



**Universidad Autónoma del Estado de México**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**Doctorado en Ciencias Sociales**

**Del “Espectro de la rosa” a “El corsario”**

**Masculinidades en el Ballet Clásico:**

**Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

**Tesis que para obtener el título de**

**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES**

**presenta**

**María Isabel Lara Escobedo**

**Directora de tesis**

**Dra. Graciela Vélez Bautista**

**Toluca, México; octubre de 2016**

## PRESENTACIÓN

### Un problema de género

Tuve mi primer contacto con el Ballet Clásico cuando contaba con cuatro años de edad; como sucede en la mayoría de los casos, a mi madre le pareció que era una actividad ideal para mí (lo cual agradezco profundamente), por el hecho de ser una “mujercita”. Soy única mujer entre cuatro hermanos, y cuando era pequeña nunca se me ocurrió preguntarme por qué a ellos los llevaban a otras actividades extraescolares (karate, fútbol soccer o americano, box, etc.); y creo que no había cuestionamientos al respecto, porque precisamente, nunca había visto a un hombre practicando ballet, ni como compañero de clase, ni en los grupos de niñas mayores de grados más avanzados, ni en el cine y, mucho menos en la televisión. Por lo tanto el Ballet se me presentó como un acto absolutamente femenino, a tal grado que el día que conocí a un maestro de danza (contaba con 14 años aproximadamente) mi impacto fue mayúsculo, hasta que una de mis compañeras mayores -notando mi azoro-, aclaró: “*es maricón*” -me dijo-; a manera de explicación de la extraña presencia de un hombre en el mundo de la danza. Ahora, después de más de 35 años como maestra de ballet y coreógrafa, lucho todos los días por acercar a los hombres a esta actividad artística por medio de diversas estrategias, y trato de encontrar las diversas razones por las que el ballet se considera una actividad femenina, ya que en mi experiencia, tanto en su entrenamiento como en su expresión puede ser tan masculino o femenino como se pretenda.

Para un hombre, hacer danza en Toluca, significa pasar por un proceso complejo que implica cambios, negaciones, comparaciones, renunciaciones, y una lucha constante. Un proceso a lo largo de su vida como practicante de esta disciplina, en donde la familia, el grupo de pares, y la escuela, son factores fundamentales.

He visto madres avergonzadas de que su hijo haga ballet. Algunas esperan que “se le pase”, antes de que su padre se entere, porque él “*sí que se puede enojar*”. Tuve un alumno (estudiaba la preparatoria) que me contó que su familia había *compuesto* una cancioncita a manera de *jengle*, para despedirlo cada vez que sabían, iba a su clase de ballet; una letra que aludía al uso de mallas rosas, *faldita* y *puntitas* (que por cierto, no es el uniforme común de los hombres en el ballet), y al inminente *peligro* que se cernía en la familia: tener un miembro maricón.

Hace apenas un año, otro de mis alumnos, me pidió una constancia para la escuela preparatoria, con el fin de que ésta, validara el ballet como taller. La constancia debería entregarse al Profesor de Educación Física quien es el que avala la acreditación de los talleres. Cuando el alumno en cuestión entregó su constancia, el mencionado profesor no pudo ocultar su sorpresa: -“¿tú? ¿Danza Clásica?”- , el asombro venía acompañado de una sonrisa burlona imposible de disimular. A partir de ese momento, y durante todo el semestre, el alumno soportó los comentarios de este *profesionista* del deporte: -“*corre, corre...pero como hombre-, -tira a la canasta, no hagas aquí tus pasos de ballet-, -qué... ¿olvidaste tu faldita?*”-; comentarios festejados por algunos de sus compañeros que aprovechaban la coyuntura para afianzar entre sus pares su *segura* masculinidad.

En nuestro país, muy pocos casos de practicantes de Ballet suceden en la infancia, la mayoría de estos, provenientes de familias no hegemónicas, logran a la larga, generar resignificaciones y/o rupturas del *deber ser* hombres. Son los padres los que tienen que sortear un sinfín de comentarios, alrededor de la decisión (misma que se toma con las niñas sin ningún problema) de introducir a sus hijos en el mundo del ballet. Una madre de familia, destacada profesionalista, decide inscribir a su hijo de 5 años a ballet, esperando emocionada por él en la salita donde varios padres de familia (en su mayoría mujeres), esperan ver los *pasos* que han aprendido sus hijas el día de hoy, asomándose por una pequeña ventana que da al salón de práctica. De pronto, una señora, logra perspectiva para alcanzar a ver una parte de la clase y sin poder creer lo que ven sus ojos, exclama: -“*¡hay un niño!*” La madre profesionalista aclara: -“*sí, es mi hijo*”-, las otras madres de familia se miran entre sí hasta que una de ellas se anima a preguntar: -“*y...tu esposo... ¿sabe que viene a ballet?*” La madre del niño les explica que su esposo (coach de fútbol americano por cierto) está totalmente de acuerdo en que la formación integral de un niño requiere de este tipo de actividades y que ellos consideran que el niño debe probar y que si le gusta no hay objeción a que sea un profesional del ballet. El grupo de padres asienten con la cabeza, pero apenas la madre en cuestión se retira con su pequeño, comentan: -“*uyyy, si yo meto a mi hijo a ballet, mi esposo me mata*”; -“*pues a mí no me mata, pero me divorcia*”; -“*pues yo no tengo marido, pero no me imagino a mi hijo con su tutú y sus mallas*”; las risas no se hacen esperar y se despiden con la certeza de que la madre que tiene a su hijo en ballet está equivocada, haciéndole a su hijo un daño irreparable.

En la adolescencia, en los contextos escolares y con los grupos de pares, los jóvenes se enfrentan a los parámetros de una masculinidad hegemónica-patriarcal, donde la heterosexualidad, el machismo, la violencia y la popularidad funcionan como elementos cardinales; por lo tanto, surgen una serie de dificultades al elegir a la danza como parte de su vida:

- “Ya no voy a venir a clase maestra, mi novia dice que le da pena decir que bailo ballet”.
- “¿Qué bailas ballet?, ¡ándale no te conocía esas mañas!”
- “Mi papá se enteró de que estoy bailando y dice que me va a llevar a bailar, pero con damas para que aprenda a ser hombre”.

En la mayoría de escuelas públicas y privadas donde se ofrece la práctica del ballet, son admitidos tanto las niñas como los niños, pero la proporción de hombres inscritos, es sumamente baja en relación a las niñas. A cierta edad (arriba de los 16 años) la proporción de hombres que se interesan por la práctica del ballet, aumenta (aunque nunca llega a equipararse con el número de mujeres bailarinas) lo que les otorga a los *atrevidos* una situación particular que, dentro del ámbito dancístico, se puede considerar una ventaja. Esta ventaja no tiene que ver estrictamente con el hecho de ser hombres, es decir, lo que tiene valor no es lo masculino en sí, sino que lo que les da valor es que son un capital escaso y necesario -por ejemplo, el *pas de deux* (danza de 2 o de pareja)-, es un elemento central en las coreografías de ballet.

Pero lo que los bailarines disfrutan en su práctica dancística, comúnmente se ve opacado cuando tienen que vérselas con una sociedad que contempla al ballet como una práctica corporal *femenina*. El Ballet exige un trabajo físico vigoroso (pero diferente al de los deportes *masculinos*) sin embargo, se encuentra estereotipado en una etapa del mismo, el Ballet Romántico, donde la figura femenina fue la protagonista; vestuarios que implican mostrar el cuerpo, como la utilización de mallas y leotardo ceñidos (que por cierto también se usan en el ciclismo, en la lucha libre, en el toreo y en otras actividades, sin considerarse femeninas). De allí, los bailarines se disponen a ser cuestionados acerca de su *ser* hombres; algunos, prefieren evitar que se sepa (una especie de *bailarines de closet*); otros más, buscan una especialidad dancística como el jazz, la danza contemporánea, el folklore o los bailes de salón, que les permita hacer lo que les gusta pero de la manera más *masculina* posible; y los más desafortunados, se olvidan por completo de que les gusta bailar.

El contexto, para los bailarines de Ballet Clásico resulta muy importante. Países con tradición de danza clásica como Rusia no ven como un problema que un hombre baile; cosa contraria parece suceder en occidente donde se asocia la práctica de la danza masculina con preceptos de homosexualidad y afeminamiento, dando un estatus secundario a sus practicantes. En México, el paradigma de que un hombre que baila ballet es afeminado y *gay* va más allá. El imaginario colectivo tiene como referente común del ballet la parafernalia que envuelve sólo a un período del mismo: el Periodo Romántico, entonces, cuando se habla comúnmente de ballet en nuestro país, la connotación es siempre en alusión a las *puntitas*, el *tutú* (vestido corto o largo de tul), las mallas y el leotardo; además de los movimientos suaves, etéreos y gráciles que perfilan a esta etapa de la historia balletística donde, efectivamente, la mujer fue reina y centro del escenario y el hombre pasó a segundo plano como *partneire* (pareja), teniendo que apoyar a las bailarinas incluso en la dinámica de movimiento, por lo que en las coreografías más conocidas que corresponden a dicho período (Lago de los Cisnes, Cascanueces, Giselle), los hombres suavizan su movimiento para no *opacar* el tema femenino.

Durante el Porfiriato, cuando llegan a México ritmos provenientes de Europa, la danza clásica se había enseñado y desarrollado por bailarines extranjeros que vivían en nuestro país dedicándose a la enseñanza. En sus escuelas la práctica era fundamentalmente para niñas y señoritas que veían en esta actividad, parte de su formación francesa y *femenina*, por lo tanto, los pocos hombres que se relacionaban con este arte, eran por ende: *maricones*.

Podemos observar que la relación entre danza, género y masculinidad es un vínculo al que poco se le ha prestado atención en la región latinoamericana en general, y en México en particular; la problemática se acentúa en provincias como Toluca.

Una situación muy diferente pasa en otros países como Estados Unidos y países europeos por ejemplo, donde existe una mediana producción que se pregunta por la danza y el género, o mejor, por cómo se construye el género desde la práctica de la danza; esto debido tal vez a que su cultura no observa al ballet como una actividad 100% femenina y por tanto, los hombres que bailan no sufren en la misma medida de la discriminación en dichos países.

El hombre que danza en nuestra cultura no ocupa un lugar destacado en la sociedad, pues su práctica es asociada como no productiva en términos económicos, pero sobre todo como poco moral, como desviada, como una explicitación de preferencias sexuales indudables.

Pero el Ballet, como toda actividad, se ha transformado, y el papel de los hombres en su representación, también; sin embargo, en algunas provincias de nuestro país (y en general de Latinoamérica), como en Toluca y Metepec, la danza masculina sigue siendo producto de la burla, la discriminación y la etiqueta de homosexualidad reiterada y por lo tanto, el acercamiento de los hombres a la práctica del Ballet, sigue siendo escasa.

De esta manera, surge la inquietud de investigar acerca del problema sobre las masculinidades en el Ballet Clásico; su construcción y sus escenarios: el cuerpo y la subjetividad.

## Introducción

### Del “Espectro de la rosa” a “El corsario” Masculinidades en el Ballet Clásico: escenarios del Cuerpo y la Subjetividad

Hablar de las masculinidades, implica adentrarse en el mundo de los hombres en cuanto a su construcción social y cultural. Desde la perspectiva de género, se reconocen las relaciones de poder asimétricas basadas en diferencias sexuales innatas, mismas que determinan la identidad para devenir en un ideal normativo que pretende definir a las personas de acuerdo a su sexo, a su género, y a su sexualidad.

En esta tesis, se habla de los hombres que se inclinan por la práctica del Ballet Clásico, en un esfuerzo por comprender, cómo estos hombres, que no encajan con los preceptos de la masculinidad hegemónica, patriarcal y androcéntrica, logran resignificar su *ser*. Para abordar el tema en cuestión se expone un hecho cotidiano, un problema contundente: *querer bailar ballet y ser hombre*; es decir los conflictos, los enfrentamientos constantes, el sufrimiento y en muchos casos, la cancelación de enormes potenciales artísticos; todo esto, derivado de las condiciones impuestas a la masculinidad desde la hegemonía.

Existe una falsa noción al respecto de que la desigualdad social entre los géneros sólo perjudica a las mujeres. En algunos contextos, como en la práctica del ballet, los hombres son los que llevan la peor parte en relación a su género, a su identidad y a su sexualidad como una masculinidad subordinada. La marginación es siempre relativa a una *autorización* de la masculinidad hegemónica del grupo dominante.

En este sentido, se argumenta que la relación de los hombres con el ballet se encuentra dentro de los perfiles de un estereotipo. El hecho está en que todas las sociedades clasifican qué es *lo propio* de las mujeres y *lo propio* de los hombres. Esas ideas culturales establecen las obligaciones sociales de cada sexo, acompañadas de una serie de prohibiciones reales o simbólicas. Ciertamente, el ballet resulta ser un mal lugar para la perspectiva patriarcal, un lugar incómodo para la masculinidad que dicta la hegemonía, pero un buen lugar para aquellos que de una u otra forma buscan problematizar su *ser*.

En una sociedad que exige *ser* heterosexual, que instituye las insignias que constituyen la feminidad, resulta un reto practicar una disciplina que obliga a los hombres a hacer un ejercicio corporal importante, donde son deseables aspectos como la elasticidad, el ritmo y el virtuosismo, que deben ser adoptados por los bailarines si es que éstos quieren seguir adelante con su práctica a sabiendas de que el camino estará repleto de negaciones a su alrededor: sentirse siempre señalado, siempre tachado y por lo tanto, desadaptado; sólo por el hecho de realizar una actividad que los demás consideran que no debería hacer.

Todo intento de análisis sobre las identidades masculinas enfrenta una paradoja que atraviesa cualquier aproximación teórico-política sobre este tema. La paradoja radica en que nuestro propio sistema de pensamiento no es neutral en términos de género. La definición de masculinidad parte del reconocimiento de la diferencia, y por lo mismo, es un concepto relacional; la representación de la relación *masculino/femenino*, suele asociarse a dos polos de características opuestas y con visos de complementariedad. Los hombres construyen su masculinidad dentro de estos esquemas de oposición, y en referencia respecto a lo que es la no-feminidad (el ballet entonces, se esquematiza en la no-masculinidad); así, hombres y mujeres se comprometen con las prácticas periódicas de creación de masculinidades y femineidades y, a la vez, sus identidades de género son filtradas por instituciones y normas legales.

En síntesis, se sostiene que las masculinidades son configuraciones de prácticas sociales, que se encuentran atravesadas por múltiples factores personales, económicos, culturales, sociales y políticos, y se producen a través de variados arreglos institucionales; de tal modo, sus transformaciones son también complejas y multi-determinadas.

Las masculinidades de bailarines de Ballet Clásico, tienen entonces características que, de acuerdo a lo anteriormente expuesto, son susceptibles de investigación y de análisis, consideradas en términos de construcción social a partir del cuerpo y la subjetividad.



De acuerdo a esto, se planteó la pregunta central:

¿Cómo un hombre construye y experimenta su masculinidad, cuando se inserta en una práctica generizada –como el Ballet Clásico- en una sociedad hegemónica patriarcal?

Y la afirmación hipotética:

Para un hombre, la experiencia de la práctica del Ballet Clásico, en el contexto de una sociedad hegemónica patriarcal, tiene expresiones e implicaciones directas en la construcción de su masculinidad.

Por lo tanto, el objetivo de esta investigación fue:

Analizar, cómo construyen y experimentan la masculinidad los hombres que practican o han practicado el Ballet Clásico en el contexto de una sociedad hegemónica patriarcal.

De esta manera, el desarrollo de la investigación contempla:

En el capítulo 1, se presenta un panorama de la construcción social de la realidad haciendo énfasis en el concepto de género como constructo socio-cultural y en el concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal; presentando también las implicaciones teóricas y prácticas de la distinción analítica sexo/género, así como el proceso histórico que llevó al desarrollo de esos conceptos. Así mismo, se enfatiza en las relaciones de poder y en cómo éstas inciden en la identidad y en la reproducción, o bien, en la ruptura del sistema, ya que dichas determinaciones patriarcales abarcan también a los hombres que no encajan con los preceptos de la masculinidad hegemónica dominante.

En el capítulo 2, se da continuidad al hecho de la construcción socio-cultural del género, particularizando en el concepto de las masculinidades ya que el objeto de estudio se centra en el género masculino; y en el inminente e impostergable surgimiento de las *nuevas masculinidades*.

Se aborda entonces la identidad masculina, referida a aquello que los hombres piensan, dicen y hacen para *ser* hombres. En este tenor, se aborda la unión del significado de lo masculino con el poder y el control sobre las cosas, sobre *las otras* y también sobre *los otros* en una sociedad hegemónica patriarcal, donde la violencia se descarga principalmente hacia las mujeres, pero que también toca a los hombres que no cumplen con los cánones de hombría establecidos; es decir, que son considerados como una masculinidad subordinada, la cual se relaciona intrínsecamente con lo que llamamos actividades generizadas. El Ballet Clásico se encuentra bajo los parámetros de dicha acepción excluyente como actividad para hombres.

Desde la perspectiva de que la identidad guarda una relación indisoluble con la subjetividad, reconociendo que *somos* en razón de nuestra historia, nuestras prácticas y los significados que éstas adquieren, se aborda la construcción de la subjetividad masculina; ya que la condición masculina supone un *deber ser hombre* y que, a pesar de la existencia de evidencias que muestran en la actualidad la amplia gama de masculinidades, la sociedad sigue fomentando un patrón único de masculinidad que resulta ser el más venerado.

La danza masculina, se ve como un vehículo para aprender de un grupo social específico que se desenvuelve en una actividad generizada, víctima de la masculinidad hegemónica patriarcal, pero vinculante de la construcción de nuevas masculinidades; dado que la realidad se construye socialmente y por tanto no es independiente de la vivencia de los individuos.

La presente investigación, no significa un trabajo limitado sólo para un pequeño grupo de hombres marginados. Es *todos* los hombres -y, de hecho, todas las mujeres- ya que el género es interactivo, y todos participamos en los acuerdos de la sociedad relativos al género, y los conformamos. Desde una perspectiva analítica dinámica, los sujetos son capaces de cambiar su ubicación en el universo social mediante negociaciones y prácticas diferentes, que no anulen su capacidad de agencia y su activa relación en la construcción y reconstrucción permanente de estructuras sociales y por ende, de sí mismos.

Ante la inminencia del ejercicio de nuevas masculinidades, el Ballet Clásico se presenta como un dispositivo efectivo para coadyuvar al cambio; no sólo por ser una práctica generizada, sino también porque dicha práctica transgrede lo hegemónico y visibiliza desigualdades que no se circunscriben al mundo de la danza puesto que representan desde un microcontexto a la generalidad del mundo social.

En esta investigación, el Ballet Clásico no se limita a sus características como ejercicio corporal. Su perspectiva se amplía en la consideración de convertirse en un dispositivo vinculante en la construcción de nuevas masculinidades; por ello, lo importante fue indagar acerca de las inscripciones que el Ballet Clásico imprime en los sujetos y en cómo estas inscripciones se encarnan para delinear su vida social. Esta exploración se enfoca en dos escenarios: el cuerpo y la subjetividad.

De esta forma, en el capítulo 3 se precisa el término: *cuerpo*, y cuáles son los procedimientos epistemológicos que nos permiten circunscribirlo en la construcción de masculinidades ante la práctica de una actividad artística que se centra en lo corporal: el Ballet Clásico. El cuerpo se presenta como un medio de análisis privilegiado para poner en evidencia rasgos sociales cuya visibilización es de gran relevancia cuando se quiere comprender fenómenos sociales contemporáneos. Se profundiza entonces en las lógicas sociales y culturales que atraviesan el cuerpo, es decir, las que lo construyen, las que determinan la manera en que se ha de entablar la relación sujeto-cuerpo, en donde el mismo *ser*, ha de descubrir el espesor de su relación con el mundo. Es el cuerpo como fenómeno cultural, materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios; donde la condición social no es un producto directo del cuerpo, por el contrario, la corporeidad es un efecto directo de la condición social; sin dejar del lado consideraciones específicas de contexto, es decir, cómo se concibe el cuerpo en Latinoamérica y particularmente en México; desde su historia, sus ideologías y sus consabidas políticas. En este tenor, la investigación se centra en la corporeidad, sin dejar del lado la corporalidad, como parte de la expresión del cuerpo que, necesariamente, permea la práctica de la danza.

Con el fin de concretar las etapas de la investigación, y de propiciar el encuentro con las producciones de subjetividad respecto a la construcción de masculinidades dentro de la práctica del Ballet Clásico; el capítulo 4 se refiere a la aplicación de técnicas e instrumentos destinados a construir la evidencia: la selección de las fuentes, la definición del universo, la recolección de datos; así como el establecimiento de los conceptos sensibilizadores para el estudio de campo, y la elaboración de los instrumentos. De esta manera, se presenta la sistematización de los datos y el análisis de los mismos.

Se trata entonces de presentar la vinculación –en primer término- entre la conjunción tema/problema y la teoría, los objetivos, y las preguntas de investigación; en un segundo momento, la traducción a preguntas (que funcionaron como guía de entrevista) en procedimientos para la producción de la evidencia empírica; donde éstas, nunca fueron observaciones aisladas, sino que constituyeron una construcción vinculada lógicamente y teóricamente con los objetivos.

En el capítulo 5, en la búsqueda de producciones de subjetividad de los sujetos de estudio, se hizo necesaria una propuesta que respetara en todo momento la perspectiva de los propios actores. Se buscó explicación a un proceso, donde la generación, emergencia y cambio, son aspectos centrales para la comprensión del tema; y donde el lenguaje, la construcción de significados y el contexto, son una parte constitutiva central del objetivo. Socialización, género, masculinidades, cuerpo, e interacción, son las ideas que otorgan sustancia para la producción de subjetividades.

De esta manera, se obtuvieron resultados concretos en cuanto a que la práctica masculina del Ballet Clásico abre vías de *capacidad de acción*. Efectivamente, el Ballet Clásico conlleva, necesariamente, el acercamiento y expresión de las emociones, así como el desarrollo y reconocimiento de la sensibilidad. La construcción de masculinidades en torno a este estilo de danza, se da desde el espacio íntimo del cuerpo a la subjetividad, para ser representado y expuesto; permeando la vida de los sujetos practicantes, permanezcan o no, en dicha práctica; lo cual implica un proceso de resignificación de su *ser*.

El Ballet Clásico, practicado por hombres, como fenómeno social y cultural es una muestra palpable de que la igualdad y equidad de género son más que una posibilidad; constituyen una demanda inmanente y urgente, en el derecho de *ser* en total libertad.

# ÍNDICE GENERAL

Pág.

Presentación.....	I
Introducción .....	1
Índice general .....	7

## Capítulo 1

La Construcción Socio-Cultural del Género.....	10
1.1 Aprehendiendo el mundo .....	11
1.1.1 Socialización primaria y género .....	12
1.1.2 Socialización secundaria, habitus y género .....	17
1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación .....	24
1.2 Identidad Social y Género .....	26
1.2.1 Sexismo .....	30
1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas .....	33
1.2.3 Socialización y género .....	36
1.2.4 Permanencia y cambio .....	41
1.3 La sociedad patriarcal y la construcción de género .....	43
1.3.1 Dicotomías constructoras de género .....	49
1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género .....	53

## Capítulo 2

La construcción socio-cultural de las masculinidades.....	57
2.1 Masculinidades: el origen .....	59
2.2 Identidad masculina .....	63
2.2.1 Hegemonía, poder y violencia .....	69
2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma .....	79
2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas .....	89
2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina .....	94
2.3 Nuevas masculinidades .....	101
2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente .....	107
2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía patriarcal.....	113
2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad .....	120

## Capítulo 3

Masculinidades en el Ballet Clásico: escenarios del Cuerpo y la Subjetividad.....	127
3.1 Pensar el Cuerpo .....	129
3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido .....	132
3.1.2 El Cuerpo representado .....	136
3.1.3 El Cuerpo disciplinado .....	138
3.2 Imaginarios del Cuerpo .....	144
3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica .....	145
3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas .....	150
3.2.3 El Cuerpo performado .....	156
3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico .....	160

3.3.1	Cuerpo de bailarín .....	165
3.3.2	Cuerpos que expresan .....	172
3.3.3	Tres casos paradigmáticos de representación masculina .....	175
3.3.3.1	“El espectro de la rosa” .....	175
3.3.3.2	“Giselle” o “Las willis” .....	182
3.3.3.3	“El corsario” .....	184
3.3.4	El paradigma latinoamericano y el ballet hecho en México .....	187
3.3.5	Masculinidades construidas en torno a la danza .....	193

## Capítulo 4

	Producciones de Subjetividad .....	200
4.1	Preguntas de Investigación .....	203
4.2	Hipótesis .....	204
4.3	Objetivos .....	204
4.4	Metodología .....	205
4.4.1	Técnicas .....	206
4.4.2	El contexto .....	206
4.4.3	Entrevistas en profundidad.....	217
4.4.4	Productores de subjetividad: Los entrevistados.....	221
4.4.5	Estudio de caso .....	223
4.5	Procesamiento y Análisis .....	226
4.5.1	Guía de la entrevista .....	228
4.5.2	El Análisis .....	229
4.6	Espacios de identidad .....	231
4.7	Hermenéutica y metáforas del cuerpo y la subjetividad .....	232

## Capítulo 5

Los hallazgos .....	243
5.1 Testimonios y significados.....	243
5.2 Tipología «Del “Espectro de la rosa” a “El corsario”» .....	304
Conclusiones.....	321
Fuentes de consulta .....	337
Anexo metodológico 1.....	347
Guía de Entrevista en profundidad semi-estructurada	
Anexo metodológico 2 .....	360
Espacios de identidad: el descubrimiento	
Anexo metodológico 3 .....	406
Transcripción de las entrevistas	
Entrevista 1.....	406
Entrevista 2 .....	425
Entrevista 3.....	443
Entrevista 4.....	463
Entrevista 5 .....	481
Entrevista 6 .....	498





## Capítulo 1

### La construcción socio-cultural del género

Este capítulo tiene como objetivo presentar un panorama de la construcción social de la realidad haciendo énfasis en el concepto de género como constructo socio-cultural y en el concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal.

Al respecto, una construcción social o un constructo social, es una entidad institucionalizada o un artefacto en un sistema social *inventado* o *construido* por participantes en una cultura<sup>1</sup> o sociedad particular, que existe porque la gente accede a comportarse como si existiera, o acuerdan seguir ciertas reglas convencionales; o bien a comportarse como si tal acuerdo o reglas existieran. Nuestro comportamiento suele estar nutrido de los acuerdos que hacemos con los demás en cada actividad de nuestra vida cotidiana.

La vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los seres humanos y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente:

El sentido común encierra innumerables interpretaciones pre-científicas y cuasi-científicas sobre la realidad cotidiana, a la que da por establecida. Describir la realidad del sentido común, necesariamente hace referencia a estas interpretaciones (Berger y Luckman, 1986: 39).

La realidad de la vida cotidiana se presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que se comparte con otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que se tiene conciencia.

Estoy solo en el mundo de mis sueños, pero sé que el mundo de la vida cotidiana es tan real para los otros como lo es para mí. En realidad, no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros (Berger y Luckman, 1986: 40).

---

<sup>1</sup> El término cultura, que proviene del latín *cultus*, hace referencia al cultivo del espíritu humano y de las facultades intelectuales del hombre. Su definición ha ido mutando a lo largo de la historia; desde la época del Iluminismo, la cultura ha sido asociada a la civilización y el progreso. En general, la cultura es una especie de tejido social que abarca las distintas formas y expresiones de una sociedad determinada. Por lo tanto las costumbres, las prácticas, las maneras de ser, los rituales, los tipos de vestimenta y las normas de comportamiento son aspectos incluidos en la cultura. Para la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la cultura permite al ser humano la capacidad de reflexión sobre sí mismo: a través de ella, el ser humano discierne valores y busca nuevas significaciones. <http://definicion.de/cultura/> (Consultado el 22 de febrero del 2015).

La vida de un ser humano se da en un devenir de relaciones, donde se establece un parámetro construido acerca de lo que *es real* y lo que no lo es.

De acuerdo a Berger y Luckman (1986), el conocimiento del sentido común es el que se comparte con *otros* en las rutinas normales y auto-evidentes de la vida cotidiana; donde el mundo de la vida cotidiana se impone por sí solo, y cuando se quiere desafiar esa imposición será necesario hacer un esfuerzo deliberado y nada fácil. Por ejemplo, las personas pueden ser *no problemáticas*, en tanto cumplan sus rutinas familiares y establecidas, tales como tender las camas, servir la comida o irse a trabajar. Se vuelven *problemáticas*, si interrumpen esas rutinas; por ejemplo, si no tienden la cama, no sirven la comida o deciden quedarse a descansar en lugar de acudir a trabajar.

Antes de emprender la tarea de establecer cómo se construye el género, y en particular la identidad, se trata de clarificar los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana, es decir, las objetivaciones de los procesos (y significados) subjetivos, por medio de los cuales se construye el mundo intersubjetivo del sentido común. Posteriormente, es necesario considerar la problemática alrededor de la disciplina, tanto de orden epistemológico como político, en la medida en que desde esta perspectiva, el género también es una construcción social; presentando las implicaciones teóricas y prácticas de la distinción analítica sexo/género, así como el proceso histórico que llevó al desarrollo de esos conceptos; ya que, de acuerdo a la afirmación de Izquierdo y Ariño (2013), en Díaz y Dema (2013), no sólo el género es una construcción, sino que en realidad, todo es género, dado que el propio sexo es construido .

### **1.1 Aprehendiendo el mundo**

El individuo no nace miembro de una sociedad: nace con una predisposición hacia la socialidad, y luego llega a ser miembro de una sociedad. De acuerdo a Berger y Luckman (1986), en la vida de todo individuo, por lo tanto, existe verdaderamente una secuencia temporal en cuyo curso el individuo es inducido a participar en la dialéctica de la sociedad:

La internalización, en este sentido general, constituye la base, en primer término, para la comprensión de los propios semejantes y segundo, para la aprehensión del mundo en cuanto realidad significativa y social (Berger y Luckman, 1986: 46).

Para autores como Alfred Schütz (1995), debe existir una distinción, en cuanto a los niveles de interpretación de significados. Por un lado, todo lo que pertenece al mundo humano corresponde al *simple hecho de tener significado* de cualquier cosa o acontecimiento de la vida diaria. En el otro extremo, se ubica a la *comprensión extremadamente refinada*, realizada por el investigador social, y categorizada en los tipos ideales.

Todos somos miembros de la sociedad y como tales, estamos predeterminados a un modo de ver el mundo. Frente a *un hecho*, uno y otro en su papel de observadores dan un sentido y una explicación a determinado acontecimiento, utilizando los recursos provistos por sus respectivos marcos de significado.

En este tenor, el principio del camino de la significación, lo constituye la socialización primaria. Ésta es la primera por la que el individuo atraviesa en la niñez; por medio de ella se convierte en miembro de la sociedad, y es la más importante porque en ella se establecen las bases de su identidad genérica.

### **1.1.1 Socialización primaria y género**

Todo individuo nace dentro de una estructura social objetiva en la cual encuentra a los otros significantes que están encargados de su socialización y que le son impuestos. Las definiciones que los otros significantes hacen de la situación del individuo le son presentadas a éste como realidad objetiva. De este modo, él nace no sólo dentro de una estructura social objetiva, sino también dentro de un mundo social objetivo: “La socialización primaria comporta algo más que un aprendizaje puramente cognoscitivo, se efectúa en circunstancias de enorme carga emocional” (Berger y Luckman, 1986: 166).

Esto significa que en el proceso de socialización primaria, el niño y la niña se identifican con los otros significantes en una variedad de formas emocionales; pero sean éstas cuales fueren, la internalización se produce sólo cuando se da la identificación, es decir, cuando los infantes aceptan los *roles* y actitudes de los otros significantes, o sea que los internalizan y se apropian de ellos. “La socialización primaria crea en la conciencia del niño una abstracción progresiva que va de los *roles* y actitudes de otros específicos, a los *roles* y actitudes en general” (Berger y Luckman, 1986: 167).

La internalización se da en progresión. Por ejemplo, en el caso de las normas (para un infante hombre), todo podría empezar con un: "*Papá está enojado conmigo*", para luego proseguir con un: "*Papá se enoja conmigo cuando juego a las muñecas*". A medida que otros significantes adicionales (madre, abuelo, hermano mayor, etc.) apoyan la actitud de negación del padre con respecto a jugar con muñecas, la generalidad de la norma se extiende subjetivamente. El paso decisivo viene cuando el niño reconoce que *todos* se oponen a que juegue con muñecas y la norma se generaliza como "*Un niño no debe jugar con muñecas*", en la que *un niño* es él mismo como parte de la generalidad que incluye, en principio, *todo aquello* de la sociedad que resulta significativa para él. "Esta abstracción de los *roles* y actitudes de otros significantes concretos se denomina el *otro generalizado*" (Berger y Luckman, 1986: 169).

La socialización primaria finaliza cuando el concepto del *otro generalizado* (y todo lo que esto comporta) se ha establecido en la conciencia del individuo; ahora es miembro efectivo de la sociedad y está en posesión subjetiva de *un yo* y *un mundo*. Pero esta internalización de la sociedad, así como la identidad y la realidad no están resueltas del todo. La socialización nunca es total, y nunca termina, por el contrario, continúa en la biografía posterior del individuo y para toda la vida.

Con los elementos obtenidos de la experiencia cotidiana, cada agente elabora una construcción de forma típica de conducta como respuesta hipotética y explicación de los gestos, acciones o circunstancias ocurridas. Esta construcción típica no sólo sirve para explicar la conducta del observado, sino la conducta de otros que están fuera de la observación. Paralelamente a esta distinción, se plantea una posibilidad de diferentes formas de constructos o tipos de conducta que poseen características específicas, y por esto, también diferentes grados de conocimiento de *los otros*. Así, la socialización primaria internaliza una realidad aprehendida como inevitable.

Es muy importante enfatizar, que es aquí, en la socialización primaria, donde las versiones masculina y femenina de la realidad se reconocen socialmente y que este reconocimiento también se transmite. Así, hay una supremacía pre-definida de la versión masculina para el niño-hombre y de la versión femenina para la niña-mujer. El niño *conocerá* la versión que pertenece al otro sexo con el alcance que le han mediatizado los otros significantes del sexo opuesto, pero no se *identificará* con esa versión.

En este sentido, Lamas (2000), de acuerdo a Joan Scott, afirma que se debe establecer que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y que el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder.

Desde la perspectiva psicológica, género es una categoría en la que se articulan tres instancias básicas (Lamas, 2006); que ocurren desde la socialización primaria:

- La asignación de género: Un rótulo, la atribución que se realiza en el momento en que nace el bebé, y que se da a partir de la apariencia externa de sus genitales.
- La identidad de género: Establecida desde temprana edad, cuando el infante adquiere lenguaje (entre los dos y los tres años), y es anterior a su conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos. Es aquí donde *se establece* el género como experiencia al identificarlo en todas sus manifestaciones (sentimientos, gustos, actitudes, juegos, comportamientos). Es aquí donde se asume la pertenencia a un grupo determinado: el de *lo masculino*, si es niño; el de *lo femenino*, si es niña.

Es en esta construcción, donde se tamiza el género en el sentido de la aceptación o el rechazo a *lo masculino* o a *lo femenino*; el niño entonces *se inclina* por juegos y actividades *de niño* (fútbol, artes marciales, carritos); y la niña, por juegos y actividades *femeninas* (las muñecas, la casita, el ballet). Aunque aún no se tenga una elaboración cognoscitiva sobre la diferencia biológica, se diferencia la ropa, los juguetes, las actividades, es decir, los símbolos más evidentes de lo que *es propio* de los hombres y de lo que *es propio* de las mujeres: del *género*.

- El papel de género: Se configura con el conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura acerca del comportamiento femenino y el comportamiento masculino.

La estructuración del género entonces, es un hecho social que incluso se piensa como natural permeando las capacidades y habilidades como *hechos* producto de la biología del ser, construidas, promovidas y reproducidas culturalmente.

Por un lado, está implícita la idea de que lo natural y lo social son factores independientes, que en el caso del determinismo biológico, plantean que el modo en que se producen las relaciones sociales no puede cambiar, determinándolo así, como una situación inmutable.

En la contraparte, se da el determinismo social, que establece la respuesta a las interrogantes en factores de carácter social, dando por entendido que los cambios son posibles (Izquierdo y Ariño en Díaz y Dema, 2013).

Las diferencias biológicas y los papeles sociales de hombres y mujeres, han sido preocupaciones constantes en la historia del pensamiento occidental. Desde Aristóteles<sup>2</sup>, el determinismo biológico ha sido un argumento reiterado como planteamiento teórico, así como religioso, y por ende, como un producto fijo en el imaginario social.

El determinismo biológico, encuentra su síntesis en la sociobiología, la cual consiste en afirmar que el comportamiento humano y determinados aspectos de la organización social han evolucionado, al igual que nuestros cuerpos, a través de adaptaciones basadas en el principio de la selección natural estudiada por Darwin; entonces, existen predisposiciones *innatas* que constituyen nuestra naturaleza humana. De acuerdo a Maquieira (2008), los supuestos principales en los que se basa el determinismo biológico son:

- Los individuos son ontológicamente previos a la sociedad y sus características son consecuencia de su biología.
- Los procesos sociales – incluyendo los sistemas de desigualdad- son consecuencia de las características biopsicológicas de los individuos.
- Establece la ecuación: *intrínseco* y *genético*; es decir, es posible en principio, que las diferencias entre los individuos sean innatas sin ser biológicamente heredables.
- Se equipara lo *innato* a lo *inmutable*, lo que parece implicar cierto predominio de lo natural sobre lo artificial.
- Se basa en la pretensión de que la *naturaleza humana* entendida como las tendencias biológicas que comparten todos los seres humanos, da lugar a sociedades jerárquicamente organizadas en términos de estatus, riqueza y poder.

---

<sup>2</sup> Quien apela a la naturaleza para justificar el destino no sólo de las mujeres y los hombres, sino también de los hombres libres y los esclavos. En *La Política* defiende que desde el nacimiento unos seres están destinados a regir y otros a ser regidos; entre éstos, los que nacen para obedecer son los esclavos, las mujeres y los animales, porque la naturaleza los ha hecho inferiores.

Otra de las teorías que observa el papel de la biología, en la explicación de las diferencias entre hombres y mujeres que incluye comportamientos sociales tales como la división del trabajo y la desigualdad, ha sido el evolucionismo; desarrollado desde los años cincuenta del siglo XX, cuando comenzó a estudiarse de manera intensiva a los primates:

Éstos eran descritos como poderosos y competitivos, mientras que las hembras eran consideradas madres dedicadas a las crías y disponibles sexualmente para los machos en un orden de jerarquía de rango, con escasa significación social (Maquieira, 2008: 135):

“El evolucionismo revela la tendencia a proyectar sobre el mundo animal las categorías morales y los modelos de la propia sociedad para luego convertir esas conclusiones en la «justificación natural» del orden social” (Haraway, 1978 en Maquieira, 2008: 21).

En el siglo XIX se produce un cambio radical en la concepción del mundo. La antropología como disciplina científica sostiene de forma casi unánime que en el tiempo más remoto de la especie humana se vivía en un estado de promiscuidad sexual en el que no existía regulación social, dividiéndose las opiniones al momento de explicar las formas sociales posteriores, dando como resultado dos teorías contrapuestas: la matriarcal y la patriarcal.

A pesar de la gran diferencia de ideas con respecto a los orígenes patriarcales o matriarcales de la sociedad y de sus diversos enfoques teóricos, podemos ver que las teorías antropológicas evolucionistas, sostienen los mismos estereotipos sexistas. Como ha señalado la antropóloga Joan Bamberger (1979 en Maquieira, 2008):

El problema reside en la existencia de mitos que en la actualidad afirman que las mujeres hacían todo esto pero que en la actualidad ya no ocurre. El mito es más exactamente la historia de un fragmento de la experiencia colectiva que existe fuera del tiempo y del espacio y puede ser una justificación de la realidad actual al dar una explicación “histórica inventada” de la creación de esa realidad (Maquieira, 2008: 144).

De esta manera, las sociedades han conceptualizado al hombre y a la mujer mediante los ordenamientos simbólicos, y han constituido y organizado las divisiones entre los sexos. Amorós (1991), analiza, a partir de las categorías mencionadas, la contraposición entre naturaleza y cultura, afirmando que el sustento de las oposiciones no tiene una base biológica e inmutable, sino que es producto del universo simbólico: “...en donde los hombres, pensándose a sí mismos como cultura, son quienes definen la naturaleza” (1991:32).



La conceptualización ideológica y filosófica de la mujer como naturaleza responde a dos objetivos: funcionar como paradigma legitimador de la organización social y ejercer oposición a la cultura que se debe transformar y domesticar. En la mayoría de los casos, se suele relacionar a la mujer con la naturaleza por sus funciones reproductoras. Sin embargo, no basta con vincular a la mujer con la reproducción de la especie para que ella sea *naturaleza*, ya que el contexto en donde se dan estas oposiciones está determinado por la ideología sexista. Esto quiere decir que la asignación de los lugares responde más a una situación universal de marginación y de opresión en la cual se encuentran las mujeres.

La idea de naturaleza como paradigma legitimador funciona como poder organizativo el cual contribuye a que a las mujeres se les asigne un lugar estable y *natural* en la sociedad. “Según este paradigma, la mujer es *naturaleza por naturaleza*; es la naturaleza misma, el orden (o ¿el desorden?), *natural* de las cosas” (Amorós, 1991:35), configurando de esta forma la superioridad de los hombres sobre las mujeres como fundamento del dominio patriarcal.

Ante la consigna: “la biología es destino”, Butler expone que:

Con independencia de la inmanejabilidad biológica que tenga aparentemente el sexo, el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo (2007: 54).

Existen entonces distinciones socialmente aceptadas entre hombres y mujeres que se dan a partir de la internalización de *submundos* institucionales o basados sobre instituciones, pasando a lo que se denomina: Socialización secundaria.

### **1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

El alcance y el carácter de la socialización secundaria se determinan por la complejidad de la división del trabajo y la distribución social concomitante del conocimiento; “...es la adquisición del conocimiento específico de *roles*<sup>3</sup>, estando éstos directa o indirectamente arraigados en la división del trabajo” (Berger y Luckman, 1986: 175).

---

<sup>3</sup> Se utiliza el término *roles* únicamente como recurso de exposición con base en la teoría de Berger y Luckman (1986); su utilización no significa una aceptación del término desde la perspectiva de género.

De acuerdo a Berger y Luckman (1986), la construcción de tipologías de *roles* es un correlato necesario de la institucionalización del comportamiento. Éste no es un proceso mecánico y unilateral: entraña una dialéctica entre la auto-identificación y la identificación que hacen *los otros*; entre la identidad objetivamente atribuida y la que es subjetivamente asumida. La dialéctica, que se presenta en todo momento en que el individuo se *identifica* con sus otros significantes, resulta, la particularización en la vida individual de la dialéctica general de la sociedad.

Lo más importante para ir sentando bases de argumentación, es el hecho de que el individuo no sólo acepta los *roles* y las actitudes de otros, sino que en el mismo proceso acepta el mundo de ellos.

En realidad, la identidad se define objetivamente como ubicación en un mundo determinado y puede asumírsela subjetivamente sólo *junto con* ese mundo. Dicho de otra manera, todas las identificaciones se realizan dentro de horizontes que implican un mundo social específico y al desempeñar *roles* los individuos participan en un mundo social: al internalizar dichos *roles*, ese mismo mundo cobra realidad para ellos subjetivamente (Berger y Luckman, 1986: 168).

Existen normas específicas para el desempeño de *roles*, normas que son accesibles a todos los miembros de una sociedad, o por lo menos a aquellos que potencialmente desempeñan los *roles* en cuestión.

El origen de los *roles* reside en el mismo proceso fundamental de habituación y objetivación que el origen de las instituciones. Los *roles* aparecen tan pronto como se inicia el proceso de formación de un acopio común de conocimiento que contenga tipificaciones recíprocas de comportamiento, proceso que, como ya hemos visto, es endémico a la interacción social y siempre es previo a la institucionalización propiamente dicha. Preguntar qué *roles* llegan a institucionalizarse equivale a preguntar qué áreas del comportamiento resultan afectadas por la institucionalización, y la contestación puede ser la misma: *Todo* comportamiento institucionalizado involucra *roles*, y éstos comparten así el carácter controlador de la institucionalización. Tan pronto como los actores se tipifican desempeñando *roles*, su comportamiento se vuelve *ipso facto* susceptible de coacción. En el caso de normas para *roles* socialmente definidos, el acatarlas y el no acatarlas deja de ser optativo aunque, por supuesto, la severidad de las sanciones pueda variar de un caso a otro.

De acuerdo a Berger y Luckman (1986), los *roles* representan el orden institucional. Esta representación se efectúa en dos niveles. En primer lugar, el desempeño del *rol* representa el *rol* mismo. Decir, pues, que los *roles* representan instituciones, es decir que posibilitan que ellas existan, una y otra vez, como presencia real en la experiencia de individuos concretos.

Dichos *roles* tienen gran importancia estratégica en una sociedad, ya que representan no sólo tal o cual institución, sino la integración de todas en un mundo significativo. Los *roles* pueden reificarse al igual que las instituciones; es decir, el *rol*, se objetiviza y se aprehende convirtiéndose en un *destino inevitable* en donde el individuo parece no tener responsabilidad alguna ni tampoco opción, ya que ha de actuar como *debe* de actuar: (como marido, como padre de familia, como general del ejército, como arzobispo, como presidente, como policía, como maestro; como hombre, como mujer, o lo que sea). De esa manera, surgirá una colección de acciones tipificadas recíprocamente, que cada uno habitualizará en papeles o *roles*, algunos de los cuales se desempeñarán separadamente y otros en común.

Esto significa que la reificación de los *roles* restringe la distancia subjetiva que el individuo puede establecer entre él y su desempeño de un *rol*; el por qué *debe* realizar una acción y no otra, se da a través de la legitimación, que indica porqué las cosas son lo que son (Berger y Luckman, 1986: 119).

Es así que los estereotipos genéricos definen los *roles*, que son los papeles que cada quien juega dentro de una sociedad. Los *roles* sexuales definen comportamientos, habilidades, capacidades y maneras de pensar. Se crean normas, prescripciones sociales y estereotipos sexuales de los que se deriva una concepción del mundo, un sistema de valores y una ideología. Los conceptos sociales de masculinidad y feminidad que se construyen a partir de ellos son creencias generalizadas compartidas por la mayoría de las personas que conforman una sociedad.

La internalización de los estereotipos de *roles* masculino y femenino, permite el desarrollo de una identidad sexual a partir de la cual se trata a las personas del mismo sexo como iguales entre sí y diferentes del sexo opuesto. A partir de esos estereotipos se espera que los hombres sean violentos, agresivos, competitivos, exitosos, que ejerzan el poder y repriman sus emociones. Contrariamente, se espera que las mujeres se comporten de manera: sumisa, temerosa, dependiente; que sean emocionalmente expresivas, tímidas e inseguras y que además tengan como eje de sus vidas el bienestar de quienes les rodean.

La construcción de lo femenino y lo masculino es tan sutil que pasan desapercibidos para la mayoría de las personas los métodos y procesos a partir de los cuales incorporamos los patrones de comportamiento y las percepciones que rigen nuestras conductas.

Desde la infancia vamos adquiriendo los estereotipos sociales basados en el sexo a partir de las imágenes de relaciones entre el padre y la madre dentro del hogar pero también de todos los otros espacios donde participamos tales como la escuela, los grupos de amigas y amigos, la universidad, las religiones y el trabajo.

De acuerdo a Anzorena (2008), en el caso específico de la división laboral, ésta surge de la división sexual con una reglamentación implícita de los espacios y los tiempos. Con esta división se pone de relieve y se valoriza el espacio público productivo-acumulativo frente al espacio privado-reproductivo mantenedor de la vida, y se asienta la imagen del hombre proveedor de la familia frente a la mujer dependiente y cuidadora, favorecedora del orden dicotómico patriarcal.

El género es una manera de estructurar la práctica social general y permea inevitablemente todos los aspectos que la conforman. La existencia de diferencias socialmente aceptadas entre hombres y mujeres es lo que da fuerza y coherencia a las identidades de género. Aunque la socialización genérica es un hecho social y no biológico su estructuración cultural tiene tanta fuerza que se le piensa como natural, tan es así, que cada quien desde su nacimiento y a partir de su sexo biológico queda asociada a una amplia gama de actividades, actitudes, valores, símbolos y expectativas.

El proceso de internalización en esta etapa, involucra identificación subjetiva con el *rol* y sus normas apropiadas. Continuando con el ejemplo del apartado anterior: "Soy un niño", "un niño no juega con muñecas", "nunca dejes a un niño jugar con muñecas", "un niño que juega con muñecas es un maricón", etc. Las instituciones se encarnan así en la experiencia individual por medio de los *roles*, los que, objetivizados, constituyen un ingrediente esencial del mundo objetivamente accesible para cualquier sociedad.

Pero comprender que el género asignado a mujeres y varones está social y culturalmente determinado como un *rol* de comportamiento, confirma la posibilidad de cambio: lo que se construye es susceptible de deconstruirse, de lograr una construcción social distinta.

Es importante dejar bien clara esta parte del proceso de internalización, ya que constituye una antesala de la división sexual del trabajo, la cual se analizará más adelante; por lo que a continuación se analiza a partir del concepto de *habitus*.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin, sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente *reguladas* y *regulares* sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de *alguien* que actúe como director de orquesta:

La incorporación de las jerarquías sociales por medio de los esquemas del *habitus*, inclinan a los agentes, incluso a los más desventajados, a percibir el mundo como evidente y a aceptarlo como natural, más que a rebelarse contra él, a oponerle mundos posibles, diferentes, y aun, antagonistas: el sentido de la posición como sentido de lo que uno puede, o no, “permitirse” implica una aceptación tácita de la propia posición, un sentido de los límites o, lo que viene a ser lo mismo, un sentido de las distancias que se deben marcar o mantener, respetar o hacer respetar (Bourdieu, 1991: 289).

El *habitus* es una capacidad infinita de engendrar en total libertad (controlada) productos pensamientos, percepciones, expresiones; acciones que tienen siempre como límites las condiciones de su producción, histórica y socialmente situadas, la libertad condicionada y condicional que asegura está tan alejada de una creación novedosa, como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales.

El género es un *habitus* que permite producir un número infinito de prácticas, relativamente imprevisibles pero limitadas en su diversidad. En suma, siendo el producto de una clase determinada de regularidades objetivas, el *habitus* de género tiende a engendrar todas las conductas *razonables* o de *sentido común* posibles dentro de los límites de estas regularidades, y sólo de éstas, y que tienen todas las posibilidades de ser aceptadas porque están objetivamente ajustadas a la lógica característica de un determinado campo del que anticipan el porvenir objetivo; tiende también, al mismo tiempo, a excluir *sin violencia, sin método, sin argumentos* todas las *locuras*, es decir, todas las conductas destinadas a ser negativamente sancionadas porque son incompatibles con las condiciones objetivas; así, ser bailarín de ballet llega a constituir una irregularidad, porque el *habitus* de género *dicta* que ésta es una actividad para mujeres.

El peso particular de las primeras experiencias se debe especialmente a que el *habitus* tiende a asegurar su propia constancia y su propia defensa contra el cambio, mediante la selección que realiza entre las nuevas informaciones, rechazando, en caso de exposición fortuita o forzada, aquellas que puedan cuestionar la acumulación acumulada y, sobre todo, evitando la exposición a tales informaciones. Por ejemplo, en el sexismo como paradigma, el *habitus* intenta favorecer las experiencias adecuadas para su refuerzo (como el hecho, empíricamente probado, de que se tiende a relacionarse con personas de la misma opinión). Mediante la *elección* sistemática que hace entre los lugares, acontecimientos y personas susceptibles de ser frecuentados, el *habitus* intenta ponerse al abrigo de crisis y cuestionamientos críticos, asegurándose un medio al que está lo más adaptado posible, es decir, un universo relativamente constante de situaciones adecuadas para el refuerzo de sus disposiciones, ofreciendo el mercado más favorable a sus productos.

El *habitus* tiene entonces una tendencia a la reiteración de la misma manera de actuar, en la medida en que tiende a reproducir las regularidades inmanentes a las condiciones objetivas de la producción de su principio generador. En el caso del género, nos habituamos a *ser* hombres o mujeres, cumpliendo con todas las características que *ser* de un género u otro, implican.

Toda actividad humana está sujeta a la habituación. Todo acto que se repite con frecuencia, crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que *ipso facto* es aprehendida como pauta por el que la ejecuta. Además, la habituación implica que la acción de que se trata puede volver a ejecutarse en el futuro de la misma manera y con idéntica economía de esfuerzos. Esto es válido tanto para la actividad social como para la que no lo es. Estos procesos de habituación anteceden a toda institucionalización: “Empíricamente, la parte más importante de la habituación de la actividad humana se desarrolla en la misma medida que su institucionalización” (Berger y Luckman, 1986: 75).

La institucionalización aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores. Dicho en otra forma, toda tipificación de esa clase es una institución. Lo que hay que destacar es la reciprocidad de las tipificaciones institucionales y la tipicalidad no sólo de las acciones sino también de los actores en las instituciones.

En el caso del género, el proceso de habituación implica la encarnación; de esta manera, aunque los conceptos acerca de los *roles de género* cambien, esto no implica que cambien las actitudes al respecto, porque el género es un *habitus*, está encarnado.

La construcción de la identidad, se esclarece a través del concepto de *habitus* como una subjetividad socializada que se refiere al:

Conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales en forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción. La cultura, el lenguaje, la crianza inculcan en las personas ciertas normas y valores profundamente tácitos, dados por naturales. El *habitus* reproduce estas disposiciones estructuradas de manera no consciente, regulando y armonizando las acciones. Así el *habitus* se convierte en un mecanismo de retransmisión por el que las estructuras mentales de las personas toman forma “se encarnan” en la actividad de la sociedad (Bourdieu, 1991: 87).

