



**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE BALLE
DEPARTAMENTO DE FORMACIÓN ARTÍSTICA
SUPERIOR**

TESIS

**LA FORMACIÓN Y DESARROLLO DEL BAILARÍN DE BALLE
EN EL PERÚ DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS EXPERTOS**

Para optar el Título Profesional de Docente en Danza Clásica

HÉCTOR ANTONIO QUISPE SALDARRIAGA

Mag. Xavier Fuentes

Lima – Perú

2023

DEDICATORIA

A mis padres, por creer en mí desde el día uno que tome la decisión de dedicarme al arte de manera profesional. Por no dejar que sus miedos y preocupaciones por elegir una carrera que pocos entienden sean más grandes que su apoyo incondicional.

A Sergio Murillo, porque recorrer esta carrera solo hubiera sido mucho más difícil de lo que fue y por creer en mí hasta cuando yo mismo dudaba.

A mi familia, hermanos, tíos y primos por estar presentes en todos los momentos importantes de mi carrera, aplaudiendo cada logro.

A mamá Veca y papá Catuna, porque sé que hoy estarían orgullosos de verme logrando los sueños de los que hablaba cuando era niño.

A todos los jóvenes varones que han decido dedicarse a la danza, porque se necesita mucha valentía para elegir una carrera como esta y porque espero que este trabajo les sirva como motivación y les permita aprovechar su formación de la mejor manera.

AGRADECIMIENTOS

A Bruno Silva, por aceptar ser parte de esta investigación desde un principio.

A Arturo Vela, por aceptar ser parte de esta investigación sin conocerme.

A Jean Sánchez, por aceptar ser parte de esta investigación y por la disposición y guía durante el desarrollo de este trabajo.

A Diego Milla, por tu honestidad al compartir tus vivencias y por permitirme conocer un poco más de tu historia.

A Manuel Stagnaro, por ser el primer entrevistado, por sus consejos, por su dedicación y por compartir su amor por la danza desde el primer día que lo conocí.

Al Mag. Xavier Fuentes, por su acompañamiento y aportes durante el desarrollo de la tesis.

ÍNDICE DE CONTENIDO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| DEDICATORIA | 2 |
| AGRADECIMIENTOS | 3 |
| ÍNDICE DE CONTENIDO | 4 |
| ABREVIATURAS | 6 |
| RESUMEN | 7 |
| ABSTRACT..... | 7 |
| INTRODUCCIÓN..... | 8 |
| 1.1 Situación problemática..... | 8 |
| 1.2 Formulación del problema | 9 |
| 1.3 Antecedentes | 9 |
| 1.4 Objetivos | 9 |
| 1.4.1 <i>Objetivo general</i> | 9 |
| 1.4.2 <i>Objetivos específicos</i> | 10 |
| CAPÍTULO 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS | 11 |
| 2.1 Historia del ballet clásico..... | 11 |
| 2.2 Roles de género y sus representaciones | 12 |
| 2.3 La masculinidad del ballet | 15 |
| 2.4 La niñez y la adolescencia: etapas de aprendizaje del ballet clásico | 16 |
| 2.4.1 <i>Inicios en el ballet clásico: edad y condiciones físicas durante la infancia</i> | 16 |
| 2.5 El apoyo de pares y el entorno parental: crucial para afrontar a la sociedad..... | 17 |
| 2.6 La masculinidad presente durante la carrera profesional de los bailarines clásicos | 19 |
| 2.6.1 <i>La idea de masculinidad en los bailarines de ballet clásico y la sociedad</i> | 19 |
| 2.6.2 <i>La demostración de masculinidad de los bailarines clásicos</i> | 20 |
| 2.6.3 <i>La lucha de los bailarines de ballet clásico ante la masculinidad de la sociedad</i> | 21 |
| 2.6.4 <i>Un futuro lleno de cambios en favor del desarrollo de los bailarines de ballet clásico</i> | 22 |
| 2.7 Autoridad y autoritarismo en educación..... | 22 |
| 2.8 Todo empieza por el problema: la educación sin arte | 24 |
| 2.8.1 <i>Iniciativas propuestas para un futuro mejor: ser agentes de cambio</i> | 25 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA | 26 |
| 3.1 Diseño..... | 26 |
| 3.2 Participantes | 26 |
| 3.3 Instrumentos y técnicas | 27 |
| 3.4 Procedimientos | 28 |
| CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN | 29 |
| 4.1.1 <i>Iniciación de los entrevistados en el ballet</i> | 29 |
| 4.1.2 <i>El bailarín multidisciplinario</i> | 32 |
| 4.2 Disciplina y autoridad | 36 |
| 4.2.1 <i>La disciplina del bailarín</i> | 36 |
| 4.2.2 <i>La disciplina en el bailarín profesional</i> | 40 |
| 4.2.3 <i>Autoridad - autoritarismo</i> | 42 |
| 4.3 El varón en el ballet..... | 47 |
| 4.3.1 El rol del varón..... | 49 |
| 4.3.2 Prejuicios | 52 |
| 4.4 Oportunidades laborales..... | 54 |
| CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES | 59 |
| REFERENCIAS..... | 61 |

ABREVIATURAS

ENSB: Escuela Nacional Superior de Ballet

BML: Ballet Municipal de Lima

AAA: Asociación de Artistas Aficionados

FAS: Formación Artística Superior

FAT: Formación Artística Temprana

RESUMEN

El objetivo del estudio ha sido describir y analizar los principales hitos y aspectos de la formación y desarrollo del bailarín de ballet en el Perú. Los participantes han sido cinco bailarines y maestros de ballet que han alcanzado notabilidad en el ámbito del ballet en el Perú. El diseño empleado es historia de vida, la técnica: entrevista en profundidad. El análisis categorial fue realizado con apoyo en el software Atlas Ti. Los hallazgos han sido clasificados en cuatro categorías: La ruta formativa, Disciplina y autoridad, El varón en el ballet y Oportunidades laborales. Los principales hallazgos permiten observar carencias en la etapa formativa, así como en la especialización en el ballet; dificultades debidas a la escasez de varones y los prejuicios de género. Por último, las oportunidades laborales son escasas y limitadas, debido principalmente a un entorno laboral desfavorable.

Palabras clave: ballet, formación del bailarín, género.

ABSTRACT

The purpose of the study is to describe and analyze the main milestones and aspects of the professional training and development of the male ballet dancer in Peru. Five ballet dancers and ballet teachers, who have achieved outstanding recognition in the ballet field in Peru, participated in this study. The design applied was life story, the technique: in-depth interview. The categorical analysis was carried out with the support of ATLAS.ti software. The findings have been classified into four categories: the formative path, discipline and authority, the male in ballet and job opportunities. The main findings show deficiencies in the formative stage, as well as in ballet specialization; hardships cause by the lack of men in the field and gender prejudice; job opportunities are scarce and limited mainly due to an unfavorable work environment.

Keywords: ballet, dancers training, gender.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Situación problemática

Desde la primera presentación de una obra de ballet hasta la actualidad han transcurrido más de 400 años. En este transcurso el ballet como género dancístico ha sufrido complejas transformaciones de diversa naturaleza. Entre otras se puede contar el rol del varón frente a la figura femenina. Si bien en un inicio la práctica de este arte era de dominio estrictamente masculino, pues no era permitido a una mujer involucrarse en su práctica, con el tiempo y las transformaciones culturales se convierte en una actividad predominantemente femenina. Esto, a decir de sus estudiosos significó además una traslación hacia el lugar de las artes de menor importancia. Es decir, que al trasladarse el protagonismo al género femenino—que vive una postergación y marginación propia de la sociedad patriarcal, dominante en el mundo desde la aparición del esclavismo— la pérdida de importancia del ballet para la sociedad es una consecuencia de esta desigualdad de género.

Las instituciones formadoras de bailarines de ballet experimentan esta situación que se refleja en el menor interés de varón en su práctica, que tiene a su vez un correlato en otros géneros dancísticos. Así las escuelas de danza en general cuentan con una mayor cantidad de mujeres interesadas en su práctica. Esto conlleva a un problema en la formación del bailarín varón, a saber, el inicio tardío en su práctica sistemática.

El machismo propio de las sociedades patriarcales ha producido un estereotipo masculino no compatible con la práctica del ballet, por lo que los jóvenes iniciados en su práctica deben soportar el menosprecio y el señalamiento de tendencias no heterosexuales. Debe precisarse que esto es lesivo en una sociedad donde la identidad de género es un concepto estigmatizado.

Cuando el joven bailarín decide optar por una formación profesional y hacer del ballet una forma de actividad económica, se encuentra con escasos espacios para el desempeño profesional, por lo cual puede ser que abandone completamente su práctica o cambie la ruta hacia otro género dancístico, o ejerza la docencia, mas no la actividad artística.

Todo este contexto descrito se presenta de modo muy claro en el Perú, por lo que es necesario analizar las particularidades de nuestra realidad. Para ello, es fundamental considerar la experiencia análisis y juicios de valor de quienes tienen un camino andado y un

prestigio construido gracias a una sólida y elevada formación como bailarines de ballet. La consideración de sus narraciones permite conocer el fenómeno con mayor profundidad.

1.2 Formulación del problema

¿Cuáles son los hitos y aspectos más importantes en la formación y desarrollo del bailarín de ballet varón en el Perú, desde la perspectiva de los expertos?

1.3 Antecedentes

El trabajo de bachillerato presentado por Casapia (2020) en la Pontificia Universidad Católica del Perú, con enfoque cualitativo y diseño narrativo, tuvo como objetivo “explorar las representaciones sociales de la masculinidad en hombres bailarines profesionales de ballet clásico de Lima Metropolitana”. Se realizaron entrevistas semiestructuradas a 7 bailarines cuyas edades oscilaban entre los 26 y los 60 años. Entre los principales hallazgos se describió el inicio de los entrevistados, el apoyo de los pares, el efecto de las representaciones sociales de la masculinidad en la percepción de la identidad de género del bailarín de ballet. Finalmente, se analiza las contradicciones entre los prejuicios de género en el ballet y las características físicas objetivas del bailarín, definiéndolo como un “agente de cambio ante esta problemática”.

El artículo de autoría de Albizu, publicado en 2017, tuvo como objetivo “indagar sobre las consecuencias que el uso de la técnica del ballet académico, consolidado tras la creación de la *Académie Royale de Danse* de 1661, ha tenido en la lógica deportiva”. Se establece una comparación entre los recursos de notación para describir la técnica del deporte, centrándose en la gimnasia artística, y la técnica del ballet. Compara los propósitos estéticos del ballet y los propósitos competitivos de la gimnasia, encontrando semejanzas, pero discrepando de quienes niegan las diferencias que para la autora son evidentes, puesto que, mientras que en la gimnasia el propósito es demostrar un mayor rendimiento que el oponente, por lo que el despliegue de capacidades físicas no tiene límite, tal despliegue está limitado en el ballet porque se trata de producir belleza.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Describir y analizar los principales hitos y aspectos de la formación y desarrollo del bailarín de ballet varón en el Perú a partir de las narraciones de los expertos entrevistados.

1.4.2 Objetivos específicos

OE1. Identificar y analizar aspectos considerados medulares para comprender la formación y desarrollo del bailarín de ballet en el Perú.

OE2. Describir y comparar las principales posiciones sobre la autoridad y disciplina en la formación y desarrollo del bailarín de ballet.

OE3. Analizar y comparar la posición de los entrevistados sobre el rol del varón en el ballet.

OE4. Describir y analizar las oportunidades laborales para el ejercicio de la profesión de bailarín de ballet en el Perú.

CAPÍTULO 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1 Historia del ballet clásico

El ballet clásico evolucionó a partir de un entretenimiento de la clase virreinal en las cortes reales europeas. Balthazar de Beaujoyeux, maestro, coreógrafo y compositor italiano, introdujo las formas artísticas italianas en las cortes francesas al poner en escena los primeros ballets en 1572 para la boda de la hija de Catalina de Médicis y en 1573 para la celebración del nombramiento del duque de Anjou como rey de Polonia. Beaujoyeux ordenó la creación de los ballets de cour, un espectáculo que revolucionó la forma de contar historias "completas" a través de la danza utilizando orquestas, bailarines, actores, diseñadores de vestuario, decorados e iluminación (Da Silva, 2017).

Según Da Silva (2017), los orígenes del ballet se remontan a la Italia del Renacimiento, la forma artística no se desarrolló realmente hasta 80 años más tarde, cuando se produjo y etiquetó como tal en Francia. La Academie Royale de Danse (Academia Nacional de Danza) fue creada en 1661 por Luis XIV de Francia para institucionalizar el ballet. Fue la primera escuela de danza que se centró en enseñar a los alumnos a tener un dominio total y completo de su cuerpo.

Según Cotello (2008), experta en ópera y en los inicios del ballet, el Ballet De Comique, estrenado en 1581, es la primera aparición del género. La obra consta de tres partes: una obertura que introduce el tema central de la historia, una serie de entradas que desarrollan la trama y un gran ballet que concluye la acción.

En 1713, el coreógrafo y bailarín francés Jean Louis De Beauchamp, director de la Academie Royale de Danse de la corte de Luis XIV, ayudó a impulsar el ballet de los salones reales al teatro público con la obra *Le Triomphe de l'amour*.

Debido a su estrecha relación con el teatro, que en aquella época tenía la misma connotación, entre 1710 y 1756 el ballet se consideraba una actividad predominantemente masculina. A las mujeres no se les permitía bailar, por lo que los hombres asumían el papel de bailarines. Más tarde, cuando las damas bailaban, llevaban ropas incómodas que limitaban su amplitud de movimiento. No hubo muchas mujeres notables en la época, pero dos de ellas fueron Marie Camargo y Marie Sallé (Barragán, 2014; Da Silva).

El Romanticismo dio a las mujeres una nueva confianza en el ballet. La bailarina pasó a representar el ideal de belleza femenina de la época, que era el de una dama recatada, correcta y pulida. A principios del siglo XIX, junto con el auge del Romanticismo, surgió un nuevo estilo de danza llamado "ballet romántico", que floreció durante unos treinta años (1815-1845). En la Ópera de París de 1815, Charles Didelot representó *Flore et Zéphire* con los

bailarines flotando sobre el escenario en cables de acero. El público nunca había contemplado una danza aérea, por lo que fue una revelación para ellos. Después, Madame Gosselin dio una nueva vuelta de tuerca a la danza haciendo equilibrios sobre las puntas de los pies (en pointes). La *Sílfide*, que debutó en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832, se considera el primer gran ballet romántico (Reyna, 1985).

Desde 1840 hasta principios del siglo XX, cuando la participación de las mujeres en el ballet condujo a la privatización de la ópera de ballet y a la mercantilización del sexo femenino, el ballet salió del teatro y se trasladó a otros tipos de espacios escénicos donde se consideraba que restaba prestigio a las artes; el ballet quedó en gran medida olvidado y negado. A raíz de la Primera Guerra Mundial y del poder que tenían los ballets en Rusia, las bailarinas de ballet clásico, que vuelven a ser consideradas un arte en movimiento, idealizan el cuerpo en la delgadez, la fuerza, la asepsia y la salud (Barragán 2014)

Las mujeres dominaron la era romántica del ballet principalmente en los papeles de bailarinas, fuentes de inspiración creativa y sujetos del arte. La aparición del Ballet Ruso globalizó el ballet y allanó el camino para la era neoclásica, la etapa evolutiva más reciente de la danza (Barragán, 2014).

Según Lara (2016), el ballet clásico es una forma de tecnología corporal autoritaria que anatomiza a sus participantes observando de cerca sus movimientos y acciones con el fin de hacerlos más obedientes y menos enteros. Se ve asimismo como un campo en el que se imprimen en los cuerpos todas las formas de normas sociales basadas en la vigilancia y el control social. Dentro de una escenografía de danza, el cuerpo se considera un marcador de estatus social en el que las limitaciones, los excesos, las ausencias, los cuerpos digeridos y planificados, medidos y comparados se unen en uno solo.

2.2 Roles de género y sus representaciones

Las expresiones de lo cultural en los comportamientos cotidianos son importantes para el género, y el ballet clásico no es una excepción.

Según Garner (1998), la gasa, el tul y las zapatillas de punta son rasgos distintivos de la época romántica, y es importante reconocer que estas características también están presentes en el ballet clásico. La atmósfera de sus danzas también está dominada por el color rosa y presenta maniobras que desafían la gravedad inspirada en cuentos de princesas encantadoras. Los ideales y significados que la indumentaria, ya sea informal o estructurada (uniformes, trajes, o disfraces) revierte en hombres y mujeres, están influidos por la estructura de las culturas. Hay un problema con los significados y determinantes de género de la ropa y el cuerpo que violan y restringen la igualdad de sexos (citado en Bezaquen, 2016).

Según Benzaquen (2016), Desde la invención del tutú en 1832, la gasa y el tul han sido los principales tejidos utilizados en el vestuario del ballet clásico. Su nombre es la traducción literal de una onomatopeya francesa que significa "trasero", y la imagen que evoca es la de un vestido con un corpiño ajustado y una falda con vuelo que llega hasta los tobillos, confeccionada con cinco metros de tul. Marie Taglioni creó e interpretó un tutú de temática romántica para la obra *La Sylphide*. El lago de los cisnes, estrenada en 1870, es la obra que popularizó el tutú romántico hasta la rodilla. El resultado fue el tutú, una falda de danza italiana con una falda corta e inflexible en forma de disco vaporoso que se apoyaba en las caderas de la bailarina y dejaba toda la pierna desnuda para mayor libertad de movimiento. La mayoría de las bailarinas adoptaron versiones totalmente blancas de esta última como atuendo habitual. Hacia 1940, los tutús de las bailarinas eran totalmente desmontables de las caderas, adoptando la forma de un plato como armazón de apoyo.

Según Mora (2011), Las zapatillas de punta, por su parte, tienen un tacón hecho de capas pegadas y fundidas a alta temperatura y una pequeña superficie plana en la punta para ayudar a la bailarina a mantener el equilibrio. Este estilo de calzado se originó en la época romántica del siglo XIX como medio de "desmaterializar" el cuerpo en un esfuerzo por desafiar la gravedad. Solo las bailarinas pueden utilizar las zapatillas especiales de "punta", que requieren entrenamiento para garantizar la correcta colocación de los pies, el equilibrio y la fuerza en los tobillos, los arcos y el empeine.

