

## Marinera norteña: tecnologías corporales y educación alterna

*Daniel Orlando Díaz Benavides\**

### **Resumen**

La Marinera es la danza nacional del Perú cuyos portadores, desde el primer concurso organizado en 1960, se involucraron en un altísimo dinamismo social que ha engendrado una red o entorno social cerrado y complejo, una tecnología corporal diferenciada, un sistema de formación particular o sistema educativo alternativo, mecanismos autónomos de profesionalización y de información, medios ágiles para actuar de manera sobresaliente en la sociedad y, sobre todo, formación de bailarines y bailarinas con cuerpos de altísima resolución estética que actúan exitosamente en los escenarios más exigentes del mundo. Este ensayo da cuenta de este proceso y apuesta por la hipótesis de la potenciación de los cuerpos, a partir de la danza, para responder con eficiencia a las exigencias cotidianas contemporáneas.

**Palabras clave:** Marinera, tecnología corporal, educación alterna.

\* Licenciado en Antropología, Magister en Antropología Andina y Doctor en Ciencias Sociales, con mención en Antropología, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú. Ex-director de Investigación y Académico de la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", Lima, Perú. Integrante del Círculo Amerindiano de la Universidad de Perugia-Italia y del Consejo Internacional de la Danza de la UNESCO. E-mail: danielordiazb@yahoo.es

## Marinera norteña: body technologies and alternative education

### *Abstract*

The Marinera is the national dance of Peru which, since the first competition organized in 1960, its bearers became involved in a very high social dynamism that has engendered a network or a closed and complex social environment, a differentiated body technology, a particular training system or alternative education system, autonomous mechanisms of professionalism and information, agile means to act in an outstanding way in society and, above all, the training of dancers with bodies of aesthetic high resolution that act successfully in the most demanding stages of the world. This essay gives an account of this process and bets on the hypothesis of the empowerment of bodies, starting from the dance, to respond efficiently to contemporary daily demands.

**Key words:** Marinera, body technology, alternative education.

## Marinera norteña: technologies du corps et éducation alternative

### *Resumé*

La Marinera est la danse nationale du Pérou qui, depuis le premier concours organisé en 1960, s'est engagé dans un très grand dynamisme social qui a engendré un réseau ou un environnement social fermé et complexe, une technologie corporelle différenciée, un système d'entraînement particulier ou système éducatif alternatif, mécanismes autonomes de professionnalisme et d'information, moyens agiles pour agir d'une manière exceptionnelle dans la société et, surtout, former des danseurs avec des corps hautement esthétiques qui agissent avec succès dans les scénarios les plus exigeants du monde. Cet essai rend compte de ce processus et parie sur l'hypothèse de l'autonomisation des corps, à partir de la danse, pour répondre efficacement aux exigences quotidiennes contemporaines.

**Mots Cles:** Marinera, technologie du corps, éducation alternative.

### *Algo de Historia.*

Inspirados en los concursos de Marinera norteña organizados en los pueblitos aledaños a Trujillo el club Libertad, que concentraba al grueso y emergente sector burgués de la capital liberteña, dio el visto bueno a la organización del primer concurso regional de Marinera a realizarse en sus propias instalaciones; 1960 es el año en el que, las esposas de los directivos del club, se encargan de concretar sus propuestas.

La convocatoria al concurso es amplia; pero, para que los de los sectores populares no se junten con los de “alcurnia” dividen a los concursantes en dos categorías: Marinera de salón y Marinera de jarana; mientras la primera hace referencia directa a gente de gusto refinado, la segunda, en términos más diplomáticos, identifica o clasifica a los sectores populares. Por cierto, los participantes son todos adultos.

En estos años iniciales los organizadores del concurso, para la categoría de Marinera de salón, hacen invitaciones en forma directa a sus pares provinciales y departamentales de todo el país, los de la otra categoría son convocados por el diario y emisoras locales. Es visible la intención de querer potenciar sus alianzas con las diferentes elites económicas del país y para objetivarlo utilizan el lenguaje artístico como herramienta de intermediación.

Hago notar que los organizadores del concurso de Marinera es el mismo grupo que fundó la banca regional del norte; quiero decir que, paralelo al visto bueno para permitir que una expresión cultural, de clara extracción popular, circule por los salones de la encopetada sociedad trujillana, estaba en plena realización un proyecto de corte económico que pretendía darle características nacionales al capital de un sector regional; y, un proyecto político para acceder al poder dentro del partido político, potencialmente, más próximo a lograrlo.

El concurso fue un éxito y los organizadores, hasta el día de hoy, no se explican como lo lograron. A los pocos años las instalaciones del club ya eran muy pequeñas para al-

bergar al cada vez mayor número de concursantes mientras, progresivamente, se incrementaban las categorías para seleccionar a los danzantes; primero, eliminaron las categorías por diferenciación económica; luego, se implementó la categoría infantil; en la actualidad participan tod@s l@s bailarín@s a con capacidad motora independiente; y, el concurso se realiza en las instalaciones del coliseo cerrado Gran Chimú con capacidad para 8,000 espectadores.

Este año, que el Club Libertad organizó el concurso número 57, ya desde el sétimo con la denominación de nacional y desde el 2009 como concurso mundial, para el Club es la actividad central del año. Es el Presidente del club que va de academia en academia (*denominación que se le da al lugar donde se imparte la enseñanza de la Marinera*) haciendo la invitación respectiva, organizando conferencias de prensa y asistiendo a cuanto evento sea posible para promocionar el concurso y para fortalecer sus lazos implícitos con organismos institucionales y con los informales.

En siete días de concurso, con un promedio de mil cien parejas de baile seleccionadas en función a la edad en diez categorías, teniendo como invitados a diplomáticos de diversas nacionalidades, a ministros de estado, a intelectuales y artistas de reputación internacional, a militares del más alto rango, a la prensa extranjera y nacional, etc. Trujillo vive su segunda fiesta mas importante del año (la otra es el festival de la primavera) con importante flujo turístico interno y externo. El club programa actividades paralelas al evento para atender a sus invitados: exposiciones de pintura, degustación de platos típicos, exhibición de caballos de paso, de artesanías, circuitos turísticos, marineraton, entre otras actividades. El Club reserva una noche de sus días de concurso para realizar la fiesta del perol en la que, con un riguroso traje de etiqueta blanca, departe con los más selectos invitados, cuyo número central es la exhibición de baile a cargo de los campeones de Marinera prolijamente elegidos.

El concurso de Marinera se ha convertido en la actividad que le ha permitido al Club subsistir económicamente por los ingresos que le reporta. La alicaída economía de

los sectores formales en el Perú, para el caso de Trujillo, recibe el paraguas protector de una actividad cultural, estrictamente popular en su creación, y se prende de ella porque le proporciona carta de ciudadanía, carta de presentación; es decir, le aporta el recurso ideológico para hacer sentir su presencia en los diferentes sectores de la sociedad nacional y, sobre todo, le reporta ingresos al club como para cubrir sus costos operativos anuales.

### *Ocurrencias de una final en el concurso de Marinera de Trujillo.*

De los siete días del concurso, dos son dedicados para la final, cuyo resultado define a la pareja campeona de cada categoría y, además, las parejas campeonas de cada categoría se enfrentan entre sí para tener a la pareja campeón de campeonas que se convierte en el símbolo del concurso y del año.

En un escenario lleno de espectadores, en el que es distinguible las fronteras de cada agrupación formadora de bailarín@s o “academia” ya que, cada una de ellas, ha escogido colores, confeccionado chalecos, pintado pancartas, tiene “barras” con coros y lemas propios, con cadenas, banderas y pica-pica; parafernalia que permite, a cada academia, marcar su territorio y sus elementos simbólicos diferenciadores de unos respecto de otros. El objetivo de las “fronteras” es brindar apoyo incondicional a las parejas que representan al grupo mediante cánticos y lemas alusivos y para que cada nuevo espectador que acceda al coliseo, al distinguir las características de su grupo, tenga un espacio reservado entre los suyos; pero, estas fronteras son laxas durante todo el desarrollo del evento, los espectadores se agrupan y reagrupan en función de circunstancias particulares y la necesidad de negociar, para potenciar las parejas propias, obliga a la movilidad intra-coliseo. Se incentiva desde la propia organización del concurso la originalidad, entusiasmo y número de participantes de cada “barra” con un premio a la mejor de ellas.

