

# ¿Hacia dónde mirar?: políticas culturales para la danza

## Where to gaze?: Cultural policies for dance

Silvia Ágreda Carbonell<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

silvia.agreda@pucp.edu.pe

ORCID: 009-0001-02368445

**Citar como:** Ágreda Carbonell, S. (2023). ¿Hacia dónde mirar?: políticas culturales para la danza. *Desde el Sur*, 15(4), e0054.

### RESUMEN

Somos cuerpos en trayectoria. Y nuestros movimientos dan cuenta de vivencias específicas, de los cambios en la sociedad y de cómo producimos y reproducimos cultura. Si bien en el Perú de los últimos 13 años —tomando como marco temporal el periodo operativo del Ministerio de Cultura— muchas medidas y estrategias han sido implementadas para el impulso de las artes escénicas, poco se ha hecho específicamente para la danza. En este artículo postulo que las lógicas y características que asociamos a la práctica de la danza escénica en el Perú están alineadas con la industria de la danza producida desde el norte global —valor económico, formas de trabajo, estrategias de gestión— y que no se ha llevado a cabo, aún, un análisis a profundidad sobre las maneras de crear, producir y participar en danza en nuestro país; maneras que permitan hacer lugar para el cuerpo globalizado, la creación colectiva y los pequeños formatos. Por ello, las políticas aplicadas para la danza no generan aún cambios sustanciales para el despegue del sector local, sino que siguen incidiendo en las problemáticas asociadas a las industrias culturales, y fortalecen la mirada occidental a los cuerpos del sur.

---

<sup>1</sup> Especialista en industrias culturales, investigadora y docente. Con formación en Sociología y Artes Escénicas, es magíster en Industria Cultural por Goldsmiths, Universidad de Londres, y ha participado en experiencias formativas en India y Taiwán. Su trabajo se enfoca en los campos de políticas culturales y desarrollo de públicos. Ha publicado diversas investigaciones y artículos sobre las artes escénicas en el Perú, políticas culturales, participación de género y desarrollo de públicos.

## **PALABRAS CLAVE**

Política cultural, Danza Contemporánea, práctica de movimiento, Ministerio de Cultura, industria cultural, folklore

## **ABSTRACT**

We are bodies in trajectory. And our movements reflect specific experiences, changes in society and how we produce and reproduce culture. Although in Peru in the last 13 years — taking as a time frame the operational period of the Ministry of Culture— many measures and strategies have been implemented to promote the performing arts, little has been done specifically for dance. In this article I postulate that the logic and characteristics that we associate with the practice of stage dance in Perú are aligned with the dance industry produced from the Global North —economic value, forms of labour, management strategies— and that it has not been carried out an in-depth analysis of the ways to create, produce and participate in dance in our country, which would allow us to introduce a globalized body, collective creation and small formats. For this reason, the policies applied to dance do not yet generate substantial changes for the take-off of the local sector, but rather they deepen the problems associated with cultural industries, and strengthen the Western view of southern bodies.

## **KEYWORDS**

Cultural policy, Contemporary Dance, movement practice, Ministry of Culture, culture industry, folklore

## **Introducción**

Somos cuerpos en trayectoria. Organismos que circulan, procesan y crean. Nos movemos constantemente, afectados por los sucesos de nuestros entornos y siguiendo la tendencia de nuestros cuerpos; asimismo, se mueven y cambian las dinámicas de nuestras formas de producir, crear y participar en cultura.

La práctica del movimiento pone los cuerpos al centro. Los hace visibles, comparte y circula sus historias y vivencias. No obstante, la danza —como práctica de movimiento y sector de producción cultural— y la industria que se desarrolla a partir de ella, no contempla ni facilita esa diversidad de lenguajes ni de cuerpos. Los formatos, estrategias y medidas

aplicadas para el fomento de la práctica de la danza en el mundo se alinean a los modelos estandarizados de la danza de los países noratlánticos, donde se ha concentrado la producción cultural vinculada al movimiento, y que para fines de este análisis denominaremos norte global<sup>2</sup>.

Esto sucede también, sin duda, con la danza en el Perú. El Estado peruano —a cargo de liderar, diseñar y revisar la aplicación de políticas culturales— reproduce lógicas y atiende necesidades de una industria de la danza moldeada de acuerdo con formas de trabajo, creación y circulación importadas y desactualizadas; y falla en la misión de incorporar necesidades locales para los cuerpos peruanos.

Este artículo busca acercarse al sector de la danza en el Perú, desde las herramientas de política cultural que han sido implementadas por el Estado para el impulso de las prácticas y el fomento de su actividad. El Estado —en la figura del Ministerio de Cultura desde 2010— es uno de los principales agentes a cargo de la configuración y el fomento de las prácticas de danza; no obstante, las medidas aplicadas no han generado mayores cambios aún. Ni han logrado impulsar el desarrollo de la danza.

Un primer detalle, quizá central, está en la manera en que el Ministerio de Cultura de Perú estructura su aproximación a la práctica de la danza, construyendo, desde la base, una dualidad que responde a una mirada colonial a las artes. De acuerdo con el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura (2013), la danza puede ser considerada patrimonio de la nación —en tanto prácticas de danzas tradicionales a ser preservadas— o industria cultural, como la danza principalmente escénica. Esta división evidencia que, en el fondo, el Estado concibe al movimiento como una contraposición entre lo local y lo foráneo: por un lado, la danza como patrimonio inmaterial busca «identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir» (2013, p. 40)<sup>3</sup>; y, por otro, la danza como industria cultural busca fortalecer las dinámicas de creación, producción y participación, y está principalmente asociada a aquellas disciplinas que llegaron desde Europa y Estados Unidos, y que han ido evolucionando con el tiempo<sup>4</sup>.