Como resultado de su uso generalizado como trajes de cumpleaños y quinceañeras, el tutú y las zapatillas de punta se han convertido en símbolos de sueños femeninos y princesas de cuentos de hadas, reforzando las nociones estereotipadas de la mujer y el desarrollo de un sentido de identidad femenina.

Según Lara y Vélez (2001), como color asociado al estereotipo femenino, las mallas y leotardos rosas merecen un examen detenido. Sin embargo, en el ballet clásico, el rosa tiene una connotación más técnica que de género; es el tono que permite una mayor visibilidad de los músculos durante el desarrollo de los ejercicios de entrenamiento, lo que resulta crucial para que el profesor corrija las posturas y los movimientos de los alumnos. No obstante, el color rosa se utiliza habitualmente para las mallas y trajes de entrenamiento, ya que se asocia a cualidades femeninas como ser sensible, suave, blando y delicado.

Benzaquen (2016), dice que pretende ser un reflejo del valor del físico recortado de una bailarina. Aunque el ballet es beneficioso porque es una forma de actividad física, Vincent (1979) dijo que el ideal de belleza del ballet, que se asocia con pesos corporales bajos, podría ser perjudicial para la autoestima de una bailarina.

Los bailarines pasan mucho tiempo frente al espejo, examinando sus cuerpos tanto interna como externamente. Algunos bailarines han declarado que su búsqueda de la delgadez extrema para mejorar su baile los llevó a una constatación devastadora: carecían de la fuerza física necesaria para seguir bailando (Herbrich, et al., 2011; citado en Benzaquen, 2016).

Como lo describe Garner (1998), citado en Benzaquen, (2016), en la danza, el cuerpo de los intérpretes sirve de lienzo sobre el que se crea la danza. Se ha demostrado que el entrenamiento clásico de ballet da lugar a un desdén general por las necesidades del cuerpo cuando este comunica que algo va mal. La anorexia nerviosa y la bulimia (vómitos autoinducidos) son comunes entre los bailarines debido a la presión para ajustarse al tipo de cuerpo ideal del ballet. Los profesores reconocen que la percepción que los alumnos tienen de su cuerpo determina la forma en que se les trata en clase, y que la percepción que los propios profesores tienen de la delgadez femenina junto con un mayor rendimiento contribuye a que los alumnos tengan una imagen negativa de su cuerpo y una baja autoestima. Debido a que la bailarina clásica identifica el perfeccionismo con la búsqueda de la impecabilidad y el establecimiento de altos estándares de rendimiento en la danza acompañados de evaluaciones excesivamente críticas de su propio comportamiento, es particularmente susceptible de desarrollar un trastorno alimentario.

De acuerdo con Petrozzi, (1996), a pesar de la motivación y el entrenamiento de la bailarina para exhibir un sentido infinito del movimiento y el equilibrio, el ballet clásico no permite que la bailarina se defina a sí misma porque los movimientos han sido codificados durante muchos años, lo que indica un único tipo de movimiento válido dentro de esta forma de arte de la danza. El estereotipo del género femenino en cuanto a la belleza y la representación del cuerpo sexuado se basa en la valoración del cuerpo, que históricamente se ha atribuido a la mujer en función de sus características físicas como objeto de deseo (hablando en el ámbito del arte, como musa de artistas, pintoras, escultoras, escritoras, etc.). A este respecto, es esencial distinguir entre el ballet y otras formas de danza contemporánea.

Según Oliva (2016), la danza moderna hace hincapié en la transmisión, a través del movimiento, de otras formas de expresión más liberadas, aunque no por ello dejen de implicar un esfuerzo físico, mientras que la impecable punta del ballet se esfuerza por lograr un movimiento "lo más limpio técnicamente posible". La danza moderna, una forma de arte que también requiere entrenamiento físico, se reconoce como un recurso potente y agradable. Aquellas mujeres que han encontrado su camino en este campo describen los sentimientos de la danza como un "lenguaje espiritual" que les permite acceder a partes de sí mismas que normalmente son inaccesibles, y caracterizan la práctica desde una perspectiva personal.

2.3 La masculinidad del ballet

Si entendemos el estereotipo como una imagen mental colectiva que ha sido formada y aceptada, entonces los estereotipos masculinos representan a los hombres desempeñando los papeles "correctos" asociados a su sexo. Es decir, anticipamos un varón poderoso, agresivo y viril que comparte estas características y disfruta con actividades como el fútbol, el fútbol americano, el boxeo y la lucha libre, donde el lenguaje y la actitud predominantes tienden a ser más hostiles y amenazadores.

Se suele creer que las mujeres son las únicas afectadas negativamente por la disparidad social entre los sexos. Cuando se trata de cuestiones de género, identidad y sexualidad, los hombres experimentan una masculinidad subordinada en algunos entornos, como la práctica del ballet. Toda marginación está inextricablemente ligada a la legitimidad de la masculinidad hegemónica del grupo dominante (Lara, 2016).

Cuando hablamos del interés de un hombre por el ballet, lo estamos situando como la antítesis del estereotipo de género en el que la figura femenina dominante se representa vestida de gasa y tul, con zapatillas de punta y moviéndose con el tipo de suavidad que se asocia estereotípicamente a la feminidad.

El ballet, según Lara y Vélez (2015), es un espacio problemático por la forma en que la masculinidad hegemónica desafía el sentido del yo de los hombres. Como resultado, las personas con visiones homofóbicas o que rechazan, desprecian, critican o descalifican a los hombres para descubrir los estereotipos de lo masculino y lo femenino reforzados en la sociedad perpetúan la desigualdad y la discriminación de género.

Sin embargo, los grandes coreógrafos del ballet clásico destacan a menudo la importancia de los bailarines masculinos; los giros, las vueltas aéreas y los grandes saltos requieren una destreza y una fuerza armoniosas de las que carecen las mujeres, estableciendo así una nueva masculinidad intrínseca en el arte del ballet. Esto plantea la cuestión de qué constituye exactamente la masculinidad en el ballet y dónde se originó este concepto.

Dado que todos los teóricos del ballet clásico hasta el siglo XX eran hombres, la historia de este arte se ha descrito desde una perspectiva masculina, en la que los bailarines varones ocupaban un papel preeminente en el escenario, donde las mujeres tenían prohibido destacar por tratarse de un espacio público.

Según Lara y Vélez (2015), la aparición del Romanticismo posicionó el ballet romántico como el escaparate femenino, glorificando las cualidades estereotípicamente femeninas de ligereza, belleza y suavidad; por ejemplo, el desarrollo de las zapatillas de punta condujo al sexismo de los

hombres (que no utilizan estas zapatillas, sino las de media punta). La coreografía creada para bailarines de ambos sexos se está convirtiendo en algo habitual, y exige a los hombres que se muevan de forma controlada, enérgica y contundente sin traspasar los límites de la masculinidad hegemónica idealizada. A su vez, esto allanó el camino para la evolución de la danza contemporánea. En países donde la danza clásica es una tradición, no hay problema con que los hombres bailen; en México, sin embargo, se asocia con preceptos de homosexualidad y afeminamiento, debido a la concepción profundamente arraigada del cuerpo como expresión de las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

2.4 La niñez y la adolescencia: etapas de aprendizaje del ballet clásico

Los bailarines de ballet clásico suelen empezar a entrenarse en sus primeros años. Durante la infancia, las personas se vuelven más activas físicamente, el juego se convierte en un elemento integral de su desarrollo y las relaciones que establecen con sus adultos principales tienen efectos duraderos en su maduración.

Santrock y Espinosa (2003), cuando llegan a la adolescencia, todavía están en proceso de descubrir quiénes son y cómo encajan en el mundo, especialmente en lo que se refiere a su sexualidad, y los vínculos que mantienen son factores significativos en su toma de decisiones.

2.4.1 Inicios en el ballet clásico: edad y condiciones físicas durante la infancia

Según Papalia y Feldman (2012), manifiestan que la infancia es una edad media razonable para iniciar la práctica, ya que el cuerpo del niño todavía se está desarrollando en este momento, lo que lo hace susceptible de moldearse de acuerdo con las necesidades que se revelan. Principalmente, entran para afinar el oído y la rigidez en preparación para los retos de la profesión. Cuando tenía cinco años, empecé a bailar ballet, aunque a esa edad no era realmente ballet, sino más bien pequeños juegos. (p. 24)

Según Haltom y Worthen (2014) debido a las extenuantes exigencias físicas del ballet clásico, es imposible rendir adecuadamente en entornos inadecuados. Además, al hacer hincapié en la disciplina física, esperamos inculcar a nuestros alumnos los hábitos y disposiciones que los convertirán en bailarines natos. Así pues, los bailarines demostraron que sus maestros encontraban potencial en ellos a pesar de su falta de condiciones físicas ideales. Los médicos me diagnosticaron una larga lista de dolencias, pero todos coincidían en que estaba en buena forma porque era alto, ágil y delgado. Por desgracia, no me gustaba hacer ejercicio y, como resultado, pagué el precio. Muchos de los profesores son muy duros y te pellizcan o incluso te dan bofetadas (normalmente en las piernas) si no prestas atenciones (Primer bailarín, 54 años, heterosexual). (p. 59)

Según Papalia y Feldman (2012), además, este periodo es crucial para el crecimiento de las habilidades motrices. A medida que el niño crece, adquiere mayor libertad de movimiento, dominio sobre su cuerpo y aprecio por los talentos únicos de cada zona del cuerpo.

Según Mora (2009). Los entrevistados coincidieron en que, independientemente de la condición física actual, la infancia es una época en la que una persona puede entrenar sus sentidos y componentes corporales para convertirse en bailarines sobresalientes en el futuro. Debido a la rigidez que fomenta este tipo de entrenamiento, el cuerpo y la mente del practicante adquieren una forma ajena a su rutina normal. El entrenamiento de ballet suele comenzar entre los 8 y los 10 años, aunque algunos niños de tan sólo 5 años participan en un programa de preballet diseñado para que se entusiasmen con la danza. Debido al aumento de la madurez y el conocimiento de uno mismo, la edad óptima para comenzar el entrenamiento de ballet es entre los 10 y los 9 años. Cuando eres joven, todo te parece un juego porque no tienes mucha comprensión de tu propio cuerpo (Bailarín principal 3, 46 años, homosexual). (p. 21)

Como ya se ha indicado, lo ideal es empezar a bailar ballet clásico durante la infancia. Cuando una persona tiene el entorno y la dedicación adecuados, puede moldear su físico en desarrollo para satisfacer las exigencias del ballet. Si quieres avanzar rápidamente en el campo que elijas, empieza con ventaja mientras aún eres joven. (p. 44)

2.5 El apoyo de pares y el entorno parental: crucial para afrontar a la sociedad

De acuerdo con Quaglia y Castro (2007), la personalidad de un individuo se desarrolla y cambia con el tiempo a medida que interactúa con adultos influyentes, modelos de conducta y amigos.

Según Papalia y Feldman (2012), los cuidadores desempeñan un papel crucial en la formación de la personalidad de sus pupilos, inculcándoles una serie de valores y creencias y animándolos a explorar y construir sobre esos valores y creencias.

Según Santrock y Espinosa (2003), como los niños creen que las normas no pueden modificarse ni enmendarse, y como confían en sus cuidadores cuando dicen que una actitud está bien o mal, la infancia se basa en el acatamiento de lo que dicen las autoridades.

Según Temple-Smith et al. (2015), el sentido de autoestima de los niños está muy influido por los adultos, que crean un entorno en el que se sienten seguros para explorar nuevas habilidades y superar cualquier inhibición que puedan tener a la hora de exponerse. El estímulo de sus padres es esencial para que mantengan la esperanza de poder alcanzar sus objetivos. Algunos entrevistados mencionaron que sus padres les apoyaron especialmente en su decisión de estudiar danza clásica. Insistieron en que nunca se sintieron rechazados por sus padres, sino que siempre contaron con todo su apoyo. Ninguno de mis padres me impidió

nunca hacer lo que quería y nunca me desanimaron. Al principio se mostraban extraños, decían cosas como "me aburro" y "ya no molesto", pero cuando se dieron cuenta de lo mucho que me gustaba, se convirtieron en mis mayores admiradores (Primer bailarín 2, 32 años, heterosexual). Otros de los entrevistados, sin embargo, dijeron que no se iniciaron hasta la adolescencia, ya que no tenían amigos que compartieran su interés. Dado que los adolescentes a esta edad todavía están desarrollando su sentido del yo, es natural que valoren mucho las opiniones de sus contemporáneos. Los ideales de lo que significa ser un hombre y lo que significa ser una mujer trascienden los límites de lo que un individuo puede querer o desear, convirtiendo a la sociedad en un factor significativo en su forma de comportarse. (p. 18)

Según Franks, (1948), esto explica por qué algunos de los entrevistados no empezaron hasta mucho más tarde de lo que cabría suponer. Estos hombres y niños estaban influidos por los estereotipos sociales sobre lo que significa ser un hombre o un niño y, como resultado, pospusieron el inicio. Las decisiones estaban influidas por la masculinidad hegemónica, que propagaba el estereotipo de que los hombres a los que les gustaba el ballet eran de algún modo menos masculinos que los que no lo hacían. "En cuanto a mí, no empecé a estudiar ballet hasta los 16 años debido a las peculiaridades de la época. A veces fue difícil seguir mi interés por las artes debido a los prejuicios, las opiniones de los demás y las creencias de mi propia familia, pero tuve la suerte de contar siempre con muchas personas que me apoyaron porque reconocían mi aprecio por el arte. Sin embargo, este no es el caso de todo el mundo" (Primer solista, 60 años, homosexual). (p. 24)

Por Lee (2002), tanto si los encuestados eran entusiastas partidarios como si no, todos coincidían en que la alegría que experimentaban al bailar ballet clásico no se parecía a ninguna otra cosa. Los bailarines de ballet clásico no presentan signos externos de la dificultad de la disciplina, sino que la hacen parecer sin esfuerzo sobre el escenario. Aunque no siempre es sencillo, los bailarines y las compañías de danza tienen la responsabilidad de atraer al público a través de coreografías emotivas y estéticamente agradables centradas en los personajes de los intérpretes. Las encuestadas describieron su experiencia en el ballet como llena de ansiedad y angustia porque actúan para un público que no está necesariamente versado en la forma de arte. Como viven en un mundo en el que se estereotipa y discrimina a los hombres, no tienen ni idea de cómo respondería a ellas el público en general. En cambio, la apreciación de la danza produce emociones positivas que contribuyen al crecimiento y el florecimiento de las personas. Cuando empiezas, o incluso cuando te matriculas por primera vez en la universidad, puedes tener ciertas esperanzas y expectativas sobre cómo será estudiar psicología y ejercer como psicólogo. Como soy hombre y practiqué ballet, que es discriminatorio en nuestra nación, al principio fue una experiencia muy buena, fue bonito hacer algo que los demás no hacían (Primer solista, 26 años, heterosexual). Si quieres empezar a

formarte en danza clásica, lo mejor es hacerlo cuando tu cuerpo aún está creciendo y desarrollándose en la infancia. Por eso, empezar la carrera con ventaja es crucial si se quiere tener éxito en poco tiempo. El estímulo y la orientación de los cuidadores en este ámbito son cruciales para que el niño crezca sano y desarrolle confianza y competencia. No obstante, cuando los prejuicios y el sexismo están muy extendidos en una sociedad, los hombres pueden mostrarse reacios a dedicarse a la danza por temor a ser estigmatizados. Así pues, está claro que las representaciones sociales de la masculinidad existen y ejercen una influencia considerable en las elecciones de los individuos. (p. 54)

2.6 La masculinidad presente durante la carrera profesional de los bailarines clásicos

Esta sección mostrará cómo la masculinidad ha afectado a las carreras de los bailarines de ballet. Independientemente del trabajo elegido, la masculinidad como construcción social siempre atenta contra el sexo de la persona. De ahí que se dedique algo de tiempo a debatir cómo los hombres se ven a sí mismos como hombres.

2.6.1 *La idea de masculinidad en los bailarines de ballet clásico y la sociedad*

Según Loma (2003), no existe la "esencia natural" de ninguno de los sexos, sino que la masculinidad y la feminidad son mosaicos culturales sobre cómo comportarse y sentirse como hombre y como mujer, respectivamente. Las normas y valores culturales conforman cómo se perciben las personas de distinto sexo y, por tanto, cómo se socializan en la masculinidad. Las entrevistas representan una amplia gama de nacionalidades, antecedentes culturales y edades. La investigación actual, sin embargo, se centra en las similitudes entre estos conceptos y los de masculinidad. La masculinidad, en teoría, está reñida con la feminidad, el infantilismo y la homosexualidad porque se espera que las personas masculinas alcancen un lugar de poder y control sobre su entorno, al tiempo que se vuelven autosuficientes. (p. 20)

Ale (2010), sostiene que la masculinidad es esencial para un paradigma global adoptado por la gran mayoría de las personas en todo el mundo. Entonces, para convertirse en hombre, uno debe deshacerse de todo lo femenino y establecer una jerarquía en la que las mujeres estén supeditadas a los hombres. Cuando se les pide que definan la masculinidad, es frecuente que se coincide en que significa ser un tipo fuerte, seguro de sí mismo y sexualmente activo. Abogan por separar lo que significa ser masculino de lo que significa ser femenino. En consecuencia, ser un hombre fuerte, tanto física como emocionalmente, así como un caballero y un gentil hombre es lo que consideran el epítome de la masculinidad en los hombres. De los hombres se espera que "mantengan la calma", lo que significa "no tener problemas con la delicadeza, los modales o actuar con normalidad" (Primera bailarina, 54 años, heterosexual). Las cualidades y rasgos que hacen que un hombre sea un hombre.