Hay una tribuna “oficial” que está reservada para los invitados especiales, la ocupan representantes del poder encarnado en las instituciones: embajadores (entre ocho

a doce embajadores por año), ministros de estado, militares del mas alto rango, congresistas, magistrados del poder judicial, intelectuales y artistas, viejas glorias de la Marinera, personalidades simbólicas del club Libertad y de la sociedad liberteña, reconocidos periodistas y artistas de medios de comunicación masiva, entre otros. La cabeza visible, y también la real, de la organización del concurso es el mismo Presidente del club; sin embargo, se elige una reina para promocionar el evento, para hacer de anfitriona en el desarrollo del mismo; y, su imagen es un importante catalizador de protestas; al mismo tiempo, encarna en su vestuario, los símbolos del poder; aunque, su función es decorativa su paseo por el centro del escenario y su exhibición de baile es materializado en el momento mas expectante del concurso.

Un promedio de 1100 parejas participan en la etapa primera o eliminatorias, la mitad de ellas (en promedio) pasa a las semifinales o segunda etapa, de ellas veinticuatro disputan la final y tres llegan a la final-final para definir el tercero, segundo y el primer lugar que es el campeón de la categoría; lograda esta definición la pareja campeona, ella con banda en el pecho y escudo para él, realizan su baile de exhibición. El mecanismo de selección se repite para cada categoría y está a cargo de un selecto jurado calificador que es escogido al azar de un staff de varias personalidades convocadas con la debida anticipación.

Finalmente, entre las parejas campeonas de cada categoría concursan en dos tandas cuyo resultado encumbra a la pareja campeón de campeonas; quienes, reciben el premio “Guillermo Ganoza”, nombre del Presidente del Club Libertad cuando se organizó el primer concurso de Marinera y posterior impulsador de ellos, al mismo tiempo, cabeza de la familia fundadora del Banco Regional del Norte.

En los últimos años se ha implementado, dentro del concurso, una nueva categoría de competencia, es el premio a la mejor coreografía de grupo; los organizadores de este concurso de Marinera, por definición un baile de pareja, por las exigencias del mercado, premian la uniformidad de movimientos y la seriación de las figuras coreográficas; aunque, la creatividad popular

ha desbordado estos objetivos y ha logrado que se implementen coreografías en las que se reproducen escenas de la vida cotidiana, formas de explotación de los recursos productivos de la región con medios de producción y tecnología nativa o que se escenifiquen mitos fundadores de la tradición cultural andina. La particularidad cultural siempre encuentra, en los intersticios de la modernidad, oportunidades para trascenderla; en un escenario dominado por la globalización, en el campo de la cultura, la creatividad popular y; en particular, la creatividad popular de la cultura norteña es capaz, dominando las reglas del mercado, de ubicarse por encima de ellas y participar productivamente en el concierto de culturas del mundo.

Al ser el concurso de una exclusiva modalidad de baile y disputarse entre parejas de edades similares lo que los diferencia y permite la selección es la calidad artística, la precisión en la ejecución de la danza, el ritmo, la comprensión con la pareja, el desarrollo de figuras coreográficas que demuestre continuidades en el movimiento y evoluciones de alta calidad estética, la armonía en el movimiento de los pies, falda, pañuelo, sombrero, poncho; todos finamente coordinados, la elasticidad del cuerpo y la independencia de movimientos de cada una de las partes que lo constituyen, naturalidad e intencionalidad en la expresión facial y corporal y el desarrollo, en complicidad con la pareja, de un “discurso” que tenga fluidez narrativa donde los signos utilizados son elaborados desde la manipulación de los cuerpos danzantes.

Para la etapa final las expectativas, en el coliseo, se agudizan y las barras se preparan para hacer notar su apoyo a determinada pareja o parejas; es un apoyo que apunta a lograr tres objetivos: dar ánimo y fortalecer la estima personal de la pareja apoyada que, al sentir el aliento de su agrupación, estará en óptimas condiciones emocionales para desarrollar su mejor faena; buscan “presionar” la observación del jurado calificador hacia determinada pareja en detrimento de las otras y son un factor de integración al hacer que cada individuo en el grupo reproduzca gestos, cantos y slogans que, al tiempo, construyen la identidad del grupo.

Un maestro de ceremonias convoca a las parejas concursantes en grupos de cuatro en cuatro para que hagan su demostración de baile en el centro del escenario, se accede por sorteo a cada una de las cuatro “pistas” disponibles, los concursantes prefieren las pistas centrales, se busca el espacio óptimo para ser observados por jurados calificadores y por el público, la intención de la pareja es ocupar el espacio estratégicamente mejor ubicado para mostrarse, para ser observado. Es evidente la autoconfianza de cada pareja en su preparación y en sus capacidades artísticas, cada bailarín(a) ha alimentado su ego en largas y extenuantes jornadas de ensayo y en un sinnúmero de concursos menores para llegar al concurso de Trujillo en la plenitud de sus formas; de manera que, buscan el mejor espacio para demostrar su eficiencia. Los elevados niveles de egocentrismo son construidos desde edades muy tempranas, es notoria esta conducta cuando desde la segunda etapa del concurso, cada bailarín(a), más su entorno inmediato, justifican una eliminación con razones buscadas fuera de la capacidad y nivel artístico demostrado por la pareja.

Un primer criterio de evaluación es la presentación; por lo que, es notorio el prolijo cuidado en el vestuario, en el maquillaje, en el peinado y, en las alhajas para la cabeza, cuello y orejas; abundan los vestuarios que hacen referencia al tipismo local, donde predominan los huancaqueros, los de Moche, los de Monsefú, Catacaos, Sullana, Paita, los chavineros, entre otros; todos con finos acabados y confeccionados en alta costura. Es visible que detrás de cada vestuario, alhaja, maquillaje y peinado hay un alto grado de especialización y refinamiento. En alhajas la filigrana de Monsefú y Catacaos domina el mercado; las trenzas francesas, en los peinados seguidos por las dos trenzas tradicionales; mientras, un gran número de vestidos son confeccionados por las mamás de los(as) bailarines(as) y el resto lo cubre l@s confeccionistas especializad@s surgidos por demandas del mismo mercado.

Con el mentón en alto y el tronco en línea vertical, con los hombros sueltos y pecho expandidos, con sonrisa amplia, con confianza y seguridad al caminar, con la mirada vivaz, él coge la solapa de su saco y, acompañado de su

sombrero, da muestras de galantería y con una manifiesta cortesía se dirige a su pareja. Ella coge su amplia falda y la levanta de uno de sus extremos y deja ver la belleza de la prenda que la cubre; buscan la mejor figura, la más llamativa para comenzar su faena, es una constante la actitud por posar; las fotografías y las filmaciones testifican del cuidado puesto por la pareja en no descuidar el más mínimo detalle, consideran que hay que impresionar desde el “saque” (inicio).

La faena es un vértigo de movimientos donde predominan las evoluciones circulares de él alrededor de ella, la comunicación con la pareja es indispensable para el desarrollo del baile y para la ejecución de las figuras coreográficas, complementarias, que la pareja efectúa constituyéndose, el sentido de la vista, en el privilegiado para la comunicación; las parejas no se pierden las miradas en todo el desarrollo del baile, se acercan y alejan en amplias elongaciones del cuerpo, tensando y relajando los músculos según las necesidades de la figura a describir, la plasticidad del cuerpo es una constante para rotar el tronco, para elevarse en puntas de pies y para descender al nivel bajo del espacio respecto al nivel medio que identifica el nivel de la estatura de ambos; es una plasticidad en la que los cuerpos parecen describir movimientos dancísticos de memoria, por la naturalidad con la que se ejecutan, en posiciones del cuerpo que denotan gran esfuerzo para la elevación o para el estiramiento; los pies y las piernas se desplazan a gran amplitud, velocidad y con fuerza impresionante. A pesar de estas tres características la ejecución no muestra saltos ni trotes grotescos, todos los movimientos se producen con fluidez en las que cada una de las partes del cuerpo, al moverse con independencia una de la otra, parecen complementarse para ejecutar la danza en una suerte de sinfonía de movimientos.