---

2 Utilizaremos «norte global» como un concepto prestado de los estudios culturales para hacer referencia al primer mundo o el bloque de países noratlánticos (Estados Unidos, Canadá, Europa occidental), que lideran la industria de la danza en el mundo.

3 Artículo 55. De las funciones de la Dirección de Patrimonio Inmaterial.

4 Es crucial destacar que en años recientes, y debido a las mismas demandas de sociedad civil, la Dirección de Artes atiende a un rango más amplio de estilos de danza, incluyendo a aquellas consideradas tradicionales, y que desde 2008 contamos con un Ballet Folclórico Nacional. No obstante, las lógicas de promoción siguen siendo las mismas.

De esta manera, nuestro análisis se enfoca en la práctica de la danza escénica al plantear, primero, un recorrido por las características de la práctica en el norte global para establecer algunos parámetros que la regulan, impulsan y, también, retienen. Posteriormente, realizaremos un breve recuento de la danza en el Perú y un análisis de las estrategias de política implementadas en el país. Finalmente, plantearemos algunos temas de agenda a los cuales se debe atender en el futuro. Nos enfocaremos en la danza como práctica de movimiento que se encuentra dentro del concepto de «industrias culturales y artes» y las herramientas de política cultural que se han implementado desde el Estado para este sector, dentro del marco temporal de su funcionamiento.

### **La danza como industria**

En este apartado vamos a desarrollar y analizar aspectos vinculados a la práctica de la danza en el norte global que es la que, argumentamos, da forma a la industria en el Perú. Si bien la danza existe en diferentes espacios y comunidades, el centro indiscutible de su industria se encuentra en Europa, en el teatro Sadler's Wells. Ubicado en la ciudad de Londres, en el Reino Unido, Sadler's Wells es el primer y principal referente sobre cómo se configura la danza en esta región.

De acuerdo con su página web, Sadler's Wells «explora y celebra la danza en todas sus formas» (traducción propia) y ha producido y comisionado obras que lo colocan firmemente al frente del sector global de la danza. Si bien es la casa donde circulan —y se mantienen vigentes— compañías de Ballet Clásico Europeo como el Birmingham Royal Ballet, el Northern Ballet de Leeds y el English National Ballet, se trata de una institución reconocida por estimular la creación y programar obras de los directores de Danza Contemporánea más famosos del medio (Akram Khan de Reino Unido, Hofesh Shechter de Israel, Rosas de Bélgica, Tanztheater Wuppertal de Alemania, entre otros). La Danza Contemporánea habita entonces el corazón de la industria de la danza, y si bien contempla la diversidad de manifestaciones de movimiento de países alrededor del mundo, es esta última la que guía su timón institucional.

Si el escenario central de la industria de la danza en el mundo prioriza a la Danza Contemporánea como estilo, disciplina o práctica, estamos ante un indicador clave de su peso para perfilar el funcionamiento del sector. Por ello, es necesario establecer algunas definiciones.

### **Capturar la mirada. Definiciones de Danza Contemporánea**

Para establecer las definiciones señaladas al final del apartado anterior, es necesario aterrizar el concepto de «Danza Contemporánea», que,

para efectos de este análisis, se entenderá como un término fijo —un lenguaje predeterminado— y no en el otro sentido del término, como la revisión del tiempo presente a la luz de los tiempos pasados, en una suerte de ejercicio de anacronismo (Agamben, 2009, p. 53).

Danza Contemporánea<sup>5</sup> es, ante todo, un «nombre propio». Una práctica que, aunque puede resultar difícil de definir, también puede encontrarse permanentemente conectada con otras prácticas de movimiento, pues surgió como una forma de negar los parámetros establecidos por el Ballet Clásico Europeo como espectáculo<sup>6</sup>, al involucrarse en exploraciones artísticas con otras disciplinas, como las artes visuales y la música. La Danza Posmoderna<sup>7</sup> y Contemporánea se originaron principalmente como respuestas —o reacciones— a maneras muy particulares de exponer visualmente el movimiento y el cuerpo humano como espectáculo para un observador<sup>8</sup>. Así, a través de nuestro acercamiento a la Danza Contemporánea como estilo y campo de producción, prestaremos atención primordial a cómo se hacen visibles los cuerpos y a los conflictos que pueden asociarse a dicha (in)visibilidad.

La fuente que favoreció el origen de la Danza Contemporánea fue el *Ballet*. El Ballet Clásico Europeo generalmente se identifica como una disciplina artística que muestra el cuerpo humano en movimiento a través de un conjunto muy específico de condiciones, como una cualidad virtuosa y etérea, una vestimenta basada en mallas, vestidos de gasa y zapatillas de punta, con una escenografía monumental y un contenido narrativo. Pero, además, esta disciplina tenía en mente a un observador particular. Como destaca Randy Martin (2004) a través de la observación de Susan L. Foster sobre el *Ballet* del siglo XVIII, este fue concebido como la traducción del lenguaje hablado de la tragedia griega a gestos físicos que luego —con el retiro del poder del Estado de las artes escénicas— transita hacia los *Ballets* de cuento romántico de mediados del siglo XIX, como *La Sylphide* en 1832 o *Giselle* en 1841 (2004, p. 52). Esta información nos sirve

---

5 Para fines de este análisis, Danza Contemporánea y Ballet Clásico Europeo serán abordados como nombres propios de técnicas específicas; por ello, irán siempre en mayúsculas.

