

Natalia Lecca Silva (Lima-Perú)

Cuerpos en disputa. Reflexiones sobre cuerpo y género desde los discursos de tres mujeres profesionales en danza contemporánea.

Resumen

Este texto propone una reflexión sobre las representaciones del cuerpo femenino a partir de los discursos de tres mujeres peruanas profesionales en danza contemporánea. Se explora el lugar que ha ocupado el cuerpo femenino en las experiencias de vida de estas mujeres, y su relación con las imposiciones de género construidas en la sociedad limeña de clase media. Se reflexiona sobre cómo la danza contemporánea ha ofrecido a estas mujeres un espacio de resistencia frente a dichos mandatos hegemónicos, y más bien se han construido nuevas subjetividades y una relación distinta con el propio cuerpo.

Palabras clave: cuerpo, mujer, género, feminismo, danza contemporánea.

Introducción

Género, cuerpo y sociedad son dimensiones que se articulan en el complejo proceso de construcción de las identidades. En cada sociedad predominan específicos mandatos culturales y de género, los cuales impactan las representaciones que mujeres y hombres construyen sobre sus cuerpos. Dichos mandatos de género, legitimados culturalmente, refuerzan nociones de identidad y cuerpo, y son internalizados psíquicamente por hombres y mujeres, y traducidos en sus propios cuerpos. El cuerpo es entonces portador de malestares sociales, relaciones de poder, imperativos culturales y de género, y quien los expresa de diversas maneras.

Pero, ¿qué posibilidades encuentran las personas, en particular las mujeres, para cuestionar y subvertir estos estereotipos de género? ¿Cuáles serán esos espacios donde el cuerpo femenino encuentre un lugar de resistencia frente a tales normativas hegemónicas impuestas sobre sus propios cuerpos? La danza contemporánea supone, a mi parecer, uno de estos espacios donde la relación con el propio cuerpo —en tanto cercana, íntima, y conectada con el mundo interno— logra resistirse a los mandatos de género y desarrolla más bien herramientas que permiten resignificarlo, trascendiendo las normas y mandatos internalizados por la mayoría de la sociedad.

Este texto reflexiona sobre la mirada contemporánea que se tiene específicamente sobre los cuerpos femeninos, las percepciones y representaciones, así como los cambios sociales que se dan y se manifiestan en la corporalidad. A través de los relatos de tres mujeres bailarinas de danza contemporánea [1], se reflexiona sobre el lugar que ocupa el cuerpo femenino en la psique de estas mujeres, y cómo este ha dialogado con los mandatos hegemónicos, ya sea asumiéndolos u oponiendo resistencias.

Se utilizó la entrevista a profundidad como herramienta de investigación. Se entrevistó a tres mujeres profesionales en danza contemporánea, quienes pertenecen a la clase media limeña y cuyos valiosos testimonios abarcan más de lo que se ha recogido para este artículo en particular. Los criterios que se utilizaron para la selección de la muestra fueron, principalmente, que todas practiquen la danza contemporánea como una disciplina profesional, siendo esta una parte central de sus vidas. Para transversalizar la variable edad, se eligieron edades distintas: 59, 44 y 26 años. El material obtenido a partir de las entrevistas ha sido analizado desde una perspectiva cualitativa y por lo tanto es de carácter exploratorio. Si bien no se buscó trabajar con una muestra representativa del círculo de la danza contemporánea, y mucho menos del contexto social limeño, sí se pretende generar una reflexión a partir de la experiencia subjetiva sobre sus propios cuerpos, y ampliar la discusión hacia un terreno que nos permita comprender procesos sociales y culturales, y así generar un aporte epistemológico a los estudios actuales sobre el cuerpo.

Estas tres mujeres hablaron de la relación con sus propios cuerpos, aquellos que se han

tenido que performar como cuerpos de mujeres a lo largo de la vida y que han sido sujetos a las imposiciones de género de la sociedad limeña contemporánea, heredera de los referentes de belleza de la posmodernidad, donde la gestión corporal sigue el “ideal de la esbeltez” (Kogan, *Regias y conservadores* 66). Compartieron sus historias de vida desde una profunda experiencia emocional, hablaron de cómo han interiorizado y traducido en sus cuerpos las normas hegemónicas del cuerpo femenino, pero también de cómo han impuesto resistencias y oposiciones frente a estos mandatos, y hablaron del papel que ha tenido la danza contemporánea en este complejo proceso de construcción de identidades.

Este artículo está dividido en cinco partes centrales, las tres primeras pretenden ser un marco conceptual desde donde comprender y dialogar con las dos partes siguientes, que reflexionan sobre el material de las entrevistas. *Cuerpo individual, cuerpo social: Aportes del feminismo a los estudios del cuerpo*, aborda un breve recorrido teórico sobre los significados y representaciones del cuerpo en tanto portadores de contenidos internos y socioculturales; *Representaciones del cuerpo en la cultura occidental y el Perú*, indaga brevemente sobre estudios del cuerpo y la construcción de corporeidades en Latinoamérica y el Perú, y en especial en la sociedad limeña; *El cuerpo en la danza moderna y contemporánea*, habla del lugar que ha ocupado el cuerpo en la historia de la danza, y de cómo el surgimiento de la danza moderna marca un quiebre con los ideales corporales femeninos para dar una nueva lectura de los mismos. *Danza, movimiento y corporeidad: Mariel, Paula, Ana*, es una breve presentación de las historias de las tres mujeres y de la relación entre sus cuerpos y la danza contemporánea; y por último, *Relatos del cuerpo: tensiones, disputas y reconciliaciones*, plantea un análisis y reflexión sobre el contenido de las entrevistas.