A un desplazamiento, a gran velocidad, le puede suceder una parada en seco frente a la pareja y a muy corta distancia; de hacerlo, el común de los mortales es seguro que se chocarían; es decir, hay un control severo del desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo para lograr un equilibrio en tan variadas y complicadas posiciones. Él y ella se complementan, se sonríen, se aceptan,

se necesitan; desde que comienzan, hasta que terminan, parecen desarrollar figuras que se complementan una a la otra; así, se distingue una continuidad, que un estudio profundo, demostraría que se trata de la ejecución de un discurso donde los elementos narrativos o los signos lo constituyen los movimientos del cuerpo; la conjunción de signos, una figura coreográfica, o las palabras; y, la continuidad de ellas el discurso elaborado. A partir de la impresión estética, y esto es un consenso, el desarrollo de la danza traduce el juego amoroso de una pareja, el proceso del enamoramiento mismo, en las que los personajes del conquistador y conquistado son asumidos por él y ella, respectivamente (Aguilar, 1989; Santa Cruz, 1974; Vallejo, 2001; Casas, 1993; Iriarte, 1991; Romero, 1963; Delgado, 1989, Roca, 1985).

Mi hipótesis es que es la explotación de este discurso, de una pareja escenificando un enamoramiento, el que le ha dado a la Marinera la capacidad para constituirse en un lenguaje artístico con codificación universalizante y universalizadora.

Luego de ser elegida la pareja campeona efectúa su baile de exhibición, dispone de un espacio similar al de un campo deportivo para vóley o básquet para demostrar las facultades artísticas que posee; esta vez, tiene derecho de escoger la Marinera que desea bailar; más claro, tiene una coreografía preparada para una Marinera específica y es la oportunidad para “lucirse”; la velocidad de sus extremidades inferiores, la soltura y plasticidad de sus cuerpos, mas su resistencia física, le permiten copar todos los espacios disponibles mas todos sus niveles y, su expresión corporal y facial, convocan la atención general; los espectadores comparten un sentimiento común con los ejecutantes; viven con ellos, en cuatro o cinco minutos que dura la danza, el momento cumbre del triunfo y la sublimación de su ejecución.

Son artistas que han logrado un grado alto de calidad y su capacidad les ha hecho merecedores de estar en los escenarios mas exigentes del mundo. ¿Cómo llegaron a desarrollar esos niveles artísticos, cómo se formaron, cómo hay tanta convocatoria y tan variada, cómo participan estratos económicos tan diversos y culturas tan di-

ferenciadas; estas prácticas sociales ¿qué discursos y representaciones generan, cómo han logrado “apropiarse” de un importante capital simbólico de la nación, cómo se relacionan con el estado, etc.?

Este ensayo intenta dar respuesta a estas y otras interrogantes, en verdad no pretende penetrar en las estructuras profundas de la danza ni en su deconstrucción histórica, que en mi caso es materia de otro estudio, tampoco busca dar una opinión sobre la propiedad o los desaciertos de los fallos de los jurados; más bien, intenta inmiscuirse en las interioridades de los concursos de Marinera que proliferan en Lima para observarlos en su calidad de concentradores del capital humano vinculado a esta práctica social, derivada de una práctica artística, y como elemento dinamizador para ampliar su radio de acción en su estrategia para conquistar, progresivamente, nuevos mercados y; cómo es que la dinamicidad de la cultura norteña, en su versión popular ha logrado, mediante la explotación de un recurso cultural propio, capitalizar la tecnología externa para ofertar un recurso cultural nativo en códigos comprensibles, universalmente hablando; y, así, competir como cultura productora en el concierto de culturas en el mundo que se hacen su propio espacio para apostar por la auto-subsistencia. Si en el terreno de las finanzas y la economía no se puede competir con los países del hemisferio norte, en el terreno de la cultura se puede dar la batalla y, de hecho, son los creadores de productos culturales propios o diferenciadores los que aportan las herramientas más eficaces para una inserción exitosa en el mundo contemporáneo.

Un detalle que no dejaré de mencionar, sobre todo para un análisis de género y poder, es que ella baila descalza; mientras él generalmente, lo hace con zapatos y; sólo, en una mínima proporción, lo hace descalzo; es para ejecutar un estilo mochero de Marinera.

A partir del primer concurso de Marinera, organizado por el Club Libertad, al concurso 57 de este año, han ocurrido muchas transformaciones; es definitiva la especialización en cada variable que interviene: en la organización del concurso, en la presentación o parafernalia de los que bailan, en la identidad de los grupos y en la ejecu-

ción del baile mismo; asisten parejas de diferentes lugares del país más algunas de extranjeros; el grueso de la población involucrada pertenece a sectores populares, una regular, a sectores medios y una mínima a sectores altos; pero, en el concurso como en el carnaval “desaparecen” las diferencias económicas para contrastarse en términos de sus calidades artísticas, más aun, las parejas mismas pueden estar conformadas por individuos de clases sociales totalmente diferenciadas; lo que implica que, para juntarse, se han priorizado las dotes artísticas de cada uno.

### *¿Cómo se tejió la red social que moviliza la materia prima de los concursos de Marinera?*

En Lima, en la década del sesenta, hubo un ambiente favorable para la práctica y difusión de la música y danzas folklóricas; José María Arguedas, desde la Casa de la Cultura y en coordinación con el Ministerio de Educación, lideraba una corriente de apoyo y apertura de puertas institucionales para que los folkloristas tengan espacios donde puedan expresar su arte. Paralelo a los afanes de Arguedas, Rosa Elvira Figueroa asume el papel de mecenas de muchos artistas folklóricos y dona su propia residencia para convertirla en núcleo concentrador de esta actividad en la capital. Este paraguas protector es necesario porque la sociedad capitalina tiene una conducta de segregación y exclusión del indígena, y de todo producto o creación que provenga de ese sector social; las representaciones de nación de la elite criolla, blanca de Lima, son excluyentes del cobrizo indígena; la consideran una raza en extinción o, por lo menos, esos son sus deseos.

Pero, hay otro fenómeno social más interesante que comienza a ocurrir en aquellos años y que, en pocas décadas, cambiaría el rostro del país; son las primeras migraciones masivas desde los sectores rurales hacia los urbanos, en particular y con mayor fuerza, hacia la capital de la república; dentro de ese flujo migratorio, algunas parejas de Marinera norteña, que habían logrado notoriedad en el concurso de Trujillo se quedan en Lima para ampliar sus horizontes. En 1966 dos parejas de Marinera y Tondero participan en el primer festival nacional de

folklore organizado por la Casa de la Cultura y logran coronarse campeones nacionales. José María Arguedas les entrega el premio "El Comercio"; pocos años, después, cuando migran a Lima encuentran un terreno abonado y un mercado que les recibe con las puertas abiertas.

La República es un periodo de la historia del Perú en la que se agudizan las exclusiones sociales. Los criollos en el poder, después de las guerras de la independencia, necesitan legitimarse históricamente; no pueden reconocer a sus ancestros hispanos porque les acaban de derrotar en varias batallas y fueron obligados a regresar a su país, ni quieren reconocer a los dos tercios de la población nacional indígena porque los convertirían en potenciales actores políticos que cuestionen el poder criollo. Este dilema los criollos lo resuelven apropiándose de la historia andina; pero, excluyendo a sus herederos directos y reales. En este proceso, de sistemática exclusión, los artistas oficiales de extracción popular son los negros, que fueron esclavos primero y domésticos después; pero que, bajo el amparo de sus amos o patrones, desarrollaron su vena artística recreando y reelaborando viejas prácticas africanas en un contexto social, político y económico totalmente diferente. Los blancos, cuyas manos escribieron nuestra historia letrada y oficial, no reconocieron más artistas populares que a sus propios domésticos; por lo que, los negros resultaron privilegiados para representar, en términos artísticos, el capital simbólico de la nación. La representación fue tan ideológicamente eficaz que ampliaron el radio de acción de la influencia del arte negro a todo el espacio donde se concentraba el poder de los blancos criollos; es decir, a toda la costa peruana y; así, se sostuvo que todas las expresiones artísticas costeñas, de alguna forma u otra, tenían procedencia u origen negro (Romero, 1963; Santa Cruz, 1973).