De esta forma, el *habitus* sucede como producto de las relaciones de poder, haciendo parecer como natural la relación dominador-dominado: “La socialización efectúa una somatización progresiva de las relaciones de dominación de género” (Vélez, 2008:62).

De acuerdo a Berger y Luckman (1986), las tipificaciones de las acciones habitualizadas que constituyen las instituciones, siempre se comparten, son *accesibles* a todos los integrantes de un determinado grupo social, y la institución misma tipifica (y etiqueta) tanto a los actores individuales como a las acciones individuales. Cuando haya necesidad, este cuerpo de significados será sustentado por legitimaciones que van desde las sencillas máximas -como las que hemos citado-, hasta las más complicadas construcciones mitológicas.

Los planteamientos anteriores suponen la idea de que la realidad social es cognoscible. Su estructura es significativa no sólo para sus protagonistas, sino también para aquellos que además de participar del *mundo de la vida*, cumplen con el papel de interpretarla, como es el caso de los científicos sociales. Pero la interpretación de la estructura significativa del mundo social, requiere de algo más que la observación como instancia de conocimiento; requiere la comprensión de las características más primitivas y generales de la conciencia y los aspectos motivacionales de los agentes sociales.

La relación del individuo con el personal socializador se carga correlativamente de *significación*, cabe decir que los elencos socializadores asumen el carácter de los otros significantes del individuo que está socializándose.

Este último se compromete ampliamente con la nueva realidad: *se entrega*, no en forma parcial, sino con lo que subjetivamente constituye su vida entera. La prontitud para sacrificarse (y jamás jugar a las muñecas, ni permitir que un hombre lo haga) es por supuesto, la consecuencia final de este tipo de socialización.

Esta internalización puede considerarse lograda si el sentido de inevitabilidad se halla presente casi todo el tiempo, al menos, mientras el individuo está en actividad en el mundo de la vida cotidiana. Según Berger y Luckman (1986), el carácter más artificial de la socialización secundaria vuelve aún más vulnerable la realidad subjetiva de sus internalizaciones frente al reto de las definiciones de la realidad, no porque aquéllas no estén establecidas o se aprehendan como algo menos que real en la vida cotidiana, sino porque su realidad se halla menos arraigada en la conciencia y resulta por ende más susceptible al desplazamiento.

Como la socialización nunca se termina y los contenidos que la misma internaliza enfrentan amenazas continuas a su realidad subjetiva, toda sociedad viable debe desarrollar procedimientos de mantenimiento de la realidad, para salvaguardar cierto grado de simetría entre la realidad objetiva y la subjetiva.

### **1.1.3 Género: mantenimiento y transformación**

Todo lo dicho hasta ahora sobre la socialización implica la posibilidad de que la realidad subjetiva pueda transformarse. Vivir en sociedad ya comporta un proceso continuo de modificación de la realidad subjetiva.

La interpretación de la realidad subjetiva, debe ajustarse al hecho como constructo, como proceso significativo, objetivo y comunicable.

En términos generales, puede decirse que los procedimientos involucrados son de carácter opuesto: En la re-socialización<sup>4</sup> el pasado se re-interpreta conforme con la

---

<sup>4</sup> La resocialización se define como el proceso que consiste en la interiorización de los contenidos culturales de una sociedad distinta a aquella en la que el sujeto se ha socializado. Esto consiste básicamente en la adaptación de una persona a un nuevo ambiente. Este ambiente es diferente en cuanto a valores, actitudes o roles. Para conseguir realizar el proceso tendrá que adoptar la misma actitud que los integrantes de la nueva sociedad. Esto se parece a la socialización primaria, con la diferencia de que en este caso el sujeto ya tiene los contenidos culturales (los valores de los que se ha hablado anteriormente) adquiridos en la primera sociedad en la que se ha encontrado. Por esta razón el proceso supone dos cosas: - El desmantelamiento de la anterior perspectiva. Al haber un choque entre los contenidos ya citados y los nuevos, para adaptarse tendrá que dejar atrás todo lo aprendido e insertarse con las nuevas costumbres. - Una nueva identificación. Es decir, que acepte los nuevos contenidos como suyos desde una base afectiva.



realidad presente, con tendencia a retroyectar al pasado diversos elementos que en ese entonces, no estaban subjetivamente disponibles (ahora el individuo puede reconocer que no le resta nada a su masculinidad el hecho de jugar con muñecas, preparar alimentos o realizar determinadas labores domésticas). En la socialización secundaria el presente se interpreta de modo que se halle en relación continua con el pasado, con tendencia a minimizar aquellas transformaciones que se hayan efectuado realmente. Dicho de otra manera, la base de realidad para la re-socialización es el presente, en tanto que para la socialización secundaria es el pasado (Berger y Luckman, 1986).

De esta manera lo externo de la vida cotidiana pasa a ser lo interno del sujeto, construyéndolo socialmente. De acuerdo a Schütz (199), lo más importante en la comprensión de las construcciones sociales estriba en entender que la realidad es múltiple y que el ego sólo la alcanza por perfiles sucesivos, donde la conciencia se rebela así como algo vivo, constituyente de sus objetos. Esto no significa que la conciencia cree el objeto ni que él no exista por sí mismo; se trata de aclarar que la conciencia es siempre conciencia de algo, de manera que no existe por un lado la conciencia y por otro el objeto sino un vínculo polar constitutivo.

La objetividad del mundo institucional, por masiva que pueda parecerle al individuo es una objetividad de producción y construcción humanas. El proceso por el que los productos externalizados de la actividad humana alcanzan el carácter de objetividad se llama objetivación. Pero las objetivaciones sirven como índices más o menos duraderos de los procesos subjetivos de quienes los producen, lo que permite que su disponibilidad se extienda más allá de la situación *cara a cara* en la que pueden aprehenderse directamente, encontrando un ejemplo característico en el género, como realidad objetivada y sexuada; por ello, para Butler (2007), si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo:

---

-Que estos valores los haga “suyos”. Este proceso suele provocar una crisis profunda causada por:  
- Crecimientos en el ámbito personal. Debido al cambio se desarrolla nuestra personalidad y nuestras aptitudes personales. Podemos llegar a cambiar de personalidad aunque la primera siempre sigue estando.  
-Cambios sociales rápidos y bruscos.  
- Choques culturales debidos al cambio, una emigración, por ejemplo.  
Salt y Rivera (1999: 169).

La distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente contruidos. Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de “hombres” dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las “mujeres” interpreten sólo cuerpos femeninos (Butler, 2007: 54).

Para Berger y Luckman (1986), la externalización y la objetivación son momentos de un proceso dialéctico continuo:

El tercer momento de este proceso, es la internalización (por la que el mundo social objetivado vuelve a proyectarse en la conciencia durante la socialización). Cada uno de estos momentos corresponde a una caracterización esencial del mundo social. La sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva. El hombre es un producto social (1986: 84).

Como se ha visto, el género principia su instalación desde la socialización primaria para continuar su construcción a través de una identificación subjetiva con el *rol* y las normas dictadas desde lo institucional. Pero, ¿qué tanto queda en el individuo? ¿En qué parte del proceso la construcción procede a determinarse? ¿Cómo se instala la tradición, y cómo es susceptible de cambio? Para responder a estos cuestionamientos se aborda a continuación la identidad en relación al género.

## **1.2 Identidad Social y Género**

El mundo de la vida cotidiana se estructura tanto en el espacio como en el tiempo. La estructura espacial es totalmente periférica con respecto a nuestras consideraciones presentes. Es pertinente señalar que también ella posee una dimensión social en virtud del hecho de que la zona de manipulación de un individuo, se intersecta con la de otros (Berger y Luckman, 1986).

La estructura temporal de la vida cotidiana impone secuencias preestablecidas en un día cualquiera, también se impone sobre la biografía personal en conjunto. Dentro de las coordenadas establecidas por esta estructura temporal, se aprehende tanto la agenda diaria como la biografía total, así, la persona se define a sí misma con base en una suma de identificaciones sociales; a esto se le llama: *identidad social*, y es: “el resultado del proceso dialéctico mediante el cual se incluye sistemáticamente a una persona en algunas categorías y al mismo tiempo se le excluye de otras” (Chiu, 2002: 5); de esta manera, el principio de la identificación social es la interacción.

Disciplinas tales como la sociología, la historia, la antropología, la psicología se han adentrado al estudio de este aspecto de la subjetividad, denominado como *identidad*. Desde variadas perspectivas, los autores coinciden en observar a la identidad como un proceso de construcción simbólica de identificación-diferenciación que se realiza sobre un marco de referencia: territorio, clase, etnia, cultura, sexo, edad (Chiu, 2002).

El concepto de identidad, resulta imprescindible en las ciencias sociales, particularmente en la comprensión de la construcción social de los sujetos, dado su potencial heurístico, analítico y desmitificador. No podríamos explicar ni mucho menos comprender la subjetividad, la intersubjetividad; las acciones e interacciones sociales, es decir, el conjunto de la dinámica social y bajo esta perspectiva la construcción de masculinidades, sin profundizar en la identidad de los actores implicados.

En el desarrollo de la presente investigación, la identidad se presenta como resultado de una construcción social que pertenece al orden de las representaciones sociales y no como un dato objetivo. Dicha construcción no se realiza de una manera arbitraria y puramente subjetiva sino que se forma dentro de marcos sociales constriñentes que determinan las posiciones de los actores y orientan sus opciones y representaciones.

Al reconocer a la identidad como *constructo*, se reconoce por ende que la misma se elabora dentro de un sistema de relaciones que oponen un grupo a otros grupos con los cuales tiene contacto. Se reconoce también que la identidad se construye y reconstruye constantemente en el *juego* de los intercambios sociales y que por ello, el centro de análisis de los procesos identitarios es la propia relación social.

El uso del término *identidad* se ha convertido en un fenómeno, mismo que puede interpretarse como síntoma de la necesidad social del concepto. Al respecto, Gilberto Giménez (2002), se pregunta: ¿Cuáles son las condiciones que han favorecido o provocado la diseminación creciente del término *identidad*?

Parece ser, de acuerdo a algunos analistas, que el fenómeno constituye la exaltación de la diferencia emergida en los años setenta que predicaba la apología de la sociedad multicultural bajo la consigna “cada quien con su identidad, pero en su propia casa” (Cuche, 1996 en Giménez, 2002). Pero ¿qué pasa cuando el proceso continúa de una interacción a otra?

Al respecto, la situación *cara a cara*, es la experiencia más importante que se tiene de los *otros*, y es el prototipo de la interacción social y de la que se derivan todos los demás casos. En la situación *cara a cara* el *otro* aparece en un presente vivido y compartido. En este presente vivido, *uno* se presenta al *otro*, y viceversa. El resultado es un intercambio continuo entre la expresividad de *uno*, y la expresividad del *otro*.

Un grupo social está constituido por dos o más individuos que comparten una identificación común en la medida en que se perciben a sí mismos como miembros de una misma categoría social; así, el grado de accesibilidad de la propia subjetividad, jamás podrá compararse con el del *otro*, por muy *cercana* que sea la relación. La realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en los que se puede aprehender al *otro* como *hombre*, como *uropeo*, como *cliente*, como *un tipo jovial*, como *maricón*, como *afeminado*, como *viril*, etc. Todas estas tipificaciones afectan continuamente la interacción con el *otro*. De tal modo, la mayoría de las veces los encuentros con *los otros* en la vida cotidiana son típicos en un sentido doble: se aprehende al *otro* como *tipo* y se interactúa en una situación que de por sí, es típica. “Las tipificaciones de la interacción social se vuelven progresivamente anónimas a medida que se alejan de la situación "cara a cara". Toda tipificación entraña, por supuesto, un anonimato incipiente” (Berger y Luckman, 1986: 49).

La realidad social de la vida cotidiana es pues aprehendida en un *continuum* de tipificaciones que -se vuelven progresivamente anónimas a medida que se alejan del "aquí y ahora" de la situación "cara a cara". En un polo del *continuum* están esos *otros* con quienes me trato a menudo e interactúo intensamente en situaciones "cara a cara", mi "círculo íntimo", diríamos. En el otro polo hay abstracciones sumamente anónimas, que por su misma naturaleza nunca pueden ser accesibles en la interacción "cara a cara". La estructura social es la suma total de estas tipificaciones y de las pautas recurrentes de interacción establecidas por intermedio de ellas. En ese carácter, la estructura social es un elemento esencial de la realidad de la vida cotidiana (Berger y Luckman, 1986: 52).

Uno de los problemas fundamentales en el uso del término identidad, estriba en la difundida concepción sustancialista del término, que lo define como un conjunto de propiedades y atributos específicos y estables, considerados como constitutivos de entidades que se mantienen constantes y sin mayores variaciones a través del tiempo (Giménez, 2002). En el caso de la identidad de género esta concepción ha sido fundamental por el hecho de objetivarla a tal grado que pareciera inmutable, permanente y radical en términos binarios.

Cabe aclarar, que es un error analizar la *identidad*, separada de la identidad de género, por la sencilla razón de que las personas sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles, precisamente de inteligibilidad de género.

El género es una construcción social y cultural basada en las diferencias dadas por el sexo biológico, a partir de ellas se socializa diferencialmente a hombres y mujeres dirigiéndoles hacia ideales tradicionales de hombre-masculino y mujer-femenina.

El género es uno de los principios estructuradores básicos de nuestras sociedades, hace referencia a lo que en cada una de ellas se instaura como lo apropiado para las mujeres y los hombres instruyéndoles desde la infancia para que se apropien de los comportamientos considerados para cada quien según su sexo. Es la estructura que regula las formas de relación de la sociedad y es esta socialización genérica, el instrumento que permite operacionalizar el imaginario social y concretarlo en la vida particular de cada persona; tal como se manifiesta tácitamente en el sistema sexo-género: “La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él” (Butler, 2007: 54).

El género es entonces, una categoría que permite analizar las diferencias entre mujeres y hombres no sólo como una construcción cultural sino también como una relación de poder asimétrica basada en supuestas diferencias sexuales innatas:

Como consecuencia, el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o un “sexo natural” se forma, y se establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura (Butler, 2007: 56).

La socialización diferenciada es una práctica discriminatoria que crea, fomenta y reproduce la inequidad en las oportunidades de desarrollo y la calidad de vida reproduciendo y perpetuando el uso del poder y la dominación sobre las mujeres, o mejor dicho, en cuanto a todo lo que *suene femenino*.

Las prácticas reguladoras de la formación y la separación del género determinan la identidad, y en cierta medida *la identidad* se torna en un ideal normativo más que en un aspecto descriptivo de la experiencia, preservando los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad con los cuales se define a las personas.

Tanto en el caso de *hombres* como en el de *mujeres*, la noción de género queda supeditada a la de identidad, concluyendo que una persona *es* de determinado género, y lo *es* en virtud de su sexo y de su deseo sexual. En este sentido, la categoría de *sexo* es en sí una categoría con género, naturalizada pero no natural.

Si Simone de Beauvoir afirmó “no se nace mujer, se llega a serlo”, Monique Wittig afirma que “no se nace de género femenino, se *llega a serlo*”, y todavía va más allá; de acuerdo a Butler (2007): “si una quisiera podría no llegar a ser ni de género femenino ni masculino, ni mujer ni hombre” (228). Para Wittig, las categorías discursivas como *sexo* son abstracciones que el ámbito social impone por la fuerza, y que generan una *realidad* de segundo orden o reificada, porque parece que se tiene una *percepción directa* del sexo – entendido como un dato objetivo producto de la experiencia-, pero tal dato ha sido modelado y el mecanismo de dicha modelación ha sido violento.

La expresividad humana es capaz de objetivarse, o sea, se manifiesta en productos de la actividad humana, que están al alcance tanto de sus productores como del resto de la sociedad, por ser elementos de un mundo común: “La realidad de la vida cotidiana no solo está llena de objetivaciones, sino que es posible únicamente por ellas” (Berger y Luckman, 1986: 53).

Un caso especial de objetivación -pero que tiene importancia crucial- es la significación, o sea, la producción humana de signos, que para fines del presente estudio, se vincula al género, encontrando una de sus representaciones en el sexismo.

### 1.2.1 Sexismo

Se entiende por sexismo la discriminación con base en el sexo o la diferencia sexual como desigualdad. Los rasgos patriarcales del discurso filosófico, señalando las distintas concepciones de las mujeres que han sido elaboradas por filósofos y subrayando la idea de que estas concepciones son creadas por hombres, articulan el discurso filosófico en torno al sexismo.

La filosofía, como discurso, a menudo se hace llamar *discurso racional* sin tomar en cuenta que en algunos temas sigue los lineamientos del prejuicio y el estereotipo. A causa de este proceder, pierde la capacidad de distinguir lo verdadero de lo falso, tal como lo defendía Descartes. La filosofía confunde categoría con estereotipo y, pese a constituirse como pensamiento crítico, es incapaz de hacer crítica de sí misma para convertirse a menudo en un mero instrumento de poder.

Por esto, Amorós (1991), somete a crítica el pensamiento filosófico y construye una crítica feminista desde la filosofía, para así poder desarticular los discursos de poder y visibilizar la subordinación de las mujeres.

Hablamos entonces del sexismo, como una de las formas de opresión<sup>5</sup> más significativas, misma que se convierte en todo un sistema de signos.

Un sistema de signos objetivamente accesible otorga un *status* de anonimato incipiente a las experiencias sedimentadas al separarlas de su contexto originario de biografías individuales concretas y volverlas accesibles en general a todos los que comparten, o pueden compartir en lo futuro, el sistema de signos en cuestión.

Las objetivaciones comunes de la vida cotidiana se sustentan primariamente por la significación lingüística. La vida cotidiana, por sobre todo, es vida con el lenguaje que se comparte con los semejantes y por medio de él. Por lo tanto, la comprensión del lenguaje es esencial para cualquier comprensión de la realidad de la vida cotidiana.

El lenguaje también tipifica experiencias, incluyéndolas en categorías amplias en cuyos términos adquieren significado. A la vez que las tipifica, también las vuelve anónimas, porque por principio la experiencia tipificada puede ser repetida por cualquiera que entre dentro de la categoría en cuestión. Cualquier tema significativo que de esta manera cruce de una esfera de realidad a otra puede definirse como un símbolo, y el modo lingüístico por el cual se alcanza esta trascendencia puede denominarse lenguaje simbólico.

El lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad de la vida cotidiana como gigantescas presencias de otro mundo. La religión, la filosofía, el arte y la ciencia son los de mayor importancia histórica entre los sistemas simbólicos de esta clase (Berger y Luckman, 1986: 59).

De esta manera, el simbolismo y el lenguaje simbólico llegan a ser constituyentes esenciales de la realidad de la vida cotidiana y de la aprehensión que tiene de esta realidad el sentido común. La participación en el cúmulo social de conocimiento permite la *ubicación* de los individuos en la sociedad y el *manejo apropiado* de ellos.

---

<sup>5</sup> Oprimir, del latín *opprimere*: sujetar demasiado, vejar a alguno, afligir o tiranizar.

En otras palabras, *lo que todos saben* tiene su propia lógica, que puede aplicarse para ordenar las diversas cosas que *sabe* un sujeto. Por ejemplo, el sujeto *sabe* que su amigo X es bailarín de Ballet Clásico y que usa zapatillas para acudir a su entrenamiento. Dado que *todos saben* que la danza clásica es *para mujeres*, ya que es *una actividad femenina*; ahora, el sujeto puede integrar estos dos elementos de su conocimiento sobre su amigo X en una tipificación significativa en términos del cúmulo social de conocimiento.

De esta manera, el sexismo se pone de manifiesto como una contradicción en una ideología que tiene como supuesto el reconocimiento universal de las subjetividades. La filosofía moderna parte del principio de que la sustancia de la subjetividad humana es la razón y es idéntica para todo el mundo, por lo cual se considera que tiene una validez universal.

La mujer no acuñó los símbolos con los que se la describe en el patriarcado: tanto el mundo primitivo como el civilizado son mundos masculinos, y la idea cultural de la mujer es obra exclusiva del varón (Millet, 1975: 62).

El sexismo opera desde el lenguaje a través de estereotipos que determinan maneras de actuar o sentir, de tal manera que podemos observar diferencias significativas en el lenguaje común: matrimonio: relación de alianza, patrimonio: bienes en propiedad; matrona: comadrona o mujer de edad, patrón (ono): amo o dueño del trabajo; fulano: persona indeterminada o imaginaria, fulana: ramera; verdulero: hombre que vende verdura, verdulera: mujer ordinaria, vulgar. De este modo, observamos cómo las mujeres son asociadas frecuentemente al mundo animal: adolescentes: pollitas, madres de familia numerosa: conejas, parlanchinas: cotorras, astutas/hábiles: pájaras-lagartas, zorras, gruesas: vacas, ballenas; así como numerosos insultos son animales en género femenino: gallina: cobarde, rata: miserable, víbora: mala, perversa, venenosa; del modo contrario el lenguaje sexista relaciona así a los varones con el mundo animal: listos/astutos: lince, fortaleza física: toros, don juanes: gallos.

Por otra parte, ocurre lo que se denomina la ocultación de las mujeres en el lenguaje:

- Uso del genérico masculino. Uso de *hombre* y *hombres* en un sentido universal, ocultando o desdibujando la presencia, las aportaciones y el protagonismo de las mujeres.



- Las mujeres en el lenguaje habitualmente son presentadas como personas que dependen, formando parte del mundo masculino, siempre en función del mismo y no como protagonistas: “Los nómadas se trasladaban con sus enseres, mujeres, ancianos y niños de un hogar a otro”.

La importancia del lenguaje radica en que resulta ser una representación simbólica: *hablamos según pensamos*. El uso del lenguaje que representa a las mujeres y a los hombres y que nombra sus experiencias sería un lenguaje sensato si y sólo si: no oculta, no subordina, no excluye, no quita la palabra a nadie.

La representación simbólica del lenguaje entonces dicta: *pensamos según hablamos*.

El lenguaje alude a un sistema de signos mediante el cual se genera y se rechaza de forma insistente la inteligibilidad. Como organizaciones del lenguaje históricamente concretas, los discursos se presentan en plural, coexisten dentro de marcos temporales y establecen coincidencias impredecibles e involuntarias a partir de las cuales se producen modalidades concretas de posibilidades discursivas (Butler, 2007: 282): “Todos los hombres son iguales”, “todos los hombres que bailan ballet son homosexuales”.

Así, tanto la experiencia en el sentido más estricto, como sus significaciones más amplias, pueden entonces enseñarse a cada nueva generación, o aun difundirse dentro de una colectividad totalmente distinta -legitimándose incluso-, otorgando nuevos significados a las experiencias originales ya sedimentadas en una colectividad.

Este proceso subyace ante todas las sedimentaciones objetivadas, no sólo las acciones institucionalizadas. Puede referirse, por ejemplo, a la transmisión de tipificaciones de otros individuos, que no atañen directamente a las instituciones específicas. Por ejemplo, otros son tipificados como *altos* o *bajos*, *gordos* o *flacos*, *vivaces* o *aburridos*, *masculinos* o *afeminados*; sin que estas tipificaciones lleven apareada ninguna implicación institucional en particular: “De esta manera las experiencias se vuelven transmisibles con facilidad” (Berger y Luckman, 1986: 91).

### **1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas**

De la totalidad de las experiencias humanas, la conciencia retiene una parte; una vez que la retiene, ésta se sedimenta estereotipando dichas experiencias como entidades reconocibles y memorables. En la intersubjetividad, también se produce sedimentación cuando varias personas comparten una biografía común, misma que será verdaderamente social, sólo cuando se ha objetivado en cualquier sistema de signos.

Sin excepción, todos portamos *etiquetas* interiorizadas procesualmente desde la socialización primaria, la interacción y la socialización. Como ya hemos visto, y de acuerdo a Berger y Luckman (1986), los orígenes de cualquier orden institucional se encuentran en las tipificaciones de los quehaceres propios y de los otros, lo que implica que los objetivos específicos y las fases entremezcladas de realización se comparten con otros. Hemos visto también que no sólo las acciones específicas, sino también las formas de acción, se tipifican. El actor se identifica con las tipificaciones de comportamiento objetivadas, pero es siempre susceptible de ponerse a distancia de ellas cuando reflexiona posteriormente acerca de su comportamiento. Esta distancia entre el actor y su acción puede retenerse en la conciencia y proyectarse a repeticiones futuras de las acciones. De esta manera, tanto el actuante, como los *otros* actuantes se aprehenden, no como individuos únicos, sino como *tipos*.

Por definición, estos tipos son intercambiables. Podemos comenzar con propiedad a hablar de "roles", cuando esta clase de tipificación aparece en el contexto de un cúmulo de conocimiento objetivado, común a una colectividad de actores. Los "roles" son tipos de actores en dicho contexto (Berger y Luckman, 1986: 97).

Los tipos, definen en su conjunto lo que se denomina estereotipo, atribuyendo características específicas a los miembros de un grupo, que en el caso del género definen las características de los roles típicos que los hombres y las mujeres *tienen que tener* y desarrollar en una etnia, cultura o en una sociedad:

<b>Estereotipos masculinos</b>	<b>Estereotipos femeninos</b>
Estabilidad emocional	Inestabilidad emocional
Dinamismo	Pasividad
Agresividad	Dulzura, ternura
Tendencia a dominar	Dependencia
Objetividad/racionalidad	Subjetividad/ irracionalidad
Aspecto afectivo poco expresivo	Aspecto afectivo muy marcado
Valentía/control	Miedo/sumisión
Cualidades y aptitudes intelectuales.	Cualidades y aptitudes manuales
Franqueza	Frivolidad
Aptitud para las ciencias exactas (racionales)	Ineptitud para las ciencias exactas
Eficacia	Ineficacia por descontrol emocional

Tabla 1. Estereotipos (Elaboración propia con base en Suárez, 2008).

Entre las características más importantes de dichos estereotipos están:

- Completan la información (cuando ésta pueda ser ambigua): Positivos (sólo en un sentido gramatical) como: “Las niñas son más obedientes”, negativos como: “las niñas no sirven para las matemáticas” o neutros como: “las norteamericanas son rubias”.
- Conducen a los prejuicios y a la discriminación: De una forma directa (insultos, violencia física, agresión) o bien, indirecta (discriminación legislativa, laboral, violencia psicológica, etc.).

El estereotipo funciona entonces a partir de una forma de pensar construida: “El ballet es para mujeres”; lo que produce un prejuicio: “los hombres que bailan son homosexuales” y deviene en un acto de discriminación: rechazo, insultos, prohibición, etc. Discriminación justificada a través de una definición de expectativas de carácter prescriptivo como modelos comportamentales, suscitadores de acuerdo o desacuerdo, que marcan la conducta a seguir para los géneros.

El estereotipo, como conjunto de ideas que una sociedad obtiene a partir de las normas o patrones culturales previamente establecidos deviene en la acción de estereotipar, es decir, fijar de manera permanente y de identificar lo estereotipado como el seguimiento de un modelo preestablecido, conocido y formalizado que se adapta de una manera fija:

Los estereotipos sociales son generalizaciones sobre personas e instituciones que se derivan de su pertenencia en determinados grupos o categorías sociales. Pertenecen al imaginario colectivo y se nos presentan como la pura realidad objetiva e incuestionable ya que están vinculados a la estructura social y obviamente trascienden así a la sociedad (Suárez, 2008: 6).

De acuerdo a Bergman (2011), lo masculino y lo femenino son esos atributos de lo humano que se expresan en las dos sexualidades y en los dos géneros (sic), y que nunca deben ser confundidos con lo genital ni con lo sexual. Argumenta que *ser hombre* y *ser mujer*, por el contrario, son identidades, y que esas identidades pueden ser producto de la mera biología, o de una elección; además, una identidad también puede ser un *rol*, una función, un ejercicio. En este sentido, Bergman, habla de que lo importante -ya que se trata de una de las esencias del ser humano-, es poder recuperar los atributos de lo masculino y lo femenino como posibilidades:

Cada uno de estos atributos de lo humano está definido por una serie de características particulares. La dimensión del ser femenino, por ejemplo, involucra la contención, la nutrición, el refugio, la disposición para la escucha y para el abrazo. Es decir, toda una gama de valores relacionados directamente con la sensibilidad, la recepción y la seguridad. El ser masculino, por su parte, está ligado con la ley, el emprendimiento, la potencia, el mando, los límites, la acción. Un conjunto de ideas ligadas al poder y a la capacidad de intervenir proactivamente en el mundo (Bergman, 2011: 201).

A pesar de que vivimos en una cultura de estereotipos sexistas, en los que se privilegia al hombre sobre la mujer, en realidad los estereotipos afectan negativamente a todos y a todas, al constituirse en patrones o paradigmas divisionistas que no permiten, el descubrimiento, el desarrollo y la expresión de cualidades y valores propios del ser humano.

En el proceso de socialización entonces, conviven una realidad objetiva, y también una subjetiva; ambas, inmersas en una identidad que produce una socialización. Ésta puede ser *exitosa* (cuando existe un alto grado de simetría entre estas realidades y la identidad del sujeto) o bien, una socialización *deficiente*, entendida en razón de la asimetría existente entre estas realidades.

### **1.2.3. Socialización y género**

El *éxito* máximo en la socialización, probablemente se obtenga en las sociedades que poseen una división del trabajo sencilla y una mínima distribución del conocimiento, aquellas que, en dichas condiciones, producen identidades socialmente pre-definidas y perfiladas en alto grado. Como todo individuo encara esencialmente el mismo programa institucional para su vida en sociedad, la fuerza íntegra del orden institucional se posiciona con mayor o menor peso sobre cada individuo, produciendo una masividad compulsiva para la realidad objetiva que ha de ser internalizada.

Solamente cuando el individuo llega a este grado de internalización puede considerarse miembro de la sociedad. El proceso ontogenético por el cual esto se realiza se denomina socialización: “La inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él” (Berger y Luckman, 1986: 166).

En tales condiciones la socialización deficiente ocurre solo como resultado de accidentes biográficos, ya sean biológicos o sociales. Por ejemplo, la socialización primaria de un niño puede disminuirse por causa de una deformidad física que lleva un estigma social o un estigma basado en definiciones sociales (como el homosexualismo, o cuando el sexo biológico y el género no resultan correspondientes). “El individuo deficientemente socializado está socialmente pre-definido como tipo *perfilado*: el cojo, el bastardo, el idiota, etc.” (Berger y Luckman, 1986: 206).

Las anti-definiciones incipientes de realidad e identidad se presentan en cuanto los individuos de esa clase se congregan en grupos socialmente durables, lo que pone en acción un proceso de cambio que servirá de introducción a una distribución de conocimiento más compleja. Ahora puede comenzar a objetivizarse una anti-realidad en el grupo marginal de los deficientemente socializados. Al llegar a este punto, el grupo iniciará, por supuesto, sus propios procesos de socialización.

Por una variedad de razones biográficas, en la socialización primaria, el niño puede hacer una *elección equivocada*. Por ejemplo, un hombre puede internalizar elementos *inadecuados* del mundo femenino durante el período crucial de la socialización primaria. Estas elecciones internalizadas, pueden mediatizar las definiciones jurisdiccionales *adecuadas* para el niño a fin de que él *sepa* que se supone que no ha de vivir en un *mundo de mujeres*; sin embargo, el niño puede *identificarse* con él. Su *afeminamiento* resultante puede ser visible o invisible; en cualquiera de los dos casos, “...existirá asimetría entre la identidad que se le adjudica socialmente y su identidad subjetivamente real” (Berger y Luckman, 1986: 210). En el ejemplo citado, los niños socializados *exitosamente* ejercerán, como mínimo, cierta presión sobre los *equivocados*.

Bourdieu (1998), lo expresa así: “El mundo social es también representación y voluntad, y existir socialmente también quiere decir ser percibido, y por cierto, ser percibido como distinto” (142). En este tenor, radica la importancia de la manifestación como estrategia por medio de la cual: “...el grupo práctico, virtual, ignorado, negado o reprimido se torna visible y manifiesto para los demás grupos y para sí mismo y revela su existencia en tanto que grupo conocido y reconocido” (Bourdieu, 1998: 142).

La identidad de los actores sociales (individuales y colectivos) resulta siempre de una especie de negociación entre la *autoidentidad*<sup>6</sup> y la *exoidentidad*<sup>7</sup>; por ello, puede existir discrepancia entre la representación de la propia identidad y la de los demás. Es el *juego* entre las identidades internamente definidas (llamadas también subjetivas, percibidas o *privadas*) y las identidades imputadas externamente (llamadas también objetivas, actuales o *públicas*) (Hecht, et al., 1993 en Giménez, 2002). Es aquí donde cobra importancia el *poder*:

Sólo los que disponen de autoridad legítima, es decir, de la autoridad que confiere el poder, pueden imponer la definición de sí mismos y la de los demás. Sólo ellos tienen el poder de hacer o deshacer grupos (Giménez, 2002: 40); y no todos los grupos tienen el mismo poder de identificación.

De esta forma, la identidad masculina se forma en el marco del poder hegemónico/patriarcal.

La intervención del poder en los procesos identitarios nos lleva a lo que Giménez (2002) llama “políticas de identificación del Estado”, argumentando que el Estado tiene una verdadera obsesión por el control de la identidad de sus ciudadanos, tendiendo a la mono-identificación, es decir, a reconocer una sola identidad cultural legítima para sus ciudadanos de derecho pleno o bien, por su tendencia de aplicar etiquetas reductivas a las minorías (los minusválidos, los indígenas, los niños de la calle, las madres solteras, los homosexuales, etc.) y a los extranjeros que habitan en su territorio.

Pertenecer a una categoría social basada en el sexo que busca construir sujetos femeninos y sujetos masculinos es una situación compleja que hace referencia a una gran cantidad de aspectos.

---

<sup>6</sup> La autoidentidad es la descripción de las características que son importantes para el individuo. Es el término que más se aproxima a una descripción de nuestras cualidades básicas (el yo). Cuando lo hacemos estamos viendo al yo como objeto y suele evaluarse con la pregunta ¿Quién soy yo? (Kimble, Charles y colaboradores (2003).

<sup>7</sup> La identidad es siempre una negociación entre una "autoidentidad / endoidentidad" y una "exoidentidad", definida por los otros; las identidades son el resultado de procesos de asignación de sentido (identificaciones y diferenciaciones) elaborados en el interior de los grupos (endoidentidad) o asignaciones de sentido que recaen sobre el grupo desde su exterior, desde otros grupos o sectores sociales (exoidentidad). Denys Cuche, en su libro, *La noción de cultura en las ciencias sociales*, formula estos dos tipos de elaboraciones identitarias en términos de “autoidentidad” y “heteroidentidad” (Cuche, 2004:110).

Como se ha explicado, para simplificar esa realidad se ha recurrido a estereotipos sociales que categorizan a las personas según el sexo, la edad y el estatus. Sin embargo, el género, se constituye en el eje que permite entender todas las formas de relación social, ya que la socialización de género es el proceso por el cual aprendemos a pensar, sentir y *comportarnos* como hombres y mujeres según las normas, creencias y valores que cada cultura dicta para cada sexo.

De acuerdo a Berger y Luckman (1986), entre los agentes socializadores más importantes, se encuentran: la familia, la escuela, el lenguaje y los medios de comunicación. Se han establecido ya los efectos contundentes de la socialización primaria que, desde la familia, impone actitudes, colores, juegos y juguetes; por ejemplo: rosa para las niñas y azul para los niños; carritos para los niños y muñecas para las niñas; ballet para las niñas y fútbol para los niños.

Los videojuegos, son otro ejemplo claro de reproducción de estereotipos sexistas ya que estos responden a lo que desde la representación social serían los deseos, las afinidades y las aficiones de los hombres. Por eso son los chicos los que más juegan. En cuanto a la imagen y el rol de la mujer, la representación femenina es menor, generalmente minusvalorada, y en actitudes dominadas y pasivas. Su vestimenta no responde a las necesidades del momento, de la historia, del trabajo o de la acción que se realiza en el videojuego, sino a mostrarse insinuante o seductora hacia los hombres.

En el caso de la escuela como agente socializador, se observan contenidos omitidos que resultan ser el conjunto de problemáticas fundamentales de la sociedad actual que, directa o indirectamente, están excluidas de la cultura escolar dominante como: el aborto, las drogas, el abuso sexual, la violación, violencia intrafamiliar y el incesto, entre otras.

Los medios de comunicación son actualmente uno de los más influyentes agentes socializadores. En la publicidad por ejemplo, las mujeres aparecen como consumidoras o seres cuyo objetivo primordial parece ser conquistar y retener a un hombre. En muchos de los anuncios se presenta a la mujer como esposa/ama de casa y madre solamente; no trabaja fuera del hogar, y cuando lo hace, es porque se da tiempo para cumplir prioritariamente con sus funciones de ama de casa y madre.

Los hombres suelen ser representados en profesiones de más estatus social: políticos, deportistas o empresarios; muy pocas veces aparecen en anuncios relacionados con el mantenimiento del hogar.

Con frecuencia prevalece la consideración de la mujer como objeto sobre la persona, utilizando su cuerpo como reclamo, a la vez que reitera su papel dependiente del hombre. Se transmite la posición de autoridad masculina usando su voz en *off* en cortos comerciales, periodísticos, etc. Se supone y se muestra que las mujeres toman la decisión de compra en productos poco costosos y relacionados con el hogar (lo opuesto a los hombres), lo que refleja que las mujeres no deciden en cosas importantes.

En los programas dramáticos se establece como valor que el matrimonio y la maternidad son más importantes en la vida de la mujer que en la del hombre.

La presencia de los hombres en las noticias difundidas es casi cuatro veces superior a la de las mujeres, que cuando protagonizan las informaciones lo hacen principalmente en calidad de víctimas o en ámbitos banales como famosos, moda y entretenimiento: las mujeres reclamadas para ejercer como expertas.

La socialización de género denota diferencias significativas por medio de los ya mencionados agentes socializadores cuando por ejemplo:

- Predomina la presencia de personajes masculinos sobre los femeninos.
- Se presenta a las mujeres en funciones (*roles*) tradicionales y separando el ámbito privado para las mujeres y el público para los hombres.
- Las mujeres representan papeles secundarios o marginales, es decir que giran alrededor de un personaje masculino.
- Se imprimen rasgos de personalidad por género, valorando en forma positiva a quienes encajan exactamente en los *roles* tradicionales, y negativa a aquellos que no.
- Se transmiten mensajes de superioridad para unos y de inferioridad para otras.
- Se exalta el valor y privilegio del trabajo masculino; no aparece el trabajo femenino, es decir, se invisibiliza a las mujeres.

En un contexto relacional, la identidad se presenta bajo las premisas de distinguibilidad y diferencia; tautológicamente aparece como igualdad o coincidencia consigo mismo. De acuerdo a Giménez (2002), es entonces la dialéctica entre permanencia y cambio, entre continuidad y discontinuidad la que caracteriza por igual a las identidades personales y a las colectivas. Éstas se mantienen y permanecen adaptándose al entorno y recomponiéndose (reconstruyéndose) incesantemente, sin dejar de ser las mismas. “Se trata de un proceso siempre abierto y, por ende, nunca definitivo ni acabado” (Giménez, 2002: 43).



#### 1.2.4 Permanencia y cambio

El argumento con el que se concluyó el apartado anterior, se puede ejemplificar a través de los fenómenos llamados de *aculturación* o *transculturación*, donde no queda implícita automáticamente una *pérdida de identidad*, sino que ésta, se recompone adaptativamente; incluso pudiendo provocar la reactivación de la identidad en un proceso de exaltación regenerativa (Giménez, 2002).

El cambio en el sentido identitario, se puede asumir bajo dos criterios: su amplitud y su grado de profundidad, concibiendo a dicho cambio como un concepto genérico que comprende específicamente dos formas: la transformación y la mutación (Ribeil, 1974 en Giménez, 2002). Cuando se habla de identidad personal como mutación, se tienen que observar los casos de *conversión* en los que por convicción – al menos subjetiva – una persona cambia profundamente, experimentando una ruptura verdadera en su vida *creando una nueva* identidad.

En el caso de la identidad colectiva, Horowitz (1975 en Chiu, 2002) distingue dos modalidades básicas de alteración de una unidad identitaria: la mutación por asimilación y la mutación por diferenciación. La asimilación comporta a su vez dos figuras básicas: la amalgama (dos o más grupos se unen, formando un nuevo grupo con una *nueva* y distinta identidad), y la incorporación (uno de los grupos asume la identidad del otro).

Por su parte, la diferenciación también asume dos figuras: la división (un grupo se divide en dos o más de sus componentes) y la proliferación (uno o más grupos generan grupos adicionales diferenciados).

Se puede entonces afirmar que la identidad tiene como característica fundamental su plasticidad, tomando en cuenta su enorme capacidad de variación, de reacomodamiento, de modulación y, por supuesto de manipulación.

En la teoría de Bourdieu, el *habitus* puede ser transformado no sólo por los efectos de ciertas trayectorias sociales, sino también por el autosocioanálisis provocado y acompañado. El autosocioanálisis se caracteriza por un despertar de la conciencia y una forma de *autotrabajo* que permite al individuo manipular sus disposiciones:

Es difícil controlar la primera inclinación del *habitus*, pero el análisis reflexivo, que nos enseña que somos nosotros los que dotamos a la situación de buena parte de la potencia que tiene sobre nosotros, nos permite alterar nuestra percepción de la situación y por lo tanto nuestra reacción a ella. Nos capacita para monitorear, hasta cierto punto, algunos de los determinismos que operan a través de la relación de complicidad inmediata entre posición y disposiciones (Bourdieu y Wacquant, 2008:177-178).

En este devenir, los actores sociales disponen de cierto margen de maniobra que, en función de su perspectiva de la situación, utilizan como recurso; a lo cual, algunos analistas han denominado bajo el concepto de *estrategias identitarias*. “Dichas estrategias deben tomar en cuenta necesariamente el marco estructural, la situación social, la correlación de fuerzas entre los grupos, las maniobras de los demás, etc.” (Giménez, 2002: 47).

Pero, tanto los individuos como los grupos no pueden hacer lo que quieran de su identidad, y mucho menos respecto a la identidad de género ya que “...ella es el resultado de la identificación que nos atribuimos a nosotros mismos y de la que nos imponen los demás” (Cuche, 1996 en Giménez, 2002: 94). Por ello, la modalidad extrema como estrategia identitaria consiste en ocultar la propia identidad como recurso para escapar a la discriminación, la estigmatización, el exilio, e incluso al linchamiento. Recibir una identidad comporta adjudicarnos un lugar específico en el mundo. Esta identidad es subjetivamente asumida: (“Soy bailarín”), también lo es el mundo al que apunta esta identidad: “Las apropiaciones subjetivas de la identidad y del mundo social son nada más que aspectos diferentes del *mismo* proceso de internalización, mediatizados por los *mismos* otros significantes” (Berger y Luckman, 1986: 168).

La *identidad* entonces, sólo existe en y para sujetos, en y para actores sociales; y su lugar propio es la relación social, es decir, la relación entre los grupos sociales. “Por lo tanto, no existe identidad en sí y para sí, sino sólo en relación con *alter*. En otras palabras, la identidad es el resultado de un proceso de identificación en el seno de una situación relacional” (Giménez, 2002: 38).

Para Saéz (en Torras, 2007) la estructura de la identidad contemporánea pende de tres ejes fundamentales: la ética, la pragmática lingüística y la hermenéutica. Y de estos tres ejes participa la reflexión feminista contemporánea por medio del referente de Judith Butler, destacando que la identidad es, al menos en potencia, subversiva; eligiendo el término: *performatividad*, como el atributo donde convergen los tres ejes mencionados:

El carácter performativo de la identidad convierte al sujeto en objeto de la propia (re)creación que siempre se lleva a cabo en el marco de un discurso nunca ajeno al poder institucional (Saéz, en Torras, 2007: 48).

La economía de la identidad no tiene entonces un carácter abstracto sino que arraiga en la experiencia concreta, determinándose en el contexto en el cual dicha experiencia tiene lugar, al igual que por las normas que atraviesan al sujeto y lo ensamblan como

una gran y poderosa red. El contexto y las normas están determinados culturalmente y contribuyen de manera consciente o inconsciente en la articulación de la identidad como herramientas que permiten o que dificultan su articulación; en este sentido la identidad se define como:

El proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido. Para un individuo determinado o un actor colectivo puede haber una pluralidad de identidades (Castells, 2002: 28).

De esta forma, se establece un concepto con respecto a la identidad, que dé claridad a la presente investigación:

La identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado (Giménez, 2002: 38).

La identidad de género entonces, debe concebirse como el florecimiento de las formas interiorizadas de la cultura atribuidas a hombres y mujeres a partir de una distinción del sexo biológico; resultado de la interiorización selectiva y distintiva de ciertos elementos y rasgos culturales por parte de los actores sociales (Giménez, 2002).

### **1.3 La sociedad patriarcal y la construcción de género**

Desde el siglo XVII, la palabra *patriarca* se usa con el significado de dignidad, aunque desde el siglo XIII hace referencia a su territorio y a su gobierno. Como sistema social ha quedado plasmado en nuestra lengua como la organización social primitiva en que la autoridad se ejerce por un hombre jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje (Alonso, 1982 en Lagarde, 2003).

Corresponde al marxismo, y al feminismo decimonónicos, plantear que la organización de la sociedad en su conjunto era patriarcal en ese momento. Por su parte, Engels formuló explicaciones sobre las causas, el origen y el desarrollo del patriarcado<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Los etnólogos evolucionistas tuvieron gran impacto en la obra de Engels, quien finalmente se inclinó por la filiación trazada a través de la línea femenina. En este sentido, hemos de aclarar que no consideramos correcto el uso del término matriarcado, ya que ha sido confundido terminológicamente con el de *sistema matrilineal*.

En el inicio del siglo (1921), Alejandra Kolontai profundizó el análisis del patriarcado desarrollando teórica y políticamente al feminismo para considerar la articulación entre propiedad, familia y Estado como base del patriarcado. En la contemporaneidad, el feminismo ha analizado desde el marxismo actual las implicaciones y problemas teóricos que supone enunciar fenómenos patriarcales; tal es el caso de Zilla Eisenstein (1980 en Lagarde, 2003), quien argumenta que para entender la opresión de la mujer es necesario examinar las estructuras de poder que existen en nuestra sociedad: la estructura de clases capitalista, el orden jerárquico de los mundos masculino y femenino del patriarcado y la división racial del trabajo que se practica en una forma muy particular dentro del capitalismo pero que tiene raíces precapitalistas en la esclavitud. La ciencia, en todas sus formas, también es una estructura social, y como tal, funciona también en el orden patriarcal.

En el presente apartado se pretende contemplar cómo se construye el género en el orden patriarcal y cómo la violencia de género y las relaciones de poder, inciden en la identidad masculina y en la reproducción del sistema.

Se ha hablado ya, de que la filosofía por ejemplo, ha pretendido ser un discurso universal ignorando a una gran parte de la humanidad o refiriéndose a ella utilizando categorías minimizadoras. Una identificación sustancial entre mujer y naturaleza, una relación fija entre género e individuo, son paradigmas que han generado una concepción genérica de la mujer previamente definida en función del género, dejando del lado una conceptualización de las mujeres como individuos diferenciados con destinos varios. Este rasgo, pocas veces mencionado en términos teóricos, ha sido señalado por Celia Amorós (1985) en la búsqueda de “una razón orientada al valor intrínseco de todo lo individual, donde la verdadera diferencia es la de los individuos, no la de los géneros” (Amorós, 1985: 174). De acuerdo a ella, el patriarcado es una red de dominación que tiene efectos sistemáticos y no constituye una unidad ontológica (Amorós, 1985).

A partir del concepto de patriarcado elaborado por Heidi Hartmann, quien afirma que el patriarcado es un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten dominar a las mujeres a partir de pactos patriarcales.

Estos pactos son explicados por la filósofa española (a partir de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, tal como es analizada por Sartre en la *Crítica de la Razón Dialéctica*).

Por su parte, Martha Moia (1981 en Lagarde, 2003) define el patriarcado como un orden social caracterizado por relaciones de dominación y opresión establecidas por unos hombres sobre otros y sobre todas las mujeres y criaturas. Los hombres dominan la esfera pública (gobierno, religión, etc.) y la privada (hogar); lo cual indica la persistencia de un orden patriarcal que define cómo son las cosas, cuándo se hacen, dónde y quién puede hacerlas.

La estructura interna del patriarcado fue definida por Victoria Sau (2001), especificando que ésta, se basa en tres crímenes ocultos y un asesinato de seguridad, el único distinguible y perseguible por la justicia:

1. Matricidio: Desplazamiento (muerte real y/o simbólica de la Madre. Exclusión de las mujeres del contrato social (muerte política).  
Maternidad impotente, no libre, secuestrada (muerte social).
2. Filicidio: Exclusión/aceptación de hijos e hijas (el Padre sólo se declara tal de los que convienen a sus intereses).  
Muerte, abandono, explotación de la infancia.  
Utilización sistemática, legitimizada e institucionalizada de las vidas de hijos e hijas en las guerras por ejemplo, que los Padres sostienen entre sí por el Poder.  
Infantilización de las mayorías (muerte cultural).
3. Fratricidio: Lucha a muerte de los hombres entre sí para ser sucesores o delegados del Padre.  
Competitividad y desconfianza mutuas (rivalidad).
4. Patricidio: Asesinato de Padres puntuales que renuevan en el imaginario colectivo la fantasía de dirigirse hacia un nuevo orden social.  
Algunas veces introduce mejoras para el colectivo de los hombres; las mujeres pueden obtener “beneficios secundarios” que las confunden.  
Se mantiene la estructura de base porque el patriarcado va más allá de las personas concretas: es un paradigma.  
Es la válvula de seguridad del patriarcado porque produce la ilusión de que éste es atacado y vulnerable, mientras invisibiliza los tres crímenes anteriores. Por ello es el único del que es *legítimo* hablar.

El patriarcado es entonces uno de los espacios históricos del poder masculino que encuentra sus cimientos en las más diversas formaciones sociales y se conforma por varios ejes de relaciones sociales y contenidos culturales. De acuerdo a Lagarde (2003), el patriarcado se caracteriza por:

- El antagonismo genérico.
- La escisión del género femenino como producto de la enemistad histórica de las mujeres.
- El fenómeno cultural del machismo

Pero el poder patriarcal no se encuentra limitado a la opresión de las mujeres, ya que abarca también las relaciones de dependencia desigual de todos los sujetos sociales en sometimiento al poder. Esto significa que los pactos patriarcales son metaestables ya que hacen referencia a la dinámica, no sólo entre amos y esclavos, sino también entre los mismos amos. El patriarcado como sistema de dominación masculina utiliza mecanismos de autodesignación para legitimar la presencia de los hombres en el grupo de los dominadores; pero no de todos los hombres, sino solamente de los que considera *dignos*.

La autodesignación crea las bases de la virilidad, entendida por Amorós como una “idea-fantasma reguladora del comportamiento de los varones, en la medida en que crea vínculos entre ellos” (1992d:45). La virilidad, según esta filósofa, no es un *cogito* ni una apercepción, sino una creencia-exigencia; es decir, el hombre se percibe a sí mismo como hombre en la medida que reconoce en los otros hombres su pertenencia a ese grupo y la exigencia de valorar la virilidad sin entender en realidad lo que eso significa. Lo importante para el colectivo masculino es percibirse, a través de su virilidad, como portador del poder para legitimar sus prácticas por medio de la religión, la costumbre y la tradición:

La supremacía masculina, al igual que los demás credos políticos, no radica en la fuerza física, sino en la aceptación de un sistema de valores cuya índole no es biológica (Millet, 1975: 36).

De esta manera, el argumento de la fuerza física no basta para explicar los *orígenes* del patriarcado.

El patriarcado también establece jerarquías entre los mismos hombres e instaura el poder del reconocimiento y el reconocimiento como poder; “al reconocer, clasifica y organiza en rangos” (Amorós, 1991:30). El patriarcado se constituye en el poder de

clasificación y discriminación entre los grupos masculinos y determina quiénes tienen capacidad de reconocer y quiénes carecen de esta capacidad; pues no son todos los hombres los que participan del poder sino sólo aquellos que pertenecen a ciertos grupos sociales dominantes o ascendentes.

De acuerdo a Lagarde (2003), el poder patriarcal se expande en cualquier relación opresiva, por eso se articula también con las opresiones de clase, nacionalidad, étnia, religión, política, lingüística y racial. A ellas se suma cualquier hecho que otorgue poder, cualquier distinción a la que se confiera valor real o simbólico. Porque el poder patriarcal no se expresa sólo en sí mismo sino que se presenta siempre vinculado y articulado con otros poderes.

El patriarcado configura una razón y ejerce el poder a través de discursos patriarcales. Así, la razón es un concepto ideológico patriarcal creado para mantener un sistema que discrimina a las mujeres. Esta razón opera desde el interior del patriarcado distorsionando las relaciones entre los seres humanos y justificando una serie de prejuicios en detrimento del género femenino, o bien de lo que considera *femenino*. Asimismo, el sistema funciona a partir de una noción falsa de universalidad que establece al hombre como sujeto universal y único patrón de comportamiento deseado. El patriarcado “no podrá dejar de condicionar y configurar la percepción que los miembros del grupo dominante –los que dan nombres a las cosas e imponen la ideología dominante– tienen del grupo dominado” (Amorós, 1991: 184). Los dominados -las mujeres (y también los bailarines como una masculinidad subordinada)-, interiorizan la ideología patriarcal y se amoldan a esa falsa conciencia de sí mismos. Esta falsa conciencia promueve cierta complicidad entre los hombres y las mujeres, y se constituye en el mejor mecanismo de poder masculino.

Así, los opresores patriarcales son en primer término, los hombres, por el sólo hecho de ser hombres; lo son también las instituciones y sus normas (el Estado: la sociedad política y la sociedad civil), y quienes por delegación patriarcal deben ejercerlo. Así, no es una casualidad que las mujeres sean objeto de opresión y, a la vez, opresoras en ciertas circunstancias (Lagarde, 2003). Una mujer que accede a un puesto de cierto *poder* (jefa) suele ejercer el puesto de manera opresiva y hasta tiránica; por delegación patriarcal, considera que sólo de esa manera será respetada, sobre todo por sus subalternas mujeres.