6 Algunos de los parámetros habituales aplicados al *Ballet* Europeo —por ejemplo, el público de élite y los contenidos— también fueron cuestionados por algunos artistas del ballet americano que pretendían conectarlo con la cultura popular (Franko, 2002, p. 108).

7 Para efectos de este estudio, consideraremos la Danza Posmoderna como la primera aproximación a lo que hoy se denomina Danza Contemporánea. Por tanto, ambos conceptos siempre estarán conectados a lo largo de este análisis.

8 Esto incluye también una oposición a la Danza Moderna, como estilo construido sobre la base de elementos teatrales, gravedad, disonancia y una representación habitual de las danzas rituales de culturas no occidentales (Banes, 1987, p. xiii), como Martha Graham, Ruth St Denis y Ted Shawn mostraron su representación de varios bailes asiáticos para audiencias occidentales y no occidentales (Humphrey y Cohen, 1995).

para identificar a su público objetivo: el anfiteatro griego era el lugar para fortalecer la obediencia a la ley del Estado a través de historias/representaciones que permitían a los ciudadanos reconocerse a sí mismos, y llevarlos a obedecer las normas sociales; lo cual, en palabras de Martin, está relacionado con la mimesis artística que cumple una función correctiva en la sociedad (2004, p. 51). Asimismo, el Estado se dirigía a un ciudadano exclusivo, «ideal»; y el espacio de las artes escénicas reunía a todos aquellos que portaban identidades «válidas» de género, raza, clase y sexo para este contexto específico (p. 55). Por tanto, el *Ballet* era un espectáculo de cuerpos virtuosos en movimiento, cuyo objetivo era atraer a un ciudadano con determinadas características, excluyendo a todos y todas las demás que no respondían al perfil, y quienes tampoco eran representados en escena.

La Danza Contemporánea surgió así como una respuesta a estos planteamientos, y apuntaba a crear arte negando los parámetros establecidos por el *Ballet* —y la Danza Moderna<sup>9</sup>— como espectáculos escénicos. Hacia la década de 1960, y siguiendo —pero principalmente cuestionando— la senda abierta por bailarinas y coreógrafas modernas como Martha Graham, Ruth St. Denis o Merce Cunningham (Wikström, 2016, p. 63), se inició una exploración para sustraer la historia, la emoción y el cuerpo ideal y extraordinario de la danza (Lambert-Beatty, 2008, p. 5). Artistas como Steve Paxton o Yvonne Rainer —ambos involucrados con el movimiento del Judson Church Theatre de Nueva York— sustituyeron los habituales movimientos complejos por gestos cotidianos: buscando cuerpos y un lenguaje corporal más democráticos<sup>10</sup>, explorando también un nuevo código que desdibujó los límites entre las disciplinas artísticas de lo performativo y lo visual (Banes, 1981, pp. 98-99). La propuesta, considerada columna vertebral de la Danza Postmoderna —o de lo que hoy concebimos como Contemporánea—, queda mejor evidenciada en el «Manifiesto del No» (1965), un documento escrito por Yvonne Rainer con el objetivo de llegar a lo esencial del cuerpo y el movimiento, retirando toda la grandeza y el contenido narrativo utilizado para el *Ballet*. La obra de Rainer, una de las más emblemáticas de esa época, se centró en la transformación del

---

9 «En lugar de liberar el cuerpo y hacer que la danza sea accesible incluso a los niños más pequeños, en lugar de provocar un cambio social y espiritual, la institución de la danza moderna se había convertido en una forma de arte esotérica para la intelectualidad, más alejada de las masas que el ballet [...] las compañías de danza a menudo estaban estructuradas como jerarquías; los jóvenes coreógrafos rara vez eran aceptados en un gremio cerrado de maestros» (Banes, 1987, pp. xv-xvi). Traducción propia.

10 Estos artistas (o intérpretes) también cambiaron la relación entre danza y escritura al eliminar la idea de coreografía basada en la existencia de un «original» y repeticiones de inferior calidad y autenticidad, explorando con prácticas de danza a partir de tareas; esto podía ser realizado por cualquier persona sin hacer referencia a un modelo (Wikström, 2016, p. 66).

cuerpo que interpreta: quitándole técnica y estatus de estrella al intérprete, eliminando los atuendos clásicos y sustituyéndolos por ropa de calle, y también —y quizá esto es lo central— pensando en el cuerpo «como ofrecido a la vista, pues el estatus del cuerpo como cosa para ser vista se convirtió en un problema central y cada vez más politizado» (Lambert-Beatty, 2008, p. 4, traducción propia). Rainer prestó atención a cómo se exhibía el cuerpo y se negó a seguir las formas convencionales, frustrando la mirada del espectador.