Los migrantes que bailan Marinera y Tondero, en los inicios de este proceso, provienen de ciudades costeñas unidas por la carretera panamericana; las representaciones sobre la costa norte del Perú consideraban que, allí, se concentraba el sector más moderno de nuestra economía por su temprana industrialización para explotar la caña de azúcar; consideraban, además, que los indígenas

habían desaparecido de su suelo y, por tanto, su influencia y participación en la economía y capital simbólico de la región era nula o insignificante. Es evidente que estos migrantes, involucrados en la práctica de la Marinera, ya tienen una experiencia urbana previa y llegan a un espacio urbano mayor donde hay un conjunto de representaciones favorables a la actividad que realizan. Se apropian del mercado y su dinamismo es fundamental para dar respuesta a la creciente demanda; en pocos años más migrantes, y algunas movilizaciones en ciudades importantes como Piura, Chiclayo y Trujillo, producen un crecimiento simultáneo de la demanda y, por consiguiente, genera la apertura de mercados nuevos y la profesionalización de la enseñanza de la Marinera. Si la producción y consumo de bailes regionales, anterior a este periodo, es para satisfacer necesidades domésticas o para animar reuniones sociales, para las cuales, la enseñanza es intergeneracional, en esta oportunidad, la demanda tiene características de pronta masificación y con tendencia a independizar lo artístico de lo social.

Si bien en los inicios los migrantes norteños cuentan con el padrinazgo del Estado, a través de sus instituciones sectoriales o de algunos mecenas, pronto optarán por su independencia y escogen el centro histórico de Lima para organizar el primer centro de enseñanza, independiente de Marinera norteña; lo denominaron Aires Norteños y, Academia, para identificarlo como centro de enseñanza.

Con independiente quiero decir que están ligadas a una persona, o a una pareja, que es quien enseña y es la única responsable de la prestación del servicio y de la cobranza del mismo; este costo es por mensualidad, por clase dictada o por partes; el mismo maestr@ de baile se encarga de negociar las condiciones del pago. Para disponer de un local se establecen los contactos a través de paisanos, o de alguien influyente en la institución, que ceden sus locales a cambio de contar con la colaboración artística de algunos de los participantes en cuanto organicen algún evento. Este mecanismo es utilizado para disponer de locales amplios y adecuados para la práctica de la danza y es una estrategia común de los sectores sociales excluidos en su relación con el Estado o con las institu-



ciones; estrategia que se explota con mayor amplitud, luego, cuando se organizan los concursos de Marinera.

La primera academia, en Lima, es organizada y dirigida por la pareja campeona del séptimo concurso nacional de Trujillo, la misma pareja que es portada de la colección Documental del Perú correspondiente al departamento de La Libertad y que formaron parte de la delegación peruana al mundial de fútbol México '70; reconocidos artistas nacionales y extranjeros, que los vieron bailar, sostienen que su baile era bastante modesto pero muy entusiasta y fueron algunos de ellos quienes les dieron algunos "toques" para hacer más respetable su ejecución.

La deducción lógica, para esta participación, era que existía una presión, una necesidad para que la representación costeña de un baile popular tenga un espacio en la delegación oficial, que existía la pareja designada; pero, la calidad de baile de los ejecutantes no satisfacía los "standares internacionales", lo que obligó a someterlos a ensayos rigurosos para que puedan tener una actuación decorosa. Es evidente que el "blanqueamiento" de la Marinera, que ha ocurrido en Trujillo, por efecto de los organizadores del concurso -que pertenecen a las familias económicamente más poderosas de la región- funciona como un recurso ideológico que presiona la representatividad de los elementos simbólicos de la nación; y, los trujillanos "menos" nativos, más urbanos, por tanto, menos excluidos por el poder no podían estar ausentes de un evento en que estaba comprometido los "valores patrios". Si las danzas andinas se defendían solas, a las costeñas, tenían que defenderlo los padrinos; y, así, les hicieron un espacio en la delegación que los bailarines explotaron al máximo.

Los "blancos" costeños encontraron en la Marinera el recurso cultural, popular, para contrastarlo con la música y danzas andinas; es la misma época en la que se está promocionando, con toda la fuerza de la institucionalidad oficial, la música y danzas negras ejecutadas por Perú Negro; la diferencia está en que, el arte negro, cuenta con el auspicio privado y del Estado; pero, actuando siempre en forma independiente de otras expresiones artísticas;

sin embargo, la Marinera o sus aficionados comparten o se disputan el mismo mercado popular con el grueso de los andinos migrantes.

Decía que la primera academia estuvo dirigida por campeones de Marinera; pero, los campeones siguen apareciendo y aquellos que no siéndolo tienen la capacidad para enseñar a serlo y; además, como la constancia en la práctica en la primera academia formada era generadora de nuevos campeones en su seno; entonces, de estas tres vertientes va surgiendo la potencialidad competitiva y, como hay mercado para todos, las nuevas academias van surgiendo una tras otra; a veces por imitación, otras por divisiones sucesivas y otras por contraste; desde el centro de Lima, primero, se avanza hacia los distritos aledaños, de éstos hacia importantes capitales de departamento como Cajamarca y Huancayo, paralelamente, a la apertura de academias en los conos de la capital; de allí, a los distritos fuera de la capital y, desde luego, a las provincias cercanas; mientras Trujillo, Chiclayo y Piura tienen un desarrollo paralelo y similar al ocurrido en Lima; captación de mercados, desde el centro de la ciudad, hacia los sectores periféricos; al igual que quienes iniciaron este proceso de "conquista", al inicio se asentaron en el mismo centro de Lima y, desde allí, ampliaron el mercado y conquistaron otros nuevos. En la actualidad, salvo algunas excepciones, el mercado nacional cuenta con un lugar donde aprender a bailar Marinera por muy recóndita que sea la demanda. Y, hasta en el extranjero, siguiendo las rutas de las migraciones, danzantes de Marinera han abierto un nuevo frente de conquista y encontramos academias en USA, España, Venezuela, México, Francia, Alemania, Rusia, Australia, Japón, Italia, Argentina, Brasil, Chile, Japón, etc.

Pero, cada nuev@ bailarín/a que se incorpora a una academia sabe que pertenece a un entorno social y artístico propio y particular; sabe que, en el año, va a tener la oportunidad de encontrarse con otros bailarines de otros lugares o de otras academias; sabe quiénes son los bailarines más importantes y quienes son los maestros más reputados y dónde se encuentran; sabe que en Trujillo, el último fin de semana del mes de Enero, se produce la mayor concentración de danzantes de Marinera y a

la que la mayoría asiste cual si fuera un “peregrinaje”; es decir, sabe que se está incorporando a una red social, a una red que tiene sus propios mecanismos de relacionarse, de informarse, de formarse; sabe que forma parte de un mundo diferenciado donde se produce y consume un baile regional cuya gestión derivó en la constitución de una red cuidadosamente elaborada que, desde un núcleo muy pequeño, fue urdiendo su telaraña hasta convertirse en una red interconectada que tiene integrantes de lo más plurales, en términos de diferenciación económica, social y cultural, de género y generación; nucleados por, o para, la práctica de esta danza convertida, desde el concurso N° 27, en Patrimonio Cultural de la Nación.

**Espacios de encuentro: Los Concursos de Marinera.**

Por dos décadas consecutivas, sesenta y setenta del siglo pasado, Trujillo es el lugar único en el año donde se encuentran los danzantes de Marinera para contrastar sus habilidades; para esas dos décadas la reunión era, virtualmente, una reunión social, donde se encontraban los viejos amigos de diferentes lugares del país; cada uno dedicado a sus propias actividades laborales o profesionales, a contarse las ocurrencias familiares o sociales más importantes. La preparación para el concurso era mayormente doméstica, con uno que otro retoque de algún entendido, conocido de la familia, que aportaba con algunas ideas para lograr un baile más vistoso y diferenciador; los bailarines bailan lo que les enseña la abuela(o) o la tía(o) o la madrina o cualquier familiar cercano; en suma, se trata de una actividad de clara tendencia folklórica; los seis primeros años las parejas asisten vestidos de etiqueta; después de todo, la elegancia en el vestir era un requisito para acceder a los salones del club Libertad; pero, en uno de esos concursos iniciales a una de las bailarinas se le rompió el taco de su zapato en pleno baile y, no encontró más audaz solución al problema, que sacarse el otro y bailar descalza; desde aquella anécdota, muy celebrada por el público, los zapatos para las mujeres para bailar Marinera dejaron de existir (hago la salvedad que me refiero a bailar en el concurso de Marinera organizado por el Club Libertad de Trujillo porque en la sociedad llana es común andar y bailar descalzos).