Aprendí en Cuba que el varón debe destacarse de una manera diferente, de una manera viril, cuando baila danza clásica, y esto no tiene nada que ver con la opción sexual (Primer bailarín, 26 años, heterosexual). Cuando se les preguntó cuál creían que era la noción de masculinidad de la sociedad, las respuestas de los entrevistados fueron más coherentes con la masculinidad hegemónica. La masculinidad hegemónica se manifiesta cuando un chico trata a una mujer como su sumisa y luego la maltrata. (p. 63)

Schongut, (2012), nos habla del modelo hegemónico, las mujeres y las personas identificadas como femeninas se encuentran en la parte inferior de la jerarquía social. Los entrevistados en este estudio señalaron que la misma cultura aún mantiene la creencia de que los hombres deben dominar y controlar a las mujeres. A continuación, las siguientes citas demuestran cómo los bailarines de orientación tanto heterosexual como homosexual comparten visiones del mundo similares, en el sentido de que hablaron del estereotipo de que los hombres son inherentemente superiores a las mujeres y de la convicción de que los hombres son superiores. El machismo existente sostiene que los hombres son lo primero, tanto en casa como en público; un tipo es considerado macho si tiene varias parejas, mientras que una mujer es vista como prescindible en el mejor de los casos (Primer bailarín, 50 años, heterosexual). Es descorazonador ver cada día a varones que se creen superiores a las mujeres por su estatus, importancia o habilidades. Viendo la prevalencia del machismo, soy consciente de las formas en que los hombres subyugan y devalúan a las mujeres (Primer bailarín, 46 años, homosexual). (p. 33)

2.6.2 La demostración de masculinidad de los bailarines clásicos

Según Chacón y Hernández (2016), las entrevistas realizadas a bailarines a los que se les preguntó sobre los rasgos físicos ideales para los bailarines corroboran lo anterior. Especificaron que los bailarines deben ser de estatura media, tener brazos y piernas largas y delgadas, estar de pie con la espalda recta y tener músculos tonificados y bien definidos. Todos estos rasgos se asocian a la masculinidad porque reflejan un esfuerzo por proyectar una imagen de fuerza y dominio. Es necesario que se vean los músculos y parecer grácil y refinado mientras se baila, por lo que un buen físico suele implicar ser muy fuerte y delgado. Es un equilibrio delicado; tienen que estar guapos sin parecer demasiado musculosos, pero sus músculos tampoco pueden estar tan esculpidos que oculten sus formas naturales y gráciles (Primer bailarín, 46 años, homosexual). Deben aprender partneo, lo que implica cargar a las chicas, levantarlas en el aire, girarlas y mil cosas más que las mujeres no hacen, fuera de las clases (Primera bailarina, 54 años, heterosexual). En particular, la comparación con los rasgos físicos de las bailarinas y la justificación de estas variaciones confirma el vínculo con la masculinidad. En particular, se espera que las bailarinas sean más delgadas y ágiles que sus homólogos masculinos, con extremidades más largas y un aire general de delicadeza. A las bailarinas se les exige tanto potencia como delicadeza. En comparación con los chicos

robustos y altos, los movimientos más cortos y delicados de las mujeres dejan claro que son ellas las que bailan aquí (Primerasolista, 26 años, heterosexual). (p. 41)

Según Fuller (2018), gracias a este contraste, podemos entender mejor los papeles de los bailarines en el ballet clásico, donde el bailarín suele ser el alfa y la bailarina la damisela en apuros. Esto puede verse no solo en su aspecto físico, sino también en la coreografía de las obras, que está vinculada a la masculinidad, que se caracteriza como el ejercicio del poder frente a las mujeres y la propia fuerza y firmeza. (p. 50)

2.6.3 La lucha de los bailarines de ballet clásico ante la masculinidad de la sociedad

De acuerdo con Ortiz, (2012), las mujeres que bailan ballet clásico suelen ser estereotipadas como homosexuales. Las "demostraciones femeninas" que muestra la danza clásica son vistas como ofensivas para lo masculino por la sociedad en general, por lo que una relación profesional entre un hombre y una bailarina se considera inapropiada. A menudo se asume la orientación sexual de las bailarinas únicamente por su aspecto o su estilo de actuación. Los estigmas basados en actitudes y puntos de vista asumidos mantienen el vínculo entre la danza clásica y la homofobia. No ven ninguna razón para asumir la sexualidad de alguien basándose en la línea de trabajo que ha elegido. La gente se muestra escéptica ante las respuestas que ofrecen, incluso cuando escuchan argumentos en contra, ya que asocian la homosexualidad con los bailarines y consideran que los bailarines son femeninos y llevan ropa que solo deberían llevar las mujeres. Naturalmente, como homosexual, me han dicho muchas veces: "Te pones de puntillas porque llevas mallas y zapatos pequeños" (Primer solista, 26 años, heterosexual). Bueno, ¿quieres ser mujer? Todo el mundo piensa que eres gay porque llevas tutús y mallas al colegio (Primer bailarín, 50 años, heterosexual). No le toman en serio porque, en su mente, no es posible que disfrute con las mujeres y, al mismo tiempo, sea su macho peludo estereotipado (Primer solista, 60 años, homosexual). (p. 20)

Según Schongut, (2012), pero la masculinidad se muestra de forma manifiesta, y nadie se inmuta. Todas las obras del ballet clásico exhiben la masculinidad hegemónica porque muestran la superioridad masculina sobre los personajes femeninos y presentan a los personajes femeninos como indefensos sin un protector masculino. Además, los bailarines deben ser hombres porque retratan a protagonistas masculinos como guerreros y héroes. Hay rasgos masculinos de distintos roles de ballet que no se pueden alterar; el tipo debe mantenerse erguido, estar a la altura de esos roles y hacer que la mujer parezca grácil (Primer solista, 26 años, heterosexual). Príncipe, bien establecido, más firme y macho son posiciones en las que destaca (Primer bailarín, 60 años, homosexual). Dado que la sociedad no ve a los bailarines de ballet clásico como machos, sino como mujeres, a pesar de que sus personajes conectan con roles masculinos, las representaciones sociales de la masculinidad en los bailarines de ballet clásico están siempre presentes. Al igual que el bailarín de la

representación, influyen en la sociedad por su aspecto o por cómo interpretan la coreografía. Los bailarines entrevistados parecen empeñados en desafiar esta noción estereotipada de la masculinidad en un esfuerzo por demostrar su valía como hombres. (p. 35)

2.6.4 *Un futuro lleno de cambios en favor del desarrollo de los bailarines de ballet clásico*

Según Bruel, (2008), las ideas erróneas sobre las funciones adecuadas de los sexos en la sociedad moderna son un punto de partida necesario para cualquier análisis del futuro del país. Independientemente de lo que crea un individuo, la sociedad seguirá imponiendo su voluntad cada uno de sus pensamientos y emociones. Para que esta situación mejore, es necesaria una combinación de factores que incluya la actuación de las autoridades del Estado peruano, así como la colaboración entre los actores afectados (bailarines) y los profesionales del sector. (p. 30)

2.7 Autoridad y autoritarismo en educación

Según Martuccelli, (2009), centramos en la historia de la danza clásica, aprovechar esta oportunidad para destacar el impacto del proceso de enseñanza y aprendizaje en el ballet, que es, sin duda, un trabajo de filigrana que teje el profesor para ir, paso a paso, construyendo un bailarín sin olvidar que tiene en sus manos a un ser humano y su futuro. Maestros de ballet dejan huellas imborrables en la vida de sus alumnos. Los que hemos tenido esta experiencia siempre recordaremos a nuestro primer profesor de danza y el sonido de su batuta golpeando sobre el suelo de madera para marcar el compás en ausencia de música. (p. 37)

Para Zamora. y Zerón (2009). el profesor de ballet es una figura de autoridad incuestionable que impone respeto y admiración simplemente por ser quien es y por lo que representa. En resumen, es la persona cuyos motivos no queremos cuestionar, pero de la que deseamos aprender todo lo necesario y más para cumplir nuestra misión. Aunque algunos los consideren autoritarios, yo creo que encierran la clave para que podamos desentrañar ciertas verdades importantes. Mucha gente ha dicho que los alumnos necesitan hacer preguntas para aprender, y es cierto que es necesario para ello, pero cuanto más impone un profesor su autoridad y sus enseñanzas a un alumno, más anhela éste el día en que pueda utilizar lo que ha aprendido para elaborar sus propias respuestas. No se reprime la curiosidad, sino que se fomenta para que el individuo pueda, con el tiempo, responder al tema de frente, utilizando su propio conjunto de criterios y experiencias vitales. (p. 27)

Según Fernández. y Brito (2018), para ser más concreto, diré que un alumno puede no acabar convirtiéndose en una estrella de una compañía de ballet, pero habrá pasado por un proceso de afianzamiento en aquellas prácticas que canalizarán su energía al aprender ballet clásico a una edad temprana, convirtiéndose así en ese espacio de formación que corre

paralelo a la edad en la que la disciplina define las costumbres y hábitos que acompañarán a la persona a lo largo de su vida. (p. 20)

Como ha llegado el momento de cuestionarse y el adolescente ya tiene las herramientas para salir a descubrir y conquistar su propia realización, cuando llega a los quince años ya ha pasado de ser un bailarín que absorbe el conocimiento puro y duro del maestro a uno que está a las puertas de la experimentación personal y la búsqueda de su propio estilo.

Como ocurre en cualquier empeño, muchos estudiantes tomarán decisiones sobre su futuro a lo largo del camino; algunos optarán por abandonar, mientras que otros perseverarán, y unos pocos elegidos acabarán triunfando. Pero en el ballet clásico no hay lugar para la mediocridad; o estás comprometido al 100% con hacer de la danza tu vida y tu carrera, o no lo estás. Porque la gran figura no es la única desvalida en este escenario. (Meza y Zamora. (2017, p. 67)

Por eso, cuando asistimos a este espectáculo de movimiento, música y color, no estamos presenciando simplemente a unos personajes animados ejecutando una técnica, sino la realización de los sueños de un ser humano que baila, cuya alma se ha retorcido en busca de un ideal y cuyo cuerpo ha soportado y triunfado sobre el dolor y la fatiga para crear belleza.

Porque el ballet clásico es como la vida misma: quien aprende bien las bases puede conquistar y triunfar en las opciones que se le presentan en el camino, el proceso es tan virtuoso cuando los maestros son los adecuados que, llegado el momento, el alumno podrá decidir si quiere descubrir nuevos retos: danza moderna, variaciones contemporáneas o cualquier otra rama de su pasión.

El profesor haya sido una vez alumno y que el alumno se convierta un día en profesor es la dedicación del ballet clásico, una vocación de entrega a la pasión de nuestra vida, un deseo de no ver nunca extinguirse la forma de arte, un conjunto de conocimientos y prácticas que se aprecian y merecen todos los esfuerzos. Por eso los profesores de danza también se centran en formar a la próxima generación de educadores: los alumnos que se encargarán de transmitir sus conocimientos. (Covarrubias y Piña, 2004, p. 37)

Es cierto que esta intensidad puede llevar a extremos perjudiciales, pero también es responsabilidad del profesor saber apoyar el bienestar mental y físico de sus alumnos. Al impartir una asignatura tan rigurosa, los profesores deben ser conscientes de que sus alumnos necesitan alimento tanto espiritual como físico, y de que el aliento de los seres queridos es esencial para el éxito del conjunto.

lamentablemente, a diferencia de lo que ocurre en otras latitudes, la gestión y las

razones económicas de nuestros países han sido siempre los principales obstáculos para la enseñanza y el cultivo de la danza clásica al máximo nivel. Es una pena, porque los profesores que colaboran con instructores de danza tradicional pierden un recurso fantástico para sus alumnos. (Martuccelli, 2009, p. 39)

El mundo del ballet clásico y sus profesores y alumnos sirven de hermosa metáfora de la importancia de aprender de los demás y enseñarles con el ejemplo, de confiar en la propia experiencia e integridad como modelo para los propios alumnos, de la grandeza de los resultados que pueden alcanzarse a pesar de los obstáculos, de construir cimientos sólidos para resistir los retos de la vida y de no perder nunca de vista que el conocimiento es poder y debe preservarse en aras del enriquecimiento de nuestra sociedad.

2.8 Todo empieza por el problema: la educación sin arte

No es norma en el país ofrecer a los individuos una buena educación básica y secundaria completa, por lo que esto supone una dificultad a escala nacional. El gobierno peruano es consciente de ello y, en consecuencia, da más prioridad a asignaturas "esenciales" como la aritmética y el estudio de idiomas que a materias como el arte y el deporte. Como resultado, es evidente que las artes no reciben la consideración que merecen como materias integrales en la educación de las personas, especialmente en los niveles primario y secundario. A pesar de que varios estudios han demostrado el impacto positivo de las artes en el desarrollo humano en diversos ámbitos, siguen sufriendo recortes de financiación. La danza clásica, en particular, tiene muchos efectos positivos en la vida de un individuo.

Según Moreno (2007) sostiene que el desarrollo cognitivo de los niños se ve favorecido por la exposición temprana y tardía a la danza clásica. Esto demuestra que tanto las habilidades auditivas como las motoras se desarrollan paralelamente, lo que conduce a un mayor control y coordinación del cuerpo. Es igualmente crucial subrayar el papel que desempeña la educación a la hora de instruir a la población sobre lo que implica el ballet clásico y lo que es como disciplina. Los mismos entrevistados, cuando se les preguntó por las personas que creen que perpetúan ideas preconcebidas sobre ellos, dijeron que creían que eran los que carecían de educación formal o no estaban familiarizados con el arte de la danza. Estas personas repiten leyendas urbanas y rumores sin verificarlos por sí mismas. Los que están en el poder necesitan estar bien informados, pero se resisten a recibir educación porque creen que no sería interesante. Esto puede deberse a la falta de recursos, como tiempo o dinero (Primer bailarín, 32 años, heterosexual). Bueno, será un reto cambiarlo por completo en este país, pero es posible hacerlo a través de la educación; por ejemplo, difundiendo las obras en diferentes sectores, especialmente en las regiones más pobres, para que la gente de allí aprenda sobre ballet. Cuando se trata de orgullo nacional, actualmente reina el fútbol (Primer solista, 60 años, homosexual).

2.8.1 *Iniciativas propuestas para un futuro mejor: ser agentes de cambio*

Las iniciativas ofrecidas pasan por asumir roles activos como agentes de cambio y por la formalización e implementación de iniciativas de grupos comprometidos con la danza clásica. Por esta razón, la ciudad de Lima comenzó a ofrecer espectáculos de ballet gratuitos hace unos años; sin embargo, pocas personas aprovechan esta oportunidad debido a la falta de concientización (RPP, 2018). Las mismas autoridades que invitan al público a aprovechar estas oportunidades también necesitan difundirlas, para que más personas puedan aprovecharlas.

Los mismos entrevistados también expresaron su deseo de ser futuros agentes de cambio en Perú a través de la enseñanza o el servicio. Afirmaron que exponer al público el ballet clásico abriría sus mentes a todo un nuevo ámbito de conocimiento. Dijeron: "Los corazones conocedores llenan los ambientes tolerantes" (Primer bailarín, 32 años, heterosexual). Aunque la gente de Trujillo vive y respira ballet, esta forma de arte sigue siendo relativamente desconocida fuera de la ciudad debido a la falta de eventos públicos destacados. En Trujillo se vive y se respira ballet, pero no hay suficiente exposición a esta forma de arte a través de eventos públicos. Por lo tanto, es esencial empezar a implementar cambios en el sistema educativo, ya que es aquí donde se forman las ideologías de los individuos y, en última instancia, cómo se comportarán. El gobierno debe cumplir con sus obligaciones y trabajar para conseguir una población más deseable mediante el aumento de la educación y la exposición a las artes. Por último, pero no por ello menos importante, es importante ser agentes del cambio, aunque sea dando pequeños pasos.

CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA

3.1 Diseño

Enfoque Cualitativo. Basado en las narraciones de los entrevistados cuyos datos no pueden ser expresados en valores numéricos.

Según Hernández y Mendoza (2018), en la ruta cualitativa predomina la lógica o razonamiento inductivo, dirigiéndose de lo particular a lo general. Primero explorar y describir individualidades, para posteriormente generar teoría. Teniendo como insumo principal para el análisis de datos, datos no numéricos, que en esta tesis serán las narraciones de los participantes.

Según Kogan (2004), a partir de las experiencias personales de cada uno de los bailarines profesionales entrevistados se puede identificar las principales problemáticas de la formación del bailarín varón.) “Es pues, el intento de iluminar un área de la realidad social a partir de los relatos biográficos de un grupo de individuos que compartieron una experiencia común o en todo caso de individuos contemporáneos” (p. 49).

3.2 Participantes

La población está compuesta por 5 bailarines varones de ballet profesionales con una larga trayectoria nacional e internacional, quienes han desarrollado gran parte de su carrera en el Perú dentro de las más prestigiosas compañías profesionales de ballet como lo son el Ballet Municipal de Lima y el Ballet Nacional del Perú.

Se ha recurrido a una muestra de especialistas, bailarines, exbailarines, y docentes de ballet. Según Hernández y Mendoza (2018) “en ciertos estudios es necesaria la opinión de expertos en un tema. Estas muestras son frecuentes en investigaciones cualitativas muy exploratorias para generar hipótesis más precisas o la materia prima del diseño de cuestionarios” (p. 429).

En primer lugar, está el maestro Manuel Stagnaro, bailarín del BML, maestro y ex sub director de la ENSB, quien ya ha sido mencionado líneas arriba. El segundo bailarín invitado es el maestro Bruno Silva Romero de 59 años, bailarín, docente, coreógrafo y repositor de talla internacional, quien ha sido parte de compañías como Les grands ballets Canadiens, National Ballet of Canadá, American Ballet Theater, Ballet du Nord, entre otros. En el Perú se ha desarrollado como bailarín, docente y coreógrafo de importantes compañías y entidades como el Ballet Nacional, el Ballet Municipal de Lima, el

Ballet San Marcos, la ENSB, entre otras. Actualmente reside en Lima y se desempeña como coreógrafo, docente e investigador de la enseñanza de la danza. El tercer bailarín invitado es el maestro Arturo Vela, maestro de ballet y repertorista. Ha sido bailarín solista y principal en compañías de Perú, Venezuela y Estados Unidos. Ha trabajado con importantes coreógrafos de talla internacional, ha sido maestro repertorista del Ballet Teresa Carreño y recibió el título de doctor Honoris Causa de la universidad nacional de arte en Venezuela, por sus aportes a la danza en ese país. Actualmente reside en Lima y es maestro de la ENSB. El cuarto bailarín invitado es Jean Sánchez de 41 años, bailarín y docente. Sánchez es egresado de la ENSB y forma parte del Ballet Municipal de Lima desde hace 15 años. Durante su carrera ha tenido la oportunidad de interpretar a diferentes personajes del repertorio clásico y trabajar con coreógrafos tanto nacionales como internacionales. Actualmente se sigue desempeñando como bailarín, docente y es coordinador académico de la ENSB. El quinto y más joven de todos los entrevistados es Diego Milla Rodríguez de 30 años, bailarín, coreógrafo y docente. Inicó su carrera desde los 6 años. Su formación como bailarín la llevo en Perú y en Brasil. Desde muy joven ha obtenido los cargos de bailarín solista del Ballet Municipal y el Ballet Nacional. Ha trabajado con coreógrafos de diferentes partes del mundo y como coreógrafo ha sido premiado en variados concursos de danza en los últimos años tanto dentro como fuera del país. Actualmente se desempeña como, bailarín, docente y coreógrafo.

