

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Manifestaciones del erotismo de mujeres en la danza  
contemporánea limeña a partir del estudio de tres coreógrafas y  
sus obras**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
ARTES ESCÉNICAS**

**AUTORA**

María Paz Valle Riestra Ortiz de Zevallos

**ASESORA**

Norma Josefina Fuller Osores

Julio, 2020

## AGRADECIMIENTOS

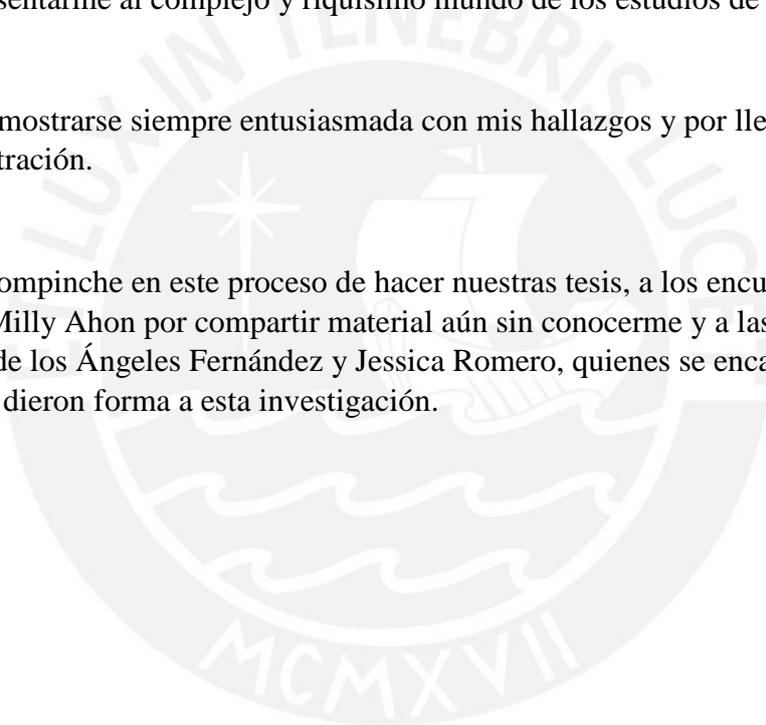
A Mirella, Morella y Fany por ser artistas tenaces, persistentes e inspiradoras y, por supuesto, por aceptar ser “estudiadas” por mí.

A Lucía, Lorna, Claudia, Verónica, Diana y Jacqui por su apertura y generosidad al compartir sus experiencias en la danza con las coreógrafas investigadas.

A mi asesora Norma por ser una guía clara y por darme orden en momentos de confusión. Además, por presentarme al complejo y riquísimo mundo de los estudios de género.

A La Melzi por mostrarse siempre entusiasmada con mis hallazgos y por llevar tan bien mis arrebatos de frustración.

A Cory por ser compinche en este proceso de hacer nuestras tesis, a los encuestados por dar de su tiempo, a Milly Ahon por compartir material aún sin conocerme y a las profesoras de la maestría, María de los Ángeles Fernández y Jessica Romero, quienes se encargaron de dictar los cursos que le dieron forma a esta investigación.



## RESUMEN

Esta investigación analiza las manifestaciones del erotismo de mujeres en las propuestas de tres importantes, prolíficas e influyentes coreógrafas en la escena de la danza contemporánea en Lima de las últimas décadas. Ellas son Mirella Carbone, Morella Petrozzi y Fany Rodríguez. Se toma en consideración dos aspectos: la estrecha relación que hay entre la sexualidad, el erotismo y la danza, así como el hecho de que la danza moderna y su heredera, la danza contemporánea, son un arte construido principalmente por mujeres y que, por ende, constituye una vía de expresión propia de ellas. Partiendo de este precedente, la investigación pretende encontrar aproximaciones a la forma en que estas coreógrafas limeñas han abordado el erotismo. Para ello se recurre a una serie de entrevistas a las coreógrafas, a bailarinas que han trabajado con ellas, y a colegas y especialistas que han seguido su trabajo. Asimismo, se analiza una obra de cada una: *Platos rotos* (2004) de Carbone, *Solar plexus* (2017) de Petrozzi y *Entre valquirias* (2010) de Rodríguez. Distintas teorías de género se toman como herramientas para el análisis. Algunas de estas provienen de Anne Fausto Sterling, Judith Butler, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis, entre otras. El objetivo de que sean varias es porque la complejidad y diversidad de las manifestaciones de erotismo de mujeres, y sus razones, difícilmente pueden ser comprendidas desde un único punto de vista. También, se revisa el lugar que ha tenido el cuerpo en la historia del mundo occidental y se recogen textos y reflexiones de artistas y, en especial, de creadores y teóricos de la danza sobre el erotismo y la sexualidad.

## Índice

Introducción || 1

Capítulo 1. Antecedentes || 3

1.1 Sexualidad, erotismo y sensualidad || 3

1.2 Danza, sexualidad, sensualidad y erotismo || 4

1.3 Las mujeres y la danza escénica occidental || 6

1.3.1 El ballet, reino de hombres || 6

1.3.2 Danza moderna, un acto feminista || 8

1.3.3 La danza posmoderna y la desaparición del erotismo || 13

1.3.4 Danza contemporánea, ventana de oportunidades para las mujeres || 17

1.4 Danza escénica occidental en Lima || 19

1.4.1 Primera mitad del siglo XX || 19

1.4.2 Llegada y desarrollo de danza moderna y contemporánea || 22

Capítulo 2. Planteamiento de la investigación || 27

2.1 Descripción de problemática || 27

2.2 Propuesta metodológica || 31

2.3 Criterios para la investigación || 33

2.3.1 ¿Qué es lo que se analiza? || 33

2.3.2 El porqué de la selección || 34

a. Coreógrafas || 34

b. Bailarinas || 35

c. Encuestados || 36

d. Obras || 37

2.4 Breve descripción de sujetos de la investigación || 37

a. Coreógrafas || 37

b. Bailarinas || 40

c. Obras || 41

Capítulo 3. Definición de ejes para la investigación || 47

3.1 Género || 47

3.2 Cuerpo || 51

3.3 Propuesta artística || 54

3.4 Erotismo (en la danza) || 56

Capítulo 4. Resultados de análisis || 61

4.1 Género || 61

4.1.1. Género como estímulo creativo || 61

4.1.2. Relevancia de la división de géneros || 66

4.1.3. Concepciones de lo masculino y femenino || 70

4.1.4. Manifestaciones en las obras || 72

4.1.5. Puntos a destacar || 76

4.2. Cuerpo || 77

4.2.1 Bailarinas con las que trabaja || 77

4.2.2. Reflexiones de las coreógrafas || 81

4.2.3. Autopercepciones de las bailarinas || 86

4.2.4. Cuerpos en las obras || 88

4.2.5 Puntos a destacar || 94

4.3 Propuesta artística || 96

4.3.1 Estímulos, motivaciones y objetivos || 96

4.3.2 Proceso de creación || 100

4.3.3 Puntos a destacar || 103

4.4 Erotismo || 104

4.4.1 Concepciones de las coreógrafas || 104

4.4.2 Rol/lugar/presencia || 108

4.4.3 Percepciones de los encuestados || 110

4.4.4 En las obras analizadas || 114

4.4.5 Puntos a destacar || 118

Capítulo 5. Conclusiones || 121

Bibliografía || 126

Anexos || 134

- Guía para entrevistas a coreógrafas || 135
- Guía para entrevistas a bailarinas || 136
- Guía para encuestas || 137



## **Introducción**

Esta tesis tiene como objetivo analizar las maneras en las que se ha manifestado el erotismo de mujeres en la danza contemporánea en Lima desde una perspectiva de las mismas mujeres.

La investigación parte de la propia experiencia de la investigadora, una bailarina y coreógrafa limeña. Ella encontró, durante su carrera en el Perú, que este es un tema conflictivo y complejo que acontece de manera distinta en otros países en los que también vivió haciendo danza.

Se especula que la sociedad limeña de clase socioeconómica media y alta, aún pacata, machista y conservadora, ha tenido un efecto represivo también en la danza contemporánea, históricamente reconocida por su apertura, desenfado y por encarnar las distintas olas del feminismo.

Debido a que es imposible investigar todo el corpus de la danza contemporánea hecha en Lima –por falta de material de archivo y de análisis, aunque desarrollándose en el país desde hace setenta años-, se incide en el trabajo de tres emblemáticas coreógrafas: Mirella Carbone, Morella Petrozzi y Fany Rodríguez.

Para el desarrollo y la evolución de la danza es importante tomar conciencia de algunas de las contradicciones y restricciones a las que están sujetas los cuerpos de las mujeres en Lima. A través del arte y de la danza contemporánea se reflexiona sobre la

sociedad limeña, contribuyendo al cuestionamiento de las concepciones de femineidad tradicional y al empoderamiento de quienes deseen dedicarse y continuar en este camino.

Los capítulos de esta tesis se distribuyen de la siguiente manera:

En el Capítulo 1 se revisan los antecedentes, se contextualiza y explica la relación entre el erotismo y la danza escénica occidental a través de la historia. Se presentan escritos al respecto en Norteamérica y Europa, principalmente. También se evidencia que en el Perú casi nada se ha investigado ni escrito sobre la danza.

El Capítulo 2 explica el planteamiento de la investigación. Es decir, se describe la problemática, metodología y los criterios aplicados. Incluye también una breve descripción de las coreógrafas, bailarinas y obras investigadas.

El Capítulo 3 corresponde a la definición de los ejes de la investigación: género, cuerpo, propuesta artística y erotismo en la danza.

Finalmente, en el Capítulo 4 se exponen los resultados del análisis, para terminar con las conclusiones en el Capítulo 5.

# CAPÍTULO 1

## Antecedentes

### 1.1. Sexualidad, erotismo y sensualidad

A pesar de que es común que los términos “sexualidad” y “erotismo” se usen como sinónimos, no lo son. Además, a menudo las concepciones sobre estos fenómenos son confusas y cargadas de prejuicios, especialmente en lo que concierne al erotismo. Según la escritora feminista Audre Lord (2007), lo erótico ha sido

[...] mis named by men and used against women. It has been made into the confused, the trivial, the psychotic, the plasticized sensation. For this reason, we have often turned away from the exploration and consideration of the erotic as a source of power and information, confusing it with its opposite, the pornographic (p. 54).

Por este motivo, es preciso aclarar significados y diferenciarlos antes de continuar. A partir de estas definiciones es que abordaremos esta investigación.

Al hablar de “sexualidad”, más allá de hacer referencia a características anatómicas y fisiológicas del sexo, se alude a lo que concierne al placer sexual y, por lo general, este placer se consume en un acto físico. Por otro lado, el “erotismo” difiere de sexualidad, o más bien es una expresión de sexualidad en la que hay mayor consciencia, elección y decisión. Es un acto reflexivo y elaborado. Es personal en cuanto a que hay mayor espacio para la expresión individual. Lo que nos lleva a definirlo de esta manera son las concepciones que diversos pensadores y artistas han propuesto a través del tiempo. Por ejemplo, Georges Bataille lo definía como “[...] un tránsito de lo animal a lo humano [...] un aspecto de la vida interior

del hombre [...]” (citado en Baigorria, 2003, p. 15). Para él, era algo más que la búsqueda del placer. No lo consideraba “una experiencia dada, automática ni determinada por condiciones objetivas” (citado en Baigorria, 2003, p. 15). Asimismo, Octavio Paz, en *La llama doble*, lo resumió de manera muy clara: “Erotismo no es mera sexualidad animal. Es sexualidad transfigurada, ceremonia, representación: metáfora” (citado en Baigorria, 2003, p. 15). Más adelante profundizaremos en la definición de erotismo con relación a la danza.

Finalmente, la sensualidad se refiere al placer derivado de los sentidos y se diferencia de la sexualidad al no tener como objetivo la actividad sexual (Kennedy y Grov, 2010, p. 156). La danza<sup>1</sup>, para quienes disfrutan de ella, es descrita, por lo general, como una experiencia sumamente sensual.

## 1.2. Danza, sexualidad, sensualidad y erotismo

La danza está íntimamente ligada a la sexualidad, la sensualidad y al erotismo. Finalmente, todas ellas tienen al cuerpo como principal elemento vivencial y expresivo. Sobre esto, Judith Lynn Hanna (2010) escribe: “Dance and sex both use the same instrument— namely, the human body—and both involve the language of the body’s orientation toward pleasure. Thus, dance and sex may be conceived as inseparable even when sexual expression is unintended” (p. 1). Sin duda, el acto de bailar genera placer. La danza estimula los sentidos de manera intensa y es capaz de producir grandes emociones. Es una fuerza vital y creadora. En relación a esta conexión, la televisión británica lanzó en 2019 un documental de cinco episodios titulado *Why do we dance?*, el cual presenta distintos géneros de danza y sus motivaciones. El último capítulo está dedicado a su relación con el erotismo.

---

<sup>1</sup> A pesar de que la palabra “danza” suele asociarse con el arte y la palabra “baile” con actos recreativos o de otra índole, usaremos ambas palabras indistintamente.

Al respecto, Akram Khan, el conductor del programa, y uno de los bailarines y coreógrafos de danza contemporánea más influyentes de los últimos tiempos, dice:

Sex and dance go together for a reason [...] Animals use movement in their courtship rituals to attract a mate. Dancing is the most animalistic human thing. [It] releases a chemical burst of pleasure, an endorphin rush that also happens during orgasm (citado en Armstrong, 2019).

No obstante, el acto de bailar cumple propósitos muy diversos. Se ha bailado por motivos rituales, sociales, escénicos, entre otros. Sobre la danza ritual, Cohen (1974) dice que, en prácticamente todas las culturas, se encuentran rituales conformados por bailes estructurados y diseñados para pedirle a sus dioses que llueva, que crezcan sus cultivos, entre otras cosas. La danza social, como su categoría lo indica, es un acto de socialización, de compartir, de relacionarse con otros y de entretenerse. Ha sido también una manera de cortejar, “y todavía más sofisticadas, las estilizadas formas de baile en las cortes de reyes y nobles, ricas en protocolo y amaneramientos, hicieron las veces de punto de encuentro y espacio para el cortejo de los miembros del sexo opuesto” (Driver, 2001, p. 6). Desde la época del Renacimiento, la cantidad de bailes sociales que han ido apareciendo a través de la historia del mundo occidental ha sido enorme. En su mayoría, han mantenido el acto de cortejar como uno de sus objetivos. En muchos casos, estos han ido un paso más allá haciendo alusiones al acto sexual (Hanna, 2010).

Cabe mencionar que el ballet clásico, la más representativa danza escénica occidental, nace de las danzas cortesanas y sociales de la época del Barroco.

En términos generales, en la danza escénica del occidente, encontramos estrechas relaciones entre la danza y la sexualidad (y, puntualmente, con el erotismo). Ejemplos de esta

son el vodevil<sup>2</sup>. A fines del siglo XIX y comienzos del XX, las bailarinas en estos espectáculos levantaban las piernas y pícaramente mostraban sus calzones para el placer de los espectadores varones: “At this time, the French cancan dance was also a venue of social mobility for working class women. This erotic, coquettish dance with cheeky gestures undermined Victorian values” (Hanna, 2010, p. 221).

### 1.3. Las mujeres y la danza escénica occidental

#### 1.3.1. El ballet, reino de hombres

En el ballet, la sexualidad está claramente presente. El siglo XIX fue la época de auge para este arte. Durante este periodo, el ballet contaba historias de amor apasionado en donde, por lo general, las mujeres eran personajes de fantasía o animales, y los hombres seres reales y humanos. Si bien el ballet ha pasado por transformaciones (las propuestas vanguardistas de *Los Ballets Rusos* a comienzos del siglo XX o el aporte de George Balachine quien introdujo la abstracción, en la década de 1930 aproximadamente, son algunos ejemplos) es el ballet romántico el que, sobre todo, ha marcado la pauta. Además de las historias, han sido las posiciones y movimientos del cuerpo, la relación que existe entre hombre y mujer en los “pas de deux” y la forma en que el vestuario exhibe los cuerpos de los bailarines lo que ha reforzado esta relación entre ballet y sexualidad. Según Foster (1996, citado en Hanna, 2010), el ballet clásico representa el encuentro sexual entre el hombre y la mujer mediante tocamientos y gestos de amor. A esto se le suma lo que hacen en pareja, es decir, las cargadas y manipulación del hombre a la mujer repletos de simbología sexual. La mujer, con las

---

<sup>2</sup> El vodevil norteamericano es un espectáculo de entretenimiento que se popularizó a fines del siglo XIX e inicios del XX. Consta de escenas o actos independientes que pueden contener magia, circo, canto y baile. Las pioneras de la danza moderna fueron bailarinas de vodevil antes de iniciar sus exploraciones personales.

piernas atrapadas en las zapatillas de punta, es el falo y el hombre encarna la fuerza que lo guía y manipula.

De esta manera, el ballet se convirtió en una manera “elegante” de convertir a la mujer en un objeto encargado de satisfacer los deseos sexuales del hombre. Es más, las bailarinas, hasta comienzos del siglo XX, eran consideradas mujeres “fáciles”, damas de compañía. Los hombres iban a los teatros a verlas bailar para después elegir las y convertirlas en sus amantes. Como ejemplo de esto y en relación a lo que ocurría con el emblemático *Los ballet rusos* de Sergei Diaguilev en 1909 (y que fue una de las causas de que su compañía de ballet sea tan aclamada en Francia), Garafola (1998) comenta:

Like actresses, dancers gravitated almost automatically to the demi-monde: no amount of artistry could wipe the stigma of low class origins and sexual impropriety from the followers of Terpsichore....Nor was this the only means by which Astruc<sup>3</sup> reiterated ballet's traditional association with sexual impropriety (p. 219).

En todo caso, erótica o no, la bailarina de ballet ha sido construida para convertirse en una criatura con la que los hombres fantasean y que es el epítome de la femineidad. Empero, y aunque parezca paradójico, esta femineidad ha sido construida quitándole a las bailarinas de ballet características físicas comunes en las mujeres. Los senos pequeños, caderas angostas y extrema delgadez se han convertido en símbolos ideales de una bailarina de ballet. Como resultado de su investigación, Gray y Kunkel (2001) afirman que:

Numerous meaning units reflected dancers' attempts to achieve extreme thinness, getting “lost inside the physical qualities”, and the “peculiar idealization of the feminine” and “misogynist aesthetic.... In particular, the ballet world's reverence for the wispy ballerina reflects, as Bordo (1997) has argued, paradoxically massive

---

<sup>3</sup> Gabriel Astruc fue un promotor y empresario teatral francés bastante popular durante la “Belle époque” en París. A inicios del siglo XX, se encargó de la producción y presentación de diversos proyectos de Diaguilev en París, entre ellos Los Ballets Rusos.

internalization of disdain for feminine qualities (“The ballet aesthetic seems to eradicate all marks of the feminine”). This was interesting, particularly because dancers’ experience as fantasy creatures seems to entail hyper-feminization of dancers, who are ingenuous, “touchingly helpless”, and “soft wisps” (p. 21).

Es, pues, una realidad que la danza escénica occidental mencionada (ballet y bailes presentados en el teatro de vodevil), ha estado cargada de sexualidad y erotismo, pero, sobre todo, ha convertido a las mujeres en objetos eróticos para el regocijo de los hombres, aunque no ha sido el erotismo explorado ni manifestado desde el punto de vista de las mujeres. En el ballet y vodevil siempre fueron hombres los coreógrafos, salvo contadas excepciones. Ellos eran los que tomaban las decisiones de cómo estaba representado el cuerpo de la mujer en el escenario y qué propósito tenían. Para Brown (2004), esto queda claro porque:

Privadas de los medios para producir arte, en el pasado han convertido sus cuerpos en instrumentos o vehículos del proceso artístico. Como modelo, musa o bailarina, las mujeres se han comprometido como tema y fuente de las labores creativas principalmente de artistas hombres [...] (p. 215).

### 1.3.2. Danza moderna, un acto feminista

Con la aparición de la danza moderna, el cuerpo y la expresión de la sexualidad o erotismo de las mujeres en la danza escénica dieron un gran vuelco. Por primera vez eran las propias mujeres las que tenían el control sobre ellos en escena, tanto como bailarinas como creadoras. Y es que la danza moderna ha sido, como ningún otro, un arte creado por mujeres. Loie Fuller, Ruth St. Denis e Isadora Duncan, sus principales pioneras a inicios del siglo XX, fueron consideradas mujeres trasgresoras y feministas. Quizá ellas no se definían así, pero su extremo deseo de crear, su valentía y tenacidad han hecho que así se las recuerde y así las defina la historia. Ellas pretendían alejarse de los roles y estereotipos de género, y de los

cuerpos contenidos del ballet en donde las mujeres eran musas inspiradoras de los coreógrafos y objetos de deseo. En escena, eran cargadas y manipuladas por los bailarines hombres, mientras que sus torsos estaban apretados, casi encorsetados, sus pies destruidos por las zapatillas de punta y sus cabelleras recogidas en moños tirantes e incómodos.

Isadora Duncan escribió en su libro *El arte de la danza y otros escritos* que “¡El ballet se condena a sí mismo al forzar la deformación de la belleza del cuerpo femenino! ¡Ninguna razón histórica ni coreográfica puede prevalecer sobre esto!” (citada en Sánchez, 2003, p. 57). Por su parte, Cooper Albright (1995) expone claramente la propuesta de Duncan y como esta iba de la mano de la primera ola del feminismo:

Isadora Duncan's visionary language has inspired generations of feminist-minded modern dancers. As one of the most famous written evocations of the new woman cum dancer, Duncan's essay on the “Dancer of the Future” conjures up an image of a strong, full bodied, and uncorseted woman leaping barefoot across an open field. The dancing amazon that she envisions here is a product not only of Duncan's own vibrant imagination, personal audacity, and sheer willfulness, but also of the growing feminist consciousness in America at the turn of the century (p. 138).

Por otro lado, Loie Fuller más bien “desaparece” al cuerpo, su cuerpo, de la escena. Su investigación estaba enfocada en crear imágenes en movimiento a través de la manipulación de telas a las que les proyectaba luces con las que conseguía efectos visuales potentes. Ella era quien generaba esto, mas no era ella el objeto de interés. En algunos casos ni se le veía detrás de los materiales. Más allá de los fascinantes resultados de esta investigación, es interesante observar cómo ella anula lo que hasta el momento era la norma en la danza escénica occidental: el cuerpo de las mujeres en función del entretenimiento y placer de los hombres.

Ruth St. Denis quería convertirse en un ser integrado y completo. Su manera de empoderarse<sup>4</sup> como persona implicaba que la espiritualidad se manifieste a través del cuerpo en lugar de negarlo o separarlo de la espiritualidad. Esto no excluía a la sexualidad. Por lo tanto, lo que hizo Ruth St. Denis en 1906 con su baile *Radha* podría considerarse un acto feminista tanto como sexual. Respondía a la afirmación de su cuerpo y su erotismo en lugar de que fuera la mirada masculina la que lo construía:

The structure of this dance reveals the spectacle of a woman lost in a rising tide of self-pleasure, a goddess delirious with her own sexuality. It shows a woman renouncing, of her own accord, the powerful pleasure of her own body for a chaste spiritual union with the transcendent. It shows the careful marking out and celebration of each aspect of a woman's physicality, her five senses explored done by one moving in sequence, so that the spectator is drawn into an ever more intimate relationship with her body (Desmond, 2001, p. 264).

En pocas palabras, estas y otras bailarinas de la época dieron rienda suelta a sus cuerpos empoderándose de ellos tanto en escena como en tanto personajes públicos. El hecho de que ellas fueran artífices de sus propias danzas, de que eligieran lo que querían expresar en escena y la manera en que eran representadas, supuso un cambio radical para el rol de mujeres en la sociedad y en las artes escénicas. No solo estaban teniendo presencia pública, sino que aquello que expresaban correspondía a su punto de vista. Algunas de ellas, como Isadora Duncan, se convirtieron en algo así como una “celebridad” por lo que su influencia se

---

<sup>4</sup> No es sencillo definir “empoderamiento de las mujeres”. Para los efectos de esta investigación, esto supone un sentido de la autoestima, el poder y el control sobre sus cuerpos (esto incluye al placer), la libertad de expresión, el tener oportunidades, la posibilidad de elegir y de desarrollarse sobre lo que se elija.

extendió a varias esferas de la sociedad. No es extraño que este nuevo movimiento en la danza escénica coincidiera con la primera ola del feminismo a inicios del siglo pasado<sup>5</sup>.

Un par de décadas después, la siguiente generación de bailarinas y coreógrafas, consideradas las fundadoras de la danza moderna, continuaron abriendo posibilidades que empoderaran a las mujeres en escena. La emblemática Martha Graham, quien ha sido por muchos críticos y estudiosos considerada feminista, es un buen ejemplo de esto. Siegel (2001) lo sintetiza así: “The artist struggling to get liberated from the Puritan’s body is Graham” (p. 309), mientras que Hanna (1988) acota que Martha Graham deja un legado que creará danza desde el punto de vista de la mujer y que sus bailes representan: “Woman’s struggle for dominance without guilt” (Hanna, 1988, p. 205).

Un importante hecho es, a partir de la década de 1930 en adelante, la aparición de bailarinas afroamericanas (algunas hijas de inmigrantes afrocaribeños) en los escenarios dentro del ámbito de la danza moderna. Katherine Dunham, Pearl Primus y Edna Guy son tan solo algunos de los nombres de coreógrafas y bailarinas que en los treinta y cuarenta fueron reconocidas a pesar de que aún eran años en los que apenas si había oportunidades para artistas afrodescendientes. Aun así, estas coreógrafas lograron desarrollar su trabajo y tener algo de presencia en el medio artístico. Sin embargo, la cultura afroamericana se hizo más conocida por medio de artistas blancos que, a menudo, los representaban, así como también a otros grupos marginados. Susan Manning (2004) escribe:

In 1930s modern dance, the Euro-American body served as a privileged site for the circulation of culturally marked bodies whether marked as oppressed worker, pioneer settler, Spanish freedom fighter, primitive native, or Negro. Thus modern dance of the

---

<sup>5</sup> Entonces tampoco sorprende que la danza moderna, posmoderna y contemporánea, herederas de este movimiento, hayan continuado por esta línea. Copeland (1997) asegura: “But the fact remains that modern and post modern dance are probably the only art forms in which various stages of feminist thinking are literally *em-bodied*” (p. 137).

period defined Americanness through the overlay and encounter of culturally marked bodies...Such performances allowed the mostly female dancers who practiced the form to undermine the sex-gender system of cultural representation at large; that is, to stage the female body not as an eroticized object but as a social subject (p. 83).

Manning continúa explicando cómo la posibilidad de la danza de representar al “otro” hizo que coreógrafos y bailarines blancos y hombres plantearan en escena situaciones homoeróticas a la vez que súper viriles, atléticas y masculinas, mientras que las coreógrafas blancas aprovechaban la oportunidad para representar a mujeres de otras culturas para expresarse con mayor libertad<sup>6</sup>. En resumen, “performing America through the superimposition of diverse identities, The Euro-American body in 1930s modern dance performed feminist and queer politics<sup>7</sup>” (Manning, 2004, pp. 84-85).

Asimismo, la presencia de artistas afroamericanos en escena, hombres y mujeres, afectó el curso de la danza escénica. Lo que ellos proponían tenía mucha influencia de bailes populares, tradicionales y sociales propios de su cultura. Se hicieron conocidos sobre todo por los llamados “dance spirituals” (bailes espirituales que transmitían las dificultades y opresión a las que habían sido sometidos y a la vez estaban cargados de potencia y energía), pero también muchas de sus danzas no estaban afectadas por la cultura puritana de los blancos y, por lo tanto, se relacionan con la sexualidad de manera directa, tanto que Gilberto Freyre, el antropólogo y sociólogo brasilero, ha descrito algunas de estas danzas como “danzas afrodisiacas” (citado en Browning, 2004, p. 99). La presencia de las artistas afroamericanas sin duda trajo una nueva manera de relacionarse con el cuerpo, la sexualidad y el erotismo, una que, definitivamente, no estaba asociada al pecado. Esto es una herencia de

---

<sup>6</sup> Un claro ejemplo es el mencionado líneas arriba sobre Ruth St. Denis y su representación de *Rhoda*.

<sup>7</sup> Aparentemente esto cambió ligeramente en los años posguerra, debido a que en estos años se regresó al conservadurismo (Manning, 2004, pp. 84-85).

la manera en que se ha concebido el cuerpo de las mujeres en el continente africano. Kiaramu Welsh Asante (1997), erudita en el tema, escribe que

Traditionally, the woman's body in Africa was neither an enemy nor sinful. The female body was an affirmation of the life force: its paramount function was child bearing. Far from being seen as separate components, aesthetics, sexual pleasure, meaning, and enhancement were equally relevant/recognized (p. 273).

Al introducirse al medio de la danza moderna mujeres afroamericanas, se abrieron nuevas formas de expresión tanto para este arte como para mujeres blancas, aunque solo un porcentaje las haya adoptado.

En resumen, las pioneras y fundadoras de la danza moderna norteamericana le dieron un vuelco a la presencia y a las oportunidades de las mujeres en la danza escénica occidental en la primera mitad del siglo XX. De esa manera,

Seeking escape from male control, rebellious women in the twentieth century have rendered asunder old patterns of women as handmaidens or illusionary embodiments of men as they create new forms of dance ("modern dance"), manage their own companies, and move barefoot with their own power. Subsequently, unisex and sex role reversal have appeared in dance (Hanna, 1998, p. xv).

### 1.3.3. La danza posmoderna y la desaparición del erotismo

En las décadas de 1960 y 1970 (con la segunda ola del feminismo), surge la danza posmoderna. Los jóvenes bailarines asociados a este movimiento partían de un desacuerdo con lo que estaba ocurriendo en la danza moderna y una de sus críticas es que la consideraban innecesariamente cargada de sexualidad. Algunos intentan romper la relación entre danza, sexualidad y erotismo. Tratan de deserotizar la danza. Una de las primeras en hablar sobre esto fue Yvonne Rainer, feminista y "líder" del movimiento. Ella reconoce que, en un

principio, “to me Graham was the only important person around then [...] It had to do with Graham as a woman and an innovator” (citado en Banes, 1987, p. 42). Sin embargo, Rainer luego critica todo aquello en lo que se había convertido la danza moderna y que, sin duda, era en gran parte responsabilidad de Graham. Ella escribe un *Manifiesto del no*, en el que enlista todo aquello que no debería de ocurrir en la danza y que estaba hasta el momento ocurriendo. Entre otras cosas, dice “[...] no to seduction of spectator by the wiles of the performer [...] no to moving or being moved” (citado en Banes, 1987, p. 43). Continuando en esta línea, escribe en el programa de una de sus obras: “If my rage at the impoverishment of ideas, narcissism, and disguised sexual exhibitionism of most dancing can be considered puritan moralizing, it is also true that I love the body-its actual weight, mass, and unenhanced physicality” (citado en Anderson, 1992, p. 202).

Sin embargo, es interesante resaltar que, una de las primeras veces que bailó en escena, reconoció el placer narcisista que esto le producía, por lo cual parece que dijo que

It was as good as orgasm. I knew that was where I lived, that was where I belonged, doing that work and presenting myself physically to an audience. And that, of course, was part of the charisma. That is the urgency, and the pleasure in exhibiting oneself is part of the seduction of an audience. The performer has to experience that in order for the audience to get a sense of this presence or to be taken in by it (Burt, 2004, p. 36).