1. Cuerpo Individual, Cuerpo Social: Aportes del Feminismo a los Estudios de Cuerpo

Desde una mirada contemporánea e interdisciplinaria del cuerpo, este se presenta como lugar de representación donde confluyen tanto los contenidos internos como socioculturales. [2] Autoras como Guido (35) o Citro (46) plantean un doble imaginario en la comprensión del cuerpo. Primero, el cuerpo como símbolo de la sociedad, en tanto reproduce en su imagen y estructuración, la estructura misma de la sociedad. La imagen corporal entonces sería el escenario donde se expresan y configuran valores y procesos socioculturales. Segundo, el cuerpo como espacio de representación de los contenidos inconscientes del sujeto. La experiencia individual, la historia del propio sujeto, así como la vivencia imaginaria del cuerpo en sus relaciones con los otros y con el mundo, construyen un simbolismo corporal, que se expresará en la imagen corporal de cada individuo. Kogan (*Regias y Conservadores* 34) entiende el cuerpo como locus donde, a partir del sexo, se construye el género; el género es una construcción cultural, una forma contemporánea de organizar las normas culturales y un estilo de vivir el propio cuerpo en el mundo (*Regias y*

Conservadores 38).

La relación entre cuerpo e identidad ha sido uno de los ejes temáticos de las preocupaciones feministas. [3] Kogan (*El deseo del cuerpo* 21) plantea que el dolor, la discapacidad física, la enfermedad y la muerte, así como el racismo, la violencia sexual y el trabajo infantil han sido temas centrales desde donde se ha abordado los estudios sobre el cuerpo; y Kristeva (citado en Kogan, *El deseo del cuerpo* 21) señala que los “horrores corporales” fueron el locus desde donde se pensó la relación entre cuerpo e identidad, y se dejaron de lado los estudios sobre los cuerpos “normales”. Asimismo, Kogan resalta la importancia del cuerpo en la identidad individual y el sentimiento de poseer un cuerpo que expresa una interioridad, tema que es reconocido recién en la modernidad, y argumenta la importancia de estudiar el cuerpo no solo en sí mismo, sino en relación a conceptos como poder, identidad e interacción social (*El deseo del cuerpo* 33).

2. Representaciones del Cuerpo en la Cultura Occidental y el Perú

La representación hegemónica que la cultura occidental ha construido sobre el cuerpo supone la pertenencia al género masculino y femenino como categorías binarias opuestas, teniendo como dos únicas posibilidades ser varón o mujer (Torras 12). Sin embargo, Lavigne (131) plantea que no existe una única representación del cuerpo, sino que existen múltiples, y que algunas representaciones se construyen como hegemónicas en un momento histórico determinado, pero que pueden ser susceptibles de cambios y transformaciones culturales y sociales, mostrando en esta desnaturalización de las representaciones hegemónicas el aspecto liberador de los disciplinamientos y normativas propias de una cultura.

Desde una mirada latinoamericana pero pertinente para el caso de la sociedad limeña de clase media, Muñiz señala que la representación de la feminidad desde los años sesenta está basada en un ideal de belleza y perfección, y que este atraviesa a mujeres de todas las capas sociales (416). Las sociedades contemporáneas se caracterizan por una exigencia cada vez mayor de cuerpos perfectos, bellos y saludables, características que se atribuyen a la piel blanca, el cabello rubio, ojos claros, estatura y delgadez extrema.

La sociedad limeña contemporánea ha sido heredera de los referentes de belleza de la posmodernidad, donde los ideales estéticos socialmente valorados son los cuerpos blancos, jóvenes y esbeltos (Kogan *Regias y Conservadores* 66-67; Castillo 5). En el Perú, algunos autores han aportado significativamente a los estudios del cuerpo en relación al género. Una de ellas es Kogan, quien investigó los significados sociales que hombres y mujeres de Lima tienen sobre sus propios cuerpos, y afirmó que las imposiciones de género de la sociedad limeña contemporánea son herencia de los referentes de belleza de la posmodernidad, donde la gestión corporal sigue el ideal de la esbeltez (66-67). Por otro lado, Castillo estudió las representaciones del cuerpo en mujeres afroperuanas, y señala que el racismo en el Perú creó una idea de aceptación social

según el color de piel: cuanto más clara, mejor aceptado socialmente (11).

3. El Cuerpo Femenino en la Danza Moderna y Contemporánea

Tal como otras manifestaciones artísticas, el surgimiento de distintas danzas a lo largo de la historia ha tenido funciones particulares. En la década de 1960 por ejemplo, nace en Japón la danza Butoh como necesidad de recuperar la relación entre el hombre y la naturaleza, que había sido suprimida por la incorporación de modos de producción occidentales, y propone una nueva concepción del cuerpo, no como herramienta sino como el contenido de la expresión. El Butoh, así como la danza moderna, cumplen la función de ruptura de formas de danza precedentes (Aschieri 167).

Estudios sobre la corporalidad desde la danza moderna proponen que esta surgió como un rechazo al énfasis que el ballet clásico del siglo XIX ponía al virtuosismo físico de sus bailarines, y buscó dar una mirada distinta al cuerpo y al movimiento. La danza moderna restó énfasis a los estereotipos de género sobre el cuerpo, que se veían reflejados en el ballet; dejó de representar formas corporales perfectas, ideales o unificadas, y sugirió más bien la posibilidad de aceptar cuerpos fuertes y aquellos faltos de entrenamiento, jóvenes y viejos, delgados y gruesos, femeninos o masculinos. En las décadas de 1960 y 1970 se propuso desde la danza moderna una democratización de los cuerpos que buscó deconstruir, reeditar y subvertir las inscripciones y formas anteriores de comprender el cuerpo. Así, rompió con el concepto tradicional y hegemónico de la femineidad para dar una nueva lectura del cuerpo femenino (Dempster 233).