A los pocos años del establecimiento de la primera academia de Marinera en Lima y, en vistas del crecimiento progresivo del mercado, se organizan los primeros concursos de Marinera; el mecanismo de selección de las parejas participantes es el mismo que el de Trujillo; pero, para diferenciarlo, y hacer que la convocatoria tenga más representatividad nacional, se convoca al concurso con más modalidades de baile: Marinera norteña, Marinera limeña, Marinera serrana y Tondero o Marinera norteña, Tondero y Huaylarsh. En Lima, cercanos a los ochenta del siglo pasado, no se puede desligar un concurso nacional de una danza folklórica de su versión andina, comparten el mismo mercado.

Dos concursos más al año, además del de Trujillo, mientras la población que practica la danza se sigue incrementando; la constancia en la práctica es un factor que presiona sobre los directivos de las academias para buscar más oportunidades para bailar, para contrastar los avances, para compararse con los demás; las prácticas se intensifican en horarios semanales y, el incremento progresivo del número de participantes en las academias vuelve necesaria su organización en una junta directiva, que la comande, para delegar responsabilidades. Cada bailarín/a tiene el apoyo de su entorno familiar inmediato para satisfacer sus necesidades propias de la actividad como: adquirir el mejor vestuario, para maquillarse, para formar parte de la “barra” del grupo, para organizar actividades sociales dentro del grupo como: celebrar cumpleaños, organizar encuentros para recaudar fondos para el viaje de la delegación al concurso de Trujillo; buscar en Trujillo alojamiento, alimentación y lugar de ensayos adecuado. Para todos estos requerimientos, y otros más, la familia cumple un rol fundamental y es “incorporada” o absorbida para constituir el contexto y el consumidor inmediato del producto que en la academia se está elaborando.

Siguiendo la dinámica impuesta en Trujillo, en Chiclayo el Club de Leones y en Piura, el Club Grau, también organizan concursos de Marinera. En Lima, de los dos concursos que se celebraban, uno estuvo a cargo de una institución benéfica (Grupo Acuario) y, el otro, por la primera academia de Marinera organizada

en Lima. A imitación de esta última, y con un claro espíritu de competencia, se convocan a un concurso u otro donde cada nueva academia surgida organiza su propio concurso; la proliferación de academias ha derivado en la proliferación de concursos. Desde la década del noventa cada organizador de concurso procura promocionarlo, con la debida anticipación, para no cruzar las fechas con otro concurso u organizarlo en fechas no tan próximas los unos de los otros; la intención es lograr la mayor convocatoria posible; pero, hace no menos de cinco años no hay fin de semana que no se organice un concurso; más aún, varios fines de semana de este año se están realizando entre tres a cinco concursos simultáneos.

Algunas academias organizan mas de un concurso al año y, otras, para dar preferencia a la participación de los suyos organizan un concurso interno (uno de los dos integrantes de la pareja debe pertenecer a la institución organizadora) y, otro, abierto donde pueden participar todas las parejas, a excepción de los integrantes del grupo organizador. Otras academias organizan concursos para cada modalidad de baile, para el concurso interno la mayoría de "instituciones" obligan a sus integrantes a participar bajo pena de una sanción pecuniaria de no hacerlo. Lo más completo, y es a lo que aspiran todas las academias, es que cada una organice un concurso de Marinera limeña, otro de Marinera norteña y Tondero y un concurso interno.

Desde el primer concurso de Trujillo, organizado por el Club Libertad, hasta el promedio de ciento cincuenta concursos anuales se han incrementado, sustancialmente, los niveles de competitividad y; las relaciones domésticas, antaño armónicas, se han vuelto conflictivas y cargadas de subjetividad. Cada concurso es un productor de campeones(as) y cada nuev@ campeón(a) es un futuro maestr@ con pretensiones de academia propia y, por cierto, de concurso propio. Cada banda o escudo en el pecho, como símbolos de haber logrado un campeonato, es una carta de presentación para lograr, en el medio, el respeto y la admiración y; varios campeonatos son varias razones para convertirlo en "profesional" de la Marinera.

Con la organización del concurso cada academia ha logrado completar el circuito económico: producen, distribuyen y consumen: autosuficiencia económica en la explotación de un recurso cultural; pero, la demanda interna no consume toda la producción, también consumen los medios de comunicación, las instituciones nacionales e internacionales; la oferta es un producto, finamente acabado, un producto que tiene cada fin de semana, en el concurso, a su control de calidad, y en la competencia, el incentivo para una mejora constante.

Los concursos son organizados por instituciones diversas: los más por las academias y, los menos, por municipalidades, colegios, congregaciones religiosas, instituciones benéficas, clubs privados, clubs provinciales, instituciones estatales y privadas; pero, al margen de cual sea la naturaleza de la institución organizadora; detrás de ella encontraremos a algún campeón o campeona de Marinera que se encuentra incentivando, y a la postre, organizando el concurso y; lo que ha logrado es el apoyo de la institución, ha comprometido a la institución en sus objetivos "personales". Alguien que baila Marinera es requerido por su entorno social inmediato, que puede ser su familia, su Iglesia, el colegio donde estudia o estudió, su centro de trabajo o sus amigos de barrio vinculados a alguna institución que realizará alguna actividad y, para animarla, solicitan que se presente algún número artístico; poco acostumbrados a observar una representación artística de calidad, esta vez, encuentran en la pareja ejecutante de Marinera una actuación que les impresiona, que marca la diferencia respecto a los demás actores; la impresión estética que causan permanece, por buen tiempo, y es un poderoso sensibilizador que genera conductas de aceptación y "solicitudes" de acercamiento a la institución; además de ofertas de apoyo en logística para hacer que, quienes están vinculadas a la institución que actuó, puedan aprender a bailar Marinera; así, el bailarín(a) ha ganado una "cabecera de playa" desde la cual comprometerá, en poco tiempo, a la institución en la organización de acciones propias de la red de la Marinera. Él/ella tiene ese mundo que ofrecer y lo moviliza a través de la convocatoria a un concurso; de allí que encontremos instituciones, de las más diversas, comprometidas en la organización de estos concursos.

La aceptación, auspicio o visto bueno de algunas instituciones para comprometer su apoyo logístico y, en algunos casos, financiero para la organización de los concursos esta en función a las representaciones construidas en cada sector social respecto a la cultura popular, culturas subalternas o folklore. Algunas personas propias de los sectores económicos altos, más otros de su elite cultivada, creen que se trata de una actividad “sana” en sí misma que puede servir de alternativa ocupacional para mantener a la juventud alejada de las drogas o la delincuencia; mientras, otros del mismo sector, con algo de “nobleza” en el corazón, se conmueven con la pobreza y valoran que, a pesar de ella, algunos muestren facultades de creatividad artística de contenido afectivo, de sensibilidad por lo natural y cuyo arte traduce una relación armónica con la naturaleza; frente a lo cual adoptan una conducta paternalista y dedican su vida a protegerlos, defenderlos y promocionarlos fomentando estas actividades como un tributo a la tradición; son los que establecen relaciones interpersonales con los artistas populares. Un tercer sector, formado por inconformes con las relaciones interpersonales de su clase, que priorizan lo individual sobre lo colectivo o se sienten muy “vacíos” en su entorno social o en quienes la agitada vida laboral o social ha producido individuos con un grado alto de “stress”, para estos casos la mano tendida a la creatividad cultural de los sectores populares cumple la función de “válvula de escape”, es un bálsamo de paz en sus vidas agitadas. Un último grupo, y son los menos, con una clara representación de nación que responde al tipo criollo, comprometen su respaldo a toda actividad cultural que pueda formar parte del capital simbólico de la nación; es decir, fomentan lo que consideran lo propio, lo nativo, lo nuestro.