Posteriormente, y posiblemente por sus ideas feministas, cambia de parecer o decide probar lo contrario. Esto parecería paradójico, ya que el feminismo en esa época más bien postulaba la libertad sexual de las mujeres y el derecho a elegir sobre sus cuerpos. Sin embargo, la revolución sexual que se estaba viviendo en esa época era vista con escepticismo por los bailarines posmodernos con mirada feminista. Copeland (1997) tiene una interesante hipótesis:

And the new wave of feminist thinking that arose in the 1960s and '70s viewed this sort of sexual liberation as a mixed blessing, if not an out and out curse. In this new age of the pill and promiscuity, it was feared that women were no longer free not to be sexual. Certainly, the so called 'dance boom' of the 1960s was very much a part of this sexual revolution. And post modern dance can be viewed as a reaction against the facile equating of dance and sex that was so central to this so-called boom (p. 132).

Además de Rainer, surgen en esa época muchas mujeres bailarinas influyentes y, según Hanna (1988), ellas deciden oponerse a como ha sido la mujer percibida históricamente, es decir, como un objeto sexual. Su danza se convierte en una danza asexual. El hecho de elegir negar o minimizar su sexualidad es una afirmación de su autonomía y una potente declaración. Esto es algo parecido a lo que ocurrió en la época victoriana con las mujeres feministas. Stephen Garton (2004) acota que “Victorian sexual ideas provided a discourse and a set of tools which inhibited mobilization around female sexuality, but allowed reformers to contest the ideas of male sexuality that underlay men's sexual dominance” (p. 150).

En esta época surge la Improvisación por Contacto<sup>8</sup>. Posiblemente la búsqueda por la liberación de tabúes y el énfasis en las experiencias colectivas y comunitarias de la década de 1970 facilitó la aparición de esta práctica de danza en donde el tacto es el punto de partida. Sin embargo, tuvo prontamente que establecer una distancia con el placer erótico. Una de las condiciones principales para la práctica de esta danza es quitarle al contacto físico toda sexualidad, pues, de otro modo, los objetivos se desvirtúan e impiden que haya confianza y comodidad entre los practicantes.

---

<sup>8</sup> La Improvisación por Contacto es una práctica de danza en la que se trabaja a partir del contacto físico y se aprovechan las leyes de la gravedad y el peso y flujo de los otros cuerpos para generar bailes en parejas o grupos donde no existen roles definidos y en donde no se requiere de fuerza “bruta” para cargar. A Steve Paxton se le atribuye la creación de esta práctica, aunque el desarrollo y difusión lo hizo en compañía de otras personas.

Cinthia Novack (1990) lo describe así:

In contact improvisation, the functional use of touching predominates. The form depends on communication between dancers through the sense of touch and weight. Dancers use sight peripherally, not in eye contact; in fact, they seldom encounter each other face to face. The arms, legs, torso, even head, all provide potential surfaces for support or for contact. Those parts normally considered social and expressive in American culture.... are used as levers and as physical mass, thus distancing them from the emotional or symbolic meanings they might automatically carry in other dance forms. Likewise, parts of the body normally considered of sexual significance, taboo to touch in public, are to some degree desexualized by their use in their dance (p. 163).

Martin Keogh (2019), otro importante practicante de la Improvisación por Contacto, agrega que “se sabe que Steve Paxton dijo ‘El Contact Improvisation no es un juego de glandes’ refiriéndose, de alguna manera, a que no es un baile sexual” (p. 32). Relata luego que mucha gente dice que es una manera de tener contacto físico afectuoso sin ser sexual. Los argumentos de los llamados posmodernos son certeros, sin embargo, es muy difícil privar a la danza de algo tan presente y poderoso como la sexualidad. Es por esto que recientemente se ha aclarado que la sexualidad sí puede estar ahí, solo que no es el foco principal. Keogh (2019) da su punto de vista:

Yo no creo que eso sea así. Siempre me he percibido como un ser sexual. Cada respiro que doy es sexual. Siento arrebatos cuando bailo con una mujer y un orgullo de ser hombre cuando bailo con hombres. No puedo amputar esa parte de mí. Ciertamente no quiero que mi pareja sienta que me estoy ‘aprovechando’ de alguna manera de la danza. A veces bailo con la idea que mi pareja y yo estamos en un cortejo de cien años. No estamos tratando de llegar a ningún lado. Sin necesidad de cerrar ninguna parte mía, puedo bailar con esa parte deliciosa de mí despierta. El contacto auténtico y espontáneo supone abandonar la idea de ganar o beneficiarse de

ese encuentro. En ese abandono una persona puede practicar esta forma de danza sin negar su sexualidad (pp. 32-33).

En nuestra sociedad, los límites sobre lo que puede o no ser erótico es confuso y varía de persona a persona<sup>9</sup>, por lo que es posible que esta práctica pueda interpretarse como algo sexual. No obstante, en realidad, esto es improbable porque lo que resalta en la Improvisación por Contacto son sus principios (el aprovechar la fuerza de gravedad, el peso y la fuerza de los otros para generar movimiento, el “momentum”, las destrezas, la ausencia de roles de género). En todo caso, tal y como refuerza el testimonio lúcido y honesto de Keogh, el vínculo entre danza y erotismo es innegable, tanto que el desvincularlos es un acto deliberado y que requiere de sesudos propósitos (como se verá en la siguiente sección con la danza conceptual).

#### 1.3.4. La danza contemporánea, ventana de oportunidad para las mujeres

A partir de la década de 1980, la danza moderna y posmoderna comienzan a internacionalizarse y variadas manifestaciones de este mismo arte aparecen por el mundo. Se le comienza a llamar danza contemporánea a estas distintas manifestaciones de un mismo arte. En esos años, la danza comienza a visibilizar y a propiciar la reflexión sobre temas relacionados a la homosexualidad masculina. La aparición del SIDA es el catalizador. Esto desencadena debates sobre la orientación sexual y la identidad de género que, junto con la tercera ola del feminismo en la década de 1990, vuelve a replantear la existencia y presencia

---

<sup>9</sup> Hasta el momento, al hablar de sexualidad y erotismo en la Improvisación por Contacto nos referimos a lo que experimentan quienes lo practican, mas no de quienes lo presencian. Esto es sin duda otro tema, pues no necesariamente hay siempre una relación entre lo que se vive y lo que se observa. Esto es un campo abierto y complejo.

de las mujeres en la danza contemporánea, y abre posibilidades a la variedad de representaciones y propuestas de las mujeres coreógrafas.

En la tercera ola del feminismo, otras fueron las inquietudes. La idea de “la mujer” como un ente unitario se cuestiona, pues se comienza a considerar como una construcción creada por un sistema patriarcal, es decir, por hombres occidentales, blancos y heterosexuales. Kristeva (1989) explica que, para las primeras generaciones del feminismo, considerar a “la mujer” como una entidad con identidad universal sirvió para la lucha por obtener derechos civiles y reconocimiento sociocultural. Sin embargo, a partir de la década de 1990, se vuelve importante que se reconozcan sus especificidades y diferencias.

Esto, por consiguiente, también se manifestó en la danza contemporánea y en la manera de analizarla. Por ejemplo, Cooper Albright (1995) analiza las obras de dos coreógrafas en las décadas de 1980 y 1990: *Chicken soup* de Brondell Cummings y *Desirée* de Donna Uchino. Lo hace desde la perspectiva del feminismo en ese momento y concluye que

‘Chicken Soup’ reflects a desire to create an image of ‘woman’ who represents a cross-section of women [...]. In contrast, Uchino’s body, rejects the category of “woman” (although not the category of ethnicity) as symbolized by the rose taped onto her back. But once she refuses that particular frame of identity, she seems to be in an existencial freefall (pp.146-147).

Desde esta época, la variedad de propuestas artísticas es inagotable, así como las posibilidades de expresión de identidades de mujeres en la danza.

En cuanto al erotismo, también se encuentran innumerables manifestaciones. Paralelamente, aparecen nuevos intentos de desvincularlo con la danza. Jerome Bel, bailarín, coreógrafo y principal exponente de la Danza Conceptual y de la No Danza (por algo se

denomina no danza), reconoce esta fuerte relación histórica entre la danza y el erotismo, y parece, también, estar harto de ella. Él manifiesta en una entrevista:

Lo que intento con *Jérôme Bel* –explica Jérôme Bel– es encontrar un tipo de “grado cero de la literatura” para la danza. Quería evitar dos cosas: el cuerpo erótico y el cuerpo musculado perfecto, como el de los guerreros. En toda nuestra cultura, no solamente en la danza, el sexo y el poder son las dos representaciones dominantes del cuerpo, que es el instrumento principal de la danza, y le privan de sus signos habituales (Citado en Buffard, 1999).

Muchos aseguran que la danza conceptual, nacida en la década de 1990, retoma principios de la danza posmoderna; por eso, no extraña que vuelva a cuestionar esta larga asociación entre erotismo y danza. No todas las propuestas la rechazan, pero, en muchas de ellas, se presenta al cuerpo desnudo total y absolutamente deserotizado. Esto, en todo caso, lleva a la reflexión sobre cómo en la cultura occidental el cuerpo desnudo ha sido asociado con algo erótico cuando en realidad no tendría que ser así.

Queda claro, entonces, que el potencial que provee la danza contemporánea (y todos los movimientos y corrientes que la componen) para el empoderamiento de las mujeres es indiscutible y que la reconfiguración del erotismo es una de sus vías de expresión.

#### 1.4. Danza escénica occidental en Lima<sup>10</sup>

##### 1.4.1. Primera mitad del siglo XX

---

<sup>10</sup> Si bien la práctica del ballet, la danza moderna y la danza contemporánea también se ha dado en otras ciudades del Perú (Trujillo, por ejemplo, tiene una importante tradición en el ballet), es en Lima donde ha habido mayor desarrollo. Es por este motivo que nos centramos en investigar lo que ha ocurrido en la capital. Sin embargo, es un pendiente poner atención a lo que pasa en el resto del país.

Según las investigaciones de la periodista Lichi Garland (1996), se han encontrado rastros de la presencia del ballet en Lima a partir de unos años antes de la independencia del Perú (p.15). Durante los primeros años de la República, hay intentos intermitentes de desarrollarlo y llega a los escenarios, pero no se logra nada significativo, pues en ese entonces el público “[...] está encandilado, antes que por la danza clásica, por óperas, operetas, zarzuelas y, a partir de 1909, por el teatro español contemporáneo” (Garland , 1996, p. 17). Recién en 1917, con la visita de la eximia bailarina rusa Anna Pavlova, quien fue integrante de la compañía vanguardista Los Ballets Rusos, es que se comienza a generar mayor interés por este arte. También a principios del siglo pasado se presentan en Lima las ‘exóticas’ Tórtola Valencia y Norka Rouskaya. Sus propuestas no pertenecían al ballet clásico, sino que correspondían a la fascinación de esa época del mundo occidental por culturas de distintos países orientales. Sus exploraciones y manifestaciones dancísticas respondían a búsquedas personales e interpretaciones propias de otras culturas. Se asemejaban a lo que estaban desarrollando las pioneras de la danza moderna en el hemisferio norte. Es un hecho que ellas y sus propuestas llamaron la atención del público. La crítica estuvo dividida, pero no fue indiferente. Rouskaya, quien había tenido una primera presentación en el Teatro Forero y había recibido grandes elogios, luego perturbó a la sociedad limeña con su presentación *Danza fúnebre* en el Cementerio Presbítero Maestro una noche de 1917. A esta performance asistieron intelectuales de la época, tales como José Carlos Mariátegui y Cesar Falcón, quienes estaban fascinados con la propuesta. Pero este evento terminó mal. Rouskaya fue detenida y llevada a la carceleta. No faltaron los ataques de la gente y la prensa.

Tan favorable disposición se transformó en duros epítetos que recogían la indignación comprensible de una sociedad patriarcal. Norka fue calificada de profanadora, y el suceso como fruto de una enfermedad “física y moral [...] llevando hasta la necrópolis a una joven

artista de renombre para que profane las tumbas de nuestros padres” (La Unión); “nadie hubiera sospechado que individuos decentes abrigaran en su alma tantos montones de basura” (La Crónica), entre otros. El escándalo llegó hasta el Congreso de la República (Meza et al., 2004, p. 15).

El asunto es que, para bien o para mal, por esos años, el ballet y esta “nueva danza” estaban despertando algún tipo de interés:

Al respecto, y aun si las motivaciones no fueran estrictamente culturales, hay que destacar el interés que tales ocurrencias concitaron en la prensa diaria, que recién empezó a ocuparse de manera habitual de los asuntos artísticos. Más aún, se contó con la intervención entusiasta de plumas tan distinguidas como las de José Carlos Mariátegui (en su fase de ‘Jean Chroniqueur’), Abraham Valdelomar y Alberto Hidalgo. Por su parte, la croniquilla cotidiana intervino, ocupándose, entre otras cosas más o menos irrelevantes, de asuntos tales como la belleza y aspectos físicos de las bailarinas, detalles omitidos anteriormente en aras de la pudibunda sociedad limeña República (Meza et al., 2004, p. 15).

Unos pocos años después, también pasó por los escenarios capitalinos la bailarina cusqueña Helba Huara con una exploración e interpretación muy personal de elementos propios de culturas peruanas. Su propuesta fue sin duda innovadora, pero tuvo más éxito en Europa y Estados Unidos que en el mismo Perú. Tanto ella como Rouskaya y Valencia tuvieron impacto en el público que las vio, pero no quedó un legado ni hubo mayor curiosidad por continuar con exploraciones de esa índole en la danza. Al menos no de manera profesional<sup>11</sup>. Más bien, el ballet clásico sí fue teniendo desarrollo y acogida, y en los años 40

---

<sup>11</sup> Existen filmaciones de niñas limeñas practicando danzas parecidas a las de Isadora Duncan, lo hacen descalzas y con túnicas (características típicas de la danza de Duncan). Parecieran estar en una presentación escolar, pero como se desconoce quién lo filmó y la fuente de donde provienen estas grabaciones, no se puede asegurar que Duncan tuvo influencia acá. Se sabe que ella nunca visitó el Perú. Estuvo en Buenos Argentina, Brasil y Uruguay. En todo caso, no es extraño que su influencia haya cruzado fronteras.

se podría decir que ya estaba consolidado. Personajes como Thora Darsie, Kaye Mac Kinnon, Dimitri Rostoff, entre otros, tuvieron mucho que ver con esto.

Ese era el panorama a grandes rasgos de la danza escénica occidental en Lima hasta que, en la década de 1950, llega la francesa Trudy Kressel con su danza innovadora, al menos para nuestro contexto.

#### 1.4.2. Llegada y desarrollo de la danza moderna y contemporánea

Trudy Kressel llega a Lima en 1951. Al inicio se le describió como una bailarina de ballet, pero prontamente se haría notar su propuesta distinta. Maureen Llewellyn Jones (2016), quien fue alumna de Kressel, narra que:

Se ha encontrado que, al inicio de su carrera en Lima, a pesar de que la prensa la anuncia como "bailarina clásica" que, asociado a lo que aparece en *La Industria* de Trujillo el 26 de diciembre 1953: "Gran Ballet Moderno de Trudy Kressel" indica que en realidad Trudy estaba ofreciendo algo diferente a lo que Lima o Trujillo acostumbraban a tener como oferta dancística (p. 54).

El diario *El Comercio* (1953) también percibe la propuesta que traía Kressel como una distinta al ballet luego de una presentación pública: "Los jóvenes artistas lucieron así sus aptitudes para este género de danza que practica Trudy Kressel. Género que tiene más conexiones con el ballet-teatro que con el estilo clásico tradicional" (citado en Llewellyn-Jones, 2016, p. 66) Y es que, más allá de que Kressel pueda también haber practicado y enseñado ballet clásico, su danza tenía elementos de la danza expresionista alemana. Ella fue alumna de Mary Wigman y Rosalie Chladeck<sup>12</sup> (Llewellyn-Jones, 2016 ). Es un hecho que

---

<sup>12</sup> Tanto Wigman (alemana) como Chladek (austriaca) fueron discípulas del músico Emile Jaques Dalcroze, quien desarrolló la Eurytmia, método para enseñar música a través del movimiento. Wigman es considerada la precursora de la danza moderna expresionista alemana y Chladek desarrolló una

era una danza distinta a la acostumbrada a ver y a hacer en Lima. Los veinte años que vivió en la capital fueron exitosos. De hecho, tuvo cierta acogida, enseñó, formó bailarines, creó un grupo. Instaló la danza moderna en Perú. Aun así, no debe de haber sido fácil desarrollarla.

Llewellyn-Jones (2016) menciona que en ese entonces el público limeño gustaba y admiraba el ballet clásico. Esto, sin duda, representaría un problema para la aceptación del arte de la danza moderna. Meza (2004, citada en Llewellyn-Jones, 2016) ha escrito sobre esto:

Madame Kressel, un caso de devoción y entrega casi sin par en los fastos de la danza en el Perú, libró una tenaz batalla de muchos años para imponer criterios y conceptos de renovación en un medio expresivo que pecaba de conservador, melifluido e intolerante con otras modalidades estéticas que pudieran inquietar su inmutable ambiente de hadas, princesas y amables leyendas europeas (p. 96).

Parte de este conservadurismo que ofrecía resistencias ante lo nuevo también tenía que ver con el rol que se le adjudicaba a la mujer de clase alta y media, que era donde Trudy se desempeñaba. Este estaba básicamente confinado al hogar, la vida pública no era para ellas. Según Barrig (1979), hacia fines de 1960, a pesar de que cambios se estaban dando para las mujeres, el matrimonio seguía siendo la única opción de realización personal. No es de sorprender si es que se considera que

Hasta los años setenta, la mayor parte de las escuelas para niñas de clase media estaban en manos de instituciones religiosas. Estas se caracterizaban por su conservadurismo respecto al rol de la mujer. De manera que, en la mayoría de los casos, reforzaron la educación recibida en el hogar. Fueron incluso más tradicionales

---

técnica “[...] de movimiento sistemático [que] radica en la comprensión de las condiciones anatómicas del cuerpo y las leyes físicas que actúan sobre él” (Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek, 2020).

que las familias de origen que ya eran más permeables a una visión laica del mundo (Fuller, 1993, p. 138).

Cuan arraigada debe de estar esta norma social que inclusive hasta en la década de 1990 esto seguía siendo la regla. La antropóloga y socióloga Liuba Kogan (2009) cuenta que “la femineidad en el sector socioeconómico alto de Lima afirma, en resumen, los roles de esposa, madre y ama de casa, y estimula paradójicamente su orientación hacia el cuidado de su apariencia física pero el ocultamiento de su sexualidad” (p. 123). Es comprensible relacionar esta mentalidad con la resistencia a que las mujeres de clase social media y alta limeña se desenvuelvan en el medio de la danza o en el del arte escénico en general. Una cosa era admirar a una artista extranjera o practicar arte como hobby, y la otra era dedicarse al arte de manera profesional. Un claro ejemplo se ilustra en una entrevista que Raúl Vargas (2010) le hace a la compositora y cantante Alicia Maguiña, quien comienza su carrera justamente en la década de los 50. Ambos conversan sobre esto:

R- ¿Quién te decía que no?

A- Mi papá, mi mamá, hicieron una yunta. Y decían que mujer de tablas no, es malo.

R- Se va a volver una artista de tablas y adiós

A- Como si algo variara en las tablas

R- Ese es otro aspecto interesante. En el caso de Chabuca Granda, también lo que vale es sin duda eso. Es decir, es una mujer que enfrenta un poco a ciertas creencias y estatus de su sociedad y decide ser, primero mujer, autónoma, independiente, fuerte, creadora, era un exceso.

Sin embargo, en la década de 1950, se dieron cambios importantes que beneficiarían a la mujer. Estos, por consiguiente, hicieron posible, aunque difícil, que el arte que traía Kressel se afiance:

Por otro lado, entre los muchos cambios modernistas que supuso el gobierno del Presidente General Manuel Odría (1948-1956), para la ciudad de Lima y para el Perú, fue que en setiembre de 1955 se legalizó el voto para las mujeres, hecho que cambió la perspectiva hacia la mujer trabajadora y, por lo tanto, la labor de Trudy Kressel, como el de muchas otras, que como mujer y artista se pudo hacer visible (Llewellyn-Jones, 2016, p. 63).

Además, no muchos años después, cuando Kressel estaba en plena lucha por cimentar la danza moderna, el mundo está experimentando cambios importantes. La revolución sexual y la segunda ola del feminismo deben de haber facilitado el interés por este arte. En todo caso, jóvenes principalmente se comienzan a interesar por el trabajo de Kressel.

Y es que la generación de los años sesenta en Lima, compartiendo los valores de la juventud en todo el orbe, comienza a interesarse en la expresividad corporal. Una búsqueda que el crítico mexicano Alberto Dallal define como un vuelco hacia una cultura del cuerpo cuyas nítidas expresiones transitan por el terreno de la sexualidad, el gusto por el rock y el desarrollo de las disciplinas físicas (Garland, 1996, p. 119).

Lima no deja de ser considerada una ciudad pacata, pero, aun así, parecería que los cambios en los derechos de las mujeres en Perú y la creciente libertad sexual de la década de 1960<sup>13</sup> colaboran con el desarrollo de este arte que continua durante las décadas de 1960 y 1970, y se fortalece con la venida y el trabajo de artistas extranjeros, la mayoría mujeres (bailarinas, coreógrafas y/o maestras), como la británica Vera Stasny y la chilena Hilda Riveros. Conociendo cuáles fueron los orígenes de la danza moderna, no debe sorprender entonces que en Lima también fueron, en su mayoría, mujeres las que se interesaron por esta práctica. Los hombres que lo hicieron fueron pocos y, justamente por este motivo, pasaban

---

<sup>13</sup> En esta década, aumenta la cantidad de mujeres que siguen estudios superiores. Comienza a haber mayor acceso a tendencias globales vía medios de comunicación (TV, cine, prensa).

inmediatamente a ser parte de los elencos, pero, para que no se enteraran sus familiares o pasar desapercibidos en la sociedad, se cambiaban los nombres. A medida que las alumnas limeñas se fueron formando como profesionales, comenzaron a ser ellas las que toman la batuta. Esto ocurrió a partir de la década de 1980. Aún ahora la mayoría de las coreógrafas son mujeres. Quizá el día que la danza pase a ser una profesión rentable y deje de ser marginal aparezcan más hombres en este arte. Sin embargo, por ahora, son las mujeres las que lideran la danza contemporánea en Lima.



## CAPÍTULO 2

### Planteamiento de la investigación

#### 2.1. Descripción de problemática

En el capítulo anterior, se ha expuesto brevemente dónde y por qué nace la danza moderna, cómo esta se desarrolla hasta convertirse en danza contemporánea y, finalmente, cómo y cuándo llega a Lima. Queda claro, por lo tanto, que este es un arte de origen foráneo. Para que tenga sentido en un contexto distinto a aquel donde se originó, sus cultoras y cultores deben de apropiarse de él. Para lograrlo, es indispensable comprender cuáles fueron las causas, fuerzas e inquietudes que llevaron a que este tipo de danza emerja, así como determinar su potencial y qué modalidades asumiría en nuestro contexto.

Esta manifestación artística es muy amplia, pero en lo que concierne a esta investigación, nos centraremos en su potencial de llevarnos a reflexionar sobre el cuerpo de las mujeres y las manifestaciones de su erotismo. Esto, sin lugar a dudas, es sumamente relevante en nuestro contexto si consideramos que, en el Perú, las mujeres siguen siendo una población en desventaja en cuanto a derechos y oportunidades en la sociedad. Recientemente, denuncias de acoso sexual y movimientos como *Me too* han reavivado el debate sobre la violencia de género y el velo de silencio con el que se la encubre en nuestra sociedad y, en particular, en el mundo de las artes. La primera consecuencia es muy positiva, ya que las mujeres están más dispuestas a denunciar este tipo de violencia. Sin embargo, esto está

también generando una susceptibilidad extrema hacia el cuerpo, que a la larga podría resultar siendo perjudicial y produce un retorno al conservadurismo<sup>14</sup>.

Hasta el momento, ha sido frecuente encontrar en el trabajo de varias coreógrafas y directoras limeñas reflexión sobre la identidad de mujeres y su lugar en la sociedad. Estas han puesto en evidencia que el sistema patriarcal limeño ha minimizado a las mujeres y que, por ende, las ha privado de derechos y las ha maltratado de diversas maneras. No es tan fácil, sin embargo, distinguir si reflexionan sobre manifestaciones de erotismo en la danza que proponen. De hecho, el erotismo está presente, consciente o inconscientemente, pero parecería que sus cultoras aún no han aprovechado del todo el potencial que la danza moderna y contemporánea provee al respecto. Por tanto, es necesario preguntarse por qué esto no ha ocurrido y, en todo caso, cómo han vivido y manifestado su erotismo mujeres bailarinas y coreógrafas en nuestro contexto regido aún por un sistema patriarcal<sup>15</sup>.

Se presume que romper con los valores conservadores de la clase social media y alta, a la que la mayoría de las coreógrafas peruanas pertenecen, parece ser más difícil de lo que se aparenta y que, tal y como se ha expuesto en el capítulo anterior, no ha sido bien visto que la mujer de clase media y alta manifieste abiertamente su sexualidad.

Las coreógrafas/directoras<sup>16</sup> a investigar son Mirella Carbone, Morella Petrozzi y Fany Rodríguez. Consideramos que en sus propuestas abordan el tema y/o manifiestan

---

<sup>14</sup> Además, la gran mayoría de practicantes y profesionales de la danza contemporánea en Lima han sido, y siguen siendo, mujeres de clase media y alta que han sufrido menos la discriminación social, política y económica que el resto de las mujeres peruanas.

<sup>15</sup> Es importante mencionar que, aunque existen valores y costumbres propios de la clase media y alta limeña, muchos de ellos son herencias de algo más amplio. Es decir, son parte del sistema patriarcal occidental. Por ese motivo, no siempre es fácil distinguir que es exclusivo del medio conservador limeño y que es aquello que se comparte con otras realidades similares.

<sup>16</sup> Resulta conflictivo elegir si el término que les corresponde a las artistas investigadas es el de “directora” o “coreógrafa”. Últimamente, en el mundo de la danza contemporánea, se prefiere usar el término “directora”. Se está descalificando injustificadamente la actividad de la “coreógrafa”. Por lo

erotismo. Quizá no todas tengan como objetivo redefinir lo que es ser mujer o cuestionar paradigmas de género, ni mucho menos tener al erotismo como motor principal en sus creaciones, pero las tres han declarado que les importa aportar nuevas y propias maneras de hacer danza u ofrecer distintos puntos de vista sobre temas sociales. Por ejemplo, Petrozzi asegura que en la danza contemporánea siempre debe haber un elemento de shock, mientras que para Carbone un interés recurrente es el tema de género e identidad. Rodríguez más bien dice estar interesada en hacer transformaciones del ballet. Esto puede entenderse como una trasgresión a la tradición y, justamente por ello, podría tener implicaciones interesantes en otros aspectos. Nos referimos a lo que sostiene el célebre coreógrafo de danza contemporánea William Forsythe, quien

Reconoce en el ballet un idioma, y en efecto lo es. Haciendo un símil lingüístico, en sus obras de principios de los años ochenta, Forsythe intentó separar la gramática de la literatura...Decía antes que, ante todo, en las piezas de principios de los ochenta se descompone el lenguaje de la danza y se habla de ese lenguaje también para hablar de otras cosas (Guaterrini, 2018, p. 167).

---

general, se entiende por coreógrafa a quien crea una coreografía (valga la redundancia). Carmen Gímenez Morte (s/f), investigadora y docente en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia, dice que, a través del tiempo, se ha entendido al concepto de coreografía como la invención de movimientos y la composición de estos en el tiempo y el espacio para luego poder repetirlos de la manera más parecida posible. Este término va de la mano con la idea de que la creación es una obra de autor. En cuanto a la dirección, esta se refiere a quien conduce y elige material propuesto por otros; es decir, la directora no crea los movimientos. En este sentido, no posee el control absoluto, sino que permite que los intérpretes sean creadores también. Esto le da un toque más “democrático” al proceso de creación. Si bien nuestras coreógrafas/directoras a analizar responden a ambas descripciones, utilizaremos la palabra “coreógrafa” para describirlas, pues estamos comprendiendo el oficio de crear una coreografía según las definiciones de Burrows (2010): “Choreography is about making choice, including the choice to make no choice” y “arranging objects in the right order that makes the whole greater than the sum of the parts” (p. 40).

Justamente considerando que estas coreógrafas no tienen intención de repetir normas existentes, resulta interesante indagar cómo las ha influenciado el medio limeño conservador con respecto a sus posibilidades como mujeres y a las manifestaciones de su erotismo.<sup>17</sup>

Lo que puntualmente se pretende descubrir, y que constituye el eje sobre el que gira esta investigación, son las posibles maneras en que se manifiesta el erotismo de mujeres en la danza contemporánea en Lima a través del estudio de las tres coreógrafas limeñas elegidas. Ellas pertenecen a la clase media y alta de Lima; además, es dentro de este contexto que han desarrollado su arte. Para esto es preciso conocer cuáles son las concepciones que tienen ellas sobre el erotismo y cuál es la importancia y el rol/lugar que le dan a este en su danza. Luego, se intenta encontrar las razones por las que el erotismo se manifiesta en su danza en la forma particular en que lo hace y si, en todo caso, el conservadurismo limeño ha tenido o no una influencia sobre su obra. Se cree que el erotismo en la danza de las coreógrafas elegidas no se manifiesta abiertamente por una necesidad de placer *per se* o por el deseo de ejercer su sexualidad sin prejuicios y en toda su magnitud, sino que se presenta indirectamente y escondido a través de la denuncia, la belleza, el dolor, entre otras cosas. Y es que, a pesar de que ellas son artistas que cuestionan y alteran paradigmas establecidos, la expresión de su erotismo a primera impresión resulta cuidada, cautelosa o coactada. Lo que se investiga es si

---

<sup>17</sup> Cabe mencionar que la danza que llega a Lima fue inicialmente la que traía Trudy Kressel, es decir, una con influencia del expresionismo alemán. Luego, es la danza moderna norteamericana y la danza teatro (también alemana y difundida sobre todo por Pina Bausch) los principales referentes en Lima. Posteriormente llegan también otras influencias europeas de danza contemporánea y algunos conceptos revividos de la danza posmoderna norteamericana. Toda esta es una danza netamente occidental, de una población blanca europea que, como hemos visto en el primer capítulo, no tiene la libertad sexual que sí tiene la danza moderna proveniente, o con influencia, de las culturas afroamericanas y afrocaribeñas. Es cierto que cuando la chilena Hilda Riveros estuvo en Lima como directora del Ballet Moderno de Cámara en la década de 1970, su danza tenía algo de influencia afrocubana, pues había vivido en Cuba. Pero, a grosso modo, la danza que hemos heredado no es la que mayor libertad erótica ha manifestado. Por eso, quizá, fue un tanto más fácil que sea adoptada por las mujeres limeñas que la practicaron y difundieron.

esto es consecuencia de la represión o es que ellas están en la búsqueda de nuevas formas y expresiones propias del erotismo.

## 2.2. Propuesta metodológica

Esta investigación es teórica y cualitativa. Es un estudio de caso que analiza las manifestaciones del erotismo en las obras y en el discurso de las coreógrafas Mirella Carbone, Morella Petrozzi y Fany Rodriguez<sup>18</sup>. Examina las prácticas y herramientas que intervienen en sus procesos de creación, así como también la manera en que son percibidas y descritas por el público especialista que conoce sus trayectorias. Estos aspectos conforman la poética<sup>19</sup> de las coreógrafas.