El cuerpo posmoderno es para la danza una estructura dinámica, pues representa un espacio donde interactúan conflictos sociales y psicológicos. Las emociones internas son aquellas que guían el movimiento del cuerpo y son traducidas en formas corporales externas. La lógica subyacente a la danza moderna es, a diferencia del ballet, una lógica afectiva, basada en imperativos emocionales y psicológicos. Graham, pionera de la danza moderna, pensó al cuerpo como un canal a través del cual contenidos internos como emociones o impulsos, pueden ser expresados. Para ella, la danza moderna supone liberar al cuerpo socializado de cualquier obstáculo que le impida expresar un discurso transparente y verdadero, guiado desde el interior del bailarín. En este sentido, la articulación del trabajo desde este espacio interno construye formas que no son ideales ni perfectas (Dempster 230).

Este texto pretende reflexionar sobre cómo dichos principios de la danza moderna permitieron a las tres mujeres entrevistadas recuperar una agencia sobre sus propios cuerpos; agencia que el ballet clásico, portador y reproductor de los estereotipos tradicionales de femineidad, les negaba.

4. Danza, Movimiento y Corporeidad: Mariel, Paula, Ana

Esta parte del texto presenta un resumen de las historias de vida y experiencias del cuerpo en relación a la danza y el movimiento de Mariel, Ana y Paula, dado que el referente de sus vidas es útil para entender el sentido profundo de sus testimonios. Cabe resaltar que los nombres han sido alterados para preservar su anonimato y respetar el criterio de confidencialidad.

Mariel

Mariel es la mayor de las mujeres entrevistadas, tiene 59 años y pertenece a la clase media-alta limeña. Desde los 6 años estuvo vinculada al movimiento, primero a través del ballet clásico por iniciativa de su madre, y desde los 30 años con la danza contemporánea. Hacia fines de su escolaridad, a los 18, Mariel dejó el ballet pues no imaginó que podría profesionalizarse en ello. Así, viajó hasta los 24 años, cuando se reencontró con una práctica corporal distinta, el teatro. Es recién a los 30 años que conoció la danza contemporánea, disciplina artística que desde entonces practica como profesión.

Sobre la relación con su propio cuerpo, Mariel cuenta que nació con un cuerpo muy activo y dispuesto al movimiento; siempre le gustó el deporte y al escuchar música se movía naturalmente. Desde pequeña creció con una “frescura corporal”, que asocia al hecho de haber visto la desnudez de sus padres con naturalidad y jugar con sus hermanas desde el contacto físico. Mariel cuenta que durante la mayor parte de su vida se ha sentido a gusto con su cuerpo pues siempre fue delgada y no tuvo complejos en relación al peso, a diferencia de muchas de sus amigas. Sin embargo, esto cambió durante los cambios físicos de la adolescencia, pues el ballet le exigía cumplir con estándares físicos de un cuerpo que Mariel dejaba de tener.

Al terminar su escolaridad, a los 18 años, Mariel dejó el ballet clásico, pues en la década de 1950 en el Perú era difícil imaginar la danza como una carrera profesional. Inició estudios en secretariado, pero luego optó por la Historia del Arte en Italia. Después de unos años regresó al Perú y retomó el trabajo corporal en una escuela de teatro, donde volvió a conectarse con el movimiento. A los 30 años, Mariel conoció la danza contemporánea y cuenta que la vivió como algo “innato”, pues consideró que había visto y leído mucho sobre la expresión corporal durante su vida; y que además, el no haberse preocupado demasiado por su estética corporal le había permitido conectarse con su mundo interno y explorar a partir del mismo.

Para Mariel, la danza contemporánea le permitió conocer aspectos de sí misma, conectarse emocionalmente e integrar sus virtudes y defectos. La mente y el cuerpo están para ella en constante comunicación, en tanto “uno no puede estar bien si el otro no lo está”. Cuerpo, mente y alma son para Mariel tres espacios en permanente relación, que dialogan para encontrar un balance y armonía.

A partir del relato de Mariel, resulta interesante pensar en la idea de que su experiencia corporal —la mirada que tiene sobre su cuerpo y la relación que ha establecido con el mismo—

podría estar atravesada por su experiencia en la danza contemporánea y el movimiento. En este sentido, ella podría haber construido parcialmente su corporeidad desde una comprensión del cuerpo en el marco de la danza contemporánea. El cuerpo, como aquello que transmite emociones, no podría ser puramente estético. La valoración que se hace sobre la belleza del cuerpo femenino trasciende la dimensión estética construida culturalmente. Por el contrario, Mariel comprende el cuerpo como un espacio que tiene la mujer para expresar y transmitir aspectos de su mundo interno. Para ella, *“una mujer vieja, desnuda, bien colocada, es bella”*.

Paula

Paula es una mujer de 44 años, de clase media-alta limeña; creció en un hogar con ambos padres y una hermana seis años mayor que ella. Por motivos laborales del padre, desde pequeña viajó y vivió en diferentes países. Nació en Estados Unidos y al poco tiempo se mudó a vivir al Perú, donde vivió hasta los 6 años, cuando se mudó nuevamente a Bogotá, y a los 12 a la ciudad de Cali. En ese entonces era la década de 1960 y Cali se había vuelto insegura por la presencia de grupos guerrilleros, así que la hermana de Paula migró a Canadá a iniciar sus estudios superiores. Paula recuerda que los años posteriores fueron emocionalmente difíciles por la ausencia de su hermana y de su padre, quien viajaba por trabajo, y por la depresión de su madre. A los 14 años regresó con sus padres a vivir al Perú, donde estudió sus dos últimos años de la secundaria en un colegio particular de Lima. A los 17 decidió estudiar la carrera de danza en una universidad de Nueva York. En un viaje de visita al Perú, a sus 25 años, Paula tuvo importantes oportunidades de trabajo y decidió quedarse a vivir en Lima, ciudad donde vive y ejerce su profesión de bailarina desde entonces.