Sau (2001), enumera en tres grupos lo que ella considera las instituciones patriarcales, mismas que abarcan los ámbitos social, económico, político y cultural:

- Paternidad, familia, prostitución.
- Estado, ejército, iglesia(s).
- Derecho, trabajo, ciencia(s).

Coloca entonces a la paternidad como el eje organizador de toda la sociedad (padre biológico, padre adoptivo, padre monarca, padre patrón, padre guerrero, padre- Dios), mismo que constituye una genealogía patriarcal de institución social y cultural: Él decide lo que es legítimo y lo que no lo es (Amorós, 1985).

El feminismo filosófico, según Amorós, se constituye en la crítica de la razón patriarcal, y toma como instrumento de análisis la hermenéutica para tratar de descubrir las distorsiones que el sistema de dominación introduce en el discurso. Teorizar la razón implica desmontar los prejuicios implícitos y explícitos de todas las teorías patriarcales con el fin de plantear una alternativa a esa razón y, quizás, pensar en lo que podría ser una razón no patriarcal.

Amorós plantea una razón menos esencialista y más orientada al valor intrínseco de cada uno de los individuos ya que “la verdadera diferencia es la de los individuos, no la de los géneros” (1991: 103), considerando que el existencialismo es la corriente filosófica contemporánea que más relaciona la razón patriarcal y el sexismo con elaboraciones de categorías antropológicas. De la misma forma, Sartre desarrolla una ontología dualista que diferencia el *ser en sí* del *ser para sí*. El *ser en sí* se caracteriza por la inercia: es compacto, idéntico a sí mismo, pura contingencia y facticidad, mientras que el *ser para sí* corresponde al proyecto humano como trascendencia y libertad. El ser humano actúa y al actuar le da sentido al ser, la responsabilidad moral responde a este sentido del ser y por esta responsabilidad somos morales. De esta manera el poder patriarcal existe en los sujetos sociales y ellos lo reproducen, pero la sociedad en su conjunto y la cultura dominante son patriarcales y en ellas mismas se gestan las contradicciones que generan opciones alternativas, contrarias y críticas (Lagarde, 2003).



### 1.3.1 Dicotomías constructoras de género

La tarea de las feministas ha sido la de sospechar del sistema patriarcal y desarrollar una alternativa que refleje valores y necesidades humanas. En fin, una razón nominalista sin demarcaciones simbólicas de esencia-género excluyentes. El nominalismo no es solamente la interpretación semántica de los términos genéricos sino también una convicción ontológica según la cual la verdadera realidad, lo que tiene entidad en sentido fuerte, son los individuos, no los géneros. Por otra parte, se debe pensar en otra forma de filosofar menos sexista y más consciente de los rasgos patriarcales que configuran el discurso filosófico ya que la filosofía ha utilizado categorías ideológicas sexistas para reflexionar acerca de las mujeres y ha legitimado, por medio de estos discursos, el poder masculino. Amorós (1991), hace referencia a que las filosofías siempre han sido elaboradas por hombres, quienes no se han tomado la molestia de cuestionar el orden patriarcal.

El discurso filosófico es un discurso patriarcal que rara vez pone en duda sus bases teóricas, y que argumenta sus teorías, como ya hemos visto -en la mayoría de los casos-, desde prejuicios sexistas. La labor del feminismo filosófico es la de ir más allá de los enunciados y proponer una alternativa menos viciada de acuerdo a una idea de igualdad, que facilite la incorporación de todos los seres humanos en la construcción de teorías y conceptos.

Marcela Lagarde (2003), afirma que la opresión de la mujer es genérica, es decir, las mujeres son oprimidas por el hecho de ser mujeres, cualquiera que sea su posición de clase, su lengua, su edad, su raza, su nacionalidad, su ocupación; en un mundo patriarcal, ser mujer es sinónimo de ser oprimida. “Así, el poder patriarcal es sexista, pero también clasista, etnicista, racista, imperialista, etc.” (Lagarde, 2003: 92).

Las determinaciones patriarcales se basan en claras divisiones que facilitan la opresión.

Para Marcela Lagarde (2003), éstas son:

- La división genérica del trabajo y del conjunto de la vida, basada en la valoración clasificatoria y especializadora por sexo.
- La división genérica de los espacios sociales: producción/reproducción, creación/procreación, público/privado, personal/político; así como del tiempo y de los espacios.
- La división que genera la existencia de la propiedad privada de las cosas y en particular, de las personas.

- La división por las relaciones antagónicas de clase.
- La división que genera la existencia de formas, relaciones, estructuras e instituciones jerárquicas de poder y dominio autoritario.
- Las divisiones basadas en formas de opresión bajo criterios de edad, raciales, étnicos, religiosos, lingüísticos, nacionales, eróticos, etc. clasificando de manera excluyente a los individuos.
- Por la división que produce la definición del ser social en torno a una sexualidad estructurada en torno a su cuerpo.

Amorós (1991) por su parte, expone las implicaciones del feminismo en la filosofía y aplica la hermenéutica feminista a textos filosóficos, que tienen sus raíces en valoraciones o conceptualizaciones que los mismos filósofos emiten acerca de las mujeres. Para ello -según Amorós-, los filósofos han utilizado cuatro dicotomías categoriales básicas mediante las cuales definen a las mujeres:

- naturaleza y cultura/mujer y hombre;
- género e individuo/lo abstracto y lo concreto/la intuición y la abstracción;
- mediación e inmediatez/singularidad y universalidad/ autoconciencia e inconsciencia; y
- existencia y esencia/ trascendencia e inmanencia.

Estas dicotomías parten de la sociedad patriarcal como el hecho de opresión a las mujeres en una situación de subordinación, dependencia vital y discriminación en sus relaciones con los hombres en el conjunto de la sociedad y en el Estado, sintetizado en su inferiorización y constituido como paradigma social y cultural.

La opresión queda manifestada en hechos de discriminación, en formas de repudio social y cultural, de desprecio, de maltratos en marcado sometimiento por subordinación, por dependencia, por la consabida consideración de inferioridad y porque todo esto se encarna simbólicamente.

En relación a la construcción de géneros una dicotomía recurrente en la teoría del conocimiento, argumenta Amorós (1991), es la dicotomía intuición/abstracción, la cual está relacionada con la diferenciación entre género e individuo. La intuición suele

entenderse como una característica femenina debido a la proximidad del sexo femenino con la inmediatez; y la abstracción, como una facultad masculina porque supone una distancia entre el sujeto y el objeto. Esta dicotomía tiene que ver con la división del trabajo en función del sexo.

La división del trabajo en función del sexo basa sus racionalizaciones ideológicas en argumentos que apelan a ciertas particularidades propias de cada sexo. Estas particularidades son culturales y están en función del sexo culturalmente definido (Amorós, 1991:227).

La opresión de las mujeres se produce como efecto de un mecanismo doble: por una parte, el deseo de controlar las funciones reproductoras del género femenino por medio de los intercambios matrimoniales que llevan a la división sexual del trabajo; por otra parte, la restricción de las tareas productivas recurriendo a constricciones derivadas de la biología (Amorós, 1991:299).

Esta opresión sirve de sustento ideológico para definir a las mujeres como aquello que debe ser controlado, mediado y domesticado.

Por su parte, Carlos Marx define el trabajo independientemente de la forma social que tome, como el uso de la fuerza de trabajo para procurarse la subsistencia: Lo que diferencia unas épocas de otras no es lo que se hace, sino cómo, con qué medios de trabajo se hace, y por tanto estos medios a su vez permiten conocer las relaciones sociales bajo las cuales se efectúa ese trabajo.

En este sentido, el trabajo es una categoría histórica. Las formas que toma, los modos en que se distribuye y el valor (simbólico y económico) que se le da, varían de un contexto a otro, en las diversas formaciones sociales, en los diferentes modos de producción. Además, estas formas, modos y valoraciones, y sus combinaciones, están determinadas por las relaciones sociales de clase, pero también de género, que se entablan en los diferentes modos de producción.

Pero en el capitalismo, lo que se valora, y por tanto se considera *trabajo*, es el trabajo abstracto asalariado para el intercambio (empleo), por sobre el trabajo concreto gratuito para producir cosas útiles y necesarias. El primero es considerado el trabajo productivo y se excluyen todas las actividades que, aunque satisfagan necesidades importantes, son realizadas fuera del mercado. Aunque hay muchas formas de trabajo, el trabajo asalariado o empleo, como la actividad que define la producción mercantil de bienes y servicios para el intercambio, está en una relación de supremacía y se constituye en el eje fundamental para la definición del resto de las labores.

La noción de trabajo en las sociedades capitalistas implica la separación de esferas y las relaciones desiguales, pero no implica necesariamente el reparto de las esferas de acuerdo al género (división sexual del trabajo): la asignación de las tareas por sexo es mucho más antigua que el capitalismo, y tiene sus raíces en la subordinación de las mujeres a los hombres, que adquiere características históricas propias en cada época.

Si bien aparentemente en todas las épocas ha existido alguna separación de lo social en esferas y algún tipo de división del trabajo de acuerdo al sexo, estas divisiones son construcciones sociales y como tales, tienen características propias en cada momento histórico. En términos de Lèvi-Strauss se trata de la *prohibición de tareas según sexo*, aludiendo a los procesos históricos-culturales por los cuales los varones (sic) *prohibieron* a las mujeres su participación en las tareas de mayor prestigio en cada sociedad, precisamente porque no había nada en ellas que les impidiera hacerlo, más que la necesidad de mantenerlas en una relación de subordinación (Fernández, 1994 en Díaz y Dema, 2013).

Esto significa que las sociedades asignan, y al mismo tiempo prohíben, funciones diferentes a hombres y mujeres fundamentalmente en el ámbito de la producción y de la reproducción. Esta división cristaliza en desigualdades, no sólo en cuanto a la remuneración y las condiciones de trabajo, sino también en términos de oportunidades profesionales, que a su vez aparecen legitimadas por el hecho de que el trabajo de las mujeres se considera secundario con respecto a su papel reproductor y subordinado en relación a un ingreso masculino privilegiado.

El lugar socialmente asignado como prioritario a las mujeres se fue configurando en torno de las funciones de cuidado de la familia y las tareas domésticas. De este modo, la vinculación con lo doméstico se convierte en la definición primaria del *rol* de las mujeres en las sociedades capitalistas. Su participación en la producción se entiende como complementaria o secundaria respecto de su función primordial, ocupando en la esfera de la producción un lugar subordinado y de menor valor con respecto al hombre.

Para los hombres se sigue definiendo como *su lugar* el espacio público, la producción; y su función, es la de adquirir los recursos suficientes para la satisfacción de las necesidades materiales de subsistencia de las y los miembros del hogar; la danza entonces, *no es lugar* para el hombre como actividad generizada, como actividad *femenina*.

Las mujeres forman parte de una especie de fondo naturalizado e inmóvil de destinos domésticos y aunque en las últimas décadas, se han dado transformaciones en el mercado laboral y en el Estado, las relaciones sociales de género no parecen alterarse en un sentido profundo, continuando la consideración de las mujeres como portadoras *naturales* de capacidades orientadas al cuidado de la vida, que las habilita a ser las administradoras más aptas de las políticas para paliar la falta de recursos de subsistencia.

En las condiciones actuales, parece ser que uno de los caminos para contrarrestar la dinámica expulsiva del mercado y contener el conflicto social, es reforzar el lugar asignado a las mujeres en las tareas reproductivas y su desventaja en el mercado de trabajo. Existe un reparto social desigual del trabajo y del saber de acuerdo al sexo y a pesar de los intentos de abordar el tema del trabajo, el desempleo y los planes sociales como problemáticas generales, que afectan a la población como un todo neutro, aquello que en realidad se hace, es ignorar parte de la realidad, en un doble movimiento que tiende a invisibilizar; por un lado, la diversidad y segmentación de tipos de trabajos que existen en las sociedades, y por otro, la especificidad con que afectan estas situaciones a las mujeres principalmente, pero también a los hombres no considerados *totalmente* hombres.

El Estado contribuye a la producción y reproducción de la división sexual del trabajo a través de determinadas medidas de asistencia y de la legitimación del desempleo femenino y contribuye también a la permanente dicotomización de los sexos en la construcción de géneros.

### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

Se puede considerar, que mientras el significado de género se limite a las presuposiciones de su propia práctica -dictando normas excluyentes con consecuencias homofóbicas-, se seguirán idealizando ciertas expresiones de género, originando nuevas formas de jerarquía y exclusión, reproduciendo el sistema y aún más, haciéndolo cada vez más violento. De acuerdo a Judith Butler (2007), las prácticas sexuales no normativas son capaces de cuestionar la estabilidad del sistema y del género como categoría de análisis, ya que en condiciones de heterosexualidad normativa, vigilar el género ocasionalmente se utiliza como una forma de afirmar la heterosexualidad; así que es importante distinguir entre discriminación de género y discriminación sexual.

En cuanto a la reproducción del sistema, ésta se da en términos de oposición:

El género puede designar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna forma necesita el género- cuando el género es una designación psíquica o cultural del yo- y el deseo – cuando el deseo es heterosexual y, por lo tanto, se distingue mediante una relación de oposición respecto del otro género al que desea-. Por lo tanto la coherencia o unidad interna de cualquier género, ya sea hombre o mujer, necesita una heterosexualidad estable y de oposición (Butler, 2007: 80).

Podemos decir entonces que tanto la posición masculina como la femenina se establecen por medio de leyes prohibitivas que crean géneros culturalmente inteligibles, pero únicamente a través de la creación de una sexualidad inconsciente que reaparece en el ámbito de lo imaginario. Así, no sólo la identidad se construye, sino que la prohibición que construye la identidad no es eficaz.

De acuerdo a Butler, la reproducción de un sistema binario de género, fracasa rotundamente, ya que la performatividad:

...pone de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. Demostrándose también que lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (Butler, 2007: 17).

Es entonces cuando podemos dar cuenta de que lo que consideramos *real*, lo que se invoca como conocimiento naturalizado de género, es una realidad que cambia, que se replantea, que es de hecho: subversiva.

Afirmar que el género está construido, no significa que sea ilusorio o artificial, entendiendo estos términos dentro de una relación binaria que opone lo *real* y lo *auténtico*; se trata entonces, de entender la producción discursiva que hace aceptable la relación binaria y demostrar que algunas configuraciones culturales de género ocupan el lugar de lo *real* y refuerzan e incrementan su hegemonía a través de esa autonaturalización (Butler, 2007).

Reconocer la coexistencia de lo binario, hace reconocer por ende, la existencia de la represión, la exclusión y la discriminación para elaborar *identidades* de género diferenciadas a partir de estos conceptos, aceptando que el resultado de la identidad es propia de una disposición bisexual, que en términos culturales sería una bisexualidad precultural.

Pero si el sexo no se limita al género, entonces coexisten formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado que no están limitados por la dualidad aparente del sexo, es decir hay *géneros*. Los *géneros* son una actividad en constante transformación; no son un sustantivo ni una marca cultural estática, son un verbo, una acción constante y repetida que puede reproducirse más allá de los límites binarios:

En realidad, el género sería una suerte de acción cultural/corporal que exige un nuevo vocabulario que instaure y multiplique participios presentes de diversos tipos, categorías resignificables y expansivas que soporten las limitaciones gramaticales binarias, así como las limitaciones sustancializadoras sobre el género (Butler, 2007: 226).

Los géneros entonces no pueden ser verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de un discurso de identidad. Los géneros son un *acto* al mismo tiempo intencional y performativo que indica siempre una construcción del significado y cuya acción exige una actuación reiterada, la cual radica en efectuar y experimentar una y otra vez una serie de significados ya determinados socialmente. De esta manera, los géneros no deben considerarse como una identidad estable, sino como una identidad formada en el tiempo, e instaurada en un espacio mediante una reiteración de actos performativos.

Para los fines de la presente investigación es importante la reconceptualización de la identidad como un *efecto* -a la manera de Butler-, como una identidad *producida* y *generada*. Esto abre vías de *capacidad de acción*, en contra de las posiciones que se instalan en categorías fundacionales y permanentes. Si la identidad es un efecto, significa que ni está especificada por la fatalidad ni es totalmente arbitraria. La construcción no se opone a la capacidad de acción, al contrario, es el escenario necesario del ejercicio de dicha capacidad situando lo político en las propias prácticas significantes que determinan y regulan, pero también desregulan la identidad.

En el presente Capítulo 1, se ha presentado un panorama de la construcción social de la realidad haciendo énfasis en el concepto de género como constructo socio-cultural y en el concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal; presentando también las

implicaciones teóricas y prácticas de la distinción analítica sexo/género, así como el proceso histórico que llevó al desarrollo de esos conceptos, afirmando que no sólo el género es una construcción, sino que, en realidad, todo es género, dado que el propio sexo es construido.

Se observa que la etapa denominada Socialización primaria, resulta fundamental en la construcción socio-cultural del sujeto, porque en ella se establecen las bases de su identidad genérica y es en ésta donde se tamiza, instaurando distinciones socialmente aceptadas entre hombres y mujeres que se dan a partir de la internalización de *submundos* institucionales o basados sobre instituciones, pasando a lo que se denomina: Socialización secundaria; etapa de adquisición del conocimiento específico de *roles*, arraigados directa o indirectamente en la división del trabajo e internalizando estereotipos genéricos en un proceso de identificación subjetiva que condiciona la existencia a través de la producción de *habitus*, pero que al determinarse como *constructo*, implica la posibilidad de que la realidad subjetiva pueda transformarse.

De vital importancia, se ha contemplado en este capítulo la Identidad de género, donde el género es una categoría que permite analizar las diferencias entre mujeres y hombres no sólo como una construcción cultural sino también como una relación de poder asimétrica basada en supuestas diferencias sexuales innatas, reconociendo que las prácticas reguladoras de la formación y la separación del género determinan la identidad, y en cierta medida *la identidad* se torna en un ideal normativo más que en un aspecto descriptivo de la experiencia, preservando los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad con los cuales se define a las personas.

En este sentido, se destaca un caso especial de objetivación -pero que tiene importancia crucial-, éste es, la significación, o sea, la producción humana de signos, que para fines del presente estudio se vincula al género, encontrando representación en el sexismo, como una de las formas de opresión más significativas.

A lo largo de este capítulo, se da cuenta de cómo el *constructo social* se da en torno a una cultura de estereotipos sexistas, afectando negativamente a ambos géneros, al constituirse en patrones o paradigmas divisionistas donde la *socialización de género* denota diferencias significativas por medio de los llamados *agentes socializadores* y que sin embargo, resulta una contradicción constante dado que *la identidad* tiene como característica fundamental su plasticidad, tomando en cuenta su enorme capacidad de variación, de reacomodamiento, de modulación y, por supuesto de manipulación, convirtiéndose en un acto *performativo* y *subversivo*.



No se puede hablar del sujeto y de su construcción socio-cultural, sin tener presente cómo se construye el género en el orden patriarcal como uno de los espacios históricos del poder masculino, cuyas determinaciones se basan en divisiones binarias denominadas *dicotomías*; y cómo las relaciones de poder inciden en la identidad y en la reproducción o bien, la ruptura del sistema, enfatizando -para los fines de la investigación- , que todas las determinaciones patriarcales abarcan también a los hombres que no encajan con los preceptos de la masculinidad hegemónica y patriarcal.

Como una conclusión primaria, se hace necesaria la reconceptualización de la identidad como un *efecto*, como una identidad *producida y generada*, abriendo vías de *capacidad de acción*, en contra de las posiciones que se instalan en categorías fundacionales y permanentes.

En el Capítulo 2, se da continuidad al hecho de la construcción socio-cultural del género, particularizando en el concepto de las *masculinidades* ya que el objeto de estudio se centra en el género masculino; y en el inminente e impostergable surgimiento de las denominadas *nuevas masculinidades*.

## **Capítulo 2**

### **La construcción socio-cultural de las masculinidades**

La masculinidad como campo de estudio constituye actualmente un importante tema de interés social, debido principalmente a las transformaciones operadas en los *roles de género* y en cuanto a los papeles sexuales tradicionales; además del surgimiento de nuevas formas más igualitarias de organización y de relación entre mujeres y hombres. Actualmente, desde diferentes disciplinas sociales la discusión sobre la construcción social de la masculinidad ha adquirido gran relevancia. Se trata de un tema frontera en las ciencias sociales en la medida en que el desarrollo teórico data de apenas un par de décadas y por ello, todavía se encuentran en construcción y debate las conceptualizaciones y abordajes teóricos:

La perspectiva de género constituye una herramienta teórica fundamental para realizar un acercamiento a la temática de la masculinidad, en la medida en que por medio de ella se pueden revisar y analizar los procesos de construcción de los significados que socialmente se adjudican a cada uno de los sexos. En este sentido, una perspectiva relacional —como la de género— permite incorporar el estudio de los varones<sup>9</sup> a través del lente de la construcción sociocultural de las masculinidades (Figueroa, 2009).

*Hacerse mujer*, como *hacerse hombre* son procesos de construcción socio-cultural en los que a lo masculino le corresponden una serie de rasgos, comportamientos, símbolos y valores que son definidos por la sociedad en permanente interacción con la cultura de su contexto específico, manifestándose en un amplio sistema de relaciones que han tendido históricamente a preservar el poder para el género masculino.

Lo primero que escucha un ser humano al nacer (al menos en la sociedad occidental moderna), es una definición de las características aparentes de sus genitales: ¡es niño! o ¡es niña! Pero, ¿qué pasa cuando el cuerpo biológico no concuerda con la percepción o el proyecto identificador que los padres elaboran respecto del infante? En realidad, “el sentimiento de ser mujer o de ser hombre se establece a mediados del segundo año de vida, mucho antes de que se configure la representación de la diferencia genital” (Burín y Meler, 2000: 41); como se pudo observar en el capítulo 1.

Hablar de masculinidad invita en primer término a hablar del origen del concepto: masculinidades —así en plural—, para poder entender con esto que no existe una masculinidad, sino masculinidades que se construyen a partir de diversos conceptos como la raza, la edad, el contexto, la actividad, y múltiples categorías; por ello, el primer apartado de este capítulo establece el significado y los alcances de dicho concepto.

Una vez reconocido el concepto de masculinidades, se aborda la identidad masculina, referida a aquello que los hombres dicen y hacen para *ser hombres*; en este tenor se habrá de abordar la unión del significado de lo masculino con el poder y el control sobre las cosas, sobre *las otras* y también sobre *los otros* en una sociedad hegemónica, donde la violencia se descarga principalmente hacia las mujeres, pero que también toca a los hombres que no cumplen con los cánones de hombría establecidos; es decir, que son considerados como una masculinidad subordinada.

---

<sup>9</sup> El autor recurre a la expresión *varones*, para distinguirla de la palabra *hombres*, que en el lenguaje común se utiliza como sinónimo de humanidad.

Hablar de subordinación, implica remitirse a la desigualdad en el amplio sentido de la palabra, particularmente cuando toma forma de discriminación y genera un estigma. Para los fines de esta investigación, la masculinidad subordinada se relaciona intrínsecamente con lo que se llama *actividades generizadas*, para dar cuenta de que el Ballet Clásico se encuentra bajo los parámetros de dicha acepción excluyente como actividad masculina.

Desde la perspectiva de que la identidad guarda una relación indisoluble con la subjetividad, reconociendo que *somos* en razón de nuestra historia, nuestras prácticas y los significados que éstas adquieren, se aborda la construcción de la subjetividad masculina.

El capítulo concluye con un apartado que aborda las *nuevas masculinidades* en la intención de llevar la atención sobre aquellas prácticas que difieren de la masculinidad hegemónica. ¿Cómo emplazar el cambio de la familia patriarcal a una familia diferente? ¿Será posible desidentificarse de una masculinidad hegemónica profundamente arraigada? ¿Qué implicaciones conlleva dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad? Sin duda alguna, reflexiones indispensables para el cambio social en favor de la convivencia humana igualitaria.

## **2.1. Masculinidades: el origen**

Los estudios de los hombres, se originan en Norteamérica, especialmente en California, hacia la década de los años setenta del siglo XX, como respuesta a las incertidumbres planteadas por diversos feminismos como el radical<sup>10</sup>; en especial, aquellas referidas a la existencia y naturalización de un estereotipo masculino o *ideal* masculino en un contexto patriarcal y eurocéntrico. Los estudios se extendieron rápidamente a Inglaterra, Australia y los países nórdicos produciendo un auge insospechado de estudios relacionados con la masculinidad, los problemas de los hombres y sobre los hombres en sí. Es en este momento cuando dicho campo invade el mundo, lo cual se refleja a través

---

<sup>10</sup> El feminismo radical es una corriente que se desarrolla entre 1967 y 1976 con enorme influencia en todos los movimientos feministas posteriores. Su lema es: “Lo personal es político”. Las radicales tomaron distancia de los movimientos de izquierda de los años sesenta que vinculaban el feminismo con el socialismo y la democracia, para extender la lucha contra el patriarcado; de lo económico y público, a lo social y privado (Sánchez Puentes, 2011).

de una producción teórica cada vez más rica. De acuerdo a Badinter (1994), en esta década, surge también la necesidad de replantearse el panorama de análisis, incorporando variables como la clase, la edad, la raza o las preferencias sexuales, dando un giro -al igual que lo hizo el feminismo-, a la perspectiva de género.

Lo más importante tal vez, fue el poder acuñar un nuevo término: masculinidades, así, en plural, entendiendo con esto que no existe una masculinidad, sino masculinidades que se construyen a partir de diversos conceptos como la raza, la edad, el contexto, la actividad, etc.; también de vital importancia, resulta el hecho de que algunos hombres empiezan a cuestionarse sobre el contenido de una forma de vida masculina, materializándose en un cambio de lenguaje y de perspectiva.

Asimismo, las transformaciones de los antiguos patrones conceptuales sobre lo masculino serán el eje que nos guíe para comprender la aparición de nuevos valores que empiezan a asentarse en la ciudadanía. En este sentido, Seidler (2000), parte del punto de vista según el cual los estudios de poder son extraordinariamente útiles para analizar y describir las sociedades sexistas y, consecuentemente, para explicar las relaciones en el seno de la familia; pero sin olvidar que la legitimación social, cultural y religiosa de las *masculinidades hegemónicas* se presenta como condición *sine qua non* para estudiar con rigor la concepción plural de las identidades masculinas.

Los cambios estructurales debidos a la globalización, al desarrollo tecnológico de la comunicación de masas, a la instauración de sistemas de educación cada vez más abiertos y más eficientes, y a la presencia de amplios movimientos y asociaciones sociales reivindicativos, han generado un salto importante en la conciencia general de la población con respecto a la igualdad de género que, aun sin ser suficiente, está desestabilizando la concepción tradicional de la vida familiar y de las relaciones íntimas. A su vez, los sistemas de orden social establecidos y las diversas instituciones políticas y económicas se están viendo forzados a adaptarse a esta situación, lo que es indispensable para seguir ahondando en un sistema de derechos y libertades que recoja la igualdad de género con total garantía y eficacia.

La observación de la construcción de las masculinidades desde su especificidad, ha generado destacadas investigaciones, orientadas hacia la construcción histórica del sujeto y la construcción de identidades; las relaciones de poder y género y aspectos relacionados con la psicología y los *roles* masculinos.

Una autora destacada que ha ayudado a configurar teóricamente este campo es Connell (1995), quien enfatiza en reconocer los tipos de masculinidades y sus relaciones entre ellas, identificando cuatro tipos de relaciones entre masculinidades: hegemonía, subordinación, complicidad y marginalidad. Esto constituye uno de los aspectos más interesantes en la obra de Connell: La discusión acerca de las diversas formas en que los hombres son explotados a través de un modelo de masculinidad, y por su identificación o no con una masculinidad hegemónica que funciona a la vez como mecanismo de inclusión-exclusión; esto es, la explicación de cómo la masculinidad es integrada con el poder y se convierte en un despliegue de poder en el mundo.

Pensar en masculinidades, plantea preguntas específicas: ¿Qué significa ser un hombre hoy? El objetivo es pensar alternativas distintas de modelos de masculinidad, poniendo al descubierto los juegos que conllevan mecanismos de poder y control, que reproducen modelos de masculinidad basados en la violencia y agresividad. Significa también renunciar a tener siempre la razón y el control: la participación de los hombres en las tareas domésticas, el rompimiento del monopolio de la maternidad y el cuidado de los hijos e hijas; el compromiso ineludible de compartir no sólo el dinero y los bienes de la familia, sino también y más significativamente, *toda* la información, *todo* el acceso y *todas* las decisiones al respecto; establecer relaciones realmente recíprocas con la pareja, escuchando plenamente y negociando en igualdad, respetando las opiniones aún sin estar de acuerdo en ellas; educar a los hijos e hijas fuera de los estereotipos sexuales, fomentando en los hombres sus características *femeninas* y en las mujeres las *masculinas*. Significa en una palabra, renunciar a su monopolio de poder.

Los estudios sobre masculinidades, coinciden con los estudios feministas, en que la división en una esfera pública propia de los hombres y una esfera privada o doméstica propia de las mujeres, ha perdido su sentido. Las formas tradicionales de catalogar a las personas de acuerdo con funciones específicas en la sociedad, según su raza, riqueza o género, no son compatibles con una sociedad cada vez más compleja y tecnológicamente avanzada. Las sociedades del siglo XXI requieren de una flexibilidad mucho mayor donde *generizar* las actividades y las prácticas de todo tipo, no sólo resulta injusto e ineficiente, sino a todas luces, absurdo.

La masculinidad, o mejor dicho, las masculinidades, en tanto que construcción cultural, surgen como objeto de interés para las Ciencias Sociales y los Estudios de Género, revelando las formas en que el sistema de género, que vehiculiza las relaciones de poder entre hombres y mujeres, deriva en la manifestación de una masculinidad determinada y

no otra; planteando en primer término que la masculinidad es un constructo socio-cultural, es histórico y no se determina biológicamente como concepto universal puesto que, las concepciones y las prácticas sociales en torno al mismo varían en el tiempo y el espacio.

De acuerdo a Guttman (2001), podemos establecer tres definiciones o conceptos de masculinidad:

- La masculinidad es por definición, cualquier cosa que los hombres piensen y hagan.
- La masculinidad es todo lo que los hombres piensen y hagan para ser hombres.
- Algunos hombres, por adscripción, son considerados *más hombres* que otros hombres.

En resumidas cuentas, la masculinidad es cualquier cosa que no sean las mujeres. Lo que queda claro, es que la mayor parte de las sociedades generan mecanismos de diferenciación en función del género, y que la feminidad tiende en general a considerarse de manera esencialista, aplicable a todas las mujeres inherentemente; mientras que la masculinidad, si bien se toma también como un hecho *natural*, requiere un esfuerzo de demostración.

Para las mujeres se toma como un hecho el ejercicio constante de *sus* características: ser tiernas, complacientes, delicadas, etc. Pero para los hombres se requiere hacer visibles las características que se les atribuye, demostrando: su poderío, su virilidad, su ejercicio del control, su fuerza y también su sexualidad. La afirmación de la masculinidad se apoya en demostrar constantemente las capacidades frente a los demás, principalmente frente a otros hombres; debido a su asociación con el dominio, una de las características de la sexualidad masculina es la jactancia. En muchas ocasiones, se adoptan actitudes que relativizan la seguridad ante el riesgo, como una demostración de virilidad donde se asienta su valía como hombre:

La masculinidad requiere, entre otras pero de manera preeminente, de una “validación homosocial”: se construye de manera permanente bajo el escrutinio de los otros varones (sic), bajo la mirada omnipresente de otros. Ellos conceden la aceptación en el reino de la virilidad. Se demuestra la hombría para la aprobación de otros hombres. Son ellos quienes evalúan el desempeño. Por tal motivo es tan importante alardear las conquistas para competir, en muchos terrenos. Compiten por los indicadores de la virilidad: riqueza, poder, posición social, mujeres atractivas. La virilidad la entendemos como construcción social, histórica y cultural (Kimmel, 1997).

Esta demostración constante de masculinidad, como se ha señalado, consiste básicamente en alejarse, distanciarse, excluirse de lo que socialmente se ha designado como femenino. Es decir que, partiendo de una definición socioculturalmente construida y aceptada de los atributos, características y *comportamientos femeninos*, se construye la masculinidad como una *negación de*.

En el capítulo 1 se presentó un panorama acerca de la construcción social de la realidad haciendo énfasis en el concepto de género como constructo socio-cultural y en el concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal; presentando también las implicaciones teóricas y prácticas de la distinción analítica sexo/género, así como el proceso histórico que llevó al desarrollo de esos conceptos, afirmando que el género se construye a lo largo del ciclo de vida, y que esta construcción se realiza en un contexto intersubjetivo. La misma lógica es válida con respecto a la masculinidad.

En el siguiente apartado, observaremos la construcción de la identidad masculina a partir del significado de *lo masculino*.

## **2.2 Identidad masculina**

La identidad de género es el sentimiento de pertenencia al género femenino o masculino; responde a las preguntas de “¿Qué soy, quién soy, y cómo me siento: hombre o mujer?”, por lo que alude, sobretodo, a experiencias o vivencias subjetivas, enraizadas en los cánones sociales, pero integrados en el mundo interno de cada cual.

Para emplazar la construcción de la identidad masculina, habrá que entender en primer término el significado de *lo masculino*, empresa que presenta serias dificultades ya que los valores que lo definen tienden a confundirse y a imponerse cada vez más en la sociedad occidental actual bajo una apariencia de neutralidad. Esta neutralidad estaría vinculada a varios fenómenos (Téllez y Verdú, 2011):

- Las transformaciones sufridas en la identidad femenina en las últimas décadas en dirección a una mayor libertad sexual y a la progresiva incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y puestos de poder. Este cambio social, aunque ha permitido a las mujeres mejorar sus condiciones reales de vida, no ha modificado apenas la devaluación de lo femenino expresada en el orden simbólico. Como efecto, las mujeres pueden acabar experimentando una mayor comodidad en la adopción de valores tradicionalmente masculinos (como la

competitividad, la agresividad o el éxito profesional) que los hombres en la realización de tareas tradicionalmente femeninas.

- La pervivencia de una autoridad simbólica de lo masculino frente a lo femenino; es decir, la aceptación de lo masculino como norma, además de fortalecerse mediante la extensión de algunos de sus valores. También a la identidad femenina se alimenta de la pervivencia de un universo simbólico en el que lo masculino, todavía vinculado a la autoridad, la razón y el poder, muy difícilmente llega a cuestionarse.

El género masculino entonces, indica lo que es *propio* de los hombres, de tal modo que (se dice) existen aptitudes (el fútbol por ejemplo), habilidades (cambiar una llanta de automóvil), trabajos (aquellos que representen poder), colores (el azul- mientras es el color rosa el *exclusivo* para las mujeres), olores (fragancias “masculinas” que “huelen a hombre”), vestimentas (las mallas, por ejemplo se consideran sólo para mujeres), comportamientos (la delicadeza se considera característica intrínseca de las mujeres), actitudes, sentimientos, emociones, etc. categorizados culturalmente como masculinos o femeninos, esto es: atribuidos.

Pero como podemos observar, las atribuciones masculinas existen sólo en contraste con la femineidad, es decir, se trata del establecimiento de caracteres polarizados donde el hombre aprende *lo que no debe ser*, asumiendo una identidad que se opone a los otros grupos, esto es: a las mujeres, a los niños, a los hombres pasivos, infantiles o afeminados y a los homosexuales; haciendo de la misoginia y la homofobia, características habituales de la masculinidad.

De acuerdo a Salas y Campos (2001), la identidad masculina se constituye a partir de:

- Los discursos (qué se dice y qué no se dice acerca de lo que debe ser un hombre, cómo debe comportarse, qué tiene qué sentir, cómo tiene que actuar).
- Las representaciones, que son los conceptos que el sujeto *se forma en su cabeza* ubicando la información recibida en su vida cotidiana. Son definiciones que le permiten clasificar y asignar significado a sus interacciones y conductas, tanto de sí mismo como de los otros. Es un conjunto de significados que el sujeto elabora a partir de su propia cultura y tiempo. Estas *representaciones*, al igual que los discursos, son internalizadas durante la socialización primaria y continúan durante la socialización secundaria en el *juego de roles*.



Como se analizó en el capítulo anterior, mediante el proceso de socialización el niño interioriza las normas y los valores de la sociedad patriarcal. A través de su recorrido por las diferentes instancias socializadoras (familia, escuela, grupo de pares), éste va aprendiendo cómo es el *comportamiento masculino*. De esta manera se va construyendo una identidad masculina basada en el discurso tradicional del patriarcado, donde se establece una clara diferenciación: lo que es *masculino* y lo que no lo es. Esta diferenciación, puede ser bastante conocida, pero no así asumida, es decir, racionalmente un hombre puede entender que él tiene derecho a expresar sus sentimientos y emociones, pero exteriorizarlos implica un proceso más complejo; por consecuencia el hombre no expresa, sino que inhibe; de tal manera que uno de los rasgos típicamente masculinos sea el control de los sentimientos, especialmente del miedo (“los hombres no lloran”, “los hombres son valientes”).

Según Seidler (2000), en la actualidad, los hombres están obligados a reafirmar su identidad constantemente mediante el autocontrol, la resistencia a la revelación de *su naturaleza animal* y la expresión de la fuerza, entendida como virtud únicamente masculina. En este tenor, se rebelan implicaciones con respecto a lo que significa la heterosexualidad normatizada para los hombres en la cultura occidental, en particular a partir de la modernidad.

La sociedad hegemónica patriarcal indica que los hombres no deben exteriorizar sus sentimientos ni sus emociones y que, al mismo tiempo, han de controlar las tentaciones fruto de ese *instinto animal*. Así, cualquier mínimo espasmo de sentimentalismo o intimismo (como se considera el ballet clásico) será considerado femenino y catalogado automáticamente como amenaza directa a su identidad. Será ocultado y rechazado con gestos *típicamente* masculinos de oposición. Su identidad como hombre, como *ser superior* en la estructura familiar sexista, es lo que está en juego. La negación y ocultación de las vulnerabilidades será en ocasiones fuente de legitimación de la violencia y ésta, a su vez, un desahogo de la carga viril que recae sobre ellos.

De alguna manera, esto es lo que se espera de los hombres a la manera de un *servicio masculino obligatorio* (Moyua, 2008): que la fuerza sea uno de los elementos estructurantes de lo masculino reflejando un modelo estereotipado de masculinidad cuyo cumplimiento y conquista se sigue relacionando con la idea de *hacerse y ser siempre un hombre*.

De este modo el mundo emocional y afectivo queda fuera de los elementos definitorios básicos de la masculinidad. Cuando un hombre es sensible, empático, vulnerable; busca consuelo, expresa sus emociones sin limitaciones, no es competitivo o agresivo; entonces, se aleja *peligrosamente* del modelo que *le corresponde*.

De acuerdo a Gilmore (1994), los imperativos de la masculinidad son: fecundar, proveer y proteger; desplegados –como dice Meza, (1995)- en diversas prácticas e ideas que como un *continuum* de imágenes y códigos masculinos van de la agresividad descarnada y flagelante a los meramente simbólicos, definiendo a la masculinidad como la forma aprobada de ser hombre en una sociedad determinada y enfatizando el padecimiento de algunos hombres, al verse forzados a adecuarse al ideal viril.

Pero, como se ha observado ya, la masculinidad no consiste en un contenido fijo, sino en una diversidad y multiplicidad de formas en que el hombre es construido. Se trata entonces de saber cómo se organiza.

Dentro de las propuestas destacadas al respecto, es pertinente mencionar la de Robert Stoller, quien utilizó el concepto de *identidad de género*, entendiendo el concepto en su esencia, como el núcleo del íntimo sentimiento de saberse mujer u hombre.

Por su parte, Gilmore (1994), considera que la estereotipia de roles genéricos en general y la masculinidad en particular, forman parte de una estrategia de supervivencia de los grupos humanos:

Las ideologías de género, al ser representaciones colectivas que presionan a la gente para actuar en ciertos modos que implican a menudo sacrificios, pero que finalmente tienen una finalidad adaptativa indirecta. Los datos muestran una estrecha conexión entre la organización social de la producción y la intensidad de la imagen masculina. Por lo tanto las ideologías de género reflejan las condiciones materiales de vida (Gilmore, 1990: 100 en Burín y Meler, 2000).

Por su parte, Godelier (1986), considera que la primera división jerárquica –tanto lógica como cronológica- ha sido aquella existente entre hombres y mujeres, coincidiendo con Badinter (1993), quien define a la masculinidad como la ideología social que legitima la dominación masculina.

Bonino (1994 en Burín y Meler, 2000) por su parte, propone un esquema sobre la construcción de la masculinidad tradicional y las premisas necesarias para su construcción, basándose en el hecho de que, para hacer valer su identidad masculina, el hombre se afianza en tres pilares: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es un homosexual. Según esto, es a partir del ideal social y subjetivo fundante de la masculinidad, el ideal de autosuficiencia, que se plantean los cuatro ideales sociales tradicionales sobre los cuales se construye la identidad masculina.

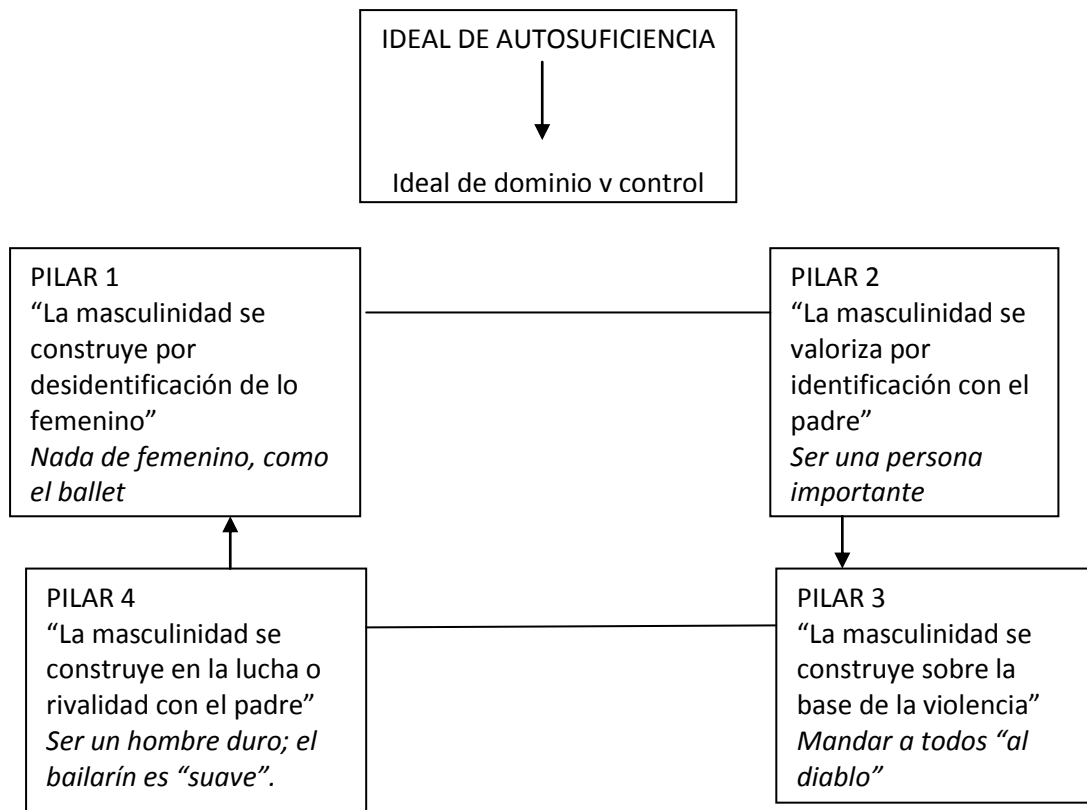
A partir del análisis de este esquema (que ha de leerse en el sentido de las manecillas del reloj) se pueden inferir algunos de los más importantes trastornos de identidad predominantes:

El pilar 1, marca la dicotomía macho/maricón con su correspondiente derivado heterosexual/homosexual, evitando toda semejanza con los rasgos típicamente femeninos como la pasividad y la emocionalidad.

En el pilar 2, el hombre se sostiene en el poder y la potencia, en la superioridad sobre los demás.

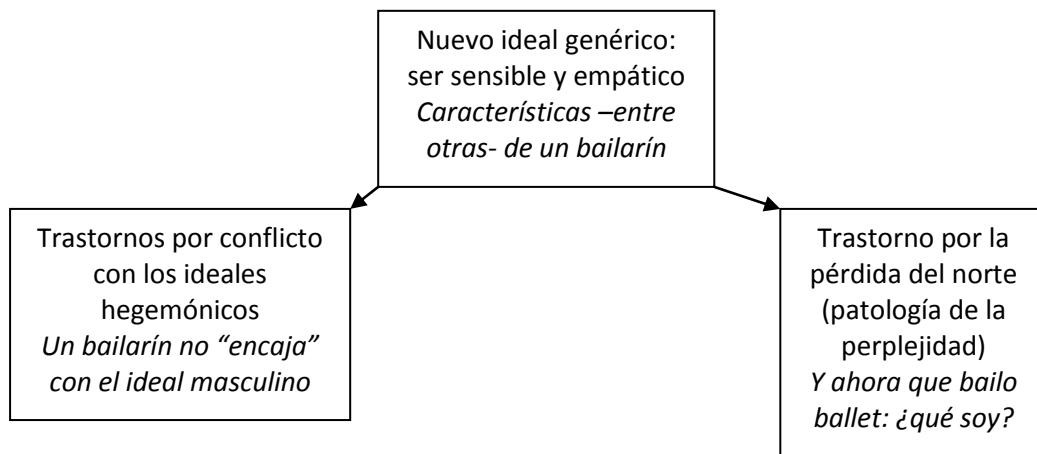
El pilar 3 enfatiza las polaridades agresividad/timidez, audacia/cobardía, donde la hombría depende de qué tan agresivo sea y en la utilización de la violencia como el mejor modo de resolver conflictos.

El eje del pilar 4, se asocia a la dicotomía duro/blando, afirmándose en la dureza emocional y el distanciamiento afectivo (Burín y Meler, 2000):



### IDEAL DE GÉNERO MASCULINO INNOVADOR

#### *Nuevas masculinidades*



Esquema 1. Identidad masculina.

Fuente: Luis Bonino Méndez (Madrid, 1994) (Las cursivas son de la autora- añadidas al esquema de Bonino).

Queda claro que la hegemonía, el poder y la violencia, son la referencia fundamental de la identidad masculina y el estereotipo con el que ésta se mide, por lo que dichos conceptos se abordarán posteriormente de manera particular. Sin embargo, y de acuerdo a Minello (2002), la masculinidad es una categoría en construcción; y por tanto, sujeta a la crítica y a una reformulación constante que se dará en razón de los resultados que aporten las investigaciones al respecto. En este tenor, una investigación con perspectiva de género: “permite comprender tanto los planos individuales como sociales, la historia, y las estructuras; el cuerpo, las normas, las prácticas sociales, y sus significados culturales” (Minello, 2002: 26).

De esta manera, se fundamenta que la identidad masculina además de ser histórica, está en construcción permanente, confrontándose a partir de las experiencias individuales y cotidianas de los sujetos, ya que diferentes circunstancias sociales y culturales cruzan a ciertos hombres concretamente. De acuerdo a Tortajada (2010), la identidad se significa y resignifica de modo constante (y a veces contradictorio) en función de la trama de relaciones que se establecen consigo mismo, con los otros y con la sociedad.

La masculinidad entonces, es un concepto inacabado que habrá de construirse continuamente. Sí, se trata de saber qué hacen los hombres, qué piensan; pero también, qué sienten, y sobre todo, los motivos por lo que hacen lo que hacen, por qué piensan de determinada manera y qué los lleva a sentir así y a expresarse de tal o cual forma.

### **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

En este apartado hemos de centrarnos en los mecanismos sociales implícitos que hacen de la masculinidad una forma específica de hegemonía, la cual se instala como una dinámica social dominante no a través de la imposición, sino desde el consentimiento. En el capítulo 1 se aclaró cómo se construye el género en el orden patriarcal y cómo las relaciones de poder inciden en la identidad, enfatizando -para los fines de la investigación- , que todas las determinaciones patriarcales abarcan también a los hombres que no encajan con los preceptos de la masculinidad hegemónica. En este sentido la noción de masculinidad hegemónica permite articular las diferentes maneras en que la desigualdad de género se instala como una práctica social cotidiana e indetectable:

Las bases de esta inequidad estructural entre los géneros son difíciles de reconocer ya que a menudo aparecen como neutrales en cuanto a género refieren pero sin duda que no lo son, en tanto es posible evidenciarlos en los efectos que producen. Pareciera que muchas veces las claves de la estructura patriarcal estuvieran cubiertas de un velo de secreto y neutralidad de género, pese a ello siempre hay una dominación masculina en sus espacios (Schongut, 2012: 30).

Hacer la distinción de la noción de masculinidad hegemónica entonces, es útil, pues no se fija en un rol tradicional masculino, lo que hace un concepto dinámico. Al mismo tiempo evita caer en esencialismos biológicos, transhistóricos o transculturales.

De acuerdo a Connel (1995), la hegemonía masculina es la superioridad que se enmarca en la doctrina religiosa, en la ideología política o social, en el contenido de los medios masivos de comunicación, el diseño de los hogares, las políticas de bienestar de los estados, etc.. La hegemonía masculina no es la superioridad lograda por la fuerza, más sí una ascendencia lograda por la capitalización social de ciertos atributos vinculados a determinado colectivo, que permite, avala y legitima el uso de la fuerza sobre grupos e individuos que se encuentren sometidos por quienes sostienen el modelo social hegemónico. La idea de una ascendencia social de un grupo sobre otros, no implica la eliminación ni la proscripción de estos últimos. Ignorar esta característica del concepto de hegemonía, haría imposible el reconocimiento histórico respecto a cómo las distintas formas de masculinidad se han ido superponiendo unas a otras en el tiempo, pero siempre manteniendo una superioridad sobre el género femenino.

La masculinidad hegemónica es el sustento del poder que se ejerce desde la superioridad masculina, asimismo implica una gran cantidad de hombres y mujeres que estén dispuestos a sostener la hegemonía, pues al no ser un dominio impuesto por la fuerza, implica un consentimiento por una parte importante de la sociedad. En este sentido la masculinidad hegemónica se inscribe como un conjunto de prácticas normativas respecto a lo que define a un sujeto como hombre o no:

Relacionada con la voluntad de dominio y control, es un *corpus* construido socio-históricamente, de producción ideológica, resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de la dominación y la jerarquización masculina (Bonino, 2002: 9).

Históricamente, las relaciones mujer/hombre a las que se refiere Bonino (2002), se dan a través del establecimiento de límites claros, fijados genéricamente. A partir de la Revolución Industrial, la sociedad delimita claramente el espacio público para los hombres y el espacio privado para las mujeres.

De esta manera quedan definidas dos áreas de poder: para las mujeres el poder de los afectos en el ámbito de la vida doméstica y de la familia; para los hombres, el poder racional y económico. De dicho poder masculino, nace la violencia dirigida a las mujeres, violencia de género que surge de los roles e identidades asignados a hombres y mujeres (no de la dotación cromosómica de unos y otras); y cuyo objetivo estriba en mantener la posición de superioridad de los hombres, pero también de perpetuar las diferencias y la desigualdad de la cultura sobre la que se han construido.

Las relaciones entre hombres y mujeres pueden ser conceptualizadas como relaciones sociales y, a partir de eso, analizadas desde la dimensión de las relaciones de poder:

Tanto el sentimiento subjetivo de masculinidad o feminidad como el deseo erótico, cualquiera sea su objeto, se construyen a través de un devenir histórico que es, a la vez, individual y colectivo (Burín y Meler, 2000: 65).

Lo que debe cuestionarse es el entramado de actitudes, creencias, prejuicios y mitos que legitiman la desigualdad, la subordinación o la inexistencia simbólica de las mujeres que están en la base de la legitimación de la violencia contra ellas; dominación considerada como la forma básica de organización y de construcción de las jerarquías sociales. Es indudable que eso no se podrá producir a menos que haya cambios en las mentalidades y en los supuestos patriarcales que sustentan el mantenimiento de esta violencia, lo que exige conquistar una nueva lógica no androcéntrica que presida los modelos de relación y valoración de identidades que vengan a terminar con los estereotipos sobre que es *ser hombre* y lo que significa *ser mujer*: “En el caso de los hombres, la masculinidad se ha construido socialmente alrededor de un eje básico: la cuestión del poder, a tal punto que la definición de la masculinidad es *estar en el poder*” (Burín y Meler, 2000: 126).

En este sentido, podemos marcar dos características a la base del poder de la masculinidad hegemónica:

- Una capacidad naturalizadora de mitos respecto a las diferencias entre sexos.
- Su potencia estructurante y constituyente sobre las identidades masculinas, considerando su calidad de estructura preexistente a los sujetos, la masculinidad hegemónica es una entidad “externa y preexistente al sujeto como una identidad a implantar y adjudicar durante el proceso de atribución de género” (Bonino, 2002: 10).

Así la masculinidad hegemónica no es simplemente un proceso de tipificación de masculinidades *aceptables* sino que es una cadena de producción de masculinidades uniformes. La dominación masculina es un proceso que no sólo transforma la estructura social del sujeto, sino que transforma al propio sujeto a la vez: “sujeto y estructura están mutuamente implicados en una relación indisoluble” (Schongut, 2012: 52).

Los obstáculos ante los que se enfrentan las mujeres para avanzar en esa igualdad real y efectiva están directamente relacionados con patrones de conducta socioculturales —la persistencia social en la adjudicación de roles diferenciados en función del sexo—, basados en un modelo de sociedad que fomenta y tolera normas, valores y principios que perpetúan la posición de inferioridad de las mujeres y su supeditación a los hombres. Y son esos patrones los que, a su vez, alimentan la raíz última de la violencia de género.