Si bien la Danza Contemporánea busca abordar un «cuerpo democrático», abriendo la práctica a otras identidades, Trajal Harrell, coreógrafo estadounidense, rechaza esa idea argumentando que el Judson Dance Theatre —lugar donde se gesta la Danza Contemporánea en Nueva York— ha sido aceptado en la historia oficial de la danza de la misma manera que otras expresiones de movimiento han sido sistemáticamente excluidas. Esto sucedió con el *voguing* —la práctica artística y el espacio de las comunidades negras *queer* de Nueva York—, que se desarrolló casi al mismo tiempo que los enfoques experimentales del movimiento de Judson, pero que tiene una menor relevancia y visibilidad en la historia de la disciplina de la danza<sup>11</sup> (Hasham, 2017, p. 22). Esto nos permite detectar la distancia entre las prácticas de danza de los cuerpos blancos y las de los cuerpos negros, oficiales y no oficiales. Una distancia basada, muy probablemente, en la continuidad del observador de la Danza Clásica y Moderna, todos aquellos que se reconocen en los espectáculos de ballet: una comunidad blanca, de clase media y occidental, ubicada dentro de los países noratlánticos del mundo (Occidente, Europa y Estados Unidos), donde fue dominante el consumo de *Ballet*<sup>12</sup>.

Pero ¿qué pasó con los cuerpos del otro en la Danza Posmoderna? Si bien existe una importante influencia no occidental en las técnicas de movimiento utilizadas, así como historias inspiradas en prácticas orientales (Banes, 1987), los cuerpos todavía tienen un estatus diferente, menor, al ser visibles pero carentes de agencia. André Lepecki (2006) —analizando la producción de danza en la Europa poscolonial— afirmó que «la invisibilidad racial no significa falta de materialidad» (p. 107), dando a entender que los cuerpos de los sujetos colonizados pueden ser vistos,

---

11 El periodo vinculado a la producción de Danza Moderna introdujo a coreógrafos como Katherine Dunham o Perl Primus, quienes abordaron las danzas negras y el cuerpo negro en el escenario; sin embargo, algunos estudiosos consideran que esos cuerpos negros visibles estaban siendo presentados como culturas exóticas para el consumo de Occidente.

12 Aranyani Bhargav (2016), bailarina de India, analiza el estatus «global» del Ballet al señalar los elementos en los espectáculos que revelan sus raíces caucásicas/europeas: la terminología francesa, la flora, la fauna y las narrativas son todas muy «occidentales».

pero siempre mediados por la mirada occidental, colonial y melancólica. La melancolía, como señala Lepecki, es generada por el sentimiento de «pérdida» de las colonias y la incapacidad del sujeto colonial para superar esa pérdida, lo que convierte a Europa en un espacio de (des)encuentros (2006, p. 112), donde los cuerpos colonizados, el canto y la danza, solo pueden ser «relevantes, productivos, significativos y valiosos en la medida en que produzcan un movimiento adecuadamente contenido y eficiente», al igual que los cuerpos de los esclavos (p. 120).

A partir de esto, podemos reconocer que la visibilidad no implica ineludiblemente agencia, ya que un cuerpo que se mueve y observa exactamente como lo exige el sujeto occidental, carece de poder. Así, la verdadera agencia radica en la posibilidad de avanzar de maneras inesperadas, desafiando lo que la mirada (pos)colonial pretende ver. Sin embargo, la visibilidad, como cuestión de agencia o representación, es también el terreno para determinar el valor de la Danza Contemporánea —y de las artes escénicas— en el mundo occidental actual.

### Lo visible: sobre el valor

La introducción del libro *Being visible* (Lambert-Beatty, 2008) comienza con una declaración poderosa de Yvonne Rainer, representante de la Danza Contemporánea estadounidense: «La danza es difícil de ver» (p. 1). Cuando Rainer enuncia la dificultad de ver la danza no se refiere a que sea una disciplina particularmente abstracta; se refería a lo efímero de las artes escénicas, al ser experiencias antes que objetos. Y si bien esta cualidad es transversal a todo tipo de espectáculos de movimiento, aquí tomaremos esa dificultad como central para el tema del valor en la danza.

Si pensamos en el valor en cualquier campo de producción en el sistema capitalista, nos encontraremos con la urgencia de crear algo; concretamente, una mercancía. Es aquí donde la danza desafía el concepto de valor económico, en tanto no produce objetos para vender, sino experiencias breves e irreproducibles (Lambert-Beatty, 2008; Franko, 2002) que no pueden introducirse en mercados de consumo masivo<sup>13</sup>. Entonces, ¿dónde se centra el valor de la danza escénica? Bojana Cvejić (2016) cree que el campo de la producción en danza pone el foco en la *autoría*<sup>14</sup>, ya que, siguiendo su ejemplo, la Danza Contemporánea no se desarrolló a partir del trabajo de colectivos, sino bajo autorías individuales, personas que se

---

13 Resulta indispensable tomar en cuenta que, para algunos autores, nos encontramos en un estadio del sistema económico que privilegia mercancías que son experiencias; no obstante, las artes escénicas también han tenido que repensar los productos que ofrecen para insertarse en una dinámica que pone la vivencia del público al centro.

14 *Cursivas propias.*



mantienen, hasta el día de hoy, como coreógrafos de prestigio. Para Cvejić (2016), la producción «colectiva» en este campo es aún un tema pendiente, ya que existe una necesidad imperiosa —impulsada por el mercado y las instituciones— de atribuir la autoría de la obra a un solo individuo. Esto representa un viraje en la manera como pensamos la danza en relación con el trabajo, ya que el modelo tradicional —o al menos el más popular— es la coreografía que involucra grupos de bailarines y bailarinas.