La relación que Paula ha construido con su cuerpo ha estado marcada por una serie de complejidades en su vida personal, profesional y social; y que describe en función a etapas. Ella recuerda que hasta los diez años era una niña desinhibida corporalmente y con un gusto muy especial por el movimiento, y asocia esta “buena relación con su cuerpo” a dos referentes centrales en la construcción de su representación corporal. Primero, su vínculo temprano con disciplinas del movimiento, como el jazz, la danza moderna o creatividad corporal, le permitió conocer formas distintas de relacionarse con su cuerpo y representar su corporeidad; y segundo, la presencia de una madre muy “libre en relación a su propio cuerpo”.

Durante su adolescencia, Paula afirma que esta relación cambió radicalmente. Alrededor de los 12 años, comenzó a prestar excesiva atención a su peso y a compararse físicamente con sus amigas. Le disgustaba su cuerpo y quería ser cada vez más delgada, así que redujo su alimentación hasta desarrollar una anorexia, que la llevó a necesitar la intervención de médicos y psiquiatras. Paula asocia este momento, primero, a su entrada al ballet clásico y las rígidas exigencias corporales que este tenía para las bailarinas; y segundo, a un profundo sentimiento de soledad por la ausencia de su padre y hermana, y por la depresión de su madre.

Paula vivió un cambio importante en la relación con su cuerpo hacia los 17 años cuando dejó el ballet clásico y comenzó a estudiar danza contemporánea. Sintió mayor libertad para expresar con su cuerpo, lo sentía más “integrado, sano y relajado”. Las siguientes dos décadas fueron para ella de mucho disfrute y goce corporal. A los 40 años, sin embargo, vivió otro cambio importante cuando intentó quedar embarazada con procesos de fertilización. A esto se sumó una operación a la rodilla que le impidió seguir bailando como antes.

Ana

Ana tiene 28 años, nació en el Perú pero vivió gran parte de su vida en Estados Unidos. Al año y medio de nacida se mudó a Los Ángeles con sus padres, donde vivió hasta los 16 años, cuando decidió estudiar danza a una universidad de Nueva York. Alrededor de sus 25, Ana comenzó a viajar con frecuencia al Perú, y en uno de sus viajes se mudó definitivamente a la ciudad de Lima, donde se desarrolló como profesional en danza contemporánea.

La relación que Ana ha construido con su cuerpo ha estado marcada por su práctica temprana del ballet clásico y posteriormente de la danza contemporánea. Desde sus 3 años recuerda haber visto a su madre bailar *marinera*, danza típica peruana; sin embargo ella quería practicar el ballet, así que a sus 7 años, tras su insistencia, sus padres accedieron y la inscribieron en una academia. Ana cuenta que su cuerpo no era naturalmente dotado para los estándares del ballet, era “*toda quebrada y tenía la panza afuera*”. Pasaba muchas horas diarias haciendo estiramientos y dietas que la ayudaron a bajar de peso, hasta transformar su cuerpo y adaptarlo a la estética del ballet. Desde los 12 años, Ana comenzó a audicionar para distintas escuelas de ballet, y a los 14 ganó una beca para una escuela en Ohio; sin embargo, se dio cuenta que el ballet clásico no era lo que más le gustaba, pues no tenía las mismas condiciones físicas que otras bailarinas clásicas. Se interesó por técnicas de danza más modernas, como el jazz, que le gustó mucho, dado que “iba gente de todos los colores”.

Durante su adolescencia, Ana comenzó a sentir que su cuerpo adquiriría una connotación sexual; sin embargo, no se sentía aún una mujer con un cuerpo dispuesto a tener relaciones sexuales, pues su función era bailar. Esta preocupación excesiva por una estética corporal que respondiera a los estándares de la danza clásica interfirió en su desarrollo normal, pues dejó de menstruar desde los 13 hasta los 22 años, cuando terminó su formación de bailarina. Fue entonces cuando su cuerpo retomó su desarrollo natural, le crecieron los senos y comenzó a menstruar nuevamente.

Ana recuerda que la relación con su cuerpo cambió a través de los años. Durante su infancia y adolescencia, era una relación basada en la mirada de un cuerpo funcional para la danza; y posteriormente pasó a ser una relación de mayor aceptación de sus propias posibilidades.

5. Relatos del Cuerpo: Tensiones, Disputas y Reconciliaciones

El contenido de las entrevistas se ha organizado en tres partes que articulan la construcción de corporeidades y femineidades de estas tres mujeres peruanas. La primera, *Familia y corporeidad*, reflexiona sobre la función parental en las experiencias corporales tempranas; *La danza clásica como reproductora de los mandatos de género*, explora las representaciones que se construyen del cuerpo femenino y cómo estas son asumidas por las bailarinas; y por último, *La danza contemporánea como lugar de resistencia*, plantea las resistencias y oposiciones que el trabajo desde el cuerpo en la danza contemporánea posibilita para cuestionar los mandatos de género.