Es preciso hacer un paréntesis para aclarar cuáles son las herramientas creativas que se han tomado en cuenta. No se han abordado todas las que quizá estarían comprometidas en el análisis de una poética, sino las más relevantes y/o las que resaltaron durante la investigación. Estas herramientas no se han especificado en la escritura del texto, sino que atraviesan los cuatro ejes analizados (y que párrafos más abajo están señalados). En algunos casos, con algunas coreógrafas u obras, toman más relevancia que en otros. Estas herramientas creativas son las siguientes:

---

<sup>18</sup> Si bien el interés es conocer cómo ellas se relacionan con este tema en términos generales y no exclusivamente en una de sus obras, por temas prácticos y realistas solo se ha escogido una obra de cada una que funja de ejemplo.

<sup>19</sup> Se ha elegido usar el término 'poética' en lugar de 'estética'. Por mucho tiempo, cuando se analizaba la danza, se hacía referencia a su estética por considerársele un arte que se percibía por el sentido de la vista. Jaana Parviainen (1998) dice que es mucho más que esto. Que puede tener una serie de otros valores. Si bien el significado de estética en danza es muy discutido y se ha redefinido, se sigue asociando al concepto de belleza y su aplicación en la danza, mientras que poética "es el conjunto de conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. En otras palabras, qué camino sigue el artista para llegar al umbral donde el acto artístico se ofrece a la percepción. Allí donde nuestra conciencia la descubre y vibra con ella. Tampoco entonces concluye el trayecto de la obra: se transforma y se enriquece a través de retornos" (Loupe, 1997, p. 23).

- Cuerpo<sup>20</sup>.

Maneras en que la formación, entrenamiento y experiencia artística y de vida se imprimen y afectan a los bailarines. Maneras de representación y roles (con relación al género principalmente). Maneras en que están adornados e intervenidos. Relaciones de los cuerpos con ellos mismos y con otros en escena.

- Movimiento.

Energía, gesto, acción, estilo y técnica corporal.

- Material coreográfico.

Aquello que lo motiva, cómo se genera, cómo se organiza y compone. La estructura que le da forma.

- Relación con la música, vestuario y objetos.

En resumen, se comprende como la poética de las coreógrafas a la junta de su visión y filosofía, el retorno o percepción del público, y las herramientas creativas utilizadas.

La investigación estuvo dividida en dos fases. La primera fue la recopilación de información. Por un lado, se creó un modelo de entrevista para las coreógrafas/directoras y otro para las bailarinas que han trabajado durante un tiempo considerable con ellas (ver anexo). En todas las entrevistas, se respetaron las preguntas del modelo, pero también se hicieron preguntas específicas a cada entrevistado en relación a su experiencia y trayectoria. Asimismo, se hizo una encuesta/entrevista a once colegas, programadores de espectáculos, directores de espacios culturales y/o gestores culturales (ver anexo) conocedores de la trayectoria de las

---

<sup>20</sup> Además de considerar al “cuerpo” como una herramienta creativa, es también uno de los ejes de análisis de esta investigación. Lo que lo diferencia es que como herramienta creativa solo está comprendido lo que atañe a la construcción de la obra. En cambio, cuando se considera como eje de análisis, incluye todos los aspectos de la poética.

coreógrafas/directoras. Finalmente, se obtuvo el video (en algunos casos de dos versiones) de una obra de cada coreógrafa.

Las preguntas, tanto en las entrevistas como en la encuesta, correspondían a distintos temas que luego, para el análisis, se sintetizaron en cuatro ejes: propuesta artística, cuerpo, género y erotismo.

La segunda fase fue la del análisis de los resultados. Para la sistematización de la información recogida en las entrevistas y encuestas, se fue sintetizando y eligiendo la información seleccionada de cada entrevista. Se dio un “proceso de densificación progresiva de los datos” (Glaser & Strauss, 1967). Sobre la información que quedó, se hicieron observaciones analíticas.

Aunque probablemente la metodología de análisis ha podido ser distinta para cada obra, es decir, ha debido de surgir de la obra misma, se eligió una única manera de hacerlo. Se fueron anotando las características de las obras que reflejaban la poética de las coreógrafas considerando prácticamente los mismos ejes que en el análisis de las entrevistas.

Finalmente se ha hecho una comparación entre la información obtenida en las entrevistas a coreógrafas y bailarinas, las encuestas a colegas y gestores, y lo apreciado en las obras.

## 2.3. Criterios para la investigación

### 2.3.1. ¿Qué es lo que se analiza?

Tal y como se ha expuesto anteriormente, el objetivo de esta investigación es analizar el erotismo en las propuestas de las coreógrafas mencionadas. Para lograr este cometido, surgió la pregunta de si analizar exclusivamente las obras de ellas iba a ser suficiente para informarnos sobre su poética. Según Bresnahan (2018),

The philosophy of dance criticism is connected closely to the question of *what* is to be evaluated when one critically evaluates a dance. Should it be the “work” of art, however that is to be understood? Should it be the experience of the dance, whether “work” or no? Should it include an awareness and understanding of the performer’s contribution to what it is the audience perceives and appreciates.

Se concluyó que, para profundizar sobre las propuestas de las coreógrafas, no bastaba con estudiar únicamente a sus obras, sino que era indispensable conocer sus intereses, procesos, propósitos, intenciones y discursos, así como también las experiencias de las bailarinas que han trabajado con ellas y las opiniones de espectadores conocedores de danza que estuvieran familiarizados con las coreógrafas y sus trabajos. Esto último es particularmente importante, ya que una obra recién adquiere sentido como tal cuando se confronta a un público.

El director de teatro, ensayista y profesor Richard Schechner (2012) menciona que quienes estudian la representación consideran tanto al ‘archivo’ (libros, fotografías, registros de distinta índole) como al ‘repertorio’ (la actividad misma del individuo). Si bien esto no alude exactamente a lo que se estudia en esta investigación, sí ha sido una fuente de reflexión sobre lo que puede contribuir a generar un conocimiento amplio sobre las propuestas de las coreógrafas elegidas. Hemos hecho un símil entre el ‘archivo’ y lo extraído de las entrevistas y encuestas, y otro entre el ‘repertorio’ y las obras de las coreógrafas. Schechner (2012) añade que “[...] la práctica artística es una parte significativa del proyecto de los estudios sobre representación. Un cierto número de estudiosos de la representación son también artistas en activo [...]” (pp. 21-22). Sobre esto, cabe mencionar que quien lleva a cabo esta investigación es una artista (coreógrafa y bailarina) también.

### 2.3.2. El porqué de la selección

#### a. Coreógrafas

Se ha escogido a las tres coreógrafas porque todas han estado muy activas y son reconocidas en nuestro medio de danza en Lima. Carbone y Petrozzi desde mediados de la década de 1990, mientras que Rodríguez a partir del 2009. Son prolíficas, tienen varias obras en su haber y han estado presentes de manera continua. Además, son formadoras de nuevas generaciones de bailarines muy influyentes y han tenido éxito con el público (en la medida que se puede tener éxito en Lima en la danza contemporánea). Son consideradas tenaces, audaces, líderes y, aunque no necesariamente trasgresoras, con sus propuestas intentan cuestionar y/o transformar lo establecido. Sobre esto último, cada una lo hace a su manera o, más bien, son distintas cuestiones lo que pretenden cuestionar, desestabilizar, inquietar y/o transformar. Por otra parte, las propuestas de las tres son sumamente distintas entre sí. Al ser ellas influyentes, sus propuestas han servido como modelo para bailarines y creadores en Lima. Además, el erotismo se revela, consciente o inconscientemente, en sus obras. Por todos estos motivos, ellas nos permiten acceder a la manera en la que se ha tratado el erotismo de mujeres en la danza contemporánea en Lima en los últimos años, arte que, como ya se ha expuesto en el primer capítulo, ofrece nuevas perspectivas sobre lo establecido.

#### b. Bailarinas

Entrevistar a bailarinas fue fundamental para entender el trabajo de las coreógrafas. Finalmente, las obras de danza, como contenido y forma, son o dependen en gran parte de la manera en que los bailarines las interpretan. Son ellos los que encarnan y llevan a cabo las intenciones del coreógrafo/director. Burrows (2010) es claro al respecto: “the performer I choose to work with is the first and most important material of a dance piece. Everything that happens is bound by that choice. Who did I choose and what can they do? [...]” (p. 5)

Fraleigh (1987) añade:

While a dance usually has an objective, repeatable structure (it can be performed by several people), it is subject to individual interpretation and dependent upon the individual body aesthetic of the particular dancer. Once more the self appears. All of this contributes to the difficulty of capturing the dance object and the dancer as an object. The lived dynamic continually surpasses the object, the concrete continually eludes us. Yet we see that the dance and its lived dynamic exist through a concrete presence, the dancer” (p. 36).

Pero así como el bailarín o la bailarina es lo concreto de la danza y su ser es expresado en escena, “what is expressed of myself in dance will be derived from how I relate to these processes and how I interpret the specific aesthetic intentions involved in each dance I perform” (Fraleigh, 1987, p. 25).

Tomando esto en cuenta, se le consultó a cada coreógrafa cuáles bailarinas debían ser entrevistadas considerando que, además de bailar en las obras analizadas, han sido parte importante de la trayectoria de las coreógrafas. Por un lado, han trabajado en más de un proyecto con ellas y, por otro, han sido alumnas de las coreógrafas. Cada coreógrafa sugirió unas cuantas y se decidió por dos de cada una.

### c. Encuestados

Se encuestó a once personas. No todos respondieron sobre todas las coreógrafas. Lo hicieron únicamente sobre aquellas con la que se sentían familiarizados. Nueve respondieron sobre Carbone y Rodríguez y ocho sobre Petrozzi. Su opinión era importante porque su ocupación los hace sensibles a la danza y porque conocen el trabajo de las coreógrafas. No era imprescindible que conozcan y puedan opinar a fondo sobre las obras elegidas a analizar, pero sí que tengan un panorama de sus trabajos, trayectoria y lo que cada una de ellas representa en nuestro medio.

Con el fin de guardar la privacidad de los encuestados, se usan seudónimos. Estos son: Pechuga, Camaleón, Superiora, Velo, Elmundo, Ubicuo, Tripera, Caramelo, Estructura, Locro y Vendaval.

#### d. Obras

En cuanto a las obras elegidas para analizar, se pidió a las coreógrafas que sugirieran aquellas en las que consideraban que había erotismo. Carbone propuso cuatro, Rodríguez dos y Petrozzi solo una. Se decidió analizar solo una obra de cada coreógrafa para que no sea abrumadora la cantidad de información. Se consideró importante que las obras sean grupales, por lo que así se podía apreciar cómo las bailarinas “traducían” la poética de las creadoras, siendo a la vez materia fundamental de esta. Evidentemente era esencial que dentro del grupo haya mujeres. No fue un requisito que las coreógrafas/directoras estuvieran dentro de la obra.

Si bien Fraleigh (1987) asegura que “the dance begins and ends in lived time and immediate perception. It leaves nothing concrete-as object-behind. It might be critiqued, filmed, or notated; but these are records of the dance-not the dance itself” (p. 48), el análisis de las obras se ha hecho en base a filmaciones de estas. Las obras fueron vistas en vivo en el momento en que se estrenaron, pero evidentemente ha sido necesario recurrir a videos por motivos de memoria y de precisión. En todo caso, es importante aclarar que la experiencia en vivo de un arte escénico provee de muchas riquezas que se pierden al ser filmadas, sobre todo si la filmación fue hecha solo para registro/memoria.

## 2.4. Breve descripción de los sujetos de investigación

### a. Coreógrafas

Mirella Carbone

Clase media/alta

Si bien su presencia ya era conocida en los escenarios desde la década de 1980, su trabajo se impone desde inicios de la década de 1990. Hizo ballet clásico de niña, pero no continuó en la adolescencia. Estudió Historia del Arte en Italia. Retomó la danza de adulta, esta vez la danza contemporánea. Aunque se considera autodidacta, reconoce que el ballet en sus primeros años fue importante para su formación. De este arte toma luego, más que el movimiento en sí, lo teatral y el hecho de contar historias. Vivió durante un tiempo en Ecuador, justo en el momento en el que retomaba la danza. Durante esos años, sus principales influencias vinieron de Lucho Muekay, sobre quien menciona que traía técnicas de danza moderna aprendidas en México, y de Wilson Pico, de quien heredó ejercicios de improvisación que luego ella reinventó. En Lima tomó talleres breves, pero que la marcaron mucho, con los maestros franceses del Teatro del Movimiento, Yves Marc y Claire Heggen. También en Lima bailó y tomó clases de danza moderna/contemporánea con Maureen Llewelyn Jones. También fue parte del grupo de teatro Cuatrotablas; por lo tanto, experimentó los fundamentos de Eugenio Barba y Jerzy Grotowsky. No obstante, una influencia sumamente importante para ella es la danza teatro de Pina Bausch, que es una herencia de la danza expresionista alemana. Se identifica con su poética, contenido y le fascinan los personajes de sus obras.

Morella Petrozzi

Clase alta

Sus inicios como creadora en Lima datan de mediados de la década de 1990. De niña se inició en el ballet clásico con su madre, la bailarina Ducelia Wol, y con las maestras Lucy Telge y Martha Herencia. Viajó a estudiar danza a la Western Michigan University y ahí se

formó con las técnicas de danza moderna de Hawkins, Limón y Graham. Estudió como materia secundaria Estudios de la Mujer ('Women's Studies'). Luego obtuvo una maestría en danza contemporánea de la vanguardista Sarah Lawrence College. En 1996 fue premiada con el primer puesto por el Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP por su ensayo escrito *La danza moderna más allá de los géneros masculino y femenino: Hacia la búsqueda de la danza moderna netamente femenina*. Proviene, entonces, del mundo artístico y del mundo académico. Y lo académico se refiere no solo a que estudió en una universidad, sino que las técnicas de danza con las que fue formada son en sí danzas académicas, por lo que sus principios fueron sistematizados en ejercicios puntuales que forman parte de la tradición de la danza contemporánea norteamericana. Tuvo, durante sus años en Estados Unidos, fuertes influencias feministas. Desde su regreso al Perú, trabaja con su madre en la escuela y compañía de ambas, Danza Viva. Uno de sus intereses es formar bailarines que después integren la compañía.

Fany Rodríguez

Clase media (menciona que ha pasado por todas, pero que ahora vive una con privilegios).

Su formación ha sido sobre todo de ballet clásico. Fue bailarina del Ballet Nacional por alrededor de veinticinco años. Durante la década de 1990, participó en el grupo de danza moderna Atelier dirigido por Molly Ludmir, pero esto no implicó que su lenguaje de movimiento sea otro que el ballet. Reconoce, más bien, que la visita del coreógrafo norteamericano de danza contemporánea Dana Tai Soon Burgess al Ballet Nacional le inculcó un sentido del "flow" que no tenía antes. Por eso, se refiere a la fluidez del movimiento. También con él, se inicia en el trabajo de piso. De Martín Padron hereda el disfrute de bailar y la importancia de las percepciones sensoriales. En general, distintos coreógrafos que fueron invitados al Ballet Nacional le aportaron aspectos que fueron nutriendo su interés por crear y encontrar nuevas formas de movimiento. En el 2009, formó su grupo Dactilares, el cual, por

un lado, se dedica a la formación de bailarines a los que lleva a competencias de baile, y por el otro, crea y presenta obras.

#### b. Bailarinas

En obras de Carbone: Lucía Meléndez y Lorna Ortiz

Ambas bailarinas se consideran de clase media. Tienen formación y experiencias muy distintas. Lorna Ortiz es ecuatoriana y en el momento que comienza a trabajar con Carbone ya tenía varios años de experiencia. Comenzó con ballet clásico y luego conoció la danza moderna. También tuvo experiencia en danza teatro al trabajar con la coreógrafa Isabel Bustos. Dice que con Carbone se da un gran cambio en la forma de trabajar, ya que el material proviene de las experiencias de vida de cada intérprete. A partir de esto, no concibe trabajar de otro modo. El caso de Lucía Meléndez es distinto, inicia su interés por la danza al ver bailar a Carbone. Siente una identificación inmediata. Su formación y trabajo profesional fue básicamente con ella. Toma otras clases en la Escuela de Danza Pata de Cabra, donde se enseñaban distintas técnicas de danza contemporánea, pero es básicamente con Carbone con quien se desarrolla.

En obras de Petrozzi: Claudia Odeh y Jacqueline Pevez

En cuanto a las bailarinas que han trabajado con Petrozzi, por un lado, Claudia Odeh se considera de clase alta, mientras que Jacqueline Pevez de clase emergente. Más allá de que pudieran haber hecho algún tipo de danza antes, ambas atribuyen su formación a Danza Viva, escuela en donde las clases de ballet son dictadas por Ducelia Wol, y las de contemporáneo por Petrozzi. Ellas se forman con ambas disciplinas, pero se consideran bailarinas de danza contemporánea. Han complementado luego sus estudios con otras técnicas, Odeh viajando a

Europa y tomando diversos talleres de técnicas contemporáneas actuales. Ambas consideran que la técnica flying low es importante. Su desenvolvimiento en escena lo han hecho desde Danza Viva exclusivamente.

En obras de Rodríguez: Verónica Garrido Lecca y Diana Makino.

Verónica Garrido Lecca se considera de clase alta, mientras que Diana Makino de clase emergente. Ambas comenzaron con ballet clásico y conocieron la danza contemporánea gracias a Rodríguez. Si bien al inicio ambas admiten que les costó cambiar de códigos, lo que hace Rodríguez es una transformación del ballet clásico, es decir, parte del vocabulario del ballet, pero lo desestructura, incorpora nuevos movimientos y reta las dinámicas, así que tampoco representó un cambio tan radical. Fueron alumnas primero y luego formaron parte de sus creaciones fungiendo, a su vez, como ejemplo o modelo para los bailarines que entraban luego. Reconocen que el trabajo de Rodríguez las empodera y da seguridad.

En todos los casos se puede afirmar que las bailarinas tienen un grado de identificación importante con el trabajo de las coreógrafas y que sin duda manejan los códigos de las coreógrafas.

## C. Obras

### *Platos rotos*

Fue creada por Carbone en el 2004, a la mitad de su carrera aproximadamente. Toma como detonador a la novela *Alicia en país de maravillas* de Lewis Carroll, escrita en 1865. Carbone no pretende contar la historia de la novela, sino que se aprovecha de la posibilidad que esta le da de entrar en el mundo de los sueños, del inconsciente, de cuestionar valores y

comportamientos de una sociedad, de poner en juego a las identidades. En el programa de mano de la obra, el escritor Javier Ponce Gambirazo (2004) escribe

Partiendo de la libre intromisión en el mundo de los sueños, Mirella Carbone señala nuestra ajenidad respecto al sistema y la certeza de que cada uno tiene su muñeca del brazo de la cual evade. Un viaje en tren nos aleja de lo cotidiano y nos sumerge en ese mundo donde la ligereza de una melodía infantil evidencia el grosero abismo entre lo socialmente deseable y lo que deseamos.

El análisis de la obra se hace a partir de dos versiones de esta. Una corresponde a la versión del estreno y la otra es de un año después. Algunos bailarines cambian de versión a versión (Meléndez y Ortiz están en ambas) y en la segunda versión participa la misma Carbone. Tiene una duración de una hora y diecisiete minutos aproximadamente. La estructura de la obra es compleja. Se podría describir como fragmentada, pues no se distinguen escenas, sino que varias de las acciones y situaciones distintas se producen en simultáneo o se superponen. A pesar de que la obra sugiere un viaje, los eventos no ocurren uno tras otro ni son productos de la causalidad. Estas situaciones en contrapunto se ven intercaladas por la proyección de un video que sugiere un viaje rápido y vertiginoso en tren. Esta obra es un claro ejemplo de la manera en que Vendaval describe a las obras de Carbone en general: “un tiempo de simultaneidades, que permiten contrastes y coincidencias. Hay varias acciones en simultáneo en escena”. Menciona también que los espacios que Carbone sugiere en sus obras tienen “una densidad particular. Están llenos de desafíos: laberinto, un bosque, una noche en una casa vieja llena de recuerdos peligrosos”. En el caso de *Platos rotos*, el espacio es uno en tránsito, pero este “tren” que simboliza lo que transporta a la protagonista durante el viaje la lleva a espacios confusos donde no se está protegido y solo se puede esperar que cualquier cosa pase.

La obra termina como comienza, con una mujer y su maleta. Esto indica que la estructura es, además de fragmentada, circular. El caos de los hechos y situaciones se “ordena”, pero en realidad lo que sugiere es que el mundo inconsciente es una vorágine de la cual no podemos salvarnos. Como si el mundo real y hostil nos marcara por siempre y, por lo tanto, nuestros sueños y deseos están condenados al dolor (y al terror). La obra está llena de elementos simbólicos y de objetos tales como muñecas (a veces desmembradas), platos (a veces rotos), maletas, escaleras, vestidos de niñas, entre otras cosas. Los bailarines van cambiando de personajes. Hay uno principal que es el de una mujer que parte de viaje, pero luego el resto de bailarines va cambiando de personajes. Las situaciones que se dan son de distinta índole. Hay abuso, manipulación y violencia de unos a otros. También hay momentos de celebración frenética, momentos de intimidad, momentos surrealistas. El erotismo aparece a menudo, pero, tal y como pasa con todas las situaciones, es siempre interrumpido. Los personajes pasan de una emoción intensa a otra rápidamente. No se reconoce ninguna técnica específica de movimiento en los bailarines. Los bailarines poseen distintas habilidades, pero todos están en función de representar acciones y hechos, a veces de maneras metafóricas.

### *Solar plexus*

Esta es la última obra creada por Petrozzi. Es del 2017. Solo ha sido presentada en una temporada, por lo que solo se analiza una versión. Además, esta fue la única obra que Petrozzi recomendó para esta investigación. Esto generó un desconcierto, pues, además de tener otras en las cuales el tema de género y erotismo eran evidentes, esta no es de las más representativas de su trabajo. Sin embargo, la obra está inspirada en la vida de Isadora Duncan y en el libro autobiográfico que ella escribió, titulado *My life*. Ella fue un personaje conocido por su irreverencia, considerado feminista, polémico y que vivió su vida con una

libertad no propia de su época. Duncan, además de revolucionar la danza escénica del occidente y abrir la puerta a lo que después se convertiría en danza moderna, se sabe que vivió intensamente su sexualidad y que la búsqueda del placer, el amor y la belleza fue importante para ella<sup>21</sup>. La estructura de la obra es episódica, consta de siete escenas independientes entre sí. La primera escena presenta al personaje y el resto de las escenas sugiere distintos aspectos de su vida, tales como su irreverencia e ímpetu rebelde, su acercamiento al movimiento libre y “natural”, sus relaciones con hombres, entre otras cosas. Tiene una duración de cuarenta y ocho minutos aproximadamente. Son seis los bailarines que participan. Solo uno de ellos es hombre. Esto fue adrede, pues Petrozzi consideró que, ya que los hombres fueron tan importantes para Isadora Duncan, debía haber en la obra uno que lo representara. Dentro de las cinco mujeres están Odeh y Pevez. Las escenas fluctúan entre el estilo descriptivo y el abstracto. Además de los bailarines, la obra se manifiesta a través de una proyección que, por momentos, dialoga con los bailarines y, por otros, genera una atmósfera. Una cortina de hilos descendientes divide el escenario y podría hacer alusión a la dualidad de Duncan. Es conocido que en ella vivían contradicciones como el querer gustar y ser elogiada, y a la vez vivir su vida sin reparos corriendo el riesgo de ser condenada socialmente, así como el hecho que tuvo inquietudes por una justicia social, mientras se codeaba con la élite europea, entre otras cosas. Distintos objetos aparecen en distintas escenas, tales como un ramo de flores, un sofá, una casita. Estos contextualizan la escena sin llegar a ser totalmente necesarios. El lenguaje de movimiento entre los bailarines es homogéneo. Se percibe que todas las bailarinas han sido entrenadas con las mismas técnicas,

---

<sup>21</sup> Con tan solo fijarnos en algunos de los títulos de textos de Duncan, lo podemos confirmar: “El placer”, “La danza y la naturaleza”, “La libertad de la mujer”, “La danza en relación con la religión y el amor”. Esto fue en los inicios de la vida profesional de Duncan un objetivo. Era una reacción al ballet, el cual ella consideraba que afeaba y distorsionaba los cuerpos de las mujeres. Ella defendía que la belleza implicaba libertad, una expresión auténtica y sincera. Ponía como ejemplo de armonía a la naturaleza.

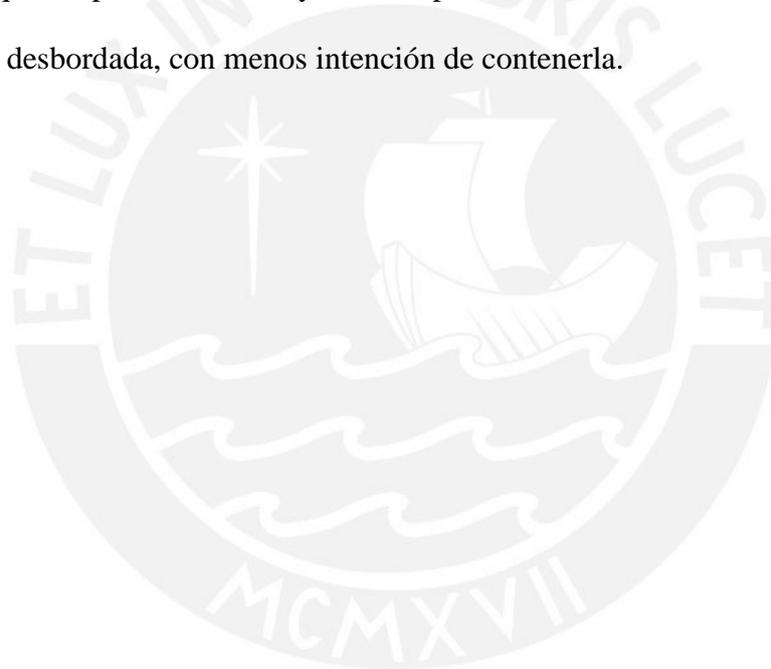
aunque Odeh, quien representa la rebeldía de Duncan, propone movimientos menos “académicos”.

### *Entre valquirias*

Esta es una de las primeras obras de Rodríguez. Fue creada en el 2010. Tal y como su nombre lo indica, toma como motivación a personajes de la mitología nórdica, las valquirias. Es importante resaltar que estas fueron mujeres guerreras y fuertes. Tenían el poder de decisión sobre cuales guerreros muertos eran merecedores de entrar en el reino de Valhalla. Son símbolos de fuerza, poder y decisión, tres características que, como veremos más adelante, son indispensables en el trabajo de Rodríguez. Ella cuenta que esta obra es de alguna manera autobiográfica, pues representa una situación similar a la que le tocó vivir. Una mujer es jalada y llamada a ser parte de algo importante, de donde no podrá salir, y deberá asumir una difícil y dura responsabilidad.

Se tuvo acceso a dos versiones de la obra con elencos distintos. La primera, del 2010, tiene como elenco a bailarines del Ballet Nacional, y la otra, del 2011, fue presentada con su compañía Dactilares. Este caso es interesante, pues es con su compañía Dactilares que ella desarrolla su lenguaje y donde su poética se hace más evidente. En esta versión, participan Garrido Lecca y Makino. La obra tiene 23 minutos de duración aproximadamente, tiene una estructura episódica donde claramente se distinguen ocho escenas con pequeñas acciones que sirven de transición entre una y otra. Si bien la obra es narrativa y sugiere el tránsito de la mujer protagonista de una condición de vida a otra, el énfasis está en el movimiento que por momentos alude a hechos determinados (ser jalada, resistirse, luchar), pero, en su mayoría, cumple más la función de crear una atmósfera de intensidad y tenacidad. La cualidad del movimiento es mayoritariamente apasionada y vehemente. La velocidad y ritmo de este es

incesante y con pocas variaciones. Hay en el espacio tres elementos: un umbral, una cortina roja (simbolizan aquello que se atraviesa, se cruza, se sale de un lugar y se entra a otro) y una banca que entra y sale en dos escenas, pero que básicamente solo cumple la función de apoyo para los bailarines. Hay piezas distintas en el vestuario, el cual se cambia constantemente, pues pareciera representar los distintos estados por los que atraviesan los bailarines/personajes. Los bailarines claramente son entrenados con ballet clásico. Este es el vocabulario sobre el cual se construye la obra; sin embargo, en la segunda versión, la que es con los bailarines de Dactilares, se detectan nuevas influencias de técnicas de danza contemporánea que les permiten entrar y salir del piso con más dominio, así como también una energía más desbordada, con menos intención de contenerla.



## Capítulo 3

### Definición de ejes para la investigación

#### 3.1. Género

A pesar de que en los últimos años es cada vez más frecuente hablar sobre “género”, es también cada vez más complejo. Existen múltiples y variadas concepciones sobre este término y su significado. Han aparecido, pasada la mitad del siglo XX, distintas teorías sobre sexo, género y cuerpo. Muchas de ellas se oponen entre sí. Es aquí donde surgen confusiones<sup>22</sup>. Por este motivo, es preciso mencionar algunos de los hechos que dan origen al término. La antropóloga mexicana Marta Lamas (2011) lo explica de manera clara y didáctica en una conferencia dada en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ella dice que la palabra “género” existía mucho antes de que adquiriera una nueva significación. Su primera acepción es la referida a “clase, tipo, especie”. De ahí se desprende el hablar de género femenino y masculino cuando en realidad se estaba hablando de sexo.

Debemos hacer un paréntesis para explicar lo que se comprende por sexo. La ciencia ha definido al sexo como aquellas características anatómicas con las que nace una persona y que se asumen como naturales, aquellas que determinan si una persona es hombre o mujer. Sin embargo, la bióloga y especialista en Estudios de Género Anne Fausto-Sterling (2006) señala que la anatomía no es tan precisa. Dice que “simplemente, el sexo de un cuerpo es un asunto demasiado complejo. No hay blanco o negro, sino grados de diferencias” (p. 17).

---

<sup>22</sup> Esto no ha sido una excepción durante las entrevistas y encuestas realizadas para esta investigación.

Esta dualidad impuesta pretende ignorar la intersexualidad por considerarla fuera de lo “normal” y que “puesto que los intersexuales encarnan literalmente ambos sexos, su existencia debilita las convicciones sobre las diferencias sexuales” (p. 23), de modo que “machos y hembras se sitúan en los extremos de un continuo biológico pero hay muchos otros cuerpos [...], que combinan componentes anatómicos convencionalmente atribuidos a uno u otro polo” (p. 48). La filósofa Judith Butler es inclusive más radical. Sus teorías llegan a inicios de la década de 1990 para desestabilizar las ideas que el feminismo había propuesto hasta el momento. “Los aportes de Butler sugieren que, contrariamente a lo que suele pensarse, el *sexo* no constituye la base sobre la cual el *género* se deposita a través de la socialización para recubrir armónicamente su superficie” (Martínez, 2011, p. 132). Ella defiende que el sexo no es algo ‘natural’, que la idea del sexo como algo binario ha sido una construcción para perennizar al sistema heteronormativo. En *El género en disputa*, ella plantea una serie de preguntas que dan pie a su hipótesis:

¿Podemos hacer referencia a un sexo «dato» o a un género «dato» sin aclarar primero cómo se dan uno y otro y a través de qué medios? ¿Y al fin y al cabo qué es el «sexo»? ¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal, y cómo puede una crítica feminista apreciar los discursos científicos que intentan establecer tales «hechos»?" ¿Tiene el sexo una historia?" ¿Tiene cada sexo una historia distinta, o varias historias? ¿Existe una historia de cómo se determinó la dualidad del sexo, una genealogía que presente las opciones binarias como una construcción variable? ¿Acaso los hechos aparentemente naturales del sexo tienen lugar discursivamente mediante diferentes discursos científicos supeditados a otros intereses políticos y sociales? Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada «sexo» esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal. (Butler, 2007, p. 55)

Si bien esta es una teoría sugerente y con la que cada vez más intelectuales se alinean, esta investigación se identifica más con aquellas corrientes que aceptan la existencia de las

mujeres con toda su diversidad. Y con esto no estamos sugiriendo que solo hay dos sexos, sino que existe una vivencia que se identifica y puede ser llamada femineidad.