El enfoque que propone Cvejić, enfatizando la importancia del autor individual, introduce una desconexión de las condiciones de trabajo que rigen en el capitalismo posfordista, las cuales se enfocan en la cooperación y el trabajo en equipo de agentes activos —que no están sujetos a un mando—, y en el que un proceso de aprendizaje colectivo se convierte en «el corazón de la productividad» fuera de la fábrica (Lazzarato, 1996, p. 134). Sin embargo, aunque las empresas y los artistas intentan trabajar siguiendo mandatos posfordistas de colaboración, el mercado institucional promueve el modelo de autoría única debido a que, en este campo, las mercancías son los artistas y no su obra artística (Cvejić, 2016).

Cvejić destaca que dentro de este mercado de artistas-como-mercancías, dos aspectos merecen atención: a) se están haciendo menos obras de danza debido al poco presupuesto disponible para ello; b) los bailarines son cada vez más numerosos pero anónimos, como consecuencia de un sistema que privilegia el aumento de centros de educación formal y la creación de infraestructuras para la difusión de obras (2016). Estos dos factores se relacionan estrechamente con la idea de McRobbie (2016) de un dispositivo que impulsa el crecimiento de las nuevas industrias creativas. Este dispositivo incluye las políticas adoptadas por la mayoría de los gobiernos nacionales para aumentar el número de estudiantes que asisten a universidades y escuelas de arte, utilizándolos también como «conejiillos de Indias» para un sistema de trabajo sin seguridad ni bienestar social (p. 35). Este mercado, que ofrece malas condiciones de trabajo, se sustenta entonces en la importancia de hacer un «trabajo apasionado» como una compensación emocional, «una recompensa personal» (p. 35) que se normaliza como el núcleo de la producción de valor capitalista en este campo (Kunst, 2016). Esto implica formas de explotación validadas como oportunidades de colaboración y trabajo con autores de prestigio, quienes concentran todo el valor económico. Para Bojana Kunst (2016), esto sucede porque «el valor del trabajo del intérprete no reside en el propio intérprete, sino que solo se hace “visible” a través de iniciativas institucionalizadas, economizadas y altamente gestionadas». Por tanto, el valor capitalista se centra en el reconocimiento simbólico (Bourdieu,

1993) de un autor/artista, que se hace visible entre abundantes cuerpos no identificados, que permanecen invisibles y trabajando bajo condiciones precarias.

A partir de aquí, y siguiendo las reflexiones de Bojana Cvejić (2016), cabe preguntarse: ¿cuántos nombres de bailarines entran realmente en los recuentos históricos? ¿Quién merece reconocimiento? ¿Es el reconocimiento un requisito para las oportunidades?

### **Uno o múltiples focos: la danza en el Perú**

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

**Coronado y Gutiérrez en Vaquero, 2016, p. 122**

En el Perú la danza es un sector aún en desarrollo. Existen escasas políticas o estrategias orientadas a fomentar el trabajo específico en esta disciplina, y eso sucede, entre otros motivos, porque los agentes de la danza no han logrado articularse. Es decir, las demandas para el desarrollo del sector son dispersas, poco claras y poco numerosas, o no son comunicadas con la misma fuerza como en los sectores de música, teatro o cine, que se organizan en gremios y asociaciones con agendas pendientes, reuniones periódicas y cuestionamientos públicos a la labor del Estado en la materia de su interés. Esto es un indicador de una escisión de fondo, ya que la práctica de danza escénica en el Perú se construye, mayormente, entre lo folclórico y las prácticas occidentales o europeas. Y este es un distanciamiento que persiste en la manera como gestionamos, pensamos y producimos danza en nuestro país.

Los estudios sobre danza en el Perú están atravesados por las luchas por la hegemonía cultural en la construcción de una identidad nacional (Parra, 2009, p. 62). Esto quiere decir que no se han abordado las diversas danzas por igual, sino que se ha puesto énfasis particular en la producción andina —alineada a las miradas indigenistas— y en lo popular andino, en desmedro de la visibilidad de danzas amazónicas, de las que se ha dicho poco. Entonces, si bien existen estudios sobre otras prácticas de movimiento, son abordajes menos abundantes o con menor resonancia.

Sobre las prácticas folclóricas andinas encontramos registros diversos, aproximaciones antropológicas, así como textos críticos sobre la forma en que se fuerza el encuentro entre el folclore y lo occidental en el establecimiento de estrategias de promoción de la danza. José María Arguedas, por

ejemplo, afirma, en un breve artículo de prensa escrita, que «No es posible concebir, por ejemplo, que las danzas de Puno, Junín o Cuzco puedan ser enseñadas en una escuela» (Arguedas, 2019). Esto porque, de acuerdo con la mirada de Arguedas, el folclore no puede ser motivo de enseñanza académica (herencia colonial) ya que su vía de transmisión es la tradición oral (identidad cultural local). Las escuelas —y el ejercicio de profesionalización— se constituyen como herramientas para la construcción de valor en la industria de la danza occidental, y por ello el folclore académico daría lugar a una ruptura del carácter esencial de la danza local. Siguiendo esa línea de pensamiento, Patricia Gonzales (2021) señala que negar la «novedad» de la creación para el escenario en las danzas andinas, como han hecho diversos pensadores andinos, buscaba la legitimación de las danzas históricamente despreciadas y postergadas, que se llevaban a cabo fuera de los teatros (p. 80).