Familia y Corporeidad

La familia, como uno de los referentes para la construcción de la identidad femenina y las representaciones sobre el propio cuerpo, es una dimensión central para comprender cómo estas mujeres desarrollaron su corporeidad. Tanto Mariel como Paula hablaron de experiencias corporales cercanas con los miembros de sus familias, que marcaron tempranamente en sus vidas una particular construcción de su corporeidad.

“...Sí jugábamos mucho entre las hermanas, muy naturalmente a tocarnos, mi papá era muy de cuerpo, nos bañaba hasta grandes y yo lo veía desnudo...Era bello, siempre fue muy corporal conmigo...Sí era una educación de estar juntos, de embarrarnos entre los cuerpos, de apapacharnos...He sido educada con una corporeidad maravillosa...Sí creo que he crecido con una frescura corporal.” (Mariel, 59 años).

En este discurso los cuerpos se presentan como espacios de libertad entre los miembros de la familia, donde no solo era permitido el contacto directo y cercano entre estos, sino que la desnudez era también vivida con naturalidad. Llama la atención la experiencia tan cercana entre los cuerpos femenino y masculino, casi sin diferenciación ni connotación sexual. Todo ello permite una vivencia de la corporalidad más libre y permisiva.

“Mi mamá tenía un afro, cuando venían mis amigos mi mamá salía en calzón, un polo apretadito, sí recuerdo que me daba vergüenza. Yo me acuerdo de mi mamá como tan bonita, tan linda, la veía como tan libre, me daba *roche* [4] pero igual. No sé por qué pero siento que era desinhibida...Siento que ya desde chiquitita ya bailaba, me gustaba el movimiento, caminaba así, era desinhibida, cuando me comenzaron a crecer las tetas me acuerdo haberle dicho a mi papá ‘¡mira!’ sin ninguna vergüenza.” (Paula, 44 años).

La naturalidad con la que Paula relata lo anterior da cuenta de una infancia marcada por la vivencia de una corporeidad especialmente libre, abierta y que rompe con la distancia que se tiende a construir entre los cuerpos femeninos y masculinos. Paula transmite una experiencia de

una cercanía corporal particular con su padre, sin las represiones que se tienden a desarrollar en una sociedad conservadora como la limeña.

La Danza Clásica como Reproductora de los Mandatos de Género

El cuerpo es definido y tratado según las ideas que cada sociedad construye sobre el mismo (Guido 34). En la sociedad limeña, heredera de la cultura occidental, el ballet clásico ha sido símbolo de femineidad y referente principal en el trabajo con el cuerpo de las mujeres. Para Petrozzi (58), la danza clásica es una disciplina que traduce en sus movimientos la estructura patriarcal y los estereotipos de género de la sociedad limeña.

Los siguientes testimonios plantean una idea del cuerpo como depositario de aquellas normativas hegemónicas en cada sociedad en particular. En este sentido, la mirada y valoración que se hace del propio cuerpo tienen como referente principal los mandatos que la sociedad, en este caso la limeña, construye sobre el mismo. En el caso de las mujeres entrevistadas, los mandatos de género se van a expresar, durante un periodo largo de sus vidas, a través de las representaciones que se tienen sobre el cuerpo ideal de las bailarinas, especialmente el de las bailarinas clásicas. La posterior migración hacia la danza contemporánea les permitirá descubrir otras posibilidades de vivir sus cuerpos.

“En esa época ya comencé a tener cosas con el cuerpo, me veía muy *piernona*... me veía en la barra del ballet y veía que mis piernas eran más gruesas que las del costado. A los 12 comenzó mi época de comparación, eso no me favorecía, yo quería bailar y se me entró esa cosa del peso, me mandaban al psiquiatra, pastillas, yo escondía la comida en una servilleta, la guardaba en un cajón, era muy flaquita, ahí comenzó todos los requerimientos del ballet, todo esto de alterar tu cuerpo. De pronto ya no quería tener tetas, ya no quería nada, distinto a lo que había sido de antes”. (Paula, 44 años).

“Mientras fui creciendo, mi cuerpo se fue adaptando a esa estética del ballet clásico, me convertí en una niña bien flaquita...Mi profesora me decía que para hacer danza tenías que ser delgada...Mi cuerpo era oro para mí, yo lo cuidaba un montón, mi alimentación, hasta el punto de ser medio enfermiza, lo miro y me da pena, no me hubiese gustado tener una niñez así. En el colegio nunca quería tener senos y poto, quería verme como una bailarina, empecé a soltar eso ya mucho más grande.” (Ana, 28 años).

Ambos relatos muestran una serie de estereotipos sociales que se tienen sobre las bailarinas clásicas y que se expresan directamente sobre sus cuerpos, generando en ellas la necesidad de cumplir con determinadas formas corporales. Podría decirse que estas imposiciones sociales se traducen en una normativa sobre los cuerpos de las bailarinas, construyendo un ideal del cuerpo femenino imposible de alcanzar, y convirtiéndose al mismo tiempo en un único

referente (*El deseo del cuerpo* 52).

Tanto Ana como Paula describen cómo estas imposiciones sociales, llevadas a un extremo por el ballet, interfirieron y alteraron las representaciones que construían sobre su corporeidad. Las rígidas exigencias del ballet y la necesidad de encajar en un cuerpo ideal de bailarina, las obligaron no solo a someter sus cuerpos a rigurosas disciplinas, sino a construir un imaginario en el que era posible una sola estética corporal.

Por otro lado, la adolescencia supone para estas mujeres rechazo al propio cuerpo que cambia, crece, se desarrolla, y que amenaza con dejar aquel cuerpo infantilizado que representa el ideal del cuerpo de la bailarina clásica. Los cambios normales del desarrollo corporal se convierten en “deformaciones” del cuerpo, vulnerabilizando la relación que se comienza a construir con el cuerpo adolescente.