Regresando a la explicación de Lamas (2011) sobre cómo se llega al sentido actual del término género, ella se remonta al aporte de Simone de Beauvoir, quien, en 1949, es la primera persona que alude al concepto sin llegar a nombrarlo. Beauvoir postula que no se nace mujer, que esto no está dado por el sexo, sino que es la cultura y el conjunto de prácticas y creencias sociales lo que lo va determinando. Lo que esto sugiere es la construcción impuesta de una identidad. Lamas continúa narrando que esta teoría es confirmada años después por los doctores John Money y Jean y John Hampson, quienes atendían a niñas y niños con trastornos de identidad. Luego de una serie de investigaciones y procedimientos durante 1955 y 1957, desde la Unidad Endocrinológica Pediátrica del Hospital John Hopkins Baltimore University, concluyen que el sexo es biológico y el género, social. Sin embargo, luego de un fallido experimento de Money, esta conclusión es insuficiente. Se considera que no ha sido tomado en cuenta que los seres humanos tenemos también un inconsciente y que es desde ahí donde se producen los procesos de identificación. En resumen, y lo que define al concepto de género que esta investigación toma en cuenta, es que

como los humanos somos seres bio-psico-sociales, el género está en el cuerpo, en la psique y en las relaciones sociales. El género es un filtro a través del cual vemos el mundo, es una forma de interrelación y también una identidad (Lamas, 2011).

Es decir, este es un proceso personal del desarrollo del cuerpo, del deseo y de la identidad. Vale la pena aclarar que actualmente, o en todo caso para esta investigación, no tiene ningún sentido pretender que “la mujer” es un ente unitario, una esencia universal. A mediados del siglo pasado, De Beauvoir (2014) ya se preguntaba cuál era la definición de mujer y si realmente existen las mujeres (p. 15) para luego explicar que “las ciencias

biológicas y sociales ya no creen en la existencia de entidades inmutablemente fijas que definirían caracteres determinados, tales como los de la mujer, el judío o el negro” (p. 16). Sin embargo, Kristeva (1989) explica que, para las primeras generaciones del feminismo, considerar a “la mujer” como una entidad con identidad universal sirvió para la lucha por obtener derechos civiles y reconocimiento sociocultural (p. 197). De Lauretis, en *La tecnología de género*, agrega que

En los escritos feministas y en las prácticas culturales de los años 60 y 70, la noción de género como diferencia sexual era central para la crítica de protesta, la relectura de las representaciones culturales y narrativas, el cuestionamiento de las teorías de la subjetividad y la textualidad, para la escritura, la lectura, y para el carácter de espectador/a... Pero esa noción de género como diferencia sexual y sus nociones derivadas-cultura de mujeres, maternidad, escritura femenina, femineidad, etc.-se han tornado ahora, una limitación, algo así como una desventaja para el pensamiento feminista (p. 7).

En todo caso, es un hecho que, en la cultura occidental, regida por un sistema hegemónico, el binarismo sexual es un referente fundamental en la construcción de sexo y género. Hay quienes se identifican con lo masculino o lo femenino, y lo reproducen o quienes lo cuestionan y rechazan. Sea cual sea la posición, esto marca la pauta en la formación de nuestras identidades, y, ciertamente, esto aparece y se manifiesta en la danza.

Debido a que esta investigación se enfoca en las manifestaciones del erotismo en la danza de mujeres, los estudios y referencias utilizados sobre género se concentran en lo que concierne a personas que se identifican como mujeres y a lo femenino (sistema de significados que una determinada cultura y sociedad le otorgan a cada sexo). Por otro lado, en esta investigación, se reconoce la enorme diversidad que hay entre las mujeres y, por ende, se

intenta no caer en lugares comunes sobre lo que es ser mujer. Se toman en cuenta las riquezas y complejidades de cada una de las coreógrafas y bailarinas estudiadas.

### 3.2. Cuerpo

Si bien sexo y género son cuerpo, encontramos necesario separar los conceptos de género y cuerpo para poder ahondar en ciertos aspectos fundamentales para esta investigación.

Hablar de cuerpo cuando hablamos de danza es tener la posibilidad de hacerlo desde un sinfín de aproximaciones. Justamente por eso, es importante hacer un breve recuento de cuál ha sido su lugar y cómo ha sido considerado el cuerpo en la cultura occidental para luego comprender los enfoques desde donde se analiza en esta investigación.

Liuba Kogan, en *El deseo del cuerpo* (2010), señala que

[...] en la corriente principal de la filosofía occidental el cuerpo como materia ocupó una posición poco privilegiada. Desde el pensamiento platónico, la materia representó una versión degradada e imperfecta del mundo de las ideas, y el cuerpo fue visto como la prisión del alma, la razón o la mente. En la tradición cristiana se asoció el cuerpo con la caducidad y el alma con lo inmortal, bajo una dicotomía que cede la preeminencia a lo inmaterial. Mientras que en el mundo cartesiano, aún muy influyente en el mundo occidental, separó el alma/mente (*res cogitans*) de la naturaleza/cuerpo (*res extensa*)... esta herencia del cartesianismo habría privilegiado tres formas de investigación sobre el cuerpo: el cuerpo como un sistema orgánico; el cuerpo como un instrumento o recipiente ocupado por el alma y dissociado de ella; y por último, el cuerpo como vehículo de expresión y de recepción de ideas, sentimientos y afectos; pero totalmente pasivo, es decir sin agencia. No se desarrolló en la corriente principal de la filosofía occidental un interés por el sujeto y su propio cuerpo (pp. xxii-xxiii).

Sin duda, estos juicios siguen estando presentes en nuestra cultura, pero en el siglo XX aparecieron varias otras ideas y teorías sobre el cuerpo que aportaron a la revaloración y comprensión de este. Jean Jacques Courtine (2006) pone en primer lugar al psicoanálisis, porque lo que Sigmund Freud postula es que el inconsciente se manifiesta a través del cuerpo. Esto desencadenó la comprensión de las somatizaciones, entre otras teorías. Según Annie Suquet (2006), la posibilidad de que el cuerpo sea capaz de revelar toda esta información “escondida” e inconsciente fue uno de los principios sobre los que las pioneras y pioneros de la danza moderna desarrollaron su danza: “Desde sus principios, la danza moderna busca una entrada en ese mundo oculto que parece contener el germen de toda movilidad, emocional y corporal” (p. 384).

Luego, de acuerdo con Courtine (2006), las reflexiones de filósofos tales como Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty fueron una importante influencia. Kogan (2010) asegura que estos fenomenólogos son los que dan origen al concepto de *cuerpo vivido* y que, “de modo general, para Husserl, Bergson, Merleau-Ponty y Ricoeur el cuerpo vivido es la conciencia que tenemos sobre nuestra experiencia corporal” (p. xxiii).

Para la danza, este concepto del cuerpo vivido tiene total sentido. Fraleigh (1987) es una convencida de esto:

To express the dance is to express the lived body in an aesthetic form. The body, understood in its lived totality, is the source of the dance aesthetic. It is not simply the physical instrument of dance, nor is it an aesthetic object as other objects of art are. The essential reduction and significance of dance lies in this distinction: I am embodied in my dance; I am not embodied in my painting (p. xvi).

Esto no solo se aplica al bailarín, sino también al espectador: “Because dance is in essence an embodied art, the body is the lived (experiential) ground of the dance aesthetic. Both dancer and audience experience dance through its lived attributes, its kinesthetic and

existential character” (Fraleigh, 1987, p. xiii). Más adelante, vuelve a reforzar esta idea: “We experience the lived substance of dance through our own kinetic flow of being, The dance unites the dancer and the audience in a lived metaphysic” (p. xv).

Pero en la danza, además de la comprensión del cuerpo a través de la fenomenología, es común también hacerlo desde un enfoque político. Y a esto debemos atribuir los acontecimientos de la década de 1960. Courtine (2006) señala que

Las cosas empezaron a cambiar a finales de la década de 1960: probablemente, al contrario de lo que se suele pensar, no se debió tanto a la iniciativa de los pensadores del momento como al hecho de que el cuerpo empezó a ocupar el papel protagonista en los movimientos individualistas e igualitaristas de protesta contra el peso de las jerarquías culturales, políticas y sociales heredadas del pasado. «¡Nuestro cuerpo nos pertenece!». Es el grito que lanzaron a comienzos de la década de 1970 las mujeres que protestaban contra las leyes de prohibición del aborto, poco tiempo antes de que los movimientos homosexuales hicieran suya la misma consigna. El discurso y las estructuras se asimilaban al poder, mientras que el cuerpo quedaba del lado de las categorías oprimidas, marginadas de la sociedad: las minorías de raza, de clase o de género solo contaban con su cuerpo para enfrentarse al discurso del poder, al lenguaje como instrumento utilizado para silenciar el cuerpo (p. 22).

Desde entonces, el cuerpo se ha convertido, en algunos casos, en sinónimo de revolución. Y esto ha sido aprovechado por la danza contemporánea.

Pero no es fácil entender y manejar el propio cuerpo, ni comprender y, mucho menos, analizar el ajeno. Según David Le Breton (1995), en *Antropología del cuerpo y la modernidad*, “el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (p. 14).

A esto sumémosle que, en el caso de un bailarín, este viene con una técnica de movimiento aprendida y, en el mejor de los casos, apropiada<sup>23</sup>. Esta técnica es producto también de lo social y cultural, sin duda, pero, al ser traspasada generación tras generación y/o cambiada de contexto, podría complejizar aún más su análisis.

Quizá por esta complejidad es que algunos estudiosos prefieren usar el término “embodiment” en lugar de “cuerpo” cuando la intención es estudiarlo desde distintas aristas de la performatividad. Weiss y Fern Haber (1999) exponen que

[...] the very expression “the body” has become problematized, and is increasingly supplanted by the term “embodiment”. The move from one expression to another corresponds directly to a shift from viewing the body as a nongendered, prediscursive phenomenon that plays a central role in perception, cognition, action, and nature to a way of living or inhabiting the world through one’s acculturated body (p. xiii-xiv).

Sin embargo, en esta investigación, seguiremos refiriéndonos a cuerpo a menos que algún autor citado haga lo contrario.

### 3.3. Propuesta artística

Con la denominación “propuesta artística”, estamos considerando tres fases fundamentales en la creación y presentación de una obra de danza. Estas son a) Estímulos/motivaciones/objetivos, b) Procesos de creación, y c) Obra y recepción del espectador.

---

<sup>23</sup> Con ‘apropiación’ nos referimos a que, no solamente se ha aprendido y dominado una técnica de movimiento, sino que se ha logrado internalizarla de tal manera que potencia la capacidad expresiva y de acción del bailarín. Es decir, da herramientas para que los cuerpos aumenten sus habilidades de percepción y respuesta de acuerdo con los objetivos planteados por creador/coreógrafo.

Si bien se suele pensar que toda creación nace de un estímulo, de una motivación y que se tiene un objetivo, estos no son siempre claros:

Sometimes there isn't a clear intention; there is only an inner drive, a restless energy, vague and undirected, a need to create. And sometimes for a while that vague nudge has no clearly defined, identifiable intent or theme. Often the choreographic process itself includes discovering and defining the theme and intention (Blom & Chaplin, 1982, p. 9).

Además, estos estímulos/motivaciones/objetivos pueden cambiar de proyecto a proyecto. Aun así, se ha tratado de observar las recurrencias en el trabajo de cada una de las tres coreógrafas y, sobre todo, aquellas relevantes a esta investigación.

Una vez que se decide crear una obra, se inicia el proceso creativo. De más está decir que cada proceso creativo es distinto y que no existe una única metodología. Aun así, es un hecho que cada creador suele trabajar bajo ciertas premisas o de determinadas maneras. Hay quienes inclusive tienen rituales que repiten de proceso a proceso. En un momento de esta investigación, se dudó de si era necesario conocer y analizar esta fase, pero se concluyó que sí. Entender la poética de las coreógrafas se hace posible si se comprenden no solo el estímulo y los resultados, sino el proceso también. “Nuestro punto de vista es el de espectador-lector, aunque sea bueno que este último sea consciente, como todo ‘conocedor’ de arte contemporáneo, de los procesos que generan la obra y le dan sus tonalidades” (Louppe, 2011, p. 197). La información proporcionada por las coreógrafas y bailarinas sobre estos procesos se ha depurado con fines de no alejarnos del tema para luego encontrar una relación entre estos procesos y las manifestaciones de erotismo de mujeres en la danza de las coreógrafas (si es que las hay).

La última fase incluye dos aspectos que, en realidad, no están separados. Partimos del entendimiento de que una obra de arte no tiene ningún significado por sí sola. Es el impacto, lo que genera en el espectador y lo que este devuelve, lo que le da el sentido a una obra.

Sobre esto, Jérôme Bel (2012) es tajante:

It seems to me that there is only one type of theatrical practice possible for me, that is to say, the public performance. Writing the piece, alone or with a circle of a few loyal and understanding assistants around me, and rehearsing with the performers are only risky speculations because theatre cannot be done without the presence of the public which changes everything (p. 73).

A pesar de la importancia de esta tercera y última fase, no será analizada en el eje *Propuesta artística*. Esto se debe a que, al analizar los ejes de *Género*, *Cuerpo* y *Erotismo*, ya se ha tomado en cuenta cómo estos se manifiestan en las obras elegidas. Por otro lado, no es posible tener conocimiento ni registro de cómo fue el encuentro entre las obras y el público. Las apreciaciones de los encuestados sobre el trabajo de las coreógrafas es una aproximación, no específicamente a las obras elegidas, pero sí al trabajo de las coreógrafas a través del tiempo. Esta información aparece a lo largo de los otros tres ejes.

#### 3.4. Erotismo (en la danza)

Si bien en el capítulo primero ya se ha expuesto una definición de erotismo, esta ha sido bastante general. Es necesario precisar cuál es el significado de erotismo en danza que se aplica en esta investigación.

Como es evidente, la palabra “erotismo” tiene su origen en la palabra “eros” que proviene del griego y equivale a amor, pasión, deseo intenso. En 1920, Sigmund Freud, resignifica lo que es eros. Para él, eros es una pulsión básica en todo ser humano. Es una

pulsión de vida, es decir, “un instinto cuya característica es la tendencia a la conservación de la vida, a la unión y a la integridad, a mantener unido todo lo animado” (La Estrella de Iquique, 2009).

El erotismo, por ende, es aquello relacionado a esto. En esta misma línea, Lord (2007) lo define como la capacidad de sentir alegría, de compartirla con otros y desarrollar un vínculo. Para ella es cuestión de cuán pleno e intenso puede ser el hacer. Es un poder creativo. En pocas palabras, es una “oda” a la vida. Tiene que ver con el sentir y el crear, dos elementos sumamente presentes en el arte de la danza.

Por su parte, Hanna (1988) dice que “[...] dance, a metonym and metaphor of existence, for life is movement” (p. 120). Esta afirmación alude al hecho de que la danza produce una serie de sensaciones intensas, evoca emociones, establece vínculos. Hace sentirse vivo.

Explicar la relación entre el cuerpo que danza, las sensaciones y emociones intensas y apasionadas que se despiertan, y el erotismo no es fácil. Quizá un buen ejemplo, alguien que encarnó este estado, fue Elvis Presley. En la década de 1950 revolucionó a toda una sociedad conservadora con su performance. Encantó y escandalizó por sus “despliegues públicos de sexualidad”. Se le censuró por sus movimientos eróticos. Pero ¿qué es lo que hacía tan erótico a Presley si nunca hizo alusión al acto sexual? ¿Serían los movimientos de cadera? (en realidad, tampoco hacía tantos de estos) ¿Sería el volumen en su movimiento? ¿Su energía desbordada? ¿La ligereza y rapidez de sus piernas? En el documental *Rock 'n' Roll America* (2015), músicos y público admirador de él han dicho cosas tales como “He had more fun on stage than I’ve ever seen anybody have. He was just out there having a ball” (Wanda Jackson en BBC Music, 2015). Otros mencionaban su soltura y agilidad o que sentía el ritmo

y que lo vivía al máximo. El cantante y autor P.F. Sloan concluye que Presley significó la oportunidad de toda una generación para la auto exploración. (BBC Music, 2015).

Estas reacciones y opiniones resultan claves para comprender que el erotismo en la danza no acepta aquello que limite los deseos, el disfrute y la libertad con la que se manifiestan. Ahora, cuando nos referimos a danza escénica, no es suficiente con que el bailarín lo experimente. Igualmente importante es la manera en que esto es transmitido. Las elecciones y decisiones que se toman en cuanto a la forma en que se va a manifestar es la responsabilidad del bailarín y, sobre todo, del coreógrafo. Esto se relaciona con la definición general dada al inicio del texto en el que se describe al erotismo como algo que requiere de conciencia, elección y decisión. Como algo reflexivo y elaborado.

Además de esto, esa fuerza vital, esa pulsión que es el erotismo, frecuentemente se convierte en una necesidad de crear. Las creaciones artísticas suelen ser consecuencia de esto. Cuando se encuestó a Estructura, ella sostuvo: “En toda obra artística hay erotismo, ¿verdad? De cualquier disciplina artística, la que sea (hasta de la buena arquitectura) emana erotismo, puesto que es una de las mayores fuerzas de la creatividad, su motor fundamental. En la danza es mucho más notorio, más directo por la información inscrita en el mismo cuerpo y su fisicalidad”. Asimismo, Mario Vargas Llosa (2012) sostiene que, así como el erotismo origina una creación, es también sustancia de esta:

Esta ha sido siempre un fermento de la creación artística y literaria y, recíprocamente, pintura, literatura, música, escultura, danza, todas las manifestaciones artísticas de la imaginación humana han contribuido al enriquecimiento del placer a través de la práctica sexual. No es abusivo decir que el erotismo representa un momento elevado de la civilización y que es uno de sus componentes determinantes (p. 111).

Es desde este punto de vista que afirmamos que en toda danza escénica hay erotismo a menos que este esté reprimido o adrede se quiera contener. Tal y como declaró Pechuga al ser encuestado: “En la danza el erotismo siempre está presente. Cuerpos en movimiento. Sudando. Compartiendo energía, olores, texturas, miradas. Es implícito”.

Con esto no se niega la posibilidad de que el erotismo aparezca también de manera explícita, ni que se aluda directa y gráficamente al placer o acto sexual, ya sea con otros o de manera individual. Pero ¿qué es lo que hace que esto sea algo erótico y no pornográfico? Sobre esto, Vargas Llosa (2001, citado en Guerra, 2003, p. 165) escribe: “La frontera [...] solo se puede definir en términos estéticos. Toda literatura que se refiere al placer sexual y que alcanza un determinado coeficiente estético puede ser llamada literatura erótica”. Empero, los debates sobre lo que es estético o no son complicados y bastante subjetivos. En todo caso, la aproximación que el coreógrafo y ensayista cubano Ramiro Guerra propone resulta bastante convincente. Él da como ejemplo varias de las películas de Pier Paolo Pasolini, consideradas eróticas versus su última película *Saló o los 120 días de Sodoma*. Esta fue descrita, inclusive más que como pornográfica, como denigrante y sádica. Guerra (2003) explica que Pasolini

[...] había dejado de creer en el sexo alegre, punto culminante de un cuerpo feliz; había dejado de creer en eso pues había descubierto que era solo una ficción. El poder tenía una natural capacidad para transformar al cuerpo en una cosa, algo que bien lo ha caracterizado siempre y en ello la represión nazi-fascista ha sido maestra (pp. 162-163).

Es decir, el erotismo desaparece en el momento en el que alguien se impone ejerciendo su poder sobre otro cuerpo y cosificándolo. La dignidad y el derecho de libertad y de elección son elementos imprescindibles en el erotismo, en todo caso, en la definición de erotismo que esta investigación plantea. Reiteramos nuevamente que lo explícito, descarnado

y obsceno sí puede ser parte del erotismo en la danza siempre y cuando sea una elección personal, haya sido elaborado constituyendo parte de la poética del artista, y despierte sensaciones y emociones intensas y gratificantes.

No está de más aclarar también que el cuerpo no es solo placer. También es dolor y decadencia. Sin lugar a dudas, esto ha sido un tema recurrente en la danza contemporánea. Ha aparecido con mucha frecuencia y de manera evidente. Resulta interesante preguntarse cómo puede el erotismo manifestarse en cuerpos decadentes, sumidos en el dolor o si estos están imposibilitados de experimentarlo.

En resumidas cuentas, lo que se considera erotismo en esta investigación es a) la experiencia hiperestimulante a los sentidos, libre y gozosa, del que baila. Esta experiencia es rica en sensaciones y emociones y es percibida por el espectador mediante el fenómeno de la sinestesia<sup>24</sup> y el sentido kinestésico<sup>25</sup>, b) el impulso vital que funciona como motor creativo y/o c) las manifestaciones explícitas del deseo sexual.

---

<sup>24</sup> El espectador “ve” danza, pero, tal y como afirma Jaana Parviainen (1998), el mundo visual no es el mundo real sin los otros sentidos. Todos los sentidos interactúan de manera sinérgica para una percepción total, una experiencia del cuerpo entero. A esto añade: “As in other art forms, the synaesthetic body has a central role in dance both for dancers themselves and the audience” (p. 40).

<sup>25</sup> Suquet (2006) cita al kinesiólogo Hubert Godard, quien explica lo que es la empatía kinestésica o contagio gravitacional: “La información visual genera, en el observador, una experiencia kinestésica (sensación interna de los movimientos de su propio cuerpo) inmediata. Y las modificaciones e intensidades del espacio corporal del bailarín encuentran así su resonancia en el cuerpo del espectador” (p. 398).

## Capítulo 4

### Resultado de análisis

#### 4.1. Género

##### 4.1.1. Género como estímulo creativo

#### En Carbone

Sobre cuán importante o interesante a tratar es el tema de género en sus obras, Carbone responde que género e identidad son temas recurrentes en su creación y que aparecen aun cuando no se lo propone. Vincula su persistencia con sus experiencias infantiles: “yo he tenido una infancia un poco atropellada con experiencias, como casi todas las mujeres, de agresión sexual, de agresión psicológica”. Ello parece sugerir que algo fue golpeado/maltratado/quebrado de su ser solo por el hecho de ser mujer (y que ella considera que es el caso de la mayoría de las mujeres). De ahí la necesidad de reconstruirse en su trabajo creativo/danza.

Para esa reconstrucción recurre a la memoria del cuerpo<sup>26</sup> en el que habrían quedado impresas experiencias, sensaciones, emociones. Ella dice: “Yo creo en el inconsciente [...] en la memoria del cuerpo”.

---

<sup>26</sup> Un volumen de la revista virtual de arte contemporáneo *Nómade: arte y pensamiento* (2013) trata sobre el cuerpo y la memoria. Lo que se expone en el prólogo aporta a entender a lo que se refiere Carbone. Según la revista, el cuerpo contemporáneo se haya en una permanente definición de su identidad, de una resignificación: “A su vez, los cuerpos se encuentran atravesados, perforados y marcados por las huellas de su propio transitar. Hay, por tanto, la asunción de un recorrido previo, que implica la memoria -y alude también al olvido-, y ello puede ser entendido como una narración del andar, y, en última instancia, como un soporte”, así como “escapando a las viejas ideas sobre el cuerpo pensado como cosa, como elemento estático, preferimos abordarlo

Ciertas consignas durante la creación de sus obras (improvisaciones, ejercicios, imágenes y metáforas) permiten que retornen estas vivencias y sea posible entender quiénes somos y reconstruirnos. Sin embargo, se trata de recuerdos, de piezas que nunca terminan de encajar y, por lo tanto, es un proceso abierto. La identidad está siempre en movimiento.

Sus personajes mujeres (y hombres también) nunca están totalmente definidos, es como si cuando se comenzara a gestar algo, de pronto eso se quiebra y aparece otra faceta. Quizá por eso Tripera comenta sobre el trabajo de Carbone: “es contradictoria, ambigua, no te lo deja fácil, busca perturbarme”.

La imposición de una identidad como mujer es tan violenta como el acto de abuso al que fue sometida solo por ser mujer. Por eso Locro comenta que “las mujeres en sus obras cuestionan el rol que les ha asignado la sociedad”. Caramelo está de acuerdo con esto, pero añade que tampoco las reivindica, las muestra con fisuras.

Para Ubicuo, Carbone aborda el tema de género de manera abierta y exploratoria. Necesita romper esquemas establecidos sobre feminidad y masculinidad. Se rompe algo para luego explorar nuevas posibilidades. Es entonces una constante búsqueda. Vendaval dice “En las obras que he visto [de Carbone] el hombre tiene una recurrente calidad de opresor<sup>27</sup>. La mujer va en busca de una liberación o un propósito mayor”.

En conclusión, sobre la construcción de femineidad, Carbone sugiere que esta ha sido impuesta y dolorosa. Ella intenta incesantemente que las mujeres en sus obras se

---

como sujeto atravesado, cargado de sentido, y en última instancia, como enclave de dinámica y movimiento”.

<sup>27</sup> En este sentido, es muy similar al trabajo de Pina Bausch, quien, como ya se ha indicado anteriormente, ha sido el principal referente e inspiración de Carbone. En el trabajo de Bausch, es común ver al cuerpo de mujeres violentado (por lo general por hombres). En una crítica de la revista *The Funambulist* (s/f), escriben: “The violence on the female body is one of the recurrent themes in Pina Bausch’s work; sometimes it is introduced in the context of a continuous struggle in life, but often, the body seems to be simply dispossessed of any vitality and treated as an object that can be pushed, pulled, thrown, molested, hit, carried, fingered etc.”.

reconstruyan, pero pareciera que no es tarea fácil, ya que sus cuerpos han sido agredidos corporal y psíquicamente. Intenta hacerlo trayendo los recuerdos a la consciencia, pero la memoria está fragmentada y, por lo tanto, no llegan a constituir una unidad/totalidad. Además, el dolor del recuerdo quiebra una y otra vez esa posibilidad. Es un proceso abierto y ambiguo. Su posición sobre género busca romper esquemas de femineidad.

### Sobre Petrozzi

Petrozzi comenta que en cinco de sus obras ha tocado este tema y que para ella fue un objetivo importante hablar sobre las mujeres en nuestra sociedad. De hecho, su segunda carrera fue en Women's Studies y ha escrito sobre el tema. Cuando llegó de sus estudios en EEUU en la década de 1990: “[...] vine con la onda muy feminista, inclusive como lucía era un caso extraño hace 30 años: pelo corto, los pelos en las axilas, las botas [...]”. Sin embargo, reconoce que este tema pasó a un segundo plano, ya que ella actualmente cree que las cosas no van a cambiar: “yo no quiero ser aguafiestas, pero creo que eso nunca va a cambiar, desgraciadamente sabes por qué, es como que el hombre está en el trono y ningún hombre va a querer dejar el trono. Entonces eso es una pena”. Ello denota decepción y/o cansancio. Finalmente, la sociedad pudo contra la causa y, por ende, concentra su atención en otras luchas que le proporcionen mayores gratificaciones. Sin embargo, considera que su mera presencia fue un *statement* de género. Petrozzi es sumamente atractiva y andrógina a la vez. No solo desafía el modelo de género binario, sino que no tenía reparos en hacer gala de ello. En ello residía su atractivo y colabora en convertirla en un “personaje mediático”. Según Hanna (1988), en la década de 1980, se hace popular la androginia gracias a diversos artistas, ejemplificada por Michael Jackson. Si bien estos eran conocidos mundialmente, provenían de

Estados Unidos y algunos países europeos. Muy distinto era verlos en pantalla y a la distancia, y otra era ver a Petrozzi, una limeña, en nuestro medio.

Gran parte de los encuestados piensa que esto es uno de sus principales aportes. Según Caramelo, “la provocación desde un lugar de pertenecer a una clase media alta. En ese sector logra provocar y siendo mediática aporta más como personaje que su ejercicio artístico. La provocación ha sido su sello”.

En Perú, eso es un gran aporte. No solo su apariencia y personalidad aportaron sino el hecho de exponer su orientación sexual: “salir del closet en un momento que la gente no lo hacía” (Superiora).

Las bailarinas y los bailarines de las obras de Petrozzi no necesariamente son andróginos, pero definitivamente no refuerzan las características típicamente masculinas o femeninas.

Sin embargo, en su última obra (que analizaremos), ella enfatiza lo femenino y lo masculino, aunque lo andrógino también aparece. Más allá de las razones que Odeh nos da (ella afirma que, para Petrozzi, el hecho de que los hombres que Isadora Duncan amó marcaron su vida hacía indispensable representar la presencia del hombre en escena), esto se puede interpretar como consecuencia de su decepción y/o que, aunque no sea algo que ella acepte<sup>28</sup>, la sociedad de Lima la absorbió.

Queda claro, entonces, que su posición sobre género es una crítica al binarismo y hegemonía masculina. Sus obras han sido provocadoras y buscan romper los límites. Por

---

<sup>28</sup> Al preguntarle si Lima pudo haberla condicionado a esta transformación en su trabajo, ella respondió: “No [...] porque aparte que uno viaja [...] yo creo que es más el viaje personal, no Lima [...] más fuerte son mis emociones, más fuerte es lo que vive dentro de mí, no lo que está afuera [...] claro que me puedo inspirar en cosas, pero las emociones salen desde adentro no de afuera para adentro porque nunca me importó el qué dirán tampoco, entonces todo lo que he hecho son sentimientos férreos que nacen del corazón”.

ende, su construcción de identidad de género no ha tenido que ver con una construcción de femineidad, sino más bien ha rechazado lo establecido por la sociedad. No ha necesitado plantear un nuevo tipo de femineidad, sino más bien a un ser andrógino. Sin embargo, se encuentra pesimista en cuanto a posibles cambios en nuestra sociedad en este aspecto, por lo que podría estar perdiendo el interés por defender esta “lucha” en sus obras más recientes.

### Sobre Rodríguez

Ella es tajante al responder que el tema de género no le interesa particularmente. Comenta que le interesa la energía de la persona más allá del género. Rodríguez trabaja a partir de las emociones humanas, no busca cuestionar o cambiar el statu quo. Busca expresar sobre todo la energía que emana de los cuerpos. Es cierto que, a partir de mediados del siglo pasado, en algunas propuestas en la danza moderna y contemporánea, se ha “borrado” al género e, inclusive, el bailarín podría no estar representando a un ser humano, sino tan solo servir como “instrumento” para comunicar cualquier otra cosa. El coreógrafo Alwin Nikolais, epítome de la danza abstracta, dijo una vez: “I’ve always abhorred the idea of male and female as opposed, as if we were all walking around in heat. Modern society forces you to be a sexual object rather than a person” (citado Hanna, 1988, p. 143).

Sin embargo, sobre si en la propuesta de Rodríguez los estereotipos de género se mantienen dentro de los cánones convencionales o no, las opiniones de los encuestados están divididas. Al respecto Estructura piensa que “al parecer, las diferencias de roles no la desvelan; sin embargo, considero interesante que ella sabe resaltar y aprovechar ciertas fortalezas de sus intérpretes, sin exasperar las debilidades inherentes tanto en sus bailarines hombres como en las mujeres. No suele marcar una línea estrictamente definitoria. De esta

manera, distribuye las cualidades entre los géneros casi de manera equitativa y con naturalidad”.