La perspectiva de género nos ha mostrado sin duda que la violencia de género no es un problema «de» las mujeres sino un problema «para» ellas, un problema del que sufren sus efectos, un problema de una sociedad aún androcéntrica y patriarcal que las inferioriza y se resiste al cambio, y finalmente un problema de los hombres, que son quienes la ejercen para mantener el «orden de género», la toleran y la legitiman con mayor frecuencia. Son las normas de este tipo de sociedad las que la propician y toleran la violencia, y son generalmente ellos quienes la ejercen de diversos modos y en diferentes ámbitos (Bonino, 2004: 16).

De acuerdo a lo anterior se puede afirmar que: Género es una construcción simbólica, mantenida y reproducida por las representaciones hegemónicas de género de cada cultura:

Es a partir de las características contrapuestas que culturalmente se otorgan a hombres y mujeres establecidas sobre su diferente fisiología, como se establecen un tipo de relaciones sociales basadas en las categorías de género, y estas relaciones se manifiestan en todo grupo humano en tanto existen dos sexos biológicos (Téllez y Verdú, 2011: 88).



Pero el problema no sólo no es *de* las mujeres, sino que tampoco es un problema *familiar o doméstico*, aunque repercuta en estos ámbitos:

Estas definiciones homologadoras de todos los miembros de una familia, invisibilizan que algunos integrantes de la familia son casi siempre las víctimas (mujeres y niñas), y otros (hombres adultos o adolescentes) los agresores (cerca del 95% de las personas que ejercen violencia doméstica son hombres) (Bonino, 2002: 6).

Desde un enfoque integral de la violencia de género, excluir a los hombres como objetivo específico de intervención no es adecuado. Son ellos quienes producen mayoritariamente el problema en lo público y en lo doméstico, y son ellos los que aún tienen más poder social, necesario para tomar decisiones privadas, públicas y políticas para la erradicación de la violencia de género. Incluirlos supone tenerlos en cuenta como sujetos posibles, no sólo de sanciones judiciales, sino también de investigación, prevención y compromiso.

Dados los diferentes formatos de ejercicio de la violencia, no existen hombres violentos y hombres no violentos hacia las mujeres como categorías dicotómicas. Todos los hombres se encuentran en un algún punto del *continuum* violencia/ no violencia, y por eso todos ellos son —y deben ser— sujetos posibles de intervención en las estrategias de prevención.

La masculinidad tradicional representa una condición básica de la violencia de género por la radicalidad de la dicotomía hombre/mujer y el hecho de que ésta se interprete como oposición o relación sujeta a una desigual estructura de poder, aspecto que actúa como base ideológica de la violencia directa: “La interiorización de este esquema, en el que se normaliza el privilegio masculino frente a la subordinación femenina iría indudablemente unida al establecimiento de relaciones con las mujeres claramente asimétricas, instrumentalizadas y desiguales” (Téllez y Verdú, 2011: 95).

Como ya se ha visto, muchas teorías se han apoyado en argumentos de tipo biológico para caracterizar al hombre como genéticamente dotado de un mayor monto de agresividad. Se ha apelado a explicaciones tales como aquella que destaca su mayor masa muscular, que le imprime mayor fuerza e impulso a la descarga de esa fuerza física, así como los consabidos efectos de la testosterona, la hormona masculina que *lleva* a los varones a tener conductas más agresivas que las mujeres; perspectivas reduccionistas que no dan explicación a un fenómeno sumamente complejo. Otros modelos teóricos consideran que esta forma de hostilidad masculina se construye dentro de contextos sociales y familiares.

De acuerdo a Bonino (2002), se requiere una estrategia articulada y transversal que debe incluir al menos siete actuaciones básicas e imprescindibles para el control y erradicación del problema y que apuntan a incidir sobre los diferentes factores que generan la violencia:

- Cuestionar la violencia como vía válida para la resolución de conflictos entre las personas.
- Condenar social y legalmente la violencia de género en todas sus formas, sabiendo que esta violencia es fundamentalmente masculina.
- Cuestionar y luchar por transformar las estructuras desigualitarias y autoritarias - desfavorables a las mujeres y a los que tienen menos poder-, donde la violencia está enraizada.
- Redefinir en todos los ámbitos el modelo y prácticas de la masculinidad tradicional y obligatoria (machista), rompiendo la actual y estrecha asociación entre masculinidad, agresividad y violencia.
- Generar actividades educativas preventivas y de sensibilización dirigidas a varones, niños, jóvenes y adultos que les permitan involucrarse en la transformación de la (y su) violencia masculina –y por tanto de su masculinidad machista-, y en el desarrollo y potenciación de sus comportamientos.
- Trabajar en estrategias asistenciales, reeducativas y de rehabilitación con los varones que cometen violencia, y especialmente con aquellos en riesgo a cometerla o acrecentarla.
- Comprometer a los hombres a romper el silencio corporativo; estimulándolos para trabajar junto con las mujeres en la lucha contra las múltiples formas de abuso, maltrato y violencia social, sexual y doméstica contra ellas (y contra los que no se ajustan a la masculinidad hegemónica).

Al respecto de la violencia de género, es importante aclarar que ésta, no siempre es explícita. Existen comportamientos *invisibles* de violencia y dominación, que casi todos los hombres realizan cotidianamente, principalmente en el ámbito de las relaciones de pareja. Dichos comportamientos, definidos como *micromachismos*, son descritos, clasificados (coercitivos, encubiertos o de crisis) y analizados sus efectos sobre la autonomía y psiquismo de las mujeres.

Para favorecer la igualdad de género, los hombres deben reconocer y transformar estas actitudes, grabadas firmemente en el modelo masculino: “Estaríamos ante formas de violencia que no por su condición de invisibilidad dejarán de ser detectadas y denunciadas” (Burín y Meler, 2000: 219).

Sin embargo, la deslegitimación y los abordajes legales y terapéuticos se han realizado casi exclusivamente sobre las formas evidentes, máximas y trágicas de la violencia y sus efectos; sin embargo:

La violencia de género es toda acción que coacciona, limita o restringe la libertad y dignidad de las mujeres, podemos comprobar que quedan ignoradas múltiples prácticas de violencia y dominación masculina en lo cotidiano, algunas consideradas normales, algunas invisibilizadas y otras legitimadas, y que por ello se ejecutan impunemente (Bonino, 2006 : 19).

Es importante entonces, develar estos mecanismos como parte de la tarea de hacer un análisis crítico de las injusticias de la vida cotidiana. Si pensamos desde una óptica de igualdad entre los géneros, visibilizarlos es un primer paso para intentar su neutralización y posterior desactivación en las relaciones entre mujeres y hombres para contribuir a modificar los juegos de dominio y permitir el desarrollo de relaciones más cooperativas, honestas e igualitarias en derechos y obligaciones.

Introducimos en la visibilización de estas prácticas supone tener claro previamente que en las relaciones de mujeres y varones no se juegan sólo diferencias sino sobre todo desigualdades, es decir situaciones de poder y estrategias de su ejercicio.

El poder no es una categoría abstracta; el poder es algo que se ejerce, que se visualiza en las interacciones (donde sus integrantes lo despliegan). Este ejercicio tiene un doble efecto: opresivo, pero también configurador en tanto provoca recortes de la realidad que definen existencias (espacios, subjetividades, modos de relación, etcétera):

De acuerdo a Bonino (2006), la palabra *poder* tiene dos acepciones popularmente utilizadas: una es la capacidad de hacer, el poder personal de existir, decidir y autoafirmarse. Es el poder autoafirmativo. Este poder requiere para su ejercicio una legitimidad social que lo autorice (y esta legitimidad sólo la han obtenido, hasta hace muy poco, los hombres). La otra acepción: la capacidad y la posibilidad de control y dominio sobre la vida o los hechos de los otros, básicamente para lograr obediencia y lo de ella derivada. Es el poder de dominio; requiere la tenencia de recursos (bienes, poderes o afectos) que aquella persona que quiera controlarse no tenga y valore, y de

medios para sancionarla y premiarla. En este segundo tipo de poder, que es el de quien ejerce la autoridad, se usa la tenencia de los recursos para obligar a interacciones no recíprocas, y el control puede ejercerse sobre cualquier aspecto de la autonomía de la persona a la que se busca subordinar (pensamiento, sexualidad, economía, capacidad decisoria, etcétera).

De esta forma, la desigual distribución del ejercicio del poder de dominio conduce a la asimetría relacional. La posición de género (femenino o masculino) es uno de los ejes cruciales por donde discurren estas desigualdades de poder, y la familia/pareja, uno de los ámbitos en que se manifiesta. Esto es así porque nuestra cultura patriarcal ha legitimado la creencia de que el masculino es el único género con derecho al poder autoafirmativo: ser hombre supone tener el derecho a ser individuo pleno con todos sus derechos (y derecho a ejercerlos). La cultura androcéntrica niega ese derecho a las mujeres. Así los hombres quedan ubicados como superiores, y por creerse superiores, es que sienten que tienen derecho a tomar decisiones o a expresar exigencias a las que las mujeres deben sentirse obligadas. Es decir, ejercer poder de control y dominio sobre ellas quienes quedan en lugar subordinado:

Tener influencia consiste en incidir sobre las maneras de pensar y de sentir de los otros, mientras que adquirir *poder* consiste en contar con las herramientas necesarias para decidir sobre lo que los otros hacen (Burín y Meler, 2000. 145).

Es así que la ecuación *protección a cambio de obediencia*, clave del contrato de pareja tradicional, refleja un importante aspecto de esta situación y demuestra la concepción del dominio masculino en la pareja. A esto se agrega además la creencia que el espacio doméstico y de cuidado de las personas es patrimonio femenino, reservándose a los hombres el espacio público al cual se define como superior.

Para Bonino (2004), este poder de dominio masculino, arraigado como idea y como práctica en nuestra cultura se mantiene y se perpetúa, entre otras razones por:

- La división sexual del trabajo, que aún adjudica a la mujer el espacio doméstico,
- Su naturalización y su inscripción axiomática en las mentes de mujeres y hombres.
- La falta de recursos de las mujeres y la deslegitimación social de su derecho a ejercer el poder autoafirmativo.

- El uso por los hombres del poder de macrodefinición de la realidad y del poder de microdefinición, que es la capacidad y habilidad de orientar el tipo y el contenido de las interacciones cotidianas en términos de los propios intereses, creencias y percepciones. Poder llamado también de puntuación que se sostiene en la idea del hombre como autoridad que define qué es lo correcto.
- La explotación de las *femeninas* capacidades de cuidado y de ayudar a crecer a seres humanos (el llamado *poder del amor*) en las que nuestra cultura hace *expertas* a las mujeres.

Aunado a esto, Bonino (2004), menciona los llamados *micromachismos*, a los que se hizo referencia anteriormente; acciones cotidianas de ejercicio del poder, tales como: la intimidación, el control del dinero, la no participación en lo doméstico, uso expansivo-abusivo del espacio físico y del tiempo para sí, insistencia abusiva, imposición de intimidad, apelación a la *superioridad* de la *lógica varonil*, toma o abandono repentinos del mando de la situación. Algunos otros se enmarcan en la denominación de *micromachismos encubiertos*, tales como: abuso de la capacidad femenina de cuidado (maternalización de la mujer, delegación del trabajo de cuidado de los vínculos y las personas, requerimientos abusivos solapados), creación de falta de intimidad por diversos medios (silencio, aislamiento y puesta de límites, avaricia de reconocimiento y disponibilidad, inclusión evasiva de terceros), seudointimidad (comunicación defensiva-ofensiva, engaños y mentiras), desautorización (descalificaciones, negación de lo positivo, colusión con terceros, terrorismo misógino, autoalabanzas y autoadjudicaciones), paternalismo, manipulación emocional (culpabilización-inocentización, dobles mensajes afectivos, enfurruñamiento), autoindulgencia y autojustificación (hacerse el tonto, impericias y olvidos selectivos, comparaciones ventajosas, pseudoimplicación doméstica, minusvaloración de los propios errores). También están presentes los *micromachismos de crisis*: hipercontrol, pseudoapoyo, resistencia pasiva y distanciamiento; rehuir la crítica y la negociación, desbordar promesas y hacer méritos; victimismo, darse tiempo, dar lástima; entre otros.

La efectividad de todas estas maniobras, junto a la falta de autoafirmación de la mujer, forman una explosiva mezcla con enormes efectos negativos para ella y el vínculo que, como decíamos al comienzo de este apartado, suelen ir haciéndose visibles a largo plazo. Habitualmente no suele reconocerse la causalidad interpersonal de estos efectos, que suelen atribuirse culposamente a la mujer. En los hombres no solo producen efectos *positivos* (para él) sino también efectos negativos que no se pueden tampoco descuidar.

Nombrar los *micromachismos* y ver sus efectos es también anormalizarlos (dejar de verlos como la norma), ya que muchas veces cuando se perciben aisladamente, se juzgan como intrascendentes sin evaluar el daño que producen por reiteración y su capacidad de ser *caldos de cultivo* para otras violencias. Y anormalizarlos consiste en considerar que su accionar no es trivial y que deben ser incluidos claramente en el listado de estrategias y prácticas de violencia de género ejercidas por los hombres, que hay que tratar de erradicar. Nombrar los *micromachismos* es también una tarea que supone el análisis crítico de la cotidianeidad y los comportamientos de *seudoigualdad* que circulan diariamente:

Sería un error deducir de todo lo que hemos descrito un juicio descalificador y una atribución de "maldad" hacia todos los varones<sup>11</sup>. Lo que sí muestran estas líneas con claridad es una crítica a un modelo masculino tradicional que se basa en creer que el varón es superior, que provoca daño a las mujeres y que tampoco es humanamente provechoso para los varones, que quedan, para defenderlo, cada vez más atrapados en el pasado. De este modelo, se derivan las diversas violencias de género, entre las que están los *micromachismos*. De estas violencias los varones son responsables, las mujeres no son responsables y por tanto sólo a ellos les corresponde intentar modificarlas en sí mismos si desean relaciones igualitarias y cooperativas con las mujeres. Ellas sólo podrán presionar pero no cambiar lo que ellos no quieran (Bonino, 2006: 17).

Dicho de otra manera, los *dividendos patriarcales* de la dominación masculina no son el *efecto natural* de las diferencias sexuales entre hombres y mujeres sino el *efecto cultural* de un determinado modo de entender y de construir a lo largo del tiempo las relaciones entre los hombres y las mujeres que se apoya en una presunta naturaleza superior de los hombres que *justifica*, en nombre de la razón y del *orden natural* de las cosas, la dominación masculina, la desigualdad entre los sexos, las fronteras que se asignan convencionalmente a unos y otras, el sexismo en todas sus manifestaciones, y en última instancia, el ejercicio del poder y de la opresión contra las mujeres y contra los hombres que quedan fuera de los cánones establecidos.

---

<sup>11</sup> El autor recurre a la expresión *varones*, para distinguirla de la palabra hombres, que en el lenguaje común se usa como sinónimo de *humanidad*.

Es importante analizar la violencia de género, a partir de la perspectiva de emprender una tarea de transformación de estas prácticas; y se incluye en esta investigación para que desde lo teórico se tome en cuenta como fundamento la ética del cuidado mutuo y de la democratización de la vida cotidiana como marco referencial, para ayudar a los hombres a hacerse responsables de los efectos de su propia conducta; haciendo patente que la violencia de género abarca también a los hombres que no encajan con los preceptos de la masculinidad hegemónica.

Por otra parte, es fundamental conocer los modos de construcción de la condición masculina, sus privilegios y sus costos, a fin de ayudar a la pareja y al propio hombre a desconstruir los aspectos dominantes del *rol* masculino tradicional.

### **2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

Como se ha analizado, la forma básica de organización y de construcción de jerarquías sociales se basa en la dominación. El entramado de actitudes, creencias, prejuicios y mitos, legitiman las desigualdades sociales y, develar estos mecanismos es una tarea inminente; visibilizar las injusticias de la vida cotidiana es el primer paso para modificar los juegos de dominio, intentar su neutralización para su posterior desactivación y así, lograr el desarrollo de relaciones igualitarias lejanas a la desigualdad, es decir, a las situaciones de poder que generan también discriminación, violencia y estigma.

Para Enguita (1998), toda organización, por el simple hecho de serlo, en necesariamente un escenario de poder, pues organizar consiste precisamente en aunar y acumular la capacidad de acción de muchas personas, y quienquiera que controle el nexo entre ellas está en una posición de poder frente a ellas, pero también gracias a ellas.

De esta manera, toda organización social es también un escenario de poder, donde dicho poder se ejerce desde la acción de dar un trato diferente a las personas que no se consideran dentro de un estatus en equilibrio con respecto a quienes ostentan el poder.

La desigualdad se manifiesta en muchas ocasiones a través de aislamiento, marginación y discriminación. Las desigualdades abarcan todas las áreas de la vida social: diferencias educativas, laborales, e incluso pueden llegar a convertirse en diferencias judiciales.

Históricamente las desigualdades sociales tienen un fundamento que se argumenta como natural, basado en el supuesto de las distintas habilidades, recursos y aptitudes de los seres humanos. Sin embargo, la lucha contra la desigualdad debería orientarse a conseguir una sociedad en la que todos los individuos de un país pudieran disfrutar de los mismos derechos.

Para Arzate (2011):

Las desigualdades no sólo son una metaestructura de naturaleza histórica, social y económica, sino son una socialidad que produce acción social y, por lo tanto, historicidad, es decir, producen una relación de sentido con la historia: como historicidad- conciencia del pasado-, pero también como historia cotidiana- reflexividad. Las desigualdades son producidas y reproducidas por la acción del mercado, el Estado, la sociedad civil, en donde, según el tipo de relación que se trate, se establecen relaciones de poder específicas, o sea, mecanismos típicos de dominación- creación social (2011: 144).

Colín (2011), explica que el concepto de desigualdad implica la incapacidad de realizar o desarrollar algo en todo su potencial. Las desigualdades sociales implican diferencias significativas que no se limitan a las costumbres, sino que llegan a verse reforzadas por estructuras jurídicas e institucionales afectando a: la ciudadanía (con criterios distintos por razón de género para acceder a ésta, como el derecho al voto, normas jurídicas específicas para cada sexo, entre otros), las oportunidades de acceso a la educación, las oportunidades de trabajo, la autonomía económica, y la salud.

Por otra parte, Arzate, sugiere que el riesgo social tiene que ligarse con las desigualdades sociales; “Desde la perspectiva de que una teoría de las desigualdades sociales puede funcionar como teoría analítica cuando verdaderamente ayuda a leer la realidad, pero es normativa en tanto que funciona como una teoría de la justicia” (2008: 654).

De tal modo que las desigualdades sociales son el fenómeno social que en términos teóricos y normativos dan sentido al riesgo:

Riesgo como vulnerabilidad social, construido socialmente por un proceso de desigualdades, lo cual le otorga un sentido histórico-social, y desde donde se puede pensar, sociológicamente, sus causas, consecuencias y posibles soluciones o intervenciones tecnológicas. El riesgo social se puede resumir como el resultado de procesos diferenciados, es decir, como procesos de explotación, exclusión y discriminación (Arzate, 2008: 655).



Estas y otras formas de desigualdad se sustentan en la interiorización por parte de los individuos de que las diferencias son naturales y que su visibilización se da en desigualdades sociales. Por ejemplo: las mujeres son delicadas y, por lo tanto, sus actividades deben enfocarse en prácticas que correspondan a dicha característica (como el Ballet Clásico); los hombres son viriles, por lo que no deben ejercer una práctica delicada (como el ballet).

Una de las consecuencias de la desigualdad, es la discriminación, que es una condición estructural que trasciende el nivel individual, por eso en términos de Foucault: el juego del poder es perverso. De acuerdo a Giddens (2008), no se alcanza a ver que esto forma parte de una organización y estructura social asimétrica en el marco de una cultura con determinadas características, que para el caso de este estudio se puede ejemplificar:

- Patriarcal: los niños no somos delicados (idea): como yo soy niño, no puedo ni debo bailar ballet (acción).
- Adultocéntrica, las personas adultas pueden pensar: como yo soy mayor y soy su papá; y sé más *qué le conviene* a mi hijo, entonces puedo imponerle mi autoridad: “un niño no debe bailar ballet”.
- Racista: las niñas y los niños de raza sajona pueden pensar: como yo soy superior puedo molestar a mis compañeras y compañeros de piel morena.
- Clasista: los niños y las niñas de clase media pueden pensar: como yo soy superior puedo burlarme de otros niños y niñas pobres porque traen sus zapatos desgastados y pasados de moda.
- Homófoba: las niñas y los niños heterosexuales pueden pensar: como yo soy “normal” puedo burlarme de los niños que se mueven y hablan como “niñas”; los niños que bailan ballet son *como niñas*.

Incluso personas de todas las edades que pertenecen a grupos discriminados también discriminan. Una de las razones de la complejidad de esta situación es que los mecanismos de la discriminación se utilizan en la necesidad de la autoafirmación, de diferenciarse de lo *no deseable*.

La esencia de la discriminación está en cómo se construyen esos mecanismos profundamente arraigados, en estructuras presentes, históricamente fortalecidas y retroalimentadas permanentemente para no reconocerle a las personas o grupos las mismas condiciones: porque son indígenas, porque son mujeres, porque son lesbianas, porque son homosexuales, porque son transexuales, porque son adolescentes, porque son niñas o niños (Giddens, 2008: 39).

Pero, como se ha explicado, las desigualdades en sus diversas formas, se construyen. La desigualdad en que se educa desde la infancia es la escuela básica del resto de las desigualdades sociales. Aprendemos a ver las diferencias en la condición humana con un sentido negativo, discriminatorio, sea para considerar a alguien inferior o superior. Esa desigualdad forma parte de nuestra conciencia, la interiorizamos desde la socialización primaria; crea imaginarios de acción pero también limitaciones fatales como si fuera un designio del destino y emocionalmente impacta en la valoración personal.

En el caso de la desigualdad de género, ésta se da desde la atribución del mismo, es decir, cuando debido a éste, se coartan las posibilidades sociales de igual nivel y condiciones que los individuos del *otro género*.

Es importante entender cómo se ha desarrollado el sistema de desigualdad de género y cómo se reproduce hoy día. De hecho la propia experiencia de vida es una fuente de conocimiento, analizarla desde el enfoque de género crea conciencia para impulsar la transformación social; aunque ésta no es un proceso lineal de cambio, puesto que implica conflictos y autocuestionamientos de orden personal, social y estructural.

El derecho a la Igualdad implica el derecho a la *No Discriminación*. La discriminación es toda distinción, exclusión o restricción que, basada en el origen étnico nacional, sexo, edad, discapacidad, condición social o económica, condiciones de salud, embarazo, lengua, religión, opiniones, preferencias sexuales, estado civil o cualquier otra, tenga por efecto impedir o anular el reconocimiento o el ejercicio de los derechos y la igualdad real de oportunidades de las personas. También se entiende como discriminación la xenofobia y el antisemitismo en cualquiera de sus manifestaciones (Conapred, 2010).

Por lo tanto, según la teoría de los derechos humanos sólo habrá igualdad si no hay discriminación, ni directa ni indirecta, contra ninguna persona; dando por hecho que, la discriminación representa un obstáculo para el avance democrático de cualquier sociedad.

La discriminación es una práctica cotidiana que consiste en dar un trato desfavorable o de desprecio inmerecido a determinada persona o grupo, que a veces no percibimos, pero que en algún momento la hemos causado o recibido. Hay grupos humanos que son víctimas de la discriminación todos los días por alguna de sus características físicas o su forma de vida. El origen étnico o nacional, el sexo, la edad, la discapacidad, la condición social o

económica, la condición de salud, el embarazo, la lengua, la religión, las opiniones, las preferencias sexuales, el estado civil y otras diferencias pueden ser motivo de distinción, exclusión o restricción de derechos (Conapred, 2010).

Los efectos de la discriminación en la vida de las personas son siempre negativos y tienen que ver con la pérdida de derechos y la desigualdad para acceder a ellos; lo cual puede orillar al aislamiento, a vivir violencia e incluso, en casos extremos, a perder la vida:

Para efectos de la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, se entenderá por esta cualquier situación que niegue o impida el acceso en igualdad a cualquier derecho, pero no siempre un trato diferenciado será considerado discriminación (Conapred, 2010).

Por ello, debe quedar claro que para efectos jurídicos, la discriminación ocurre solamente cuando hay una conducta que demuestre distinción, exclusión o restricción, a causa de alguna característica propia de la persona que tenga como consecuencia anular o impedir el ejercicio de un derecho. Realizar una práctica artística (como el ballet clásico), deportiva, académica, o cualesquiera que sea, es un derecho a la libre elección personal que se ve restringida por conductas sociales discriminatorias.

Un ejemplo claro de conducta discriminatoria, es el hecho de prohibir o restringir las oportunidades de acceso, permanencia y ascenso en un empleo o actividad por razones homofóbicas.

La Encuesta Nacional sobre Discriminación en México (Enadis, 2010), expresa:

La discriminación es un fenómeno complejo. Por ello, es indispensable comprenderla mejor, y descifrar cómo ha influido en la construcción histórica de esta sociedad, donde las mujeres y ciertos grupos de población sufren desventajas en todos los campos de la vida pública y privada. Al lastimar a las personas mediante la exclusión y negación del reconocimiento como personas sujeto de derechos, la discriminación rebasa el ámbito de lo individual, y hace imposibles las relaciones interpersonales basadas en el respeto, la igualdad y el reconocimiento mutuo. Sin duda, debemos comprender la discriminación en sus aspectos más generales, pero también debemos conocer sus dimensiones particulares en relación con las mujeres y los grupos que la han padecido histórica, constante y sistemáticamente. La discriminación contra este grupo abarca ámbitos como el educativo,

el familiar, el laboral, el de salud, el legal, el político y el religioso, entre otros. En ocasiones, deben exiliarse de sus comunidades de origen y migrar a lugares donde el acoso y la persecución sean menores. La homofobia llega a agresiones físicas, burlas, violaciones e incluso deriva en crímenes de odio. Es injustificada y se basa en prejuicios y estereotipos que deshumanizan a las personas homosexuales, gays, lesbianas, bisexuales, travestis, transexuales, transgénero e intersexuales. Recientemente se han dado avances legales en materia de libertades de las personas por su preferencia sexual, pero aún hay mucho por hacer para integrar a la diversidad sexual en un marco igualitario de derechos.

Pero el problema de los bailarines se ve intensificado porque, aunado a la homofobia, está el hecho de dar por sentado que el hombre que practica el Ballet Clásico es, por ende, homosexual: un transgresor de *su condición masculina*, un hombre que contando con *el privilegio de ser hombre*, prefiere una actividad *de mujeres*.

Como se explicó anteriormente, las conductas discriminatorias se aprenden, en la casa, en la escuela, en el trabajo, con los vecinos, en los medios de comunicación. Por un lado, los conceptos alrededor de la homosexualidad se consideran vergonzantes, humillantes o terribles, y por el otro la mayoría de la gente y muchos profesionales aún creen firmemente que esta preferencia es más un comportamiento que se aprende o que se practica por influencia, como vicio o mala maña, y que se puede llegar a evitar de alguna manera. Por eso, los padres, con la mejor intención, rechazan a los hijos cuando les comparten esa noticia o a veces incluso recurren a charlatanes que prometen curar la homosexualidad. Por eso no se cuestionan los chistes que humillan o caricaturizan a las personas homosexuales; para asegurar que a nadie se le ocurra elegir o *hacer eso*. Por eso también la oposición a que se practique una actividad *peligrosa* como el Ballet Clásico, ya que ésta podría *acercarlos* a la homosexualidad.

Todos los mecanismos de la discriminación se construyen en lo individual y en lo colectivo para tomar decisiones en su nombre, y excluirles de la participación social, de la toma de decisiones, del poder político y del poder económico. No se puede pretender trabajar para eliminar la discriminación de género en la infancia, si no se tienen identificados los mecanismos internos de la discriminación. Para evitar la discriminación se puede empezar con el cambio de actitud personal, pero lo estructuralmente importante son los cambios institucionales y culturales.

Ya se ha hecho referencia a la violencia como la acción de coacción, de restricción y de limitación de la libertad, que en el caso de la violencia de género se da en múltiples prácticas, muchas de éstas invisibilizadas y hasta legitimadas en una sociedad hegemónica que ha naturalizado el ataque a la dignidad de las personas, que ha llegado a contemplar las desigualdades como una condición natural.

Para Jiménez (2014), quien ejerce la violencia construye un universo moral en el que dicha violencia tiene sentido, y donde el uso de la misma *adquiere una lógica*. Las distintas formas de violencia, desde la violencia directa (verbal, psicológica y física), la violencia estructural (política, represiva, económica) y la violencia cultural/simbólica, traen consigo múltiples consecuencias en la identidad personal y colectiva, entre otras: la discriminación; es decir, toda situación específica donde la condición humana es disminuida.

Entre las formas más importantes de discriminación se encuentra la de género, misma que en determinadas situaciones puede estar en presencia de las tres formas de violencia señaladas en cada una de las esferas de la vida activa; es decir, se puede padecer una situación de violencia múltiple.

Es la sociedad la que establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales; y es ante las primeras apariencias que se les da una categoría: una identidad social. Cuando el atributo coloca al individuo fuera del común denominador, cuando no es una persona común y corriente, puede convertirlo en un ser menospreciado. Un atributo entonces, se convierte en un *estigma*, mismo que produce un amplio descrédito. Es el mundo de *los desviados, de los anormales*.

Goffman (2008), establece dos posibilidades ante el estigma:

- El estigma manifiesto, aquél que se presenta de manera explícita en el momento en que la persona se presenta ante nosotros (discapacidades físicas, por ejemplo).
- El estigma no manifiesto, aquél que aparece cuando su diferencia no se rebela de modo inmediato, y no se tiene de ella un conocimiento previo, es decir, cuando en realidad no se trata de una persona desacreditada, sino desacreditable (tal es el caso de los bailarines).

La persona que se sabe desacreditable, tiene un grave problema en el sentido de manejar la información que posee acerca de su “deficiencia”. Exhibirla u ocultarla; expresarla o guardar silencio; revelarla o disimularla; mentir o decir la verdad; y, en cada caso, ante quién, cómo, dónde y cuándo (Goffman, 2008: 61).

Pero el Ballet Clásico, es una actividad cuyo objetivo conlleva el hecho de la exhibición. Es un arte escénico que tarde o temprano tendrá que explicitarse ante un público, haciendo imposible el *encubrimiento*. Por otra parte, existe una información social, aquella conformada por signos que la transmiten, la que se corporiza y se expresa en símbolos: la forma de caminar, de moverse, de sentarse, de pararse, etc. Son símbolos de status a los que Goffman (2008) denomina *símbolos de prestigio*:

Los símbolos de prestigio pueden contraponerse a los *símbolos de estigma*, es decir, aquellos signos especialmente efectivos para llamar la atención sobre una degradante incongruencia de la identidad, y capaces de quebrar lo que de otro modo sería una imagen totalmente coherente, disminuyendo de tal suerte nuestra valoración del individuo (Goffman, 2008: 63).

Esto conlleva al uso de lo que Goffman llama *desidentificadores*, es decir, intentar hacerse pasar por lo que no se es. Se trata de vivir intentando no transmitir una información social que se sabe, dañará enormemente; invisibilizar lo que se es con la pretensión de conservar una identidad social aceptable entre aquellos que lo rodean.

Pero el conocimiento de determinado atributo puede imponerse con determinada fuerza, dependiendo de su foco de percepción, de la categoría a la que pertenecen socialmente:

El manejo del estigma es un vástago de algo básico en la sociedad: la estereotipia o el “recorte” de nuestras expectativas normativas referentes a la conducta y al carácter; la estereotipia está clásicamente reservada para aquellas personas que caen dentro de categorías sumamente amplias y que pueden ser extrañas para nosotros (Goffman, 2008: 72).

Así que el área de manejo de un estigma puede entonces considerarse como algo que pertenece fundamentalmente a la vida pública, al contacto con extraños o simples conocidos, al extremo de un continuo cuyo polo opuesto es la intimidad. Es por ello que suelen aparecer discrepancias características entre la identidad virtual y la identidad social real, y que se realizan entonces esfuerzos para lograr *marcas positivas* como *sopORTE de la identidad*:

La identidad personal se relaciona con el supuesto de que el individuo puede diferenciarse de todos los demás, y que alrededor de este medio de diferenciación se adhieren y entrelazan los hechos sociales de una única historia continua, que se convertirá luego en sustancia, a la cual luego, pueden adherirse aún otros hechos biográficos. La identidad personal puede desempeñar y de hecho desempeña, un rol estructurado, rutinario y estandarizado en la organización social, precisamente a causa de su unicidad (Goffman, 2008: 79).

El individuo entonces, es una entidad alrededor de la cual es posible estructurar una historia, una biografía que ha de expresar los hechos sociales importantes de la vida de un individuo. Para el individuo que parece haber tenido lo que se denomina un *pasado sombrío* es un problema relativo a su identidad social; el modo como maneja la información relacionada con ese pasado es una cuestión de identificación personal.

La identidad personal de un individuo, recurre a aspectos de su identidad social y a todas aquellas cosas que se relacionan con él; así, el estigma y los esfuerzos por ocultarlo o corregirlo se *fijan* como parte de la identidad personal, y ésta, al igual que la identidad social divide la visión que el individuo tiene del mundo de los demás.

Goffman (2008), utiliza el término *reconocimiento cognoscitivo* para referirse al acto perceptual de *ubicar* a un individuo, en tanto poseedor de una identidad social o personal particular; y como *reconocimiento social* cuando el individuo ha de participar de una misma situación social con otros individuos que sólo tienen *vagas referencias* de él:

El reconocimiento cognoscitivo es simplemente un acto de percepción, mientras que el reconocimiento social es el papel asignado a un individuo en una ceremonia de comunicación. La relación social o el conocimiento personal son necesariamente recíprocos y el trato concedido a un individuo sobre la base de su identidad social se otorga frecuentemente a una persona famosa, con más condescendencia e indulgencia a causa de su identidad personal (Goffman, 2008: 92).

Por ejemplo, la fama o el reconocimiento que puede adquirir un bailarín *triunfador*, cambia su circunstancia de estigma, pero esto cambia radicalmente cuando el círculo de personas que tienen un mal concepto del individuo son las que hablan. La función evidente de la mala reputación es el control social:

La imagen pública de un individuo parecería estar constituida por una reducida selección de acontecimientos verdaderos que son inflados hasta adquirir una apariencia dramática y llamativa, y que se utilizan entonces como descripción completa de su persona. Puede aparecer, por consiguiente, un tipo especial de estigmatización (Goffman, 2008: 95).

Entre los tipos más importantes de estigmatización, Goffman señala a la homosexualidad, ya que ésta es de las más ocultadas socialmente y sólo confesada a los más allegados. El conflicto entre la sinceridad y el decoro, se resuelve, las más de las veces, en favor del último. Pero, como se ha mencionado, el Ballet Clásico explicita la práctica tanto por corporización como por la exhibición propia del arte, logrando un descrédito mayor y manifiesto ante la imposibilidad del encubrimiento; estableciendo el precio que se ha de pagar por la revelación o por el ocultamiento, y el significado de que el estigma sea conocido o no; aquí se debe tomar en cuenta, que el estigma del bailarín de Ballet Clásico se debe principalmente al estereotipo centrado en la práctica, es decir, se asocia incidentalmente con el estigma de la homosexualidad -porque no todos los bailarines son homosexuales, pero (al menos en occidente sí *cargan* con dicho estigma-. La identidad personal y la social dividen espacialmente el mundo del individuo. Se supone que al llevar una vida que se puede derrumbar en cualquier momento, debe pagar, necesariamente, un precio psicológico elevado, un enorme nivel de ansiedad. Aquello que para los *hombres normales* son actos rutinarios (practicar el fútbol, o las artes marciales, por ejemplo), puede convertirse en problemas de manejo para los desacreditables (los bailarines de Ballet Clásico):

La rutina diaria es aquí un concepto clave, porque es ella la que vincula al individuo con sus diversas situaciones sociales. Si el individuo es una persona desacreditada, buscamos el ciclo habitual de restricciones que enfrenta respecto de la aceptación social; si es desacreditable, las contingencias que arrastra para manejar la información sobre sí mismo (Goffman, 2008: 118).

El individuo estigmatizado está prácticamente predestinado al encubrimiento, manteniendo una situación de sondeo para asegurarse de antemano que la revelación no producirá una ruptura completa de determinadas relaciones. Con frecuencia, las relaciones nuevas se desalientan con facilidad antes de consolidarse, convirtiendo la honestidad inmediata en algo necesariamente costoso y, por consiguiente, a menudo evitado.



Pero la noción de que el manejo del estigma atañe exclusivamente al individuo estigmatizado y a los extraños es inadecuada. Existe la posibilidad que permite al individuo renunciar al encubrimiento y descubrirse voluntariamente, transformando así, de manera radical, su situación de individuo que debe manejar situaciones sociales difíciles; pasar de persona desacreditable a persona desacreditada. Pero, la socialización nunca termina, es un devenir y, de cualquier manera, el individuo que lleva un símbolo, sigue asegurando su separación de la *sociedad de los normales*.

De hecho, aprender a encubrirse constituye ya una de las fases de socialización de la persona estigmatizada y un momento decisivo de lo que Goffman denomina su *carrera moral*. Por supuesto que el individuo puede llegar a sentir que debería estar por encima del encubrimiento, que si se acepta y respeta a sí mismo no sentirá la necesidad de ocultar *su defecto*; pero de cualquier manera su socialización seguirá en constante devenir y sus decisiones tornarán sus relaciones familiares, escolares, con sus pares, para bien o para mal.

Sin embargo, Goffman (2008) considera que en las autobiografías de individuos estigmatizados, la fase de autoaceptación en su carrera moral, suele describirse como el momento último, maduro y de mayor adaptación: un estado de gracia.

Se han establecido así, las condiciones de desigualdad, discriminación y estigma que viven los bailarines de Ballet Clásico. A continuación, se observan las condiciones de la práctica como actividad generizada, y que lleva a los hombres que la ejercen al lugar de una masculinidad subordinada.

### **2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

Como se ha visto, la hegemonía se refiere a la dominación cultural en la sociedad como un todo. Dentro de este contexto general hay relaciones de género específicas de dominación y subordinación entre grupos de hombres.

El modelo hegemónico patriarcal impone a los hombres una forma estereotipada y estricta de pensar, ser, estar, y actuar en el mundo. Este modelo de masculinidad sexista en el que se asientan los privilegios y el poder de los hombres supone graves consecuencias para las mujeres; pero también resulta negativo para los propios hombres, lo que se define como los “problemas de género de los hombres” (Moyua, 2008: 33).

Estos problemas se consideran específicos de la masculinidad porque afectan de forma significativa a los hombres, siendo consecuencia del mismo sistema sexo/género y de la socialización sexista. De este modo los hombres –aunque no todos en el mismo grado-, por medio del modelo hegemónico en que se construyen no sólo generan graves problemas de género, sino que también los protagonizan y padecen.

En las sociedades occidentales modernas, uno de los casos más importantes es la dominación de los hombres heterosexuales y la subordinación de los hombres homosexuales, o bien de aquellos que parezcan homosexuales, *afeminados*, o que hagan cosas *de mujeres*: Esto es más que una estigmatización cultural de la homosexualidad o de la identidad *gay*. De acuerdo Connel (199), los hombres *gay* están subordinados a los hombres heterosexuales por un conjunto de prácticas cuasi materiales.

Dentro de la definición moderna de masculinidad, la prohibición de la homosexualidad es uno de los rasgos principales, especialmente en el ámbito deportivo (no olvidemos que la danza llega a verse como un deporte debido a la preparación física que conlleva) donde la hostilidad hacia la homosexualidad se acrecienta. En muchos casos, la homosexualidad es la línea límite entre lo que se considera y se acepta como masculino y lo que no. Por eso en muchos casos, al estudiar las masculinidades tenemos que tener en cuenta la homosexualidad en nuestras investigaciones, uniendo en una dualidad lo que en realidad son dos cuestiones diferentes pero con rasgos comunes (Piedra, 2013).

La opresión ubica las masculinidades homosexuales, *afeminadas* o *gays* en la parte más baja de una jerarquía de género entre los hombres. No *parecer hombre* en la ideología patriarcal es algo así como un muestrario de todo lo que simbólicamente es despreciado por la masculinidad hegemónica con asuntos que van desde el gusto por ciertos colores como el rosa, o de ciertas prácticas como el ballet; hasta prácticas sexuales, como el placer receptivo anal. Por lo tanto, desde el punto de vista de la masculinidad hegemónica estas características quedan empatas con la feminidad y por ello quedan dentro del plano de la descarga misógina; y en este caso homofóbica.

No es exactamente el hecho de *ser* homosexual o no, basta con *parecerlo*. Algunos hombres heterosexuales también son expulsados del círculo de legitimidad siendo marcados por principio por un vocabulario denigrante: maricón, puto, mariquita, floripondio, amanerado, etc.; donde se denota una clara confusión simbólica con la feminidad.

A fin de conseguir una forma de la masculinidad validada culturalmente, los hombres (desde la infancia), se distancian socialmente de los *gays*, intelectualizando conductas homofóbicas con el fin de evitar la sospecha homosexual, separándose de la sensibilidad homosexual y de la intimidad emocional.

De acuerdo a Prieto (2013), el estigma vinculado a la homosexualidad supone que los hombres utilizan distintas técnicas de mantenimiento de límites homosexuales para defender públicamente sus identidades heterosexuales. Como ya hemos visto, el discurso homofóbico es uno de los principales métodos, teniendo una doble finalidad:

- Contribuir a que los niños, jóvenes y hombres adultos se distancien de cualquier cosa que perciban como femenina y/o *gay*.
- La vigilancia discursiva de las normas sexuales ortodoxas y de género fomentan el capital heteromascuino propio.

Así, el acoso homofóbico ha llegado a describirse como algo inevitable para los hombres que violan los límites heteromascuinos, independientemente de su orientación sexual real o percibida; como es el caso de los practicantes de la disciplina del Ballet Clásico.

La homofobia es uno de los mecanismos básicos para perpetuar la ideología patriarcal de la masculinidad. En la definición del modelo de hombre heterosexual se rechazan actitudes consideradas femeninas y por lo tanto, a los hombres que las tienen. Este rechazo se apoya en una concepción de la sexualidad masculina definida por una heterosexualidad que limita y penaliza las relaciones afectivas de intimidad y complicidad entre los hombres. De esta manera desde el modelo hegemónico se rechaza y se valora como *menos hombre* o menos masculino a las personas homosexuales (o a las que les parezcan así):

Esto hace que no desarrollen todas sus potencialidades y capacidades, sobre todo aquellas que guardan relación con el mundo reproductivo y de los afectos; por no mencionar el coste que supone la incomprensión e incluso el rechazo social que padecen aquellos hombres que se salen del rol social imperante, y se atreven a asumir públicamente comportamientos y funciones consideradas tradicionalmente como “femeninas” (Moyua, 2008: 35).

Distintas investigaciones vinculan las actividades de homofobia, heteronormatividad y sexualidad en la producción y el mantenimiento de las identidades de género en las culturas occidentales. Para los niños y hombres, la intersección de la heterosexualidad y la masculinidad es tan intensa que Pronger (1990 en Piedra, 2013) sostiene que el término *heteromascullnidad* se necesita para reflejar sus imbricaciones con más exactitud. Sin embargo las investigaciones minimizan con frecuencia la interacción compleja y multidimensional de la sexualidad y el género.

En el caso particular de México, según Juan Guillermo Figueroa (2009), la masculinidad dominante consiste en intentar alcanzar el imaginario de lo que se espera del hombre. Con eso, los hombres se sienten más poderosos que las mujeres, pero también más poderosos entre los hombres.

La subordinación es entonces una relación interna al orden de género que produce una marginación siempre relativa a una *autorización* de la masculinidad hegemónica del grupo dominante. Así, en México por ejemplo, podemos admirar a los bailarines rusos que se destacan por su virtuosismo en el Ballet Clásico, pero esto no brinda autoridad social a los hombres mexicanos que gustan de dicha práctica artística. La danza masculina se encuentra vinculada -casi obligatoriamente- con la homosexualidad, hecho que es necesario desmitificar resaltando la construcción de masculinidades unidas a la danza. En todas las danzas se denota la influencia de las concepciones culturales, sociales y políticas, pero en el Ballet Clásico se destaca la anormalización de la participación masculina.

Un gran número de investigaciones en educación física (ya se estableció su relación con la práctica dancística) han indicado que fue gracias a las ideologías de género y la construcción de los cuerpos de género por lo que la educación física es una institución que ha asociado históricamente al mundo predominantemente masculino de juegos y deportes. También señalan las formas en las que el contenido de estas materias está sesgado hacia lo que denominan un *tributo a la masculinidad*, una situación en la que se asume que entonces los niños, los jóvenes y los hombres en general, no tengan interés alguno en otras actividades donde se realiza trabajo físico corporal como la danza. De forma directa, en esta posición se encuentra la idea de que los hombres tienen una *naturaleza* que no encaja con la estética del Ballet Clásico.

Estos dos tipos de relación: hegemonía-dominación/ subordinación y autorización/marginación entregan un marco en el cual es posible analizar masculinidades específicas (Connell, 1995), como la correspondiente al grupo de los bailarines de Ballet Clásico; poniendo énfasis en que, *masculinidades subordinadas* no ha de denominar un tipo de carácter fijo sino la configuración de una práctica generada en una situación particular en una estructura cambiante de relaciones. Por otra parte, es importante resaltar el hecho de que en la relación de subordinación se dan hechos de violencia como un medio de establecer las fronteras y de hacer exclusiones. La violencia puede llegar a ser una manera de exigir o afirmar la masculinidad en luchas de grupo.

De esta manera, las percepciones y valoraciones de género dan lugar a lo que se llama: organizaciones, ocupaciones, prácticas o actividades generizadas. De acuerdo a Britton (2000 en Mora, 2009) la generización se refiere a:

- Las organizaciones que han sido conceptualizadas, definidas y estructuradas en términos de la distinción entre lo masculino y lo femenino y suponen y reproducen las diferencias de género; como las organizaciones burocráticas típicas.
- Las organizaciones o prácticas que están dominadas por hombres o por mujeres. Así se dice que está masculinizada o feminizada, no precisamente de manera cuantitativa sino en cuanto a tipología de género (si las actividades que se realizan están consideradas propias de hombres o de mujeres) y composición sexual de una determinada organización; aspectos que pueden o no coincidir.
- Cuando una organización u ocupación está descrita en términos de un discurso hegemónico; como el Ballet Clásico.

En el caso del Ballet Clásico, es evidente que se trata de una actividad generizada con una predominancia numérica femenina, donde los hombres que la practican pertenecen al grupo de la masculinidad subordinada. En pleno siglo XXI el tabú de ver a un hombre en leotardo y mallas aún causa estupor en la comunidad en general, efecto que se vive con mucha más intensidad en América Latina. El machismo y la ignorancia de esta sociedad admiten que sus hijos practiquen deportes que a la vista de todo el mundo son *pa'machos*: fútbol, lucha, boxeo, artes marciales etc. Pero cuando a temprana edad ven algún indicio o curiosidad por involucrarse en el mundo de la danza, el primer

pensamiento que viene a la cabeza de los padres es un cuestionamiento sobre la sexualidad de su hijo, enseguida el recriminar este gusto, y por último, la prohibición de tal actividad que ante los ojos de familiares y amigos es considerado como deshonrosa para las costumbres tradicionalistas de la familia latina.

El Ballet Clásico está definido de acuerdo a los sentidos hegemónico-patriarcales asociados a lo masculino y a lo femenino, sobretodo en cuanto a cuáles son las particularidades y lo que *debe ser*, así como las diferencias entre hombres y mujeres y sus modos de relación. Desde sus orígenes, la Danza Clásica ha estado signada por la construcción de modelos idealizados de hombre y mujer con los consiguientes modos de movimiento plasmados y diferenciados por género en las coreografías; de esto y de la práctica corporal en sí, se profundizará en el siguiente capítulo.

#### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

Por principio, es necesario disponer de una definición de sujeto, término que muchas de las veces, es utilizado como sinónimo de individuo, otras de *yo*, persona, identidad, subjetividad; o bien como objeto de fuerzas y determinaciones históricas y sociales y/o agente o actor en éstas. Sin embargo, ninguno de estos términos, son equivalentes; nos remiten a concepciones teóricas diferentes, y en un momento dado pueden ser diametralmente opuestas; de acuerdo a Bonder (1998), es innegable que en todo sujeto anida un deseo de identidad, en el sentido de autoidentificación, de mismidad, de permanencia y coherencia a través del tiempo y el espacio.

La idea es hablar del *sujeto construido*, de aquél que es capaz de reemplazar la pregunta filosófica fundamental de ¿quién soy? por la propuesta de las corrientes posmodernas de: ¿desde dónde hablo?; es decir, desde qué posición de sujeto hablo y actúo en determinado contexto, lo que implica la aceptación de multiplicidad de posiciones en y desde las cuales los sujetos se conforman, y por ende sus posibles tensiones y contradicciones.

Lo importante entonces en cuanto al sujeto masculino, será entender cuáles son las condiciones, factores o determinantes particulares que participan en cada contexto socio-histórico de su construcción.

Para Bonder (1998), al igual que la noción de sujeto, la de subjetividad está cargada de polisemia, la que no es ajena a las intenciones de quien la utiliza. En algunos casos remite a una abstracción, en algunos otros su uso refiere a características psicológicas o emocionales de las personas, algunas más hablan de interioridad, de una energía vital.

Lego (2013), habla de una pluralidad de acepciones que en el intento de definir la subjetividad expresa:

La subjetividad se refiere a la singularidad de la experiencia; es decir, las experiencias son únicas para la persona que las experimenta, son sólo accesibles a la conciencia de esa persona. Aunque ciertas partes de la experiencia son objetivas y accesibles a cualquier otro, otras son sólo accesibles a la persona que las experimenta. Y a la experiencia, es posible definirla como el cúmulo de hechos vividos que nos constituyen y acompañan durante toda la vida (Lego, 2013: 1).

Este concepto, puede ampliarse desde la perspectiva de Durán (2006, en Lego 2013: 2):

La subjetividad se entiende como el conjunto de percepciones, imágenes, sensaciones, actitudes, aspiraciones, memorias y sentimientos que impulsan y orientan el actuar de los individuos en la interacción permanente con la realidad.

Esta concepción, refiere a una disposición interna que el sujeto construye de una forma personal y social, en interacción con el entorno inmediato y con el entorno ampliado.

Así, la subjetividad se reconoce en una relación indisoluble con la identidad, desde la pregunta ¿desde dónde hablo? y ¿desde dónde hablo con *los otros*?

Así, hablar de subjetividad es hablar de la condición de los sujetos, de sus peculiaridades, de aquello que los limita y delimita y sobre todo, de aquello que los distingue del mundo de los objetos; aquello que hace de cada uno un sujeto único e irrepetible, una persona autónoma con pensamientos, deseos, intereses y voluntad propia; construidos permanente e irrenunciablemente, aprendiendo cada sujeto cómo organiza y significa el universo de su experiencia y de conocimiento.

La subjetividad se constituye así en interacción con el mundo pero a la vez condiciona modalidades de interacción, de estructuración en cuanto al lugar y la forma en las que se genera la particularidad que tiene en cada uno/a de nosotros/as, el vincularse, el aprender y aprehender, y la posibilidad de realizar.

Para Schutz (en Hernández y Galindo, 2007), podemos distinguir dos tipos de significados: objetivos y subjetivos. El *significado subjetivo* se refiere a los procesos constituyentes que ocurren en la conciencia de la persona que produjo lo que es objetivamente significativo. En otras palabras, es la construcción mental que se hace personalmente de ciertos componentes de la realidad. El *significado objetivo* se refiere a contextos amplios de significados que existen en la cultura y que son compartidos socialmente.

En el análisis de las teorías de la subjetividad, el concepto de género ha jugado un papel central. El problema radica en la ubicación de un cuadro del concepto de género como una oposición universal de sexo; haciendo muy difícil -si no es que imposible-, articular las diferencias de los hombres del *Hombre*, esto es, las diferencias entre los hombres y quizá más concretamente las diferencias *internas a los hombres* (de Lauretis, 2000).

Si la ubicación en los términos es la tradicional, no habría ninguna diferencia y cada hombre no haría sino reproducir las diversas encarnaciones o personificaciones de una sola y única masculinidad. Por otra parte, si se acepta que la diferencia sexual *hace la diferencia*, entonces el potencial epistemológico se seguiría circunscribiendo a la hegemonía<sup>12</sup>, haciendo imposible la concepción del sujeto no unificado sino múltiple.

Se trata de los diversos dispositivos sociales que, según Bonder (1998) participan en la construcción de una jerarquía entre los géneros en la que las mujeres y por lo tanto, todo *lo femenino* (como el Ballet Clásico) ocupan el lugar devaluado, discriminado, subordinado u omitido.

Se hace necesario entonces, abordar la subjetividad masculina contando con un concepto de género que no esté tan estrechamente unido a la diferencia sexual como para constituirse en su sinónimo:

El género no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es “el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales”, debido al despliegue de una compleja tecnología política (de Lauretis, 2000: 35).

---

<sup>12</sup> Por potencial epistemológico radical entiendo la posibilidad, ya emergente en los escritos feministas de los años ochenta, de concebir el sujeto social y las relaciones entre subjetividad y sociabilidad de un modo diverso; un sujeto constituido sí en el género, pero no únicamente a través de la diferencia sexual (de Lauretis, 2000: 34).



Puede entonces afirmarse que: género “alude a una relación de poder social que involucra tanto a las mujeres y lo femenino, como a los hombres y lo masculino” (Bonder, 1998: 3). Ante la práctica del Ballet Clásico, se puede ir más allá: involucrar a las mujeres con lo femenino y lo masculino y a los hombres con lo masculino y lo femenino; sin distinción.