3.3 Instrumentos y técnicas

Técnicas: Entrevista. Semiestructurada.

Análisis de contenido.

Instrumentos: Guía de entrevista en profundidad que ha sido validada con juicio de 3 expertos.

Guía de entrevista en la que se realizaron 23 preguntas semi estructuradas con relación a los siguientes temas:

1. Primer acercamiento al ballet
2. Edad de inicio
3. Apoyo familiar
4. Prejuicios
5. Disciplina
6. Metodología de la enseñanza
7. Incremento de varones
8. El bailarín multidisciplinario
9. El género y el ballet
10. Oportunidades laborales
11. Referentes de la danza

12. Trato de los maestros
13. La danza en la sociedad peruana
14. Diferencias entre Perú y el extranjero

3.4 Procedimientos

Para el desarrollo de este trabajo se pensó en contar con bailarines profesionales de diferentes generaciones que nos permitan observar y analizar cómo se ha desarrollado la formación del bailarín varón en el ballet peruano en el transcurso de los años y los cambios que ha habido. El primer paso fue decidir las características que se requerían en los bailarines a entrevistar para poder conseguir información relevante a la investigación. Se tomaron en cuenta el cargo y nivel de los bailarines en la rama artística, la edad, la experiencia, su conocimiento, experiencia en el extranjero, entre otros. En el año 2016 se realizó la primera entrevista con el maestro Manuel Stagnaro Sáez (1939 - 2020), ex bailarín del ballet municipal, maestro de la ENSB y hasta ese momento subdirector de la misma. Este fue el inicio de la investigación y es en base a esa entrevista que se termina de decidir el rumbo que se quería llevar con este trabajo. Lo siguiente fue crear una lista de todos los bailarines que encajaban dentro de las características analizadas previamente. Una vez armada la lista se procedió a buscar comunicación con cada uno de los bailarines para explicarles el motivo de la entrevista y conocer su interés por el proyecto y su disponibilidad de tiempo. De todos los bailarines contactados, el 100 % demostró interés por el proyecto, pero no todos tuvieron disponibilidad para poder realizar las entrevistas en el rango de fechas establecidas. Finalmente son 5 los bailarines que forman parte de esta investigación.

Para la entrevista con Silva se acordó realizar la misma en la casa del entrevistado. La entrevista se desarrolló libremente, permitiendo conocer diferentes aspectos de la vida y opiniones del entrevistado con una duración de tres horas de conversación aproximadamente. Lo cual permitió delimitar un poco los temas a tocar para las próximas entrevistas. Se hicieron algunos ajustes para poder conducir las entrevistas restantes hacia los puntos más relevantes del proyecto, sin limitar la libertad del entrevistado de hablar de otros temas de su interés también. Las entrevistas con Vela y Milla se realizaron en una cafetería mientras que la entrevista con Sánchez se realizó de manera virtual vía Zoom.

Luego de cada entrevista, se fueron analizando los temas establecidos como algunos temas que surgieron en la naturalidad de la conversación con cada entrevistado para ver si podían sumarse nuevos puntos para desarrollar. Con todas las entrevistas completas se procedió a hacer la transcripción de cada una de ellas para poder trabajarlas en el programa Atlas Ti para el proceso de codificación. De esa manera aprovechar al máximo toda la información brindada y analizarla con detalle.

CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 La ruta formativa

4.1.1 *Iniciación de los entrevistados en el ballet*

En el Perú, el ballet suele estar más asociado a la imagen de la mujer que a la del varón. Por tal motivo, el acceso de los varones al ballet es más complicado que el de una mujer, pues no suele haber información suficiente que permita saber las posibilidades que el ballet nos ofrece no solo como expresión artística, sino también como una forma de desarrollo profesional. Si bien hoy en día, ha habido un aumento considerable en la cantidad de varones que han decidido dedicarse al ballet, la mayoría suele llegar en edad adulta. Esto, no es impedimento para poder formarse de manera profesional, pero si es un hecho claro de que hay un comienzo tardío en dicha formación. Lo recomendable según los expertos es empezar desde la infancia,

Según Papalia y Feldman (2012), debido a que su cuerpo está en desarrollo, y aún es posible moldearlo ante las necesidades que se muestren (...) la infancia es la etapa promedio esperada en la que empieza la práctica. Debido a que, los(as) estudiantes entran mayormente para adecuar sus sentidos a la disciplina, en donde su audición y su rigidez deben ir forjándose a través de dinámicas que lo desarrollen.

Tomando en cuenta los requerimientos del postulante de la Escuela Nacional de Ballet (ENSB) como referencia, los varones tienen un límite de edad de 21 años para postular a la carrera profesional y no se necesita tener experiencia previa, mientras que en el caso de las mujeres la edad límite es de 19 años, pero deben tener un mínimo de 5 años de estudios de ballet. Esto podría considerarse un gran desafío para los varones, quienes claramente se encuentran en desventaja frente a bailarines de otros países donde la formación empieza mucho antes.

Según Mora (2007), en la Escuela de Danza Clásica de La Plata, Buenos Aires, se exigen 7 años de estudio para graduarse como interprete/bailarín y 11 años para ser profesor. Las edades para iniciar la carrera se encuentran entre los 8 y 11 años (p.3).

En el Perú la ENSB tiene la modalidad de formación temprana (FAT) la cual recibe niños entre los 9 y 11 años. Aunque esta modalidad tiene muchos alumnos, casi todas son niñas. Si bien esta es la realidad del ballet en el Perú, eso no quiere decir que los varones no puedan alcanzar un nivel óptimo para el desarrollo profesional. De hecho, de los 5 entrevistados de esta investigación, solo 1 de ellos tuvo la oportunidad de empezar su formación siendo niño, los otros 4 iniciaron en etapa adulta; pero los 5 han logrado desarrollar

su carrera de ballet de manera profesional, alcanzando grandes logros a nivel nacional e internacional.

Tenemos en primer lugar el caso del maestro Arturo Vela de 60 años, quien tuvo su primer acercamiento al ballet de manera fortuita a la edad de 17 años. Vela cuenta que fue a esa edad cuando decidió visitar el museo de arte en busca de unos libros, pues se estaba preparando para la universidad. Por accidente llegó a un sótano donde se estaba dictando una clase de ballet. Vela cuenta: “Estamos hablando de 1979, yo era deportista y me quedé mirando por el tipo de ejercicios que hacían con música, porque en los deportes no se hacen ejercicios con música”.

Vela relata que el maestro de nombre Enrique Martínez, quien en ese momento era el primer bailarín del ballet peruano, le pregunto si sabía lo que era el ballet, ante lo que él respondió que no sabía. El maestro lo invitó a tomar una clase de nivel básico al siguiente día junto a niñas de 9 años aproximadamente y así fue como el ballet llegó a su vida. Tiempo después, por invitación del maestro Ricardo Rengifo, Vela conoce la ENSB y postula, ingresando junto a otros compañeros varones, “Entramos 12, y bueno, habían aceptado a los hombres de repente con un mínimo de condiciones y de ahí van viendo quién se va quedando, de hecho, en la promoción egresaron dos varones, nada más”.

El caso del maestro Bruno Silva, de 59 años, es diferente, pues podría decirse que él tuvo dos acercamientos con el ballet en diferentes etapas de su vida, siendo la segunda vez la que lo llevó a quedarse en el ballet definitivamente hasta la actualidad: “La mayoría piensa que yo soy peruano, pero yo nací en Brasil y después a muy corta edad me fui a vivir a la Argentina. Allá, aparte del curso de educación física, tenía clases de ballet dos veces por semana”.

Silva inicia con un importante aporte que nos demuestra que sin ir muy lejos, dentro de Latinoamérica podemos encontrar países como Argentina, donde el ballet es parte de la formación de los niños en las escuelas desde pequeños. En Perú, existen colegios que también tienen el ballet como parte de su malla curricular. El problema es que estos cursos suelen ser talleres electivos o son cursos de carácter obligatorio solo para niñas. Puedo observar esta realidad desde mi experiencia como docente de un colegio donde el ballet solía ser un curso obligatorio cuando el colegio era únicamente para mujeres, pero que al volverse mixto se optó por cambiar el curso a danza contemporánea y pasar el ballet a las tardes como taller electivo debido a la poca aceptación de los padres porque los niños varones hagan ballet. Al conversar sobre el tema con otros docentes de colegios limeños, la realidad es parecida. Hay colegios donde se divide a las niñas para hacer ballet mientras que los niños son enviados a jugar fútbol o a clase de karate según el colegio. Esta situación crea una barrera para cualquier niño que sienta deseo de aprender ballet, puesto que al hacer hincapié en que sea “obligatorio solo

para niñas” deja a cualquier niño interesado en el ballet expuesto a posibles burlas por parte de los compañeros si decide integrarse en el curso.

Sobre su llegada al Perú y su segundo acercamiento al ballet, Silva menciona, “Cuando llegué al Perú a los 15 años no volví a hacer ballet porque ya no era parte de los cursos en el colegio”. No fue sino hasta casi los 17 años donde en el Círculo Militar conoce a Yolanda Gonzales, a quien de cariño llama “Cuqui”, quien lo invita a tomar clases de disco dancing y jazz y eso lo acerca nuevamente al mundo de la danza. Esto lo llevó tiempo después a conocer la academia de ballet de Carmen Muñoz, quien al ver sus condiciones físicas lo invita a tomar clases. De la misma forma que Vela, la primera clase de Silva fue con niñas de 8 y 9 años, mientras que él estaba a punto de cumplir los 17 años.

Con una realidad no muy diferente, el maestro Manuel Stagnaro (1939 - 2020) también llegó al ballet en edad adulta, aunque su interés por el ballet nació mucho antes de que se animara a tomar clases. Lamentablemente, la realidad de aquella época no le permitió expresar su interés por el ballet cuando lo vio por primera vez a la edad de 14 años,

Yo veía en El Comercio (diario) las fotos de una bailarina que en ese momento no sabía quién era y le digo a mi madre: mamita, van a dar el Lago de los cisnes en el Teatro Municipal y quiero ir. Me dijo: ¿Cuánto cuesta la entrada? Ya, toma. Salí de la función como si me hubiera sacado la lotería y decidí que yo tenía que hacer eso, pero no fue en el momento porque en esa función yo tenía 14 para 15 años. Por supuesto, para mí era un poco difícil conversar con mi padre de estas cosas, de que me gustaba la música, el piano, para él era una pérdida de tiempo.

No fue hasta 4 años después, tras el fallecimiento de su padre, que Stagnaro decidió confesarle a su madre su deseo de dedicarse al ballet y de esta manera llegar a la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), donde permaneció por 16 años y donde tuvo como primera maestra, al igual que Silva, también a Carmen Muñoz, quien había sido la bailarina que vio bailar en el Lago de los cisnes aquella primera vez y que lo motivó a dedicarse al ballet.

Jean Sánchez de 41 años llegó al ballet algo mayor que los bailarines mencionados previamente. Él llegó a los 21 años y su principal motivación no era dedicarse al ballet. Él quería reforzar su entrenamiento para mejorar como bailarín de danza folclórica, que era a lo que se dedicaba en ese momento.

Mira, yo llegué al ballet a los 21 años, yo venía de hacer folclore y pues me habían dicho que el ballet era la base de todo, así que decidí ir a la escuela para preguntar y así fue que llegué ahí y me quedé.

Actualmente, Sánchez es bailarín del Ballet Municipal de Lima y lleva 15 años bailando ahí, además es coordinador académico de la ENSB y eso le ha permitido ver que, aunque el

proceso es lento y aún hay bastante desconocimiento sobre el ballet en nuestra sociedad, cada vez hay más jóvenes decididos a estudiarlo de manera profesional,

Las cosas en el ballet han mejorado. Cuando yo postule éramos tres, terminamos cuatro y en total en esa época en la escuela habría 10 hombres como máximo. Ahora hay muchos más chicos de los que había antes. Pero son chicos jóvenes que vienen ya grandes, niños casi no hay porque algunos padres piensan que los niños no pueden hacer ballet o que si lo hacen van a cambiar. Esa mentalidad es la que tiene que cambiar.

Diego Milla, de 30 años, es el entrevistado más joven de esta investigación y el único que tuvo la oportunidad de empezar su formación de bailarín desde niño, ya que pertenece a familia de bailarinas. Milla cuenta que a los seis años la bailarina Yvonne Von Mollendorff lo invita a una presentación de danza, puesto que necesitaba un niño para su espectáculo. Esa fue la primera vez que se subió a un escenario y aunque nunca había tomado ninguna clase de danza hasta ese momento, ahí se dio cuenta de que él quería estudiar y dedicarse al ballet.

A los siete años le comienzo a pedir a mi mamá que quería estudiar danza y ella siendo bailarina y sabiendo lo difícil que era ser un bailarín hombre en el país no quería y me metió a todo tipo de actividades: realicé gimnasia, natación, teatro, karate, pintura porque mi mamá buscaba que algo más me gustara, pero yo insistía en que quería ballet.

Es finalmente la maestra Lucy Telge, actual directora del BML, quien encuentra en Milla condiciones para el ballet y decide formarlo para ser bailarín desde esa edad.

Es importante destacar que, en el 2023, la ENSB cuenta con 34 bailarines varones y 18 mujeres en la modalidad de formación superior (FAS), lo cual significa un avance importante en el desarrollo del ballet, sin embargo, en la modalidad de formación temprana (FAT) solamente hay 2 varones y 84 mujeres. Estas cifras nos muestran que, si bien hay excepciones como el caso de Milla y los dos varones de FAT, aún hay un camino largo para lograr una cultura de ballet que se difunda a todos los estratos de nuestra sociedad para que a través del conocimiento de esta danza logremos que los varones puedan iniciar su formación a una edad más temprana y de esta manera puedan encontrar mayores oportunidades dentro del competitivo mundo del ballet tanto dentro como fuera del país.

4.1.2 El bailarín multidisciplinario

La competencia hoy en día es cada más fuerte a nivel mundial en todas las profesiones y el ballet es una profesión que ha sido competitiva desde siempre. Cada vez se exige que los bailarines tengan más cualidades, lo que incluye trucos de gimnasia o movimientos que derivan de otras danzas. Por ello, en la actualidad ningún bailarín que quiera sobresalir

profesionalmente estudia solo un estilo de danza. La palabra multidisciplinario según la RAE se define de la siguiente manera: “Que abarca o afecta a varias disciplinas”.

Si bien se dice que el bailarín debe buscar perfeccionarse en un estilo de baile en particular, es importante que domine y conozca otros estilos que enriquezcan sus movimientos y que le permitan mayores oportunidades de desarrollarse de manera profesional. Para Milla, el mensaje de que el bailarín debe conocer otros estilos de danza y hacerlos bien y con seriedad llegó desde niño y es lo que lo ha movido durante toda su carrera,

Muy chico mi mamá me dijo para ser un extraordinario bailarín contemporáneo, tienes que ser un extraordinario bailarín clásico y se me quedó. Hace poco competí en televisión bailando salsa, de pronto llegó el Folklore, y son cosas que me han llevado a salir de mi zona de confort. Al final creo que todo se suma, conoces el punto de vista de cómo ve otra gente la danza y a veces la ven de una forma muy informal. No vamos a llegar a nada viendo la danza de esa manera. Me encanta que se vea la danza un poco más allá. De tome valor, de que se tome la danza con conciencia, con disciplina y con responsabilidad.

Para Sánchez, mientras más estilos diferentes maneje un bailarín mejor. Incluso si tu meta es bailar en una compañía de ballet, es necesario saber más que solo ballet.

Eso te abre el campo para más posibilidades de trabajo e incluso para estar en una compañía de ballet no solo puedes bailar ballet, tienes que conocer otros estilos de danza, tienes que saber contemporáneo, danza de carácter, jazz. Entonces el bailarín tiene que saber de todo, no tienes que ser experto porque cada uno tiene el estilo que maneja, pero si tienes que conocer y saber otros estilos y mientras más joven lo aprendas mejor todavía.

Vela comparte la misma opinión que sus compañeros y menciona que incluso desde su generación, en la que estaba más establecido mantenerse en un solo género de danza, él ya tenía el interés por conocer más que solo el ballet.

En esta época ya no hay bailarines de ballet ni bailarines de danza tal. El bailarín tiene que ser integral, mientras más formación tenga, es mejor para él, te enriqueces más. La danza no puede discriminarse entre sí, eso es lo que yo he tratado siempre de hacer.

Silva comenta que, aunque la inclusión de diferentes danzas no era tan común en su época de bailarín como lo es ahora, ya desde esos años los bailarines de ballet podían pasar de bailar un ballet clásico en un teatro a bailar jazz o disco en una discoteca, pues eran también maneras de generar ingresos.

A ver, toda la vida ha habido, si no mira a Igor Youskevitch en las películas de cine o Tamara Tumánova, quien es una gran bailarina clásica. Te estoy hablando de nombres bien antiguos, solo que eso ha ido creciendo. Los bailarines se han hecho un poco más versátiles. A mí me dijeron tienes que saber de todo, así como sabes jazz, como sabes moderno, tienes que saber ballet, el ballet es esencial.

La especialización es gradual. Se debe comenzar por una formación multilateral hasta llegar progresivamente desde la especialización inicial hasta la especialización profunda. En este aspecto, los estudiosos del deporte han tocado el tema con mayor profundidad. Así, Meinel sostuvo que la especialización deportiva debe ser gradual y precedida por una primera etapa de práctica variada de actividades físicas; a continuación, se irá circunscribiendo a una cantidad menor hasta que en la “mejor época del aprendizaje motor”, es decir, entre los 9 y los 11 años, se inicia la especialización de manera gradual.