Los sectores medios, involucrados en este último discurso, con más identificación por las expresiones de la cultura popular, además, de apoyar lo que consideran elementos identificatorios de la nación buscan marcar distancias respecto a la “invasión” de música extranjera. Para los partidos políticos, institutos armados, iglesias, clubs departamentales, provinciales o distritales o todas aquellas instituciones que están, entre sus necesidades, captar más adeptos y demostrar dinamicidad social en

sus locales institucionales, apoyar la cultura popular es un medio profusamente utilizado; lo que demuestra ser un eficaz captador de la atención y compromiso populares. Las campañas electorales son oportunidades para que los danzantes de Marinera, u otras expresiones de la cultura popular, tengan difusión masiva. La pareja de baile no es militante de X partido candidato, va para mostrar su arte, porque le pagan o porque algún pariente cercano le ha solicitado. En estos casos se presume que una muestra de identificación con las artes populares implicaría identificarse con las necesidades y aspiraciones del pueblo.

Hay concursos de Marinera pequeños, medianos y grandes; concursos realizados en el corazón de Miraflores o en el Cerro del último asentamiento humano; concursos realizados en la capital de la República o en recónditos pueblitos; concursos realizados al interior del país o fuera de él, siguiendo la ruta de las migraciones externas; concursos organizados con medios tecnológicos de última generación en forma artesanal; concursos en el que participan más de 1000 parejas y concursos en el que participan no más de quince. Todos repartiendo campeonatos, todos generando nuevos campeones y todos campeones nacionales y, la “necesidad” de producir nuevos campeones es tal que se crean categorías especiales como la de “noveles” o “novel-novel”, se convocan a concursos prohibiendo la participación de campeones nacionales o en un mismo concurso se establecen categorías A y B; el criterio, para tal división, es la calidad artística de las parejas; así, hay una preocupación permanente por producir campeones y estos deben ser nacionales. Y cada bailarín que logró un campeonato se presenta con los honores del caso, aunque su campeonato lo haya logrado siendo pareja única o por medios marginales a las bases de los concursos; es decir, el medio más efectivo para lograr autoridad o prestigio dentro del mundo de la Marinera es ganando un campeonato, sin importar cómo ni dónde.

Pero hay dos factores interesantes que merecen atención, más allá del concurso mismo: primero, es la racionalidad económica del concurso; cualquier análisis de costos demostraría que es un fracaso económico total; los

únicos ingresos “visibles” derivan de la venta de entradas a los espectadores al concurso que, por lo general, son los familiares o allegados de los concursantes; desde la canchita deportiva, sin servicios higiénicos, en el cerro o pueblito más recóndito de cinco nuevos soles la entrada hasta el coliseo cerrado comercial o privado mas reconocido de veinticinco nuevos soles la entrada; el ingreso, por ese rubro, no cubre ni para “el té”; entonces, los costos de producción de un concurso tienen que ser negociados legal o marginalmente: se obtiene un local por favor a un pariente o conocido, porque se ha conseguido el apoyo logístico de alguna institución por medio ya indicado líneas arriba, porque la actividad reporta réditos políticos o porque el apoyo a las actividades culturales que resultan de la creatividad popular son observados con indulgencia y paternalismo por la institucionalidad y porque no existe normatividad oficial que regule las actividades de esta naturaleza.

El segundo rubro importante de costos lo constituye el alquiler del equipo de sonido, hay uno o dos proveedores, también del mundo de la Marinera, que tienen equipos de sonido de todo costo y para todo concurso y, es cubierto, con fondos recaudados en actividades previas por los organizadores, por la “generosidad” de algún padre de familia o por algún “mecenas”. Implica que estos costos son cubiertos, casi siempre, por terceros; en lo que concierne a los premios para los ganadores, con frecuencia, son aportes de los representantes de la Reina. Estos reinados son voluntarios; pero, es una voluntad que, a cambio de tener publicidad y un lugar expectante en el desarrollo del concurso, al constituirse en la encarnación simbólica del poder, se tiene que retribuir con donaciones útiles al evento.

Por lo tanto, los ingresos económicos “visibles” en la organización del concurso solo sirve como caja chica. Es evidente que si esta actividad, en su acepción económica, tiene estas características es porque hay un factor importante que sirve como elemento de negociación: son los resultados de los concursos. Pero, si se “negocia” los resultados, y es una percepción que tiene cierto consenso, porqué los concursantes siguen participando. Sostengo que existe una racionalidad mayor, más profunda,

una racionalidad subconsciente e histórica que impulsa la concreción de acciones que trascienden lo puramente económico y social.

El segundo elemento que quiero resaltar es el esfuerzo, a veces “inexplicable”, que hacen algunas parejas para participar en un concurso: hay concursos que terminan a la una o dos de la mañana, con un frío intenso y sin haber probado alimento alguno, y la gente está allí; concursos que se realizan en lugares muy apartados, y de difícil acceso, y la gente está allí; niños que se quedan dormidos en las graderías de un coliseo, mientras, sigue el evento y son despertados compulsivamente cuando les toca bailar. Implica que la gente participa en los concursos a pesar del frío, del hambre, de la sed, de la propia seguridad personal, algunos se gastan los últimos centavos que les quedan realizando viajes interprovinciales. Alto grado de sacrificio en el que se comprometen todas las generaciones, mucha entrega, predisposición a eludir cualquier otra responsabilidad por cumplir con la vinculada al concurso.

El concurso, así, se constituye en una práctica social, en una práctica social en expansión, en el lugar en el que cada fin de semana interactúan la gente vinculada a la práctica de la Marinera, es el espacio privilegiado de la información y de mantenerse interconectado; allí se conoce lo que ocurre en todas las academias, lo que están haciendo todos los profesores, cómo se están constituyendo las parejas, quiénes los están preparando y dónde; allí se promocionan los eventos del año, se destruyen y construyen parejas, se observa el avance (evaluación en calidad de baile) de los bailarines, se detecta quien puede complementarse mejor con quien, se establecen las alianzas personales y grupales y, también, es el lugar privilegiado de los conflictos.

Es, por sobre todos los otros aspectos, el espacio de aprendizaje en la negociación y en la valoración de las calidades de baile; la familia que observa agudiza la percepción y calcula las probabilidades de éxito propios y ajenos, aprende a no dejarse engañar, a ubicarse socialmente, a convivir en espacios sociales mas grandes que el de su familia, aprende a ejercer sus derechos y obliga-

ciones, aprende a constituirse en ciudadano, en ciudadano sustantivo (Sojo, 2002). El entorno de parientes del (de la) bailarín(a) que se encuentra inmerso en el círculo de la Marinera, al poco tiempo, termina convirtiéndose en un individuo más dinámico en su barrio, en la escuela, en la iglesia; son los que “manejan” las actuaciones públicas y los que tocan las puertas precisas para lograr algún beneficio para su colectividad; por lo general, son los líderes locales.

### *Cómo se forma un(a) bailarín(a) y tipo de tecnologías corporales involucradas.*

Hace solo cinco décadas l@s bailarín@s no se hacían, nacían y aprendían en la casa, con la familia, es la abuela(o) la/el maestra(o) más entusiasta; para los primeros años de concurso la preparación para bailar es un asunto estrictamente familiar. De resultados del concurso los que han campeónado, o han logrado algún puesto de honor, son requeridos, de favor, para dar “una mano” a los nuevos concursantes; pero, el mercado sigue demandando y, entonces, aparecen los primeros indicios de remuneración.

Cuando los primeros campeones llegaron a Lima no habían maestr@s de la Marinera que bailaban, los que existían eran de la Marinera que se bailaba en Lima y difería mucho de la que se ejecutaba en el norte, los otros profesores eran de danzas andinas. El mercado los presiona y, en pocos años, los recién llegados organizan un lugar de enseñanza que lo denominan academia. Si en un primer momento son requeridos para dar clases a domicilio, la organización de una academia implicaba dar clases grupales. En la actualidad la academia funciona como puerta de entrada, como institución intermediadora entre la sociedad y los individuos que quieren aprender a bailar Marinera; son los canales, los nexos entre individuos y sociedad; pero, la formación allí es solo para principiantes, de regulares para arriba los ensayos son personalizados o en pareja donde el/la profesor(a) ha sido escogido con un alto grado de selectividad.