Así, la construcción de la subjetividad masculina, se da en relación transversal al género desde las siguientes proposiciones (de Lauretis, 2000):

- El género es una representación, lo que no significa que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas.
- La representación del género es su construcción.
- La construcción del género continúa siempre; desde la socialización primaria en adelante (hasta la muerte).
- La construcción del género se realiza también mediante su propia deconstrucción.
- La ideología es el lugar primario de la construcción de género.
- La construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación.

En esta construcción entonces, no sólo los hombres ocupan una posición de poder con respecto a las mujeres, sino – y esto es un punto fundamental en este trabajo- los hombres mismos ocupan posiciones diferentes en los diversos tipos de relaciones. Porque si el género es un conjunto de relaciones sociales que penetra toda la existencia social, entonces el género es verdaderamente una forma de ideología. Y lo es también desde el hecho de que ciertas personas se sientan principalmente definidas (y oprimidas, discriminadas y estigmatizadas) por el género ya que, la subjetividad será entonces “el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación” (de Lauretis, 2000: 43).

Pero, ¿cómo se construye la representación del género y cómo cada individuo enfrentado con la misma la asimila subjetivamente? Debemos entender que lo que explica el contenido de dicha construcción, son los significados diferenciados respecto al género y las diferentes posiciones disponibles en el discurso para hombres y mujeres:

La diferencia de género se reproduce en las interacciones cotidianas, a través de la negación del carácter no-unitario, no-racional y relacional de la subjetividad. Por lo tanto, un cambio se da sólo en las “diferencias de género” y no un cambio en las relaciones sociales de género, en el sentido de una mayor o menor igualdad (de Lauretis, 2000: 52).

Dado que la construcción de la subjetividad siempre prosigue, y aunque la construcción del género se da a través de las diversas tecnologías del género (como los medios de comunicación) y los diversos discursos institucionales (como la teoría), teniendo el poder de controlar el campo del significado social y por lo tanto de producir, promover e *implantar* la representación del género; existen también los términos para una construcción del género diversa, en los márgenes de los discursos hegemónico-patriarcales. “También estos términos, que provienen de fuera del contrato social heterosexual y que se inscriben en las prácticas micropolíticas, pueden tener un papel en la construcción del género, incidiendo sobre todo al nivel de resistencias *locales*, en la autorrepresentación y en la subjetividad” (de Lauretis, 2000: 54).

En palabras de Silverman (en de Lauretis, 2000): La subjetividad se produce mediante el lenguaje y el sujeto humano es un sujeto semiótico, y por tanto también un sujeto generado:

La subjetividad se construye en y a través de un conjunto de relaciones con las condiciones materiales y simbólicas mediadas por el lenguaje, lo cual requiere aceptar que toda relación social, incluida la de género conlleva un componente imaginario (Bonder, 1998: 6).

El problema de la construcción de la subjetividad (tanto femenina como masculina) es que ésta se ha centrado en torno a una serie de problemas acerca del papel y el estatus de *lo femenino* y de *lo masculino* dentro del cuadro conceptual del discurso filosófico. De esta manera, sólo la renuncia a insistir sobre la especificidad sexual (el género), permitirá a los seres humanos (oprimidos por la sexualidad) conformar el grupo social mejor cualificado para dar vida a *otro sujeto* radicalmente distinto, des-centrado y a-sexuado.

De hecho, la crítica al binarismo sexo/género se ha planteado desde diversos enfoques (Bonder, 1998):

- El sexo no es lo que uno es sino en lo que uno se convierte.
- No existen sólo dos géneros: los procesos de subjetivación son intergenéricos.
- Las identidades (principalmente desde finales del siglo XX) son permanente parciales y contradictorias.

- El rechazo a la concepción “victimista” de la mujer; revalorizando sus experiencias en cuanto a la significación social en los ámbitos privados. En este caso, es importante también recuperar esta *riqueza femenina* para los hombres.
- La construcción del género está también afectada por su deconstrucción.
- El género y su construcción como categoría de análisis, atraviesa todos los procesos y fenómenos sociales y no se reduce a una cuestión de identidades y roles.
- Erradicar la idea de que existe un sujeto o identidad personal anterior al género, asumiendo la simultaneidad de la construcción sujeto/género, es decir, el proceso de en-generización como una dimensión fundante del proceso de subjetivación.

Se llega así a una de las contribuciones epistemológicas del feminismo en cuanto a la redefinición de la sociabilidad y la subjetividad; fuera de la costumbre mental de pensar lo masculino (heteronormativo) como sinónimo de universal.

Podemos afirmar entonces, que la deconstrucción del género incide inevitablemente sobre la reconstrucción de la subjetividad y que mientras ésta se genere en relación íntima con la sexualidad expresada en los discursos hegemónicos, será totalmente irrepresentable:

En estos espacios pueden ponerse los términos de una construcción distinta del género, términos que tienen efecto y se afianzan en el nivel de la subjetividad y de la autorrepresentación: esto es, en las prácticas micropolíticas de la vida diaria y de las resistencias cotidianas de las que derivan tanto la capacidad de obrar como las fuentes de poder; y, también, en la producción cultural que traduce el movimiento (feminista) dentro y fuera de la ideología en un continuo atravesar los confines (y los límites) de la/s diferencia/s sexual/es (de Lauretis, 2000: 62).

Esto implica una enorme diferencia en relación a la construcción de la subjetividad. De acuerdo a Bonder (1998), se trata de detectar y explicar cómo los sujetos se en-generan; abriendo el interrogante acerca de qué, cómo y por qué invisten y negocian, en y a través de los dispositivos, posiciones y sentidos singulares.

Es importante destacar que cada vez que un sujeto despliega una actitud, concreta una intervención, toma una decisión frente a un hecho o situación inscrita en cualquier escenario o contexto, estamos presenciando lo que ha sido y es la permanente

construcción de su subjetividad. Cuando las personas participan, cuando actúan, cuando cambian, no sólo están operando sobre sí mismos, sino que, al mismo tiempo, ejercen influencia en el proceso de apropiación de la realidad de otras personas, es decir, en los modelos que cada sujeto asumió personalmente; siempre hay incidencia, siempre hay afectación en la construcción de la subjetividad de *los otros*.

Por ello para Schutz, el significado siempre es intersubjetivo, es decir, se construye considerando al *otro* y en interacción con *el otro*:

La relación-nosotros es una relación cara a cara en la que los copartícipes son conscientes de ellos mismos y participan recíprocamente en las vidas de cada uno durante algún tiempo, sin importar lo corto que éste sea. La relación-nosotros- se caracteriza por una relación hacia el tú que es la forma universal en el que el otro es experimentado en persona. (Luckmann, 1979:62). En el curso de esta relación puedo utilizar mi conocimiento, verificarlo, modificarlo y adquirir nuevas experiencias, en ella reside el proceso de aprendizaje y creación de significados (Hernández y Galindo, 2007: 10).

De acuerdo a Minello (2002-A), el *ser masculino* se muestra heterogéneo; es decir, adopta formas cambiantes, diversas, fragmentadas. El *ser masculino*, no sólo corresponde a ciertas épocas históricas o a un determinado país, sino que también se transforma a lo largo de la vida del propio sujeto:

Esta masculinidad —al igual que muchos otros fenómenos sociales— es muy poco individual; de ninguna manera puede entenderse sólo como un episodio personal. Ciertamente, las emociones, las conductas, serán individuales, irrepetibles, pero los hombres y las mujeres están insertos en estructuras simbólicas, sociales, culturales y económicas que señalan las pautas generales de los caminos a recorrer. A la vez, estas estructuras no son neutras sino que también, en tanto genéricas, están teñidas de masculinidad (Minello, 2002-A: 727).

¿Será posible entonces que un sujeto originariamente construido en y a través de determinadas estructuras sociales simbólicas, se transforme radicalmente y sea capaz de enunciar otras verdades, otros placeres y otras formas de relacionarse? Y si esto es posible- en el caso de los hombres- ¿cómo podrían producirse dichas transformaciones? ¿Cuáles son sus posibilidades y cuáles sus limitaciones? ¿Es posible que un sujeto construido pueda transformarse y reconstruirse?

### 2.3 Nuevas masculinidades

En un nuevo enfoque de los roles sexuales, la masculinidad -así como la feminidad-, representan dos conjuntos de habilidades conductuales y competencias interpersonales que los individuos, independientemente de su sexo, usan para interactuar con su medio. Esta perspectiva ha posibilitado el desarrollo de numerosas investigaciones al disminuir considerablemente la inevitabilidad y el determinismo ligado a los rasgos exclusivamente femeninos o masculinos. En el caso particular de las masculinidades, el nuevo enfoque ha sido fundamental para generar una nueva comprensión respecto a los hombres y a la construcción de la identidad masculina por dos motivos (Schongut, 2012):

- Porque propone la existencia de diferentes formas de masculinidad y niega la existencia de un modelo único.
- Porque afirma que no todos los hombres se encuentran en la misma posición de poder pues el concepto de masculinidad hegemónica se construye siempre en oposición a otras formas de *ser hombre*, formas de subordinación; una forma de relación que se repite en su vinculación con las mujeres.

Los hombres no son un bloque homogéneo y las formas particulares de masculinidad son también subordinadas a la práctica hegemónica, y su estado de situación se relaciona en muchas formas con la lógica de dominación de los hombres y la subordinación de las mujeres. De acuerdo a Demetriou (2001) en Schongut (2012), la masculinidad no se construye en relación a la subordinación femenina únicamente, sino también por la subordinación de otras formas de masculinidades.

Algunos estudiosos de la masculinidad vienen constatando un proceso de cambios, resistencia y críticas al modelo hegemónico que derivan en lo que se ha dado en llamar la *crisis de la masculinidad*. Entre los jóvenes, particularmente, coexisten modelos diversos de masculinidad, lo vemos en la imagen, en la apertura hacia símbolos como usar un arete, o usar playera rosa; los hombres jóvenes buscan ahora el elemento que les define:

Así, han surgido modelos alternativos de masculinidad que cuestionan al hegemónico, al tiempo que ponen sobre el tapete la discusión de la necesidad de elaborar —socialmente— una identidad masculina que responda a los nuevos retos de la sociedad mexicana (Figueroa, 2009: 23).

Poner atención sobre aquellas prácticas que difieren de la masculinidad hegemónica puede representar una clara posibilidad de resistencia a la dominación. Poder narrar, definir y comprender otras formas de *ser hombre* es ya un acto de resistencia en sí mismo, en tanto se hacen visibles los límites de la masculinidad hegemónica y nos muestran que sí existen formas distintas y diversas de hacer el género y también, de *performarlo*.

Reconocer más de un tipo de masculinidad, es sólo un primer paso. Es necesario examinar las relaciones entre ellas. Más allá aún, hay que separar los contextos (o los grupos específicos) y escrutar las relaciones de género que operan dentro de ellas (Connel, 1995): hay futbolistas *gays* y obreros afeminados, así como hay bailarines heterosexuales y hasta machistas. Pero el elemento para trabajar sobre la masculinidad no es sólo un pequeño grupo de hombres marginados; es todos los hombres (de acuerdo al concepto de subjetividad) –y de hecho, todas las mujeres- ya que el género es interactivo y todos participamos en los acuerdos de la sociedad relativos al género y lo más importante: los construimos.

Tanto los hombres como las mujeres estamos expuestos a una cultura de género que nos enfrenta cotidianamente a contenidos de socialización muchas veces excluyentes, de los cuales en una primera instancia no somos responsables en la medida en que son los modelos con los que aprendemos a enfrentarnos a la realidad desde nuestra infancia, pero que en una segunda lectura es factible conocer al tomar distancia de nuestra cotidianidad y contar con la posibilidad de apropiarnos de la misma. A partir de ese momento somos responsables de lo que reproducimos o de lo que no cuestionamos; esta confrontación nos permite acceder a ciertos recursos para modificarlos o para resistirnos a reproducirlos (Figuroa, 2007)

En este tenor, es importante aclarar que los cambios no necesariamente son radicales, por el contrario, podrían ser más estables si se conforman por experiencias ambivalentes. Es preciso también, considerar las relaciones de género entre los hombres para mantener la dinámica del análisis, reconociendo la multiplicidad de masculinidades:

La masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo, el mismo siempre y en todas partes. Es más bien el tipo de masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable. La hegemonía es una relación históricamente móvil (Connel, 1995: 11).

Afortunadamente, no todos los hombres reproducen de igual manera los estereotipos de género o comportamientos sexistas. Cuestionar, revisar y deconstruir el modelo masculino hegemónico patriarcal en el que todos los hombres han sido socializados y cuestionar los mecanismos de reproducción del mismo, es un punto de partida para ir corrigiendo los daños que el sistema sexo/género ha provocado en hombres y mujeres.

El estudio de las nuevas masculinidades implica también un replanteamiento por parte de los hombres del lugar que ocupan en el espacio público y el poder, porque una sociedad con igualdad de oportunidades y acceso a todos los campos de decisión y organización entre hombres y mujeres, sin exclusión ni subordinación, es más democrática. Es en este tenor, es que surgen las nuevas masculinidades como una inminente necesidad de un cambio de actitud de los hombres frente a otros hombres, a través del reconocimiento de la diversidad y la pluralidad:

No existe una forma universal de ser hombre, sino formas diversas de ser hombres que se manifiestan de maneras diferentes teniendo en cuenta no sólo las diferencias subjetivas, sino también las diferencias de clase social, de orientación sexual, de ideología, de instrucción cultural, de raza, de etnia... (Piedra, 2013: 29).

El proceso de redefinición de las identidades femenina y masculina ha sido asimétrico; mientras para las mujeres ha ido progresando, para los hombres está solo en sus comienzos. Sin embargo, se ha iniciado un proceso histórico que puede conducir a la redefinición de la identidad masculina con miras a un nuevo equilibrio entre los géneros y a un nuevo tipo de relaciones que resulta fundamental desde el punto de vista de la solución de conflictos a todos los niveles.

Para Seidler (2000), los jóvenes en la actualidad están creciendo de forma diferente a la de sus padres, lo que puede ayudar a la *transición para el cambio* en las masculinidades. Esta argumentación viene dada también por los cambios o desorientaciones de *roles* que afrontan los hombres adultos en los últimos años. Se les están empezando a exigir no sólo compartir las tareas domésticas, sino también ser *blandos y cariñosos* en la vida privada; aunque sigan siendo *duros e insensibles* en la competitiva atmósfera del lugar de trabajo. Actualmente los hombres están más conscientes de que han perdido una parte significativa de su experiencia humana: la esfera privada y emocional. Es importante tomar en cuenta que éste es un proceso en el cual será necesario descubrir (o redescubrir) los términos esenciales de la masculinidad, derrotando el condicionamiento cultural que ha dado origen a los estereotipos.

Seidler sitúa el reto de las masculinidades en la consideración y articulación de la complejidad latente entre las relaciones de poder y la cultura, evitando relegar el discurso a una mera concepción estructuralista que es ajena a la contingencia en el debate sobre identidades.

La dificultad de la transformación estriba en que la masculinidad hegemónica tiene un alto grado de rigidez, absolutización y tiranía que se rige bajo la lógica de todo/nada, no permitiendo la matización. Por esta razón, cualquier *desobediencia* es percibida no como diversidad sino como *alta traición*, llevando a los hombres que lo intentan a sentirse ubicados en el anti-ideal que como tal, será evitado.

De esta forma, Bonino (2004 B), expone los factores que contribuyen a impedir los comportamientos igualitarios en la mayoría de los hombres:

- La pertenencia al grupo dominante: centro de referencia considerado natural, donde se puede contar con la apropiación de todos los derechos y prerrogativas.
- La autoestima asentada en el privilegio: sentirse superior es uno de los principales valores en que se afirma la autoestima masculina construida bajo parámetros hegemónicos.
- La igualdad como amenaza: entre los componentes de la masculinidad hegemónica internalizados en el proceso de *hacerse hombre*, la desigualdad es el núcleo duro, lo que le da consistencia al ser masculino. Romper la diferenciación entre los mundos masculino y femenino resulta ser una amenaza.
- La igualdad como inasimilable o impensable: la igualdad aún no resulta transmisible intergeneracionalmente ni asimilable como componente mental (en tanto no valorado), es decir, la dificultad está en su internalización; de esta forma, los hombres cambian algunos comportamientos pero no la matriz organizacional (los cambios se dan como *favores o consideraciones*).
- El modelo masculino de igualdad: no existe en la mente masculina modelada por la masculinidad hegemónica la concepción de igualdad como relación cooperativa y de reciprocidad guiada por la ética del cuidado (este concepto se aduce únicamente a las mujeres); de esta forma, cualquier avance hacia la igualdad resulta ser un intento de dominación y por lo tanto una posibilidad de derrota de *lo masculino*.



- La autosuficiencia y sus limitaciones: la masculinidad hegemónica dicta características de autosuficiencia en el hecho de *ser hombre*: ignorar los sentimientos y emociones, rigidizar el comportamiento frente a los subordinados, evitar el diálogo, y *conservar* lo que se considera un pensamiento racional y objetivo.
- Conflicto entre viejas y nuevas expectativas: actualmente existe un desajuste y una tensión entre las exigencias externas e intrasubjetivas de las presiones genéricas, los obstáculos sociales para cumplirlas y las nuevas exigencias de *roles* y estatus que socialmente se exigen a los hombres.
- Otros factores (múltiples): la falta de modelos de masculinidad no tradicional que favorezcan la desidentificación con los viejos ideales y las identificaciones alternativas aunado al aislamiento de los hombres *diferentes* que en muchos casos, prefieren no mostrarse en público debido a la censura.

De esta manera, la dificultad para el cambio está asentada en el propio modo aún predominante de construcción y perpetuación de la masculinidad hegemónica con sus comportamientos derivados. Pese a las dificultades, obstáculos y resistencias, existen hombres que están reaccionando de modo favorable ante los cambios, ejerciendo la igualdad en las diferentes áreas de lo privado y de lo público, a sabiendas de que el proceso no está garantizado: habrá que construirlo.

De acuerdo a Bonino (2004 B), en el proceso de cambio, es importante descubrir y legitimar masculinidades contrahegemónicas y no sólo pensar en cambios que flexibilicen el núcleo duro de la masculinidad hegemónica, pero sin cambiar sus premisas. Es muy difícil que el cambio se produzca y se sostenga sólo desde voluntarismos y cambios individuales. Sabemos incluso que aún son escasas las políticas públicas que promuevan la masculinidad no hegemónica; habrá que crearlas, promoverlas y apoyarlas en favor de la construcción del cambio masculino.

Ante el modelo tradicional de identidad masculina, se propone un nuevo modelo de masculinidad basado en *roles compartidos*, donde los hombres puedan también dar rienda suelta a las exteriorizaciones que les están vetadas por la rigidez de la identidad masculina tradicional; no es más que la superación de las barreras que ejercen sobre la identidad determinados estereotipos y normas sociales, en definitiva: es plantear lo que ya planteó Badinter (1994): deconstruir el ideal masculino tradicional para pasar a un nuevo modelo de virilidad que nos permita a todos, ser personas en el amplio sentido de la palabra.

En este sentido, Badinter (1994) afirma tres criterios a destacar acerca de la masculinidad:

- Se rechaza la idea de una masculinidad única, hegemónica, lo cual implica que no existe un modelo masculino universal, válido para cualquier época y lugar; por el contrario, existe una gran diversidad de masculinidades.
- La masculinidad no constituye una esencia, sino una ideología.
- La masculinidad se aprende, se construye y, por lo tanto, también se puede cambiar.

Badinter (1994) expone que uno de los aspectos que más limitan el *cambio* de los hombres es *un terror latente a la homosexualidad o a no ser un verdadero hombre*. Por ello habla del *hombre reconciliado*, en referencia al hombre que es capaz de unir solidez y sensibilidad. El que sabe reunir *padre y madre*, el que ha devenido hombre sin herir la feminidad materna.

El hombre reconciliado es andrógino<sup>13</sup>, una mezcla perfecta de lo uno y la otra, lo cual no significa que se trate de un ser dotado de dos sexos<sup>14</sup>. No es una fusión ni una yuxtaposición; no es un hombre afeminado, tampoco neutro. La androginia caracteriza al *hombre reconciliado* desde la premisa (parafraseando a Beauvoir): “Uno no nace hombre, sino que se hace”, y es sólo a partir de este momento cuando se puede reencontrar al *otro*.

La androginia entonces se presenta como el desenlace de un proceso, y es cualitativamente distinta de las representaciones anteriores de ésta. El ser humano andrógino no es ese *género confuso*. Tampoco es *simultáneamente* femenino y masculino. Alterna la expresión de sus dos componentes según sean las exigencias del momento (Badinter, 1994):

La reconciliación ilustra mejor la idea de una dualidad de elementos que tuvieron que separarse, oponerse, antes de reencontrarse. La reconciliación no puede producirse eliminando una de las dos partes. El hombre reconciliado sólo puede nacer de una gran revolución paterna (1994: 198).

---

<sup>13</sup> Según su etimología griega (*andros*-hombre y *gyné*-mujer).

<sup>14</sup> Lo que sería hermafrodita: definido por los especialistas en genética y los fisiólogos porque posee efectivamente elementos de los órganos genitales de ambos sexos.

En este proceso de generación de nuevas masculinidades, la construcción social de la paternidad, forma parte fundamental del cambio, en el entendido de que *ser padre* -pero, principalmente- *cómo ser padre*-, puede también cuestionar el modelo hegemónico-patriarcal tradicional y hacer surgir opciones alternativas. En el caso de la presente investigación, es importante el análisis desde la perspectiva de que, son los padres (hombres), los que toman las decisiones en cuanto a las actividades que pueden o no realizar sus hijos e hijas, fundamentalmente en razón de su género.

### **2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente**

Mientras que la maternidad ha sido tema de observación y elaboración teórica de las ciencias sociales —toda vez que constituye uno de los elementos centrales de la identidad femenina —, la función paterna es uno de los temas tradicionalmente ausentes y que se integra hasta los años ochenta a las discusiones. Por un lado, los hombres empiezan a reflexionar sobre sí mismos, se organizan como hombres y se articulan, en primera instancia, como padres. Por otra parte, las mujeres, interesadas en la transformación de las relaciones de género y con el bagaje teórico y empírico acumulado de varias décadas de reflexión en la temática, también inician aproximaciones a los tópicos de masculinidad y paternidad (Osborne, 2004 en Figueroa, 2009).

Indudablemente, existe una estrecha relación entre la paternidad y la construcción de la identidad masculina, por ello, la urgente necesidad de poner mayor atención al significado cultural que se atribuye a la paternidad, así como las valoraciones que sobre los hijos e hijas se tienen. Para este caso de estudio -los hombres que se inclinan por la práctica del Ballet Clásico-, resulta de vital importancia, dado que estamos hablando de una actividad generizada. Entonces: ¿qué importancia tiene para un padre como *jefe de familia* el hecho de que un hijo hombre se dedique, o pretenda dedicarse al ballet?

Como se ha observado, el modelo hegemónico patriarcal supone dos funciones básicas para el hombre en el ejercicio de la paternidad: la contribución económica (*el proveedor*) y el mandato vertical autoritario (*el del poder*). En torno a esta asignación tradicional de *roles* se construye una serie de percepciones acerca de la paternidad directamente vinculada con la virilidad, es decir, el hombre *debe ser el jefe del hogar*.

En cuanto a la crianza, tradicionalmente a la madre le corresponde: cuidar, atender, entender, escuchar, amar, y tener paciencia; en tanto que al padre le toca: guiar, proteger, apuntalar, aconsejar, y dirigir:

El ejercicio de la paternidad implica ser el modelo de identificación para hijos e hijas, ser el modelo de masculinidad para el hijo, establecer un liderazgo en el interior de este grupo social, ser el cauce idóneo para establecer la apertura del hijo hacia la sociedad y desarrollar una formación concreta en la vida del hijo (dándole seguridad, estableciendo su código de valores, ejerciendo su autoridad y disciplina) ayudando al logro de la identidad personal (Ríos, 1980 en Rojas, 2006: 323).

Así, la paternidad se posiciona como uno de los ejes principales de la identidad masculina, considerándose como la realización máxima del potencial como ser humano, como un acto de consagración, de plenitud. Para los hombres, un hijo representa su *hombria adulta*, pues es ahora cuando verdaderamente toma en sus manos el control: se ha insertado adecuadamente al espacio masculino.

La normatividad hegemónica elaborada y reproducida acerca del *ser hombre* y de el *ser padre* implica acciones cotidianas en la vida familiar; por ejemplo, se asume que el hombre no cuenta con la capacidad para dar los cuidados primarios a los hijos e hijas, y por tanto, su papel se encuentra centrado en la manutención, y en el mejor de los casos en *ayudar* a la madre en dichos cuidados: “Los padres pasan cuatro veces menos tiempo que las madres en la intimidad con sus hijos y ni tan siquiera se sienten obligados con respecto a ellos” (Badinter, 1994: 204); pero:

La “maternización” no tiene sexo. La “maternización” se aprende con la práctica. La “maternización” de un hombre o de una mujer depende de su propia infancia (socialización primaria) o de circunstancias exteriores que nada tienen que ver con su fisiología. Sin embargo, no queda duda de que para ciertos hombres (la mayoría), adoptar una identidad paterna coherente es la tarea de integración más difícil de la edad adulta (Badinter, 1994: 213).

Figuroa (2009), define a la paternidad como el conjunto de relaciones posibles entre padres e hijos que integra tres elementos: las responsabilidades, los aspectos lúdicos y los vicios. En su criterio, las responsabilidades refieren a ser proveedor, educador y autoridad. Los aspectos lúdicos implican el acompañamiento a los hijos e hijas, pero también las retribuciones emocionales en términos de ser amado y las posibilidades de divertirse con los y las descendientes. Los vicios, finalmente, refieren al ejercicio de la violencia y del poder de manera unilateral. De esta forma considera que, entre otros, podemos encontrar a:

- El padre autoritario: el que se siente con el poder y el derecho de dirigir y controlar la vida de su esposa, de sus hijos e hijas.
- El padre violento: el que utiliza la agresión como medio para ejercer su autoridad y para relacionarse con los miembros de su familia.
- El padre ausente: el que se muestra indiferente, poco comunicativo o efectivamente, físicamente alejado de su familia.

Se observa entonces que -hegemonicamente hablando- independientemente del tipo de padre que se sea, la presencia del prestigio como hombre implica el poder político en la familia, así como asegurar la sobrevivencia de su linaje y el nombre de la familia. Dicha sobrevivencia radica en los miembros masculinos de la familia: portadores del apellido, de la tradición, y en sí, de la reproducción del sistema. Por algo se considera a la familia como un microcontexto pertinente para comprender los comportamientos sociales (Rojas, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena). De acuerdo a esto:

Si las relaciones entre hombres y mujeres no son entre iguales, ni los dos sexos poseen las mismas valoraciones morales, entonces el padre debe actuar de manera diferente si tiene un hijo o una hija; sus cuidados, lenguaje, juegos, relaciones, prohibiciones, etc. cambian y confieren diferente significado a su paternidad cuando ésta es ejercida con sus hijos o con sus hijas (Torres, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena: 324).

De acuerdo a Rojas (2006), las valoraciones de los hombres en torno a su paternidad y respecto de sus hijas e hijos, asumen diferentes características dependiendo de su edad y del sector social al que pertenecen; sin embargo, hay un hecho contundente: la importancia que tiene para los hombres procrear al menos un hijo varón: “es muy importante tener un hijo del sexo masculino porque así pueden transmitirle sus experiencias como hombres y perpetuar su apellido” (Rojas, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena: 107). Por otra parte, se mantiene la idea de que un hombre como primogénito implica un *respeto* especial a la familia toda. En este sentido, un hijo que baila Ballet Clásico no sería *representativo* ya que no contiene las características para ejercer dicho papel.

La paternidad entonces, se ejerce antagónicamente en lo que se refiere a los hijos en relación con las hijas. Tener un hijo, significa la oportunidad de estar con él en “...las actividades fuertes, diseñadas para los hombres; con una niña es diferente, ella debe hacer actividades femeninas que el padre no puede compartir (le toca a la mamá)” (Rojas, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena: 108).

Un hijo representa la muestra de la virilidad, el orgullo, la satisfacción de perpetuación, alguien que va a responder por la familia, el heredero, etc. A la hija se le va a tener que cuidar y habrá que *casarla bien* para que otro la cuide; los hombres desean a las hijas siempre y cuando primero: tengan un hijo. Al tener un hijo, el hombre es reconocido socialmente y sobre todo se reconoce él mismo como un hombre viril, ya que de esta manera confirma su potencial sexual no sólo en el sentido físico de inseminar, sino en ser capaz de dar continuidad del apellido, del prestigio y del buen nombre (Fuller, 2000). Un hombre que sólo tiene hijas no se considera, ni es considerado, suficientemente viril por una sencilla razón: no logró la perpetuación (las hijas *perderán* el apellido, entre otros muchos *privilegios de los hombres*).

El padre hegemónico, se identifica con el hijo del sexo masculino, de ahí que proyecte en él su propia vida y la realización de sus metas, en espera de que su hijo sea una grata continuación de su actuación y de su trabajo; es común que se diga que un hijo es una *segunda oportunidad* de lograr lo que el padre no pudo alcanzar en su propia vida. Así, podemos encontrar familias con dinastías de un mismo nombre de pila o de una misma profesión, asociando automáticamente al hijo con el orgullo del padre.

Entre padre e hijo se asume implícitamente una enorme complicidad: ambos comparten un campo del que las mujeres están excluidas. Entonces: ¿cómo puede asumir un padre que su hijo hombre, su cómplice, aquél con quien espera una absoluta identificación, se incline por *una práctica de mujeres* como lo es el Ballet Clásico?

Pero los cambios experimentados en la estructura y dinámica familiar en los últimos decenios se expresan en importantes cuestionamientos a este modo tradicional de comprender y ejercer la paternidad. El tránsito de una figura paterna centrada exclusivamente en la contribución económica y el ejercicio vertical de la autoridad, hacia una concepción de paternidad que incluye relaciones basadas en el afecto y la cercanía con los hijos e hijas, ocurre lentamente y viene enfrentando resistencias culturales, psicológicas y sociales. Adicionalmente, los marcos normativos -al menos en México-, en su mayoría han permanecido intactos, con lo que por omisión, contribuyen a perpetuar un modelo restrictivo de paternidad.

CEPAL (2002), afirma que las transformaciones en la concepción de paternidad se relacionan, en lo fundamental, con los siguientes factores:

a) Los cambios en la dinámica sociodemográfica de la población y su relación con el tamaño y composición de las familias.

b) Las transformaciones en los *roles* que juegan las mujeres, dentro y fuera de las familias.

c) Las tendencias hacia la individualización de los derechos que dan pie a nuevas demandas públicas y a la constitución y reconocimiento de nuevos sujetos sociales, como es el caso de los derechos de las mujeres, de la infancia, de las personas adultas mayores y de quienes tienen discapacidades.

d) Los cambios en las formas en que se aborda la familia que evidencian la necesidad de generar nuevas definiciones normativas entre los sujetos, las familias y el Estado.

De cara a estos cambios, la paternidad deviene hoy en una realidad trastocada que enfrenta una concepción restrictiva, vertical y autoritaria a las nuevas propuestas que enfatizan que la paternidad es: *un compromiso directo que los progenitores establecen con sus hijos (as), independientemente del tipo de arreglo familiar existente con la madre* (CEPAL, 2002).

Cuanto más se deje el padre invadir por su feminidad, más capaz será de lograr la intimidad con su bebé y mejor padre será. Al igual que la madre, el padre puede establecer una auténtica relación de simbiosis con su bebé, con la condición de que sepa “adormecer” su masculinidad tradicional. Ha llegado el momento de que se le permita al padre lo que se le ha permitido a la madre toda la vida (Badinter, 1994: 214).

Los cambios operantes también se relacionan indudablemente con los significados y las prácticas de la maternidad, así como con las identidades de género. Los cambios relacionados con las mujeres, se hacen explícitos por ejemplo, en tasas más bajas de natalidad, lo que implica necesariamente reevaluaciones y cambios entre los hombres y la paternidad (Rojas, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena). Con los cambios del papel de las mujeres se han incrementado también las contradicciones en la relación padre-hija. Los padres que muestran comprensión y tolerancia ante los planes, actividades y comportamientos de sus hijas, no logran entender cuáles son las expectativas que pueden tener al respecto, pues –por ejemplo-, el modelo del matrimonio como único objetivo en la vida de las mujeres es cuestionado por sus propias hijas.

El ejercicio de la paternidad está cambiando, aunque transita por un sendero lleno de complejidades y contradicciones, algunos de los cuales son (Torres, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena):

- El valor social que tradicionalmente se les ha atribuido a hombres y a mujeres: lo que se traduce en una enorme diferencia en la crianza, lo que genera desigualdades genéricas en términos de derechos y obligaciones.
- La brecha generacional: la mayoría de hombres que actualmente tienen 30 años o más pertenecen a una generación que vivió con un modelo hegemónico de paternidad autoritaria, o más bien, de autoritarismo, entendido como un mecanismo mediante el cual se utilizan todos los recursos disponibles para incidir en la vida de los demás de manera repulsiva, porque supone un constante atentado a la libertad de los otros.
- La institucionalización genérica: que dicta, entre otras cosas, que el hombre está para proteger a su familia, para cuidarla, no para sentir miedo o para ser protegido. Su ámbito es público y por lo tanto, su ausencia del hogar se justifica porque éste es el *reino femenino*. Debido a los papeles establecidos, los hijos deben ser educados por el padre y las hijas por la madre. La crianza se divide así, según el género; se establecen diferencias en cuanto a las diversiones, los lugares de reunión y, por supuesto, las actividades y prácticas.

En el abordaje de las denominadas nuevas masculinidades, Figueroa (2009), considera que el ejercicio de algunas de estas responsabilidades implica un proceso consciente y voluntario de enfrentamiento no solamente con la tradición, sino con formas aprendidas de ser y de vivir. En este sentido, la constitución de modelos alternativos de masculinidad tiene que ver con la necesidad de resignificación de las experiencias de violencia, frialdad y abandono (de acuerdo al modelo hegemónico tradicional) vividas con padres tradicionales. Esta resignificación implica para los hombres aprender del propio dolor y hacer consciente la vivencia con el objeto de no repetirla con los hijos e hijas.

De acuerdo a esto, es importante enfatizar que la normatividad hegemónica, al establecer que los hombres sean más discretos, menos efusivos en sus manifestaciones de afecto, han protegido un contexto privilegiado para explayarse en demostraciones prohibidas en otros contextos: el abrazo pleno, el toqueteo y hasta los besos, son permitidos y plenamente aceptados en los eventos deportivos. Un padre no duda de la sexualidad de su hijo cuando se encima en su compañero de juego de fútbol ante la algarabía de haber metido un gol, incluso también lo festeja con sus amigos y compadres de la misma forma desde la tribuna.



En este sentido, Badinter (1994), se refiere al hombre actual como *mutilado*, ya que, por un lado, se le construyó como un hombre duro y machista sin posibilidad de reconciliación con los valores considerados maternos (de mujeres); y por otro lado, los hombres quedaron *huérfanos de padre* ya que fueron construidos desde una familia hegemónica ausente de abrazos o mimos por parte de su padre y con la presencia constante de violencia, burla y castigo cuando éste (el padre) pudiera denotar en su hijo hombre alguna conducta que no le pareciera lo suficientemente masculina.

Así, la generación de nuevos modelos de paternidad implica una reconceptualización de la masculinidad y de las relaciones familiares. El replanteamiento de las relaciones familiares alude a la democratización de una institución que tradicionalmente se ha caracterizado por el ejercicio jerárquico y autoritario de la toma de decisiones. En este sentido, se hace referencia no solamente a las relaciones entre los géneros sino también entre las generaciones:

Educación puede significar dirigir, conducir, guiar, pero también dialogar, compartir experiencias mutuas (...). La paternidad puede ser el ejercicio de poder entre generaciones y sexos, pero también puede ser darle herramientas y posibilidades a los hijos y las hijas para tomar decisiones, dotarles de conocimientos y libertad para actuar libremente (Figuerola, 2009: 30).

Así, las *nuevas masculinidades* cuestionan el modo tradicional de ejercer la paternidad, se trata de una forma responsable que implica un proceso consciente y voluntario para reaprender a ser y, por consecuencia, a relacionarse. Habrá que deconstruir, resignificar y construir; reconceptualizar el significado de la masculinidad y por consiguiente, replantear su identidad y sus consecuentes identificaciones y desidentificaciones.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía patriarcal**

Para argumentar el porqué hablar de que la desidentificación es un aspecto fundamental para el surgimiento y ejercicio de las *nuevas masculinidades*, este apartado comienza con una afirmación contundente: Las instituciones vigentes han sido creadas, constituidas y reproducidas bajo el dominio masculino; aun sus *transformaciones* se han dado bajo el mismo parámetro.

Al respecto de esto, Meler (2000) menciona la obra *Speculum* (1974) de Luce Irigaray, donde se destaca que existe un goce en el hecho mismo de dictar la ley y que se obtiene una satisfacción a través del ejercicio de la autoridad; lo que Freud denominó *pulsión de*

*dominio*. En este sentido habría que confrontar las concepciones funcionalistas acerca de las regulaciones sociales, que las presentan como emergentes de un consenso que hace posible la convivencia armónica de intereses contrapuestos, con la perspectiva de las teorías sociales que enfatizan el conflicto, y que por ese motivo consideran a las leyes como una expresión de los intereses de sectores dominantes.

Entonces, si las instituciones siguen *funcionando* desde la hegemonía, seguirán siendo uno de los principales obstáculos para el cambio, por el simple hecho de permanecer ciegas a las transformaciones que se han dado, por ejemplo, en torno a los *roles* de género.

En este sentido, es claro que ser madre, ya no es la meta principal del proyecto de vida femenino; de acuerdo a Meler (2000), en las jóvenes de carrera profesional aparece como algo que no deben olvidar, y que suele desencadenar más de una crisis al cumplir treinta años cuando no tienen aún una pareja estable. Pero el sólo hecho de que sea necesario ese recordatorio, pone en evidencia el papel subordinado que ocupa el proyecto maternal respecto de otras metas individuales, y pone también en evidencia la urgencia de cambio en el *rol* masculino al respecto:

En este proceso de transformación que experimenta la representación del hijo para las mujeres, el riesgo no es tanto la captura del infante sino su abandono. Muchos niños y niñas comenzarán a evidenciar los efectos de carencias tempranas, en cuanto forman parte de una generación para la que las madres han acotado su función y los padres aún no tomaron el relevo (Meler, 2000: 276).

Este es uno de los hechos contundentes que denotan la necesidad de una transformación de la organización del trabajo, que sea correspondiente con este cambio en la familia. Se trata de la creación de recursos institucionales adecuados para la atención de la infancia, acerca de los cuales existen ya ejemplos exitosos en los países desarrollados.

De acuerdo a Figueroa (2009), desafortunadamente, en México aún se carece de legislación y políticas públicas que impulsen transformaciones en el plano de las relaciones familiares, particularmente que atiendan a este tránsito en los modelos de paternidad. Son todavía incipientes los esfuerzos en el orden jurídico destinados a promover un ejercicio reflexivo, responsable, equitativo y democrático de la paternidad. Por el contrario, la legislación mexicana continúa reproduciendo una visión restrictiva y tradicional de la paternidad, limitada al reconocimiento de los hijos e hijas y a los deberes de asistencia económica. Los esfuerzos en este sentido no pueden funcionar en

forma aislada. Han de ser apoyados mediante medidas en otros ámbitos de la vida que harán una mayor diversidad de experiencias posibles para los hombres, y la conducta no hegemónica más fácil para ellos. Esto significa medidas para reducir las jerarquías y los antagonismos de género a través de la gama de la vida social: la arena pública, los medios de comunicación de masas, la esfera privada, los lugares de trabajo, la familia, y por supuesto: las instituciones.

A este respecto, Del Valle (2002, en Figueroa y Flores, 2012), propone lo que ha denominado como: *modelo emergente*. Se trata de una propuesta que sugiere las siguientes hipótesis:

- Los cambios en las relaciones sociales, en la organización económica y en el poder tienen que ir interrelacionados con la creación de modelos o con sus transformaciones.
- La potenciación de los modelos, su incidencia y su posible implementación tienen una estrecha relación con las nuevas socializaciones.
- Los modelos emergentes se darían con mayor frecuencia en aquellas situaciones donde las personas actúan con la conciencia o intencionalidad del cambio, mientras que las características innovadoras, de estar presentes, se vehiculan a procesos que no estén motivados por la especificidad del cambio genérico (2012: 23).

De esta manera, el autor propone que los *modelos emergentes* deberán incidir en:

Aquellos constructos con entidad, peso referencial, y en ciertos casos influencia normativa que incorporan nuevos significados y valores, nuevas éticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones. Son así mismo receptores de elementos alternativos o de oposición (Del Valle, 2002, en Figueroa y Flores, 2012: 22).

Por su parte, Garda (1998) -de acuerdo a Giddens-, señala que el poder puede constreñir o facilitar el actuar de los agentes sociales, y que estos, estarán siempre en situación de *agency* (agencia), es decir, reflexionando sobre su actuar y sobre aquello que los constriñe o les facilita su actuar. El tiempo y el espacio son los contextos donde el actuar es llevado a cabo, y en los cuales el individuo recorre sendas espacio-temporales. Asimismo el espacio y el tiempo son objeto de apropiación por las instituciones de la modernidad, generando con ello *espacios vacíos* en las sociedades, y por tanto en las identidades y el ser de los individuos. Así la propuesta giddesiana analizada por Garda, brinda una explicación multicausal del acto porque considera que el individuo y las

instituciones sociales hacen y rehacen el espacio- tiempo donde existen. A esto, Garda añade el espacio-tiempo corporal de los individuos que se expresa en el cuerpo y en la capacidad de una persona para expresarse a través de él.

Garda añade a esta relación, otro contexto: el imaginario (de Castoriadis) en el sentido de que la imaginación o el imaginario es la capacidad que tienen los individuos de una sociedad de concebir la realidad de forma diferente a como se presenta.

El problema fundamental, es que el imaginario, con el tiempo, también pasa a ser institucionalizado:

En un primer momento el imaginario es diacrónico –sin orden y en constante creación- después comienza a ser “ordenado” por medio de los mitos, que a su vez, se traducen en símbolos que demandarán en ritos, y estos devienen en instituciones y formas de organización social concretas. Para Castoriadis este proceso también institucionaliza al tiempo y al espacio en el que el imaginario fue concebido y debido a esto crean concepciones infalibles eternas y en constante proceso de expansión (Garda, 1998: 180).

De esta forma, conjuntando estas propuestas acerca del tiempo y el espacio, se puede decir que la construcción social de los individuos y las instituciones, así como sus concepciones espacio-temporales, implican aspectos contextuales, corpóreos e imaginarios que se encuentran relacionados con múltiples formas de poder que brindan una explicación del actuar. Introducir el concepto espacio-tiempo nos permite ver que lo social e institucional es abstracto, pero se materializa en lugares muy concretos, y al mismo tiempo nos permite *palpar* las relaciones de poder que ello implica.

En relación a las formas de poder, es indudable que el género influye y está en los espacios públicos y privados, en los horarios de trabajo y escolares, en los edificios y casas, y en toda institución espacial y temporalmente existente.

En este sentido genérico, las instituciones de la modernidad<sup>15</sup> devinieron en la reclusión de la mujer en espacios-tiempos lejos del poder público (como el hogar). La contradicción de estas instituciones radica en que para alcanzar su objetivo deben incorporar a individuos de género, clase y raza diferentes, y no puede exigirles que olviden esas identidades en pos de un *proyecto universal*.

---

<sup>15</sup> Entendiendo por modernidad la concepción del mundo que surgió a partir del Renacimiento y la Ilustración europea.

Por tanto “...las instituciones de la modernidad excluyen y violentan, pero también facilitan e incorporan” (Garda, 1998: 184). Esto se refiere a que las instituciones facilitan el ejercicio y la *expresión* de los hombres; y con base en él, apoyan, refuerzan, y mantienen privilegios masculinos por sobre otras opciones de poder *de hacer*, y, en general, *de ser*.

Para Garda (1998), aquél hombre que asume como suyos los valores, normas, creencias, ideología y, en general, la cosmovisión de las instituciones es un *hombre social*. En el caso de las sociedades actuales, y tomando en cuenta los *roles* de género, los *hombres sociales* son aquellos hombres que viven *por y para* las instituciones de la modernidad, y que asumen como propio el *rol* que los ubica en el mundo, entregándose por completo a la masculinidad hegemónica y a lo que ésta demanda. Las instituciones *apoyan* a este *hombre social* porque *cumple con su deber*, manteniendo la rígida división entre la esfera pública y la privada y porque superpone la necesidad de toda intimidad con su familia y consigo mismo a las demandas de esta sociedad. El *hombre social* que define Garda, resulta un ejemplo claro de una construcción social desde la hegemonía patriarcal.

Se ha analizado cómo los hombres en la construcción de su identidad se ven influidos por tres experiencias fundamentales: la relación durante la infancia con la sociedad (socialización primaria), misma que establecen con la figura paterna y materna principalmente; en la cual se les *educa* para verse *con y en* el poder, construyéndose en términos de la masculinidad hegemónica patriarcal y preparándolos a nivel consciente e inconsciente para desempeñar determinadas tareas sociales. Una vez que los mensajes sociales genéricos han sido asimilados (socialización secundaria), viene la definición de *roles*, donde los hombres habrán de dar prueba de su hombría, de su *masculinidad*. Posteriormente, ante el *descubrimiento* del mundo del trabajo, surge una plena identificación con el poder y los privilegios de las instituciones. Los hombres encuentran a *alguien* (la institución) que al igual que ellos, tiene una inmensa capacidad de hacer, desplegar y perpetuar por espacios y tiempos inimaginables su inmenso poder. De esta manera los hombres adoptan la cosmovisión del mundo institucional (que corresponde a la racional e instrumental) y ella se convierte en el medio por el cual se *mide al mundo* y por medio de la cual, se expresa su ser:

Al sentirse en la cúspide del poder, los hombres se convierten en inalcanzables, aislados y lejanos y terminan por vivir alejados de la intimidad (hacia las mujeres y niños porque son “seres sin poder” y hacia otros hombres porque son seres “diferenciados por el poder”) (Garda, 1998: 193).

De esta manera, las necesidades sociales se imponen a las individuales. La eficiencia, la productividad, la técnica y la racionalidad de las instituciones son asumidas como propias en los hombres y se traducen en formas individuales de actuar: hombres eficientes, productivos, disciplinados, con *voluntad de acero*; en y para el trabajo. Basta observar los requerimientos para los hombres en los anuncios clasificados con respecto al empleo de los hombres en el ámbito laboral: *hombres con empuje, proactivos, sin problemas de tiempo, con disponibilidad de viajar o cambiar de residencia*, con capacidad de trabajar *bajo presión, fuertes de carácter*, y un sinnúmero de características correspondientes al modelo hegemónico-patriarcal de masculinidad.

Se puede decir entonces, que en apariencia, se vive con poder, placer y privilegios, pero la realidad es que la demanda institucional provoca un enorme miedo al fracaso *como hombre*. Temor también, a todo aquello que *amenaza* el tan anhelado *status quo*: al homosexual, a la mujer *contestona, liberal o loca*, a las culturas *extrañas*, en fin, a todo lo que pueda cuestionar los usos y costumbres de la sociedad hegemónico-patriarcal y a las instituciones que la representan.

Por ello se habla de desidentificación, del adiós a la hegemonía patriarcal como un hecho indispensable para el acceso a las *nuevas masculinidades*. Los hombres deben tener claro que son diferentes a las instituciones y que los *roles* que ellas les asignan no son los propios de ellos. De esta forma se fomenta el ejercicio de un nuevo poder donde los hombres ya no se ven como absolutos y *naturalmente* orientados a satisfacer necesidades institucionales. Por ejemplo:

El reclamo y el reconocimiento para su necesidad y obligación de ser padres, resistiendo la alienación en el trabajo, implicaría una modificación de la lógica tardo-capitalista correlativa con la actual crisis del sistema. No es posible el desarrollo de la producción si no se garantiza el acceso al consumo. Del mismo modo, no podemos gestionar un adecuado funcionamiento del mundo público sin tener en cuenta las necesidades renovadas del ámbito privado. Si las mujeres que trabajan en el mercado ya han rehusado a hacerse cargo en forma exclusiva de las devaluadas funciones de consumo y del mantenimiento de los vínculos, para sostener así la ilusión masculina de producir sin consumir, o de dar sin recibir, serán los hombres quienes deban reivindicar su derecho a

establecer vínculos de afecto. Esto requiere tiempo libre, y esa disponibilidad permitiría garantizar el derecho de sus hijos a contar con un vínculo cotidiano, algo más que su tradicional protección económica o su intervención disciplinaria (Burín y Meler, 2000: 258).

Esto definitivamente, permea también las relaciones de pareja, ya que el concepto de *familia* en nuestra sociedad, se basa en gran medida en el amor romántico. Esta concepción del amor es una construcción social de occidente y establece un modelo de amar que cuando falla (y falla bastante) produce frustración y desengaño. Esta situación, suele aparecer también entre los factores que presentan consecuencias importantes dentro de las relaciones de pareja y en la violencia contra las mujeres. El amor novelesco que nos presenta la cultura occidental triunfa sobre gran cantidad de dificultades, los amores imposibles, el gusto por las desgracias amorosas, la idealización de la persona amada. Todo esto no fomenta el respeto y conocimiento de la otra persona o el respeto entre iguales sino que muestra el amor como una pasión que implica sufrir. Todo esto, unido a los celos y a una visión trágica de la relación, se sintetizan en conocidas expresiones como *no puedo vivir sin ti*, o *sin ti no soy nada*. Este mito del amor se hace tangible en nuestra sociedad como un ideal de relación entre las parejas y tiene consecuencias claras en la vida cotidiana.

De acuerdo a Bergara, Riviere, y Bacete (2008), el ideal de amor-pasión actúa generando y fomentando un tipo de relación, una manera concreta de conducta amorosa, donde prima el sacrificio por la otra persona a la vez que se olvidan la propia vida y las expectativas personales de crecimiento personal. Esta idea de amor se refuerza especialmente en la educación de las mujeres, mientras que en el proceso de socialización de los hombres tiene una importancia menor.

Una consideración prudente es entender que para el ejercicio y aceptación de las *nuevas masculinidades* será necesario que los *modelos emergentes* tomen como base la importancia de un hecho fundamental: romper el aislamiento en función del género. Esto es: aunque algunas actividades estén dirigidas a grupos de un sexo, los programas deberían ser planificados por hombres y mujeres en consulta. Es indispensable también encontrar maneras *respetuosas* de trabajar con niños y hombres. La culpa y el antagonismo pueden perturbar la edificación de nuevas formas de *ser hombre* (y también de *ser mujer*). En este tenor, las instituciones permanecen en dicho aislamiento, fomentando la reproducción de los *roles*, barnizándolos de equidad de género.

Los discursos políticos intentan reconocer la legitimidad de la paridad entre hombres y mujeres; sin embargo no logran superar prejuicios arraigados, con lo cual se produce una curiosa coexistencia entre la percepción de una igualdad en la participación en el ámbito público y la conservación de la tradición en el contexto privado. No es posible suponer la existencia de esferas separadas -pero con igual jerarquía-, y al mismo tiempo reclamar paridad en el trabajo y en la política. Los cambios se deben dar en el ámbito público y en el privado, y de esta forma, las prácticas de la vida cotidiana de hombres y mujeres se asemejarán progresivamente.

Por otra parte, las cuestiones educativas relativas al género deben surgir a través de todo el programa de estudios en las escuelas y en la educación de adultos. No deberían constituir sólo una especialidad estrechamente definida y situada en una sola sección del programa de estudios sino a lo largo de toda la vida. Es la construcción socio-cultural que se internaliza y socializa constantemente.

El análisis de las instituciones de la modernidad y su relación con el sujeto masculino y femenino, hace visibles los espacios y tiempos genéricamente asignados. Hacer la crítica de éstos y ofrecer su deconstrucción como parte importante de la deconstrucción de los *roles* masculino y femenino en términos de cuotas de poder tradicionalmente asignadas, deviene en la desidentificación con las instituciones hegemónico-patriarcales y coadyuva constructivamente al franco ejercicio de *nuevas masculinidades*.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

En definitiva, el cambio hacia las *nuevas masculinidades* habrá de enfrentarse con los trastornos por conflicto con los ideales hegemónico-patriarcales y con lo que Bonino (1994) llama: el trastorno por la pérdida del norte o patología de la perplejidad.

En este sentido, Meler (2000), plantea las siguientes interrogantes (las cursivas son mías):

- ¿Cómo ser hombre cuando ya no es fácil sentirse superior a las mujeres (y a otros hombres considerados como masculinidades subordinadas)?
- ¿Cuál es la función social masculina, si ellas obtienen recursos económicos a través de su trabajo y si a esto se agrega la amenaza o la realidad del desempleo masculino?
- ¿Cómo vincularse con los hijos (*e hijas*) desde una posición desprovista del antiguo prestigio patriarcal?



- ¿En qué consiste entonces la masculinidad, en un periodo en que las mujeres se asemejan tanto a los hombres en sus aspectos caracteriales y en sus desempeños sociales?
- *Y ahora ¿cómo vamos a distinguirnos de los homosexuales o afeminados? ¿Cómo poder aceptar que también son hombres, que TODOS somos hombres?*

Este es el momento del cambio: ¿Y ahora qué? , relacionado con el sentimiento de injusticia que sienten los hombres tanto respecto de lo que se han hecho a sí mismos, como a lo que su contexto social les ha hecho para colocarlos en una situación crítica.

El desprendimiento de las condiciones identificatorias previas, ante la ruptura del mecanismo anterior que los posicionaba en tanto el género en posición de dominio y control merced a ser los proveedores económicos, abre muchas más preguntas: ¿a dónde podrían dirigirse los hombres cuando se les desprende de sus objetos identificatorios originarios? :

La ruptura del proceso identificatorio anterior, deja a los sujetos en un estado crítico ante la diferenciación; también ante la necesidad de encontrar nuevas identificaciones que le garanticen nuevos posicionamientos en su género (Burín, 2000: 346).