4.1.2.1 Saltar etapas

Si bien todo lo expuesto líneas arriba convierte prácticamente en una obligación que el bailarín se desarrolle de manera integral y no se limite a un solo estilo de danza. Hay que tener cuidado con confundirlo con saltar etapas o mezclar procesos que lejos de sumar en el desarrollo podrían estancar el crecimiento artístico del bailarín. Es una realidad que los jóvenes actualmente suelen saltar etapas de su formación en su ánimo de acortar el tiempo de aprendizaje. Eso los lleva a querer desarrollar simultáneamente varios estilos de danza de manera profesional sin haber terminado de estudiar ninguno. Al respecto, Silva comentó:

Cuando estás haciendo ballet y hay un montón de puertas, cuando ya llegas a conocer el final de ese camino ya tú puedes regresar o volver al inicio e ir puerta por puerta, pero si en el camino vas a estar entrando a cada puerta, entrando y saliendo terminas no aprendiendo nada o todo mal.

Además, precisa que el estar “saltimbanqueando” de un lugar para otro, perjudica mucho más el desarrollo de un alumno de lo que puede aportar.

Lo que hablábamos de ir por un camino recto hasta cierto punto, puedes irte a las puertas de los costados, pero normalmente no terminan de aprender una cosa bien hecha y ya están viendo otra. Antiguamente, porejemplo, Carmen Muñoz no me dejó ir a ningún lugar hasta que ella no consideraba que yo sabía qué es lo que estaba haciendo, por lo que también en la Escuela Nacional de Ballet ¿qué te dicen? No puedes ir a ningún otro lugar y llega un momento en el que tú puedes hablar con la dirección y dices “se me ha presentado la oportunidad”. Bueno, ya, ok, está bien porque ya tienes un nivel a donde has llegado, pero tu referencia y tu prioridad tiene que ser una.

Vela comparte la misma opinión de Silva, pero además brinda posibles motivos por los que los jóvenes deciden saltar etapas o dejarlas inconclusas para iniciar otra, él sostuvo,

Tuve la suerte de bailar otras cosas cuando viajé al exterior e hice danza contemporánea y me di cuenta de que, si tú tienes una formación en ballet, después todo es mucho más fácil. Ahora el ballet está mal visto. Muchos bailarines dicen que no les gusta bailar ballet porque es muy rígido, es muy tieso, no tiene un lenguaje tan amplio como tienen otras ramas, que la danza contemporánea se siente más libre de expresarse, pero yo les digo que el ballet es como la poesía. Tú escribes un libro en prosa es fácil, pero anda escribe un libro, traduce eso mismo y trata de reflejar alguna emoción o alguna historia en una poesía, es más complicado porque hay una métrica, un estilo de escribir la poesía, pasa lo mismo con el ballet.

Desde la visión de Vela, lo especial del ballet proviene del detalle con el que se ha estudiado esta danza a lo largo de los años para poder hacer aportes que hoy en día benefician a todos los estilos de danza. Es un trabajo minucioso y muy pensado que también permite moverse con cierta libertad respetando ciertos patrones y que no puede ser comparado con moverte en un espacio sin ningún propósito ni motivación mayor que la de solo expresar libertad como podría pasar en otras danzas. Además, expresa su incomodidad con el poco aporte a la danza que brindan quienes no completan su formación de manera correcta, pues generan una idea errada para el espectador sobre lo que es la danza y la disciplina del bailarín,

Ahora está el tema de que hay bailarines que bailan mal ballet, o que bailan mal danza contemporánea, ven la danza contemporánea como tirarse al piso y hacer cualquier cosa que no tiene ningún sentido, eso no es danza contemporánea, todo debe tener un sentido, el arte tiene un sentido, siempre lo ha tenido y lo debe tener.

Teniendo en cuenta las opiniones expresadas por los entrevistados, es importante también tener presente que para que la percepción errada que puede haber sobre el bailarín a ojos de quien no pertenece al mundo de la danza cambie, tiene que generarse un cambio en como el bailarín asume su profesión, esta debería ser tomada con compromiso, dedicación y respeto. Mientras la danza sea tomada a la ligera por quien la practica, se seguirá enviando el mensaje erróneo de que cualquiera puede ser bailarín y que para serlo no se necesita preparación.

4.2 Disciplina y autoridad

4.2.1 La disciplina del bailarín

En vigilar y Castigar de Foucault (2002), se puede encontrar la siguiente descripción sobre la disciplina,

El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de "enderezar conductas"; o sin duda, de hacer esto para retirar mejor y sacar más. No encadena las fuerzas para reducirlas; lo hace de manera que a la vez pueda multiplicarlas y usarlas (p.157).

Uno de los pilares principales en la formación del bailarín clásico es la disciplina. Se podría decir que ambas palabras: ballet y disciplina van siempre de la mano. La excelencia que exige el ballet, sumado al trabajo físico y mental al que se enfrenta un bailarín durante toda su carrera debido al extremo detalle con el que se debe estudiar y ejecutar la técnica, solo se logra con disciplina. Según Tascone (2016):

El cuerpo del bailarín clásico busca en el lenguaje dancístico la armonía entre el adentro y el afuera, con evoluciones cada vez más complejas que le permiten establecer contactos de comunicación con otras ciencias y desarrollando acciones corporales disciplinadas de armonía técnica relacionadas con el ritmo, la dinámica, la kinesfera, las emociones, el teatro. Estableciendo puntos de conexión, el bailarín no se desarrolla como tal si no logra la pureza técnica que le brinda la disciplina en el hacer (p18).

En ese sentido, se les preguntó a los entrevistados su percepción sobre la disciplina en el ballet y los cambios que puede haber sufrido el significado de esta palabra a través de la historia. Al respecto, el maestro Silva sostuvo:

No creo que esté mal que se abran las puertas para que todo el mundo conozca la danza, pero aun así tiene que ser un proceso selectivo, muy delicado, muy especial y digamos muy estricto y militar. Yo pienso que una de las otras cosas que la danza es, es de un servicio casi militar porque hay que doblegarse un poco los bailarines y los maestros. Hay que doblegarse un poquito porque estás lidiando con seres humanos.

Y es que sobre la disciplina en el ballet se puede analizar dos puntos importantes; por un lado, está el rol del maestro y cómo aplica la disciplina en su metodología de enseñanza para que esta llegue al estudiante. Por el otro, está el rol del que aprende y el perfil que debería tener quien se quiere dedicar al ballet de manera profesional. Por el momento, el análisis se centra en el perfil del estudiante a través de las opiniones y experiencias de los entrevistados.

Hay que tener en cuenta que el ballet requiere de un compromiso total durante todo el tiempo que el bailarín se mantenga activo en la danza, independientemente de si este aún se encuentra en formación o ya es profesional. Con esa premisa se puede decir que aun siendo profesional se sigue siendo estudiante, ya que se sigue estando en constante aprendizaje, mejora de la técnica y todo lo que eso implica. Acerca de la disciplina de antes, el maestro Manuel Stagnaro sostuvo:

Si yo quiero ser bailarín tengo que respetar las reglas exigidas por la danza clásica. ¿Cuántas son? ¡Montones! Dedicación, puntualidad, interés, atención, (...). En una época llegó Esther Gnavi a buscar elenco y nos tocó ir sábados y domingos. No había día de descanso. Ahora la gente se queja y dice: Estoy cansado porque he tenido que trabajar hasta tarde y por eso no voy clase al día siguiente. Para mí no existía eso. Nadie faltaba y nadie ponía caras. Fue una época en la que había una mística y una entrega que a veces se va perdiendo.

Es también necesario tener claro que dicen los textos o investigaciones previas sobre el perfil del bailarín de ballet en el Perú. Como ejemplo, se puede revisar el plan de estudios de la Escuela Nacional Superior de Ballet (ENSB), estructura académica (2012). En la actualidad, la ENSB es la única escuela profesional de ballet en el Perú. Si bien existen otras academias que también forman bailarines de ballet, la ENSB es la única capaz de brindar un título profesional. Cabe mencionar que la ENSB tiene dos especialidades para quien quiera dedicarse al ballet de manera profesional. La carrera de docente y de intérprete. Ambas tienen sus propias características, las cuales se encuentran especificadas en la estructura académica (2012) y describe las siguientes capacidades:

Docente:

1. Domina los fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos de la danza clásica y áreas complementarias de la educación, que le permiten enseñar motivadora, creativa e innovadora, orientándose al descubrimiento y reforzamiento de las potencialidades del alumno.
2. Es capaz de mantener un desarrollo personal, social y profesional continuo a través del manejo adecuado de la comunicación y de la información.
3. Es un profesional con plena capacidad para crear, innovar, investigar y abrir nuevos rumbos dentro de la danza, generando propuestas artísticas que responden a los momentos de la sociedad.

4. Domina las diversas técnicas y métodos de la danza clásica, moderna y contemporánea hacia niveles competitivos.

Intérprete:

1. Domina el repertorio clásico universal de la danza.
2. Domina los fundamentos de la técnica de la danza clásica basados en la metodología de Vagánova.
3. Sólida formación interdisciplinaria, basada en artes, ciencias y tecnología (p23).

Es decir, hay mucho trabajo por parte de los estudiantes varones para poder cumplir con el perfil del egresado y terminar la carrera satisfactoriamente para considerársele profesional. Según los maestros, antes las condiciones para dedicarse al ballet eran bastante más complejas de lo que son hoy en día. Al respecto, Vela comenta:

En mi época nosotros no teníamos feriados, no había tanta cantidad de feriados como hay ahorita para empezar y si los había, nosotros no los tomábamos, íbamos a trabajar porque perder un día de clase era insólito, un día de clase y al día siguiente que regresabas “pucha, estoy pesado, estoy cerrado, me siento así, no me sale nada”, entonces decías ¿para qué voy a dejar un día? Sigo haciendo clase y además en esa época no teníamos linóleo, a las chicas no les daban zapatillas de puntas como ahora en las compañías, no teníamos grandes sueldos, en la escuela (ENSB), no había estos salones que ahora hay. El piso era de madera, los salones eran chiquititos. Entonces, tal vez por esa falta de comodidad, éramos un poco más trabajadores que los jóvenes de ahora.

Vela deja claro al final de su idea que desde su experiencia como alumno y lo que observa actualmente como maestro, la falta de comodidad para hacer ballet en su época fungió como motivación e impulso en los de su generación para lograr desarrollarse profesionalmente. Podríamos entender que en la actualidad las comodidades que se puedan haber implementado en pro de lograr un mejor desarrollo de los bailarines, en ocasiones también generan que se relajen o no tomen su formación con la seriedad que requiere esta profesión. Esto podría generar que los bailarines jóvenes en la actualidad divaguen o se desarrollen en un proceso más lento de lo que sucedía antes y contrario a lo que se espera con el paso de los años y las ventajas que debería conllevar tener un mejor nivel de “comodidades” para estudiar ballet. Vela también sostiene que el nivel de madurez y motivación entre compañeros es un gran impulso para no perder el enfoque ni el compromiso,

Yo me saqué la mugre como loco, no tenía condiciones, no tenía abertura y ahora tengo, en cuatro años conseguí abertura, pero a punta de trabajar y lo otro que tuve fue quemis compañeros también estaban orientados hacia ese objetivo, conseguir las condiciones que no teníamos, la técnica que no teníamos y trabajar para eso. Cuando ya estaba en cuarto año, todo empezó a dar sus frutos; llegó el trabajo y la gente empezó a notar que yo era bueno, me empezaron a llamar.

Sobre la disciplina que debe tener el bailarín, Milla, quien actualmente es uno de los bailarines jóvenes peruanos más importantes de nuestra escena, hace un comentario que también podría servir como advertencia para quien recién comienza en el ballet,

El nivel de rigurosidad en esto es extremo y te tiene que realmente gustar, si no, no lo logras, porque recuerda que tienes que estar sentado desde chico dos horas haciendo flex y punta, es como súper aburrido, tiene que realmente gustarte para llegar a ser un profesional.

En efecto, quienes hemos dedicado varios años a nuestra formación en ballet, sabemos que los inicios son prácticamente como aprender a caminar. Es un proceso lento que requiere de paciencia y mucha atención para entender lo que sucede con el cuerpo mientras realizas ejercicios repetitivos y aparentemente sencillos, pero que exigen un trabajo corporal bastante intenso, más aún para un cuerpo adulto. Milla tiene claro que la decisión de elegir dedicarse al ballet no debe ser tomada a la ligera. Hay que pensar bien si estamos dispuestos a cumplir con todas sus exigencias, porque de lo contrario será tiempo perdido,

Debes tener en claro que es un camino que empiezas joven y termina joven, tienes que tener claro qué vas a hacer después de, porque no vas a poder bailar hasta después de los 60 años, de repente podrás estar frente a una computadora hasta los 60 años, pero no bailar. Tienes que tener claro a dónde quieres llegar y saber que eso va a ser difícil. Es una carrera que te hace madurar muy joven, a los 14 años yo ya viajaba solo. Mi mamá o pagaba mi pasaje o pagaba el de ella, así que me iba solo, tenía que hacer mis cosas solo, tenía que cambiarme solo, maquillarme solo, hacer mi maleta solo.

Sánchez, por su lado, se animó a dar su punto de vista acerca de lo que percibe respecto a la disciplina de los jóvenes en la actualidad, tanto desde su visión como bailarín como de coordinador académico.

Ahora veo que algunos chicos se relajan, no entran a clase, no cumplen con las cosas que se les piden. No tienen tanto sentido de la responsabilidad. Se lo toman como si fuera un juego. En nuestra época, como te digo, no éramos tantos y éramos conscientes que teníamos que trabajar si queríamos llegar a algo. Ahora se duermen y se ponen las pilas al final.

Desde el punto de vista de nuestros entrevistados, algunos jóvenes actualmente no tienen conciencia real de lo que implica elegir el ballet como carrera profesional. Ese podría ser uno de los primeros obstáculos para poder alcanzar el desarrollo profesional dentro de una disciplina tan exigente y competitiva y que en el Perú suele empezarse bastante mayor que la edad sugerida por los especialistas. Por otro lado, la concepción de disciplina que exponen los entrevistados tiene rasgos de la concepción tradicional y verticalista de la enseñanza, probablemente algo magistrocéntrica.

4.2.2 La disciplina en el bailarín profesional

Como ya se ha mencionado, la disciplina del bailarín es algo que lo acompaña durante toda su carrera, y que engloba no solo el trabajo técnico, sino también aptitudes como la puntualidad, compromiso, dedicación, responsabilidad, etc. Y es en los inicios del bailarín donde deberían crearse las bases para todo lo que vendrá después. Teniendo en cuenta una vez más que en el Perú la mayoría de los bailarines varones empiezan su formación siendo adultos, el tiempo no es precisamente un aliado que permita tomarse las cosas con mucha calma o con poca rigurosidad. Eso a veces genera que incluso en un nivel profesional se puedan observar problemas con respecto a la disciplina de los bailarines, como los que nos comentan los maestros entrevistados, generando también una traba en su crecimiento, Vela cuenta:

La primera vez que tú bailas con un público y sobre todo bailas un papel solista y te aplauden, tú sientes esa energía del público y esa responsabilidad que tienes de al día siguiente hacerlo mejor, no menos que eso. Yo les decía en la pandemia a los chicos no dejen de hacer clase, porque cuando termine el confinamiento y al día siguiente la gente vaya al cine, al teatro, al ballet, tú crees que un tipo que va a ir al ballet va a decir ¡ay!, pobrecito, ellos también han estado en cuarentena. Él va a pagar su plata para ver un espectáculo de calidad, eso es lo que debe sentir un artista, no importa que yo haya estado en cuarentena, yo tengo que mantener mi training porque cuando yo salga al escenario tengo que estar en un nivel óptimo porque esa es mi responsabilidad como artista: mantener mi cuerpo, mi físico y mi estado emocional para poder entregarle algo de calidad al espectador.

Vela considera que cuando el bailarín llega a nivel profesional, lejos de poder relajarse con la disciplina, adquiere un mayor nivel de compromiso con la danza, ya que se vuelve un referente para los más jóvenes, quienes seguirán el ejemplo de quien admiran.

Theodoro Adorno es uno de los que habla sobre la separación del artista y su obra. A veces dicen que tú puedes ser una persona de mierda y tu obra puede ser maravillosa y eso no tiene nada que ver, hay otros que dicen que esto influye en tu obra, yo siempre he pensado que es todo, no lo puedes separar. Cuando yo he sido maestro les he dicho a los solistas: cuando tú vas a bailar, te van a ver jóvenes que están haciendo ballet y tú eres su referente, entonces si ellos ven que eres un buen bailarín, ellos van a querer ser un buen bailarín, ahora si tú sales y te pegas una borrachera con ellos, entonces ellos van a decir si él lo hace, pues es normal. No importa que baile fabuloso en una función si al día siguiente la gente me verá tirado en una calle.

Silva también se pronunció al respecto desde su experiencia trabajando como maestro de bailarines profesionales y comenta que en ocasiones se vuelve complicado trabajar con bailarines profesionales, pues creen erróneamente que ya han llegado a su meta y no hay más que les puedan enseñar.

Existe la idea de que cuando eres profesional, llegas a una compañía y ya lo sabes todo. No se dejan guiar, son muy pocos los que se dejan. En general, los bailarines, no solamente los hombres, deben entender lo que significa ser sumiso porque cuando uno piensa en ser sumiso piensa en subyugación y no necesariamente es eso. Ser sumiso para poder escuchar más a lo que se dice porque creo que el bailarín hoy en día, y más aquí en el Perú no sabe escuchar y entonces la información se va tan rápido como avanza la tecnología de los celulares que mal terminas de tener un iPhone 13 y ya apareció el 14 y así está todo en la vida, entonces para un poquito. Creo que se necesita que el bailarín sea más sumiso para dejarse manejar, se deje guiar, que se olvide de qué hizo, del yo soy.