Asimismo, sobre los formatos de la danza en el Perú, Luz Gutiérrez y Carla Coronado (en Vaquero, 2016) entienden que la danza occidental se produce desde parámetros distintos a los locales. Desde la aproximación del folclore, el cuerpo en movimiento no se piensa como un espectáculo para un observador (p. 108), como sí sucede con la mayoría de danzas europeas. Las distinciones entre los planteamientos del folclore local y la danza occidental apuntan a un planteamiento individual (occidental) en oposición a un ejercicio colectivo (folclore) en donde «todos son actores, todos son bailarines, todos tienen una función dentro de esa colectividad». Es decir, no se prioriza una identidad individual, sino la construcción comunitaria de la experiencia, y, adicionalmente, no se plantea una estructura narrativa. Para las autoras, el surgimiento de una danza narrativa es producto de una fuerte influencia cultural europea en el circuito local (p. 115).

Por otro lado, la práctica de Danza Contemporánea en el Perú tiene raíces evidentemente noratlánticas. En las revisiones históricas se enfatiza la importancia del *Ballet* en la primera mitad del siglo XX, como una herramienta cultural utilizada por las élites, principalmente limeñas, para acercarnos a Europa como centro de poder. Y también se señala que las principales representantes de la Danza Clásica, Moderna y Posmoderna fueron artistas que migraron desde allá, o que estuvieron de alguna manera vinculadas a esta parte del mundo (Valle Riestra y Valdivia en Vaquero, 2016, p. 51). Los paralelos y conexiones entre la industria de la Danza Contemporánea local y la del norte global no se agotan en sus inicios, sino que podemos encontrar semejanzas en su manera de operar hasta el presente. Sobre este tema, es importante resaltar que el libro *Revelando el movimiento. Historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú* (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020) está estructurado en

capítulos de acuerdo con las biografías de 60 personas que son las que le dieron forma al sector, alineándose a las características de la industria que señalan los y las autoras que revisamos en el apartado anterior.

Tomando distancia de los esencialismos culturales, que no dejan lugar para el encuentro y la hibridación de las prácticas artísticas, es fundamental reconocer que sí existen puntos de reunión entre la danza folclórica y las danzas europeas en el escenario. Hoy encontramos espectáculos de danzas folclóricas de gran formato, grandes destrezas de movimiento, profesionalización de las prácticas, públicos masivos, entre otras características. Si bien esta separación suele asumir una jerarquía entre identidades culturales, donde lo occidental se posiciona como desarrollado o superior y lo folclórico como primitivo o inferior, Gonzales (2021) hace énfasis en cómo la búsqueda de la *pureza andina* (énfasis propio) también cumplió otras funciones sociales. La presencia de danzas andinas en la capital, y debido a su inserción en el mercado, se distanciaba de la imagen de un «arte ingenuo y natural» —como atributos asignados por el sujeto hegemónico— asociada a las regiones andinas. Gonzales lo describe de la siguiente manera:

Sin embargo, estas representaciones no se hicieron con el ánimo de despreciar, sino elogiar estas expresiones artísticas de acuerdo [con] las premisas de la retórica nacionalista criolla. Lo «natural», «rústico», «ingenuo» del arte andino era precisamente la razón de su valor pues sería evidencia de su aún vigente conexión con el pasado glorioso de los incas que era «común» a todos a todos los peruanos (2021, p. 83).

Si bien reconocemos las hibridaciones como parte de nuestra producción cultural, resulta indispensable preguntarnos si, en la adaptación a las lógicas de la industria de la danza del norte global, estamos priorizando las individualidades sobre las colectividades, o si el bailarín o bailarina peruanos tienen la posibilidad de representarse a sí mismos en la búsqueda de su incorporación como mercancías en el mercado de la danza.

### **Industria de masas sin lugar**

La formación en danza en el Perú se ha concentrado en escuelas para intérpretes en Ballet Clásico Europeo y en danzas folclóricas. Las dos instituciones públicas orientadas a formar bailarines en estas disciplinas son la Escuela Nacional Superior de Ballet y la Escuela Nacional Superior de Folklore «José María Arguedas». Esto reitera y consolida la división de lo local y lo foráneo en la formación en movimiento. Dos vías que se plantean, desde su formulación, como distantes y siguiendo caminos que no se intersecan. Asimismo, la formación universitaria en danza, bastante más reciente, está orientada hacia la Danza Contemporánea. De acuerdo

con las mallas curriculares de las carreras, esta aproximación al movimiento busca ser el punto de encuentro entre el Ballet —y otros lenguajes del norte global— y el folclore —los lenguajes locales: una suerte de nuevo cuerpo y nuevo movimiento, globalizado y reflexivo.

En todos los casos, los y las bailarines se forman como intérpretes en primer lugar, y como investigadores, docentes, directores y gestores en un segundo lugar. No obstante, la actividad profesional de los y las artistas de la danza se concentra en estas últimas ocupaciones, ante la ausencia casi absoluta de compañías o elencos que brinden empleos para la interpretación. Siguiendo las ideas de Angela McRobbie previamente revisadas, esto es coherente con el *dispositivo* de las industrias culturales: la formación en danza apunta a un estudiante que no encontrará un espacio para desplegar su formación, y tendrá que emprender.