“Llegué a Lima y entré al ballet municipal a los 14 años. Cuando llegué, Carla (profesora de ballet) me amó porque estaba *hasta las huevas* [5], delgadita, tenía empeine, apertura. Entré en la adolescencia, me comenzaron a crecer las tetas, yo puedo jurar que Carla pasó una vez con su palito y me golpeó en las tetas, de pronto la niñita que era una promesa del ballet se empezó a deformar. Comencé a tener un montón de vainas y entré a la bulimia, empecé a tragar. Al final comencé a odiar el ballet clásico, a Carla, el ambiente.” (Paula, 44 años).

“Mi profesora me dijo ‘creo que sería una buena idea bajar unos kilos.’ Yo estaba aceptando el cambio de mi cuerpo, me pinchaba mi grasita, lloré, llamé a mi madre y me llevó donde una doctora occidental que me dio una dieta. Bajé de peso, sentía mis curvitas y tenía más atención, toda flaquita y curvulosa, era alucinante, yo no sé si es mi propio concepto de mi cuerpo, pero la respuesta que recibí de mi cuerpo era la más traumatizante. De pronto de ser una chica ignorada era la chica más celebrada, todos querían trabajar conmigo en sus proyectos independientes. Recuerdo que me enfermé. Llegó un punto que seguía bajando de peso, la actividad física era tan demandante que seguía bajando de peso. Un profesor me dijo: ‘Ana, te ves linda, regia’, ‘pero profesor me siento mal, realmente *hasta las huevas*’ [6], y él me dijo ‘no te preocupes por eso’. Y yo, ‘¿qué?’ Recuerdo un día que me vi en el espejo desnuda y me asusté un montón porque ya estaba muy muy flaca y fui con mis amigos a un sitio y me comí mi pizza y mi cerveza que no había comido hace tiempo.” (Ana, 28 años).

Los últimos dos puntos del texto han reflexionado sobre la familia como estructura que enmarca experiencias corporales tempranas, así como la relación que estas mujeres construyeron con sus cuerpos en un periodo de tiempo en que la danza clásica se imponía con sus rígidos estándares corporales. La siguiente parte del texto reflexiona sobre esas otras miradas y posibilidades de vivir el propio cuerpo que el paso a la danza contemporánea les ofrece.

Nuevas Miradas sobre el Cuerpo: La Danza Contemporánea como Lugar de Resistencia

Hasta ahora se ha planteado la idea del cuerpo como espacio que recibe, asume y reproduce los mandatos sociales construidos sobre el género; sin embargo, el cuerpo puede ser también un lugar de resistencia frente a estos. Para las mujeres entrevistadas, el ballet clásico representa un ideal de femineidad que reprime cualquier otra forma de lo que para ellas significó ser mujer. Sin embargo, ellas encuentran en la danza contemporánea un espacio donde pueden oponer resistencia o rechazar estas imposiciones para el cuerpo femenino. A través de sus cuerpos en movimiento, lograron encontrar otras formas de relacionarse con ellos y con su identidad de género, y de confrontar una normatividad hegemónica construida culturalmente.

Los relatos de estas mujeres dan cuenta del importante proceso de cambio en las representaciones que construyeron sobre sus cuerpos. Ellas comenzaron, a través de la danza contemporánea, a vivir sus cuerpos desde un lugar menos rígido e impositivo, y lograron experimentar nuevas formas de comprender y de relacionarse con ellos.

“Empecé a soltar, a decidir que no era la manera en que quería vivir, no me hacía feliz ser tan flaca y también sentir que no tenía todo mi cuerpo para...como por ejemplo cuando tenía 6 o 7 años, corría de niña con los chicos, era tonificada, grande para mi estatura, y esa es mi constitución, no es de una persona tan tan flaca, no me siento que estoy dentro de mi cuerpo, siento como que me falta algo.” (Ana, 28 años)

La transición que hace Ana hacia la danza contemporánea le permite resituar la mirada que tiene sobre su propio cuerpo. Surgen reflexiones sobre su estructura corporal natural, y un deseo por reconectarse con este cuerpo que estaba perdiendo. Parece que se inicia un proceso de ruptura con los estereotipos que hasta el momento habían moldeado su cuerpo —provenientes principalmente de la danza clásica— y que supone un nuevo registro del cuerpo, más conectado y capaz de decidir sobre el mismo. La representación que Ana construye sobre su propio cuerpo pasa de ser prioritariamente desde una mirada externa hacia encontrar un significado desde el interior.

“El tiempo que estaba en el conservatorio (EE.UU.) y comencé a viajar al Perú, esa fue la primera semilla cuando empecé a soltar, dejé de ser la linda delgadita que ellos habían elegido, por ejemplo mi director ya ni me miraba, porque ya no me podía vender. Yo me estaba transformando, y no había un espacio para mí dentro de eso, y eso fue difícil, porque parte de mi seguía queriendo entrar en esas reglas, y otra parte de mi quería salir huyendo, a bailar *festejo* en Chincha.” [7] (Ana, 28 años).

En el relato de Ana, la función de su cuerpo fue, durante un periodo de su vida, cumplir el deseo del otro, esto es, encajar en un ideal de bailarina clásica. Sin embargo, también da cuenta de un proceso de cambio en las representaciones que Ana tenía sobre su cuerpo, las que se

distancian de una idea del cuerpo construido por y para los otros. Entonces, ella logró romper con aquellos estereotipos que restringían las posibilidades de sentirse libre dentro de su propio cuerpo. La parte final de su relato da cuenta de una tensión entre dos partes de sí misma. Por un lado, la necesidad de encajar dentro del ideal de bailarina que quizá le diera un sentido de pertenencia social y seguridad personal; y por otro, la necesidad de romper y diferenciarse de estos ideales sociales para buscar más bien un referente interno.