En el caso de Milla, él señala que la disciplina de un bailarín va más allá del ballet, que suele ser vista como la danza más rigurosa, sin embargo, el bailarín debe asumir cualquier estilo con el mismo compromiso y dedicación y si ya eres profesional esa responsabilidad es aún mayor.

Yo estudio mucho con lo que sea que vaya a hacer. Lo manejo al mismo nivel de rigurosidad con la que yo llegué a manejar mi carrera para ser bailarín de ballet. Igual, no le doy menos, si voy a hacer mi clase de salsa, me hago diez clases. Miro videos todo el día de cómo pasan sus brazos, cómo hacen esto, qué caras hacen, a dónde miran, lo llevo al mismo punto, no le doy un poquito menos. Porque al final soy yo en el escenario. Me gusta que se me vea al mismo nivel en el que en su momento se me vio haciendo ballet.

Está claro que en general en la vida uno nunca deja de aprender. En el caso del ballet se podría creer erróneamente que el camino de aprendizaje del bailarín termina cuando se llega a una compañía, pero en realidad ese es solo un escalón más dentro de las posibilidades del bailarín. Negarse a seguir en ese constante proceso de aprendizaje solo genera un estancamiento y de forma más global también afecta en la visión que la sociedad obtiene del mundo de la danza, limitándola a la idea de que entrar a una compañía es el tope máximo y luego de eso ya no hay más a donde aspirar.

4.2.3 Autoridad - autoritarismo

Para este punto analizaremos la otra parte fundamental en la disciplina de la danza y la formación del bailarín: el rol del maestro. A través de la experiencia de los entrevistados pondremos a discusión la problemática actual sobre la autoridad del maestro dentro de un salón de clase. Este es un tema realmente importante, puesto que a nivel mundial ha habido muchos cambios y cuestionamientos sobre la manera correcta de enseñarle a un alumno. Antiguamente, todo se centraba en la técnica clásica con la que se formaría al alumno sin delimitar los métodos que usaba el maestro para enseñar dicha técnica. Actualmente, podemos observar dentro de un salón de clase que la enseñanza de la técnica del ballet es tan importante como la relación que se genera entre maestro y alumno, la cual en ocasiones se maneja en una delgada línea entre la autoridad y el autoritarismo. Según Reyes – González – Corona (2018):

Que un profesor tenga autoridad dentro de un aula de clase es algo muy importante y saludable, de esto depende la formalidad que los estudiantes le pueden tomar a la asignatura que se imparte y llegar de una mejor forma a los objetivos trazados, pero no se debe confundir este término con el de autoritario, porque este último entorpece las directrices del aprendizaje, remitiendo a los implicados a tener pocas aportaciones e intercambio de conocimientos. Un profesor con autoridad propone reglas que permitan el diálogo y uno autoritario, las impone, minimiza a los demás y corta la comunicación (p.8).

Hoy en día sabemos de muchas situaciones en las cuales la metodología de enseñanza del ballet ha cometido varios excesos y ha provocado daños en los bailarines que van desde problemas de alimentación que ponen en riesgo su salud, como también lesiones que se agravan por la falta del descanso adecuado por la presión de estar todo el tiempo en competencia para obtener roles importantes o deformaciones que se producen por llevar el cuerpo al límite y que con el tiempo producen fuertes dolores. Todo esto en ocasiones puede desencadenar en la decisión de alejarse definitivamente de la profesión a la que le dedicaron tantos años de estudio y en la que proyectaban dedicar su vida. Es cierto que hablar y hacer

visible el tema ha hecho posible que se pueden regular y tener en cuenta ciertos excesos. La bailarina colombiana Silvia Henao durante una entrevista titulada *Bailarina revela el lado más oscuro del ballet*, cuenta lo siguiente:

El ballet de todas formas marcó mi vida para bien y para mal (...) Me decían Silvia es una niña muy talentosa pero qué problema con el cuerpo. Cuando ya estaba más grande y bailaba en pareja me decían Silvia, tienes que hacer dieta porque si no le vas a partir la espalda al muchacho. Yo decía, ¿Dios mío yo que hago? Yo hacía todas las dietas y uno sufre porque físicamente mi cuerpo no estaba hecho para lo que ellos me pedían.

En el artículo *Cisnes con las alas rotas*, La bailarina mexicana Regina Centeno cuenta:

Fuerzan nuestros cuerpos. Una maestra llegó a subirse en mis piernas para que mis ingles fueran más flexibles y tanto estudiantes como maestros estamos tan enfocados en el presente que no nos damos cuenta de las consecuencias que esto tendrá a futuro.

Por otro lado, aparece el cuestionamiento de si es posible llegar a un nivel de excelencia técnico e interpretativo, el cual es requerido a nivel mundial por las compañías de danza, contando con una autoridad "menos rigurosa". Durante las entrevistas los maestros Silva y Vela utilizan como referencia la frase: "El ballet es tan exacto como las matemáticas". Esta es una frase muy comúnmente escuchada dentro del mundo del ballet; y es que la técnica del ballet siempre exige de parte del bailarín la realización de movimientos exactos, prolijos y de mucho control. La técnica del ballet ha sido estudiada a tal punto que todo movimiento tiene un porqué y para qué. Nada es al azar.

Según Albizu (2017): "El resultado de este arduo camino revela que la matemática es el único medio capaz de validar con certeza la escritura del movimiento". Por tal motivo, el cuerpo tiene que pasar por un alto nivel de acondicionamiento y entrenamiento bastante fuerte para poder lograrlo y son los maestros los encargados de guiar este proceso. Surge entonces le pregunta, teniendo en cuenta el inicio en etapa adulta de la mayoría de los varones peruanos, de si los bailarines podrán desarrollarse de manera profesional en la danza y alcanzar el nivel requerido si su formación no es de tipo "casi militar" como ya lo mencionó el maestro Silva líneas arriba. Vuelvo a recurrir a Foucault su libro *Vigilar y castigar* (2002) pues la comparación de Silva entre el bailarín y el militar encuentra una interesante apreciación:

(...) de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, (...); en suma, se ha "expulsado al campesino" y se le ha

dado el "aire del soldado". Se habitúa a los reclutas "a llevar la cabeza derecha y alta; a mantenerse erguido sin encorvar la espalda, a adelantar el vientre, a sacar el pecho y meter la espalda" (...) (p.124).

Podríamos decir que, si el texto de Foucault no mencionara que se refiere a los soldados, esa definición podría encajar bastante bien con lo que sucede con la formación de cualquier persona que se dedique a actividades de alto rendimiento físico y técnico corporal de manera profesional, dentro de los que se encuentran los deportistas y también quienes se dedican a las artes escénicas, principalmente los bailarines.

Los cinco entrevistados pertenecen a generaciones diferentes, por lo mismo sus etapas de formación han sido en diferentes épocas. Comparando sus experiencias podemos ver las similitudes o diferencias en su formación; además, cada uno muestra su posición frente a lo que ellos perciben como autoridad en el ballet y si consideran que los cambios que se están haciendo en la actualidad son positivos para la formación del bailarín peruano. Una de las preguntas que le pude hacer al maestro Arturo Vela es si siente que ha habido un gran cambio en la manera de enseñar ballet en la ENSB, la cual es la más importante y emblemática formando bailarines en el Perú y la que alberga la mayor cantidad de varones con deseos de dedicarse al ballet de manera profesional. Él fue estudiante ahí hasta culminar su formación y en esa época la escuela aún no contaba con el rango universitario. Hoy en día, Vela se desempeña como maestro de tercer año en Formación Académica Superior, y tiene ideas bastante claras sobre el tema:

La educación también ha variado tanto familiar como en el colegio a raíz de los abusos que ha habido en los colegios, entonces la disciplina ha bajado un poco porque los profesores no pueden exigir a los alumnos como antes. Entonces eso es una cuestión, que la disciplina era otra, en la época de los 80, hasta los 90 vamos a decir así, después de eso vino una curva hacia abajo y eso también se refleja en el ballet porque hay maestros que no son tan exigentes como deberían por ese miedo que hay. Además, los padres de familia también influyen mucho porque muchos maestros como que se amilanan ante los padres que vienen y te dicen: "Pero ¿por qué esto? No sé cuánto", no hace respetar lo que es el ballet.

Vela señala que los cambios que se han dado en la enseñanza no son negativos, pero llevarlo al extremo de suavizar tanto las cosas pueden resultar contraproducentes en bailarines que literalmente llevan varios años tarde en esta carrera, que tiene como meta llegar a ser bailarín profesional y señala un punto importante de como el entorno familiar, que muchas veces no sabe cómo funciona el ballet puede influir de manera negativa en la formación del estudiante. Cosa que no sucedió con Milla. Como ya sabemos, Milla proviene

de una familia de bailarines, así es que el aporte de su familia ha sido fundamental para la formación de su temple y disciplina. Él tiene una clara opinión de cómo deben funcionar las cosas en el ballet si quieres lograr algo dentro del mundo clásico.

No cambiaría nada de cómo se me formó a mí, del nivel de rigurosidad con el que se me formó, de la forma en cómo se me trató, de las cosas que me dijeron, no me dejaron un trauma, no necesité ir a un psicólogo. Recuerdo que una vez Charo Reyes me gritó por algo, no recuerdo el porqué, pero me gritó, y llegué a mi casa llorando, diciéndole a mi mamá que la miss me ha gritado. Charo Reyes también fue maestra de mi mamá, mi mamá me señaló que iba a ir y yo feliz porque mi mamá se iba a quejar de por qué me habían gritado, cuando salí de mi clase, mi mamá estaba tomando café con la maestra. Entonces, no había eso de que se iba a quejar porque me dijeron algo, ahora siento que no se les puede decir nada porque ya es un trauma, ya es violencia psicológica. Si te das cuenta ya se bajó el nivel de rigurosidad, pero ya no generamos bailarines, no hay bailarines nacionales, no se genera. Creo que la última bailarina profesional, actualmente, graduada de escuela es Solange y eso fue hace un montón de tiempo.

En el caso de Milla, la presencia de su madre, también bailarina, acompañándolo en el proceso de su formación más no interfiriendo, es algo acertado, pues le permitió vivir diferentes situaciones que le ayudaron a formar su carácter y si hay algo que un bailarín de ballet debe tener es precisamente carácter. Basados en su experiencia podemos observar la importancia que tiene la familia en la formación del estudiante como un soporte fundamental para poder manejar diferentes situaciones y soportar las exigencias del ballet. Según Pizarro, Santana, Vial (2013):

El desafío de incorporar a los padres o tutores en el proceso formativo reviste más complejidad si estamos hablando de contextos socialmente vulnerables (...) Ahora bien, independientemente de cuán vulnerable sea el contexto de los niños, se reconoce que la familia y otras instancias que son propias del contexto o de las condiciones mediatas e inmediatas donde se desarrollan los aprendizajes de los niños tienen una fuerte influencia en ellos (p. 5).

Asimismo, según Santrock y Espinoza (2003) citados por Casapia (2020):

Las autoridades influyen en gran medida en la autoestima de los(as) infantes, en donde sus competencias pueden ser desarrolladas con seguridad y así no sentir ningún temor de mostrarse a sí mismos. El apoyo de sus progenitores es crucial para que mantengan la idea de tener potencial en lo que hagan.

Lamentablemente, la mayoría de los jóvenes varones no corren con la misma suerte. En algunos casos los padres no tienen la menor idea de lo que es el ballet y en otros quienes si lo conocensuelen estar en desacuerdo con la decisión de sus hijos de dedicarse al ballet.

Además, Milla reflexiona sobre cómo funciona la formación en otros países y encuentra una posible explicación de porque aquí no se sigue la misma línea:

Yo de las escuelas del extranjero agarraría todo porque en realidad el nivel de exigencia debería ser el mismo, en todas las escuelas, en mi caso, hacía como mínimo tres clases de ballet en el día, pero también tenía clases de partner que también es importante para el hombre saberlo y hacerlo bien, clases de repertorio. Era exactamente igual, de repente aquí te dejaban un poco de lado y no se dan las mismas herramientas, pero también creo que se usa el "no les exijas mucho y no le digas mucho para que no se vaya a aburrir". Creo que a veces te tienen como en una bola de cristal para que acabes porque siempre escuchas el caso de que los chicos en la danza son pocos. Entonces, creo que a veces se peca del "no, no, no ahí, nomás", "sí, sí, sí, está muy bien, perfecto, bravo, palmas", para que tú no digas ya no, ya me aburrí.

Milla destaca un punto importante en la realidad de la formación de bailarines en el Perú. Si bien los varones dedicados al ballet encuentran varias dificultades en el camino, también tienen a su favor que en oportunidades se suele tener cierta condescendencia que no se tiene con las chicas. Esto por la intención de que los jóvenes se mantengan estudiando ballet y se pueda crear una cultura en donde los varones, cada vez más jóvenes, puedan ver el ballet como una opción de desarrollo. Claro que el lado negativo de esto es que la condescendencia que se puede tener durante la formación no la tendrán en una compañía.

Sánchez, también tiene claro que la misión de lograr bailarines capaces es deber del maestro y del alumno, pero en el caso de alumnos adultos, es el estudiante quien tiene la mayor responsabilidad de demostrar sus capacidades,

A mí me han formado con mucha exigencia y de hecho yo siempre voy a preferir un maestro que me exija y que me lleve a dar mi máximo. Ahora te digo que no todo cae sobre el maestro porque nosotros, que ya empezamos grandes, también tenemos que ser conscientes de nuestra realidad y tenemos que esforzarnos más y exigirnos para obtener resultados. Uno tiene que ser consciente de sus posibilidades y hasta dónde puede llegar. Yo siempre supe cuáles eran mis limitaciones, sabía que había empezado grande, pero sabía que si me esforzaba podía llegar a bailar en una compañía y así fue y llegué al ballet municipal.

Por su lado, Stagnaro comenta que en el siglo XXI el nivel de exigencia mundial ha aumentado mucho, lo que trae como consecuencia un trabajo de mayor exigencia por parte del bailarín y el maestro. Las cosas que antiguamente se le exigían a un primer bailarín hoy son igual de requeridas para el cuerpo de baile, entonces no se puede pretender que el maestro no aplique su labor con exigencia,

Las épocas evolucionan y en este caso el ballet ha ido evolucionando mucho en favor. Ahora un chico de primer año ya tiene que hacer piruetas y para ingresar a una compañía como bailarín si no tienes doublé tour, entrechat six y 4 piruetas que venga otro, y si una mujer no tiene 32 foutes que se vaya a su casa. Antes no era así, los 32 foutes eran solo para las grandes bailarinas. Ahora el trabajo de esta época es mucho más exigido e intenso porque la época lo requiere y el bailarín se tiene que adaptar.

En su planteamiento, Silva no solo se centra en la autoridad como exigencia al alumno, sino también en el deber y obligación moral que tiene el maestro de transmitir y comunicar la información de manera apropiada y no guardar su saber con egoísmo con el ánimo de limitar la información que el alumno recibe. Esto genera no solo atraso del bailarín, es también un gran perjuicio hacia la evolución y crecimiento del ballet en general. Silva comenta:

Hay muchos grandes maestros, grandes bailarines que se han metido a la enseñanza y no voy a mencionar nombres, pero se guardan muchas cosas, muchos secretos que deberían darlos, porque ¿para qué te lo guardas? Si te vas a morir se va a ir contigo, dalos, eso es pasar la experiencia, la tradición, es justamente pasar de tradición en tradición, de cabeza a cabeza, esos secretos.

Dentro del salón de clase el maestro es la máxima autoridad y tal como mencionan los entrevistados sin la exigencia necesaria no se logran los resultados esperados. Es labor del maestro encontrar el punto medio para guiar a sus estudiantes a la excelencia con autoridad, sin que eso implique pasar por encima de la integridad física o moral del estudiante. Los tiempos evolucionan para que los bailarines cada vez tengan un mejor nivel y de la misma manera para que los maestros encuentren mejores formas de educar con éxito.

4.3 El varón en el ballet

Definitivamente, no se puede hablar de hombres dedicados al ballet sin mencionar el tema del género. El ballet es una danza que aún sigue siendo atribuida exclusivamente a las mujeres, ignorando la gran mayoría que en sus inicios el ballet era bailado solo por hombres.

En el artículo "El hombre en el ballet" de Torrado (2019) se hace un breve resumen sobre la historia del ballet donde menciona,

En 1661 en la ciudad de París se funda la Académie Royale de Danse por orden del Rey Luis XIV y con Pierre Beauchamp como gran maestro y primer director. Es una fecha clave, ya que se establecen las bases para un nuevo arte, una nueva disciplina, donde no solo se baila como entretenimiento para la nobleza, sino que adquiere el rango de profesión para la que se necesitan unos años de formación en una escuela en la que se aprende la nueva codificación para poder ejercerla. Al adquirir el carácter de profesión se excluye a las mujeres, quienes no podían participar de esta danza. Por lo tanto, el ballet estaba reservado de forma exclusiva a los hombres.

Sin embargo, con los años dicha información ha ido quedando de lado, por lo que hoy en día es la imagen de la mujer la que suele estar relacionada con el ballet. Por lo tanto, todo joven que vea en el ballet su proyecto de vida tiene que tener en cuenta que es muy probable que uno de los primeros obstáculos que tenga que enfrentar a nivel familiar y social es el que la gente asuma que el varón es homosexual o relacione el hecho de serlo como consecuencia de dedicarse al ballet o viceversa. Según Petrozzi (s/f) citado por Casapia (2020):

Los bailarines de ballet clásico son asociados a la femineidad, y a la homosexualidad. La sociedad entiende que el ballet clásico y los hombres no pueden tener una relación respetable, debido a las "demostraciones femeninas" que muestran yendo en contra de lo masculino.

Siguiendo la misma línea, el artículo "El Ballet y los roles de género: una histórica polémica" del periódico cultural Adoquine Times (2018) dice:

Para los más conservadores, la figura masculina representa fortaleza, por lo que la delicadeza y la gracia no son características que tengan espacio dentro de esa definición, las cuales han sido distintivas de cualquier bailarina o bailarín de ballet. Para aquellos más tradicionales "está mal" que un hombre sea bailarín de ballet, pero está bien que baile rap o salsa, ya que, si muestra delicadeza, rápidamente le cuestionan su masculinidad.