Mientras que, para algunos, en el trabajo de Rodríguez no hay diferencia entre hombres y mujeres, solo la energía de cada quien y, por lo tanto, les exige el mismo rigor, para otros “sí hay diferencias entre hombres y mujeres. Se acentúa femineidad en mujeres y se busca masculinidad en hombres a veces exagerada” (Elmundo). Otros añaden que en Rodríguez la “posición de mujer es bastante obsoleta, patriarcal. El hombre sigue siendo héroe, la mujer sigue teniendo movimientos deslizados, chorreados, delicados” (Tripera). Aunque algunos de los encuestados no lo consideran así, se puede concluir que su posición sobre género es convencional. El tema de género no le interesa, más bien le interesan las habilidades y destrezas físicas de los cuerpos, pero sin duda la fuerte influencia del ballet clásico <sup>29</sup>en Rodríguez la mantiene atada a los roles y manifestaciones de género tradicionales, tanto que la manera en la que se exponen las mujeres en sus obras refuerza la construcción de la femineidad tradicional.

#### 4.1.2. Relevancia de la división de géneros

---

<sup>29</sup> En realidad, no queda claro qué es exactamente lo que hace que, para ciertos encuestados, siga atada a los roles y manifestaciones de género tradicionales. Parecería que es el tipo de *partnering* (efectivamente es común ver *pas de deux* similares a los que se verían en ballet) y las cargadas. La cargada es el símbolo de fortaleza máxima en la danza. Cuando las bailarinas comenzaron a cargar, esto representó un triunfo para la mujer en escena. Por supuesto que existen otros símbolos de fortaleza, como saltar, o la resistencia aeróbica y muscular, pero no son comparables al peso que se le ha dado a la cargada a través de la historia de la danza escénica. Las bailarinas de Fany han sido descritas por Estructura como “mujeres con músculos”. Nadie podría negar que son fuertes y potentes, pero es como si al momento de ser cargadas se anulara todo lo fuerte que son y se reduzcan al ‘sexo débil’.

Para este análisis, se han considerado dos ámbitos: la manera en que son tratados hombres y mujeres durante el proceso creativo, y la manera en que los géneros son presentados en escena.

### Sobre Carbone

Para Carbone es igual trabajar con hombres que con mujeres, pero reconoce que ha trabajado más con mujeres que hombres, pues hay más mujeres en el medio de la danza y quizá por eso, y porque ella es mujer, que temas relacionados mujeres han sido frecuentes en su trayectoria. Acepta que hombres y mujeres tienen distintas capacidades físicas y las aprovecha en sus performances, pero no es algo a lo que le atribuya mucha importancia. Ella se interesa en las maneras en que se manifiestan lo femenino y masculino, mientras que las características asociadas a ellos no pertenecen a hombres ni a mujeres, sino al vestuario que usan indistintamente hombres y mujeres. Tal y como dice Ubiaco: “No es inusual ver hombres vestidos de mujeres y viceversa”. Sus vestuarios en muchas de sus obras (por ejemplo, *Platos rotos*, *Paso doble*) son claramente femeninos y masculinos (vestidos, batas, tacos, ropa interior, versus sacos, corbatas, uniformes militares). Es al ponerse determinada ropa que pareciera que se transformarían los personajes. Esto va, hasta cierto punto, en acorde con la teoría del género como una performance. Butler ha subrayado de diversas maneras la idea de que el género es una performance en cuanto a que el género es real solo en la medida en la que se representa. Por ejemplo, al decir que “the act that one does, the act that one performs is, in a sense, an act that’s been going on before one arrived on the scene” (Butler (1988), p. 526). En ese sentido, “gender is an impersonation [...] becoming gendered involves impersonating an ideal that nobody actually inhabits” (Kotz, 1992). El travestirse es

una manera de interpretarlo y esto es lo que ocurre en varias de las obras de Carbone. Sin embargo, para Butler (2002)

Afirmar que todo género es como el proyecto o está travestido sugiere que la 'imitación' está en el corazón mismo del proyecto *heterosexual* y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones (p. 184 )

Bajo este concepto, Carbone no reta al modelo binario. Reproduce lo femenino y masculino, pero poniendo énfasis en que son performances. El género se convierte en una performance que transforma a los seres indistintamente con la ayuda de vestuario y utilería.

Sobre Petrozzi

Ella y sus bailarinas tienen claro que no hace diferencia entre hombres y mujeres. Las acciones, movimientos y roles no son distintos ni requieren de algo que los caracterice y/o divida. Petrozzi aclara, sin embargo, que esto es por el tipo de personas que se acercan a la escuela y a la danza contemporánea:

para empezar que los hombres que vienen y se acercan a la danza ya de entrada son fuera de lo común, o sea creo que sus percepciones de lo que es ser hombre o mujer, o ser macho o hembra no influyen en su personalidad y tampoco en su trabajo. Tampoco necesariamente son hombres homosexuales, pueden ser hombres heterosexuales, pero cuyo lado femenino y masculino están totalmente equilibrados; y lo mismo pasa [...] con las mujeres que vienen a hacer danza contemporánea, creo que tienen esa virtud.

Odeh dice: “yo creo que Morella es como hombre y mujer [...]. Ella ve a los seres humanos como seres humanos, energía más allá de si es masculino o femenino. Quisiera ella, trabajar muchísimo más con hombres, pero no hay”. Esto parece una contradicción, pues si ve a estos seres humanos (los que se acercan a su escuela) como energía sin que el género se imponga, ¿por qué quisiera entonces trabajar más con hombres? Empero, fue algo dicho por Odeh que no se profundizó, así que no es suficiente como para hacer una aseveración.

Desde otra perspectiva, si bien ella no hace diferencias y cree que tanto hombres como mujeres tenemos de masculino y femenino, al menos los que se acercan a la danza contemporánea parecería que estuviera negando el poder e influencia que las convenciones sociales tienen en definir las características entre hombres y mujeres. Es extraño, pues, por otro lado, en obras y escritos ha hecho un énfasis en esto. Quizá más que una negación o contradicción es que ella realmente encuentra que en ese espacio, el de la danza contemporánea, se desarman, se vienen abajo estas construcciones, que la danza tiene ese poder y que es la danza una utopía de sociedad.

#### Sobre Rodríguez

Para ella no es distinto trabajar con hombres o con mujeres, pero reconoce que hay diferencias entre ellos porque “cada quien viene con sus patrones y costumbres”. En todo caso, ella no tiene interés en establecer diferencias. Por un lado, esto le da la oportunidad a cada uno de desarrollar sus potenciales, pero podría ser también una manera de perpetuar lo establecido. Habría que ver cómo induce a que cada bailarín no dé por hecho lo que trae consigo, sino que encuentre nuevas posibilidades, nuevas identidades.

Según Garrido Lecca, “en ese sentido, sí busca que todos sus bailarines sean igualmente capaces de hacer lo que ella busca”, mientras que Makino agrega “como mujer también tienes

que saber cargarlo a él y tú tienes que saber sostenerte. No es que como tú eres hombre, tú cargas, tú cargas y cargas, y que la mujer solamente es la que es levantada. No. Hay que saber de ambos lados [...] porque se ha probado y no se ha podido, por tamaño, por pesos, por etcétera, pero sí ha hecho el intento”.

Sin embargo, Garrido Lecca comenta que Rodríguez es más dócil con las mujeres, pues ellas son más responsables, más “chanconas”, mientras que con los hombres tiene que ponerse más “rígida”.

En definitiva, el hecho de que no tenga preferencias en trabajar con hombres o con mujeres, pues para ella no hay mayores diferencias, y que no le interese especialmente el tema de género, pero que reconozca que sus bailarines y bailarinas están moldeados por tradiciones y costumbres propias de su entorno, sugiere que no hay un intento de cambiar la situación actual. Las diferencias se mantienen, sobre todo en el caso de las mujeres.

#### 4.1.3. Concepciones de lo masculino y lo femenino

Básicamente las tres coreógrafas, más que dar una concepción personal, nombran lo que es considerado masculino y femenino en nuestra sociedad. Aclaran, sin embargo, que ellas no piensan así.

#### De Carbone

Carbone considera que la sensibilidad se asocia más a lo femenino, mientras que la acción contundente se relaciona más con lo masculino: “Es como un huayno que, para mí, es más masculino que bailar una tarantela que es mucho más femenino [...] me gusta sentir mi parte masculina y mi parte femenina, porque obviamente conviven. Que tengas más de uno que

de otro, es inevitable”. Seguidamente aclara que lo femenino no es *light*, que “lo femenino tiene fuerza también, ¡sí!, pero es otro tipo de fuerza, sí, somos luchadoras, somos fuertes, hasta cargamos, a nivel físico también y a nivel psicológico también”. Nuevamente aparece la importancia del acto de cargar como marcador de lo que hombres y mujeres pueden hacer. Si bien Carbone al inicio respondió a esta pregunta aclarando que ella no necesariamente estaba de acuerdo con las concepciones predominantes sobre lo masculino y lo femenino, su definición fue convencional porque lo femenino a la sensibilidad y lo masculino a la fuerza.

De Petrozzi

Asume la concepción occidental que atribuye a lo masculino la razón, la inteligencia, la practicidad y la fuerza, mientras que lo femenino se asocia con la emocionalidad, debilidad, poca practicidad. Uno de sus aportes personales es la observación que lo masculino ocupa más espacio y lo femenino poco. Parecería que Petrozzi buscara desaparecer estos rasgos más que pretender que se distribuyan indistintamente entre hombres y mujeres. Es decir, no se trata de que un hombre tenga características femeninas y una mujer rasgos masculinos, sino que estas oposiciones se desdibujen. Un ejemplo sería la razón no en oposición de la emoción, sino una “razón emotiva” o una “emoción racional”. En pocas palabras, reconoce que heredamos posiciones, pero busca desdibujarlas.

De Rodríguez

Rodríguez no se detiene en el tema y deja sentado que no lo puede definir. Dice: “¿Femenino qué es? ¿Mirada dulce? No. Mentira”. Posiblemente lo que ha querido decir es que no hay diferencias entre hombres y mujeres, más que repetir las construcciones de femenino y masculino asociadas a mujeres y hombres respectivamente. Pero cabe resaltar que

en sus obras los vestuarios y la manera que están decoradas las mujeres corresponde totalmente a la visión limeña de clase media alta sobre lo que es una *chica regia*. Pelos sueltos, alisados y planchados, pestañas postizas.

Esto indicaría que hay una tendencia a fijarse más, darle más importancia a lo que se ve y no lo que se hace. La manera en que alguien se ve tiene más valor que lo que esta persona hace. En todo caso, causa mayor impresión. Muchos de los encuestados posiblemente se dejan llevar por cómo las bailarinas de Fany se ven. Lo femenino es algo que se ve, no lo que se hace. Así que acá es donde se genera ese choque. Por lo general, en la danza, los bailarines se concentran en el hacer, en el aumentar sus habilidades. Esto es aplaudido por el público, pero aparentemente más fuerza tiene el “cómo se ven”. Definitivamente la danza se percibe y se disfruta desde todos los sentidos. La experiencia háptica es importantísima para el bailarín, pero también lo es para el espectador, quien, gracias a la sinestesia, lo experimenta también: “El movimiento danzado dejará su trazo tanto en el cuerpo que lo crea como en el cuerpo que lo acoge o lo percibe” (Louppe, 1997, p. 27). Es cierto que, por medio del sentido de la vista, posiblemente, lo esté percibiendo primero, pero esto no implica que no esté causándole al espectador un efecto en el sentido del tacto (y en el resto de los sentidos). Sin embargo, el aspecto del bailarín sigue estando más valorado. Quizá esto lo intuye Rodríguez y es por eso que, hagan lo que hagan sus bailarinas, sean las heroínas que son, estas se deben de ser “libres pero lindas” (Garrido Lecca). De esa manera, los estereotipos se mantienen, aunque Rodríguez no lo haya procesado.

#### 4.1.4. Manifestaciones en las obras

*Platos rotos* de Carbone

Es la historia de una mujer, la “Alicia” (del país de las maravillas) que inicia su viaje (¿al recuerdo? ¿a los sueños? ¿al inconsciente?). El viaje es tumultuoso, caótico y violento, cargado de situaciones inconexas. Al final, la mujer se encuentra exhausta y no hay mayor esperanza. Este final refleja el pesimismo de Carbone ante la posibilidad de encontrar una salida liberadora para esta mujer (o para las mujeres en general).

Se confirma lo mencionado en las entrevistas y encuestas. Los hombres son más acrobáticos que las mujeres. Lo que diferencia lo masculino y femenino es el vestuario. Cuando un intérprete se coloca el saco/sobretodo de “hombre” suele ser arrogante y prepotente. Cuando usa vestidos, está en una posición vulnerable y suele ser maltratada. Hay un énfasis en la posición subordinada de las mujeres.

#### *Solar plexus* de Petrozzi

Una bailarina representa a Isadora Duncán y otras tres son o réplicas de ella o quizá representan a sus alumnas (a quienes se les llamó Las Isadorables). En algunas escenas, los movimientos de todas hacen referencia al modo de bailar de Isadora, pero con algunos códigos del ballet clásico. Los movimientos son delicados y ligeros. Todas están con vestidos vaporosos que aluden a las túnicas con las que bailaba Isadora. Diríamos que, por estos motivos, los movimientos pueden ser considerados estereotípicamente femeninos. Hay un bailarín que representa a los hombres que tuvo Isadora en su vida. Petrozzi quería resaltar el hecho de que para Isadora el romance con hombres marcó su vida<sup>30</sup>. En cuanto a la presencia del hombre, más allá de su vestimenta, no hay nada particularmente masculino en sus acciones o

---

<sup>30</sup> Sin embargo, no aprovecha el hecho que también Isadora tuvo amantes mujeres. Esto es una pérdida importante, pues esto reforzaría el hecho de que Isadora ha sido considerada feminista y trasgresora para su época, sobre todo, considerando que es por este motivo que Petrozzi escoge a este personaje como estímulo para hacer una obra.

movimientos. En una escena tiene un encuentro con “Isadora” en donde comparten objetos como una casita y flores en símbolo de unión. Luego parecería que se juntan a tener un encuentro sexual, pero es una abstracción del acto sin mayor emotividad ni intensidad energética. En otra escena, una bailarina (Odeh) vestida con un vestuario que no es definible en cuanto a género y con el pelo corto, se mueve con potencia y de una manera en donde no se reconoce a la danza “convencional y académica”. Si no fuera por esta escena, en la obra las mujeres y el hombre estarían diferenciados (aunque el hombre no llega a estar estereotipado ni a convertirse en un cliché).

En definitiva, la obra expone el modelo binario de género. Las representaciones son bastante convencionales, aun cuando la motivación de la obra es una mujer que desafió los patrones impuestos en su época. Sin embargo, resulta interesante que inserte la posibilidad de un ser andrógino, indefinible en cuanto a las convenciones tradicionales de género.

#### *Entre valquirias* de Rodríguez

Es la historia de una mujer, una referencia a su propia vida. Rodríguez ha expuesto que no ve mayor diferencia entre hombres y mujeres y que el tema de género no es de su interés. No obstante, esta obra trata de una mujer acogida por varias otras mujeres, las valquirias. Se generan vínculos entre ellas, una suerte de cofradía. Despliegan, exudan femineidad. Crean su propio mundo. Esto nos remite al feminismo de la diferencia. Ese que la filósofa y feminista Victoria Sendón de León (2000) explica, haciendo referencia a la teoría de Luce Irigaray, como “[...] explorar la caverna (con el speculum) de la diferencia sexual [...]”, donde la caverna es el mundo femenino.

La protagonista de la obra sufre y lucha. Es una heroína. No es frágil, pero sí sufriente. ¿Podría lo sufriente ser lo que algunos de los encuestados perciben como frágil? No queda

claro, pero lo que sí nos da que pensar es que la vulnerabilidad y fuerza femenina son rasgos importantes que, según este tipo de feminismo, han definido a las mujeres. Esta fuerza se comprende como la que tiene la madre, preparada para enfrentar la adversidad y garantizar la vida de los hijos.

Aparecen en la obra dos tipos de mujeres clásicas que han sido fuente de inspiración artística a través de la historia. La mujer pura y angelical versus la mujer carnal. Según Hanna (1988) las mujeres en el ballet romántico eran “untouchable, elusive sylphs or earthy, sexual peasants [...]. They were also erotic, macabre *willis*, vengeful ghosts of betrayed women who died unwed...” (p. 126). En *Entre valquirias* no es claro que represente a la supuestamente carnal, quien baila sobre y alrededor de una banca con dos hombres, pero parece en oposición a la protagonista. En la segunda versión de la obra, se hace esta diferencia bastante más evidente por las características de la bailarina que la interpreta. En todo caso, esta visión de dos tipos de mujeres es una que se remonta al cristianismo. No queda tan claro si esto es una intención de Rodríguez ni tampoco es tan evidente en la obra. Esta observación que se hace en el análisis no es fácil de probar. Es algo que aparece débilmente por lo que no vemos necesario expandirnos en este análisis.

Otro aspecto curioso es que parecería que los hombres solo están ahí para cargar a las mujeres (solo en una escena se relaciona un hombre con la protagonista y bailan un apasionado *pas de deux*). No obstante, en la segunda versión, la presencia de los hombres se vuelve mucho más protagónica. Si bien esto puede deberse a que los bailarines hombres de Dactilares (su compañía) son intérpretes convincentes, virtuosos y singulares, en esta versión y por este motivo, no se percibe con la misma claridad que esta es una obra sobre mujeres.

Resumiendo, *Entre valquirias* exhibe el mundo femenino, uno en donde las mujeres no están oprimidas, sino más bien son heroínas. Lo que no queda claro es cuánto de estos modelos

de mujeres provienen de mitos patriarcales o tampoco cuán importante es para la coreógrafa que su obra permanezca siendo una exclusivamente sobre mujeres fuertes y libres.

#### 4.1.5. Puntos a destacar

Carbone hace énfasis en la posición subordinada de las mujeres. Demuestra que han sido agredidas corporal y psíquicamente, y, como consecuencia de esto, la construcción de su femineidad está fragmentada. Su danza expresa esta fragmentación, pero también los intentos de reconstituirse. Esta constante búsqueda de la identidad es un proceso abierto, ambiguo e infructuoso. Demuestra pesimismo al respecto. También tiene una visión fragmentada de la sociedad en cuanto a que lo femenino (sensibilidad y vulnerado) y masculino (acción contundente, fuerza y prepotencia) son polos opuestos. Estos no retan al modelo binario. En su danza están presentes y estereotipados, pero lo masculino no es exclusivo del hombre ni lo femenino de la mujer. Es en ese sentido que busca romper esquemas de la femineidad. Es la ropa lo que lo determina. Hombres y mujeres lo visten indistintamente y adquieren esas características. El género es una performance.

Petrozzi ha tocado el tema de género adrede en sus obras y ha sido parte de su preparación académica. Ella está de acuerdo con que heredamos posiciones estereotipadas de género, pero critica al binarismo y hegemonía masculina. Su presencia andrógina, que desafía a lo binario, y su danza, que busca romper los límites, fueron un importante aporte en Lima en la década de 1990. Actualmente se encuentra decepcionada y pesimista. No cree que mucho va a cambiar en beneficio de las mujeres. En su última obra presenta lo masculino y lo femenino de manera convencional. Solo una de las bailarinas, la que representa las ideas rebeldes y conflictos de Isadora Duncan, se enfrenta a estos estereotipos.

En el caso de Rodríguez se encuentran algunas paradojas. Su posición sobre género es convencional. No le interesa mayormente el tema. Acepta que hay diferencias culturales entre los géneros, pero considera que en “esencia” son iguales. Le interesa, más bien, la energía, las posibilidades del cuerpo, las emociones, y busca que mujeres y hombres tengan las mismas habilidades y fuerza. La fuerza la entiende como una destreza e intensidad física que les permite luchar contra las adversidades. Muchos creen que mantiene las diferencias y los estereotipos de género, sobre todo en el caso de las mujeres. A esto se le atribuye su atadura al ballet y la manera en que las bailarinas están adornadas. En *Entre valquirias*, sin embargo, el despliegue de lo femenino podría ser interpretado como un feminismo de la diferencia.

## 4.2. Cuerpo

### 4.2.1. Bailarinas con las que trabaja

Se toma en cuenta el criterio de las coreógrafas y la opinión de otros encuestados.

#### Con Carbone

Ante la pregunta sobre cuáles eran los criterios para elegir a las bailarinas con las que trabaja, y si es que buscaba algunas características específicas, Carbone manifestó que para ella no es un requisito que tengan un entrenamiento definido, ni que el dominio de una técnica sea su fuerte. Tampoco que posean características físicas determinadas. Lo que le es importante es que le caigan bien, que sean personas con las que le sea fácil comunicarse. Selecciona a quienes estén dispuestas a trabajar a partir de sus experiencias de vida y psicológicas, y que se arriesguen a explorar desde ahí, aunque esto las saque de su “zona de confort”. El resultado de esto es lo que, según Carbone, define su estética. Esto parece ser

confirmado por los encuestados. La mayoría describe a sus bailarinas como heterogéneas. Tripera dice “son mujeres dispuestas a exponerse por completo”. Vendaval profundiza un tanto más: “Sus mujeres tienen el interés de indagar en su mundo interior y desarrollan un alto grado de imaginación para dialogar con las situaciones que Mirella les propone. No tienen temor de mostrarse vulnerables en escena”. Esto podría implicar que no haya algo que las unifique en su expresión; sin embargo, Camaleón hace una observación interesante. Piensa que, debido al vínculo estrecho que Carbone desarrolla con sus bailarinas y el resultado de una investigación larga y profunda, ellas terminan mimetizándose en cuanto al carácter interpretativo y códigos de movimiento. La combinación de todas las características mencionadas de las bailarinas se traduce como cuerpos expuestos, en riesgo. La vulnerabilidad de los cuerpos femeninos se debe a que han sido maltratados en el pasado y a que ahora están dispuestos a confrontarlo. Son peculiares, pero manejan los mismos códigos.

Con Petrozzi

Petrozzi fue concluyente. Ella reconoce que, por influencia de sus estudios en Estados Unidos, le gusta la idea de las compañías que surgieron con la danza moderna norteamericana. Tal y como ella lo explica son “elencos de baile formados y gestados con la misma filosofía de una escuela y una compañía”. Para ella es sumamente importante que todos compartan la “información intelectual, filosófica y técnica” que ella les ha provisto. Afirma que le gusta trabajar con quienes han estado a su lado por mucho tiempo y que, por ende, hayan asimilado y crean en sus enseñanzas a todo nivel. Por este motivo, posiblemente varios de los encuestados describen a las bailarinas, más allá de manejar los mismos códigos y dinámicas de movimiento, como mujeres fuertes, valientes, poderosas y osadas. Esto es sin duda lo que emana y postula Petrozzi. Pero, por otro lado, Camaleón nota que “Morella es la

líder de una manada. Las bailarinas forman parte de una misma tribu”. El mundo es bastante más radical. Opina que “sus mujeres son muy jóvenes, sin mayor experiencia, son gente que la sigue, donde ella es la líder y las bailarinas sus instrumentos”. Ante esto habría que aclarar que no necesariamente son muy jóvenes, pero a lo que parece referirse El mundo es que no tienen mayor experiencia artística aparte de la vivida en la escuela y compañía Danza Viva (de Petrozzi y Woll). Lo que estas observaciones indican es un patrón bastante común en la danza contemporánea: el del maestro gurú y sus seguidores. Con la danza posmoderna, la figura de la “estrella” en la danza se ve rechazada. Yvonne Rainer claramente lo dice en su *No Manifesto*: “No to the glamour and transcendency of the star image” (citada en Banes, 1987, p. 43). Sin embargo, irónicamente, es sustituida por (o se refuerza, pues personajes como Duncan y Laban también tenían esta aura) la figura del “gurú”. Cuando la danza quiere enriquecer sus conceptos y/o desarrollar filosofías, es común que los que proponen esto comiencen a desarrollar esta actitud y a formar seguidores. En todo caso, para lo que a esta investigación compete, este patrón podría resultar en cuerpos adoctrinados para ofrecer resistencia, que toman el poder en sus manos, que no ceden.

Con Rodríguez

Para Rodríguez es también importante que las bailarinas con las que trabaja manejen su “vocabulario”. Al parecer, en sus inicios ella trabajaba con bailarines que no estaban preparados para desempeñar la danza con alta exigencia técnica que ella proponía, así que sus piezas se veían desmerecidas. Menciona que es por este motivo que abrió una escuela. Lo que definitivamente le importa es que tengan un nivel alto de técnica para lo que ella propone. Ella dice “yo trabajo con cuerpos que están armados para bailar” y con esto se refiere, más que a que tengan condiciones o facilidades natas, a que se hayan formado con rigor. Ha reconocido

que, por lo general, ha trabajado con bailarinas delgadas y pequeñas. Lo atribuye a que hay muchas cargadas en su propuesta, así que es más fácil hacerlo con bailarinas con estas características. Pero también reconoce que está intentando cambiar esta forma de pensar sobre el ideal de una bailarina. La causa de esto es que bailarinas muy diversas han llegado a su escuela, y parece que este cambio se está dando no solo por voluntad, sino porque ha ido percatándose de que “cuando trabajo con otro tipo de bailarinas, tienen otras cosas, tienen otra frescura que no tiene el cuerpo atléticamente, fornido y tieso por tanto trabajo técnico”. En todo caso, esto aún no hace parte de cómo son percibidas sus bailarinas. Estructura escribe que “son mujeres con músculos”. Velo piensa que “son bailarinas perseverantes con su técnica, empoderadas, intensas, unas más que otras, con carga de sensualidad, con presencia escénica, seguras en escena”. Caramelo afirma que “sus mujeres son bonitas dentro de la estética entendida como mujer bailarina, ¿bailan gorditas ahí?”; o Tripera: “son delgadas, cabellos largos, pestañas postizas, no diría que altas [...]”; inclusive Elmundo: “son chicas bonitas, con cuerpos entrenados. Prototipo de bailarina. Toditas formaditas”; o el de Camaleón: “Muy correctas dentro de esquemas profesionales”. Apuntan a que en el trabajo de Rodríguez persiste el cuerpo de la bailarina juiciosa, dentro de la norma, con capacidades que puedan ser medidas y, por ende, en la búsqueda de una excelencia. Es común y lógico que un cuerpo altamente entrenado tenga tono y sea delgado. Esto suele ser una consecuencia del entrenamiento más que un objetivo en sí. En el trabajo de Rodríguez, es la manera en que exponen y adornan sus cuerpos, y lo que quieren despertar en el espectador, lo que las hace tan tradicionalmente “bonitas y correctas”. Ubicuo opina que “son bailarinas que quieren ser ‘bailarinas’ [...]. Como las chiquitas que quieren ser bailarinas y lo han logrado y lo están haciendo. Quieren mostrarte lo bien que bailan. Quiero seducirte con mi baile”. Terminan siendo cuerpos vehementes y complacientes, cuerpos que quieren demostrar lo que han logrado y recibir la aprobación del espectador.

No está de más mencionar que este estereotipo de cuerpo femenino se ha asentado a partir de una mirada androcentrista. Ser bonita y correcta han sido características a favor en la valoración de las mujeres. Esto sigue vigente en la clase social media y alta limeña.

#### 4.2.2. Reflexiones de las coreógrafas

##### Carbone

Tal y como se ha mencionado anteriormente, Carbone cree firmemente en la memoria del cuerpo y con esto se refiere no solamente a las experiencias vividas individualmente, sino a las experiencias colectivas y herencias culturales. Ella menciona que el machismo, la colonización, la religión católica y el capitalismo repercuten en nuestros cuerpos y nos han hecho mucho daño. Esta afirmación se alinea con lo que la antropóloga Rita Segato (2018) sostiene sobre la injerencia colonial del pasado y del presente en sociedades como la latinoamericana, pues

[...] ha terminado por “minorizar” todo lo que respecta a las mujeres, el término “minorización” hace referencia a la representación y a la posición de las mujeres en el pensamiento social; minorizar alude aquí a tratar a la mujer como “menor” y también a arrinconar sus temas al ámbito de lo íntimo, de lo privado, y, en especial, de lo particular, como “tema de minorías” y, en consecuencia, como tema “minoritario” (p. 99).

Entonces tiene sentido que los cuerpos de las mujeres bailarinas con las que trabaja estén “dañados”. Serían cuerpos, en el mejor de los casos, en reparación y en la búsqueda de identidad. Sin duda, esto es lo que pareciera ocurrir con las mujeres de Mirella, pues también menciona que “el cuerpo desnudo para mí es el acto más sincero porque finalmente la ropa te está diciendo cosas, el vestuario te dice cosas, te mueves también dependiendo del vestuario,

pero una desnudez es una exposición máxima de sinceridad y honestidad”. Evidentemente, el cuerpo desnudo también dice muchísimo, la misma Carbone lo estaría pensando según lo mencionado en el párrafo anterior, pero a lo que parece referirse, y que es un recurrente en sus obras, es que el acto de desnudarse corresponde a los intentos de descubrir quién es uno y que este acto de sinceridad, la exposición del cuerpo, terminarían siendo sanadores<sup>31</sup>. Es un símil perfecto entre cómo en su trabajo y en el inconsciente intenta escarbar en los recuerdos para llegar a una “verdad”. En ambos casos, se trata de quitarse capas para develar lo “verdadero” y lo que se ha mantenido en secreto o ignorado.

Desde un punto de vista totalmente distinto, Jerome Bel (2004) afirma:

A choreographer who shall remain nameless said: ‘The body does not lie.’ Such a remark is based on that disgusting old modernist myth bogged down in judeo-christianity. The body is not the sanctuary of truth, authenticity or uniqueness. It is deeply subjugated to culture, politics and history (p. 140).

Claro que ni Bel ni la coreógrafa mencionada por él especifican si se refieren a un cuerpo desnudo, pero eso no tiene mayor importancia, pues lo que parece estar en discusión es cuán sincero puede ser el cuerpo y, en realidad, una posición no se opone a la otra. Que el cuerpo este sometido y dominado por cultura, política e historia puede no corresponder a la idea utópica de que existen cuerpos libres y auténticos, pero sin duda provee de mucha información y es esta información la que nos cuenta sobre lo vivido y experimentado, por un individuo y la sociedad a la que pertenece.

---

<sup>31</sup> Sin embargo, tal y como menciona Guerra (2003), “resulta claro que el desnudo posee un específico valor erótico dentro de una civilización que por siglos ha utilizado la vestimenta no solo como abrigo y protección del cuerpo, sino como disfraz de hipocresía y de pudibundez. El cuerpo desnudo para las culturas primitivas no posee connotación erótica” (p. 83). Por este motivo, se hace difícil que el espectador pueda soltar estos prejuicios y logre recibir la cantidad de otra información que podría estar ofreciendo Carbone (o cualquier persona que se desnude en escena).

Petrozzi

Petrozzi hace una relación entre la crisis actual de la danza contemporánea, y del arte escénico en general, con la manera en que las jóvenes viven sus cuerpos y las expectativas que hay sobre estos. Ella lo atribuye a que estamos viviendo una cultura del espectáculo fatua y superflua. Menciona que Vargas Llosa ha escrito al respecto. Si bien ella no especifica qué es lo que el escritor sostiene, encontramos que él ha escrito que “[...] convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias inesperadas: la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad [...]” (Vargas Llosa, 2012, p. 34). Petrozzi comparte con Vargas Llosa el descontento con lo que ocurre en esta era, en la que los valores de antaño parecen estar difuminándose y a la que el recientemente fallecido sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman se refiere como “modernidad líquida”. Bauman (2015) explica que, luego de la llamada “modernidad”, las viejas maneras de hacer cultura ya no funcionan y que aún no se han encontrado nuevas. Todo es pura incertidumbre, todo está en movimiento. Dice también que “la modernidad líquida es un nuevo tipo de sociedad que ha de durar hasta que sea sustituida por otra, o bien se trata de eso que acabé por llamar un estado de *interregnum*” (Tabet, 2017, p. 296). De hecho, las relaciones entre las personas también han cambiado. Ya no se cree en el compromiso, sino en gratificaciones más inmediatas.