A mediados de la década del ochenta, cuando ya se hablaba de la excesiva sofisticación de la Marinera y, por

lo menos, dos décadas después de que Arguedas criticó las estilizaciones de las expresiones folklóricas (Arguedas, 1963), entre ellas a la Marinera, una pareja se presentó en el concurso de Trujillo ejecutándola con notoria influencia de la técnica del ballet; campeónó y, al poco tiempo, se convirtió en una técnica profusamente utilizada; también, fue la apertura a toda tecnología corporal extraña que permita lograr bailarín@s con alta capacidad de resolución.

Los cuerpos danzantes son cuerpos contruidos que se caracterizan por tener una gran resistencia física, elasticidad fuera de lo común, dominio del espacio en sus diferentes niveles, seguridad en el equilibrio corporal en posiciones muy variables y complejas del centro de gravedad, velocidad de las extremidades y control del cuerpo en las variaciones de velocidad que la música exige, independencia de movimiento de las partes del cuerpo, naturalidad en la expresión facial para dar a entender que los movimientos que se están ejecutando no implican mayor esfuerzo o que se les ejecuta con el mayor de los gustos, que esos movimientos impliquen ser “hábitos corporales”.

Es evidente que esos hábitos corporales se han logrado en largas jornadas de ensayo, jornadas que para algunos es de toda la vida. En los años iniciales el/la profesor(a) se ocupaba de toda la preparación, incluyendo la parafernalia que lo acompaña; progresivamente se fueron especializando, unos preparando solo a mujeres y otros solo a varones; hoy la especialización es alta y hay profesor@s para principiantes, para coreografías, para zapateo, para niño@s, para adult@s, para pañuelo, para dominio de la falda, para expresión facial, para darle fuerza, para marcar el ritmo, profesor@s especialistas en algunos concursos y no en otros, profesor@s para postura, para manejo del sombrero, profesor@s de “exportación”, profesor@s para el interior de la República, etc.; es decir, progresiva división social del trabajo.

Pero, tod@s est@s profesor@s se especializaron en la práctica misma, en la exploración de movimientos corporales, en la creatividad motora; el propio medio los generó, los “profesionalizó” y lo lograron en la convivencia diaria

con su alumnado. No hay un solo lugar, donde actúa el poder institucionalizado o de educación “formal”, donde se enseñe Marinera en esos grados de especialización; l@s profesor@s se han hecho sol@s o son el resultado de las exigencias del medio; el caso es que están y son respetad@s; y, el medio mismo permite la continua aparición de otros o cada nuev@ campeón(a) es un potencial profesor(a) y, a lo mejor, creador(a) de un nuevo estilo. La competitividad, que exige el concurso, es un factor determinante en la exploración de movimientos diferenciadores.

Las técnicas corporales empleadas, entonces, no son técnicas depuradas en un estilo definido y fiel del original; son, más bien, reelaboraciones artesanales; uso de tecnologías de manipulación del cuerpo, pero, sabiendo que producto final se quiere lograr. Implica que se conoce el objetivo, pero, los medios para lograrlo son el producto de experimentaciones constantes, experiencias que se depuran día a día en los ensayos; cada profesor(a), cual más creativ@, aplica en su alumnado su imaginación para afinar el producto final, la misma que es producto de la experiencia en eventos sucesivos.

Este mecanismo de enseñanza crea fuertes identificaciones personales entre profesor(a) y alumno(a) que se extiende a profesor(a)-familia del alumnado; de forma que, cada profesor(a), reclama por su alumn@ y cada alumn@ se identifica como alumn@ de tal profesor(a); la identificación con la academia o grupo ocupa un lugar secundario. La identificación es con un estilo de baile, con un estilo de enseñanza y, en algunos casos, hasta con un estilo de vida; en realidad hemos vuelto a las formas primarias de enseñanza, de persona a persona, de cuerpo a cuerpo como en la tradición; pero, esta vez intermediados por un mercado de consumo exigente, una tecnología corporal particular, inventada y diferencial. El/la profesor(a), hecho en la experiencia competitiva, ocupa hoy el espacio que antes ocupaba la abuela.

Es pertinente hacer notar que, en su mayoría, l@s profesor@s dedican su tiempo completo a la enseñanza o a resolver problemas derivados de las exigencias del concursante. A pesar de la informalidad y de la susceptibilidad del mercado, los que se dedican a enseñar estas

danzas siempre tienen a quien impartirle sus saberes y, por lo general, l@s profesor@s escasamente han concluido estudios secundarios, contados son los que tienen una formación sólida en técnica danzaria y poco o ningún éxito han tenido l@s técnicos en expresión corporal y cultura física; y, l@s profesor@s egresados de la Escuela Superior de Folklore o de cualquier otra institución de formación superior en danza y música folklórica, siempre están en desventaja en el medio laboral frente al/a la bailarín(a) de Marinera norteña.

Al alumnado se le exige mucho esfuerzo físico, durante la semana tiene un promedio de dos a tres sesiones que son complementarias a su esfuerzo escolar y tienen hipotecados sus fines de semana; al alumnado se le impone un conjunto de pasos, figuras coreográficas, posturas, combinaciones, variaciones, todas con el objeto de definir un estilo particular; pero, lo que finalmente se le da constituyen herramientas que él/ella opta por utilizarlas según combinaciones que prefiera o según lo que la música le va inspirando; los sujetos diferenciales y creativos siempre imponen un estilo personal y las ejecuciones más celebradas son aquellas que marcan la diferencia; quiero decir, que por muy exigentes que sean l@s maestr@s para lograr objetivos en sus alumnos, éstos siempre tienen la posibilidad de variarlos, de darles su “toque personal” y constituirse en los innovadores del estilo. En estos tiempos de postmodernidad el sujeto, como actor, juega un papel importante en la renovación y ampliación del mercado y en la consolidación de la Marinera como la danza más representativa de la nación.

### *Reflexiones finales.*

Las preguntas fundamentales de este relato son: ¿qué motor impulsa la realización de estas actividades, por qué se convierte en una necesidad hacer una práctica pública de lo que siempre fue una práctica doméstica? la concreción de esta práctica ¿qué representaciones genera y cómo un recurso ideológico de la cultura norteña se abre paso en el concierto de culturas del mundo?

Hace algunos años comentábamos con egresados de la Escuela Superior de Folklore nuestras experiencias en

el mercado laboral, era una coincidencia que la primera pregunta en una entrevista con el responsable de alguna institución educativa era: ¿baila Ud. Marinera?; sí, bailo Marinera de Ayacucho, de Puno; no, ¿baila Ud. Marinera norteña?; no Señor, entonces si necesitamos sus servicios lo llamaremos. El diálogo era prácticamente invariable. La condición para acceder a un puesto de trabajo, como profesor(a) de danzas, era saber bailar Marinera norteña y, además, otras danzas; pero, no otras danzas y no saber bailar Marinera.

Desde la experiencia comentada en la representación oficial al mundial de fútbol México '70, la Marinera norteña está presente en cuanto evento oficial requiera de participación artística; más aún, para las celebraciones de fiestas patrias, y otras de trascendencia histórica, tienen como música de fondo una Marinera norteña o un Tondero. Es una danza cuyos ejecutantes son, en su gran mayoría, de sectores populares; pero, hay un porcentaje que proviene de los sectores medios y, otro tanto, de sectores altos; quiero decir que no existe exclusión en la Marinera por razones económicas ni socio-culturales.