Evidentemente, algunas condiciones de vida tradicionales para el género masculino han sido puestas en crisis en las últimas décadas, y junto con ellas la percepción que los hombres tienen sobre su tradicional identidad de género. Una de las más profundas sobre la construcción de la identidad de género masculina se ha producido en su identificación con el *rol* de género de proveedor económico en el interior de la familia, ya que se trata de un *rol* que ha operado como eje para los hombres.

Para Garda (1998), los ejes alrededor de los cuales se ha formulado la identidad genérica de los hombres han sido:

- El sentimiento de valía como referente de sí mismo manteniendo continuidad a lo largo del tiempo.
- La ilusión de unicidad, de poder nominarse a sí mismo como alguien distinto y único-dentro de un conjunto de congéneres.
- El reconocimiento por parte de los otros de esas condiciones antes mencionadas.

Es en definitiva la configuración genérica de los hombres en la modernidad, cuyos anclajes identificatorios han puesto en crisis las condiciones actuales.

Para esto, Garda (1998) propone que el trabajo con hombres<sup>16</sup> requiere de contextualizar espacial y temporalmente su ejercicio del poder, señalando que ello permitiría la construcción y búsqueda de una nueva identidad masculina con base en la expresión de los sentimientos para la reconstrucción de su *yo*. En este esfuerzo, es sumamente importante también, evitar la victimización del hombre así como su culpabilización; al desculpabilizar su imagen puede asumir la responsabilidad del propio actuar.

Badinter (1994), por su parte, habla de los hombres de las actuales generaciones en el sentido de lo que podría verse como una condena, una mutilación: el hombre duro y el hombre blando como los únicos prototipos de masculinidad, mismos que, de ninguna manera, describen la diversidad de la realidad masculina. Hoy en día, los hombres jóvenes no se sienten bien ni adoptando el modelo de virilidad del pasado, ahora caricaturizado, ni rechazando del todo la masculinidad.

El hecho está en que el camino es amplio y el avance paulatino. De acuerdo a Badinter (1994), el poder cuestionar la identidad impuesta por padres hegemónicos, no conlleva el asunto de estar preparados psicológicamente para reconciliarse con su feminidad, ni el haber aceptado su feminidad les descubre necesariamente la virilidad que ésta contiene.

Dejar el privilegio del poder, conlleva ventajas evidentes no sólo para las mujeres sino (y principalmente), para los hombres:

- Por un lado, la crítica a la supuesta superioridad masculina, ofrece la posibilidad de recobrar la individuación de la persona con respecto a la demanda social (y a su actuar violento entre otros efectos del ejercicio hegemónico del poder).
- Por otro lado, brinda la oportunidad para resignificar la relación con la madre y el padre con base en el análisis de las relaciones de género en cuanto al poder y la autoridad.
- La posibilidad de explorar y reconocer los propios sentimientos respecto a situaciones determinadas y así hacer lo justo y necesario para sobrepasar la barrera entre la identificación de los mismos y la expresión sin restricción.

---

<sup>16</sup> Se refiere al trabajo en *Coriac (Colectivo de hombres por relaciones igualitarias)*, en el desarrollo del programa “Hombres renunciando a la violencia”. *Coriac* fue una organización no gubernamental mexicana que trabajó con perspectiva de género e impulsó -en su momento-, el estudio de masculinidades en México.

Para Garda (1998), el proceso hacia las nuevas masculinidades, necesariamente habrá de pasar por:

- Una crítica a la autoridad, analizando cómo esas creencias y cultura masculinas afectan en lo cotidiano y en la forma en que nos relacionamos (con las mujeres, los hijos e hijas, los otros hombres, etc.).
- Una reflexión profunda sobre la propia historia, porque ésta permite hablar al unísono de la formación de una nueva identidad.
- El ejercicio consciente de una paternidad (y *maternidad*) anti-hegemónica que pretende construirse alejada del poder institucional y social, limitada a un proceso de individuación y autonomía personal, y con la clara conciencia de que ejercer el poder, significa negociar.

Esto incluye obviamente, el contacto corporal y amoroso con el padre, que en el caso de los niños hombres, resulta más difícil captar cuál puede ser el aporte positivo de dicho cambio en el contexto de una cultura homofóbica que ha construido su modelo de masculinidad sobre el repudio de la dependencia infantil, de la feminidad y de la homosexualidad: “La tajante división entre lo masculino y lo femenino cede su lugar para que se despliegue un juego fluido donde es más necesario que nunca el establecimiento firme de un núcleo identitario masculino o femenino” (Meler, 2000: 283).

El ejercicio de la paternidad no es sólo un deber sino también un derecho que cada vez más hombres aspiran a disfrutar.

- Para garantizar la posibilidad de los nuevos arreglos familiares, se requiere elaborar propuestas de cambio social que hagan compatible el trabajo con la familia.

Es posible así, que asistamos a una gradual pero posible participación política masculina, ya no sólo acotada a los dominios sociales generales, sino también referida a los aspectos de la vida privada que hasta ahora parecen preocupar principalmente a las mujeres.

Hasta el momento, el imperativo social de adscripción a su género, ha llevado a los hombres a modos de socialización tempranos, y a recursos identificatorios y modos de construcción de su subjetividad que los alejan de la intimidad consigo mismos y con sus cuerpos; se distancian también de la percepción de ciertos deseos- como los deseos pasivos- y de la negación –supresión- proyección de algunos de los denominados

*afectos difíciles*, como el miedo, la tristeza, o el dolor; configurando todo ello un cuadro que en nuestros ordenamientos culturales serían descritos como lo correspondiente a la *normalidad* masculina. Esto incide en muchos aspectos de la vida masculina, entre ellos, la salud:

Muchos autores, al estudiar los modos de enfermar de los hombres, han descrito esta situación como potencialmente patógena, caracterizándola como de “varones que padecen de normalidad”. Consideran esa “normalidad” como potencial factor de riesgo tanto para su salud física como para su salud mental, llevándolos a descuidar su salud al desconocer síntomas anticipatorios de trastornos más severos, y a desarrollar un tipo de atención a su salud tardía (Burín, 2000: 340).

De hecho, Horowitz y Kaufman (1989, en Szasz, 2000), apoyándose en el constructivismo social y el psicoanálisis, señalan la sexualidad como un sistema más - socialmente construido- de conflicto y tensión interna:

Una de las principales tensiones presentes en la sexualidad masculina es la imposibilidad de albergar simultáneamente deseos activos y pasivos sin generar conflicto y temor. Estos temores se sitúan en sociedades que atribuyen un valor simbólico de actividad y poder a los genitales masculinos, y que fundan sus sistema cultural en la oposición en dualismos que se superponen (146).

La represión de la pasividad masculina conlleva entonces la represión de la ternura y de la receptividad. Si masculino es activo, entonces pasivo es femenino y, por lo tanto, la confirmación de masculinidad en una sociedad basada en el género, confirma la hombría.

Por todo ello, el advenimiento de las *nuevas masculinidades* habrá por principio de reflexionar sobre creencias, pautas y actitudes relativas a la masculinidad y a la construcción social de *ser hombre*. Esto activará la movilización de estereotipos, sacando de la clandestinidad vivencias sufridas para reconocer los valores personales. Por otra parte, puede desatar el apoyo entre pares para aumentar la sensibilidad y el potencial emotivo, incluyendo lo negado y lo omitido, lo que ofrece la posibilidad de disminuir en gran medida las conductas de riesgo y sexistas: los modos hegemónico-patriarcales de conducirse.

A lo largo de este capítulo ha quedado claro que:

La masculinidad se conforma no como una entidad monolítica sino como una interrelación de factores emocionales e intelectuales que afecta directamente a hombres y a mujeres y en la que participan otros factores sociales como la raza, sexualidad, nacionalidad y clase (Piedra, 2013).

Se ha visto también el sustento de la dominación masculina en forma de violencia, orientada hacia la manera de ver, entender y organizar el mundo por parte de los hombres; donde aquellos hombres que no encajan en los ideales hegemónico-patriarcales también son víctimas del orden simbólico de la cultura patriarcal ya que la condición masculina supone un *deber ser hombre* y que, a pesar de la existencia de evidencias que muestran en la actualidad la amplia gama de masculinidades, la sociedad sigue fomentando un patrón único de masculinidad que resulta ser el más venerado.

Al definir el concepto de masculinidad subordinada y explicar lo referente a las prácticas y actividades generizadas, se da pie a continuar el trabajo en la particularización del objeto de estudio: las masculinidades en el Ballet Clásico, donde el *cuerpo* y la *subjetividad* conforman su escenario.

El Ballet Clásico tiene el poder para articular identidades, con la enorme posibilidad de vincular las experiencias de la danza con las identidades representadas. Esto supone ver a la danza no sólo como una forma más de ejercicio corporal, de *quemar calorías* o de llevar una vida físicamente activa. La danza practicada por hombres, puede verse como un vehículo para aprender de un grupo social específico que se desenvuelve en una actividad generizada, víctima de la masculinidad hegemónica patriarcal y vinculante de la construcción de *nuevas masculinidades*, dado que la realidad se construye socialmente y por tanto no es independiente de la vivencia de los individuos. Desde esta perspectiva, hoy, se asume lo subjetivo no como *limite* sino como *posibilidad* para la comprensión de los hechos sociales.

Como se ha manifestado, no se trata de trabajar la presente investigación sólo para un pequeño grupo de hombres marginados. Son los hombres -y, de hecho, también las mujeres- ya que el género es interactivo, y todos participamos en los acuerdos de la sociedad relativos al género, y los conformamos.

Ha quedado claro también, que la familia, tiene un valor fundamental en las identidades masculinas porque es un hecho íntimamente ligado al género, refrendado por la posición que el hombre ocupa como *cabeza de familia* en la sociedad hegemónica-patriarcal.

La posibilidad de que los hombres asuman una responsabilidad independiente con respecto al cuidado de los hijos y su disposición a hacerlo, al tiempo que adoptan una visión crítica de las exigencias -a veces insaciables-, de la vida laboral, son dos aspectos fundamentales del proceso de cambio entre los hombres.

La atención práctica es parte de la creación de nuevas formas de masculinidad, capaces de percibir en mayor grado las necesidades de los hijos:

Estar con un niño constituye una formación básica en comunicación con una comprensión de las necesidades de otras personas. Los nuevos roles masculinos vinculados al cuidado y la atención pueden ser salvaguardas importantes contra algunas de las formas más crudas del capitalismo. Los hombres que practican estas actividades proveerán, por lo pronto, una base importante para una cultura de cambio (Figuroa y Flores, 2012: 44).

De esta forma, cuando se habla de las relaciones entre hombres y mujeres, nos referimos a relaciones sociales y políticas mediante las que se configura y distribuye el ejercicio del poder. Esto sin embargo debe trascender lecturas dicotómicas en las que existe una rígida división entre quien domina y quien es dominado, quien tiene intereses en preservar la configuración existente y quien tiene interés en transformarla. Desde una perspectiva analítica dinámica los sujetos son capaces de cambiar su ubicación en el universo social mediante negociaciones y prácticas diferentes, que no anulen su capacidad de agencia y su activa relación en la construcción y reconstrucción permanente de estructuras sociales y por ende, de sí mismos.

La revolución paternal, apenas perceptible hoy en día, deberá generar grandes transformaciones entre las próximas generaciones y, especialmente, una nueva masculinidad, más diversificada y sutil; pero supone unas relaciones de pareja más democráticas que las que conocemos en la actualidad y que no tienen sólo que ver con la buena voluntad de los individuos (Badinter, 1994: 217).

Ante la inminencia del ejercicio de *nuevas masculinidades*, el Ballet Clásico se presenta como un dispositivo efectivo para coadyuvar al cambio; no sólo por ser una práctica generizada, sino también porque dicha práctica transgrede lo hegemónico y visibiliza desigualdades que no se circunscriben al mundo de la danza puesto que representan desde un microcontexto a la generalidad del mundo social.

Se da cuenta entonces, de la manera en que los dispositivos de normalización son incorporados por los individuos y, de esta forma describir el proceso de subjetivación, tomando como punto de partida los mecanismos disciplinarios y las inscripciones que estos dejan en los sujetos, delineando así sus relaciones sociales.

El ballet desde su práctica, contribuye a la producción de *nuevas masculinidades* (puede ser un agente productor de *nuevas masculinidades*), porque cuestiona los estereotipos; y porque requiere del trabajo cotidiano, profundo y permanente, de dos aspectos que la masculinidad hegemónica patriarcal y androcéntrica, ha visto como dos productos acabados, uniformes, y sin posibilidades de diversificación: el *cuerpo* y la *subjetividad*.

### Capítulo 3

#### Masculinidades en el Ballet Clásico: escenarios del cuerpo y la subjetividad

Una vez presentado un panorama general acerca de la construcción socio-cultural del género en sus consecuentes etapas, y del concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal en torno a relaciones de poder; y después de haber definido el concepto de masculinidades desde su origen, donde la manera de ver, entender y organizar el mundo, afecta a todos los géneros y por lo tanto, a aquellos hombres que no participan del patrón monolítico hegemónico patriarcal ubicándolos como una masculinidad subordinada; se reconoce al Ballet Clásico como una actividad generizada para de esta manera, abordar el objeto de estudio: las masculinidades en el Ballet Clásico, desde la perspectiva de la articulación de identidades masculinas a partir de la práctica y la vinculación de la experiencia subjetiva con sus representaciones. En esta investigación, el Ballet Clásico no se limita a sus características como ejercicio corporal, su perspectiva se amplía en la consideración de convertirse en un dispositivo vinculante en la construcción de nuevas masculinidades; por ello, lo importante es indagar acerca de las inscripciones que el Ballet Clásico imprime en los sujetos y en cómo estas inscripciones se encarnan para delinear su vida social. Esta exploración habrá de enfocarse en dos escenarios: el cuerpo y la subjetividad.

En el presente capítulo, se precisa, en primer término, de qué objeto *cuerpo* se habla y cuáles son los procedimientos epistemológicos que permiten circunscribirlo en la construcción de masculinidades ante la práctica de una actividad artística que se centra en lo corporal: el Ballet Clásico. Se trata de comprender la corporeidad en tanto estructura simbólica, sin dejar del lado sus representaciones, imaginarios, conductas, y sus límites infinitamente variables según los contextos en que se construye, observando cuáles son las raíces sociales y culturales que tienen peso en la condición humana.

El cuerpo es, entonces, un medio de análisis privilegiado para poner en evidencia rasgos sociales cuya visibilización es de gran relevancia cuando se quiere comprender fenómenos sociales contemporáneos. Se trata de profundizar en las lógicas sociales y culturales que atraviesan el cuerpo, es decir, las que lo construyen, las que determinan la manera en que se ha de entablar la relación sujeto-cuerpo, en donde el mismo *ser*, ha de descubrir el espesor de su relación con el mundo.

El cuerpo, como objeto de estudio de la sociología invade el campo de la corporeidad humana como fenómeno cultural, materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios. El cuerpo se moldea día a día por el contexto social y cultural y es la evidencia fundamental de la relación del sujeto con su mundo: percepciones, sentimientos, interacciones, disciplinas, etc.

Porque la existencia es, en primer término, corporal. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. Existir significa en primer lugar, moverse en un espacio y un tiempo, transformar el entorno gracias a una suma de gestos eficaces, clasificar y atribuir un valor a los innumerables *stimuli* del entorno gracias a las actividades perceptivas, dirigir a los demás palabras, pero también gestos y ademanes, un conjunto de rituales corporales que cuentan con la adhesión de los otros (Le Breton, 2002: 8).

Así es que, el cuerpo produce sentido continuamente y de esta manera, el *ser* se inserta activamente en un espacio social y cultural dado. El cuerpo entonces, es la presencia permanente en la socialización primaria, secundaria, en la permanencia, la continuidad y el cambio en toda socialización. El cuerpo encarna: es la marca del individuo, su frontera, el material que lo distingue de *los otros*; pero, por lo mismo, es el único lugar posible y susceptible de convertirse en el lugar de la inclusión, en el de la conexión con *los otros*; es, por tanto, la única interacción con representación material.

El cuerpo se ha definido desde una enorme variabilidad histórica y etnológica, pero la interpretación más socorrida se relaciona con la diferencia de los sexos, que en relación al sistema sexo/género, nos refiere a feminidad y a masculinidad.

Dado que “el cuerpo propio se experimenta como un sentimiento antes que como un pensamiento, se trata de un *sentir* participativo, que en lugar de una mediación a través del pensar, supone una fusión íntima entre el *yo* (la persona) y su cuerpo” (Bourdin, 2011: 76). La relación entre el cuerpo y el *yo*, establece una dialéctica de la intimidad en la que se suceden y se complementan la posesión (tengo mi cuerpo) y la identidad (soy mi cuerpo). Por ello la corporeidad no se distingue sustancialmente de la subjetividad.

Por su importancia sustancial, algunos autores han concebido al cuerpo como dispositivo fundamental del desarrollo histórico: Nietzsche, Foucault, Bordieu; asegurando este último que, tomar distancia del propio cuerpo para poder hablarlo, es la ruptura más radical que se tiene que hacer en este campo de conocimiento para evitar caer en *una declaración de amor al objeto*. Es una ruptura epistemológica, ligada a la



objetividad del conocimiento que se pretende construir, y es una ruptura política, ligada a los efectos de verdad y de sentido que genera el conocimiento construido (del cual no es posible, ni deseable escapar cuando uno está en un ámbito académico) y estima que la forma que tiene de conocer es la más deseable de que sea compartida por la comunidad de pares (Bourdieu, 1998). Esta dimensión es bastante importante porque dejarse informar por la experiencia vivida, por el sentimiento que se tiene del cuerpo al bailar, introduce un problema ligado a la posibilidad de pensar una producción de saber que no esté mediada por lo simbólico ni por el lenguaje en lo que refiere a la instancia de construcción del objeto, la necesidad de lenguaje y de mediación simbólica aparecería sólo al momento de traducir *eso* que se sabe por experiencia.

Castoriadis (1993), propone la formación de las subjetividades. Mediante el imaginario social sabemos quiénes somos y qué papel debemos desempeñar en la sociedad. Es por medio de la creación que cada sujeto va transformando la idea que tiene de sí, su papel y su lugar en la sociedad. Para el autor, las significaciones son imaginarias porque no corresponden a elementos racionales o reales y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación y son sociales porque están instituidas y son objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo.

### **3.1 Pensar el cuerpo**

Se parte de la afirmación de que el ser humano es concebido como la emanación de un medio social y cultural; es una construcción cuyas claves no se encuentran únicamente en factores biológicos, sino como una forma moldeada por la interacción social. Así, la condición social no es un producto directo del cuerpo, por el contrario: la corporeidad es un efecto de la condición social:

La construcción social y cultural del cuerpo no es solamente de abajo para arriba, sino también a la inversa: implica la corporeidad no sólo en la suma de sus relaciones con el mundo, sino también en la determinación de su naturaleza. El cuerpo no existe en su estado natural, siempre está inserto en la trama del sentido, inclusive en sus manifestaciones aparentes de rebelión, cuando se establece provisoriamente una ruptura en la transparencia de la relación física con el mundo del actor (dolor, enfermedad, comportamiento no habitual, etc.). El sociólogo que toma al “cuerpo” como hilo conductor de sus investigaciones no debe olvidar nunca la ambigüedad y la fugacidad de su objeto, su calidad de incitador al cuestionamiento más que de proveedor de certezas (Le Breton, 2002: 34).

La cultura entonces constituye un todo coherente. Es una unidad total, es la cohesión de una red casi infinita de significaciones que tienen una dirección de sentido para los diversos sujetos e instituciones que componen la sociedad. Esta red es lo que Castoriadis (1993) llama *magma de las significaciones sociales*. El magma da unidad, cuerpo y orden a lo que parece fragmentado y caótico. Por nombrar algunas: la religión, el dinero, los mitos, los héroes, los dioses, el capitalismo, la modernidad, la nación, el partido, la democracia, el arte; y también el papel que debemos desempeñar: hombre, mujer, madre, hijo, hermano, hermana, alumno o profesor, bailarín o bailarina. Es un tipo de organización que contiene conjuntos pero no es reducible a ellos; de acuerdo a la *gestalt*: el todo es mucho más que la suma de sus partes.

De acuerdo a Le Breton (2002), *pensar el cuerpo*, debe tomar en cuenta dos ambigüedades que se ciernen sobre la sociología que intenta comprender el cuerpo:

- Su variabilidad entre culturas y grupos, su lugar en la historia y, sobre todo, su no caracterización en tanto tal en muchas comunidades humanas (definitivamente, en el caso del presente estudio, es importante tener presente que no es lo mismo ser bailarín en un país como Rusia, que serlo en México, específicamente, en Toluca).
- Los peligros de un dualismo inherente al uso sin precauciones del significante *cuerpo*, que presupone al actor más que se confunde con él. Es decir, debe quedar muy claro el uso del cuerpo como objeto de estudio, como significante.

Una vez precisados estos dos obstáculos, podemos entonces reunir las condiciones precisas para su ejercicio: los hechos sociales y culturales que se organizan alrededor del significante: *cuerpo*. Se trata de una reflexión sociológica sobre el cuerpo que pueda ser tributaria de la epistemología y de la metodología inherente a la disciplina de la sociología.

Heidegger sostuvo que el fenómeno del cuerpo es el problema más difícil; por ello, *pensar el cuerpo* puede ser el mediador entre muchas tensiones del orden social y la vida cotidiana, entre la tecnología y el orden simbólico, entre la representación política y el espacio personal.

Con respecto a esta consideración, Parrini (2012), propone *pensar el cuerpo* desde varios conceptos:

- Como archivo, porque puede reunir tres virtudes: la evocación como forma de aproximarse a un campo de estudio, la teorización como modo de profundizar en él, y la empiria como una dimensión de su existencia y su devenir; porque también considera lo que no puede ser registrado. El cuerpo entonces, puede ser abordado desde diferentes flancos, de modos diversos, incluso sin que se hable directamente de él. “Un archivo del cuerpo, es en este sentido, una aproximación que nos permite pensarlo en alguno de sus múltiples y resbalosos registros, incluso aquellos en que está ausente, en los que nunca lo encontraremos” (Parrini, 2012: 16).
- Como cartografía, porque es la representación posible de un espacio, imaginario o real. Porque nos entrega algunas coordenadas para conocerlo y orientarse en él.
- Como topografía, porque explora determinadas formaciones culturales, sociales o simbólicas, pero no desea dar cuenta de mapas completos; es específica y local, se detiene en el detalle.
- Como escenografía, porque el lugar más persistente para el cuerpo ha sido el de la imagen.
- Como resistencia, porque los cuerpos tramitan ciertas relaciones de poder abordados a través de diversas formas; pero también permite encontrar rutas de libertad y autonomía trazadas sobre los propios cuerpos.

Pensar el cuerpo entonces, es reconocer que éste va mucho más allá del organismo biológico; que son las culturas y los sistemas sociales quienes construyen cuerpos donde de otro modo solo habría organismos, y lo más importante: construyen subjetividades marcadas por la relación de los sujetos con sus cuerpos, en una relación indisoluble entre el cuerpo, el individuo y la sociedad. Para Mora en Citro (2010), como en todo fenómeno social, las representaciones y significaciones se actualizan en experiencias y prácticas de lo corporal, como es el caso del Ballet Clásico, donde se cruzan de múltiples maneras lo individual y lo colectivo, el cuerpo y la subjetividad.

### 3.1.1 Corporeidad y cuerpo vivido

Los estudios del cuerpo, han puesto en los últimos años una mayor atención por los condicionamientos sociales y culturales que modelan la corporeidad humana; afirmando que:

El hombre no es el producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. La corporeidad se construye socialmente (Le Breton, 2002: 19).

Así, la corporeidad se ha constituido como el centro de las temáticas relacionadas al cuerpo, en la consideración de que es éste, el primero y más natural instrumento del hombre; modelado de acuerdo con el *habitus* cultural.

En 1934 ante la Sociedad de Psicología, M. Mauss<sup>1</sup> propuso una noción importante para todos los estudios posteriores: la de las técnicas corporales, consideradas como gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica; se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa que Mauss denomina como un acto tradicional eficaz, proponiendo una clasificación de las técnicas corporales según diferentes ángulos (Le Breton, 2002):

- Según el sexo: ya que según las definiciones sociales del hombre y de la mujer, implican una corporalidad codificada de diferentes maneras.
- Según la edad: distinguiendo las técnicas de la infancia, de la adolescencia y de la adultez.
- Según el rendimiento: cuando se piensa el cuerpo en relación con la destreza, la habilidad.
- Según sus formas de transmisión: ya que la corporalidad se aprende, es decir, se produce y reproduce.

Un objeto como la corporeidad, exige entonces un enfoque particular que sea apto para restituir su complejidad, dado que las mencionadas técnicas corporales no se dan por separado; es decir, una técnica corporal que se construye en razón del sexo biológico (hombre o mujer), se fusiona con la que le corresponda según la edad, el rendimiento y, por supuesto, con la que la forma de construcción le imponga:

---

1 <http://teoriasantropologicas.com/2011/01/24/marcel-mauss-1872-1950/> (Consultado el 7 de agosto del 2015).

El cuerpo es la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico. Por eso su enfoque sociológico exige una prudencia particular, la necesidad de discernir con precisión, las fronteras de su objeto (Le Breton, 2002: 97).

La corporalidad del sujeto entonces, abarca tanto la dimensión sociocultural (en tanto los modos en que son representados su cuerpo y los de los otros, las practicas que sobre él y con él se realizan, las nociones de cuerpo y de persona como concepciones ideológicas histórico, social y culturalmente situadas), como la experiencia del cuerpo, que está permeada por la dimensión anterior, pero que puede no coincidir totalmente con ella. Por ejemplo, en el caso de la modernidad occidental, el modo hegemónico androcéntrico de entender al cuerpo está signado por el dualismo cartesiano, pero no todas nuestras experiencias corporales se agotan en esta concepción ideológica (Mora en Citro, 2010).

El principal problema del concepto *cuerpo*, es su consideración como materialidad, es decir, su circunscripción al ámbito de lo físico. Sin embargo, las nociones de corporalidad y corporeidad han permitido entender al cuerpo más allá incluso, de la representación, dando apertura a interesantes vías de análisis. Las técnicas corporales se sitúan en el marco de culturas determinadas y de mecanismos de aprendizaje, y el hecho de ser compartidas socialmente les otorga un carácter simbólico.

Pero el cuerpo sigue concibiéndose como una herramienta, como un medio técnico, como un objeto: *lo material, lo objetivo* en el que se imprime lo social, pero que no es en sí mismo productor de experiencias y de subjetividad. Para Mora (2010) “Los sujetos las experimentan como movimientos físico-mecánicos, sin impacto de, o en su subjetividad” (69).

Para los fines de la presente investigación, el cuerpo en el Ballet Clásico no puede circunscribirse al trabajo de la técnica en aras de la perfección y el virtuosismo:

Por el contrario, la subjetividad y la sociabilidad imparten significados al cuerpo y hacen que el cuerpo sea posible; pero, también el cuerpo no es sólo su representación, sino que tiene un carácter productor de la subjetividad y de la sociabilidad. En todas las prácticas situadas, las personas y por ende las relaciones sociales no están simplemente significadas sino activamente constituidas por los cuerpos (Mora en Citro, 2010: 223).

Por ello, la corporeidad se construye desde la intercorporeidad, el medio que abre el espacio corpóreo hacia el otro o semejante y hacia los otros en general. Merleau-Ponty confirma y describe la intercorporeidad como un fenómeno inherente a la corporeidad humana, que se expresa en los permanentes procesos psicológicos (normales y patológicos) de identificación e incorporación de rasgos de las imágenes corporales de *los otros*. “Con ello se arriba a la idea, superadora de la perspectiva individualista del sujeto, de que el *propio* cuerpo es, en realidad, un cuerpo social e “intercorporalmente” configurado” (Bourdin, 2011: 83).

Para Merleau-Ponty (1993) el cuerpo es el espacio expresivo fundamental, en tanto constituye la base de toda proyección tendiente al conocimiento del mundo. Dicho de otro modo, el espacio y el mundo son posibles para el humano sólo porque posee un cuerpo y solamente a través de su mediación. Por ello, plantea ver al cuerpo en su relación con el sujeto de otra manera; intenta mostrar una instancia distinta a la propuesta por la teoría del conocimiento que sitúa a un sujeto cognoscente activo frente a un objeto conocido que permanece inerte mientras es explorado. Precisamente, se trata de ver al cuerpo como el escenario de la construcción del sujeto.

De la misma manera, se trata de disolver en nosotros mismos -como hombres y mujeres- como conciencias encarnadas, la dicotomía *res cogitans* y *res extensa*<sup>2</sup>, para reasumir nuestra integridad en una unidad en la que ya no se distingan procesos en primera y en tercera persona, donde las condiciones fisiológicas y las psicológicas sean parte de un solo engranaje. Se trata de considerar a la percepción como el momento originario, donde el sujeto ya no es concebido como ese sujeto cerrado sobre la propia autoreferencialidad de su *logos*, frente a un mundo-objeto acabado y abarcable que es percibido. El cuerpo entonces, toma el lugar central desde la perspectiva de que la percepción, lo define como el *polo subjetivo*; como *conciencia encarnada*. El cambio es radical, pues ahora el mundo se presenta como abierto e inacabado. Hay aquí un saber pre/objetivo que tiene la capacidad de proveer de un lugar de coexistencia de los polos sujeto/objeto.

En esta propuesta, el cuerpo no es un objeto, es el *ser en el mundo* y donde, lo más importante es que *somos en el mundo* en virtud de nuestro cuerpo. Esto es, conocemos (el mundo) en tanto que lo vivimos.

---

2 La *res extensa* (a menudo traducido como "sustancia extensa" o "materia extensa") es una de las tres sustancias descritas por René Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*, junto a la *res cogitans* (o sustancia mental) y a Dios. Según Descartes, la extensión es el principal atributo que identifica a la *res extensa*.

El cuerpo es de este modo condición de posibilidad del conocimiento ya que nos permite entablar una relación de familiaridad originaria con el mundo a través de la cual, finalmente, nos es posible ligarnos con la totalidad de los proyectos, la que permite la realización de nuestro propio mundo personal. Nuestro cuerpo, que es nuestro vehículo en el mundo es también el complejo innato bajo el cual constituimos el medio general al que tenemos que pertenecer para hacernos un mundo personal. No podríamos tener una idea clara de nuestro cuerpo; porque para conocer nuestro cuerpo tenemos que vivirlo (Merleau Ponty, 1993: 19).

Es lo que Merleau Ponty llama: *conciencia corporizada*. Así, el sujeto sigue siendo la condición de posibilidad del mundo, donde el conocimiento sigue siendo posesión del sujeto pero no de una forma intelectual, sino vivida. El Ballet Clásico en su entrenamiento y representación conlleva este proceso; es un trabajo que, desde la corporalidad, desde el conocimiento del cuerpo y sus posibilidades de movimiento, transita de lo intelectual a la conciencia y de ahí, al *cuerpo vivido*. No hay danza sin cuerpo, pero tampoco hay danza sin conciencia corporizada.

Esa mirada, es una forma de acercarse al enorme campo de estudios que percibe al cuerpo como objeto privilegiado. Así, habrá cuerpos en las ciencias, en las artes, la vida cotidiana y en diversas formas discursivas y sociales; cuerpos de hombres, mujeres y personas *trans*; cuerpos cerrados y ambiguos. De acuerdo a Parrini (2012), el cuerpo deja de ser un obstáculo para transformarse en un proyecto en el que cada uno se construye según su voluntad y su deseo.

Por todo ello, Escudero (2011), afirma que la vivencia de la corporalidad hace referencia a una realidad subjetiva experiencial que tiene que ver con elementos perceptivos, afectivos, valorativos, actitudinales y conductuales. Es decir, percibir, sentir, desear, actuar, esto es: vivenciar.

En suma, la condición humana es corporal, en el cuerpo se desarrolla y se experimenta la vida. Toda acción que se despliega en la vida cotidiana implica la intervención del cuerpo, y con la mediación del cuerpo, percibido constantemente el aquí y el ahora, *el ser* se inserta activamente en un espacio social y cultural dado. Todos y todas, desde la percepción cotidiana, al mismo tiempo *somos y tenemos* un cuerpo.

La existencia es siempre corporal, pero, a la vez, *somos* sujetos en permanente construcción de *nuestro* cuerpo en relación al sistema simbólico en que se está inserto en un momento histórico determinado. De forma similar, experimentamos nuestro cuerpo como propio por medio del íntimo y concreto control sobre él. En el Ballet Clásico, frecuentemente se habla del *control del cuerpo* pero esta noción no se limita al cuerpo/objeto, sino que abarca al sujeto que *vive* dicho cuerpo:

La noción de experiencia vivida hace referencia a la conciencia que tienen los sujetos de sí mismos, de otros y del mundo donde viven, y en un nivel más concreto, a la dimensión de lo sentido (Mora en Citro, 2010: 220).

### **3.1.2 El Cuerpo representado**

Las representaciones del cuerpo son una función de las representaciones de la persona. El cuerpo está construido socialmente, tanto en lo que se pone en la escena colectiva como en las teorías que explican su funcionamiento o en las relaciones que mantiene con el *ser* al que encarna. Por ello, Le Breton (2002), afirma que el cuerpo es una falsa evidencia: no es un dato evidente, sino el efecto de una elaboración social y cultural.

Por ello, sólo consideramos al cuerpo de acuerdo a sus representaciones. El cuerpo no es una naturaleza. Ni siquiera existe. Nunca se ha visto *un cuerpo*; como en el caso de las representaciones de género: se ven hombres y mujeres. Hasta en el caso del saber biomédico, tampoco hay cuerpo, sino una representación de éste.

Para Escudero (2011), las representaciones y las experiencias no pueden ser estudiadas por fuera de sus contextos y sus relaciones. Toda representación hace referencia a un objeto, objeto que puede ser humano (por ejemplo: la figura del bailarín), social (por ejemplo: cómo son los hombres que bailan ballet clásico), ideal (por ejemplo: el arte), o material (por ejemplo: el leotardo, las zapatillas). Para que un objeto sea objeto de representación para una persona, debe tener una relevancia para el grupo, y desde ahí es objetivado, esto es, construido como objeto y naturalizado. La construcción de representaciones acerca de un objeto es realizada por los sujetos en relación con otros sujetos, dentro de un marco de relaciones humanas en contextos específicos. Esto tiene lugar con base en anclajes constituidos por los repertorios de significaciones y por las categorías de conocimiento o de práctica que se tienen. Ya que no es el cuerpo de las prácticas el que importa sino la representación del cuerpo; sea en términos de metáfora poética o de construcción; por parte de los bailarines, de su corporalidad.



Cuando conocemos un objeto nuevo, lo integramos a nuestros esquemas de representación. Esto no implica que no exista una dimensión creativa en el proceso de construcción de representaciones sociales; al contrario, este proceso incluye la posibilidad de innovación, de cambio. Cuando el objeto de representación es el cuerpo humano, y más aun el cuerpo propio, esto se hace más complejo, porque el objeto es también sujeto, es una dimensión constitutiva del uno mismo (Mora, 2011: 289).

Los y las que practican danza, se construyen como sujetos en relación a los sistemas de representaciones en que están insertos, precisamente en prácticas que tienen su historia y sus sentidos, en relación a espacios sociales que tienen una historia y una lógica.

El cuerpo es lo más ligado al ser, es íntimo, pero aún *su intimidad*, se construye en relación a representaciones de un grupo social. Para comprender esa experiencia, debemos conocer las representaciones del grupo. Por ejemplo, cuando un estudiante de danza clásica dice: “no me importa que me critiquen porque soy hombre y me gusta el ballet” o “bailo ballet pero no soy gay”, está diciendo también que la representación central en su danza se considera femenina, o para homosexuales.

Por otro lado, no se debe hacer olvidar que las experiencias, a la vez que están forjadas y cargadas de significado de acuerdo a representaciones, pueden tener el efecto de crear o transformar representaciones; muchas veces las experiencias desbordan a esas representaciones, es decir, las exceden, no pueden explicarse sólo por ellas:

Porque el cuerpo no es solo receptor, él también produce, desde él se produce. Con el cuerpo también se conoce, y a la vez lo que nos pasa en el cuerpo impacta en la construcción de la subjetividad” (Mora, 2011: 291). Por ello el cuerpo es escenario preciso de la construcción de identidad, para el bailarín de Ballet Clásico de su masculinidad.

Toda esta construcción, se da con base en las experiencias, las cuales se articulan a las representaciones relacionándose dialécticamente; cada una hace existir y da sentido a la otra:

En la experiencia cotidiana, el cuerpo es vivido, sentido e interpretado con la mediación de representaciones que son codificadas socialmente. Aún algo tan íntimo como la experiencia del propio cuerpo se construye en relación con representaciones de un grupo social (Mora, en Citro, 2010: 220).

Así, el entrenamiento del bailarín, es una práctica constante de vivencia corporal donde necesariamente debe conocer su cuerpo y sentirlo para lograr interpretar a través de él. Su representación, se ve trastocada por la codificación social del ballet como una práctica generizada; entonces, la intimidad de la experiencia del sujeto se vincula automáticamente con la representación que del cuerpo del bailarín y la representación propia de la actividad se establece con el grupo social.

### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

El disciplinamiento no se refiere únicamente al aprendizaje técnico que necesariamente debe llevarse a cabo -y con rigurosidad-, para ser bailarín de ballet, sino que incluye toda la gama de normatividades que se imprimen en los cuerpos, en los individuos de toda sociedad. En la danza siempre e invariablemente los disciplinamientos del cuerpo deben estar presentes: “Para saber más sobre la danza es necesario saber más del cuerpo, cómo se construye, de qué manera está determinado por la cultura y cuáles son sus disciplinamientos” (Guzmán en Parrini, 2012: 290).

Se puede considerar al Ballet Clásico como una tecnología corporal individualizante desde el poder que se basa en escrutar el comportamiento y el cuerpo de los individuos con el fin de anatomizarlos, es decir, producir cuerpos dóciles y fragmentados. Se considera una disciplina que penetra profundamente el cuerpo a partir de la vigilancia y el control principalmente, que provoca una intensificación del rendimiento, una multiplicación de capacidades y una mayor utilidad de los cuerpos, es decir, de los individuos (Guzmán en Parrini, 2012): “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Guzmán en Parrini, 2012: 296). De esta forma, la disciplina de la danza obliga a una cada vez más perfecta articulación *cuerpo-objeto*.

De acuerdo a Foucault (1990), la disciplina es entonces una *anatomía política del detalle*; cuya enseñanza y ejecución se dan en una particular distribución del espacio que es, en principio, dentro de lugares cerrados donde los individuos y sus haceres puedan estar bajo vigilancia, porque el cuerpo sólo existe en la totalidad de sus componentes gracias al efecto conjugado de la educación recibida y de las identificaciones que llevan al actor a asimilar los comportamientos de su medio ambiente (Le Breton, 2002).

Foucault (2002), habla de *los cuerpos dóciles*, en donde señala que el hombre máquina (a partir del siglo XVIII) ha sido escrito sobre el registro anatómico-metafísico (médicos, etc.) y el técnico-político (reglamentos militares y escolares, entre otros, destinados a controlar o corregir las operaciones del cuerpo). La noción de docilidad une al cuerpo analizable y al cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado.

A partir del siglo XVIII, estos esquemas de docilidad desarrollaron una escala de control al nivel de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez. Su modalidad fue una coerción constante, fueron métodos que permitían el control minucioso sobre las operaciones del cuerpo llamadas disciplinas. Éstas no se fundan sobre una relación de apropiación de los cuerpos, sino que buscan hacer al cuerpo obediente y útil:

La disciplina entonces, distribuye a los individuos en el espacio: exige la clausura, la especificación de un lugar heterogéneo y cerrado sobre sí mismo. Los aparatos trabajan en él de una forma flexible y fina: a cada zona un individuo, descomponen lo colectivo: el espacio de la disciplina es celular. Las disciplinas fabrican espacios complejos: funcionales y jerárquicos a la vez, establecen la fijación y permiten la circulación, garantizan una mejor economía del tiempo y de los gestos (Foucault, 2002: 128).

En la enseñanza del Ballet Clásico, funciona así. El tiempo disciplinario es exacto y aplicado. Se descomponen los gestos y los movimientos. A cada parte le está asignada una dirección y un tiempo. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos sus controles minuciosos de poder. En el buen empleo del cuerpo (que implica un buen empleo del tiempo), nada permanece ocioso o inútil. Hay un cifrado instrumental del cuerpo: se descompone el gesto global en gestos pequeños: esto constituye una maniobra que se verá reflejada.

De esta manera, un campo particular de las técnicas corporales es el de los especialistas que cultivan su virtuosismo para convertirlo en un espectáculo, como es el caso de las actividades físicas y deportivas, y también del arte. Es el producto de una competencia profesional basada en una gestualidad de base y un puñado de habilidades manuales adquiridas por la gente del oficio durante años, a partir de su propia experiencia; condiciones diferentes de socialización que modifican profundamente al *ser*.

P. Bourdieu muestra en las prácticas físicas y deportivas la correlación entre las condiciones sociales de existencia y los *habitus* vinculados a ellas como estructura que alimenta los estilos de vida. Una práctica deportiva es tanto más considerada

socialmente, cuanto va más allá de una determinada visión del cuerpo de los *agentes* de una clase social y es tanto más apreciada cuanto más se aleja de ella: elegancia, virilidad, femineidad, asertividad; éxito. El cuerpo es considerado como un significante del estatus social.

El Ballet Clásico guarda dichas características en cuanto a su representación:

El cuerpo es sometido a un sistema para constituirlo, prácticas que lo delimitan y lo adiestran; pero, asimismo, registro de lo que no se logra calcular ni disciplinar en el cuerpo, de lo que no sirve, de sus excesos, de sus ausencias. Un registro específico de las formas en que se produce y regula el cuerpo en una sociedad o cultura determinadas en cierto momento histórico. El archivo será en este sentido, un recorte sobre los procesos sociales, subjetivos, simbólicos y políticos que permita seleccionar determinadas partes y evitar otras, estudiar ciertas representaciones y soslayar las demás, registrar algunas prácticas, mientras eludimos el resto (Parrini, 2012: 15).

Son entonces “Cuerpos que se consumen y se planifican, que se miden y se comparan, cuerpos a los que se les piden algunas certezas mediante intervenciones cada vez más profundas y definitivas” (Parrini, 2012: 17). Es como si mientras más se anclaran los individuos en sus cuerpos, menos espacio social y simbólico compartieran con los otros. Serían indicativos de una paciente labor de los sujetos sobre sí mismos; mediante estas prácticas de sí, se intenta obtener del cuerpo un efecto subjetivo: de singularidad, de propiedad, de saciedad, de distinción; pero a la vez, paradójicamente, se busca uniformar los cuerpos para lograr la homogeneidad en lo que se denomina *Corps du Ballet*, el *Cuerpo de Ballet*, muchos cuerpos, en un solo cuerpo, el coro, el conjunto, que debe moverse igual, al unísono en una coreografía.

Pero el cuerpo puede ser un objeto. Objeto estético, estetizante. Objeto disciplinario sometido a todas las formas de control y de incitación posibles para producir en él ciertas capacidades tal vez extraordinarias; determinados efectos (corporales y visuales) y una visibilidad específica, sostenida fundamentalmente en la mirada del *otro*. Una intersección de dispositivos e instituciones en torno al ballet como disciplina artística y al cuerpo como su soporte crucial. La serialización (ejercicios *en serie*) del cuerpo y del movimiento; su control detallado y la utilización secuencial del tiempo en la enseñanza y práctica del ballet se asemejan en muchos sentidos a las formas de disciplinar y ocupar el cuerpo en la producción serial de las industrias modernas, tal como lo representara magistralmente *Chaplin* en la cinta *Tiempos modernos* de 1936. Cuerpos que se coordinan interna y externamente a partir de la ejecución de una serie de

movimientos y comportamientos colectivos, cuerpos que se articulan en una corporeidad enmarcada y estricta. Y sobre ellos en los ensayos y en los escenarios, en el trabajo cotidiano y en las líneas de producción en masa, se configura el cuerpo bajo estricta vigilancia, medición precisa, cálculo infinitesimal.

El ballet depende (en gran parte) del cuerpo y lo utiliza, lo transforma, lo adiestra, lo remodela y lo construye. Se modela bajo los ideales, bajo un estándar determinado y obligatorio: “¿Qué tipo de discursividad y representación producen esas corporalidades repetitivas y estereotipadas? ¿Qué argumentos esgrimen para la construcción de los sujetos y las subjetividades?” (Parrini, 2012: 28).

En este marco de técnica, disciplina y codificación estricta, ¿cuál es el lugar de la subjetividad? Ante este cuestionamiento, se debe tomar en cuenta que los dispositivos disciplinarios construyen sujetos y los atraviesan, pero de una manera parcial. Las bailarinas y los bailarines solemos hablar de una sensación de libertad al bailar, de felicidad y, en el sentido más hedonista, de placer. La misma técnica rígida y estricta del ballet, dicta que la internalización completa de la técnica, la formación de una memoria mecánica (subconsciente), es lo que hace posible expresarse; ya que la técnica, una vez incorporada, remite a la posibilidad de *dejar de pensar en ella* y dedicarse a disfrutar del bailar, dedicarse a *sentir*; lo que hemos mencionado ya como *consciencia corporal*.

En el Ballet Clásico, donde se pondera el valor de la técnica, de los límites duros para el cuerpo, de las condiciones físicas como el principal capital material y simbólico, también se considera como fin último el placer de sentir, de expresar sentimientos y emociones. Para Mora (2011), es ahí donde radica muchas veces la efectividad de las tecnologías del cuerpo: entre sus productos también está la seguridad, y también está el placer.

Por otra parte, es necesario comprender que -centrándose en el concepto foucaultiano de disciplina-, se alude a determinadas prácticas que para los sujetos tienen un carácter inconsciente e involuntario, y a las cuales quedan sometidos por el solo hecho de entrar en la institución disciplinaria. El entrenamiento en Danza Clásica, a pesar de tratarse de un aprendizaje disciplinario, no se agota en este modo de ejercicio de poder, y tiene algunos puntos de diferenciación, sobre todo en lo que respecta a la posición del sujeto dentro del contexto disciplinario, debido a que se trata de una práctica en la que los sujetos, en mayor o menor medida, eligen insertarse, o al menos eligen permanecer en ella.

En este entrenamiento, no sólo la institución ejerce poder sobre los sujetos, sino que los sujetos ejercen poder voluntariamente sobre su cuerpo, concebido como herramienta. Y esto es, precisamente, lo que permite que pueda llegar a ser una práctica de empoderamiento y libertad. Es en este punto donde el género entra en juego. La elección de hacer Ballet Clásico, o de permanecer en la práctica con una asignación de género *mujer*, nunca será tomada de la misma manera, ni conllevará las mismas dudas, dificultades, retos y enfrentamientos, cuando se tiene asignado el género *hombre* en una sociedad hegemónica patriarcal.

De acuerdo a Michel Foucault, así como la normalización que se ejerce sobre los cuerpos impacta en los sujetos, las prácticas de libertad del cuerpo repercuten en la formación de subjetividades. Entre estas últimas, distingue las ideas de liberación, de las prácticas de libertad. En las primeras subyace la creencia en “una naturaleza o un fondo humano que se ha visto enmascarado, alienado o aprisionado en y por mecanismos de represión, con lo cual bastaría con hacer saltar estos cerrojos represivos” (1990: 95), cuando en realidad esa liberación no podría cumplirse sin la construcción de prácticas de libertad, que recaen en *formas de existencia*, como se pudo observar en lo referente a las *nuevas masculinidades*.

El Ballet Clásico entonces, es una práctica disciplinaria, pero también una práctica de libertad, tomando en cuenta que puede ir más allá de la emancipación de los mecanismos represivos, y es capaz de superar y controlar la apertura de un nuevo campo de relaciones de poder. De este modo, puede implicar resistencia, enfrentándose al modo en que el poder se ejerce, y construyendo, creando nuevos modos de vida; fuera del modo establecido de ejercicio del poder. En la perspectiva foucaultiana la subjetivación tiene lugar cuando se producen prácticas de resistencia, de subversión, de creación de nuevos modos de existencia (Mora, 2011).

El Ballet Clásico es una práctica que permite visibilizar la producción de subjetividades desde el cuerpo en disciplina. Son los bailarines y bailarinas los que ejercen su acción bajo los parámetros de una determinada tecnología, los que sienten, los que se construyen. De acuerdo a su disciplinado entrenamiento, también sienten el poder que da el manejo y control del propio cuerpo, y aún desde una danza realizada a partir de un cuerpo cronometrado y milimétricamente trabajado, pueden sentir placer y libertad. Como ya hemos comentado, es precisamente el resultado esperado por ese mecanismo

de disciplinamiento particular, el que permite la experiencia de llevar el propio cuerpo más allá de sus límites, experiencia deseada, que produce placer y sensación de poder.

Debido precisamente a las tecnologías corporales que conlleva el entrenamiento en el Ballet Clásico, la percepción sobre sí mismo y el modo de experimentar el propio cuerpo, va cambiando paulatinamente. En algunos casos, ante el dominio del cuerpo, proporciona un sostén y un incentivo para mantenerse dentro de la práctica del ballet, y en otros casos, ante la frustración, desemboca en el abandono de la práctica.

De acuerdo a Foucault (1990), la disciplina consiste en una microfísica de relaciones de poder que se va enraizando en los cuerpos y los va atravesando, volviéndolos cada vez más útiles y eficientes en un determinado marco de acción, y cada vez más dóciles. En la lógica de cuerpo y de movimiento que se actualiza en cada clase de ballet, se expresa una forma particular de racionalización minuciosa del cuerpo y sus movimientos, una analítica y una tecnología política del cuerpo:

El aprendizaje y el entrenamiento de la danza están atravesados por mecanismos de disciplinamiento, ya que se persigue la constitución de un bailarín o bailarina que funcione dentro de un determinado marco de acción, con métodos y técnicas orientadas a modelar un cuerpo y un comportamiento. El ballet clásico en tanto disciplina, normaliza, define un modo de hacer y atraviesa por medio del maestro tanto los cuerpos individuales de los bailarines como el cuerpo de baile como totalidad unificada y uniforme. Se educa al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia. La rutina domina el cuerpo de bailarinas y bailarines, en una relación regulada y milimétrica con sus fragmentos, y en el dominio de cada una de sus partes. Esto resulta tangencialmente en cuerpos que comúnmente se reconocen a simple vista como formados por la danza clásica, incluso cuando no están bailando; la postura, la posición de la cabeza, la rotación de la cadera, la forma particular que toman los dedos de los pies, son huellas que quedan tras el entrenamiento riguroso que lleva al cuerpo a una configuración que no es de la vida cotidiana (Mora, 2011: 410).

De esta forma, Mora (2011), compara a un cuerpo disciplinado por el ballet con una célula. Esta célula, tiene asignado un espacio en el tejido celular (junto a otros cuerpos, con los cuales guarda una relación de jerarquía); dicha célula, se mueve a un tiempo dividido (desde su propio cuerpo y el de *los otros*) en segmentos y en repeticiones necesarias para cumplir con un término temporal, con un resultado.

La individualidad de ese cuerpo disciplinado es una individualidad orgánica y, a la vez, combinatoria, ya que cronológicamente, debe ajustar su cuerpo a *los otros* cuerpos, es el *corps du ballet*.

Las tecnologías disciplinarias de acuerdo a Foucault, forman parte de la red de somatopoder y de bio-poder que controla y regula a los cuerpos individuales y a las poblaciones:

Las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes (Foucault, 1990: 156). Estas redes de relaciones de poder que atraviesan y penetran en los cuerpos tienen una doble forma de ejercicio: la disciplina (o anatomo-política del cuerpo humano) y la bio-política (411).

Esto significa que el bailarín de Ballet Clásico, a partir del disciplinamiento de su cuerpo, se convierte en un blanco explícito de las relaciones de poder, en mayor medida, por el hecho de su representación: *ser hombre*.

### **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

La designación del cuerpo, cuando es posible, traduce un hecho del imaginario social. El término imaginario social, representa la concepción de figuras/formas/imágenes de aquello que los sujetos llamamos “realidad”, sentido común o racionalidad en una sociedad. Esta “realidad” es construida, interpretada, leída por cada sujeto en un momento histórico social determinado. Esta concepción de figuras/formas/imágenes es una obra de creación constante por parte de cada sujeto inmerso en una sociedad, de este modo ejerce su libertad, se transforma y va transformando el mundo que lo rodea (Castoriadis, 1993).

Se puede decir, entonces, que el imaginario social es una capacidad *imaginante*, un orden de sentido, una producción de significaciones colectivas que al ser producida se va transformando. Toda sociedad crea su propio mundo donde se enfrentan lo instituido y lo instituyente. La identidad de un sujeto o de una nación es un sistema de interpretación de ese mundo que el sujeto o la sociedad crea. Por lo cual todo lo que cuestione o transforme ese sistema de interpretación es vivido, por la sociedad o el individuo, como un peligro frente a su propia identidad (Castoriadis, 1993).



Entre sociedades, la caracterización de la relación del hombre con su cuerpo y la definición de los constituyentes de la carne del individuo son datos culturales infinitamente variables. Para Le Breton (2002), la imagen del cuerpo es una imagen de *uno*, nutrida con los materiales simbólicos que tienen existencia en otro lado y que cruzan al *ser* en un tejido cerrado de correspondencias; hacen del cuerpo un inagotable reservorio de imaginario social. La sociología del cuerpo muestra la importancia de la relación con el *otro* en el moldeado de la corporeidad.

Es así que el cuerpo se visualiza a partir del imaginario social y cultural de acuerdo a una valoración que conforma ciertos modelos selectivos respecto a cánones establecidos, ideales estéticos, de comportamiento, actitudinales, entre otros; muchas de las veces permeados por la publicidad y los mensajes masivos que asumen algunos aspectos del cuerpo y rechazan otros, que califican y crean rasgos característicos y estereotipos.