Quizá esto influya en lo que Petrozzi considera que quieren las mujeres actualmente en relación a sus vidas y a la danza. Ella menciona que “las jóvenes están más concentradas en atraer el sexo opuesto, se meten a clases de heel dance, de twerking, de danzas voluptuosas, de danzas para el entretenimiento [...] siempre con el afán de conquistar al género opuesto, al hombre”. Ella ve con pesimismo esto. Por un lado, considera que esto viene en detrimento de la danza escénica y, por otro, le preocupa que las jóvenes no consideren que tienen otra opción

que la de dar placer al hombre. Sin embargo, esto es debatible, pues no se está tomando en cuenta que quizá estos bailes proveen a las mujeres formas de experimentar su propio placer erótico. Esto podría deberse a que no empatiza con el deseo heterosexual y/o porque busca que las mujeres superen su dependencia de la mirada masculina. En cualquier caso, muchos de estos bailes a los que ella se refiere provienen de danzas afroamericanas o afrocaribeñas. De hecho, tal y como ya fue mencionado en capítulos anteriores, en culturas afro, el cuerpo de la mujer y su erotismo son vistos de manera muy distinta a los de la occidental. No es algo peyorativo ni ha sido usado para disminuir a las mujeres. Por supuesto, al descontextualizar estos bailes, al ser practicados en Lima específicamente, sus intenciones originales se ven alteradas. Podrían ser “incomprendidos” y esa sexualidad complaciente para los hombres y desbordada de la que habla Petrozzi esté perjudicando a las mujeres. Pero es interesante escuchar a jóvenes limeñas hablar de cómo se sienten “empoderadas” al practicar estos bailes. Además, la diferenciación y el establecer jerarquías entre el baile social de cortejo con movimientos sexuales y la danza como arte puede ser perjudicial. Hanna (1988) dice al respecto:

However, there are problems with this distinction. First, provocative dancing, as in disco, may substitute for sexual intercourse, and aesthetic/artistic dance may lead to it .... Second, the association of sexuality and aesthetic, artistic dance only demeans this kind of dance if sexuality is denied its contribution to humanity-the production of an individual and other creations (p. 154).

Esto amerita un estudio aparte. En resumen, Petrozzi deja claro que en su danza los cuerpos de las mujeres están lejos de estas manifestaciones y que más bien están “para expresar algún tema que te interese o por el simple hecho de sentir bienestar personal”.

Rodríguez

En distintos momentos, Rodríguez ha mencionado que ella debe “cuidar” a los cuerpos con los que trabaja. Por ejemplo,

tienes que cuidar el cuerpo que tienes, manejar el material humano que tienes, no deslucirlo, sino lucirlo. Tú tienes que pensar lo que le está pasando a esa persona que por primera vez se va a parar en un escenario, lo que va a ser para él o ella exponerse. Yo igual siempre tengo mucho cuidado de esas cosas, de cómo lo presento, de cómo te paro [...] el escenario para mí es como un altar, dentro de mi punto de vista, lo que para mí es cualquier cosa, yo no lo subo. Porque hay un respeto, prefiero esperar a deslucir el material que estoy armando [...] a esta chica que es medio rellenita, pues no es gorda, con masa, con peso, pero con algo que se le vea bien y que ella se sienta cómoda, que yo no sienta que se está tapando la panza, si siento que se está tapando no la expongo para empezar, si siento que no puede superar eso [...] para que la voy a maltratar con todo el público mirándola.

Estas declaraciones sugieren, por un lado, la preocupación de Rodríguez por los sentimientos y el bienestar de quien está en escena; por el otro, que existen características en los seres humanos (bailarines) que solo por ser vistas pueden resultar ofensivas o desagradables a los espectadores, y que esta dinámica entre artista y espectador puede ser cruel. Rodríguez tiene cuidado con los sentimientos que despierta el cuerpo expuesto a la mirada enjuiciadora. Para ella el cuerpo es algo que hay que cuidar, cuidar de que no ofenda y de que no sea ofendido. Entonces ¿cómo cuida Rodríguez ese cuerpo susceptible e injurioso a la vez? Con fuerza y belleza, se asegura que estén a un nivel técnico alto, capaz de demostrar sus destrezas. Esta es su mejor defensa. Luego se asegura que estén lo suficientemente bien adornados (peinados, maquillados) y que los vestuarios resalten sus atributos físicos, que no vayan a evidenciar aquello que podría considerarse desagradable o inapropiado. Garrido Lecca comenta que en el trabajo de Rodríguez “somos libres, pero

lindas, no vamos a exhibir nada que no sea no lindo”. Esto puede responder, además de las tradicionales expectativas que existen sobre cómo debe de lucir una bailarina, a la también tradicional expectativa de cómo debe de lucir una mujer de clase media en Lima. Al respecto Norma Fuller (1993) afirma que

La belleza es uno de los atributos que ha definido tradicionalmente a lo femenino. Ella se vincula a su capacidad de seducir al varón. De otro lado coloca a la mujer en una posición pasiva porque cobra vida sólo en función del efecto que logre ejercer sobre el hombre (p. 67).

Entonces, en este caso, la belleza cumple la función de satisfacer las expectativas y, por consiguiente, no generar ninguna disrupción. Lo interesante de esto, y que es la otra cara de la moneda, es que este encarnar un ideal y despertar admiración y deseo les otorga a las mujeres un poder. Por más que esta sea una herramienta tradicional, es también efectiva. Es una forma de conseguir ciertos fines dadas las circunstancias en las que se hayan las mujeres. Son maneras que pasan desapercibidas, no evidentemente revolucionarias, pero que a la larga pueden dar resultados positivos para las mujeres.

#### 4.2.3. Autopercepciones de las bailarinas

Ortiz, quien es la bailarina que más tiempo lleva en el oficio, admite que jamás le ha gustado verse en videos bailando. Según sus propias palabras, se ve “espantosa”, pero en cuanto a como se ha sentido, no puede generalizar: “Sí hubo varios momentos de mi vida, que me sentía muy cómoda con mi cuerpo, con mi danza [...] pero dependía de las obras, hay obras en que no tanto”.

Melédez se describe como alguien sumamente pudorosa y con muchas carencias a nivel de recursos técnicos: “He sentido que mi corazón digamos como mi cabeza iban mucho más rápido que mi cuerpo. Que todo lo que me hubiese gustado hacer, mi cuerpo no lo podía hacer”. Pero en escena, ella dice que todo esto cambia. Para ella, el estar en escena, responde a un intenso afán de expresar o transmitir algo: “yo no podría estar en escena si no tengo la necesidad de decir algo, de que algo mueva mi cuerpo”. Hace una comparación interesante: “un montaje de 50 minutos es como una mini vida, ¿no?”. Esta necesidad por expresar/transmitir algo y el acto de condensar una vida en el tiempo de una obra reflejan cuan intensa y urgente es la experiencia de bailar en escena.

Odeh confiesa que ella, durante muchos años, sufrió mucho, pues se describe como una chica que no es delgada ni “la típica flaquita”. Le tomó años sentirse bien con ella misma. Así y todo, el mero acto de bailar inactivaba esta autoexigencia y frustración. Dice: “yo sí siento que cuando bailo entró como en un trance de alguna manera, donde nada es importante más que simplemente moverte; sentirte bien; moverte, sentirte libre, contenta. Entonces no pienso en mi cuerpo”.

Peves nunca ha tenido mayores reparos en relación a como luce su cuerpo y a si reúne las “condiciones necesarias” para ser bailarina. De lo que está sumamente consciente es de cuidarse para estar sana, disponible y a todo su potencial. Para esto se asegura de dormir lo suficiente y alimentarse a sus horas.

Garrido Lecca reconoce que por mucho tiempo fue muy dura con ella misma. Siempre estuvo insatisfecha por sentir que no tenía ni suficientes habilidades necesarias ni el tipo de estética que se esperaba de una bailarina. Se lo atribuye a su formación clásica. Recién ahora (que baila menos) se siente más cómoda con su cuerpo y, en lugar de exigirse

despiadadamente, se da cuenta que debe cuidarse, pero cuenta que para llegar a esto, tuvo que tocar fondo:

Es como una decepción amorosa tan grande [lo que sentía por ella, su cuerpo], que recién cuando me he rendido con esa decepción y me he empezado a enfocar en, voy a lograr a hacer otras cosas, es como que mi cuerpo ha respondido y he empezado a quererlo. He tenido, que realmente como frustrarme totalmente para abandonar.

Aun así, dice que mientras bailaba en escena, no pensaba en nada de eso, ya que la experiencia de bailar y la plenitud que esto le generaba tomaba toda su atención.

Makino siempre se ha sentido muy cómoda con su cuerpo. Creció con la idea de que la bailarina debe ser delgada, pero esto nunca la martirizó, quizá porque consideró que sí cumplía con estos requisitos. Una cosa que descubrió al trabajar con Rodríguez es que se sentía aún más cómoda al bailar con poca ropa. Siente que así hay menos interferencias en el movimiento y en la emisión de lo que se le quiere transmitir al público.

Recapitulando, no es novedoso conocer que dentro de las bailarinas hay un alto porcentaje que se siente inadecuada, no lo “suficientemente buena” para bailar, ya sea por sus capacidades como por sus características anatómicas, pero lo que se revela como algo interesante es que el mero acto de bailar en escena, el placer que sienten, es una experiencia sublime. Lo que se cree que se necesita para ser bailarina hace sufrir, mientras que el acto de bailar es un goce absoluto. Las bailarinas viven esa dualidad: cuerpos exigidos versus el placer de la escena. En todo caso, estas exigencias (impuestas por el contexto o por ellas mismas), todo el esfuerzo y disciplina, es premiado por la trascendencia.

#### 4.2.4. Cuerpos en las obras

Para este análisis, se han considerado dos aspectos: la manera en que han sido vestidos, adornados o intervenidos los cuerpos y si estos han sido homogenizados o no, y la manera en que los cuerpos se construyen a raíz del gesto, la acción y el movimiento.

### *Platos rotos de Carbone*

En esta obra se confirma lo afirmado por los encuestados sobre la heterogeneidad de los cuerpos de las bailarinas en las obras de Carbone. Además de tener características físicas distintas y de no evidenciar haber entrenado con una misma técnica, tampoco hay ningún tipo de adorno o arreglo (peinados, maquillaje) que las normalice u homogenice. Lo que destaca, y es común a todos los cuerpos, es la representación del desmembramiento de estos. Por momentos parecen no estar integrados. Partes del cuerpo se presentan y mueven a veces aisladas del resto. Inclusive, en distintas escenas, muñecas son desmembradas. En una, un bailarín jala una cabeza de un saco, más adelante se proyecta en un video cientos de muñecas, algunas enteras, de otras solo sus extremidades. En una escena muy tierna, tres bailarinas cargan a bebés con cabezas de hule y cuerpos de tela. Los cuidan y los mangonean hasta que, de pronto, sus cabezas se desprenden, caen y ruedan. De pronto, de una bolsa un bailarín saca un brazo, luego una pierna y así sucesivamente. “Que le corten la cabeza”, grita un bailarín en otro momento. Las acciones recurrentes en la obra son las de jalar, pisar, samaquear y latigear. Estas se dan a sí mismos y también se ejercen al estar en contacto con otros. Priman los movimientos staccato, cortados, en donde el flujo pareciera estar obstaculizado. En las relaciones entre los bailarines, constantemente aparece la manipulación de uno a otro. Los roles cambian indistintamente, por lo que prácticamente ningún bailarín, hombre o mujer, se libra de ser manipulado y manipulador. Inclusive, en un momento, algunos cuerpos parecen ser manipulados por fuerzas externas, nadie los manipula, pero aun así estos se mueven cual

marionetas y en ningún caso parecen estar felices. La combinación de las acciones violentas mencionadas, la manipulación y las referencias a cuerpos desmembrados, va de la mano con lo que Carbone comenta en la entrevista. Por un lado, su experiencia de abuso en la niñez y la que ella está segura ha sido compartida por muchas mujeres es en definitiva un acto de manipulación y agresión. Carbone se refiere a que nuestros cuerpos (mujeres limeñas) están afectados por la colonización, el machismo, el capitalismo y la iglesia católica. Por ende, ello inevitablemente se va a ver reflejado en los cuerpos de las bailarinas. Pero, además, pareciera que ella quisiera evidenciar aún más lo que ya está impregnado en los cuerpos y, por ese motivo, recurre a las acciones y movimientos mencionados. Los cuerpos se presentan como víctimas y victimarios también, inclusive víctimas de sí mismos, una dinámica que pareciera nunca fuera a acabar.

Nuevamente encontramos en el trabajo de Carbone similitudes con teorías de Rita Segato que explican las consecuencias que el capitalismo tardío ha traído en estos tiempos en donde la violencia y agresión a cuerpos de mujeres son cosa de todos los días. Segato pone como ejemplo a la película *La naranja mecánica* dirigida por Stanley Kubrick en 1971 en la que el personaje central pasa por un feroz tratamiento psiquiátrico que lo convierte de victimario a víctima.

No hay posición intermedia entre la personalidad del victimario y de la víctima, el antes y el después del experimento “terapéutico”; es decir, si la posición del victimario es abandonada, no resta alternativa que volverse vulnerable. Pero lo más extraordinario del caso es que hoy, 40 años después de su estreno, aquel espanto con que los públicos recibieron esta obra ha desaparecido por completo, y da lugar a la risa del público ante alguna de las que fueron, en el pasado, sus escenas más horrosas. Este es un claro indicio de la naturalización de la personalidad psicopática y de la violencia, en especial de la violencia contra la mujer, secuencia central de la película (Segato, 2018).

En su danza *Carbone* expone y, de alguna manera, denuncia esta violencia. Pero ¿la denuncia libera? Al parecer no. En todo caso, no protege. *Carbone*, en *Platos rotos* y en general, se muestra pesimista al respecto al igual que Segato (2018), quien asegura que es una tarea que se presenta imposible aun con la cantidad de leyes, información de derechos humanos, literatura sobre los derechos de la mujer, entre otras cosas que existen hoy en la modernidad avanzada.

### *Solar plexus* de Petrozzi

Sin duda esta obra es bastante diferente a otras de Petrozzi. En esta, la coreógrafa no solamente está inspirada en la vida y danza de Isadora Duncan, sino que ha habido un intento de encarnar en varias de las escenas a dicha bailarina. Las bailarinas que la interpretan a ella y a las *Isadorables* han tomado características de lo que se conoce fue su movimiento: brazos cimbreantes, sinuosos, poco extremos; torso expresivo, con el esternón abierto al espacio. Aunque Duncan no necesariamente lo hiciera, las bailarinas realizan adagios y alargan sus piernas con *arabesques* y *developes*. Si bien sus vestuarios no son idénticos a los de Duncan, son bastante parecidos en cuanto a que son vestidos sueltos y cómodos, de telas ligeras que al moverse exponen las piernas. Llevan los pelos sueltos sin ningún peinado elaborado. Por el mero hecho de intentar reproducir algo miméticamente cercano a lo que fue Duncan, es complicado usar esta obra como ejemplo de cómo se manifiestan los cuerpos de mujeres en las propuestas de Petrozzi en general. No es común que ella represente de manera figurativa a un personaje histórico. Sorprende, entonces, ver a mujeres con atributos tan “femeninos”. En donde está el quid es en el personaje, interpretado por Odeh, que representa la rebeldía de Duncan. Petrozzi aclara que no es un personaje físico. Es, más bien, su pensamiento, las fuerzas intensas y contradictorias que regían su vida. Y la presencia de Odeh es totalmente

distinta al resto de bailarinas. Su columna es el motor de su movimiento, está bastante más conectada a la tierra, no llega a posiciones, sino que hay continuidad en su movimiento y repeticiones incesantes. Abarca espacio en todo momento. Su vestuario no indica ningún género y lleva el pelo corto. Entonces, y a pesar de que esta obra no es representativa del resto de sus obras, sí se distinguen ideas recurrentes en el trabajo y manera de pensar (propuesta) de Petrozzi. La posibilidad de eliminar lo binario es un acto de rebeldía. La rebeldía se presenta como un cuerpo andrógino. Por otro lado, este contraste entre las Isadoras físicas/materiales y su pensamiento es como las fuerzas que coexisten en Petrozzi y que, curiosamente, se presentan como opuestas. La danza académica versus la danza no académica (o aquellas técnicas de danza que, por ser más contemporáneas, no son percibidas aún como académicas). El mundo comenta que en propuestas de Petrozzi hay una “necesidad de ser espontánea, pero, por otro lado, con ataduras a la forma, a una disciplina impuesta. Hay una aparente libertad, pero igual encorsetada”. Desde otro ángulo, también evidencia el valor que la coreógrafa le da a las ideas escritas como punto de partida al movimiento. Las bailarinas mencionan que ella siempre viene con textos (en este caso, sobre escritos de Isadora Duncan) que son las bases de la danza y lo que le dan el sustento, son las ideas escritas las que construyen al cuerpo en movimiento.

En términos generales, se percibe una dicotomía en esta propuesta de Petrozzi y, a la vez, intentos de que estos opuestos se encuentren. Se resalta lo binario en cuanto a género, pero aparece un personaje andrógino, se presenta movimiento académico y también movimiento más experimental, se crea a partir de la palabra escrita y luego se traduce al movimiento. Parecería que hay una inquietud de Petrozzi por salir de lo binario que aún busca su camino para lograrlo.

Otras características de los cuerpos de las bailarinas en escena es la no expresividad facial. El gesto de no hacer gesto. Hay una resistencia a que aparezca.

Tampoco hay mayor contacto físico entre los bailarines. Es una danza que parece individual. Hay mucha fuerza colectiva, pero sin relacionarse ni tocarse.

### *Entre valquirias* de Rodríguez

A grandes rasgos, es posible afirmar que las bailarinas de *Entre valquirias* han sido homogenizadas tanto por la manera en que se adornan como por sus cuerpos tónicos y compactos. Esto confirma la percepción que tienen los encuestados sobre ellas. Llamen la atención los pelos sueltos, pero muy bien controlados, planchados o cepillados que corresponden a los cánones estéticos de la moda del momento en Lima.

Los movimientos están cargados de acciones como alcanzar, caer, volver a alcanzar. Los cuerpos se estiran hasta sus límites. En efecto, el jalar las fibras musculares y otros tejidos genera sensaciones intensas. Indefectiblemente se va a sentir. Además, el acto de alcanzar denota un deseo por algo no específico, pero que no es fácil de saciar u obtener; por eso, se cae, pero nuevamente se intenta alcanzar. Este deseo genera un placer que radica, más que en el objeto de deseo, o en obtener algo, en el esfuerzo de intentar algo que es trabajoso, pero en lo que se persiste. Esta actitud heroica genera placer y es el deseo intenso lo que podría convertir al trabajo de Rodríguez en un acto trasgresor. Según Karmen Mackendrick (2004), “[...] we begin to understand what it means to transgress out of an excessive desire rather than from a destructive loathing” (p. 144).

También hay muchas cargadas, que como se ha comentado en varias oportunidades, es muy común que estén presentes en la danza. Constituyen un aspecto importantísimo en la danza escénica. Pero ¿qué son las cargadas en sí? Además de desafíos a la gravedad, están muy asociadas a la fuerza. Ambas características son propias también de lo heroico. El desafiar una fuerza y, a la vez, ser fuerte.

Los cuerpos corren en el espacio con urgencia. Intentan llegar a algún lado y cuando llegan, estas ansias y pulsión no desaparece. No dejan de moverse, es como si tuvieran una misión y esta no les permite relajarse, pausar. El concepto del movimiento relacionado al poder data de tiempo atrás: “Aristotle defines movement as the act of a power as power, rather than the passage to action” (Giorgio Agamben Movement citado en Lepecki, 2012, p. 144). Pareciera que ello lo intuyera Rodríguez en esta y en la mayoría de sus obras. En *Entre valquirias*, inclusive si la velocidad baja y se detienen por un momento, este apenas dura. No hay espacio para permitir que algo ocurra. En su lugar, son los bailarines los que lo hacen ocurrir. Pero esto no implica que estos cuerpos no estén sintiendo placer, pues el placer radica en entrar a esta vorágine de autoexigencia que probablemente los deje agotados, pero satisfechos (como un orgasmo).

Hay una escena en donde la bailarina protagonista tiene un dúo con un bailarín que apela a lo romántico. Los movimientos son más lentos que en el resto de escenas, pero aún acá se distinguen los actos de alcanzar(se) y no lograr tenerse, es rico en cargadas y, si bien la velocidad no es lo que impide que un momento se desarrolle a plenitud, casi ni se ha terminado de dar una cosa y ya se está pasando a otra.

Son cuerpos con una misión, listos para vencer todo desafío, cuerpos que conquistan. Son cuerpos que se apoderan de virtudes que serían universales, pero que, en este caso, son cuerpos de mujeres.

#### 4.2.5. Puntos a destacar

Carbone cree que todas las vivencias quedan impregnadas en el cuerpo y que este tiene memoria. Da por hecho que, debido a la herencia patriarcal colonial y al capitalismo, los cuerpos de la mayoría de las mujeres han sido maltratados y les ha causado que tengan menos

posibilidades de expresión por encontrarse forzadas a entrar en los cánones restrictivos impuestos dentro de un orden patriarcal o, en su defecto, que han tenido que imitar y asumir rasgos masculinos para poder expresarse. Esto se expresa mediante cuerpos que se mueven fragmentados, desmembrados, cortados. Cuerpos que a menudo son manipulados y que aparecen a veces como víctimas y otras como victimarios. Solo existen esas dos opciones. Al fin y al cabo, los cuerpos dañados reproducen dominaciones heredadas. Si bien las mujeres con las que trabaja son heterogéneas de aspecto, se mimetizan con ella y todas están dispuestas a explorar desde sus experiencias de vida y psicológicas. Esta necesidad de develar lo íntimo, lo callado y conflictuado, va de la mano con la creencia de Carbone que desnudar al cuerpo es un acto de sinceridad. En ambos casos se intenta despojarse de aquello que esconde o encubre una verdad.

Para Petrozzi es importante que las personas con las que trabaja hayan sido alumnas de ella durante un tiempo considerable. Cree en los elencos formados con una misma técnica y filosofía. Esto la convierte en la líder de un clan de cuerpos adoctrinados para ofrecer resistencia al status quo y que, aunque a través de los años han cambiado y priorizan ahora el bienestar, se alejan de las manifestaciones populares femeninas de baile en la actualidad. A estas las considera banales y le preocupa el sometimiento del cuerpo femenino a la mirada y deseo masculino. No queda del todo claro si es que no considera que algunos de estos bailes son expresiones de erotismo de mujeres jóvenes que se sienten empoderadas o que este se exprese dentro de moldes que reproducen estereotipos femeninos. También se ha encontrado en los cuerpos una resistencia a la gestualidad facial y al contacto físico. Son cuerpos que mantienen su individualidad. Juntos ejercen una fuerza colectiva, pero que no se relacionan entre sí.

Rodríguez busca cuerpos trabajados que manejen su vocabulario y les exige un alto dominio técnico. Las mujeres con las que trabaja se homogenizan mediante la manera en que

se “decoran” y esto las lleva a ser percibidas como juiciosas, complacientes y bonitas dentro del canon formal. Sin embargo, son vehementes y deseosas, son cuerpos que luchan por alcanzar y por lograr sus cometidos, por superar “algo”. No se conforman con ser solo adecuadas, sino que se esmeran por lograr la perfección dentro del canon, siempre intentando no ofender a la mirada enjuiciadora del espectador con lo que no correspondería a cierto ideal de bailarina. Esto deja abierta la posibilidad de que esta sea una táctica sutil para obtener reconocimiento y cierto poder.

En términos generales, podemos decir que la experiencia de las bailarinas en relación a la danza es una que se debate entre dos estados. El cuerpo exigido, el que nunca es suficiente, y el cuerpo trascendente, aquel que siente un extremo placer, aquel que llega a sentir lo sublime, aquel que necesita expresarse para liberarse.

#### 4.3. Propuesta artística

##### 4.3.1. Estímulos, motivaciones y objetivos

#### Carbone

Carbone se anticipó a esta pregunta. Al ser interrogada sobre sus aproximaciones al tema de género, respondió que temas de género e identidad son recurrentes en sus obras y que “es algo que sigo trabajándolo y me admiro de la cantidad de posibilidades que tengo a partir de una sola experiencia”. Con esa experiencia se refiere a la de agresión sexual y psicológica que tuvo en la niñez. Ella no fue consciente en un inicio de que esto funcionaba como estímulo para la creación, pero aparecía, dice ella, por necesidad. Y es esa necesidad la que la lleva a crear. Trabaja en base a las experiencias, tanto propias como de sus intérpretes, que

ella considera están “guardadas” en el inconsciente personal y colectivo<sup>32</sup>, y en la memoria del cuerpo. Recordemos, además, que Carbone considera que esos cuerpos (los de las mujeres específicamente) se constituyeron dentro de un sistema opresivo y violento. Esto es un importante punto de partida para sus creaciones. En algunos casos, recurre a cuentos para niños para incitarlo. La intención es traer al presente lo vivido, sea cual fuere la forma en la que vengan o sean racionalizados. Luego, el objetivo es reconstruirlos en un nuevo contexto, o aprovecharlos para crear personajes y situaciones. Se deduce también que, al estar estas experiencias impregnadas en el cuerpo, pero encubiertas, lo que hay que hacer es despojarse de todo aquello que lo oculta, disimula y traviste para que pueda ser revelado. A esto es a lo que varios de los encuestados se refieren con que sus bailarines, y ella cuando está en escena, están expuestos. Su objetivo pareciera ser visibilizar como han sido afectados estos cuerpos y con esto hacer una denuncia. Este podría ser un acto liberador; sin embargo, suele haber un pesimismo que sugiere que no hay posibilidad de enmienda.

Petrozzi

Para Petrozzi la irreverencia fue por mucho tiempo un importante estímulo y objetivo. Definitivamente es por esto que la mayoría de los encuestados la recuerda. Ella no descarta del todo que esto siga siendo una pulsión para crear, pero ahora a ella la mueven las ganas de transmitir belleza, armonía, amor. En un principio, esto parecería responder a una decepción, cansancio, o a un darse por vencido y abandonar la lucha con la que se le ha asociado a

---

<sup>32</sup> Parecería que Carbone basa sus conceptos de inconsciente personal y colectivo en la teoría de Carl Jung (psicología analítica). Según él, el inconsciente personal está conformado por experiencias personales olvidadas o reprimidas, pero que, a diferencia del concepto de inconsciente de Freud, no tienen un cariz negativo, sino que más bien son “una fuente positiva que podía generar grandes beneficios” (Jung, 1992, como se cita en Alonso, 2004, p. 58). Desde su óptica, el inconsciente a menudo se muestra como una fuente inacabable de creatividad que puede ser transmitida a la conciencia en forma de fuerzas de renovación y de transformación”. Al otro lado, el inconsciente colectivo alude a la psique de las personas en las que sus experiencias personales no intervienen. Más bien, los contenidos comparten similitudes con mitología del pasado de culturas que quizá nada tienen que ver con el individuo (Alonso, 2004, p. 60). Es decir, son patrones preexistentes y universales.

Petrozzi. Esa que tiene que ver con romper los paradigmas de la sociedad en cuanto a lo que se espera de un ser en distintos aspectos, pero sobre todo con relación a lo femenino o lo que le corresponde o no a las mujeres. La coreógrafa dice que en estos momentos de vida se ha de vivir con “el amor benevolente, la compasión, la gratitud y el equilibrio, por lo menos mantener el equilibrio en un momento de drama y de terror”. Si es que, según ella, estamos viviendo momentos tan aterradores, pues el acto de generar lo contrario es no sucumbir a la corriente, es un acto de oposición. Ser feliz a pesar del horror se convierte en un nuevo tipo de resistencia. Ubiaco ha percibido esta evolución y lo explica como que “no tiene miedo de expresar su cólera. Ahora su manejo de agresión es más contenido. Y antes era para desahogarse por irritación porque no habíamos evolucionado como sociedad”. No obstante, sigue pensando que es su insatisfacción por la sociedad en la que vive lo que mueve a la coreógrafa.

En todo caso, lo que pareciera motivar a Petrozzi es el deseo de cambiar aquello que perjudica a su sociedad y al mundo. Desea con su danza azuzar consciencias, hacer un llamado a un mundo mejor. Camaleón nota que ella es una “artista que mira hoy por hoy su contexto. Responde al momento con su danza. A ella le movilizan los temas más que la danza. El discurso coreográfico no le interesa tanto”.

Petrozzi agrega que para ella mantenerse “contemporánea” es importante. Dice que si antes lo hacía con la irreverencia, ahora lo hace con el uso de la tecnología. Indudablemente los desarrollos tecnológicos van de la mano con la contemporaneidad y el arte no es ajeno a esto. Como concepto, esto tiene sentido y, si bien no queda claro cómo es que ella lo aborda, parece estar en búsqueda de nuevas formas.

Rodríguez<sup>33</sup>

Rapidez y sobre todo fuerza son no solamente lo que describe la danza de Rodríguez, sino unas de sus principales motivaciones y objetivos. El desarrollo de estas habilidades en sus bailarines y el lograr un alto dominio de técnica más que un medio son un fin. Esto se puede comprender como un deseo de superación, de ser cada vez mejor, de luchar por lograr todo el potencial que se tiene y “vencer”. Es convertirse en quien realmente se quiere ser a costa de mucho esfuerzo y trabajo. Esto significaría que lo que a la directora le estimula es lograr ciertas habilidades que la definirán como individuo, que construyen su identidad y que sin ellas se presume que no se es suficiente. Es el hecho de lograrlas, pero también lo que estas simbolizan, fuerza y rapidez, lo que la describe como una luchadora, como una “sobreviviente en su especie”. Con estas habilidades en su danza, ella se construye, se convierte en quien quiere ser, se llena de poder. Este poder lo logra mediante movimiento incesante y lleno de energía:

As you know, the concept of movement is central to Aristotle, as *kinesis*, which has a strategic function in the relation between power (potenza) and act. Aristotle defines movement as the act of a power as power, rather than the passage of action.

(Agamben, 2005, citado en Lepecki, 2012, p. 144).

También menciona que le interesa hacer transformaciones del ballet. El ballet es el epítome de dominio y control del cuerpo. Lo que esto sugiere es nuevamente que ha sido capaz de lograr difíciles cometidos, pero que, al transformarlos, se ha apropiado de ellos y es esto lo que le da la particularidad.

---

<sup>33</sup> Cabe mencionar que Rodríguez no baila dentro de sus creaciones a diferencia de Petrozzi y Carbone. Su propuesta es exclusivamente encarnada por los bailarines.

Cuenta que, en varios de sus procesos, sus bailarinas logran superar sus miedos y “se encuentran con su mujer”. Esto hace referencia a que los miedos impiden que un ser, en este caso una mujer, se desarrolle y se convierta en quien verdaderamente es. Lo que esto indicaría es que, para Rodríguez, la creación en danza es una oportunidad de que ella y sus intérpretes lidien con sus experiencias y temores, y salgan airoso. Una vez más, se trata de vencer dificultades para lograr la perfección dentro del canon convencional de la bailarina y mujer ideal. El hacerlo es una forma de adquirir respeto y poder.

#### 4.3.2. Proceso de creación

##### Carbone

Es común que Carbone trabaje a partir de cuentos y de las experiencias de los intérpretes. Su interés no es forzar un recuerdo, sino que este aflore o se manifieste de alguna manera. Tampoco es hacer una obra testimonial, sino más bien partir de experiencias personales para luego universalizarlas. Para que aparezcan estos recuerdos ella recurre al movimiento, pues cree que este despierta la memoria del cuerpo. Al trabajar con bailarines, propone improvisaciones, las conduce y admite que induce a que las memorias que saquen sean similares a las propias, o en todo caso a lo que a ella le interesa. La intención de “sacar” lo íntimo y escondido es parte importante del proceso de Carbone. Este método comparte los principios del psicoanálisis, así como también de la danza expresionista alemana.