Concluyo que si bien las representaciones institucionalizadas de estado-nación generan conductas particulares indulgentes frente a creaciones culturales nativas, éstas no son por efecto de una política de estado que fomente la creatividad cultural sino porque los propios practicantes han sido capaces de apropiarse del capital simbólico de la nación. Cuando llegaron a Lima los primeros migrantes norteños, que bailaban Marinera, y comenzaron a tener acogida; los limeños, acostumbrados, ideológicamente, a creer que todo lo que tenía características nacionales debería ser producido en Lima, sostuvieron que la Marinera era única, sin apellidos; que en Lima nació y que, en Lima, fue rebautizada por Abelardo Gamarra y que, el norte puede llamar con cualquier otro nombre a lo que ellos llaman Marinera, Tondero por ejemplo, pero no Marinera (Santa Cruz, 1973); en realidad los limeños pretendían que lo que se bailaba en Lima debería denominarse Marinera a secas y no Marinera limeña. Pero, los norteños no se inmutaron, trabajaron con paso de hormiga, pero seguros. Las migraciones masivas de las últimas décadas, mas proclives o identificarse con productos culturales

provincianos, inclinaron la balanza y, los norteños sí quieren identificar a su danza como Marinera norteña. A la larga ganaron la batalla, trabajando sistemáticamente tejieron su red y ampliaron su mercado y han convertido su producto en una necesidad nacional. Aunque para los concursos de Marinera limeña existe financiamiento por parte de poderosas empresas cerveceras, estos no logran convocar ni la mitad de lo que logra un concurso mediano de Marinera norteña; más todavía, las parejas de Marinera limeña, en su mayoría, primero aprendieron a bailar Marinera norteña.

Un segundo elemento que se desprende de lo anterior es la persistencia en la identidad de lo que se esta bailando: se trata de una Marinera norteña; la representación de lo regional actúa de forma tácita, todos los concursos son convocados especificando el vocablo regional; la mayoría de los nombres de las academias hacen referencia al norte, los profesores proceden del norte, en el norte está el lugar de "peregrinaje" anual de todos los ejecutantes y amantes de la danza repartidos en el mundo entero; en consecuencia, el emblema de la identidad regional es un motor que convoca voluntades y sirve para aunar esfuerzos; la práctica de una expresión cultural como la Marinera amplía los horizontes de lo regional, es un mecanismo ideológico alternativo para proyectar lo regional a espacios nacionales y, desde éstos, al concierto de culturas en el mundo. Pero, es un regionalismo convocante, que conquista, que absorbe, es abierto a otras voluntades; el lenguaje artístico actúa como elemento atrayente que, de forma sutil y sensibilizadora, cual sirena encantadora, los envuelve en su red y lo convierte, al poco tiempo, en uno de los suyos.

Los convocados que aparecen con mayor frecuencia son los migrantes, la red tejida desde Lima sigue los caminos de las migraciones internas y externas, los migrantes andinos o sus descendientes encuentran en la Marinera un adicional o nuevo elemento de identidad; presumo que las aspiraciones de los migrantes tienen su encuentro en la capital con otras similares y que, los andinos, encuentran menos excluyentes las prácticas culturales costeñas, pero provincianas, que sus propias prácticas culturales. La apertura hacia grupos sociales mayores, la búsqueda



da de inserción en el mercado mundial, la salida exitosa del propio espacio actúa como un factor generador de expectativas y desequilibrios, tanto emocionales como afectivos. Los grupos de Marinera norteña les proporcionan ese componente ideológico de respuesta a sus aspiraciones: posibilidad de interactuar con diferentes grupos sociales, sentido de pertenencia a un colectivo humano, sentirse en un espacio menos excluido que el propio u original, tener la posibilidad de ser comprendido en su provincianismo, agenciarse de un recurso que asimila la modernidad desde el trabajo del cuerpo; pero que, al mismo tiempo afirma identidades nativas; y llegan, a este espacio, a competir; llegan a realizar los mayores sacrificios para tener un lugar de honor, y de respeto, en un colectivo mayor al propio. El colectivo mayor al propio no es homogéneo, a su interior surgen las diferenciaciones que no son por razones económicas ni culturales, son por razones artísticas y por el reparto de los signos de distinción; la diferenciación surge por la calidad en la ejecución de la danza, los principiantes son los excluidos.

Pero, los norteños tejieron una red social alrededor de su práctica, lo tejieron con mucha meticulosidad y paciencia, producen y consumen el producto, han cerrado el circuito económico; y de su propio mercado, en continua expansión, van surgiendo las especializaciones; la división social del trabajo no sólo se produce en la enseñanza sino que también se detecta en la parafernalia que rodea al/la bailarín(a); hay unos confeccionistas de un estilo y otros de otro, hay joyeros, vendedores de videos, de fotografías, de cassettes, de CD, de sombreros, de mantos; los más de ellos a dedicación exclusiva.

Me atrevo a sospechar que estamos frente a características propias de las formas transicionales del capitalismo, la fundamental de ella es la división social del trabajo; pero, para este caso el producto explotable es un recurso cultural que ha permitido generar, a su alrededor, todo un movimiento económico.

Concluyo este ensayo haciendo una referencia a la globalización, a la idea que el mundo responda a un solo marco referencial; entendemos que en el mundo de las

finanzas la globalización es un hecho que no admite discusión, los flujos financieros se transportan de un lugar a otro sin posibilidad de identificar su origen, las fronteras nacionales dejaron de tener importancia para ser vulnerados por los capitales transnacionales; el mundo de la economía está siguiendo los pasos del mundo financiero y, poco a poco, se proyecta a las naciones un único modelo económico; salirse de él es convertirse en un paria. El modelo único puede tener errores; pero, tiene que corregirse por sí mismo; imposible buscar salidas por medios propios o marginales; pero, la cultura aún no muestra signos de globalizarse; o mejor, en la cultura se encuentran factores divergentes a este proceso y es donde se han producido los mayores reveses para los adalides de lo global. Los fundamentalismos, y los nuevos nacionalismos, reclamando sus propias fronteras adquieren fuerza y presencia activa en el mundo; dentro de ese aspecto, en la lucha por hacer sentir su presencia, las culturas que tienen elementos diferenciales que mostrar cuentan con el arma apropiada que les permite entrar como productores en el concierto de culturas en el mundo, y, la cultura norteña es lo suficientemente elástica como para transformar sus códigos estéticos externos en susceptibles de ser comprensibles por cualquier otra cultura, por su capacidad para asimilar herramientas culturales externas y para convertir el producto tradicional en un producto mejorado, finamente acabado.

La asimilación de la modernidad que, para el caso que estamos tratando, se incorpora a través de las tecnologías corporales; pero, con sujetos sociales actores que utilizan esa tecnología para mejorar sus formas externas de expresión y, así, ofertar un producto tradicional de la cultura norteña con un alto contenido estético; esos mismos actores ya dominando las reglas del mercado, pueden entrar al nuevo milenio con grandes expectativas. El norte peruano, que se abrió al mundo con el descubrimiento de la Tumba del Señor de Sipán, aunque fue para valorar su pasado y para transformar el imaginario prehispánico nacional y mundial, con la práctica de la Marinera se incorpora a la complejidad contemporánea con un producto finamente codificado, que incluye mecanismos propios de producción y consumo, una tecnología corporal diferenciada, un sistema educativo

alterno y un proceso de densificación y transformación de imágenes de sí mismo que potencian las capacidades de respuesta de los involucrados en su red y que los convierte en constructores de sus propias historias de vida y en actores sociales de nuevo estilo.

### *Referências*

AGUILAR, Carlos. **La Marinera**. Editorial Impacolor. Lima. 1989.

ARGUEDAS, José María. Artículo publicado en **El Comercio**. Lima, Mayo 19. 1963.

DELGADO ROSADO, Pedro. **Aproximación Histórica a la Interpretación del Tondero**. Texto inédito. 1998.

GALVEZ, José. "La Marinera". En: **ICPNA**, Año1, Vol.1. Nº1. 1944.

IRIARTE, Francisco. Sin año de publicación. **Marinera y Tondero**. Folleto.

ROCA, Luis. **La Otra Historia de Zaña**.

ROMERO, Fernando. **De la Zamba de África a la Marinera del Perú**. Museo de Arqueología y Antropología del Perú. UNMSM, 1963.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Ensayo: Marinera y Tondero**. 1973.

SOJO, Carlos. *La noción de ciudadanía en el debate latinoamericano*. En: **Revista de la CEPAL**, Nº 76. Santiago. 2002.

VALLEJO, Francisco. **Revista La Marinera**. Nº1. Editorial San Marcos. 1999.

*Recebido em 02 de outubro de 2017.*

*Aceito dia 03 de novembro de 2017.*