Desde lo exterior (apariencia, vestimenta, modos comportamentales), hasta el interior (sentimientos, emociones, pensamientos, creencias), los valores se *proponen* desde el imaginario social y cultural creando perfiles aspiracionales de lo que un cuerpo (y por lo tanto, una persona) *debería ser*. Principalmente en el binarismo: lo que un cuerpo de hombre y un cuerpo de mujer, *deberían ser*.

Así, en lo que respecta al *cuerpo del hombre*, el imaginario social y cultural, dicta el cómo debe ser y cómo se debe comportar; lo cual se habrá de analizar a través de la semiosis y el análisis de los signos de apariencia estereotipados en cuanto al Ballet Clásico, para poder así dialogar con la propuesta del *cuerpo performado*, el del bailarín de Ballet Clásico como transgresor del mundo del imaginario.

### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

Se establecido ya que no se tiene ni se puede tener una idea del *propio* cuerpo si no es a partir de *vivirlo*. El cuerpo es el capital simbólico mínimo: con él se nace, se presenta *el ser* ante el mundo; sólo con él y por medio de él se afirma que *se está*, que *se existe*, para ir ampliando la *signicidad* a tener un nombre, un género, una vestimenta, una gestualidad; pasando a las intervenciones internas y externas que lo irán construyendo, deconstruyendo y reconstruyendo, conformando la manera en que el *ser* será percibido y el cómo se auto-percibe: es la identificación como *ser* en el mundo (Finol, 2009).

Cuando se habla de prácticas corporales, en realidad se cae en la redundancia, porque desde el cuerpo y en torno al cuerpo gira la acción humana; por lo tanto, toda práctica es corporal en origen, y son sus conexiones con las estructuras socio-culturales las que opacan o hacen brillar sus significaciones, simbolizaciones y su valor. La relación entre arte, cuerpo y experiencia de la corporalidad, resulta punto central tanto a nivel metafórico como ontológico: “No hay experiencia fuera del cuerpo, y hay construcción de sentido porque hay materialidad corporal. La experiencia del arte como experiencia del sujeto es necesariamente, diría, corporal” (Escudero, 2011: 23).

Se trata de que inevitablemente, a partir del cuerpo, se proclama una identidad y la aceptabilidad de una proclamación auténtica depende de su aceptabilidad en los otros, ya que las señales que se envían en cada interacción humana son códigos: elementos constitutivos del *lenguaje silencioso* (lenguaje no verbal), dominio absoluto de la comunicación no verbal (Montagu A. y Matson F., 1989); dichas señales usan todas las modalidades sensoriales:

La comunicación pasa a ser considerada como el proceso de orquestación y alternancia de canales; ningún canal solo está en constante uso, uno o más canales están siempre en operación (Montagu A. y Matson F., 1989: 52).

En el devenir cotidiano, los sentidos *leen* a las personas, pero además (como se analizó en relación al estigma): “cada parte debe decidir sobre un yo o identidad social adecuado para presentar, uno que sea “seguro” en las circunstancias y aun audaz” (Montagu A. y Matson F., 1989: 57). Así, integralmente, se percibe apariencia física, vestimenta, modos de hablar, de moverse, de caminar, actuación de *roles* y expresión de emociones; y todo ello constituye una amplia experiencia subjetiva, pero también y necesariamente, una comunicación intersubjetiva. El cuerpo es el vehículo de dicha percepción y sólo encuentra un marco de realidad a través de los sentidos; con el cuerpo se toca, se ama, se comunica en múltiples formas y ninguna máquina por avanzada que sea tiene la capacidad multisensorial de la comunicación humana y de la significación.

Desde la perspectiva de Condon (en Montagu A. y Matson F., 1989), desde el nacimiento se interacciona dentro de una cultura bajo la gobernanza de *sintetizadores corporales* que, como se ha visto, son condicionados posteriormente por la cultura, conformando *patrones rítmicos* compartidos.

Así, se construyen *tecnologías corporales* que dictan cómo moverse, cómo caminar, cómo saludar, cómo tocar y cómo bailar; dependiendo del lugar que ocupamos en el tinglado social: el género, el estado civil, la ocupación o profesión, la actividad, etcétera; los símbolos juegan en este asunto un importante papel porque:

La cultura consiste en modelos explícitos e implícitos de y para la conducta adquirida y transmitida por medio de símbolos, constituyendo el logro distintivo de grupos humanos. La cultura ha sido definida como la parte aprendida del entorno, o la parte hecha por el hombre del medio ambiente (Montagu A. y Matson F., 1989: 62).

El movimiento humano - también como producto cultural-, se permea de mitos, se moja en la fuente del estigma; y deja caer en él, el rocío de la cadencia que le corresponde por naturaleza: El hecho de bailar es ineludible; todo lo vivo se mueve; todo lo vivo, danza. La danza representa la dimensión de la comunicación humana de mayor relevancia: la sincronía, el ritmo. El universo es una danza permanente en el ritmo latente del cosmos; el planeta Tierra, se mueve rítmicamente y en esa medida impone una cadencia a todo lo que lo habita como el ritmo de las mareas o del sonido de la lluvia. El cuerpo humano funciona también rítmicamente desde el corazón que late y el compás natural de la respiración. La danza podría dudar entonces de la afirmación de que *se nace con un cuerpo*, sería mejor –desde este enfoque- decir que *se construye* (permanentemente) *un cuerpo*.

De acuerdo a Baz (1996), la representación psíquica inconsciente del cuerpo se constituye a partir de las marcas significantes. Retomando a Lacan, Baz señala que el cuerpo verdadero, el primer cuerpo, es lo que se denomina cuerpo simbólico: el lenguaje; el lenguaje es cuerpo que da cuerpo. El cuerpo si es *uno*, el nuestro, es porque nosotros lo decidimos, porque le atribuimos una singularidad en función del *otro*.

Sin embargo, las orientaciones hegemónicas del pensamiento han limitado al cuerpo a partir de su condición biológica: “En lugar de hacer de la corporeidad un efecto de la condición social del hombre, este pensamiento hace de la condición social el producto directo de su cuerpo” (Le Breton, 2002: 17). Se percibe al *ser* entonces, como una emanación moral que parte de su apariencia física, por ello se percibe al *hombre* desde su apariencia física, y su emanación moral *debería* ser la de un *hombre* (con todas las características de masculinidad construidas para un hombre en una sociedad hegemónica patriarcal).

Pero *el ser* no es producto de su cuerpo; es él mismo quien produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y, sobretodo, en su inmersión en el campo simbólico, es decir: la corporalidad también se construye socialmente, y la danza actúa en este devenir, como dispositivo efectivo y patente.

Como se ha podido establecer, la danza pone en juego las técnicas corporales en la consideración de que, como disciplina, mejora el *rendimiento* del cuerpo, pudiendo llegar a ser el producto de una competencia profesional basada en un cúmulo de habilidades adquiridas durante años de práctica y experiencia. Pero, aunque el cuerpo en la danza se reconozca como *el instrumento*, no deja de ser un hecho humano y, por lo tanto, originado en la dimensión simbólica. El cuerpo no puede ser tan solo un objeto técnico ni el ser humano un instrumento al utilizar *sus partes*:

Si la corporeidad es una materia simbólica, no es una fatalidad que el hombre debe asumir y cuyas manifestaciones se despliegan sin que él pueda hacer nada. A la inversa, el cuerpo es objeto de una construcción social y cultural (Le Breton, 2002: 68).

Así, el cuerpo aparece como motivo a través de las prácticas y los discursos que provoca, en este caso desde el lenguaje de la danza, un discurso artístico corporal donde destaca como interfaz al advenimiento de una etiqueta de género y del imaginario de la masculinidad; porque la vida cotidiana se presenta como una *realidad* interpretada por los seres humanos y, para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente. Como ya se ha visto, dicha *realidad* se presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que se comparte con otros. El mundo de la vida cotidiana se impone por sí solo y cuando se quiere desafiar esa imposición será necesario hacer un esfuerzo deliberado y nada fácil.

Todos somos miembros de la sociedad y como tales, estamos predeterminados a un modo de ver el mundo. Frente a un *hecho*, uno y otro en su papel de observadores dan un sentido y una explicación al acontecimiento, utilizando los recursos provistos por sus respectivos marcos de significado. Por ello es importante hablar de los escenarios del cuerpo y la subjetividad.

Otro elemento a considerar, es el hecho de que en ciencias sociales hay una primacía semiológica para analizar los discursos como metodología de investigación ligada al análisis de los sujetos sociales. Esto supone que la palabra, expresa o representa algo que *es*; y cuando hay alguna falla o falta de correspondencia entre la palabra y el signo,

entre la palabra y la cosa, se asume que es una falta no estructural, sino que viene desde afuera de la relación, como contexto o factor interviniente. No se asume la falla como estructural a la relación entre lo que la palabra dice y aquello a lo que se significa. En palabras de Foucault: ¿Cómo hacemos para analizar un discurso partiendo del supuesto de que el enunciado no significa su verdad?

En el área de danza, el hecho de asumir una posición epistemológica ligada a la semiótica, sumado a la consideración de que, en general, quienes investigamos danza bailamos, produce por resultado una identificación entre el enunciado y la cosa, entre significado y significante; y aún se va un poco más allá: hay algo así como una correspondencia “connatural” o esencial entre el significado y referente, lo que anula en cierto sentido la función significante del lenguaje y la tarea política de la construcción de conocimiento (Escudero, 2011: 119).

De acuerdo a lo contemplado en la construcción socio-cultural del sujeto -donde quedó claro que, al nacer el niño es una suma infinita de disposiciones antropológicas que solamente la inmersión en el campo simbólico, es decir, la relación con los otros, puede permitirle desplegar-, se contempla al cuerpo como una realidad cambiante de una sociedad a otra:

Las imágenes que lo definen y que le dan sentido a su espesor invisible, los sistemas de conocimiento que intentan dilucidar su naturaleza, los ritos y los signos que lo ponen en escena socialmente, lo que puede llegar a hacer, las resistencias que le ofrece al mundo, son asombrosamente variados, incluso contradictorios para nuestra lógica aristotélica del tercero excluido, por la cual si algo se verifica, su contrario es imposible (Le Breton, 2002: 30).

Así, se considera al cuerpo, en primer término, como una estructura simbólica y también -y más importante- como una construcción simbólica: “En un lugar límite del lenguaje, por el que pasan todos los procesos de significación” (Parrini, 2012: 13).

Estudiar al cuerpo y la corporeidad desde la perspectiva de los signos y la comunicación pone el lugar del cuerpo en los procesos de significación que superan la ya secular distinción entre cosa pensante y cosa extensa. De acuerdo a Parrini (2012), sobre esta distinción ontológica y epistemológica se han trazado otras bifurcaciones, centrales en muchas formas de pensamiento contemporáneas, entre naturaleza y cultura, entre cuerpo y subjetividad, entre signo y realidad, por mencionar algunas.

Así, la interpretación siempre será inacabada, simplemente porque no hay nada que interpretar: "...cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos" (Foucault, 1990: 43).

En suma, el cuerpo como entidad semiótica se aborda desde las representaciones e interpretaciones que se construyen sobre él. Los estudios centrados en el cuerpo como símbolo y en la dimensión de las representaciones sobre el cuerpo, abarcan un aspecto importante del modo en que el cuerpo es vivido, y permiten aproximarse a los sistemas simbólicos y de representaciones que se ponen en juego en relación a una práctica determinada. Pero no se debe olvidar el hecho de que el cuerpo, además de ser objeto de representaciones, es el terreno y la materia prima donde se construyen las experiencias, e incluso también ciertas representaciones.

En el caso de la danza, la experiencia práctica directa del propio cuerpo y de los cuerpos de los otros, también debe ser indagada, más allá de los sistemas simbólicos y las representaciones que puedan producirse en relación con ellas: "El cuerpo no es sólo discurso, y no todo lo que pasa en el cuerpo puede ser reducido a la materialización de una representación" (Mora, 2011: 80).

Se afirma entonces, que la danza constituye un lenguaje (determinado social, histórica y culturalmente) en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano. Cada sociedad otorga un significado a unos pocos de los innumerables movimientos anatómicamente posibles para el ser humano: "Ninguna elección cultural del movimiento se hace de una manera arbitraria. La forma de moverse es parte de una forma de vida social e individual, históricamente determinada" (Islas, 1995: 94).

### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

La apariencia corporal implica también la vestimenta. La presentación física parece valer socialmente como una presentación moral que otorga una categoría social. Se ha visto ya que los estereotipos se establecen sobre la base de apariencias físicas y se transforman rápidamente en estigmas, en signos fatales de defectos morales o de pertenencia.

En el caso de la Danza Clásica, existe también una idealización de los cuerpos, que podría sintetizarse, en cierta forma, en el ideal de liviandad vinculado con la intención de combatir la gravedad, la animalidad, la materialidad y la propia realidad material del cuerpo. “Una desmaterialización del cuerpo que permanentemente lucha contra la gravedad, expresión que se maximiza durante el periodo romántico del siglo XIX<sup>3</sup>, momento en que se incorporan las zapatillas de punta, auxiliares de la pretensión de liviandad” (Mora, 2011: 197).

Pero, a la vez, este ideal de belleza, etéreo e ingrávido, resulta altamente racionalizado, sometido a reglas y principios en la misma medida que lo son los movimientos del ballet; y algunos de sus elementos, como el tutú<sup>4</sup> y las zapatillas de punta<sup>5</sup>, pasaron a conformar los símbolos de apariencia más redundantes en la identidad social del Ballet Clásico.

El tutú y las zapatillas de punta son, hoy por hoy, signos que denotan fantasías *femeninas* de princesas de cuento de hadas, de uso frecuente como *disfraces* de cumpleaños de niñas, quinceañeras y *eventos rosas* donde nada tiene que ver la disciplina del Ballet Clásico. El uso *real* del tutú y las zapatillas de punta *desaparece* tácitamente el contenido referencial ante los signos, apuntando a la motivación del destinatario, desencadenando reacciones afectivas subconscientes; por ello las

---

3 El ballet romántico aparece a principios del siglo XIX y duró unos treinta años (1815-1845). Un discípulo de Noverre, Charles Didelot, de paso por París en 1815, representó *Flore et Zéphire* en la Ópera de París, donde los bailarines flotaban sobre el escenario, estando suspendidos por hilos de acero. Fue un descubrimiento para el público que, por primera vez, contemplaba una danza aérea, etérea. Madame Gosselin ya había innovado la danza dos años antes bailando sobre la punta de los pies (*en pointes*). Es el reinado de la bailarina, pálida y etérea, encarnando la nostalgia y la melancolía, vestida con vaporosas muselinas y coronada de flores del campo. El bailarín queda en Francia reducido a su cometido de *porteur* (portador) poniendo de relieve la gracia a la “delicadeza” de su pareja. El primer gran ballet romántico fue *La Sílfiide*, estrenada en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832 (Reyna, 1985).

4 Un tutú es parte de la indumentaria llevada por las bailarinas de danza clásica. Cuando este vestido apareció en los años 1820 no se definía como tutú; este nombre le fue dado a partir de 1881. En 1832, Marie Taglioni immortalizó este tipo de vestidura: un corpiño ceñido y una falda ligera y vaporosa confeccionada a base de varias capas que, si es larga (casi hasta el tobillo), se llamará *tutú romántico*, y cuando es corta se denominará *tutú a la italiana*. El traje de *La sílfiide* pasará a convertirse en el uniforme por excelencia, de las bailarinas. Más tarde, el tutú romántico, blanco y largo, caracterizará a las bailarinas de *Giselle*, *La bayadera*, y otros ballets de la época romántica. El *tutú tardo-romántico*, o *a la italiana*, consiste en una faldita corta y rígida, en forma de disco vaporoso apoyado en las caderas de la bailarina y dejando al descubierto toda la pierna; suele ser blanco, aunque también se presenta en un variado colorido llamativo y brillante.

5 Las zapatillas de punta son aquellas que tienen en el extremo un taco formado por capas encoladas y fusionadas a temperatura alta y cuya punta termina en una pequeña superficie plana para poder mantener el equilibrio sobre ella. Las llamadas “puntas” sólo son usadas por mujeres. Las zapatillas “bajas”, “suaves” o de media punta, no tienen superficie plana en la punta, por lo tanto, el varón sube a *relevé* (sobre metatarso y dedos) y nunca en realidad, se para “de puntitas”.

academias de danza usan imágenes de niñas con tutú rosa para publicitarse, reduciendo así la naturaleza de la disciplina, ya que el uso de estos elementos, implica un nivel de avance técnico en la práctica dancística, y representa por lo tanto un estatus en la comunidad<sup>6</sup>.

En este caso, las masculinidades construidas en la práctica del Ballet Clásico, se incluye otro signo de vestimenta importante por su uso en la práctica: el leotardo<sup>7</sup>. El leotardo puede considerarse una prenda generizada, pero sólo en la práctica del ballet. Deportes como la lucha libre suelen utilizar dicha prenda tanto en su entrenamiento, como en su exposición, sin que su uso provoque comentarios de duda acerca de la sexualidad de los luchadores que lo portan. La particularidad de esta prenda, es que explicita el cuerpo; lo entallado y el tipo de tela que se usa permiten que se *adivine* fácilmente *lo que está debajo*, lo cual es indispensable en la práctica de la danza para hacer visible el trabajo anatómico de músculos y articulaciones en los ejercicios, además de ser lo más cómodo por cuestiones de flexibilidad y elasticidad. Osadamente, se afirma, que el problema con el uso leotardo en el ballet -en términos genéricos-, se da en razón de la percepción del cuerpo masculino. Un practicante de la lucha libre *es un hombre* (en toda la extensión de la palabra), es viril y hasta violento; entonces no hay ningún problema en *adivinar* sus partes íntimas. Pero un bailarín *es un homosexual* (o al menos, afeminado) y por lo tanto, causa perturbación: ¿si admiro (o tan solo veo) un cuerpo masculino –pero de un homosexual-, tengo tendencias gays? Se deja esta atrevida reflexión en el tintero.

El vehículo de la danza es un lenguaje no verbal, o mejor dicho, casi no se verbaliza al respecto; por lo tanto, se accede al *médium* por medio de la propia práctica (ejecutante-emisor), de la visualización en escena (público-receptor) o de los medios de comunicación que usan imágenes alusivas con fines específicos; estos últimos han contribuido enormemente a reducir al Ballet Clásico al tutú y las zapatillas de punta (prendas femeninas) y, por lo tanto, a excluir a los hombres de dicha práctica; desde la consideración de que dichas prendas funcionan como signos arbitrarios, es decir:

---

6 El uso del tutú en las clases de ballet, es prerrogativa de las primeras bailarinas durante sus ensayos. El uso de las zapatillas de punta, requiere un entrenamiento previo de la practicante que garantice una postura corporal correcta además de equilibrio y fortalecimiento adecuado de tobillos, arcos y empeines.

7 Inventado, por cierto, por un hombre: Jules Leotard; famoso acróbata francés, quien en el siglo XIX, decidió usar una prenda “entera”, ajustada al cuerpo que le permitiera moverse con la facilidad que su actividad en el circo requería. Era el tiempo en que los payasos eran versátiles y hacían diversas suertes en el espectáculo; es por esta razón que al leotardo también se le llama *payasito*.



Es un signo de pura representación que funciona al margen de toda convención previa y se distingue como símbolo, el cual representa una cosa en virtud de una correspondencia analógica. Por lo tanto es de naturaleza iconográfica (Giraud, 1972: 38).

Tal es el caso del leotardo, el tutú, y las zapatillas de punta: como denotación se constituye por el significado concebido objetivamente, pero como connotación expresa valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y función: *bailar ballet como una princesa de cuento de hadas*. En la aceptación tradicional de los términos, el tutú y las zapatillas de punta son sustancialmente una señal correspondiente al *sueño rosa, etéreo y mágico del ballet* y formalmente, son elementos de vestuario característicos de las mujeres en el Ballet Clásico, específicamente del periodo romántico. De hecho, las zapatillas de punta ya no son más la parafernalia que puede utilizarse como ornamento, sino algo que debe integrarse totalmente al cuerpo y se han identificado a tal grado con los cuerpos de las bailarinas, con el ballet, que se han convertido en el principal punto para su reconocimiento, es decir, con su identidad.

Es así que las representaciones también se construyen, y los símbolos de identificación del Ballet Clásico no son la excepción. En los primeros tiempos, el Ballet Clásico estuvo dominado por hombres (tanto los coreógrafos como los intérpretes eran varones cortesanos). Luego de la profesionalización de la danza, con la retirada de los cortesanos de la práctica del ballet, aparecieron bailarinas mujeres; pero hasta el siglo XVIII las estrellas de ballet más reconocidas eran hombres. En esos tiempos, se consideraba *distinguidos* tanto a los hombres como a las mujeres que tenían un comportamiento marcado por la cortesía, la delicadeza y el refinamiento de las palabras, los movimientos, y las actitudes. En el siglo XIX, bajo la influencia del Romanticismo, tiene lugar un proceso por medio del cual se produce la glorificación de la bailarina, con lo cual las mujeres pasan a ocupar un lugar central dentro del ballet. El ideal romántico de mujer, con la exaltación de características como el ser etérea, leve, liviana y extraterrena, coincidió con un cambio en el ideal masculino, que hizo que los bailarines hombres se comenzaran a considerar *feminizados* e incluso indecentes. En este período, los bailarines pasaron a un plano secundario y subalterno, limitándose a un rol de *partner*<sup>8</sup> de las bailarinas. De todos modos, la preponderancia de las mujeres en el período romántico del ballet fue sobre todo en su carácter de intérpretes, musas inspiradoras, y objeto de representación; mientras que los hombres se reservaron la

---

8 Pareja; sostén de la mujer en las evoluciones, principalmente en las *cargadas*.

preeminencia como coreógrafos y teóricos de la danza: una división del trabajo, por cierto, generizada, en línea con las representaciones hegemónico-patriarcales acerca de las actividades femeninas y masculinas. Más tarde, en las primeras décadas del siglo XX, el bailarín y coreógrafo Michel Fokine rompió con esta tradición creando coreografías especialmente pensadas para ser realizadas tanto por bailarinas como por bailarines, creando ballets en los cuales el bailarín jugaba una parte más importante. Guiaba su trabajo la idea de que cada sexo tenía sus *talentos específicos*; que se debían realzar las características especiales de cada sexo, y que se debía mantener la igualdad entre hombres y mujeres.

Actualmente, muchos coreógrafos y coreógrafas de ballet entienden que, dado que el *pas de deux*<sup>9</sup> representa el encuentro romántico entre un hombre y una mujer, se debe buscar el equilibrio entre los dos roles, permitiendo que el bailarín vaya más allá del rol de levantar, sostener y mostrar a su compañera. En las últimas cinco décadas, algunos de los nombres más resonantes del ballet han correspondido a bailarines hombres. El resurgimiento de la figura del bailarín los encuentra definidos de acuerdo a un ideal de masculinidad hegemónica: se los elogia por su fortaleza, su vigor, su virilidad, manifestados en sus movimientos; valores a los que se agregan (siempre que pre-existan los anteriores) otros como la gracia, la delicadeza, la belleza, la fluidez en las líneas del movimiento, la sensibilidad y la capacidad de expresar emociones. Este reposicionamiento de los bailarines se corresponde con las transformaciones ocurridas en las artes del movimiento desde las primeras décadas del siglo XX, inaugurando la danza moderna, y más profundamente desde los 60's, con la aparición de la danza contemporánea. En la danza moderna y contemporánea, las coreografías suelen tener una división menos tajante entre bailarines y bailarinas, con modos de movimiento y pasos no diferenciados por género.

La danza en sí, se considera un *sistema mixto*, ya que dispone los signos en el espacio y, dichos signos, mantienen relaciones de sucesión en el tiempo. Cada cultura establece asociaciones entre los signos y las ideas; códigos estéticos que crean representaciones imaginarias que adquieren valor de signos en la medida en que se dan como un doble del mundo creado. Este grado de codificación, varía evidentemente con los géneros, las épocas, las culturas: “El arte es subjetivo, afecta al sujeto, es decir lo conmueve a través de una impresión, una acción sobre nuestro organismo o nuestro psiquismo” (Giraud,

---

9 Parte de un ballet que baila una pareja (hombre y mujer); del francés: *paso de dos*.

1972: 88), por eso los signos estéticos son imágenes de la realidad convencionalizados, y por lo tanto codificados y socializados. Es decir, de acuerdo a Giraud (1972), lo que define al signo en sí mismo constituye la sustancia; en cuanto a la forma, está definida como la relación de la señal con las otras señales del *sistema*. En este caso, con la posibilidad de enmarcarlo en un contexto *reconocido* del ballet: *lo femenino*.

Los códigos sociales son una organización y una significación de la sociedad, pero el hombre, es el vehículo y la sustancia del signo. Es a la vez significante y significado; es en realidad un signo en sí mismo donde el individuo pone de manifiesto su identidad y, la vestimenta (como los uniformes) son uno de los principales signos de identidad como marca de grupo ya que tienen por función distinguir a los componentes del cuerpo social constituyendo una forma de hacer saber *lo que se es*.

La mayoría de los signos sociales son figuras alegóricas que perduran en la forma social y en las instituciones, conservando un valor simbólico degradado cuyo sentido original muchas de las veces se ha perdido, pero son fuertemente connotados y expresan valores que casi siempre tienen su origen en una simbólica arraigada en el inconsciente colectivo, constituyendo en su mayoría, signos de clasificación, en este caso: femenino / masculino, heterosexual / homosexual.

La vestimenta es un signo que participa en proporciones y modalidades diversas en la formación de los diferentes tipos de comunicación social; es un punto clave en la *imagen*, y ésta es uno de los conceptos claves de nuestra cultura. En este sentido, se argumenta que la relación de los hombres con el ballet se encuentra dentro de los perfiles de un estereotipo.

Los hombres fueron quienes dieron origen al arte del ballet (obviamente desde la posición de poder). En la actualidad, los bailarines son vistos como hombres con sensibilidad femenina (en el mejor de los casos) o como homosexuales, maricones o desviados. La construcción en torno al estigma del hombre en el ballet es muy compleja. En este caso, se eligen el leotardo, el tutú, y las zapatillas de punta como tres elementos centrales de uso cotidiano en el arte de la Danza Clásica; signos que, como tales, dan cuenta de su innegable poder.

### 3.2.3 El Cuerpo performado

Ha quedado claro cómo el procedimiento de discriminación se basa en un ejercicio perezoso de la clasificación: sólo se vincula a rasgos fácilmente identificables (raza, edad, sexo, clase, etnia) e impone una versión reificada del cuerpo. Ha quedado claro también, cómo esa diferencia muta hacia el estigma: “El cuerpo extranjero se vuelve cuerpo extraño. La presencia del Otro se subsume bajo la de su cuerpo” (Le Breton, 2002: 76).

De acuerdo a que, en las condiciones comunes de la vida social, etiquetas sobre el cuerpo rigen las interacciones, Judith Butler (2010), apoyada en Michel Foucault en cuanto a su consideración del discurso como una dimensión estructurante de la materialidad de los cuerpos y las identidades, expone su teoría de la performatividad.

El hecho es que el discurso y las normas no crean los cuerpos, pero sí se materializan en los cuerpos, se encarnan. Esta perspectiva permite estudiar los mecanismos de subjetivación y generización mediante los que se configuran los sujetos de las ciencias sociales. La conceptualización sobre la performatividad del sujeto y del género, abarca procesos performativos a nivel corporal, discursivo y psíquico y pone en discusión el concepto mismo de sujeto, buscando su desontologización; asimismo, permite reflexionar acerca de las vinculaciones entre sujeto, cuerpo y cultura.

Un elemento importante dentro de la noción de la performatividad es que, dado que las prácticas sociales tienen una dimensión performativa y de que la performatividad se basa en la reiteración/diferenciación de la norma, existe en las mismas la posibilidad de reconocimiento dentro de esa reiteración/diferenciación (Mora, 2011).

Esto se da, debido a que hay situaciones en que una norma posibilita lo opuesto a lo que quiere construir. Las normas pueden ser performadas, habitadas y experimentadas de varias maneras, y no sólo consolidadas o subvertidas. Por ejemplo, una determinada norma es acatada de acuerdo a cómo es vivida y experimentada y, sobre todo, a su incorporación subjetiva:

De modo que la performatividad no es pues un “acto” singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición (Butler, 2010: 34).

Una de las visiones de la performatividad se identifica con el término *queer*. El término *queer* emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupan la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, *dentro* de la performatividad. El término *queer* operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto *a través* de esa interpelación humillante.

La palabra *queer* adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto. Esta es una invocación mediante la cual se forma, a través del tiempo, un vínculo social entre las comunidades homofóbicas. Si la expresión performativa opera como la sanción que realiza la heterosexualización del vínculo social, tal vez también funcione como el tabú vergonzante que perturba (*queers*) a aquellos que se resisten o se oponen a esa forma social, así como a aquellos que la ocupan sin la sanción social hegemónica (Butler, 2010: 318).

Esta visión de la performatividad implica que el discurso tiene una historia que no solamente precede, sino que además condiciona sus usos contemporáneos, y que esta historia le quita efectivamente su carácter central a la visión presentista del sujeto según la cual éste es el origen o el propietario exclusivo de lo que se dice.

Si el término *queer* ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se desvía de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos (Butler, 2010: 320).

El término será cuestionado, remodelado y considerado obsoleto en la medida en que no ceda a las demandas que se oponen a él, precisamente a causa de las exclusiones que lo movilizan.

En el caso de los bailarines de Ballet Clásico, se puede caracterizar el cuerpo como un *cuerpo performado*, a partir de la consideración de que el discurso que lo representa semióticamente y las normas sociales que lo constriñen, no crean su cuerpo, pero sí se materializan en él, se encarnan en él. El ballet, como práctica social, tiene ya de por sí una dimensión performativa y puesto que la performatividad se basa en la reiteración/diferenciación de la norma, el Ballet Clásico ejercido por hombres en una sociedad hegemónica patriarcal, remite a la posibilidad de reconocimiento de dichas

reiteraciones/diferenciaciones. Es la incorporación subjetiva de *lo normal* (lo que está dentro de la norma), la vivencia desde la experiencia y, sobre todo, desde lo opuesto a la convención.

En este sentido, y en un atrevido uso del término, el cuerpo del bailarín también es un *cuerpo queer*; un cuerpo que interpela desde su subjetividad a la oposición, a la norma estable, a la *permanencia*; y que, por ende, aduce a la variabilidad. Se trata de cuestionar a la hegemonía acerca de lo que considera *su propiedad exclusiva*: el cuerpo y la subjetividad. Se trata también de la intersubjetividad compartida como colectivo de oposición: los bailarines de Ballet Clásico.

Por otra parte, el uso de algunas prendas indispensables en la práctica del Ballet Clásico, tiene también implicaciones performáticas. Se analizó ya la significación del tutú y las zapatillas de punta –prendas usadas sólo por mujeres-, y del leotardo como el traje indispensable con fines utilitarios en la práctica del Ballet Clásico. Se aborda ahora el uso de las mallas, prenda que se utiliza tanto en el entrenamiento en clase (principalmente por cuestiones climáticas) como en el *performance*, como parte integral del vestuario de carácter.

Las mallas en el Ballet Clásico se usan en el entrenamiento para que éste sea más cómodo, para que los músculos *calienten* adecuadamente y, principalmente, para que los profesores, las profesoras y los mismos bailarines, puedan ver claramente el trabajo muscular a través de la tela. Pero las mallas de los hombres son diferentes a las de las mujeres en dos aspectos; en primer término, son más gruesas, la tela es menos transparente (se dice que esto es para que no se vean los vellos de las piernas porque resulta estéticamente desagradable); la segunda diferencia es el color, que de manera tradicional, los hombres suelen usar el negro y el blanco. En el escenario, depende del personaje que se actúe, pueden ser de diversos colores y hasta estampadas pero, muy importante: ¡no usan el rosa! Lo que denota la presencia hegemónica en el microcontexto del Ballet Clásico.

Para fines de la presente investigación es importante observar el carácter performático de las mallas. En el momento en que alguien se pone unas mallas de ballet, la prenda deja de ser ajena a su cuerpo y se convierte en una extensión de éste. En el caso de las mujeres además, las *disfraza* parcialmente de bailarinas pero no les sugiere una diferencia tajante en cuanto a usos y costumbres de su vestimenta cotidiana<sup>10</sup>.

---

10 Hasta hace poco tiempo, las mujeres no podían prescindir del uso de medias en su vestuario cotidiano y hasta la fecha, las niñas usan mallas cuando portan vestido o falda.

Para los hombres, implica portar y sentir en su cuerpo (en sus piernas) una prenda que, en su condición masculina, no usan, y mucho menos exhiben; entonces se *per-forman*, es decir, el simple hecho de ponérselas implica ya un acto de *cambio de forma* para su cuerpo, para *sí* y para la mirada del *otro*.

Por otra parte, existe una prenda exclusiva para hombres en la práctica del Ballet Clásico. Se trata del suspensorio o suspensor<sup>11</sup>, prenda cuyo uso corresponde, efectivamente, para todo lo contrario que las mallas; se trata de que la parte que cubre (el pene) no se defina perfectamente a través de la tela:

El suspensorio es uno de los misterios del bailarín. Es muy importante pero es muy difícil encontrar información sobre qué es. Si vas a usar mallas tienes que usar suspensor, el cual se usa debajo de las mallas sin ropa interior. El suspensor tiene dos propósitos principales: Sirve como apoyo y estabilidad para tu “hombría”. Te moverás mucho al bailar, pero hay una parte de ti que debe quedarse quieta. El otro propósito al que sirve, es para evitar que todo quede muy visible. Los contornos de los músculos se exhiben en el ballet, pero no en esa zona<sup>12</sup>.

Como se puede observar, la *hombría* del hombre se conserva desde la hegemonía, manteniendo *oculta* esta parte de su cuerpo; sin embargo, para un bailarín, usarlo es un acto performático desde la representación: es un hombre que baila. Sea o no homosexual (o de cualquier otra preferencia), necesita esta prenda para su entrenamiento y su actuación en escenario. Tiene un pene que los demás no pueden ni deben observar (conserva su intimidad) y el suspensorio lo protege y cuida, lo conserva. El suspensorio lo *per-forma*: le da forma de bailarín.

Otro elemento performático, digno de mencionar, se da en la práctica dancística a partir de su escenificación. El maquillaje es un elemento indispensable para presentarse en el escenario por una sola razón: destacar los rasgos faciales que con la iluminación escénica, se pierden. Sin embargo, ver a una mujer maquillada (aún de modo exagerado como se necesita en el acto escénico) resulta *normal*; pero cuando un hombre se maquilla, aún para el escenario resulta un acto que transgrede a la masculinidad en una sociedad hegemónica patriarcal.

---

11 Es en realidad un soporte para el pene hecho de licra, que se usa debajo de las mallas impidiendo que éste se mueva durante los movimientos, principalmente en los saltos.

12 Hunter, David (2013), “El suspensor. Los hombres y el Ballet” en *ABC Danzar* <http://abcdanzar.blogspot.mx/2013/10/el-suspensor-los-hombres-y-el-ballet.html> (Consultado el 2 de septiembre de 2015).

Para los espectadores, el maquillaje del hombre en el escenario no sólo significa que se ha transformado en un determinado personaje, significa también que ha penetrado en un mundo femenino, porque éste es el que tiene permiso de maquillarse. Para el bailarín, significa un acto performático, porque desde su construcción socio-cultural, los hombres no se maquillan, no se travisten. Los hombres deben ser *tan hombres*, que deben renunciar a cualquier cosa *propia* de las mujeres (como el maquillaje) aunque su actividad así lo requiera. Entonces, que un hombre se maquille, implica un acto performático que transgrede su *forma natural* para hacerlo: bailarín.

De acuerdo a Aliaga (2002), es importante recordar que la dimensión performativa (*performativity*), a la que se ha referido Judith Butler, ha invadido otros espacios (el video-clip, la fotografía, la música, el ciberarte, el cabaret, el *drag-show*...), diluyendo de alguna manera la primacía de la *performance* conocida hasta ahora en su inmediatez, en su palpable fisicidad, erosionando cuando menos su centralidad, su hegemonía, definiendo su atractivo por su grado de espectacularidad e hipnosis:

A veces pensamos que con estos trabajos artísticos nos liberamos, pues estamos descodificando todo placer en términos de sexo, al fin descubierto, revelado. Con toda probabilidad sería conveniente tender más bien a una desexualización (en absoluto equiparable al pudor o la mojigatería), a una economía general del placer que no esté sexualmente normativizada y por ende disciplinada (Aliaga, 2002: 10).

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

Dejando claro que lo que constituye el modo de operar particular de la danza es su material primario: el cuerpo humano, se constituye éste entonces, como el *médium* material, el vehículo operacional que pone en funcionamiento tal actividad (Islas, 1995). De acuerdo a Foucault (1990), el cuerpo en la danza, se constituye en la pieza fundamental de una máquina multisegmentaria; dentro de esa maquinaria, los cuerpos y los individuos se convierten en piezas.

Cuando Bourdieu se refiere a la Sociología del Deporte, observa que lo descrito para este dominio también se da en otros, como el de la danza. Así, afirma que “el deporte es, junto con la danza, uno de los terrenos donde se plantea con la máxima agudeza el problema de las relaciones entre la teoría y la práctica, y también entre el lenguaje y el cuerpo” (Bourdieu, 1998:182).



La danza y el deporte comparten el hecho de ser prácticas que se transmiten mediante la búsqueda de una comprensión corporal, haciendo comprender directamente al cuerpo *lo que debe hacer*, “por una comunicación silenciosa, práctica, de cuerpo a cuerpo” (Bourdieu, 1998:183); muchas son las cosas que se comprenden solamente con el *propio* cuerpo, más allá de la conciencia, sin tener las palabras para decirlo.

Otra característica en común entre la danza y el deporte es la subalternidad de los estudios académicos que los abordan. De acuerdo a Bourdieu, los sociólogos del deporte se encuentran doblemente dominados, tanto en el universo de los sociólogos como en el de los deportistas: encontramos “...por un lado personas que conocen muy bien el deporte de modo práctico pero que no saben hablar de él y, por el otro, personas que conocen muy mal el deporte de modo práctico y que podrían hablar de él pero desdeñan hacerlo, o lo hacen sin razón ni justeza” (Bourdieu, 1998:173). La escasez de estudios de las ciencias sociales sobre el deporte se debe, según este autor, a que la división del trabajo científico suele reproducir la lógica de la división social del trabajo. En este aspecto se puede establecer una similitud con lo que ocurre con las investigaciones sobre danza, igualmente escasas. Bourdieu atribuye esta cuestión a que la danza es la única de las Bellas Artes cuya transmisión (tanto de maestro a discípulo como de bailarines al público) es enteramente oral y visual, o mejor, mimética, al no tener la objetivación de una escritura adecuada, a modo de la partitura para la música, complicando su estudio, y haciendo difícil distinguir claramente entre partitura y ejecución, y llevando a identificar la obra con los bailarines. Aunado a esto, hay – en general- poca disposición de quienes componen el universo de la danza para escribir sobre su arte; los pocos textos teóricos sobre danza escritos por sus protagonistas suelen ser leídos únicamente por los involucrados en el contexto (Mora, 2011).

El ballet, y sus concepciones fundacionales de cuerpo, tiempo y espacio, se encuentran enlazadas al pensamiento de la modernidad: se enmarcan en la concepción racionalista del cuerpo fundada en el siglo XVII. El ballet recrea una concepción cartesiana, racionalista, sustancialista y mecanicista del cuerpo. A partir de la idea dualista moderna de cuerpo, el movimiento del cuerpo en el ballet fue ordenado para satisfacer las leyes de la razón, obedeciendo a una racionalidad técnica. El cuerpo de la danza clásica se concibe como una máquina, como un objeto frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección inalcanzable. Como ya se ha explicado, su técnica se basa en el dominio minucioso y detallado de cada parte del cuerpo, buscando su legibilidad y negando las dimensiones de complejidad y conflicto;

alejándose de su realidad material, pero también de su experiencia vital. Como lo expresa Tambutti (en Mora, 2011), se trata de un cuerpo que se despegaba de la tierra, que va a reproducir formas que no son de este mundo. Un cuerpo abierto (*en dehors*), que representa la mayor rotación y apertura hacia el plano frontal. Un cuerpo colocado en eje, centrado en la verticalidad, que propone una legibilidad del cuerpo hacia el frente, como si este pudiera presentarse sin misterios. Se trata de un cuerpo perfectamente acabado, severamente delimitado, joven, visto desde el exterior, individual, una imagen sin falla, un cuerpo de donde se eliminaban todas las expresiones de su vida interna.

El ballet propone un uso instrumental del cuerpo. Es métrica y simetría en sus máximas exposiciones. El cuerpo en esta práctica es, en tanto objeto, posible de ser manipulado y adiestrado. Parte de un entrenamiento del cuerpo que busca asemejarlo a la perfección exaltando el virtuosismo y maximizando la profesionalización.

En la danza queda definido así, como:

Un esquema anatómico-cronológico del movimiento. Un código de movimientos con una finalidad física en sí mismos, cada vez más separados de los movimientos cotidianos que van dejando expuesta la problemática de cómo entonces *contar algo* con esos significantes, en un momento en que la danza clásica no es autónoma, sino que va acompañada de texto y música (Tambutti en Mora, 2011:35).

En este tenor, es importante recordar que las prácticas se entienden en términos de la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen (sistemas de acción en la medida en que están habitados por el pensamiento) y que tiene un carácter sistemático (en los dominios del saber, poder y ético) y general (recurrente); y que por ello constituye una experiencia y/o un pensamiento, constituye: subjetividad. En este sentido, Aliaga (2004), considera que como en otras muchas manifestaciones, el arte sitúa el trabajo del artista masculino en una poderosa, centralizada y elevada valoración personal y social. Es esa mirada dominante masculina la que consiente y mantiene los mecanismos propios de *naturalización* y *eternización* mediante los cuales el ser (diferente) femenino se convierte en sinónimo de desigualdad.

Por eso, la idea no es la de un trabajo del sujeto sobre el pensamiento, sino del pensamiento sobre el sujeto. Se trata de capturar la multiplicidad de la experiencia del cuerpo. Fundamentalmente, esta es la idea central: operar la ruptura epistemológica necesaria para pensar el cuerpo de la danza desde la subjetividad, desde quienes

bailamos. Esto implica reconocer que la danza no es solamente una manifestación artística que expresa o critica lo que pasa en la historia y en la sociedad, sino que también es una configuración de la experiencia de un conjunto de sujetos que funciona y circula en los bordes de lo que hegemónicamente constituye el campo.

El vínculo es muy claro: el cuerpo y la imagen que representa, misma que se detiene en la experiencia corporal del mundo y las reflexiones de ciertas estéticas, pero también dilucidando los mecanismos disciplinarios que subyacen a la enseñanza y la práctica del ballet y que aseguran un adiestramiento y un funcionamiento de los cuerpos según los parámetros de una disciplina artística altamente formalizada. Vínculo que se interesa por una exterioridad radical e intersubjetiva. Cuerpos estilizados y desplazados conforme a pautas estrictas de movimiento y ritmo, cuerpos que aparecen en un *afuera* de cualquier corporalidad y que permiten crear dispositivos locales que lo producen y lo organizan de una determinada manera. “Fragmentación radical de los cuerpos que no se expresa de un modo particular en la enseñanza y práctica del ballet” (Parrini, 2012: 26).

Indagar sobre la relación sujeto/cuerpo teniendo como eje la danza, que se entiende como una práctica, remite necesariamente a formas de subjetivación históricas y particulares. En esta línea, cabe destacar que la danza es considerada una práctica tanto en su aspecto performático –o de ejecución de los pasos–, como en su aspecto discursivo, en la medida en que su ejecución está orientada por el conjunto de saberes técnicos sistematizados en manuales y libros de texto específicos, como por los discursos de la crítica especializada y de los análisis sobre estética de la danza y los estudios de arte. El lenguaje que sostiene y constituye a la danza, es considerado también una práctica y no simplemente un sistema de representación o un medio de comunicación (Escudero, 2011).

Entender la danza como una práctica corporal supone a su vez, una comprensión del cuerpo de la danza en términos de su constitución como objeto de esas prácticas. Aquí, el significado que se da a las “*prácticas corporales*, por ejemplo, no es un equivalente de actividades físicas o de movimiento humano, sino que indica las prácticas históricas, por ende políticas, que toman por objeto al cuerpo” (Crisorio en Escudero, 2011: 3).

Entendiendo que el proceso de formación en danzas no implica sólo la producción de cuerpos hábiles en ciertas formas de movimiento, sino también la construcción de sujetos que colocan sus cuerpos en la práctica de la danza (particularmente, la construcción de una cierta relación de los sujetos con sus cuerpos, y de visiones de sí en

relación a experiencias y representaciones corporales vigentes en cada forma de danza), la pregunta que sigue imperando es ¿cuáles son los modos de subjetividad que tienen lugar en relación con esta formación?

El análisis de prácticas como la danza, donde fundamentalmente se educa a los cuerpos y se construyen formas especiales de sujetos corporizados, permite aproximarse a las relaciones que existen entre la construcción de sujetos objetivados por el poder y la producción de *sí mismo* como sujeto. Dentro de este mismo tema, es posible acercarse a la cuestión de las relaciones entre la construcción de *sí mismo* como sujeto (masculino, en el caso de la presente investigación) dentro de la lógica del poder (hegemónico-patriarcal), y la construcción de *sí mismo* como una manera en la que, desde el interior de las formas que hacen de nosotros unos sujetos, es posible apropiarse de esas determinaciones y usarlas libremente; porque la danza es acción, existe y se realiza en acto. Es una acción que se experimenta y que tiene dimensiones simbólicas, es decir, que se experimenta culturalmente. Tiene una determinada regulación y un orden espacial y temporal rítmico.

Así, la danza es un tipo particular de experiencia corporizada en la que se construyen modos particulares de cuerpo y de movimiento. Al mismo tiempo, en y por su práctica, se construyen modos de *estar* y de *ser* en el cuerpo, de vivirlo, de experimentarlo, de sentirlo, de entenderlo, de representarlo, y de disciplinarlo. La práctica de la danza construye cuerpos, corporeidades y corporalidades; sujetos y subjetividades. O dicho de otro modo, cuerpos formados en esa práctica, sujetos asidos a esos cuerpos, encarnados en esos cuerpos. Pero no sólo eso: en los cruces entre el cuerpo y el sujeto se construyen corporalidades y subjetividades que se asientan en aquellos y a la vez los desbordan:

Quienes aprenden y practican danza se vinculan con tradiciones artísticas que conllevan determinadas visiones acordes con tradiciones filosóficas y visiones del mundo que se remontan hasta sus contextos históricos de origen y desarrollo, y que tienen una vigencia que va más allá de sus momentos de surgimiento, ya que, aunque resignificadas en un nuevo contexto, son aún potentes y efectivas, son recreadas hoy en cada clase de danza, se actualizan en prácticas concretas y en experiencias individuales y colectivas. Se trata de representaciones globales, estructurantes, naturalizadas, que funcionan como matrices de otras representaciones más concretas y acotadas (Mora en Citro, 2010: 221).

En la construcción de masculinidades desde la práctica del Ballet Clásico, está presente la percepción de la distancia existente entre nuestro cuerpo real y el modelo de cuerpo legitimado como hegemónico en el orden patriarcal; entre lo que *somos*, el cuerpo que *tenemos*, y el cuerpo que *deberíamos*, o es socialmente valorado tener (Mora, 2011).

### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

Ha habido distintos estudios etnográficos, antropológicos y sociológicos que aportan cierta claridad a las intersecciones entre la danza y la masculinidad. De distintas maneras, estas obras muestran la forma en la que las diversas culturas ofrecen varias respuestas a la pregunta ¿quién o qué es un bailarín? (Gard en Piedra, 2013).

Ha habido entonces, una idea preconcebida sobre los hombres que bailan ballet: ¿existe algo que pueda generalizarse de forma sensata sobre las interconexiones entre la práctica del ballet y la construcción de la masculinidad?

Los bailarines de ballet son, entre otras cosas, artistas y muchas formas de expresión artística, así como algunas actividades deportivas que involucran al cuerpo, asocian inmediatamente a quienes realizan estas actividades, con una identidad sexual; de la misma forma en la que lo hace la danza. Gard (en Piedra, 2013) asegura, que son las corrientes que desprecian la carne y que se encuentran en la historia de las culturas judeocristianas (y no sólo el protestantismo).

Uno de los atributos más importantes de la danza es su diferencia con respecto a las formas de masculinidad representada en los juegos y en los deportes competitivos. Los críticos de la estrategia de “adaptación para machos” señalan que el valor de la danza se encuentra, en parte, en la representación de masculinidades alternativas (Gard en Piedra, 2013: 73).

En sociedad, al hombre se le educa para soportar el dolor, en relación con una imagen de la virilidad, de la fuerza de carácter. Sus padres se esfuerzan por luchar en contra de sus inclinaciones hacia la emotividad o a *dejar pasar las cosas*. Debe asimilar las características que se suponen específicas del hombre. Por el contrario, se toleran con facilidad, e incluso se alientan, las manifestaciones de sensibilidad de las niñas. De este modo, la educación transforma a los niños en actores de acuerdo con una cierta imagen de la mujer y del hombre en curso en la sociedad (Le Breton, 2002).

Entre las prácticas prohibidas para los hombres, hay un prejuicio social enorme en cuanto a que los hombres puedan apreciar la belleza de otros hombres. Una mujer, desde pequeña, puede decirle a otra mujer lo hermosa que se ve; puede lanzarle un piropo y hasta bromear con partes específicas de su cuerpo en un tono *sexual*, sin que nadie las catalogue de lesbianas. Los hombres en cambio se construyen a partir de la premisa de que: un hombre que aprecia la belleza de otro hombre es *gay*, o al menos tiene claras tendencias a ello.

Desde la infancia, a las niñas se les enseña a *vestirse bien*, a *portarse bien*, a *estar presentables* y *bien cuidadas* en su apariencia para mostrar sus cuerpos públicamente a la mirada y agrado de los demás; se trata de alguna manera de estar *visibles* socialmente; en estos casos, prevalece un trato de *objetos* con cierto valor, y los hombres asumen que las mujeres *se muestran* a ellos y a su mirada. La cultura del consumo y mercadotecnia dirigida en este tenor hacia niñas y mujeres se ha encargado de mostrar una realidad distorsionada y a veces ridícula que afecta a muchas y a muchos en la actualidad. Los hombres, permanecen así bajo el mandato masculino donde la identidad (de hombres y mujeres) se crea bajo criterios hegemónico-patriarcales que llegan al punto de dictar quién puede mirar a quién.

Las características físicas y morales y los atributos asignados al sexo, provienen de elecciones culturales y sociales y no de una inclinación natural que establecería de una vez y para siempre al hombre y a la mujer en un destino biológico. La condición del hombre y de la mujer no está inscrita en su estado corporal, está socialmente construida. Si Simon de Beauvoir determinó magistralmente la construcción de la mujer con su frase *no se nace mujer, se llega a serlo*; lo mismo sucede con el hombre: *no se nace hombre, se llega a serlo*; y para el presente caso de estudio, se vale aseverar: *no se nace bailarín, se llega a serlo*, se deviene en bailarín.

Se ha establecido que, ciertas diferencias físicas estadísticamente verificables entre el hombre y la mujer dependen más del sistema de expectativas que les atribuye preferencialmente *roles* a los cuales se conforman sistemas educativos y modos de vida. Además hay una interpretación social de estas diferencias, una moral que las rodea y que confirma al hombre y a la mujer en el estatus en el que se han fijado. Las cualidades morales y físicas atribuidas al hombre o a la mujer dejan de ser inherentes a los atributos del cuerpo, pertenecen a la significación social que se les da y a las normas de comportamiento que esto implica.

Un saber sociológico sobre danza no debería tratar sobre el cuerpo particular del bailarín ni sobre el cuerpo que la danza representa, eso debería quedar del lado de la crítica especializada y de la teoría estética o teoría del arte. Un saber sociológico de la danza deberá indagar sobre el cuerpo que se llega a constituir como *objeto* de las prácticas específicas que el dispositivo danza implica, desarrolla y despliega, el *objeto* que se constituye, es el *cuerpo de la práctica* de la danza.

De acuerdo a Escudero (2011), el hecho de pensar el lenguaje como práctica, posibilita pensar su uso y, en ese sentido permite también pensar la relación sujeto/cuerpo y cuerpo/lenguaje; por otra parte, permite trabajar con la idea de forma sujeto como construcción histórica y con la idea de que el cuerpo no habla, sino que es informado por el lenguaje en medio de un sistema de prácticas (de modos de subjetivación). Es decir, que si el cuerpo expresa algo es porque antes fue hablado, fue objeto de discurso o fue elevado a significante.

Tal vez, la centralidad que el cuerpo tiene en la danza implica, paradójicamente, su invisibilización, su negación y su abstracción. Y, como siempre que hay cuerpos hay género, entonces no es posible la construcción de un universal masculino que se encubra bajo la apariencia de una neutralidad de género. Por lo tanto, si es que el género debe ser invisibilizado como construcción para poder ser el criterio central de desigualdad, entonces su presencia constante (a través de la presencia constante de los cuerpos, y no su ocultamiento), hace que sea solamente algo que *está ahí*, mientras que las principales diferenciaciones y desigualdades corren por otros caminos. Por ello, las vinculaciones entre danza y género, son innegables:

Si aceptamos que el género no es una cualidad o una característica esencial, sino que es principalmente performativo, es evidente que los estudios sobre la danza tienen mucho en que contribuir a la investigación sobre las identidades de género. Porque la danza es un medio importante por el cual se reproducen las ideologías culturales sobre la diferencia de género. En el vocabulario de movimiento, el vestuario, la imagen corporal, el entrenamiento y la técnica, los discursos de la danza comúnmente se enraizan en ideas de la diferencia natural de género (...). El vocabulario de movimiento de varones y mujeres muchas veces manifiesta el ideal de la diferencia de género en acción. No obstante, las *performances* de danza también son lugares de cruces, mezclas e inversiones de géneros; por ejemplo, la danza ha sido en muchas sociedades uno de los pocos lugares en los que las mujeres han podido actuar en público legítimamente (Mora, 2011: 126).