Incluso desde dentro del mundo del ballet hay opiniones muy marcadas sobre lo que debe ser el varón y el papel que ocupa. Los entrevistados no son ajenos a esta problemática y saben perfectamente que hoy en día sigue siendo un punto importante para tratar en nuestra sociedad. Y es que el prejuicio que se genera va más allá de la burla; que, en efecto, en caso de varones muy jóvenes puede ser un punto importante para decidir no dedicarse al ballet, pero, además, en ocasiones este tema puede ser obstáculo al momento de buscar una oportunidad laboral como docente.

Por ejemplo, en muchas escuelas se prefieren profesoras para dictar ballet a un público joven o infantil antes que a un varón, aunque este se encuentre capacitado para realizar la labor correctamente. Los anuncios que buscan docentes de ballet, sobre todo para la enseñanza de personas jóvenes, suelen ser dirigidos a docentes mujeres. Desde mi experiencia como docente he podido ser testigo de esta realidad en nuestra sociedad y me surge el cuestionamiento del porqué de esta situación. Si bien podemos decir, teniendo en cuenta la coyuntura actual, que es más seguro para los niños estar a cargo de una maestra mujer a una edad en la que son más vulnerables; vemos también que esta realidad no sucede igual cuando se imparten clases de educación física, las cuales en su mayoría son dictadas por varones independientemente de la edad de los estudiantes a los que se dirigen. Esto podría significar que el principal motivo por el que las maestras mujeres son más solicitadas no necesariamente está ligado a un tema de seguridad de los niños, sino de la imagen que proyecta el ballet y la relación estrecha que tiene con la imagen de la mujer.

4.3.1 El rol del varón

Bastante más lejos de lo que se cree, el papel del hombre y la mujer dentro del ballet están bien marcados. La mayoría de gente que no conoce el ballet asume que los hombres tienen que ser afeminados y delicados. Citando a Casapia (2020): “Los bailarines deben ser masculinos, dado que sus personajes representan a héroes, luchadores, entre otros principales, en las obras”.

Tanto el hombre como la mujer dentro del ballet tienen características distintivas y un rol muy claro hasta el punto de llegar al estereotipo de la mujer delicada e indefensa, y el hombre fuerte que protege. Recorro nuevamente a Casapia (2020) para mencionar una cita con la visión de quienes viven el ballet desde dentro:

Lo masculino sí se muestra de una forma explícita, pero nadie lo nota. La masculinidad hegemónica se evidencia a lo largo de las obras de ballet clásico, debido a que muestra el dominio del hombre sobre la mujer, poniéndola en un puesto inferior a él, siendo incapaz de sobrevivir sola.

Esto es algo que en la vida real actual ya no sucede. Otro punto importante sobre el género es el rol que ocupa el hombre en el ballet y si su participación dentro de este es igual de valioso que el de la mujer. En este punto los entrevistados tienen opiniones diferentes sobre el papel que ocupa el varón. Ante el cuestionamiento de la importancia del varón en el ballet, Stagnaro sostuvo:

Claro, los dos son importantes y cada uno tiene que cumplir su labor. Mientras que la mujer tiene que ser delicada, plástica y usar puntas; el hombre tiene que girar, tiene que batir y tiene que saltar.

Vela, por su parte, secunda lo que menciona Stagnaro de una manera bastante enérgica y sostiene además que en el ballet no importa si perteneces a la comunidad LGBT o te identificas con otro género. Mientras estás interpretando solo existen el rol del hombre y de la mujer:

Aquí en el ballet solo hay hombres y mujeres. Entonces el rol del hombre debe estar bien definido, los movimientos de un hombre son una manera muy diferente a los movimientos de la mujer, aunque tienen gracia, son delicados, pero es otro tipo de delicadeza. Hay varones que son muy toscos, hay varones que son demasiado delicados y tienen que hacer otro trabajo, pero en ese sentido los roles tienen que estar muy definidos, los pasos de los hombres también son más fuertes, tanto los giros como los saltos, las baterías tienen que ser más fuertes, se tiene que ver eso en el escenario.

Sobre si el hombre y la mujer son igual de importantes, añade que antiguamente se podía notar claramente esas diferencias, pero hoy en día ambos ocupan el mismo espacio y tienen el mismo nivel de importancia y visibilidad:

Ahora vamos a decir que estamos como en un equilibrio en general a nivel mundial y en Perú también porque no se escucha la imagen de una bailarina como en la época mía, ahí sí había un predominio de las bailarinas mujeres, aquí en Perú, se hablaba de Paty Cano, Charo Beingolea, Marilyn Rojas, de la maestra Gina Natteri, que eran siempre las figuras femeninas. Había buenos bailarines varones, pero no había una publicidad a eso.

Silva opina que la danza es femenina, pero deja claro que eso no significa que los hombres no tengan lugar en ella. De hecho, brinda una reflexión interesante sobre la igualdad de ambos:

Como decía Balanchine: "Danza es mujer", eso no significa que sea solo para mujeres, significa que tiene una fuerza femenina bastante grande y a veces yo pienso que esa fuerza femenina es mucho más fuerte que la fuerza masculina. El hombre y la mujer son uno solo, yo no le veo división, ósea, la danza es mujer, pero el hombre también es mujer porque tiene un lado femenino bastante grande.

Sin embargo, también resalta que en el escenario cada uno tiene y debe cumplir con las características ya establecidas tanto para el varón como la mujer:

Ahora todos los hombres quieren bailar en puntas y no me parece. Los hombres quieren bailar igual que las mujeres y entonces viene el exagerado y hay ademanes que ya son demasiado; no creo que encaje.

Al respecto, Fort (2015) señala que ponerle un género a la danza no necesariamente connota un significado positivo y más bien nos presenta la danza clásica como portadora de valores hegemónicos acerca del género.

El bailarín en la danza clásica y en otras expresiones dancísticas actúa de forma dominante sobre la mujer, expresando con sus movimientos la auténtica manifestación del poder, de la masculinidad intrínseca del poder. Para ello conviene que el bailarín se muestre con todos los atributos de la masculinidad *generizada*. Poderoso, fuerte, valiente, incluso violento. Esta propuesta de modelo de bailarín llena de masculinidad dominante, de heterosexualidad establecida, se aleja de un hecho que, naturalmente, se da y se ha dado en la danza: el bailarín homosexual. Persona que será estigmatizada por ser homosexual, y por serlo a pesar de representar en la danza la masculinidad establecida, hegemónica.

Sánchez, por su lado, sigue la misma línea de considerar ambos roles igual de importantes, sin embargo, él sí considera que el hombre debe hacer que la mujer se luzca más sobre el escenario:

Para mí ambos son igual de importantes, ambos se complementan y cada uno tiene su rol importante. No hay un ballet que sea enteramente de puras mujeres o uno que sea solo de hombres. Los dos tienen su lugar, pero al menos yo considero que el hombre sí debe hacer que la mujer se luzca más. Es parte de su rol también, pero eso no quiere decir que la mujer sea más importante que el hombre.

Milla, en cambio, difiere un poco sobre las opiniones anteriores. Si bien concuerda en que ambos son igual de importantes, él no ve la necesidad de hacer gran diferenciación en el escenario sobre cómo deber verse o moverse el varón, pues considera que la esencia del ballet es la delicadeza y eso abarca a ambos roles por igual:

El hombre tiene que ser dinámico, fuerte, pero una mujer también tiene que ser fuerte, no los alejaría o separaría tanto, creo que más chico y sabiendo menos sí lo haría. Creo que también a veces pasa que algunos maestros te dicen que el brazo se pasa por acá, porque por acá te ves más hombre, pero ahora que lo veo de grande para mí las características que puede tener un hombre en escena no pueden ser tan alejadas de una mujer y viceversa. El ballet es así, el ballet es delicado, es sutil, entonces no tiene que ser así para que sea más hombre o así para que seas más mujer, para nada.

Es importante tener en cuenta el aporte de Milla, ya que si bien el ballet ha tenido características muy marcadas en sus roles desde sus inicios. La realidad actual nos invita a realizar cambios y actualizar pensamientos de los que ni siquiera el ballet puede escapar si

quiere seguir despertando el interés y la aceptación de las nuevas generaciones. Sobre la percepción de la relación entre el género y el ballet tradicional, Tortajada (2011) señala:

No solo las mujeres se vuelven prisioneras del dominio masculino, también los hombres lo son, pues no pueden contravenir la representación dominante una vez que ha sido instituida "en la objetividad de las estructuras sociales y en la subjetividad de las estructuras mentales que organizan las percepciones, los pensamientos y las acciones". Con "la exaltación arrebatada de los valores masculinos" los hombres se enfrentan a las angustias que les provoca la feminidad, pues esta "encarna la vulnerabilidad del honor, izquierda sagrada, siempre expuesta a la ofensa, y que encierra siempre la posibilidad de la astucia diabólica": las mujeres como el fantasma del deshonor y la desgracia. Ser "todo un hombre" significa vivir una posición de poder y privilegio que conlleva obligaciones inscritas en la masculinidad y la competencia con los otros hombres (p.77)

4.3.2 Prejuicios

Cuando hablamos de prejuicios podemos decir que en general cualquier persona que quiera dedicarse al arte tendrá que vivir algún tipo de experiencia prejuiciosa por parte de su entorno. En el caso del ballet y del varón, específicamente, estas situaciones son muy comunes. El cuestionamiento de porque elegir una profesión que es para "mujeres" o la frase más común de todas, ¿y de qué vas a vivir? Son una realidad para la mayoría de los varones que nos atrevimos a seguir el camino del ballet. En el tema del género, la homosexualidad está bastante ligada al ballet por la relación que tiene el segundo con la "delicadeza y femineidad". Según Ortiz (2012) citado por Casapia (2020):

Las personas consideran que los bailarines mantienen una orientación homosexual por la forma en cómo visten o bailan, sin notar más allá de eso. La asociación que se lleva a cabo entre ser bailarín clásico y ser homosexual se mantiene vigente por estigmas que se basan en supuestas actitudes y formas de verse.

Es probable que la presión social en la actualidad sea menor que la de algunos años atrás y el entorno en el que nos desarrollamos influye mucho en cuanto nos puede llegar a afectar el tema del prejuicio, sobre todo si este viene desde la misma familia. Vela cuenta que en su caso no hubo ningún cuestionamiento sobre su orientación sexual, él siempre tuvo claro que era heterosexual y su familia jamás tuvo dudas al respecto, pero sí tuvo que lidiar con el rechazo a su profesión por no considerársele una carrera:

En mi familia como no conocían el ballet, no existía una discriminación porque eras gay o algo así porque no sabían, más bien era la cuestión de que no era una profesión,

estamos hablando de los 80 donde tú para ser alguien tenías que tener un título universitario.

Es importante mencionar que, para la época de formación de Vela, ni la ENSB ni ninguna otra escuela de arte en el Perú eran reconocidas como espacios de formación profesional. Es a partir del año 2010 que tanto la ENSB como otras escuelas nacionales de artes, obtienen el rango universitario. Además, Vela trae a colación otro tema importante de prejuicio dentro del mismo mundo del ballet. Se suele decir que el ballet es elitista y que el bailarín debe cumplir con ciertos estereotipos físicos para obtener un lugar importante,

Dicen que el ballet es elitista, pero ya no es. En mi época sí eran muy elitistas. Está el hecho de que yo no soy blanco, para yo ser bailarín de ballet tuve que sufrir en esa época un poco de discriminación. Para hacer el primer rol tenía que ser muy bueno porque yo era muy bajito, era morenito. Había chicos que eran altos, blancos, pero que no tenían técnica y no podían hacer lo que yo hacía, por esa razón me escogían y un poco que rompí con ese esquema.

Milla también tuvo que pasar por situaciones de prejuicio, pero a diferencia de Vela, los cuestionamientos no venían de parte de su familia y es más bien el apoyo que le brindaban lo que lo hacían sobreponerse de estas situaciones:

El sostén que tenía de mi mamá fue una de las cosas que más me ayudó. A mí me empezaron a molestar por ser bailarín ya de grande, de chico no la pasé tanto o no lo recuerdo, pero ya grande en secundaria no quería que nadie sepa que yo era bailarín. Un día salgo en El Comercio y mi tutora no tuvo mejor idea que pegar en el periódico mural de la entrada del colegio, mi cara. Ese fue un cambio de 360° porque me hicieron la vida imposible y sí me afectó, nunca fue una opción dejar de bailar, pero no quería ir al colegio, cuando pasaba escuchaba los sonidos, la bulla, la molestia. Fue súper fuerte y lo aprendí a sobrellevar, nunca respondí, sabía mi camino y sabía lo que quería.

Aunque tiene muy claro que estas situaciones no deberían de ocurrir, Milla trata de rescatar la lección de lo que estas experiencias le han dejado y usarlas de manera positiva en su desarrollo como bailarín:

Gracias a todo esto, muy pocas cosas que puedan decirme en este momento de mi vida me afectan. Me han dicho tantas cosas, creo que al final queriéndole ver el lado positivo, todo esto me sigue ayudando a generar un temperamento que al final en la danza también se necesita y lo uso para eso.

Así como Vela, Milla también sufrió situaciones de discriminación por su contextura o talla, incluso siendo ya un bailarín profesional y con un lugar importante dentro del mundo del

ballet, “me decían que era muy bajo, que no me iba a salir, o que era muy flaco y no podía cargar”.

En el caso de Sánchez y Silva, sostienen que ellos no han tenido que lidiar con el tema del prejuicio. Si bien ambos son de generaciones diferentes, en su experiencia el prejuicio no fue algo que generara algún tipo de dificultad y si es que en algún momento lo hubo, no generó ningún impacto en sus vidas. Silva cuenta: “Yo soy un caso atípico porque yo no recuerdo haber tenido gente que me molestara y si me molestaban los encaraba”. Por su lado, Sánchez atribuye el no haber vivido situaciones de prejuicio debido a que empezó grande, pero tiene muy claro que el impacto en chicos jóvenes si es bastante fuerte y que el rol de la familia como soporte es muy importante,

El tema del prejuicio no lo viví porque ya empecé grande. Yo creo que la mayoría de los que hemos empezado grandes no pasamos por eso porque ya uno está formado, ya tiene carácter. Solo se hacen bromas y uno juega con sus compañeros, pero nada más, no hay ningún tipo de agresión. En el caso de los niños si es más delicado porque son más vulnerables y están expuestos a los comentarios que puede hacer los compañeros en el colegio, pero ahí también ya es un tema de que los padres los sepan guiar para que eso no les afecte.

Podríamos decir que una de las ventajas de ser adulto implica tener un carácter formado para poder lidiar con situaciones de burla y discriminación, pero la realidad es que no todos los adultos pueden sobrellevar este tema sin que les afecte emocionalmente o afecte en sus decisiones. Hacer que la gente conozca el trabajo de un bailarín más allá de lo que se ve en un escenario podría frenar en gran medida la mayoría de los comentarios producto del desconocimiento e ignorancia sobre el tema. Al respecto Casapia (2020) menciona, “es importante recalcar que mediante la educación se instruye a la población para que pueda estar informada acerca de lo que el ballet clásico muestra y cómo es la disciplina”.

4.4 Oportunidades laborales

Finalmente tenemos el tema de las oportunidades laborales, que es a lo que todo bailarín aspira, ya que, aunque todo joven que se dedica al arte lleva consigo la motivación de vivir haciendo lo que ama, esto solo es posible si tienes espacios laborales donde poder desarrollar tu arte. Vamos a revisar varias posibilidades de desarrollo a las que puede aspirar un varón que se dedica a la danza en el Perú. Siempre escuchamos la frase. “Del arte no se vive” y la mayoría de los que vivimos del arte podemos decir con autoridad que se equivocan. Lo que no se puede negar es que no es fácil vivir de la danza en un país como el nuestro, en donde el mercado artístico es todavía bastante pequeño. Aquí corresponde enfatizar que se necesita que los bailarines no solo busquen un alto nivel técnico en la danza, además se debe

buscar un desarrollo intelectual igual de alto. Estos conocimientos darán las herramientas para poder gestionar proyectos donde aplicar la danza o postular a concursos y festivales. Conversando con los entrevistados al respecto podemos analizar las herramientas y posibilidades de desarrollo de un bailarín clásico en el Perú. Vela señala que en efecto las oportunidades para ser bailarín de ballet en el Perú y vivir de eso no son muy amplias. Cuestiona el que haya pocas compañías de ballet y afirma que esto tiene que cambiar con urgencia si queremos seguir produciendo bailarines que aporten a nuestro país:

En la actualidad acá en Perú solo hay dos compañías de ballet, tres con el ballet municipal, no hay ninguna compañía de danza contemporánea nacional cosa que yo crítico bastante porque actualmente se forma muchísimos bailarines de danza contemporánea más que de ballet y no tienen una plaza de trabajo estable; entonces debería haber una compañía de danza contemporánea aquí con la gran cantidad de bailarines buenos que hay, pero también es ese interés de bailarín por mejorar y por enriquecerse más de otras cosas y de prepararse para emigrar porque eso lo hacen en todas partes del mundo los bailarines que quieren avanzar y mejorar sobre todo en un medio tan pequeño como el nuestro.

Vela añade que la falta de espacios para trabajar como bailarín afectan también en el nivel y mejora del bailarín, ya que deben buscar trabajos de cosas no relacionadas con la danza, descuidando su entrenamiento y por lo mismo bajando su nivel. Considera que esta situación se puede mejorar, pero es algo que depende de las instituciones públicas, querer hacerlo (algo que en nuestra realidad actual no va a cambiar en largo tiempo) y en principio de los mismos bailarines de poder ir más allá de solo pensar en bailar y obtener el conocimiento para crear sus propios espacios donde puedan generar trabajo para ellos mismos y otros bailarines:

Si yo como estudiante hombre veo que empiezo tarde, tengo que darme cuenta de que no tengo tiempo, tengo que correr, tengo que prepararme lo mejor de lo mejor. Los chicos de ahora son mucho más ágiles mentalmente de lo que éramos antes, pero a veces son más inmaduros también, entonces les falta esa madurez de cómo dirigir su inteligencia para darse cuenta de las cosas que les conviene porque tú tienes que buscar lo que te conviene. El artista no debe trabajar por amor al arte porque el artista es un trabajador como cualquier otro, solo que, siempre lo digo, es el único que fue capaz de arriesgarse y que tuvo el valor de tomar esto como profesión, no cualquiera lo hace.