¿Qué espacios laborales existen para esta práctica? Si bien la labor docente —tanto en educación superior como en talleres, cursos libres y escuelas— suele ser uno de los principales espacios de trabajo para los profesionales de la danza, la creación y circulación de obras es la meta deseada para personas formadas en danza. Siguiendo esta línea, el Ministerio de Cultura ha implementado herramientas de política que buscan resolver algunas de estas brechas:

- a. Elencos Nacionales. Son compañías de artes escénicas para la difusión de las artes dentro y fuera del país, que también cumplen una función de profesionalización del sector. Son las primeras agrupaciones que brindan trabajo formal a bailarines y bailarinas del Ballet Clásico Europeo (1967) y del folclore (2008). Como sus nombres indican, estas compañías se abocan a una práctica específica, y si bien incorporan lenguajes y estilos diversos, en el fondo evidencian las distancias históricas entre lo europeo y lo nacional que dan forma y sentido a la danza en el Perú. Esto es importante ya que, primero, se construye el cuerpo peruano en relación con esos dos perfiles: su capacidad de hacer mimesis con el lenguaje europeo, o de ser tradicionalmente peruano; y, luego, se deja sin espacio a los cuerpos de la formación en danza más reciente y masiva: los cuerpos de los lenguajes globalizados. Aquellos que se entrenan en el continuo entre ambos lenguajes, pero no se especializan en ninguno. En una industria que apunta a los lenguajes híbridos —que privilegia lo Contemporáneo en tanto cuestionamiento, relectura y propuesta transdisciplinar—, una compañía de danza en el Perú tendría también que posicionarse en esos lugares medios para poder atender a las demandas laborales del sector.

Asimismo, el carácter permanente de los puestos en estas compañías —por contrato CAS— omite la elevada necesidad de rotación ante un sector que produce nuevos bailarines y bailarinas constantemente.

- b. Estímulos Económicos para la Cultura (EEC) (2018 en adelante). Son subvenciones económicas que hacen posible la actividad en artes e industrias culturales, al brindar el soporte financiero indispensable para facilitar la creación, producción, distribución y participación en cultura a nivel nacional. Ser beneficiario(a) de un estímulo requiere del sustento de experiencia en la materia y el planteamiento de un proyecto. Sin embargo, en el ámbito de la danza peruana, la creación es llevada a cabo por pocos, que son los que concentran el valor de la actividad en danza, y la producción de obras se reduce a algunos nombres propios que son los que usualmente reciben los fondos para nuevas obras. Los EEC brindan una base sobre la cual es posible fortalecer, descentralizar y diversificar la creación; no obstante, el requisito de experiencia genera un ciclo sin fin: se promueve la obra de personas que cuentan ya con las herramientas y oportunidades para crear.
- c. Gran Teatro Nacional (2011 en adelante). La principal brecha para el sector cultura es la infraestructura cultural. Por ello, el Gran Teatro Nacional es una herramienta de política pública que brinda acceso a la ciudadanía a un escenario de gran formato, con tecnología reciente, y una programación diversa, y que apunta a integrar a públicos diversos. El Gran Teatro Nacional es el escenario donde se difunden las piezas de los dos elencos nacionales de danza y también programa obras —en asociación con instituciones culturales— de grandes coreógrafos contemporáneos a nivel global (Wim Vandekeybus, Integro, Jérôme Bel, entre otros). Esta programación privilegia dos tipos de trabajos que son escasos en el medio: obras de gran formato y compañías, dejando poco espacio para el trabajo más abundante: pequeñas agrupaciones con creaciones para espacios no convencionales.

Reconocemos la tendencia del sector público a privilegiar la creación y circulación de obras de artistas con reconocimiento y experiencia, de compañías con numerosos bailarines anónimos y con baja rotación, y de lenguajes desfasados con la formación ofrecida por las escuelas a un gran número de estudiantes. Esto genera la invisibilización constante de los cuerpos locales y sus lenguajes y formatos propios, generados como respuesta a un entorno de precariedad para la creación.

### **¿Hacia dónde mirar?: propuestas para prestar atención**

La tesis de Parra (2009) propone que los estudios sobre la danza en el Perú tienen la posibilidad de dar cuenta de las diferentes relaciones de poder que nos atraviesan (p. 65). Ese es el ejercicio que se encuentra subyacente a este texto: dimensionar cómo la aplicación de lógicas de una industria del norte global en el contexto peruano dificulta la consolidación de un sector de la danza local, ya que permite la concentración de poder y oportunidades en comunidades exclusivas de miembros reducidos.

Asimismo, y de acuerdo con la revisión histórica, la producción de folclore busca posicionar como mercancías determinadas maneras de ver, experimentar y llevar a escena al cuerpo peruano poniendo en cuestión su capacidad de autodeterminar su identidad y movimiento propio.

Si buscamos construir una mirada general del sector de la danza peruana, encontraremos algunas de las problemáticas abordadas a lo largo de este artículo. Por ejemplo, el Consejo Nacional de Danza del Perú es una organización promovida por actores y colectivos de sociedad civil y la academia, que busca representar la diversidad de danzas escénicas del país. Sin embargo, se trata de una organización con un claro sesgo hacia el Ballet Clásico y la Danza Contemporánea o Moderna, ya que la mayoría de sus miembros practican estos estilos. Y si bien cuenta con presencia de artistas del folclore, flamenco, las danzas urbanas, las danzas de la India, entre otras manifestaciones del movimiento, estos tienen una participación menos numerosa y, por lo tanto, demandas menos protagónicas.