Como Ana, Paula también da cuenta de un proceso de transformación en la mirada del propio cuerpo y en la relación con el mismo. Pasa de tener un cuerpo que buscaba prioritariamente cumplir con los requerimientos de la danza clásica, a poseer un cuerpo que buscaba explorar y descubrir otras funciones.

“Creo que el tema de la delgadez siempre ha estado presente. En la danza, las demás características sentía que yo las tenía, el empeine, la rotación, esas *huevadas* [8] que eran importantes, pero mira cómo es. Luego, cuando salgo de la universidad y llego a Lima, a los 25 años, comienzo a descubrir otras técnicas y siento que comienzo a tener otra relación con mi cuerpo, comienzo a entender mi cuerpo como de una manera más funcional, comienzo a sentir que mi fuerza no estaba bien repartida, para las nuevas danzas había que tener fuerza en la parte superior también. Comienzo a evaluar mi cuerpo de otra manera, cambia mi atención. Me fastidiaba que mi parte de arriba fuera más débil. Paso por una época en que la importancia de mi cuerpo es otra, un cuerpo sin tensiones, y eso siento que me aporta un montón a mi vida, sigo consciente de mi cuerpo pero de una manera más saludable, mi cuerpo tiene que estar bien, sano, con un centro claro, la fuerza bien repartida, lo comienzo a ver como un todo saludable. Eso me comienza a pasar terminando los 20's, (entre) 20 y 30. Me cambia un montón.” (Paula, 44 años).

La experiencia en técnicas distintas de movimiento, como la danza contemporánea, abre en Paula una nueva posibilidad para explorar su cuerpo desde lugares distintos, para sentir otras partes con las que no había estado en contacto, y para otorgarle a su cuerpo un valor no desde la estética sino desde una funcionalidad.

“No me preocupo por mi estética, no soy obsesiva en mi físico, no me miro en el espejo mucho, no me fijo en mis rollos. Ahora me gusta sentirme bien, si engordo y me siento bien normal...Ni siquiera me importa que se me cuelguen los brazos, más me fastidia la artrosis que tengo en el dedo, las rodillas, las dolencias, me preocupa porque es un fastidio y no sé hacia dónde va a derivar y eso te hace pensar que estás retrocediendo, eso sí me da un poquito de nervios. Pero yo tengo una presencia mental que digo ya pues así es la vida, ya no voy a bailar como una niña, nunca he sido virtuosa, más me interesa que el movimiento me siga ayudando a seguir viviendo. No lloro porque ya no puedo hacer ‘splits’, como sí lo hacen compañeras mías. Qué me importa no levantar la pierna, eso depende de cómo concibes la danza. Más que la danza creo que es el

movimiento en general.” (Mariel, 59 años).

En el relato de Mariel, llama la atención cómo su experiencia en la danza contemporánea le permitió tener otra mirada y conocimiento sobre el cuerpo. Ella comenzó a valorar su cuerpo no solamente desde las imposiciones sociales, sino que logró trascenderlos y encontrar nuevas formas de comprenderlo. En este sentido, Mariel logró a través de su experiencia con el movimiento, resituar la mirada que tenía sobre su cuerpo, un cuerpo pantalla [9] (Kogan, *El deseo del cuerpo* 132), que era valorado desde su estética, hacia un cuerpo que comenzó a dialogar permanentemente con su mundo interno.

“La danza yo no la concibo como estética, yo la concibo como tu cuerpo, transmite lo que sientes, desde esa perspectiva ya anulas lo estético. La belleza del cuerpo la concibo como una frescura del cuerpo; una mujer vieja, desnuda, bien colocada, es bella. A mí la danza me ha hecho ver la parte interna, no externa”. (Mariel, 59 años).

A partir de sus testimonios, se podría pensar que la danza contemporánea —del modo en que Mariel la comprende— le ofreció nuevas posibilidades de relacionarse con su cuerpo, pues el hecho de cuestionar los mandatos impuestos sobre la belleza femenina, por ejemplo, le permitieron cuestionárselos en relación a sí misma también.

“Yo siento que he tenido que pasar por ese proceso de sanación. Hay muchos bailarines que pasan por eso, es un tiempo de reclamar tu cuerpo de nuevo, tomar las riendas: este es mi cuerpo, que también baila y dice un montón de cosas, pero tal vez no lo va a decir para esta compañía” (Ana, 28 años).

Por último, este “proceso de sanación” que Ana describe, es quizá simbólico de los otros procesos por los que estas tres mujeres bailarinas han atravesado en la relación con sus propios cuerpos. Han pasado de adaptar sus cuerpos y transformarlos según las imposiciones sociales y del ballet clásico en particular—proceso en el que perdieron libertad y decisión sobre sí mismas—, hacia un deseo profundo y valiente de recuperarlos, reclamarlos y hacerlos nuevamente propios.

Reflexiones Finales

Desde la dicotomía mente-cuerpo en la tradición filosófica occidental, hacia la permanente interrelación en su proceso de construcción en la posmodernidad y el psicoanálisis, la mente y el cuerpo en la sociedad contemporánea se siguen percibiendo como dimensiones aisladas, en tanto el cuerpo suele ser considerado como elemento estético, superficial, y difícilmente vinculado con el mundo interior de cada sujeto. Sin embargo, este vínculo cercano con el cuerpo, característico en estas tres mujeres, devuelve una mirada conectada e integrada en relación a

estas dos dimensiones, que ha permitido abrir un importante espacio de reflexión.