Recordemos que Carbone se ha visto inspirada e influenciada por la danza teatro de Pina Bausch, que es una herencia de la danza expresionista alemana. Sobre esto, es necesario hacer un paréntesis que ayudará a comprender el proceso creativo de Carbone. Se considera que la danza expresionista expresa la visión y mundo interior de un ser, pero Fraleigh (1987) lo explica bastante mejor: “Throughout the German school, dance was a means toward self-

knowledge-not a disclosure of personality but a construction of it, not self expression as self indulgence but a creation of self in expressive action that moves one beyond the confines of self” (p. xxii). Esto implica que para Carbone la danza es una manera de construir identidad.

Además de improvisaciones durante los ensayos, Meléndez cuenta que les pide “tareas, básicamente para sacar cosas de uno”. Estas tareas<sup>34</sup> las pide en forma de imágenes o metáforas. De hecho, su danza está llena de estas. Durante todo el proceso, estas coexisten de manera caótica, como las piezas de un rompecabezas aún no armado. Y, aunque Ortiz lo describe como “el caos lleva después al orden, como que todo encaja [...], nosotros como intérpretes no sabemos a dónde nos va a llevar todo ese caos que está armando”, las obras de Mirella no se caracterizan por “tener sentido” o parecer ordenadas. De hecho, parece haber total consecuencia entre cómo Carbone concibe el inconsciente, los cuerpos constituidos dentro de un orden opresivo, el proceso creativo y el resultado en las obras mismas.

Petrozzi

Las bailarinas entrevistadas coinciden en que, para dar inicio a un proceso creativo, Petrozzi trae y comparte información sobre el tema a desarrollar. Esta información viene, por lo general, en forma de lecturas. La investigación previa es básicamente una investigación teórica y, según palabras de Peves, “académica”. Tanto Odeh como Peves comentan que Petrozzi tiene muy claro lo que quiere comunicar desde un inicio. Sus procesos creativos, entonces, no pretenden ser un espacio de investigación donde recién se va a encontrar, o va a aparecer, lo que se quiere comunicar, como en el caso de Carbone. Más bien, durante estos

---

<sup>34</sup> Esta forma de crear es también muy parecida a la de Bausch. En una entrevista se le pregunta que es esencial en su proceso creativo para sacar material y ella dice “I have asked hundreds of questions. The dancers have answered them, tried something out [...]. I might have asked them about Christmas. I always ask about Christmas [...]” (Schmidt citado por Lepecki, 2012).

procesos, se hace la “traducción” de la información desde el lenguaje escrito y teorizado al del lenguaje del movimiento. Es la palabra escrita la que le da origen al movimiento. Esto hace explícito que para Petrozzi la danza es un medio, un instrumento para expresar temas de interés y para hacer una declaración. No son los cuerpos en sí mismos el objeto de interés. Recordemos que los cuerpos de las bailarinas han sido entrenados para que compartan las técnicas y filosofía de vida propuestos por Petrozzi, así que, aunque ella estimule que aparezcan manifestaciones propias de las bailarinas mediante improvisaciones y que les encargue a algunas de ellas la creación de secuencias y algunas escenas de sus obras, sus procesos creativos evidencian que ella tiene una misión clara: dar un mensaje y concientizar el público.

Rodríguez

La coreógrafa explica que antes de iniciar un proceso

[...] tengo mi idea por ahí de los movimientos que no me quiero perder, un par de fotografías<sup>35</sup> que quiero tener en tal espacio de coreografía, pero, cuando lo empiezas a montar pasa siempre que pasan otras cosas, no me olvido de mis fotos, tengo mis cuatro cosas marcadas, este es el inicio y esto es el final.

Aunque también comenta que ella trabaja en base al bailarín, estas “fotografías” de las que ella habla posiblemente son el prototipo ideal que ella quiere que sus bailarines logren. Quizá reúnen las características que ella considera deben estar presentes en una danza virtuosa. Si bien no hay suficientes pruebas para asegurar esto, el hecho de que Rodríguez considere que existe un ideal que hay que calzar se confirma con lo que Makino comenta. Ella menciona que,

---

<sup>35</sup> Con fotografías se refiere a imágenes no necesariamente impresas o digitales. Pueden ser imágenes mentales.

en varias oportunidades, Rodríguez le ha pedido que demuestre, marque movimientos<sup>36</sup>, que sirva de ejemplo a los otros bailarines. Esto prueba que, a pesar de que trabaja con lo que cada bailarín le puede dar, ella tiene un ideal de cómo debe de ser un movimiento.

Para Garrido Lecca, los procesos creativos han sido bastante distintos entre sí, pero concluye que, cuando se trabajan dúos y solos, Rodríguez da más libertad para explorar, mientras que en grupos más grandes les presentan secuencias de movimiento marcadas que luego ella reordenará. Es curioso cómo, al estar en grupo, la particularidad del individuo se ve desplazada por el esfuerzo de homogenizarlos y de que todos logren el modelo preestablecido.

Además de marcar movimiento, mientras los bailarines bailan, ella despierta sensaciones mediante el uso de palabras y con el tacto va guiando el movimiento de ellos. Esto debe de tener un efecto estimulante y muy sensorial. Puede ser una de las razones por las que la pulsión y el deseo de moverse de sus bailarines se hace tan evidente para algunos de los encuestados.

#### 4.3.3. Puntos a destacar

Para Carbone, el tema de género ha sido un estímulo creativo recurrente. Aparece por necesidad. Como punto de partida, toma experiencias de vida propia y de sus bailarines, sobre todo las de la niñez. Considera que sus cuerpos se constituyeron en un sistema opresivo y violento. Mediante el movimiento (improvisaciones y la creación de imágenes metafóricas), pretende recuperar la memoria del cuerpo. Su objetivo, más que hacer una denuncia, es visibilizar a lo que han sido sometidos estos cuerpos, aunque pareciera haber un pesimismo en cuanto a la posibilidad de enmendarlos.

---

<sup>36</sup> Marcar movimiento se refiere a enseñar un movimiento o secuencia de movimientos para que estos sean imitados.

El proceso de creación es caótico. También lo es la estructura fragmentada de la obra. Justamente este caos es un símil de la manera en que concibe el inconsciente y a los cuerpos de las mujeres en Lima.

Por mucho tiempo, la irreverencia fue uno de los principales objetivos para Petrozzi. Ella no descarta que esto siga siendo una pulsión, pero ahora prevalecen sus ganas de transmitir belleza, armonía y amor, características que considera cada vez más ajenas al mundo actual. Ser feliz a pesar del horror podría ser un nuevo tipo de resistencia para ella. Uno de sus principales objetivos parece ser el de azuzar consciencias, dar un mensaje. La danza y los cuerpos con los que trabaja son instrumentos para lograrlo, y se encargan de traducir sus ideas y mensajes. Demuestra estar en búsqueda de nuevas formas.

Rodríguez tiene como objetivo (y estímulo) alcanzar un alto dominio de técnica que les dé rapidez y, sobre todo, fuerza. Sin estas cualidades, se presume que no se es suficiente. Lograrlo es una manera de vencer miedos y dificultades, y, sobre todo, de alcanzar la perfección dentro del modelo de la bailarina ideal. Esto otorga un poder sobre el cual construyen su identidad. Para calzar este modelo ideal, durante el proceso creativo, se trabaja en base a la imitación de movimientos creados y/o ejecutados por quienes dan el ejemplo y por la recreación de imágenes o movimientos previamente elegidos por Rodríguez. Ella los incentiva mediante el tacto y la palabra, y así va generándoles más y más deseo por lograr lo cometido.

#### 4.4. Erotismo

##### 4.4.1. Concepciones de las coreógrafas

Algo que surgió, en la mayoría de los casos, fue el desconcierto de las entrevistadas y los encuestados (estos en menor medida) ante la palabra “erotismo”, tanto por el significado

de la palabra en sí, como por tomar conciencia de si este era parte de sus propuestas de alguna manera. Es decir, si era inherente a su danza o no. La palabra “sensualidad” fue la que la mayoría encontró como sustituto de “erotismo”, aunque, a medida que se daba la entrevista y reflexionaban al respecto, iban reconociendo que ambas palabras podían ser usadas indistintamente y aclarando sus concepciones sobre estas. En un inicio asociaban el erotismo con un acto sexual explícito y a algunas entrevistadas esto les causaba rechazo por considerarlo vulgar, ordinario, corriente. Es decir, era la idea de que el erotismo podía también significar que haya manifestaciones evidentes del deseo sexual, lo que causaba resistencia en varias de las entrevistadas. Luego de repensar lo que significa erotismo, cada entrevistada dio su concepción y reflexionó sobre si este estaba presente en sus propuestas.

De Carbone

Efectivamente, Carbone prefirió usar la palabra sensualidad, pero no le pareció descabellado referirse como erotismo a lo que ella concibe como sensualidad. Lo describe como “sentirme viva, moviéndome y expresando algo. Eso para mí ya es una conexión con toda mi parte interna”. Por un lado, es el eros de Freud en cuanto a preservar la vida, a intensificarla y, por otro lado, se relaciona como Bataille (1988) lo explica: “[...] lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica” (p. 23) y que “el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. Nos equivocamos con él porque busca sin cesar afuera un objeto del deseo. Pero ese objeto responde a la interioridad del deseo” (p. 45).

Carbone reconoce que los efectos propios de la danza, que ella nombra como sensuales, “hasta pueden ser sexuales”. Con esto parece referirse a una excitación sexual, fisiológica, genital, donde el flujo de sangre corre hacia zonas erógenas. Cuenta que una de

sus primeras experiencias de este tipo fue cuando de niña, en clase de ballet, sintió al abrirse de piernas. También mencionó cuán estimulante es la relación entre la música/sonido y el movimiento. Algo así como lo que Lorde (2012) describe: “[...] in the way my body stretches to music and opens into response, hearkening to its deepest rhythms, so every level upon which I sense also opens to the erotically satisfying experience [...]” (p. 56).

De Petrozzi

El vínculo compasivo, empático, armonioso y equilibrado con personas y el entorno es lo que Petrozzi describe como erótico. Para ella es una manera de vivir,

no tiene que haber una sexualidad explícita, sino una manera en la cual tú tomas y te presentas ante el mundo y cómo son tus vínculos con personas o entes vivos: animalitos, plantas. Ahí viene el tema de amar a la naturaleza, de no destruirla.

Da como ejemplo contrario la actitud machista o del hombre prepotente a quien

no le importa talar árboles, no le importa comerse conejos porque no lleva una relación, un vínculo erótico con los seres vivos que lo rodean, y eso tiene que ver con un ego desbordado, una falta de compasión, es una falta de ecuanimidad, entonces el tema de superioridad.

En un momento, Petrozzi aclara que no comparte la idea del público en general, producto de esta sociedad sexualizada que considera un desnudo como algo erótico y que es capaz de, solo por esto, ir a ver una obra. Cree que hay demasiados creadores en el medio que recurren a esto.

Por sus comentarios sobre cómo actualmente a las jóvenes les interesa practicar bailes hipersexualizados para atraer al sexo opuesto, se infiere que las representaciones evidentes de

encuentros sexuales o lo que pueda llevar a esto le parece de mal gusto. De hecho, es común que desde la danza escénica se marque una distancia con la danza social por estos motivos:

Douglas Fallon, 1982 president of the National Dance Association, distinguishes between provocative dance movements based on sex appeal and accepted as foreplay, a prelude to a sexual encounter, on the one hand, and dance that is aesthetic and artistic, on the other (Hanna, 1988, p. 154).

Sin embargo, tal y como se ha mencionado anteriormente, esta diferenciación hace caso omiso a la cantidad de erotismo que se encuentra en la danza escénica, así como también refleja un menosprecio a la importancia del erotismo en la vida de un ser humano.

De Rodríguez

A Rodríguez no le fue fácil llegar a un acuerdo con la palabra erotismo. Convino que quizá la palabra ha sido mal entendida, se asocia con lo vulgar y, por eso, le causa rechazo. Puso como ejemplo que, si se describe a una mujer como erótica, se puede entender como que es una “zorra”. Luego de discurrir sobre este prejuicio, convino que para ella erotismo “es una cosa netamente de sensualidad”. Y la sensualidad para ella tiene que ver con el desenfado, con la fuerza, la potencia. Dice que “el pararse y sostenerse ya es sensual”. Con esto se refiere a autoafirmarse ante los demás, a no dejarse someter ni ser disminuido por nada ni nadie.

Rodríguez dice que no siente necesario y evita ser explícita en cuanto a lo que comúnmente se entiende por sexual; se cuida de que sus obras no sean interpretadas o tomadas de esa manera.

#### 4.4.2. Rol/lugar/presencia

##### En Carbone

Como para ella el erotismo está implícito en la danza, sabe que va a aparecer inevitablemente. Ella cuenta que no se considera una persona sensual en la vida; sin embargo, con la danza sí tiene una relación sensual. Se entiende que para ella la danza y estar en escena le otorga la posibilidad de vivir lo que por diversos motivos no se vive fuera de ella. Es la oportunidad de potenciar la propia vida. La conexión con la música, que para ella es una experiencia sumamente sensual, es generar una unión. El hecho de unirse, de fusionarse, es un acto erótico. Es el eros según conceptos de Freud.

Al preguntarle a sus bailarinas, Ortiz y Meléndez, si para ellas bailar era erótico, no dudaron en responder que de todas maneras lo era. Que inclusive “bailar es tan erótico como hacer el amor”. Usaron expresiones como “sentir hasta el último poro del cuerpo” o una experiencia “cargada de emociones”.

##### En Petrozzi

Se ha visto que para Petrozzi el erotismo es la manera de vivir la vida de forma benevolente, con amor y compasión, y que con su danza ella intenta llevar mensajes o incitar a la reflexión para un mundo mejor. A esto se le añade el hecho que ella cree en el Karma (nuestras acciones regresan a uno en la misma forma) y en el Dharma (ley de conducta piadosa). Por lo tanto, más allá de la forma, uno de sus objetivos con sus obras es el de entregarle esto al espectador, una experiencia erótica bajo sus cánones.

También se ha mencionado anteriormente que la presencia andrógina de Petrozzi ha tenido un impacto fuerte en el medio. Uno de los motivos ha sido fascinar y erotizar. Odeh

recuerda que esta fue una de las cosas que le llamó la atención de Petrozzi, y le causó admiración e identificación. Esto no parece ser algo intencional, sino más bien una cualidad intrínseca de Petrozzi.

Odeh aceptó convencida que para ella bailar era una experiencia erótica por la cantidad de emociones, sensaciones, pasiones y sueños que esta despertaba. Peves más bien se mostró dubitativa, pues no estaba segura de qué entendía por erotismo. No obstante, cuando lo definió como un tipo de interacción que genera emociones, convino que sí era una experiencia erótica. Para ella, la interacción con la música, el sonido, inclusive las vibraciones que trasladan al sonido, sean estas audibles o no, le generan ese tipo de experiencia.

En concreto, el erotismo en Petrozzi ha estado presente de dos formas: como un placer disruptivo por romper el esquema binario y, actualmente, como placer encontrado en la armonía.

En Rodríguez

Teniendo en cuenta que para Rodríguez la fuerza y la autoafirmación al bailar son eróticos, entonces su danza es esencialmente erótica. Lograr fuerza en sus bailarines y que estos lo transmitan es uno de sus principales objetivos. Ella cuenta que, en una de las oportunidades que trabajó con mujeres jóvenes y sin mucha experiencia aún, durante el proceso, intentó y logró que sacaran fuerza, potencia y sensualidad. Declara que

todas lograron superar su miedo [...] se volvieron mujeres [...] poco a poco me lo fueron sacando hasta más de lo que yo pensé: uy ya no tanto que no exageren con su agresividad [...] Y para mí eso es muy sensual, es muy erótico porque exploraron en ellas.

Si bien ella las anima a que saquen esta sensualidad, también es cierto que cuida mucho de no excederse, de que no sea obvio. Garrido Lecca está convencida que en las obras de Rodríguez hay bastante erotismo, pero no lo va a decir abiertamente, pues es “bien delicada y elegante” y luego, entre risas, añade que la directora “siempre te calatea, pero te tapa”. Acto seguido, la bailarina responde que para ella bailar es ciertamente erótico, pues es un cruce entre lo físico y lo emocional. Es el contacto con algo sumamente íntimo que se permite manifestar: “bailar es nirvana, es el estado más alto de placer, de alegría, de realización”.

Makino no es tan enfática, pero contó que, recién cuando se le propuso ser entrevistada para esta investigación, se dio cuenta de que mucho de lo que había experimentado trabajando con Rodríguez tenía una carga erótica. Dio como ejemplo la conexión que se produce al bailar con otros. También mencionó como erótico un momento específico en la obra *Entre valquirias*. Es un quinteto de mujeres que baila al unísono de manera intensa, con movimientos fuertes y contundentes. En todo caso, piensa que bailar puede ser erótico, pero no necesariamente.

#### 4.4.3. Percepciones de los encuestados

##### De Carbone

Los nueve encuestados coinciden que en las obras de Carbone hay erotismo. La mayoría dice que hay bastante y que es explícito. En este sentido, Carbone es descrita como nada pacata. Algunos hacen referencia al vestuario simbólico y usado para el acto de seducir. Por ejemplo, las mujeres a menudo usan ropa interior y tacones. También es común el

travestismo, es decir, hombres usando encaje y vestidos, mujeres en saco y corbata, a veces desvistándose lentamente.

El hecho de que Carbone desarrolle personajes implica que es por medio de estos que se manifiesta el erotismo, es decir, no son los bailarines los que lo experimentan, sino los personajes o, en su defecto, los bailarines por medio de los personajes. Pechuga observa que, entre los personajes, suele haber un juego entre la proximidad y la distancia. Besos, abrazos, sonrisas, coqueteos y jadeos son acciones y gestos comunes (estos funcionan también en escenas unipersonales). Posiblemente, el hecho de que Carbone construya personajes en sus obras le provee libertad. Es muy distinto que un personaje sea el que manifieste su erotismo a que sea el bailarín el que lo esté manifestando. Para Vendaval, sin embargo, “la aparición del erotismo no se desarrolla, sino que es transformado en una situación opresora para la mujer”. Tripera señala que los personajes presentan conflictos con sus propios deseos, pero el conflicto no los priva del placer. Todo lo contrario. Ese conflicto desborda placer. Algo parecido a lo que Bataille piensa que es propio del erotismo: “Es lógico emparentar lo erótico con la idea del mal, dice que el erotismo es tumultuoso, se opone a la razón, a la convivencia. El erotismo es excesivo, anhela superar los límites” (citado en Baigorria, 2003, p. 30).

De Petrozzi

La mayoría de los encuestados estuvieron de acuerdo con que en el trabajo de Petrozzi sí hay erotismo, pero lo que no resultó tan claro fue la explicación de cómo este se manifestaba. Pechuga provee un interesante análisis:

En la danza el erotismo siempre está presente. Cuerpos en movimiento. Sudando. Compartiendo energía, olores, texturas, miradas. Es implícito. En las obras de Morella Petrozzi esto puede llegar hasta el paroxismo. La contemplación de cuerpos en exigentes rutinas, en repetición de secuencias, sudando hasta el jadeo, puede llegar a

ser mucho más erotizante que sus propias propuestas explícitas. Estas últimas, guiadas por el expresionismo, suelen ser expuestas a través de presencias unipersonales (la mayor parte de las veces, representadas por la propia directora) y buscan exponer (cuando no, explicar) el erotismo de alguna escena.

Lo que él menciona como propuestas explícitas es, posiblemente, lo que varios de los entrevistados describen como agresivo, chocante, difícil de ignorar. Pero esto es confuso, pues se confunde con la manera en que ella se ha presentado y ha sido apreciada hasta hace poco. Es decir, en Lima, su actitud desafiante y valiente en cuanto a temas de género, su propuesta de un tipo de mujer distinto al convencional, se ha percibido como erótico. Esta actitud no necesariamente tenía una carga consciente de erotismo ni tenía Petrozzi la intención de llevar erotismo a su danza, pero ha sido estimulante. Romper patrones ha movido emociones y sensaciones y le ha sumado atractivo a sus ya particulares e imponentes características físicas hasta convertirla en un ícono sexual en Lima en la década de 1990.

De Rodríguez

Rodríguez ha mencionado que el público ha visto erotismo en obras en las que ella trataba cualquier otro tema que nada tenía que ver con esto. Da como ejemplo una obra que tenía como tema el racismo y otra que estaba basada en las peleas con su hijo adolescente. Es obvio que no se tiene control sobre lo que el público siente y experimenta, y la lectura que le da a una propuesta. También es cierto que la danza suele generar sensaciones eróticas por diversos motivos: el contacto físico entre los bailarines, los cuerpos con energía intensa, situaciones extremas físicas<sup>37</sup> y emotivas. De esto hay mucho en la danza de Rodríguez.

---

<sup>37</sup> Por ejemplo, los estiramientos extremos que realizan todos los bailarines de Rodríguez. Sobre esto Steve Paxton, citado por Johnston, escribió: "I speculate that some of the qualities which have made ballet, in spite of its practitioners, the second oldest professional physical tradition, is an early

Aparentemente lo notan varios de los encuestados. No obstante, la carga erótica en el trabajo de la coreógrafa no es algo de lo que ella tenga consciencia. Velo piensa que son los bailarines los que convierten las motivaciones que Rodríguez les da en algo erótico. Sobre esto, Tripera lo desarrolla un tanto más. Dice que el deseo no radica en el objeto externo, sino en los impulsos narrativos de los bailarines, en la pulsión interna de ellos. Como hemos citado anteriormente, esto es algo que propone Bataille. Estructura piensa que “en el trabajo de Fany el erotismo se manifiesta más por su fascinación por los cuerpos de los bailarines y se evidencia el placer que logra producir en ellos mediante la experiencia misma de bailar. Uno de sus caminos es, sin duda, empujar al cuerpo hasta sus límites por lo que se vuelve el marco del erotismo”.

Tanto Ubicuo como Elmundo creen que los vestuarios aportan a generar erotismo, pues enfatizan las curvas y resaltan zonas erógenas del cuerpo, pero lo que es curioso es que ambos coinciden en que es más evidente el erotismo de hombres (homoerótico) que de mujeres. No explican bien por qué perciben esto, pero se puede deducir que los bailarines hombres tienen una presencia más extravagante, que se lucen sin reparos, mientras que, en el caso de las mujeres, se nota homogenización de los cánones estéticos, la manera de presentarse es más “normal” o común según los parámetros sociales. Es quizá por esto que Camaleón las describe como “convencionales y modositas”

---

infusion of psychologically basic modes of energy use which I find similar to the ecstasy of stretching such as is experienced during certain types of orgasms...a positive and energized stretch. Every body knows what Graham's 'contraction and release' syndrome is all about, A sex physiologist could probably make a critical contribution to dance literature with some scientific analogies ...although the motives are different, the pervasive 'stretch' in ballet is similar to the orgasmic stretch, not only in position but in the energy employed to get there and stay there" (Johnston, 1968, citado en Banes, 1887, p. 63).

#### 4.4.4. En las obras analizadas

##### *Platos rotos*

En esta obra el erotismo se presenta de manera explícita. Son los personajes, no los bailarines, los que lo experimentan.<sup>38</sup> Evidentemente, esta diferenciación entre personajes y bailarines es difícil y arriesgada de hacer, pero a lo que nos referimos es que la experiencia de los bailarines se ve canalizada y adecuada al crear personajes que viven situaciones específicas.

A menudo el erotismo aparece en situaciones violentas, voraces y rabiosas. Ni bien comienza la obra, el personaje femenino, dispuesto a emprender un viaje, se ve abordado por una gran cantidad de ratas (o algún animal parecido). Estos muñecos son guiados por un hombre en patineta/triciclo. Las ratas se suben sobre su cuerpo. La mujer se muestra espantada, pero en un instante este miedo se convierte en goce sexual. Ella se estremece y contornea gimiendo de placer. Este inicio es determinante para lo que será el resto de la obra en donde aparecerán muchas otras situaciones en las que actos de violencia (jalneos, agarradas bruscas de tetas) se convierten en instantes de placer que sugieren un goce sadomasoquista. Sin embargo, estos no se desarrollan. En todo caso, el erotismo convive con el dolor y la violencia. Es más, quizá el erotismo es la fuerza necesaria para sostener (se) en estos momentos.

También se presenta una relación entre el mundo infantil y el erotismo. Aparece en juegos entre los personajes, de manera tosca y muy espontánea. En una escena, algunas bailarinas manipulan a muñecos bebés. Entre las muchas acciones que les “hacen hacer”,

---

<sup>38</sup> El bailarín y coreógrafo Jonathan Burrows (2010) lanza la pregunta: “When you walk onto the stage are you presenting yourself or are you presenting someone or something else?” (p. 192). Para un bailarín, es útil tener esto claro. En el caso de Carbone y sus bailarines, son personajes los que ha creado, pero como estos han sido construidos a partir de experiencias personales, los límites son fáciles de atravesar.

hacen que se besen en la boca entre sí. En otra escena una mujer se mece sobre una escalera colgada de manera horizontal. Sobre ella hay, colgadas también, ropa de niñas. Ella manifiesta nostalgia y melancolía, pero también placer y tranquilidad. Disfruta de su cuerpo.

Los actos explícitos sexuales ocurren tanto a solas como en dúo y en grupo. En, por lo menos dos momentos, mujeres tienen rápidas masturbaciones. Una es más explícita mientras que la otra es metafórica. Una mujer frota su maleta sobre el suelo mientras gime. Luego aparece un dúo de hombres donde el poder y la dominación es el tema principal. El bailarín vestido de militar queda solo. Se quita el uniforme. Debajo lleva ropa interior femenina. Se coloca una peluca y disfruta tocándose y moviéndose, plácida y sensualmente, de su femineidad. Se siente bien en su piel. Una escena comienza con un beso apasionado y cargado de amor entre un hombre y una mujer, pero prontamente son separados. Ellos luchan por juntarse. Luego quienes los separan los empujan nuevamente juntos, pero estos no logran volver a estar bien. Lo dañado, dañado queda. Mientras tanto, un bolero suena y hace referencia al pasado, hay una nostalgia por este, pero se sugiere que es imposible enmendar lo que ya ocurrió: “si las cosas que uno quiere se pudieran alcanzar”, “si quisiera lo mismo que 20 años atrás”, “un amor que se nos va, un pedazo del alma que se arranca sin piedad”. Otra escena cargada de franco erotismo es una en la que tres mujeres y un hombre duermen cada uno dentro de sus respectivas maletas. Poco a poco comienzan a despertar y el deseo los invade. Se autocomplacen, pero también algunos se imponen a la maleta de otros y los sorprenden con manoseos y besos a los que los acosados responden a veces con rechazo y otras con el mismo deseo. Estos encuentros son de a dos o de a tres, entre todos.

Queda claro que *Platos rotos* está cargado de erotismo. Cabe resaltar que cada vez que aparece, brota intempestivamente y no es desarrollado. Es interrumpido o transformado. Es lo que Vendaval describe como “la aparición del erotismo no se desarrolla, sino que es

transformado en una situación opresora para la mujer”. Si bien esto no ocurre en todos los casos, es cierto que es bastante común.

### *Solar plexus*

Encontramos en *Solar plexus* que el erotismo se presenta de dos maneras principalmente. Aparece, aunque de manera muy tenue, ligado a lo estético, al goce de ser mirada y de mostrarse. La bailarina que representa a Isadora inicia la obra moviéndose lentamente y en un estado de relajación. Está con el frente hacia el público y parece disfrutar de los leves arcos, movimiento de brazos, y de tocarse el pelo suelto. En el resto de la obra, ella y las bailarinas “réplicas” de Isadora pasan por distintos estados y dinámicas de movimiento, pero en todo momento parecen estar mostrando algo al público y disfrutando de ello, aunque esto no sea muy evidente o, más bien, no llega a percibirse el goce en su totalidad. En contraste, están las dos intervenciones de Odeh. Su goce surge más del sentir, de provocarse un estado que del ser mirada. En su primera aparición ella está de espaldas. Se mueve desde las entrañas y desde la columna, con movimientos repetitivos que podrían llevarla a un clímax. En su segunda aparición toma el espacio con “hambre”, lo abarca sin miedo, segura de ella. Se siente la pulsión atrás de lo que hace. Estas dos maneras de expresión de erotismo son totalmente válidas. Si una aparece con más intensidad que la otra es posiblemente porque Odeh se ha apropiado de la técnica, o las técnicas, de movimiento. Es cierto que en su caso no se reconoce una técnica tradicional o formal, pero, en realidad, no tiene que ver tanto con la técnica que se use, sino con cuan apropiada esté. De lo contrario, es difícil desatar los deseos y el goce.

En todos los casos, el erotismo aparece como un disfrute individual y no en relación al otro. De hecho, hay momentos en el que las bailarinas y el bailarín se relacionan. En la

mayoría de casos, no hay contacto físico, pero esto es irrelevante en cuanto a que el erotismo no es uno que se nutre a partir de vínculos directos entre los bailarines.

Se observan dos elementos, a parte de los bailarines, que colaboran a generar una atmósfera erótica. El espacio está dividido a lo ancho por una cortina de finas cuerdas. Los bailarines están a veces atrás de esta, se produce un efecto íntimo y sugerente que remite a un acto *voyeurista*. Durante toda la obra se hace uso de proyecciones. Estas “tocan” por momentos, mediante el recurso del *mapping*, los cuerpos de las bailarinas. Las imágenes parecen acariciar sus cuerpos. Sus pieles adquieren nuevas y sensuales texturas.

### *Entre valquirias*

Es un hecho que, en el ballet clásico, la relación entre la música y la danza ha sido una interdependiente: “Throughout the integrated, unified experience of a ballet in the Noverre-Fokine tradition runs the thread of sound-rhythm combined with movement-rhythm, and their unique affinity and power to reinforce each other” (Sawyer, 1985, p. 15). Por este motivo, no sorprende que en *Entre valquirias* este sea el caso, considerando la fuerte influencia que esta danza tiene en Rodríguez. No obstante, esta relación también parece ser un importante generador de erotismo en la obra. Los bailarines bailan a la música, y esto les da la fuerza y emoción necesaria para expresarse, y en la que radica una de las fuentes de placer más importantes. Por otro lado, la interpretación de los bailarines está llena de anhelo. Desborda urgencia, algo que sin duda es consecuencia de la dirección de Rodríguez, pero también muy propia de bailarines jóvenes. Este deseo intenso bien puede convertirse (tanto para el bailarín como para el espectador) en una experiencia erótica. Sumado a esto, están las posiciones extremas, sobre todo de la protagonista (aunque en la segunda versión ocurre con todos los bailarines). Los arcos de la columna son muy pronunciados, los levantamientos de las piernas

también. Ellos se estiran y luego corren por el escenario. Toda esta tensión muscular de la que habla Paxton (citado previamente) se parece a lo que ocurre durante un orgasmo. Los bailarines también emulan sufrimiento. ¿Qué es el sufrimiento más que una emoción intensa? Bailarinas ya reconocieron que la danza se convierte en erótica, pues genera muchas emociones, entre otras cosas.

Por lo general, en esta obra el erotismo también se vive más de manera individual. Aunque hay un dúo romántico entre un hombre y una mujer, este no está más cargado de erotismo que en otros momentos de danza individual. Es cierto que, en la segunda versión, las miradas entre los dos y los toques, el contacto más certero, lo convierten en un momento bastante más erótico que en la primera versión.

Al igual que en *Solar plexus*, en las dos versiones de esta obra se hace evidente que, cuando las bailarinas/es se han apropiado de la técnica, es más probable que surja el erotismo.