En 2018, gracias a un fondo del Ministerio de Producción (Innovate), el Consejo Nacional de Danza (CND) publicó la *Agenda de innovación para la danza escénica en Lima, Trujillo y Arequipa* (Consejo Nacional de Danza Perú, 2018), documento que está principalmente enfocado en el desarrollo de herramientas y espacios para la formación, la sostenibilidad de los emprendimientos, la visibilidad a partir de directorios de acceso abierto y la responsabilidad social empresarial, entre otros muchos temas. Es decir, demandas alineadas a las condiciones del mercado, que actúan según el concepto de dispositivo de McRobbie. No quiero que esto se entienda como desprecio a las propuestas y la labor del CND, ya que se trata de la aproximación más sólida a la articulación de actores que puede hacer posible el diálogo con el sector público; no obstante, resulta crucial apuntar a la naturaleza de su trabajo y su mirada para pensar y proponer formas de complementar con acciones.

Entonces, ¿hacia dónde mirar para la construcción de políticas para la danza en el Perú? Lo primero es atender las necesidades de autorrepresentación de los cuerpos e identidades, desde las diferentes plataformas para la danza que promueve el Estado. Esto quiere decir poner el foco en los bailarines y bailarinas más allá de la formación académica.

¿Cuáles son los cuerpos que moldean las prácticas? ¿Qué lenguajes utilizan? ¿La estructura dual del folclore local versus las técnicas foráneas sigue teniendo sentido? ¿Es acaso el cuerpo y movimiento del folclore que está en el centro del escenario el único que merece ser visible? Con estas preguntas busco desestabilizar el camino que dicta la industria de la danza del norte global, que permite la presencia del cuerpo peruano

en tanto folclórico, exótico y espectacular, y tratando de plantear criterios locales para el fortalecimiento y diversificación del sector.

Luego, es urgente pensar más allá de las lógicas del nombre propio y buscar maneras de validar la experiencia colectiva y anónima en la danza. Si el valor se concentra en el artista, la política recaerá naturalmente en un número reducido de agentes. Las estrategias entonces tendrían que apuntar a desconcentrar los recursos y mover el foco de la mirada en la danza.

Finalmente, otras preguntas asoman en la búsqueda de una política para la danza más consciente de los cambios y más dispuesta a atender las demandas: ¿qué espacios para la circulación de obras permiten la difusión de pequeños formatos y lenguajes híbridos? ¿Qué otros formatos son posibles?

Las vivencias de los cuerpos, sus historias, experiencias y formas de producir arte deberían dirigir el sentido de la trayectoria de las políticas culturales.

### **Contribución de autoría**

Silvia Ágreda Carbonell fue la única autora.

### **Fuente de financiamiento**

Autofinanciado.

### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

### **Agradecimientos**

Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2009). *What is an apparatus? And other essays*. Stanford University Press

Arguedas, J. M. (2019). El folklore y las academias. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/folklore-academias-noticia-632768-noticia/?ref=ecr>

Banes, S. (1981). *Democracy's body: Judson dance theatre and its legacy*. *Performing Arts Journal*, 2(5), 98-107.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers*. Wesleyan University Press.

Bhargav, A. (2012). Rigid dichotomies. *The Hindu*. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/rigid-dichotomies/article13375988.ece>

Consejo Nacional de Danza Perú (2018). *Agenda de innovación para la danza escénica en Lima, Trujillo y Arequipa*. Atiq.

Cvejić, B. (2005). Collectivity? You mean collaboration. [http://republicart.net/disc/aap/cveji01\\_en.pdf](http://republicart.net/disc/aap/cveji01_en.pdf)

Decreto Supremo N.º 005-2013-MC. Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura (2013).

Gonzales, P. (2021). *Los indios [a bailar] en su sitio: Implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de la danza escénica nacionalista en el Perú*. [Tesis de licenciatura en Danza, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Ministerio de Cultura del Perú. (2020). Política Nacional de Cultura al 2030. [https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC\\_VERSIÓN\\_FINAL\\_2.pdf?v=1595329988](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSIÓN_FINAL_2.pdf?v=1595329988)

Lambert-Beatty, C. (2008). *Being watched. Yvonne Rainer and the 1960s*. MIT Press.

Lazzarato, M. (1996). *Immaterial Labour*. En P. Virno y M. Hardt, M. (eds.), *Radical thought in Italy. A potential politics* (pp. 133-147). University of Minnesota Press.

Lepecki, A. (2006). *Performance and the politics of movement*. Routledge.

McRobbie, A. (2016). *Be creative. Making a living in the new culture industries*. Polity Press.

Martin, R. (2004). *Dance and its others*. En A. Lepecki (ed.), *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*. Wesleyan University Press.

Parra, M. (2009). *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. [Tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Pontificia Universidad Católica del Perú. (2020). *Revelando el movimiento. Historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú*. Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vaquero, J. (Ed.). (2016). *Cuerpos achorados*. (1.ª ed.). Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID.

Wikström, J. (2016). *Practices of relations in Task-dance and the event-score: towards a new concept of performance in art*. [Tesis doctoral, Kingston University].

Recepción: 15/8/2023

Aceptación: 16/9/2023