El material recogido a partir de estos testimonios quizá nos lleve a preguntarnos si es la danza contemporánea lo que permite a estas mujeres escapar de los mandatos de género sobre sus cuerpos, o es la experiencia temprana de crecer en familias “más libres”, donde el contacto físico y la expresión libre de sus cuerpos es permitida e incluso alentada lo que luego las conduce hacia la danza contemporánea. Parece ser que se trata de dos experiencias clave, fundantes, que se retroalimentan mutuamente. Así, por un lado, las particulares experiencias familiares fueron fundamentales para construir una representación de sus cuerpos como espacios de libertad, lo que quizá facilitó el tránsito hacia la danza contemporánea; y por otro, la experiencia misma de la danza contemporánea ofreció a estas mujeres, cuyos cuerpos habían sido portadores de estereotipos de género en torno a la femineidad, otras posibilidades de vivir sus cuerpos.

La idea del cuerpo en conflicto y en un constante estado de tensión, es en síntesis, como busco cerrar este texto. Por un lado, estos cuerpos han sido objeto de una normativa hegemónica que ejerció presión por imponerse, creando conflicto entre la representación del cuerpo ideal y lo que se iba construyendo desde una experiencia individual con el propio cuerpo. Por otro lado, estos cuerpos han sido también objeto de resistencia en tanto han encontrado a través de la danza contemporánea oponerse a esta representación hegemónica del cuerpo femenino y han luchado por buscar un referente interno desde el cual construir su identidad. Así, la tensión se encarnaría entonces en esta dualidad, en la que por un lado el cuerpo asume, pero también se resiste. Retomando a Lavigne (131) y su planteamiento sobre la desnaturalización de representaciones hegemónicas, podría pensarse que en la relación con la danza contemporánea aparece un aspecto liberador de los disciplinamientos y normativas culturales, en tanto cuestiona los ideales del cuerpo y abre espacios para que se construyan nuevas formas de comprenderlo y de relacionarse con él.

Endnotes

[1] Estos relatos son el resultado de tres entrevistas a profundidad realizadas como parte de mi trabajo de investigación en el Diploma de Posgrado en Estudios de Género de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es importante señalar que los nombres de estas tres mujeres han sido cambiados para mantener la confidencialidad. Agradezco la genuina apertura y honestidad con que compartieron sus vidas conmigo.

[2] Ver Guido; Citro; Kogan 2008, 2009, 2010; Pedraza; Fuller.

[3] Ver Kogan (*Regias y Conservadores*); Fuller; Pedraza; Torras.

[4] Término del lenguaje coloquial peruano que significa “vergüenza”.

[5] Expresión del lenguaje coloquial peruano que se traduce como “muy mal”, “pésimo”, “terrible”.

[6] Ver nota anterior.

[7] El *festejo* es una danza típica de comunidades afroperuanas, tales como las que residen en la provincia de Chincha, departamento de Ica, en la costa central peruana.

[8] Término coloquial que se usa en diversos países sudamericanos para referirse a “cosas” o “situaciones”.

[9] Para Kogan lo que parece caracterizar la vivencia del cuerpo de las mujeres es la percepción de sus cuerpos como “cuerpos-pantalla”, parecidos a superficies más que a organismos con materialidad o densidad. (Kogan, *El deseo del cuerpo*, p.132).

Bibliografía

- Aschieri, Patricia. "Danza Butoh: cuerpos en movimiento, cuerpos en reflexión." *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*. Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Letra Viva, 2006. 165-179. Print.
- Castillo, Elna. *Cuerpos negros, cuerpos nuestros*. Lima: PUCP, 2014. Print.
- Citro, Silvia. "Variaciones sobre el cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía." *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*. Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 2006. 45-106. Print.
- Dempster, Elizabeth. "Women writing the body". *The routledge dance studies reader*. Ed. Alexandra Carter y Janet Oshea. 2nd ed. Nueva York: Routledge, 2010. 223-29. Print.
- Fuller, Norma. "Identidades en tránsito: femineidad y masculinidad en el Perú actual". *Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?* Ed. Teresa Valdés y Ximena Valdés. Santiago: FLACSO, CEDEM, UNFPA, 2005. 107-129. Print.
- Guido, Raquel. "Cuerpo, soporte y productor de múltiples imágenes". *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*. Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 2006. 36-44. Print.
- Kogan, Liuba. *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en la Lima Contemporánea*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010. Print.
- . *Regias y conservadores. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009. Print.
- . "Estudios sobre sexo/género y cuerpo en el Perú". *Espacio Abierto*. 17.2 (2008): 285-99. Print.
- Lamas, Marta. "Cuerpo e Identidad". *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Comp. Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995. 61-79. Print.
- Lavigne, Luciana. "Cuerpos "monstruosos contemporáneos". *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*. Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 2006. 115-34. Print.
- Muñiz, Elsa. "Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista". *Sociedade e Estado*. 29.2 (2014): 415-32. Print.
- Pedraza, Zandra. "Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina". *Espacio Abierto*. 17.2 (2008): 247-66. Print.
- Petrozzi, Morella. "La danza moderna. Más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer". *Márgenes: encuentro y debate*. 15 (1996): 57-72. Print.
- Torras, Meri. "El delito del cuerpo". *Cuerpo e identidad I*. Ed. Meri Torra. Barcelona: UAB, 2007. 11-36. Print.

Suggested Citation:

Lecca Silva, Natalia. "Cuerpos en disputa. Reflexiones sobre cuerpo y género desde los discursos de tres mujeres profesionales en danza contemporánea". *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 29-46. Available at: www.interamerica.de