Para dar cierre a su opinión, Vela sostiene que, aunque la situación laboral no es sencilla, ninguna otra carrera te asegura un futuro exitoso. Lo único que definirá tus oportunidades es el nivel de profesional que llegues a ser y la preparación que tengas para

desenvolverte en tu área,

Hay peruanos que emigraron y tuvieron que manejar taxi, vender en la calle, trabajar limpiando casas. Aquí hay chicos venezolanos que han venido siendo bailarines y han conseguido trabajo como bailarines y hay un montón de profesionales médicos, abogados que no consiguen trabajo. Es lo que te digo, tú vas a cualquier parte del mundo y si eres bueno, vas a conseguir trabajo como bailarín, te va a costar, pero lo vas a hacer, vas a trabajar en lo que tú quieres, en lo que te gusta, vas a poder vivir con ese sueldo y hacer lo que muy pocas personas pueden: Ganar plata con lo que te gusta hacer y se puede, por eso es un profesional.

Milla tuvo su futuro asegurado como bailarín prácticamente desde que decidió dedicarse al ballet, sin embargo, después de 10 años bailando en compañías de ballet, tomó la decisión de renunciar, pues sentía la necesidad de parar con algo que ya no le estaba brindando la misma satisfacción:

Pase de ser un bailarín solista principal con diez años de carrera a un bailarín desempleado y fue súper fuerte. Fue muy complicado el proceso de aceptar que ya no estaba en una compañía y que en un momento yo pensé que era la mejor decisión de mi vida, haberme ido, luego sentí que había cometido el peor error.

Este cambio dio paso a poder desarrollar más su faceta como maestro a la que le fue agarrando un mayor gusto. Ser maestro de danza es otra de las posibilidades que tiene un bailarín para desenvolverse laboralmente y es un campo con más espacios para poder trabajar, pero no es fácil pasar de ser bailarín a maestro. No son lo mismo y uno no te convierte automáticamente en lo otro:

Este proceso me ha ayudado a crecer, a madurar, a buscar más herramientas para enseñar, que es lo que más hago ahora, y lo que no era en un inicio lo que me encantaba. A mí me gusta coreografiar, pero no me encantaba dictar clases y ahora ya es otra cosa, ya le tengo gusto a dictar clases. Entonces sigue siendo un proceso, soy maestro y hay cosas que me llenan de orgullo por así decirlo de las cosas que he venido haciendo. Sacándole lo positivo, si yo siguiera en un punto cómodo en una compañía, no hubiera hecho un montón de cosas, que he podido hacer por la libertad que tenía al poder estar afuera.

Otra posibilidad que le brindo el dejar la compañía fue la de desarrollarse dentro del mundo de la creación de proyectos de danza. Así nació “Desde mi cuarentena” un proyecto virtual de danza que logró tener gran acogida y elogios por parte del público y en la que dirigió a un grupo de bailarines de otros estilos de danza para llevarlos hacia su movimiento. Es vital

en este momento he de mencionar que, en el Perú, los bailarines creadores de proyectos tienen la posibilidad de postular a concursos organizados por el Estado que pueden ayudar a desarrollar proyectos de artistas independientes.

Silva, por su lado, menciona algo que todos los artistas deberíamos tener muy presente y que es importante para la vida de cualquier profesional, pero que por desgracia los bailarines no solemos tener en cuenta hasta que nos enfrentemos a esto:

Creo que el bailarín tiene que estudiar un poco más, yo siempre digo porque lo aprendí de otros maestros que hay que conocer el pasado para poder vivir el presente y construir el futuro (...) Otra de las razones por las cuales hay que preocuparse del futuro es que la carrera es tan corta que de repente terminas de bailar y no sabes qué vas a hacer. Hay gente que solamente quiere bailar y de repente no sabe qué va a hacer y no tiene futuro porque no tienes jubilación, no tienes nada. El bailarín tiene que ser y proyectarse.

Como ya se mencionó en el inicio de este capítulo solo tres compañías te brindan la oportunidad de tener un trabajo estable y seguro. Para el resto de las posibilidades de trabajo, el bailarín debe tener en cuenta que son trabajos informales que no brindan estabilidad a futuro así que es responsabilidad de cada bailarín desarrollar su carrera con proyección y así tener una vida estable y de calidad para cuando bailar ya no sea posible.

En el caso de Sánchez, él es bailarín desde hace 15 años en el BML y su ingreso fue prácticamente apenas terminó de estudiar en la ENSB, pero es consciente que no todos los jóvenes pasan por lo mismo y que en la época actual es aún más complicado ingresar a una compañía por el nivel de competencia que hay por parte de bailarines nacionales e internacionales que viven en Perú:

Sí, es difícil, pero no es imposible. Las épocas cambian también. Aquí en Perú tenemos solo tres compañías donde puedes trabajar que son el ballet nacional, el ballet municipal, y el ballet San Marcos. Hay otros que dicen que son compañías, pero no lo son, son colectivos o agrupaciones, pero una compañía es un lugar donde te pagan un sueldo por bailar. Antes no había tanta gente, entonces era un poco más fácil entrar a una compañía. Está el hecho también de que han venido muchos extranjeros a bailar aquí, lo cual es bueno porque hace que suba el nivel de ballet en nuestro país, pero eso implica menos cupos para nuestros chicos y si no están en un nivel óptimo, pues les va a costar entrar a una compañía.

Sánchez muestra una visión optimista de lo que los bailarines pueden hacer para desarrollarse en el mundo de la danza sin necesidad de formar parte de una compañía:

Te diré que un bailarín tiene más opciones para hacer aparte de estar en una compañía e igual vivir de la danza. Si estás bien formado puedes dictar clases y ahí ya tienes otro medio de trabajo como hacemos muchos. También puedes aprovechar tus conocimientos de danza para llevarlos a otras cosas, tengo un amigo que es de la escuela, Raúl Trujillo, él está en el ballet San Marcos y también ha creado suproductora de eventos y también trabaja de eso y hace coreografías y le va super bien. Otro amigo también de la escuela, Rudy Quispe, él también está en el ballet San Marcos y ha aprovechado todo lo que sabe de danza y decidió hacer su empresa de artículos para bailarines porque ya conoce las necesidades de lo que se necesita para bailar y le va súper bien.

Sánchez cierra su idea con algo muy importante y es que, si el bailarín se centra solo en la idea de bailar en una compañía sin explorar otras posibilidades, es muy probable que se lleve una gran decepción si es que esto no sucede. La formación del bailarín es importante para perseguir una plaza en una compañía, pero te prepara para muchas otras cosas más. Si sabes aprovechar tu tiempo de formación correctamente, tendrás la visión para ver todas las posibilidades de desarrollo profesional que puedes abarcar para vivir de la danza y no sentir que tenían razón cuando te dijeron “de eso no vas a vivir”.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

En referencia al *primer objetivo específico*: “Identificar y analizar aspectos considerados medulares para comprender la formación y desarrollo del bailarín de ballet en el Perú”, se puede concluir que:

- Mientras que la edad de inicio sugerida para quienes quieren dedicarse al ballet de manera profesional es entre los 7 y 11 años de edad, en el Perú los varones suelen empezar su formación en etapa adulta, aproximadamente entre 17 años hasta los 21.
- En el caso de los varones que empiezan su formación en etapa adulta, es importante tener claro que existen posibilidades de lograr un desarrollo profesional en el mundo de la danza, solo si asumen su formación con disciplina, responsabilidad, compromiso y una visión madura de su realidad.
- El bailarín debe tener claro que no importa en qué etapa de su formación se encuentre, es su obligación mantener activo el interés por un constante aprendizaje y mejora de su trabajo a nivel físico e intelectual.
- En la actualidad el bailarín profesional debe ser completo; lo que implica manejar diferentes estilos de danza. Eso no significa acortar procesos o aprender todo a medias. El bailarín debe culminar sus estudios principales y obtener un nivel aceptable para luego probar otros estilos que sumen a su formación.

En referencia al *segundo objetivo específico*: “Describir y comparar las principales posiciones sobre la autoridad y disciplina en la formación y desarrollo del bailarín de ballet”, se puede concluir que:

- La enseñanza del ballet tiene en la actualidad un sesgo de autoritarismo que viene decayendo progresivamente, al ritmo que se modifica la concepción de la autoridad en la educación.
- Los maestros tienen la obligación de lograr formar bailarines de alto nivel profesional sin usar metodologías de enseñanza que atenten contra la salud física, mental o emocional de sus estudiantes. Es también deber del maestro capacitarse para encontrar formas de educar sin maltratar.

En referencia al *tercer objetivo específico*: “Analizar y comparar la posición de los entrevistados sobre el rol del varón en el ballet”, se puede concluir que:

- El ballet es una danza que desde sus inicios ha buscado tener roles de género muy marcados. Suele estereotipar la imagen de la figura masculina y la femenina.
- A pesar del prejuicio aún presente de identificar la práctica del ballet con la homosexualidad masculina, los entrevistados no han mostrado un interés notable en

referirse a ese tema como una limitación principal para la formación del bailarín. Sin embargo, los estereotipos de género están presentes en sus narraciones.

- En la actualidad, Este uso de estereotipos donde la mujer débil e indefensa es siempre rescatada por el hombre fuerte y varonil, lo aleja cada vez más de la realidad, pues invisibiliza otras posibilidades como las de tener mujeres que jueguen un rol de mayor fuerza en escena o de hombres que representen una imagen más delicada.

En referencia al *cuarto objetivo específico*: “Describir y analizar las oportunidades laborales para el ejercicio de la profesión de bailarín de ballet en el Perú”, se puede concluir que:

- Dedicarse profesionalmente al ballet en el Perú puede incluir el tener que vivir situaciones de prejuicio o discriminación a nivel sexual, racial o laboral.
- Existen diferentes maneras de obtener oportunidades laborales para quienes se dedican al ballet de manera profesional. Es obligación del bailarín estar suficientemente capacitado física e intelectualmente para tener la posibilidad de desarrollarse no solo dentro de una compañía de danza, sino también como docente, creador y gestor de sus propios proyectos, emprendimientos que cubran necesidades del mundo de la danza.

REFERENCIAS

- Abad, A. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna* (2da Ed.). Alianza editorial.
- Albizu, I. (2017). La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, 2(16), 93–102.
<https://doi.org/10.15366/bp2017.16.008>
- Ale, I. (2010). La construcción de las masculinidades entre adolescentes trabajadores de Lima, Perú. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*, XX (1), 161-177. <https://www.redalyc.org/pdf/654/65415127008.pdf>
- Barragán, A. E. (2014). *El tutú, su historia y su carga simbólica hacia la femineidad el cambio de la mirada hacia el ballet como el arte del movimiento y su vestuario*. Quito, 2014. [Trabajo de titulación, Universidad San Francisco de Quito] Repositorio institucional de la Universidad San Francisco de Quito.
<https://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/3355/1/110997.pdf>
- Benzaquen, C. (2016). *Bienestar y desórdenes alimenticios en bailarinas profesionales de ballet en el Perú*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7469>
- Bruel, T. (2008). *Representaciones sociales de género: Un estudio psicosocial acerca de lo masculino y lo femenino* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio Universidad Autónoma de Madrid.
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3965/27615_bruel_dos_santos_teresa_cris-tina.pdf?sequence=1
- Burke, S. (2018, 19 de junio). Ashley Bouder, The Feminist Ballerina With a Mission. *The New York times*. <https://www.nytimes.com/2018/06/29/arts/dance/ashley-bouder-the-feminist-ballerina-with-a-mission.html>
- Cañón, B. A., Cuan, C. Y., y García, L. K. (2016). *Relación entre la imagen corporal y las características somatotípicas de bailarines profesionales colombianos de ballet clásico* [Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional de la Universidad Nacional de Colombia.
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/58988/1024519079.2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Carrión M. (2018). *Relaciones entre la ideología política, el sexismo ambivalente y los*

estereotipos de masculinidad tradicional [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/9933>

Casapia, E. (2021). *Representaciones sociales de la masculinidad en hombres bailarines profesionales de ballet clásico de Lima Metropolitana* [Trabajo de investigación, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. [https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/17848/CASAPIA_NAKANDAKARI_EIMY%20\(1\).pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/17848/CASAPIA_NAKANDAKARI_EIMY%20(1).pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Chacón, K. J. y Hernández, R. (2016). Otras masculinidades: Prácticas corporales y danza. *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25(50-1), 99–118. <https://www.redalyc.org/journal/859/85969768005/html/>

Cotello B. (2008). Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet. *Circe de clásicos y modernos*, (12), 87-102. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185117242008000100007

Covarrubias P. y Piña M. M. (2004). *La interacción maestro-alumno y su relación con el aprendizaje. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, XXXIV(1), 47-84. <https://www.redalyc.org/pdf/270/27034103.pdf>

Da Silva, N. M. (2017). *Programa de intervención con método preventivo de lesiones de tobillo en los bailarines de Ballet* [Trabajo de grado, Universidad de la Laguna]. Repositorio institucional de la Universidad de la Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/5895>

Dos Santos, T. (2009). *Representaciones sociales de género: Un estudio psicosocial acerca de lo masculino y lo femenino* [Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid]. Repositorio institucional de la Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3965/27615_bruel_dos_santos_teresa_cris-tina.pdf?sequence=1

El Adoquín Times. (2018). El ballet y los roles de género: una histórica polémica. *El Adoquín Times*, <https://eladoquintimes.com/2018/02/26/el-ballet-y-los-roles-de-genero-una-historica-polemica/>

Fernández, C. E. y Brito, P. (2018). Autoridad pedagógica. *Academo. Revista de investigación en ciencias sociales y humanidades*, 5(1). <https://revistacientifica.uamericana.edu.py/index.php/academo/article/view/87>

Fernández, R. P. (2004). *Representaciones de la masculinidad en adolescentes de dos grupos*

- de diferente estrato socio-económico de Lima Metropolitana* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://www.lazoblanco.org/wp-content/uploads/2013/08manual/adolescentes/0009.pdf>
- Fort i Marrugat, O. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt*, 3(1). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5170397>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Haltom, T. M., y Worthen, M. G. (2014). Male Ballet Dancers and Their Performances of Heteromascularity. *Journal of College Student Development*, 55(8), 757-778. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?httpsredir=1&article=1590&context=sociologyfacpub>
- Hernández, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas: cuantitativa, cualitativa y mixta*. Mc Graw Hill education.
- Kogan, L. (2004). El lugar de las cosas salvajes: paradigmas teóricos, diseños de investigación y herramientas. *Espacio abierto*, 13(1), 39–50. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12201302>
- Lara, M. I. (2016). *Del “Espectro de la rosa” a “El corsario”, Masculinidades en el ballet clásico: Escenario del Cuerpo y la Subjetividad* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma del Estado de México]. Repositorio institucional de la Universidad Autónoma de México. <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/65127>
- Lara, M. y Vélez, G. (2015). Violencia, cuerpo y masculinidades. El caso de los bailarines de ballet clásico. En G. Vélez y A. Luna (coordinadoras), *Violencia de género. Escenarios y quehaceres pendientes*, 205-235. Universidad Autónoma de México.
- Martuccelli, D. (2009). La autoridad en las salas de clase. Problemas estructurales y márgenes de acción. *Diversia*, (1), 99-128. https://nanopdf.com/download/la-autoridad-en-las-salas-de-clase-problemas_pdf
- Meza, M., Zamora, G. y Cox, P. (2017). Ejercicio de la autoridad en profesores de educación secundaria de Chile. *Estudios Pedagógicos*, 43(2), 221–235. <https://doi.org/10.4067/s0718-07052017000200012>
- Mora, S. (2007). El aprendizaje de la danza en un campo de creencia y de luchas. La perspectiva analítica de Pierre Bourdieu y su contribución a la antropología de la danza. *Maguaré*, (21), 299-334. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/24682>

- Oliva, P. (2016). Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. *Revista rupturas*, 7(1), 51–74. <https://doi.org/10.22458/rr.v7i1.1611>
- Papalia & Feldman (2012). *Desarrollo Humano* (12 Ed.). Mc Graw Hill Education.
- Pérez-Durand, L. (2021, 03 de mayo). Cisnes con las alas rotas: Maltrato y abuso en la danza clásica. *Teleoleo. Denuncias y testimonios de violencia de género, violencia machista y violencia estructural*. <https://teleoleo.com/2021/05/03/cisnes-con-las-alas-rotas-maltrato-y-abuso-en-la-danza-clasica/>
- Petrozzi, M. (1996). La danza moderna más allá de los géneros: Hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer. *Márgenes: Encuentro y debate*, 15, 57-72. <https://docplayer.es/15722704-La-danza-moderna-mas-alla-de-los-generos-hacia-el-descubrimiento-de-un-lenguaje-corporal-en-la-mujer-1-morella-petrozzi.html>
- Pizarro, P., Santana A. y Vial B. (2013) La participación de la familia y su vinculación en los procesos de aprendizaje de los niños y niñas en contextos escolares. *Diversitas: Perspectivas en Psicología*, 9(2), 271-287. <https://www.redalyc.org/pdf/679/67932397003.pdf>
- Quaglia, R. y Castro, V. (2007) El papel del Padre en el desarrollo del niño. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 1(2), 167-181. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832315011>
- Reyes J. J., López C. B. y Chablé, A. (2018). Ser docente: entre la autoridad y el autoritarismo. *RECIE. Revista Electrónica Científica de Investigación Educativa*, 4(1), 753-761. <https://cutt.ly/TwajiQmR>
- Robles A. (2019). El ballet clásico desde una mirada de género. *Alternativas en psicología*, (42), 98-110. <https://alternativas.me/numeros/31-numero-42-especial-2019/207-el-ballet-clasico-desde-una-mirada-de-genero>
- Santrock J. (2006) *Psicología del desarrollo en la infancia (7ma Ed)*. Mc Graw Hill Education.
- Schongut, N. (2012) La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2(2), 27-65. <https://www.redalyc.org/pdf/4758/475847408003.pdf>
- Temple-Smith, M., Moore, S., y Rosenthal, D. (2015). *Sexuality in Adolescence: The digital generation*. Routledge.
- Torrado, O. (2019) El hombre en el Ballet. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, XII(12), 56-70. <https://cutt.ly/OwajEk1k>

Tortajada, M. (2011). *Danza y género*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.