#### 4.4.5. Puntos a destacar

La palabra ‘erotismo’ causa en todos un desconcierto o rechazo inicial. Prefieren reemplazar la palabra por ‘sensualidad’ a pesar de que luego aceptan que se refiere a algo muy similar o a lo mismo.

Para Carbone, el erotismo en la danza es implícito. Moverse y expresar algo equivale a sentirse viva. También encuentra que la danza es erótica por la conexión con el mundo interno, con ella misma. Destaca lo estimulante de la relación entre la música y el movimiento. Para sus bailarinas bailar es erótico, pues lleva a sentir intensamente el cuerpo y se despiertan emociones. Los encuestados concuerdan con que, en el trabajo de Carbone, el erotismo aparece de manera explícita mediante gestos y acciones de los personajes (crear personajes posiblemente le otorga libertad de expresión), que, aunque lo viven en conflicto,

no los priva del placer. El erotismo es como un intento (fallido) de integrar los cuerpos fragmentados. En *Platos rotos* sus personajes lo experimentan en momentos violentos. Aparece con la misma fuerza que la misma violencia y a la vez como resistencia de ella. También en situaciones infantiles. Siempre es interrumpido, nunca se desarrolla. Lo viven de manera individual o compartida.

Petrozzi considera que el erotismo es una manera de vivir que consiste en desarrollar vínculos compasivos, empáticos, armoniosos y equilibrados con personas y el entorno en general. Da como ejemplo contrario la actitud machista y prepotente de algunos hombres. Rechaza los bailes populares e hipersexualizados por las mujeres que, en la actualidad, según ella, tienen como objetivo atraer al sexo opuesto para ser aceptadas. Su presencia andrógina, además de poner en jaque al género binario, ha despertado (sin proponérselo ella) sensaciones eróticas. El placer disruptivo por romper el esquema binario ha sido evidente en su trabajo, al menos hasta hace poco. Para Odeh bailar es un acto sumamente erótico en cuanto despierta emociones, sensaciones y pasiones. Para Peves la interacción con el sonido es lo que describe como erótico. Algunos encuestados piensan que el erotismo en las obras de Petrozzi se expresa en los cuerpos exigidos, desafiantes, valientes, que remueven. Su danza chocante, “in your face”, es lo que muchos consideran erótico. En *Solar plexus* aparece un erotismo tenue ligado a lo estético y a mostrar versus otro más potente ligado al hacer y al sentir. Las bailarinas que han logrado apropiarse de las técnicas de movimiento, desatan su deseo y su goce con mayor facilidad. El erotismo se experimenta de manera individual. El uso de elementos como una cortina y proyecciones sobre los cuerpos colaboran a generar una atmósfera erótica.

A Rodríguez el término ‘erotismo’ le chocó inicialmente, pues lo asocia con lo vulgar. Ella cuida no ser explícita en cuanto a lo erótico. Si bien fue conciliándose con el término, prefiere usar “sensualidad”, a la que define como fuerza, potencia, desenfado y

autoafirmación. Ella menciona que estos son objetivos en su danza, lo cual implicaría que, bajo su propio criterio, su danza es principalmente erótica. Es la energía intensa e ir a límites físicos y emotivos lo que lo transmite. Anima a sus bailarinas a que lo logren, pero se cuida mucho de no excederse y que se vuelva obvio. Para Garrido Lecca, bailar es sumamente erótico por la integración de lo físico y lo emocional. Para Makino es la conexión al bailar con otros. Algunos encuestados creen que es la pulsión interna de los bailarines, y el llevar al cuerpo a su límite lo que hace erótico el trabajo de Rodríguez. Otros piensan que es la exposición del cuerpo y el vestuario que resalta zonas erógenas lo que colabora, y unos cuantos creen que el erotismo está expresado dentro del canon clásico: hombres erotizados y mujeres más recatadas. En *Entre valquirias* se aprecia que la relación entre la música y el movimiento da fuerza y emoción, y esto lo viven con placer los bailarines. Otras características que contribuyen a despertar el erotismo en los bailarines es el anhelo y la urgencia en sus movimientos, el interpretar sufrimiento que los lleva a sentir emociones intensas, el pasar por posiciones extremas que ponen en tensión a la musculatura. Es, sobre todo, vivido de forma individual y también se manifiesta con mayor intensidad en los bailarines que han logrado apropiarse de la técnica.

## Conclusiones

En este texto se argumenta que la danza y el erotismo están íntimamente ligados. Si bien no es una condición, el cuerpo es el principal elemento vivencial y expresivo en ambos, por lo que es frecuente y comprensible que se vinculen. Sin embargo, durante el proceso de investigación se encontraron ambigüedades, desconcierto y/o prejuicios ante la palabra erotismo. Por este motivo, es preciso subrayar los tres factores que, en esta investigación, definen al erotismo. El primero es la estimulación intensa a los sentidos y las apasionadas emociones que se despiertan al bailar (inicialmente esto fue referido por las entrevistadas como “sensualidad”). Estas se manifiestan de una forma determinada, pero jamás reprimida ni inhibida por elección y decisión de las bailarinas y coreógrafas. Otro es el impulso vital que se convierte en necesidad de expresar y crear mediante la danza. Finalmente, las manifestaciones explícitas del deseo sexual.

En definitiva, es posible concluir que el medio conservador limeño sí ha influido en las formas en que se ha manifestado el erotismo de las mujeres en las propuestas de las tres coreógrafas investigadas. Lo que revela esta investigación es que el erotismo de estas mujeres responde y está teñido por las expectativas y demandas sobre las mujeres y su sexualidad en la clase media y alta de Lima. El análisis del discurso y la propuesta de cada coreógrafa (resumido líneas abajo) así lo demuestra.

No obstante, durante la investigación, se encontró que no se trata de conformismo. Las coreógrafas no están dispuestas a vivir bajo ese yugo. Lo desafían, lo confrontan, lo intentan superar. En algunos casos de manera consciente, en otros no. A veces es evidente, en

otras, podría pasar desapercibido. En suma, las maneras en que se manifiesta el erotismo en las propuestas de las coreógrafas son muy distintas entre sí.

En cuanto a la danza de Carbone, no cabe duda de que es rica en erotismo. Sin embargo, este está asociado al dolor. En lo que concierne a las mujeres, la coreógrafa se basa en sus propias experiencias y las de sus bailarines para crear. Dentro de estas experiencias, se encuentran varias de agresión psíquica y corporal. Esto supone que, al haber sido los cuerpos de mujeres contruidos en un sistema opresivo y violento, les ha dado menos posibilidades de expresión por encontrarse forzadas a estar dentro de los cánones que este orden ha impuesto. Por lo tanto, la construcción de la femineidad se dio de manera fragmentada. Y es justamente la fragmentación el quid del asunto en el trabajo de Carbone. Esta aparece de manera transversal, define absolutamente todos los aspectos que constituyen su danza. Es decir, está presente en sus procesos creativos caóticos (entendiendo lo caótico como algo que se va construyendo de pedazos inconexos), en las estructuras de la mayoría de sus obras, en el uso metafórico de objetos (platos rotos, muñecas desmembradas), en el movimiento (desarticulado y stacatto). No obstante, estas características no son exclusivas de las mujeres ni de los hombres. Por momentos se presentan indistintamente en unas y en otros, pero siempre las femeninas enfatizan una posición subordinada, maltratada, y la masculina una opresora. Es tan coherente el trabajo de Carbone en cuanto a que la fragmentación es la base sobre la que construye su propuesta y sus ideas que no es de sorprender que esto incluya a la manera en que el erotismo de mujeres se manifiesta. Este aparece, de manera abrupta y sin aparente sentido, en situaciones de conflicto de los personajes, muchas de ellas ligadas a la violencia (quizá es también una manera de resistirla). Son representaciones explícitas, feroces y siempre interrumpidas. Es un erotismo doliente y fragmentado, como la sociedad en donde ha crecido.

En el caso de Petrozzi es más complejo establecer cómo se manifiesta el erotismo de mujeres. Por un lado, en varios aspectos que componen su discurso y su danza, existen dualidades. Por el otro, ha habido un cambio en sus estímulos, intereses y objetivos a través del tiempo. Lo que es sumamente claro es que Petrozzi critica al binarismo, a las posiciones estereotipadas de género y a la hegemonía masculina. En sus inicios y durante mucho tiempo, fue provocadora y este placer que encontró en la disrupción tuvo como objetivo generar reflexión y azuzar conciencias. Su mensaje fue claro y fuerte. Además, su presencia andrógina y su comportamiento desafiante resultaron estimulantes y provocadores, y despertaron así sensaciones eróticas.

No obstante, al analizar su propuesta, no se le puede analizar a ella sola, sino también las bailarinas con las que trabaja. Petrozzi cree firmemente que su elenco debe ser formado con la misma técnica y filosofía que ella profesa. Como resultado, su propuesta adquiere un aire formal y normativo, lo que contrasta con sus propuestas más irreverentes y “anti-establishment”. Sin duda también son cuerpos valientes, exigidos y militantes, pero no rebeldes, como lo es Petrozzi. Por estos motivos, el erotismo trasgresor y rebelde con el que se le identifica a ella se contrasta con el placer que se produce en las bailarinas al estar dispuestas y deseosas a darlo todo, y llevar el mensaje de quien es una fuente de inspiración y admiración, es decir, Petrozzi.

En cuanto a los cambios por los que la coreógrafa ha pasado, inicialmente su estímulo principal era la irreverencia en cuanto a temas de género. Actualmente, esta no es su principal motivación. Le sigue preocupando el sometimiento del cuerpo femenino a la mirada y deseo masculino, pero ahora prioriza el bienestar y equilibrio en su vida, y con su danza desea transmitir belleza, armonía y amor. Ella considera que estamos viviendo tiempos de violencia y destrucción; entonces, ser feliz a pesar del horror es un acto que rompe aquello que se está normalizando y estableciendo. La forma en que se manifiesta actualmente es aún difusa, está

en búsqueda de nuevas formas, pero su pulsión sigue estando motivada por el inquietar, el ir en contra del statu quo. El erotismo en sus propuestas es uno que se enciende con la confrontación a lo establecido.

Para Rodríguez, a diferencia de Carbone y Petrozzi, los temas de género no han sido de su interés. A ella le interesa principalmente la energía, las posibilidades del cuerpo y el virtuosismo en la danza más allá del género. Ella reconoce que hay diferencias culturales entre lo masculino y lo femenino, pero su objetivo no es cambiar el statu quo, sino lograr perfección corporal. Es por esto que, a simple vista, su posición sobre género parece convencional. Las mujeres en su propuesta se presentan como bonitas, juiciosas y complacientes (algo esperado en el medio conservador limeño), pero también como vehementes, deseosas y hambrientas por lograr la perfección dentro del canon de la bailarina “ideal”. De hecho, el deseo por lograr su cometido es una pulsión interna que, como tal, es erótica. Esta pulsión no es exclusiva de las mujeres, los hombres la sienten también. No obstante, el hecho de rechazar lo explícito y lo vulgar en su propuesta, sumado a que todos los bailarines son el resultado de las construcciones sociales, hace que el canon clásico aparezca reforzado. Es decir, los hombres son más erotizados y las mujeres más recatadas. Sin embargo, y lo que resulta paradójico, es que el encajar y no confrontar a la sociedad, y a la vez ser reconocidas y admiradas por sus habilidades, va, solapadamente, otorgando a las mujeres reconocimiento y poder. Este empoderamiento, a su vez, nutre y desata su erotismo. Es una manera nada deleznable de disfrutar de sus cuerpos en una sociedad que no se lo pone fácil.

Ahora bien, aunque las manifestaciones de erotismo en las tres propuestas son muy distintas entre sí, lo que tienen en común es que este no aparece en primer plano. Está presente porque es inevitable que aparezca, pero se asoma solapadamente. En consecuencia, ninguna de ellas genera un discurso ni postura sobre la vivencia femenina del erotismo. En

este sentido, se puede afirmar que las coreógrafas no están aprovechando del todo el potencial que la danza contemporánea provee para las manifestaciones gozosas, libres y desenfadadas del erotismo de mujeres. De más está decir que la danza contemporánea puede ser abordada desde muchas perspectivas. Las motivaciones e intereses que las han construido son tan diversas que no tendrían por qué atender este tema. Sin embargo, esta investigación ha tenido la intención de generar reflexiones sobre la importancia de revalorar el concepto y la práctica del erotismo de mujeres.



## Bibliografía

- Aarchus Lectures in Sociology (2015). Zygmunt Bauman: Liquid modernity revisited.  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4QVSisK440w> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Alonso, J. C. (2004). La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia.  
*Universitas Psychologica*, vol. 3, núm. 1, 55-70.
- Anderson, J. (1992). *Ballet & modern dance: a concise history*. New York: Dance Horizons.
- Andreas-Salomé, L. (1998). *El erotismo*. [Trad. M. Grimat]. Palma de Mallorca: Hesperus.
- Armstrong, N. (4 de abril de 2019). Akram Khan interview: 'Sex and dance go together for a reason'. *The Telegraph*. Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk/dance/what-to-see/akram-khan-interview-sex-dance-go-together-reason/> [Consulta: 30 de enero de 2020]
- Baigorria, O. (2003). *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de Ideas.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Connecticut: Wesleyan Paperback.
- Barrig, M. (1979). *Cinturón de castidad: la mujer de clase media en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Bataille, G. (1988). *El erotismo*. [Trad. A. Vincens]. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bel, J. (2012). In conversation with Gerald Siegmund. En Lepecki, A. (Ed). (2012). *Dance: documents of contemporary art* (pp. 76-77). Londres: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- BBC Music (2015). *Rock 'n' Roll: Part two - Whole lotta shakin* [película]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=JwtC2hmozWc> [Consulta: 30 de enero de 2020]

- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The intimate act of choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Bresnahan, A. (2018). The philosophy of dance. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. E. N. Zalta (Ed.), Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/dance> [Consulta: 30 de enero de 2020]
- Browning, B. (2004). Breast milk is sweet and salty (a choreography of healing). En Lepecki, A. (Ed). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory* (pp. 97-112). Middletown: Wesleyan University Press.
- Brown, C. (2004). En busca de nuestros pasos: las posibilidades de las historias feministas de la danza. En J. Adshead-Lansdale & J. Layson (Eds.), *Dance history: A methodology for study*. [Trad. M.D. Ponce]. (pp. 209-228). México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. New York: Routledge.
- Burt, R. (2004). Genealogy and dance history. Foucault, Rainer, Bausch and de Keersmaker. En Lepecki, A. (Ed.). (2004). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. [Trad. A. Bixio]. Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (1998). Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 519. doi:10.2307/3207893.
- Cohen, S. J. (1974). *Dance as a theatre art*. New York: Harper and Row, Publishers, Inc.
- Cooper Albright, A. (1995). Feminist theory and contemporary dance. En Friedler, S. E. & Glazer, S. B. (Eds.), *Dancing female. Lives and issues of women in contemporary dance*. (pp. 139-152). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

- Copeland, R. (1997). Sexual politics. En Friedler, S. E. & Glazer, S. B. (Eds.), *Dancing female. Lives and issues of women in contemporary dance*. (pp. 123-138). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Corbin, A., Courtine, J. J., & Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus.
- Courtine, J-J. (2006). *Historia del cuerpo (Volumen III, siglo XX)* [Trad. A. Martorell & M. Rubio]. Lima: Santillana Ediciones Generales
- Daly, A. (2001). The natural body. En A. Dils & A. Cooper Albright (Eds.), *Moving history/Dancing cultures. A dance history reader*. (pp. 288-299). Middletown: Wesleyan University Press.
- Dantzaldia. Festival Internacional de Danza de Bilbao (s/f). *Jerome Bel*. Recuperado de <https://www.dantzaldia.org/programacion/jerome-bel/> [Consulta: 30 de diciembre de 2019]
- De Beauvoir, S. (2014). *El segundo sexo*. [Trad. J.P. Puente]. Buenos Aires: Debolsillo.
- De Lauretis, T. (s/f). *La tecnología del género*. Recuperado de <https://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Desmond, J. (2001). Dancing out the difference: Cultural imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906. En A. Dils & A. Cooper Albright (Eds.), *Moving history/Dancing cultures. A dance history reader*. (pp. 256-270). Middletown: Wesleyan University Press.
- Driver, I. (2001). *Un siglo de baile*. [Trad. I. Guardá Rubies & C. Izzilo]. Barcelona: Blume.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. [Trad. A. García Leal]. Barcelona: Melusina.
- Foucault, M. (1976). *The history of sexuality. Volume 1: An introduction* [Trad. Random House]. New York: Random House.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

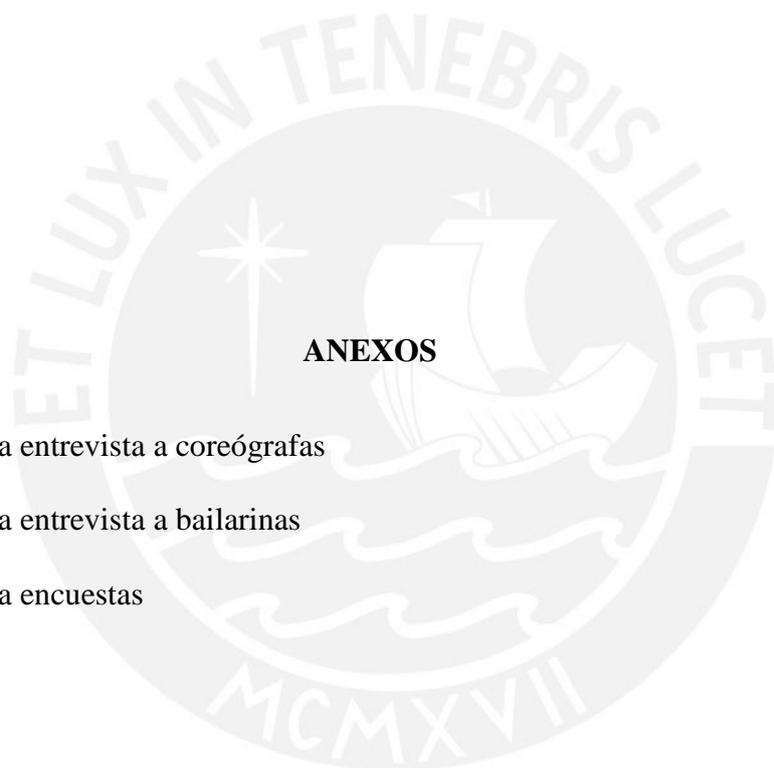
- Franko, M. (1995). *Dancing modernism/Performing politics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fratini, R., & Polo Pujadas, M. (Eds.) (2018). *El cuerpo incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. [Trad. M. Guatterini]. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Friedler, S. E. (1997). Fire and ice: Female archetypes in american modern dance. En Friedler, S. E. & Glazer, S. B. (Eds.), *Dancing female. Lives and issues of women in contemporary dance*. (pp 107-121). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Fuller, N. (1993). *Dilemas de la femineidad: mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Garafola, L. (1998). Diaguilev's cultivated audience. En Carter, A. (Ed.) *The Routledge Dance studies reader*. (pp. 214-222). New York: Routledge.
- Garland, L. (1996). *Primeros pasos. El ballet y la danza moderna en el Perú*. Perú: Lichi Garland.
- Garton, S. (2004). *Histories of sexuality: antiquity to sexual revolution*. New York: Routledge.
- Gibson, K. L., & Wolske, M. (2011). Disciplining sex in Hollywood: A critical comparison of *Blue valentine* and *Black swan*. *Women & Language*, 34(2), 79-96.
- Giménez Morte, C. (s/f). *Coreografía*. Recuperado de <https://www.academia.edu/8313693/Coreograf%C3%ADa> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Ginot, I. (Enero de 2004). Dis-identifying: Dancing bodies and analysing eyes at work. A discussion of Vera Mantero's a mysterious Thing, said e.e. Cummings. *Discourses in Dance*. Recuperado de <http://sarma.be/docs/602> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Glaser B. G., & Strauss A. (1967). *Descubrimiento de la teoría fundamentada. Estrategias para la investigación cualitativa*. Prensa de Sociología.
- Gray, K. M., & Kunkel, M. A. (2001). The experience of female ballet dancers: a grounded theory. *High Ability Studies*, 12(1), 7-25. doi:10.1080/13598130120058662
- Guatterini, M. (2018). *El cuerpo incalculable* [Entrevista a William Forsythe] [Trad. M. Guatterini].

- Guerra, R. (2003). *El síndrome del placer*. Santa Clara: Editorial Capiro.
- Hanna, J. L. (1988). *Dance, sex, and gender*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hanna, J. L. (2010). Dance and sexuality: Many moves. *The Journal of Sex Research*, (2/3), 212. doi:10.1080/00224491003599744
- Kennedy, K., Grov, Ch., Parsens, J. (2010). Ecstasy and sex among young heterosexual woman: A qualitative analysis of sensuality, sexual effects, and sexual risk taking. *International journal of sexual health*, 22(3): 155-166. doi: 10.1080/19317611003745058
- Keogh, M. (2019). *Bailar la quietud. Profundización en la práctica de Contact Improvisación*. Intimately Rooted Books
- Kogan, L. (2009). *Regias y conservadores. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Kogan, L. (1 de enero de 2010). Estudios sobre sexo/género y cuerpo en el Perú. *Espacio Abierto*, 17, 2.
- Kogan, L. (2010). *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en Lima*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Kotz, L. (1992). The body you want [entrevista a Judith Butler]. *Artforum* Vol. 31 (3): 82-89  
Recuperado de <https://www.artforum.com/print/previews/199209/the-body-you-want-an-interview-with-judith-butler-33505> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Kristeva, J. (1989). Women's time. En C. Belsey & J. Moore (Eds.), *The feminist reader. essays in gender and the politics of literary criticism* (pp. 197-217). New York: Basil Blackwell.
- Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek (2020). *Das Chladek System: Tanztechnik und Lehrweise*. Recuperado de <https://www.tanz-chladek.com/tanzsystem-2/> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- La Estrella de Iquique (2009). Eros y Thanatos. Recuperado de [https://www.estrellaiquique.cl/prontus4\\_notas/site/artic/20090831/pags/20090831001019.html](https://www.estrellaiquique.cl/prontus4_notas/site/artic/20090831/pags/20090831001019.html) [Consulta: 30 de enero de 2010]

- Lamas, M. (7 de septiembre de 2011). Diálogos de género: Caminos propicios para la igualdad entre mujeres y hombres. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=37P9C2xMfaU> [Consulta: 30 de enero de 2020]
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. [Trad. P. Mahler]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lepecki, A. (Ed.). (2012). *Dance: documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Lepecki, A. (Ed.). (2004). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Llewellyn-Jones, M. (2016). *Trudy Kressel. Pionera de la danza moderna en el Perú. 1951-1971*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Perú).
- Lorde, A. (2012). *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press.
- Loupe, L., & Lera, A. F. (2011). *Poética de la danza contemporánea; Poética de la danza contemporánea continuación*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Mackendrick, K. (2004). Embodying transgression. En Lepecki, A. (Ed.). (2004). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory* (pp. 140-156). Middletown: Wesleyan University Press.
- Mannarelli, M. E. (1999). *Limpias y modernas: Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Mannarelli, M. E. (2007). Espacios femeninos en la sociedad colonial. En Meza, C. & Hampe, T. (Eds). *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. (pp. 191-215). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mannarelli, M. E. (2018). *La domesticación de las mujeres: patriarcado y género en la historia peruana*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- Manning, E. (2004). Dance spirituals. En Lepecki, A. (Ed). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory* (pp. 82-96). Middletown: Wesleyan University Press.

- Martínez, A. (2011). Los cuerpos del sistema sexo/género. Los aportes teóricos de Judith Butler. *Memoria. Revista de Psicología*, (12), 127-144.
- Meza, L. A. et al. (2004). Música, danza y tradiciones. En *Enciclopedia Temática del Perú* [tomo XVI]. Lima: El Comercio.
- Nómade: Arte y Pensamiento (Agosto de 2013). *Cuerpo y memoria: narrativas de los cuerpos contemporáneos*. Recuperado de <http://www.espacionomade.com/es/numero/cuerpo-y-memoria/> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and american culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Parviainen, J. (1998). *Bodies moving and moved: A phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art*. Tampere: Tampere University Press.
- Petrozzi, M. (1 de enero de 1990). *La danza moderna más allá de los géneros masculino y femenino: Hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal para la mujer*. Archivo Artea Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/05/La-Danza-Moderna-mas-alla-de-los-generos.pdf> [Consulta: 30 de marzo de 2020]
- Peker, L. (2018). *Putita golosa: por un feminismo del goce*. Lima: Mitin.
- Pommier, G. (2018). *Lo femenino. Una revolución sin fin*. [Trad. S. Vasallo]. Buenos Aires: Paidós.
- Ponce Gambirazo, J. (2004). Programa de mano de la obra *Platos rotos*.
- Sánchez, J. A. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sawyer, E., & Parisot, E. S. (1985). *Dance with the music: the world of the ballet musician*. CUP Archive.
- Schechner, R. (2012) *Estudios de la representación. Una introducción*. [Trad. Rafael Segovia Albán] México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. L. (2018). La guerra contra las mujeres. *Política y Sociedad*, 55(2), 639-643.

- Sendón de León, V. (2000). ¿Qué es el feminismo de la diferencia? (Una visión muy personal). Recuperado de [https://www.nodo50.org/mujeresred/victoria\\_sendon-feminismo\\_de\\_la\\_diferencia.html](https://www.nodo50.org/mujeresred/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html) [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Siegel, M. B. (2001). The harsh and splendid heroines of Martha Graham. En A. Dils & A. Cooper Albright (Eds.), *Moving history/Dancing cultures. A dance history reader*. (pp. 307-314). Middletown: Wesleyan University Press.
- Suquet, A. (2006). El cuerpo danzante. *Historia del cuerpo (Volumen VIII)* [Trad. A. Martorell & M. Rubio]. Lima: Santillana Ediciones Generales
- Tabet, S. (Mayo-agosto 2017). Del proyecto moderno al mundo líquido. Conversación con Zygmunt Bauman. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Año LXII, núm. 230, 287-304.
- The Funambulist (s/f). *Topie impitoyable: The violence on the female body in Pina Bauschs work*. Recuperado de <https://thefunambulist.net/dance/topie-impitoyable-the-violence-on-the-female-body-in-pina-bauschs-work> [Consulta: 30 de enero de 2010]
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas, R. (21 de mayo de 2010). Entrevista a Alicia Maguiña. *Peruanos en su Salsa* [programa televisivo]. RPP Noticias. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Nb86HNv9mh0> [Consulta: 30 de enero de 2020]
- Weiss, G., & Fern Haber, H. (1999). Introduction. En G. Weiss & H. Fern Haber (Eds.), *Perspectives on embodiment. The intersections of nature and culture* (pp. xiii-xvii). New York: Routledge.
- Welsh Asante, K. (1997). Sensuality and sexuality as dual unity in african dance. En Friedler, S. E. & Glazer, S. B. (Eds.), *Dancing female. Lives and issues of women in contemporary dance*. (pp 107-121). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.



## **ANEXOS**

- Guía para entrevista a coreógrafas
- Guía para entrevista a bailarinas
- Guía para encuestas

## Guía para entrevistas a coreógrafas

### Explicar la investigación

- 1) ¿Es diferente para ti trabajar con bailarines hombres y mujeres? ¿Por qué?
- 2) ¿Consideras que el tema de género es importante para ti en tus obras?
- 3) ¿Cómo te relacionas/comprendes/diferencias lo “femenino” de lo “masculino”?
- 4) ¿Cómo crees que en Lima el público de danza aprecia/percibe/expecta al cuerpo de las bailarinas? ¿Qué espera de ellas? ¿De sus cuerpos?
- 5) ¿Por qué me sugeriste estas obras cuando te pedí una donde se manifestara el erotismo de las mujeres?
- 6) ¿Qué es para ti el erotismo?
- 7) ¿Cuán importante es para ti el erotismo en tus obras?
- 8) ¿Cuán frecuentemente aparece el erotismo de mujeres en tus obras?
- 9) ¿Cómo crees que en Lima el público de danza recibe propuestas eróticas?

### Pasaje a otros temas

- 10) ¿De cuál clase social te consideras tú? ¿Tu público? ¿Tus bailarinas?
- 11) ¿Por qué trabajas con las bailarinas con las que trabajas?
- 12) ¿Qué le aportan a tu trabajo?
- 13) ¿A cuáles bailarinas (de las obras que analizaré) me recomiendas que entreviste?

### Pasaje para hablar de sus carreras

- 14) ¿Cómo ha ido evolucionando tu trabajo? ¿Tus intereses y propuestas han ido cambiando con el tiempo?
- 15) ¿Qué es recurrente en todos ellos?
- 16) Influencias, técnicas, corrientes.
- 17) ¿En qué momento de tu proceso, de tu historia, ves a la obra que estoy analizando?
- 18) Preguntas específicas a cada una, de acuerdo a lo que vea en sus obras o a conversaciones que haya tenido con ellas.

## Guía para entrevistas a bailarinas

### Explicar investigación

1. ¿De cuál clase social te consideras? a. Alta b. Media c. Emergente d. Popular
2. ¿Cuál es tu formación y experiencia en danza?
3. ¿Eres o has sido alumna de X? ¿Desde cuándo?
4. ¿Hace cuánto que trabajas con X?
5. ¿En cuántas obras de ella has estado?
6. ¿Cómo describes el trabajo de X?
7. ¿Qué es lo que te resulta interesante de trabajar con X?
8. ¿Cuánto te ha influido trabajar con X?
9. ¿Te identificas con su trabajo?
10. ¿Cuál consideras que ha sido tu aporte al trabajo de X?
11. ¿Cómo son los procesos creativos de X (específicamente del que voy a analizar)?  
¿Ella propone ejercicios, marca movimientos? ¿Cuánto es propuesta de ustedes...?
12. ¿X trabaja de manera distinta con hombres que con mujeres?
13. ¿Consideras que el tema de género es importante en sus obras?
14. ¿Crees que hay erotismo en las obras de X (específicamente la que estoy analizando)?
15. ¿Qué es para ti el erotismo?
16. ¿Cómo te sientes con relación a tu cuerpo?
  - a. Te gusta b. Te da vergüenza o incomodidad que sea visto c. Crees que el cuerpo de una bailarina debe de tener ciertos requisitos
- 17) ¿Cuán erótico para ti es bailar?
- 18) ¿Cómo crees que el público limeño recibe lo erótico?

## Guía para encuesta

Nombre

Ocupación

Otros datos importantes sobre el/la entrevistada/o

1. ¿Desde cuándo conoces el trabajo de X?
2. ¿Cuáles obras recuerdas de ella?
3. ¿Cómo describirías su trabajo?
4. ¿A qué sector de la sociedad consideras que pertenece/representa?
  - a. alto
  - b. medio
  - c. emergente
  - d. popular
5. La consideras una artista (elegir las que se apliquen)
  - a. convencional
  - b. trasgresora
  - c. original
  - d. provocadora
  - e. complaciente
  - f. innovadora
  - d. influyente
6. ¿Cuál consideras ha sido su aporte al medio artístico y/o al sector de la sociedad que conoce su trabajo?
7. ¿Consideras que toca temas de género en sus obras?
  - a. Sí
  - b. No

8. ¿Encuentras diferencias en los roles o maneras de expresión entre sus bailarines hombres y mujeres?

**a.** Sí

**b.** No

Si la respuesta es sí,

9. ¿Cuáles son estas diferencias?

10. ¿Qué características tienen las mujeres con las que trabaja?

11. ¿Hay erotismo en sus obras?

**a.** Sí

**b.** No

Si la respuesta es sí

12. ¿Cómo se manifiesta este erotismo?

¡GRACIAS!