Entonces, la danza puede revertir el género desde su propio lenguaje, dado que su capacidad expresiva no sólo puede actuar como dispositivo de reproducción, sino como dispositivo performador. El cuerpo vivido no se limita a un encuentro con el sujeto en el sentido del *ser*, sino que puede representarse desde su subjetividad construida que se permite *ser* y *estar* (tal y como es en el mundo).

El cuerpo del bailarín, es un sitio de inscripción, dado que en la danza se inventan y reinventan identidades a través del movimiento, produciendo una multiplicidad de cuerpos. El cuerpo de bailarín desafía convenciones y hace dudar de arraigados dualismos como: mente/cuerpo, pensamiento/sentimiento; criticando tipologías evolucionistas, coloniales y nacionalistas, exponiendo los límites de categorías conceptuales y revelando dimensiones de la experiencia de la danza (como lo sensual, lo divino), que han sido comúnmente negadas en la indagación académica, también hegemónica, androcéntrica, y patriarcal.

Pero en esta concepción del cuerpo del bailarín, no se debe olvidar que, en la lógica de cuerpo y de movimiento que se actualiza en cada clase de ballet, se expresa una forma particular de racionalización minuciosa del cuerpo y sus movimientos, una analítica y una tecnología política del cuerpo. Esto resulta en un conjunto de movimientos normalizados, y en cuerpos que comúnmente se reconocen a simple vista como formados por el ballet, incluso cuando no están bailando; la postura, la posición de la cabeza, la rotación de los pies, son huellas que quedan tras el entrenamiento riguroso que lleva al cuerpo a una configuración que no es la de la vida cotidiana. El ballet en tanto disciplina asume la forma de poder de normalización, definiendo un campo y un modo de hacer, y atravesando, tanto los cuerpos individuales de los bailarines como el cuerpo de baile como totalidad uniforme (Mora, 2011).

De acuerdo a esto, en las prácticas, representaciones y experiencias del Ballet Clásico, tiene lugar la configuración de un orden corporal que, desde la perspectiva de género que sostiene este trabajo de investigación, es un orden corporal generizado; desde la construcción sociocultural de los géneros, misma que tenemos internalizada e incorporada: hecha cuerpo.



Tomando en cuenta que el cuerpo es el escenario en que tiene lugar la construcción, la reproducción, la expresión y también la transformación de los géneros y de la diferencia sexual, el análisis de prácticas centradas en lo corporal, como la danza, nos permite aproximarnos a un modo específico en que esa construcción, reproducción, expresión, y transformación puede realizarse; en mayor medida aún en el caso de los bailarines, ante una práctica corporal generizada desde la hegemonía patriarcal.

El cuerpo masculino, como instrumento expresivo dentro del campo de la danza, ha sido subestimado (principalmente en occidente) en relación a los imaginarios sociales. Pero, las búsquedas expresivas que se dieron en la danza y específicamente en el ballet desde principios del siglo XX, en un contexto social que se volvía (en comparación con otros momentos históricos) un poco menos estricto y acusador con los hombres que se volcaban hacia las artes del movimiento, permitieron un cierto resurgimiento de la figura del bailarín, que fue tomando especial potencia a partir de los ´70, coincidiendo con transformaciones socio-culturales en las sociedades de la modernidad occidental, que abarcaron la redefinición de las masculinidades y las femineidades, las representaciones y prácticas en torno a la sexualidad, y los modos en que se espera que se relacionen los sexos. Esto implicó entre muchas otras cosas el cuestionamiento de las incumbencias y las actividades propias de hombres y mujeres, posibilitando que ocupaciones que hasta ese momento se caracterizaban como femeninas o como masculinas, comenzaron a recibir personas del otro sexo<sup>13</sup>.

En la incipiente aún aceptación social del bailarín, ha colaborado el desarrollo de cuestionamientos de las características y los *roles* sexuales estereotipados de los hombres y las mujeres que se ha dado tanto sobre, como fuera del escenario. De hecho, los años setenta son el marco tanto de la revalorización de los hombres en el ballet, como del surgimiento de los *men`s studies*; el cuestionamiento a los parámetros de la

---

13 Podemos recordar, por ejemplo, la triste historia de *Los castrati* —en singular, «castrato»— quienes eran hombres capaces de cantar con una tonalidad de voz muy aguda. Tanta, que causaron furor durante el Barroco, época en la que llegaron a convertirse en el equivalente a las actuales estrellas musicales. A diferencia de lo que ocurre con los contratenores actuales, que consiguen su tono de voz de forma natural, ejercitando sólo una parte de sus cuerdas vocales, *los castrati*, alcanzaban su tesitura mediante una intervención quirúrgica que consistía en la amputación de los testículos, con el fin de que no pudiesen producir hormonas sexuales masculinas, responsables de la muda vocal que se opera en la adolescencia. Por ello, la intervención solía realizarse entre los 8 y los 12 años de edad. Hay que señalar que en sentido estricto, no era una castración de todo el aparato genital. Así, había quienes aseguraban que aquellos *castrati* que conseguían desarrollar un pene adulto —generalmente por haber sido sometidos a la intervención después de los diez años— eran los mejores amantes del mundo. <http://www.abc.es/medios-redes/20130131/abci-bitacoras-historia-castrati-201301302012.html> (Consultado el 9 de septiembre de 2015).

masculinidad tradicional y la volatilización de los sistemas de referencia tradicionales para convertirse en hombre. Junto con esto, ha tenido lugar un proceso cultural que ha resultado en una cada vez mayor presencia y centralidad del cuerpo y de lo que desde el se pueda producir, permitiendo que se valoren las posibilidades de belleza de todo movimiento, y de los movimientos que puedan provenir de diversos cuerpos, incluyendo los cuerpos de los hombres y no solo de las bailarinas.

De acuerdo a Mora (2011), aunque el ballet es todavía una actividad asociada a lo femenino, y la concurrencia a clases de ballet y la aspiración de convertirse en bailarina continúan siendo eminentemente femeninas, también va ocurriendo que cada vez más niños y jóvenes se sumen a aquellas; la estigmatización y la sospecha de homosexualidad y de feminización que pesa sobre los bailarines, no ha sido de ningún modo desterrada, pero sí algo atenuada.

Sin embargo, la existencia de diversas masculinidades en el Ballet Clásico a nivel subjetivo, no ha podido articular aún en un verdadero contraste con la construcción hegemónica, ya que ésta, continúa permeando las construcciones alternativas.

En la actualidad, entre los atributos que encontramos en el modelo de bailarín -asociado al auge del *bailarín estrella*-, se destacan la exacerbación de la virilidad, de la fuerza y de la resistencia física. Es parte de esta representación del bailarín el hecho de que la creciente exhibición de virtuosismo técnico por parte de ellos permite una equiparación con el modelo de atleta o en general de deportista: en este sentido, se defiende a los hombres que hacen ballet destacando que llevan adelante un arduo entrenamiento, que les permite lograr proezas que involucran tanto el uso de la fuerza como la precisión. Es decir, los movimientos enérgicos del bailarín concuerdan con los ideales del deporte, actividad a la que, de tener que asignársele un género que simbólicamente la pueda definir, sería: el masculino; de este modo, la presencia de esos rasgos parece validar la masculinidad del bailarín. Cabe aclarar que esta asociación bailarín/virilidad se da al interior del campo de la danza; por fuera de él, aun los movimientos de los bailarines donde más utilizan la fuerza, son percibidos como movimientos con una estética femenina.

Al mismo tiempo, con la condición de la preexistencia de las cualidades de fuerza y virilidad, se siguen sumando como valores positivos para los bailarines hombres, la gracia, la delicadeza, la belleza y la fluidez en las líneas del movimiento, la sensibilidad y la capacidad de expresar emociones; todos ellos asociados a masculinidades no hegemónicas. Sin embargo, la sola presencia de rasgos como la belleza, la sensibilidad,

la gracia y la ternura no son suficientes para afirmar categóricamente que la masculinidad del bailarín se haya constituido como una masculinidad de ruptura en relación a la masculinidad hegemónica, ya que dentro del modelo de bailarín se incluye la valoración de rasgos asociados a esta última, como la fuerza y la virilidad. Más aún, es importante la afirmación de que esos elementos, que formarían parte de una masculinidad subordinada, sólo son valorados cuando los elementos de la masculinidad hegemónica también están presentes; en otras palabras, no se valora a un bailarín de ballet que solamente proyecta sensibilidad y delicadeza, sino que se lo valora sobre todo cuando, además de su fuerza y su virilidad, también puede ser sensible y delicado.

Las cualidades del bailarín que se resaltan conjugan los valores masculinos hegemónicos, con cualidades específicas que interesan al campo específico (por ejemplo, una particular concepción de lo bello); esto da cuenta de la persistencia de la masculinidad hegemónica aun dentro de la construcción de masculinidades que podrían considerarse alternativas, o que tradicionalmente no podrían ser incluidas en su seno.

Las masculinidades alternativas entonces, conservan ese “terror latente a la homosexualidad o a no ser un verdadero hombre” (Badinter, 1994: 195). De acuerdo al concepto de Badinter (1994), si pudiéramos considerar al bailarín de Ballet Clásico como un *hombre reconciliado*, tendríamos que hablar del reencuentro de elementos (femeninos y masculinos), que han dejado de oponerse, de separarse, ya que dicha reconciliación no puede producirse eliminando una de las dos partes (pero tampoco supeditándola). Además, no podemos dejar del lado la confusión entre andrógino y femenino que perdura hasta nuestros días:

Son muchos los que han creído que el hombre feminizado de los años 70 equivalía al advenimiento de la androginia. Se desencantaron muy rápido al constatar que se trataba de un hombre blando que había perdido toda su virilidad (Badinter, 1994: 199).

Junto con la figura del bailarín heterosexual que no pierde virilidad (siempre que esta virilidad pre-exista) por ser sensible, existe otro modelo de bailarín que incluye la dimensión de ser homosexual pero que no produce mayores resistencias porque se enmarca dentro de lo que Nestor Perlongher (en Panesi, 2013) ha denominado *normalidad homosexual*. Esto implica que la representación acerca del bailarín homosexual *típico* condensa características presentes en el estereotipo de homosexual de clase media: interesado por las artes, esteta, sensible, y delicado; que, como todo estereotipo, lleva tranquilidad a quienes ven en su confirmación la validación de sus

prejuicios. De esta forma, el cumplimiento en *sí mismo* de los estereotipos que pesan sobre uno, puede ser una estrategia de visibilización y de integración, que opera mediante la ubicación de la propia subjetividad dentro de parámetros sociales aceptados, reduciendo el peligro de exclusión. Para Mora (2011), la apelación a estereotipos (que no se agota en la definición de hombre y mujer, sino que también incluye la definición de las diferencias de género construidas sobre la base del comportamiento sexual) en el contexto de las definiciones sociales de los sexos es uno de los mecanismos ideológicos para reproducir y reforzar la desigualdad de género, junto con la coerción y la construcción de consenso.

La danza es una actividad donde, el ser homosexual representa una ruptura mucho menor que el hecho de serlo en el ejercicio de otras ocupaciones masculinizadas. Al ser el Ballet Clásico una actividad generizada, la ubicación de los hombres homosexuales dentro de esta ocupación feminizada permite que estos queden ubicados dentro del lugar que desde los prejuicios se les asigna. Su visibilidad es menos disruptiva y provoca un menor grado de rechazo, porque al menos, ellos no invaden ámbitos *exclusivos* de *verdaderos hombres*. Por otro lado, existe otro elemento importante en estos casos, el de los bailarines homosexuales admirados: al ser famosos, talentosos, los disculpan por ser homosexuales, es decir, la notoriedad funciona como un escudo contra la exclusión:

Existen ciertas ocupaciones que socialmente son asociadas a los varones homosexuales, como derivación de su concepción como actividades femeninas (recordemos la vieja asociación entre homosexual y no-hombre, y por ende mujer), y cuyo ejercicio simplifica la “salida del closet”, esto es, una comunicación pública del hecho de reconocerse como homosexual. (Mora, 2011: 237).

De esta forma, el cuerpo de bailarín está construido desde lo vivido, lo representado a través de su disciplina corpórea; desde los imaginarios que lo visten y lo significan pero, sobre todo, desde su continua performatividad.

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

Una vez establecido que el cuerpo es un vehículo de subjetivación y por tanto una forma que puede tomar subjetividad; y que, por un lado, no hay una esencia del cuerpo que nos permita hablar de él como un universal; y, por otro lado, no hay una naturaleza del cuerpo que nos informe sobre el destino último de su desarrollo: ha quedado claro que el cuerpo se construye y esa construcción remite —entre otras cosas— a un uso, que en el

caso de la danza es performático y discursivo. Pero en la frase: el cuerpo se construye, debe entenderse que *inter-viene*. Y que también, al ser una construcción subjetiva pero impersonal, no es volitiva es *in-tensiva*.

De acuerdo a Escudero (2011), lo que pasa con el cuerpo en la danza debe ser problematizado, es decir, hablar de un *sentido* del cuerpo que se construye históricamente y que por eso mismo es efectivo, funciona o produce efectos concretos desde la realidad de la danza como campo de prácticas.

Si el cuerpo aparece múltiple y abierto, si hay tantos cuerpos como sujetos danzantes y aún más, si cada sujeto danzante construye una multiplicidad de cuerpos. Existe el cuerpo como medio o instrumento, necesario para la ejecución de la danza, existe el cuerpo como tema o metáfora de la que se ocupa la danza, existe el cuerpo como naturaleza a ser dominada a partir del entrenamiento, existe el cuerpo como máquina construida, existe el cuerpo como naturaleza original y por tanto verosímil (Escudero 2011: 114).

Es así que el cuerpo en realidad ha sido subestimado. Se dice que el cuerpo no habla: se mueve, se enferma y se cura, se entrena, se educa, se ensucia y se limpia. *Hace, pero no habla*. Hace lo que el habla dice (o pide, o exige). Entonces, cuando en la danza se habla de expresión, no se refiere precisamente al *cuerpo*, porque el cuerpo (dicen) no expresa nada si no se lo pone en relación, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas; si no se lo sumerge en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por muchos/muchas –cosas y personas– (Foucault, 1990).

Tradicionalmente, en la danza se dice que siempre es *alguien* quien interpreta lo que el cuerpo expresa. El cuerpo se mueve, se viste; y el cuerpo no baila si ese *alguien* no lo invita a hacerlo. Si *alguien* (o *algo*), es decir, una persona, pero también una cultura/dispositivo, no enuncia una secuencia rítmica de movimientos como danza, el cuerpo tampoco baila –simplemente se mueve–. Si no se enuncia y por tanto, si no se interpreta, no sirve, no opera como práctica corporal (Escudero, 2011).

Entonces, el cuerpo en la danza ha sido entendido sólo como medio de expresión, como un objeto. Un medio es una entidad a través de la cual es posible hacer algo, es algo que contacta una cosa con otra, un estado con otro. En la danza, lo que permite hacer ese medio es expresarse o expresar algo. De este modo, el cuerpo como medio actúa como mediador entre el sujeto y su expresión. Es entonces ese *alguien*, *el sujeto* el que se expresa través de su cuerpo, y dicho cuerpo, queda definido como una materialidad que

hace que esa expresión sea mediada por él. Dicho de otro modo, el cuerpo es un medio de expresión de un sujeto, el que se expresa por medio del control de su objeto/cuerpo.

Lo que han olvidado estas nociones es que también el cuerpo en sí mismo es la expresión; que el cuerpo encarna y se encarna.

El cuerpo no sólo es algo con lo que se expresa, es expresión en sí mismo. De acuerdo a Escudero (2011), el cuerpo no inter-viene sólo para expresar algo que proviene de una experiencia subjetiva; el cuerpo en movimiento no se pone al servicio del *ser*, es el *ser mismo* en *inter-vención* e *in-tensión*. El cuerpo mismo en su materialidad, en el modo en que ha sido construido: expresa.

Efectivamente, hablar de la construcción socio-cultural del cuerpo, implica dejarlo de ver como una superficie donde se inscriben *per se*, esa sociedad y esa cultura. Comprender al cuerpo desde esta perspectiva, es *pensar al cuerpo* para verlo más allá del medio, del instrumento, del objeto; para verlo como el lugar donde ocurre, donde encuentra representación el ser, la vida, el mundo.

El cuerpo no sólo es un espacio habitado por un sujeto, sino que es un lugar vivido, un espacio experimentado, producto y productor de experiencias, representaciones y prácticas (Mora, 2011: 429).

Los cuerpos que expresan en la danza, son –efectivamente- cuerpos disciplinados desde la hegemonía; son cuerpos generizados desde el sistema sexo/género, pero también son cuerpos que expresan más allá de su posición instrumental, de su entrenamiento. Son hechos de subjetivación cuya representación es capaz de transgredir los dictados materiales de *la carne*.

Los cuerpos de los bailarines de Ballet Clásico, expresan, además del virtuosismo que pudieran adquirir en su entrenamiento; del lenguaje narrativo, gestual y musical del *performance* secuencial que corresponda, y de las etiquetas estereotipadas que se han construido en él y alrededor de él; expresan los cuerpos en sí mismos, en un inter-venir, en una in-tensión de *su objeto* a *su sujeto* y viceversa.

### 3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina

La metáfora que encabeza el título del presente documento: Del “Espectro de la rosa” a “El corsario”, representa la nutrida variedad de masculinidades que los hombres han ejecutado en los *performances* del Ballet Clásico; “Giselle”, también conocido como “Las willis”, es el ballet reconocido como ícono del Ballet Romántico, del cual se han expuesto ya las consideraciones semióticas, sociales y culturales que lo hacen el representante a nivel popular de la práctica del Ballet Clásico. Mediante estos tres casos paradigmáticos, se pretende ejemplificar que, tanto en el escenario como en la vida, los géneros se construyen, pero también son susceptibles de deconstruirse y de reconstruirse.

La selección de los ballets considerados para este apartado, se ha hecho con base en consideraciones de diversa índole. Por un lado, por la trascendencia representativa que han tenido en el mundo dancístico, pero también –y más importante- porque los papeles de representación masculina son una clara exposición de construcciones de identidad y género.

#### 3.3.3.1 “El espectro de la rosa”

"Le Spectre de la Rose" es una obra emblemática del ballet creada por Michael Fokine a principios del siglo XX, con música de Carl María Von Weber. El 19 de abril de 1911 interpretaron los roles principales Tamara Karsavina y Vaslav Nijinski, siendo el primer ballet presentado por Diaghilev y sus ballets rusos en el Teatro de Monte-Carlo.

Unos versos del poeta Théophile Gautier, del poema titulado "Después del Baile", que comienza diciendo: "Yo soy el espectro de la rosa, que tu llevaste ayer al baile...", inspiraron a Jean-Louis Vaudoyer para este corto ballet (apenas de 15 minutos) con escenografía de León Bakst.

El ballet cuenta la historia de una joven que vuelve de un baile a su hogar y se encuentra sola en su habitación con una rosa en la mano. Al respirar su perfume con profundidad, se abandona en una butaca y cae dormida. En sus sueños, *el espectro de la rosa* (papel representado por un hombre), aparece por la ventana arrastrándola en una danza encantada. Ella sueña que baila con el espíritu, hasta que la rosa desaparece con un salto espectacular a través de la ventana y ella se despierta y sólo ve a la rosa que traía consigo:

## **Le spectre de la rose – Théophile Gautier**

*Soulève ta paupière close  
Qu'effleure un songe virginal;  
Je suis le spectre d'une rose  
Que tu portais hier au bal.*

Levanta tu párpado cerrado  
que acaricia un sueño virginal;  
soy el espectro de una rosa  
que llevaste ayer al baile.

*Tu me pris encore emperlée  
Des pleurs d'argent de l'arrosoir,  
Et parmi la fête étoilée  
Tu me promenas tout le soir.*

Me cogiste aún perlada  
por las lágrimas de plata de la regadera,  
Y por la fiesta estrellada  
me paseaste toda la noche.

*Ô toi qui de ma mort fus cause,  
Sans que tu puisses le chasser,  
Toutes les nuits mon spectre rose  
A ton chevet viendra danser.*

Oh tú, que fuiste causa de mi muerte,  
sin que puedas ahuyentarlo,  
todas las noches mi espectro rosa  
vendrá a bailar a tu cabecera.

*Mais ne crains rien, je ne réclame  
Ni messe ni De profundis;  
Ce léger parfum est mon âme,  
Et j'arrive du paradis.*

Pero no temas nada, yo no reclamo  
ni misa ni De profundis;  
Este ligero perfume es mi alma  
y vengo del paraíso.

*Mon destin fut digne d'envie,  
Et pour avoir un sort si beau,  
Plus d'un aurait donné sa vie  
Car sur ton sein j'ai mon tombeau,  
Et sur l'albâtre où je repose  
Un poète avec un baiser  
Écrivit: "Ci-gît une rose  
Que tous les rois vont jalouser"<sup>14</sup>*

Mi destino fue digno de envidia  
y por tener una suerte tan hermosa,  
más de uno habría dado la vida  
pues en tu seno está mi tumba,  
y sobre el alabastro en el que reposo  
un poeta con un beso  
escribió: "aquí yace una rosa  
que todos los reyes envidiarán"

---

<sup>14</sup> <http://www.danzaballet.com/ballet-el-espectro-de-la-rosa/>  
(Consultado el 27 de mayo del 2015).





Vaslav Nijinsky en el papel protagonista de “El espectro de la rosa”

De principio, se plantea una metáfora: El papel masculino del espectro, es en realidad una flor, una rosa, que representa en el mundo del Ballet Clásico, lo más femenino, tanto en la sutilidad de los movimientos del bailarín como en su vestuario. En cierta forma, *la rosa* es un espíritu erótico, producto onírico ideal de una dama: un papel masculino con nominación femenina.

La rosa es una de las plantas más simbólicas y revestida de diversos significados, considerada especialmente bella y de exquisito perfume, aunque se haga referencia en ocasiones a sus inseparables espinas. En Occidente, su importancia podría compararse con el loto en Asia (Heródoto lo llamó *la rosa del Nilo*). En la antigüedad estuvo consagrada a Afrodita (Venus):

La rosa roja se decía nacida de la sangre de Adonis, y simbolizaba el amor y la amistad la fecundidad y el respeto a los difuntos. De rosas era la corona de Dionisio (Baco), lo cual emulaban los comensales de los banquetes porque se le atribuía la virtud de refrescar el cerebro y evitar la embriaguez; además las coronas de rosas recordarían a los bebedores la conveniencia de no soltar demasiado la lengua (Becker, 1996: 276).

En el cristianismo primitivo la rosa, combinada a menudo con la cruz, siguió simbolizando la discreción; con el tiempo la simbología cristiana fue añadiendo significados: “...la rosa roja recuerda las llagas de Cristo y el cáliz que recogió la *preciosa sangre*, de manera que simboliza el renacimiento místico” (Becker, 1996: 276). En la Edad Media la rosa fue atributo de las doncellas y por tanto símbolo mariano, además de representar el amor divino. Las ventanas de *rosetón* de las catedrales góticas, responden además a estrechas relaciones simbólicas con el círculo –

la rueda-, y sin duda, también con el sol, con la sangre y con el vino (cuando comparten el color rojo). De la unión de estos elementos nacen interpretaciones que suelen girar en torno a ideas de perfección, amor, pasión, fertilidad, vida y muerte.

En la alquimia, una rosa representada por lo general con siete pétalos, expresa relaciones complejas, sean las de los siete planetas con los metales correspondientes, o las distintas fases de las operaciones alquímicas. No debemos olvidar que cualquier sentido dado puede cambiar o matizarse en una representación concreta por el color o el número de sus pétalos:

Si son blancas aluden a la pureza, rojas al amor, azules a lo imposible; aéreas, a los logros espirituales (durante siglos los papas mantuvieron la tradición de ofrecer conmemorativas rosas de oro el Domingo de Cuaresma). Pero también los objetos que acompañan a la flor varían su significado junto a un círculo, por ejemplo, evoca la totalidad y eternidad (ideas implícitas tanto en la rosa de los vientos como en el rosetón medieval) (Serrano y Pascual, 2003: 262).

Pero todos estos significados generales se fueron concretando de formas diferentes a lo largo del tiempo. En el antiguo Egipto la rosa se consagró a Isis como símbolo del amor puro, exento de deseo carnal. La tradición grecolatina adoptó esta interpretación y no quiso evitar asociarla a sentidos más eróticos. Así, su mitología narra cómo las rosas nacieron vinculadas a dioses como Afrodita, Adonis y Dionisos (todos ellos se ligan de alguna forma a las pasiones). Esa mayor sensualidad también se detecta en los rituales religiosos en los que las prostitutas tenían por costumbre engalanarse con estas flores (por ello, algunos pueblos europeos han heredado, una popular asociación entre rosas y meretrices).

La cercanía simbólica con el vino comenzó a atribuir a la flor, ya desde la antigüedad clásica, unos supuestos poderes refrescantes sobre el cerebro. Durante siglos se creyó que servía para prevenir la embriaguez y evitar el exceso de locuacidad generado por el alcohol. Ello justifica las coronas de rosas que solían vestirse en fiestas y orgías, o las copas adornadas con figuras de esta flor. Así llegó a identificarse con la discreción, motivo por el que se la representa en multitud de salones de consejos (Serrano y Pascual, 2003: 263).

Pero como ya se dijo, esta flor es también como la sangre, regeneración, vida y muerte. Por ello en el arte romano la aurora, el renacer del día, fueron representadas a través de guirnaldas de rosas. Y como el éxito se celebra tradicionalmente con símbolos vitales que quieren evitar su perennidad, las imágenes de Júpiter y de emperadores romanos

victoriosos se acompañaron también de rosas. Inevitablemente lo que es vida acaba relacionándose a lo funerario, y por ello estas flores comenzaron a emplearse como ofrenda mortuoria.

El mundo cristiano heredó esta simbología y la aderezó con constantes referencias a la sangre de los mártires y el amor a Dios. Según algunas tradiciones con la rosa se recoge la sangre de Cristo en el Calvario y, en multitud de alegorías, la Rosa Mística (bella y sin espinas, pura) es la Virgen María. Estas referencias fundamentales para la religión cristiana, conducen a una gran popularidad simbólica por la que esta flor aparece, con diversos significados, en la rosacruz, el jardín, el rosetón y la rosa de los vientos.

Posteriormente también el islam emplearía la rosa como alegoría de la sangre de Mahoma y sus hijos, así como en la alquimia se llegaría a emplear para aludir a las grandes transformaciones. En el Renacimiento, las tres Gracias (que personifican la belleza y acompañan a varias diosas) se adornaron con estas flores, cuyas espinas comenzaron a encarnar el dolor del amor (Serrano y Pascual, 2003: 263).

Pese a que, como se puede ver, esta flor ofrece un simbolismo muy variado, hoy permanece su identificación con el acto del amor. En el ballet referido, *la rosa* es un espectro que decide tomar esa forma, que *encarna* en una flor para acceder al mundo material desde el mundo de los sueños. El espectro no está sexuado, porque no es materia, no tiene forma y, por lo tanto no tiene sexo: no es hombre porque no tiene pene, no es mujer porque no tiene vagina. Lo que adquiere el espectro asexuado, no es un sexo, pero sí un género: la rosa, femenina, sutil, delicada, de suave perfume. Pero la rosa es representada por un bailarín, por un hombre revestido de pétalos que en este ballet paradigmático logra conjuntar expresiones que consideramos contradictorias: es delicado y sumamente erótico, es liviano (prácticamente etéreo cuando sale con un salto espectacular por la ventana) y físicamente fuerte dentro de los conceptos hegemónico-patriarcales cuando *sostiene* a la chica que sueña con él y la seduce; es rosa y hombre, masculino y femenino, masculina y femenina, material e inmaterial: es *queer*, desde el momento en que su androginia (en el verdadero sentido del término) no es más un tabú vergonzante (en términos de Badinter, 2010); sino que puede representar a aquellos que se resisten, que se oponen a *la forma* social, o bien, la ocupan sin la sanción hegemónica. Desde la oposición a lo convencional, la *rosa queer* interpela desde su subjetividad a la norma pseudoestable (ya que es susceptible de cambio) y aduce, por medio del arte, a la variabilidad, a la diversidad.

El *espectro de la rosa* es entonces un personaje andrógino, el ser capaz de unir en sí mismo los dos sexos -en una concepción superior a la razón biológica-, habitual en muchas culturas.

Ejemplos de ello se pueden encontrar desde la tradición griega (Caos y Erebus) hasta las orientales (Shiva), pasando por el judaísmo (Adán). Su explicación simbólica representa la unión primordial de los principios opuestos que crean el orden del universo. Son por tanto, símbolos de esa unidad, plena y autosuficiente. Esta concepción es la que ha conducido a que muchas sociedades desarrollasen rituales en los que el travestismo juega un papel importante (Serrano y Pascual, 2003: 17).

Se ha mencionado ya, que este espectro no tiene falo (obviamente, el bailarín sí), lo cual nos hace pensar en un ser andrógino por su relación directa con la rosa. Sin embargo, la rosa misma -en su verticalidad- podría sustituir esta *falta de falo* como símbolo.

El miembro viril ha simbolizado desde tiempos remotos la potencia fecundante generadora. Por tanto, en origen, las formas fálicas no tienen el sentido erótico-sexual que hoy se les asigna, sino que serían simples representaciones de un principio generador de vida venerado en numerosas culturas.

Desde la época megalítica pueden encontrarse representaciones fálicas en forma de grandes piedras clavadas de manera vertical sobre el terreno. Aquí se unen connotaciones relativas a la resurrección de la vida desde la tierra, origen y destino de toda existencia (Serrano y Pascual, 2003: 118).

Como sustentador de la vida, se ha asimilado al falo a la columna, el árbol y otros signos de similares características, como la rosa. Se encuentra aquí una noción vinculada al eje del mundo, símbolo de la unión y equilibrio entre el cielo y la tierra: lo que parte de la naturaleza (Serrano y Pascual, 2003).

El espectro se presenta en forma de rosa en la oscuridad de la noche, en oposición a la luz, revelando una forma diferente de la realidad; es la sombra, pero también es el alma. Sólo aparece en el sueño de la dama, simbolismo onírico cuyas claves pertenecen tanto al individuo como a su sociedad y que han pretendido interpretarse a través de diversas teorías sobre el inconsciente.

El “Espectro de la rosa” surge en la primera década del siglo XX y sigue representándose hasta nuestros días; en nuestra época, bautizada como posmoderna, donde lo masculino y femenino ha tomado formas diversas; donde el término *unisex* se ha vuelto de uso común, sobre todo en lo que al arreglo personal y la vestimenta se

refiere, pero donde el ámbito de la danza practicada por hombres no ha alcanzado ni siquiera la modernidad en el sentido de seguir siendo socialmente inaceptable como *actividad de hombres*. “El carácter tradicional de la sociedad mexicana, se confronta con el carácter moderno de las sociedades desarrolladas” (Montesinos, 2002:35); sin embargo, la identidad como código de comunicación en la vida social no es estática, sino dinámica, en la medida en que está sujeta a un proceso histórico, y por tanto, al cambio cultural que va registrando la humanidad. La feminidad y la masculinidad son construcciones socioculturales y por tanto *transhistóricas*, cuyas formas de representación simbólica sufren variaciones a través del tiempo y del espacio, pero que mantienen la oposición como constante:

Lo global y lo local se funden en un complejo proceso de conjunciones complejas donde nada escapa a lo universal. Sin embargo, uno de los principales vientos de cambio es la transformación de las identidades genéricas y, obligadamente la emergencia de nuevas relaciones entre los géneros (Montesinos, 2002:259).

Por ello, se afirma que este ballet paradigmático representa la capacidad de la danza para deconstruir el género y *performarlo*:

...porque caminar como bailar, proporciona oportunidades obvias para la actuación de roles. Comunican: posición, humor, género, edad, estado de salud y filiación étnica. Caminar y bailar parten de características adquiridas y no innatas, por lo tanto en ambas acciones, lo que puede aparecer como natural (bueno verdadero o bello) para una sociedad, puede ser decididamente antinatural (malo, falso o repugnante) para otras. Una de las situaciones más delicadas en las que se requiere autocontrol visual son aquellos contactos interpersonales relacionados con la exhibición de género y la apreciación del mismo (Montagu y Matson, 1989).

Las formas de danza prevalentes en una sociedad proporcionan una clave gráfica de su carácter social y cultura general. Con frecuencia representan una fuerza activa con un impacto propio discernible en la dirección del desarrollo cultural. En todas las sociedades y en todas las épocas, han existido algunas danzas, quizá más de las que hayan sido nunca registradas, que se burlan claramente y logran subvertir simbólicamente el orden jerárquico de la sociedad, los roles de todo tipo y, en especial, los de género.

El “Espectro de la rosa” es sólo un ejemplo de la multiplicidad de papeles que el ballet masculino es capaz de producir, desde los más hegemónico, androcéntrico, y patriarcal; hasta los que logran deconstruir el género y *performarlo*.

Para concretar este ejercicio semiótico, se eligió el paradigmático ballet: “El espectro de la rosa”, analizando desde esta perspectiva sus elementos principales en relación al papel protagónico (la rosa/espectro/hombre) en una situación onírica: el espectro materializado en una rosa; personaje que nos ha ofrecido la oportunidad de reflexionar acerca del poder simbólico del género.

Si la feminidad y la masculinidad se construyen socioculturalmente, y por tanto son *transhistóricas*, entonces sus formas de representación simbólica han sufrido variaciones a través del tiempo y del espacio; sin embargo, han mantenido la oposición como constante. El *espectro de la rosa*, es capaz de conciliar esta oposición desde:

- El *cuero* que danza,
- el género que se diluye en la aceptación,
- y las masculinidades que reciben gustosas las características femeninas que le pertenecen y que, indudablemente, lo han de hacer mucho más *él*.

### 3.3.3.2 “Giselle” o “Las willis”

Giselle es un ballet en dos actos con música de Adolphe Adam, coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli y libreto de Théophile Gautier y Jules-Henri Vernoy, basado en la obra *De l'Allemagne* (1835) de Heinrich Heine.

El ballet cuenta la historia de Giselle, una humilde campesina amada por Hilarión, quien muere de celos al presenciar el cortejo que un tal Loys -que se presenta andrajoso y pueblerino-, hace a Giselle; sobre todo cuando ésta le corresponde.

Hilarión descubre que Loys, no es otro que el duque Albrecht, quien en un juego de cambio de personalidad, oculta su espada en el bosque para galantear con Giselle y enamorarla; es entonces cuando Hilarión jura cobrar venganza.

Durante las fiestas campesinas de la vendimia, la madre de Giselle cuenta cómo las jóvenes muertas antes de casarse, es decir, vírgenes, se convierten en willis, blancos fantasmas que vagan por los bosques al claro de la luna. Se interrumpen las fiestas para acoger al príncipe de Curlandia y a su hija Bathilde, que llegan de regreso de una cacería con su séquito. Giselle danza para la princesa, que le da un collar y vuelve a partir con los suyos, reanudándose la fiesta campesina. Al llegar Albrecht, Hilarión lo desenmascara mostrando la espada que ha encontrado escondida en el bosque, y llama de nuevo con el sonido del cuerno a los nobles cazadores y a la princesa Bathilde, prometida de Albrecht. Éste, con fingida desenvoltura y justificándose como simple

deseoso de distracción entre las danzas campesinas, toma a Bathilde del brazo y se la lleva, haciendo caso omiso de Giselle. Al comprender el engaño, Giselle cae en la locura y delira, para finalmente morir en brazos de su madre.

Tal como lo cuenta la leyenda, a medianoche, en las proximidades de la tumba de Giselle, se entrevé a Hilarión que pasa entre los árboles que lo rodean. Aparece entonces Myrtha, reina de las *willis*, que invoca a su corte de fantasmas femeninos para dar la bienvenida a su nueva compañera: Giselle, que tras inclinarse ante la reina, se une a la espectral danza que mantienen sus compañeras. Se oyen unos pasos y las *willis* se desvanecen; es Albrecht, que viene a esparcir lirios sobre la tumba de la muchacha. Se le aparece la imagen de Giselle, y él, alucinado, la sigue por entre los árboles. Entra Hilarión y es rodeado inmediatamente por las *willis*, que lo obligan a bailar hasta la muerte. Al retorno de Albrecht, Myrtha lo condena a sufrir la misma suerte que deben sufrido todos aquellos que caen bajo el poder de las *willis*, pero Giselle lo protege junto a la cruz implorando en vano a la gélida reina. Condenado a bailar hasta el extremo, Giselle lo sostiene con amor desesperado hasta que las primeras luces del alba imponen la retirada de los espectros. Giselle tras no haber sucumbido ante los sentimientos de venganza (lo cual identifica a las *willis*) es liberada de vivir en las sombras y retorna a su tumba para descansar en paz después de haber encaminado a su amado hacia la luz y la vida.



Pareja romántica de “Giselle” o “Las willis”

“Giselle” es, finalmente, un ballet de locura y perdón; un tratado sucinto de los efectos del bien sobre el mal, de lo blanco sobre lo oscuro, de la luz sobre las sombras. El personaje femenino, corresponde fielmente a la hegemonía: Giselle conmueve porque perdona desde la muerte, y de paso, salva a Albrecht de un castigo que, aunque merecido, obtiene redención ante el amor incondicional *de mujer*. El personaje

femenino aquí, exonera *en correspondencia* a su género, y como tal, tiene la propiedad de mostrar el camino del amanecer, que simbólicamente es el de la vida y del perdón. Es la mujer que entiende *su papel* como cuidadora, como aquella a la que la naturaleza ha dotado de la sensibilidad para perdonarlo todo, conservando su inocencia, sutileza, delicadeza, suavidad, encanto y virtud.

El personaje masculino de Albretch, corresponde también a los ideales románticos del siglo XIX; es el enamorado, certero en la conquista -al grado de llevar a una mujer a la locura y a la muerte por amor-, aquél al que le bastan unos minutos para conquistar del todo a la mujer que se le antoje valiéndose de argucias como el disfraz para el engaño, la manipulación y la traición deliberada; exponiendo también (no olvidemos que es un duque), desigualdades sociales insoslayables, porque un personaje de su rango social puede enamorarse de una campesina, pero nunca casarse con ella.

Giselle, representa la paradoja del romanticismo en cuanto al género. Las mujeres son seres puros (las *willis* son vírgenes), pero también invocan un contenido sexual. El contacto entre Albretch y Giselle es sumamente erótico, aunque matizado por la delicadeza femenina que *percibe* el peligro. Se trata de la dualidad en que se ha estructurado la condición humana que establece una lucha entre lo material y lo espiritual, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre *el objeto* y *el sujeto* (aunque el cuerpo sea objeto y sujeto al mismo tiempo); pudiendo vivir sólo una de las dos dimensiones, nunca la plenitud. Así, Giselle representa la consabida contradicción de las *cosas de la carne* y las *cosas del alma*.

Giselle se expone por medio de figuras prototípicas de género, donde la masculinidad es una sola, la que da pertenencia al hombre en el poder total, aún sobre la muerte.

### 3.3.3.3 “El corsario”

El ballet "El Corsario" se estrenó en la Ópera de París en 1856, con coreografía de Joseph Mazilier inspirada en el poema de Lord Byron. Aunque la partitura de la obra pertenece a Adolphe Adam, el presente *pas de deux* (baile de pareja), añadido por Marius Petipa en 1899, utiliza música de Riccardo Drigo. En 1868, Marius Petipa y Jules Perrot hicieron una reposición de este ballet para el Teatro Bolshoi de Moscú, versión que conocemos en nuestros días.

El corsario Conrad y sus amigos Birbanto y Alí naufragan durante una tempestad y son varados en una playa del Mar Jónico. Medora, su amiga Gulnara y otras compañeras encuentran a los naufragos y Conrad se enamora inmediatamente de Medora. Pero



aparece Lankedem, el vendedor de esclavas, y las toma como prisioneras. El corsario jura rescatarlas. En el mercado, Lankedem se han reunido a los *pachás* para realizar una subasta de esclavas argelinas y palestinas, entre ellas, Medora y Gulnara. El Seid Pachá queda prendado de Gulnara y la compra. Lankedem había guardado a Medora para el final y cuando el Seid Pachá le ofrece todo el dinero que le queda por ella, aparece un forastero (que no es otro que Conrad disfrazado) y logra comprarla. Mientras, los amigos del corsario toman prisionero a Lankedem y liberan a las muchachas, menos a Gulnara quien ya había sido llevada al palacio del Seid Pachá.

En la caverna de los piratas Medora intenta persuadir a Conrad que abandone la vida de bandolero y deje libre a las prisioneras, pero Birbanto y sus amigos no están de acuerdo pues ellos ya pensaban venderlas y repartirse las ganancias. Se desata una pelea y Birbanto pacta con Lankedem para darle un somnífero a Conrad y así poder llevarse a Medora. El plan surte efecto y los dos se llevan a Medora mientras Conrad duerme.

El Seid Pachá está en su palacio rodeado de odaliscas que bailan para él. Llega Lankedem con una sorpresa: Medora, que baila tristemente pensando en Conrad pero se alegra luego al reencontrarse con su amiga Gulnara en el Jardín Animado. Conrad y sus amigos llegan al palacio disfrazados de peregrinos y logran liberar a Medora y Gulnara. Durante la fuga, el corsario se entera de la traición de Birbanto y lo mata. Conrad, Medora, Alí y Gulnara parten en busca de la felicidad<sup>15</sup>.



Leónidas Asimov como “El corsario”

---

15 <http://www.danzaballet.com/ballet-el-corsario/> (Consultado el 8 de agosto del 2015).

“El Corsario”, es uno de los papeles masculinos más representativos en el Ballet Clásico, reuniendo las características del ideal hegemónico: es valiente, decidido, líder, fiel a sus principios, un guerrero hábil y experimentado que no duda en matar en defensa de lo que considera justo.

Corsario (del latín *cursus*-carrera) era el nombre dado a los navegantes que, en virtud del permiso concedido por un gobierno en una *carta de marca* o *patente de corso*, saboteaban el tráfico mercante de las naciones enemigas de ese gobierno generalmente hundiendo sus naves, y en algunas ocasiones saqueando o raptando. En pocas palabras, el corsario es un hombre con licencia para transgredir. A diferencia de los piratas, la fuerza del corsario radica en la legalidad, en las razones válidas para debilitar a los enemigos del sistema que lo ampara; aunque esta autorización, tampoco queda fuera de la corrupción.

Es así, que el corsario es un culto al ideal homoerótico de la belleza y de la virilidad masculina, un paradigma de la masculinidad hegemónico-patriarcal que corresponde al que detenta el poder, desde una posición privilegiada que incluso *disfruta* del peligro porque eso *lo hace más hombre*.

Al corsario no le preocupa en lo más mínimo su apariencia, le basta *ser hombre*, por lo tanto puede lucir desaliñado; las condiciones de higiene y la pulcritud no son preocupaciones de un hombre. A esto se suma otro elemento de identidad masculina hegemónico-patriarcal en cuanto a la vida pública del hombre; el corsario se mueve, es activo en todo momento, un héroe tradicional, mientras su contraparte femenina es pasiva y se resigna a esperar que su amado cambie su destino; es doméstica: experimenta fielmente *su* género.

Las cualidades del corsario son amplias, ya que puede controlar sus emociones fácilmente; es agresivo con quienes atacan sus intereses, y puede ser tierno (sin perder virilidad) con su mujer; sobre todo en un sentido de la protección que sólo un *hombre verdadero* puede proveer.

El ballet “El corsario” puede considerarse un espectáculo exitoso, si bien en parte, esto se debe a que resulta ser un emblema de la danza académica y el virtuosismo (sobre todo en cuanto al papel masculino), también se debe al protagonismo masculino que muy pocas veces se da en los *performances* del ballet. El personaje central de la obra respeta el orden establecido en cuanto a los valores de género imperantes desempeñado el rol tradicional en la consciencia de la diferencia sexual. Sus *travesuras*, sus maniobras toscas, rudas, crudas y violentas se presentan divertidas y cuando llega al

límite de la violencia, éste se justifica de acuerdo a los fines que persigue: “el fin justifica los medios”. Es un personaje que reúne el perfil hegemónico, androcéntrico, y patriarcal; y la sensibilidad artística que la disciplina del Ballet Clásico busca concretar.

Una vez que se ha discernido acerca de la representación masculina en estos tres ballets paradigmáticos, cabe preguntarse: ¿Qué sugieren estas construcciones de masculinidad creadas en un determinado momento histórico en cuanto a la relación de su representación escénica actual?, ¿la construcción de las masculinidades a través de la práctica del Ballet Clásico se ve atravesada por la representación de sus personajes de acuerdo a la subjetivación que se da en el cuerpo como objeto/sujeto de representación? Sólo el trabajo directo con el objeto de estudio de este trabajo: los bailarines de ballet clásico, podrá sugerir las respuestas o bien, aproximarse a ellas.

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el ballet hecho en México**

Le Breton insiste en que la primera tarea del sociólogo consiste en identificar la naturaleza del cuerpo en el que piensa interrogar a las lógicas sociales y culturales de que éste es objeto:

En las sociedades que todavía siguen siendo relativamente tradicionales y comunitarias, el cuerpo es el elemento que liga la energía colectiva. Y ahí, el cuerpo funciona como un límite vivo que delimita frente a los demás la soberanía de la persona; es el aislamiento del cuerpo en las sociedades occidentales (Le Breton, 2002: 32).

En tanto que la danza pertenece al conjunto de prácticas sociales, conlleva una lógica de constitución que comparte con toda práctica social desde el hecho de ser resultado de la articulación entre las dos instancias de la doble existencia de lo social: las cosas y los cuerpos. El proceso de formación de bailarines y bailarinas en occidente debe ser entonces abordado desde la concepción particular que sobre la danza se maneja en dicho contexto específico.

Dentro de las primeras comunidades en Occidente existían vínculos fundamentales entre los individuos y la naturaleza. Allí se rendía culto a energías múltiples del cosmos, consideraban que los cuerpos eran también expresiones, reflejos y vehículos de estas energías. El hombre entendía su existencia a través de leyendas y mitos basados en la naturaleza y concebía el *alma* como un principio vital de su cuerpo y de la vida (Barnsley, 2013).

Fue el positivismo, el que hubo de opacar estas consideraciones para girar en torno a la razón. Pero la razón, como se ha interpretado dentro de los contextos ideológicos y científicos, se revela como algo contradictorio y subjetivo, por eso quizás, lo que es racional para una generación se vuelve irracional para otras.

De acuerdo a Barnsley (2013), es posible que el primer deslinde ocurriera cuando se establece la dicotomía y los juicios discriminatorios entre mente y cuerpo.

La historia de Occidente se basa en estrategias de segregación, categorización, discriminación y exclusión; probablemente en los principios la intención de separar los componentes de la realidad fue para entenderlos mejor y luego reconstruirlos, pareciera que este objetivo se perdió. Un ejemplo claro de esto es la situación de que “en Occidente los cuerpos saben concienciar más la enfermedad y la muerte que la vida y el bien-estar corporal” (Barnsley, 2013: 33).

En términos generales se pone en evidencia que la manera oficial de concebir el cuerpo en las distintas culturas tiene una relación directa y es representativa de las cambiantes ideologías y políticas de cada civilización en sus distintas etapas históricas. Esta cambiante concepción de los cuerpos se refleja claramente a través de las distintas tendencias dancísticas que han surgido.

Este nuevo concepto de un individuo dinámico e independiente, que es la base de nuestra sociedad moderna y posmoderna representa un nuevo paradigma en nuestra historia, en donde el cuerpo vuelve a estar en función del trabajo que a su vez está en función de la obtención de riqueza. Conjuntamente ocurre un crecimiento de las urbes, un alejamiento de la naturaleza, y un inevitable desprendimiento y revalorización de los valores espirituales, éticos y comunitarios previamente establecidos (Barnsley, 2013: 47).

Esto es lo que hace posible la continuidad de las instituciones sociales, que son parte del imaginario y al mismo tiempo son conformadas por él. Las instituciones marcan una dirección de sentido que los sujetos viven como normas, valores, lenguaje, imágenes y formas; así, las instituciones no son sólo herramientas de creación sino formadores de subjetividades.

Castoriadis (1993), propone que las instituciones sociales producen, a partir de la materia prima humana, subjetividades que permiten ver a la sociedad como totalidad. Las instituciones se imponen, sólo en algunos casos, mediante la cohesión y las sanciones. Pero, finalmente, tanto las instituciones como sus mecanismos de continuidad se incorporan en el sujeto mediante la producción de subjetividades.

En este sentido, se trata de intentar dibujar un mapa de las trayectorias que sobre el cuerpo construyen los hombres, específicamente en Latinoamérica y particularmente cuando se acercan a la práctica del Ballet Clásico: cuál es su ideal del cuerpo desde los distintos modelos en que éste es imaginado y deseado, desde qué esquemas valorativos se construye la identidad de género en tanto que sujeto social constreñido por las normas y pautas vigentes respecto a la imagen socialmente aceptable y, ¿la subjetividad qué?, desde su singularidad, desde la vivencia, desde la experiencia de la corporalidad: ¿cómo se ven los hombres que bailan Ballet Clásico en el contexto hegemónico patriarcal de Latinoamérica?, ¿cómo son vistos en su socialización e intersubjetividad?, ¿cómo se valoran y cómo son valorados?, pero sobre todo: ¿cómo se construyen y se constituyen?

Dado que en el cuerpo se inscriben las categorías de percepción, pensamiento y acción que sostienen la división de los géneros y lo hacen aparecer como *natural* e ineluctable, esas categorías identifican a los hombres con el exterior, lo oficial, lo público, la ley, lo seco, lo alto, lo discontinuo; se arrojan todos los actos breves, peligrosos y espectaculares, como, el asesinato o la guerra (Tortajada, 2010).

La virilidad en el hombre se concibe como una cosa, un atributo, una cualidad que se tiene o no se tiene y que, cuando se tiene *bien cimentada* es atemporal, eterna como esencia:

Pensamos que la virilidades innata, que reside en la particular composición biológica del macho humano, el resultado de los andrógenos o la posesión de un pene. Pensamos de la virilidad como una propiedad trascendente tangible que cada hombre debe manifestar en el mundo, la recompensa presentada con gran ceremonia a un joven novicio por sus mayores por haber completado exitosamente un arduo rito de iniciación (Kimmel, 1997: 1).

Pero en este trabajo de investigación, se ha considerado ya que la masculinidad es un conjunto de significados siempre cambiantes, siempre en construcción; donde el Ballet Clásico puede actuar como detonador de dichos cambios, aún en contra de paradigmas establecidos, porque la masculinidad no se encarna desde los componentes biológicos, sino que se crea desde la cultura.

La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas; entendiendo lo que significa ser un hombre en nuestra cultura al ubicar las definiciones en oposición a un conjunto de otros, minorías raciales, minorías sexuales, y, sobre todo, en oposición a las mujeres.

Esto es lo que Kimmel menciona como una *misoginia obligatoria*. Se trata de esas normas (escritas y no escritas) que son usadas contra las mujeres para impedir su inclusión en la vida pública y su confinamiento a la devaluada esfera privada.

Se trata del acceso diferenciado que distintos tipos de hombres tienen a esos recursos culturales que confieren la virilidad y de cómo cada uno de estos grupos desarrolla entonces sus propias modificaciones para preservar y reclamar su virilidad. Se trata del propio poder de estas definiciones, que sirven para mantener el poder efectivo que los hombres tienen sobre las mujeres y que algunos hombres tienen sobre otros hombres (Kimmel, 1997: 3).

En el mundo hegemónico-patriarcal en general, y en Latinoamérica en particular, se trata de la masculinidad definida como el repudio a la femineidad; ligada irrevocablemente a la sexualidad (a la preferencia sexual). En Latinoamérica, en México y, en especial en provincias tradicionales como Toluca, practicar Ballet Clásico significa un fracaso como hombre, porque al per-formarse, al des-sexuarse, queda representado como un hombre incompleto, al negarse a sí mismo (por inclinarse por algo femenino) como un *hombre total*.

Así, la identidad masculina nace de la renuncia a lo femenino, no de la afirmación directa de lo masculino. En el Ballet Clásico hecho en México, impera el imaginario, que tal como se ha analizado generiza la actividad hacia lo femenino (en lo público); sin embargo, se produce hegemónicamente en su práctica de organización interna, intentando en todo momento continuar con la demostración de hombría que la sociedad reclama a quienes les ha sido asignado dicho género.

De acuerdo a Tortajada (2010), el ballet no corresponde a la lógica divisoria y binaria (hombre/mujer, masculino/femenina), por el contrario, se contrapone; fundamentalmente porque la masculinidad occidental tiene una postura muy clara en cuanto a la exposición del cuerpo:

El hombre es muy claro en cuanto a exponerse a la mirada de los otros: se puede ver, pero no ser visto. De hecho “el reinado del ojo y la mirada” es esencialmente patriarcal, y expresa en gran medida la modalidad masculina de expresar el deseo, pues el ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina; distancia y mantiene la distancia, restando poder a las relaciones corporales (2010: 23).

Es así que el ballet es contrario a la imagen del *verdadero hombre*. Por lo tanto, es el bailarín quien debe vencer esas ideas para incorporarse a la danza, e inclusive entonces, no se somete a la mirada de *los otros* en los mismos términos, pues actúa bajo la lógica de estrategias defensivas: porque también el cuerpo danzante masculino está altamente convencionalizado y estereotipado:

Depende de ser tratado como si estuviera desprovisto de deseo, alcanzando el estatus de deseante sólo de acuerdo a su lugar en la representación y no visible vía la tumescencia del pene. Esta falta es transformada a través de la demostración de un virtuosismo técnico como indicador de masculinidad y diferencia, manteniendo el enfoque en el cuerpo femenino danzante (Tortajada, 2010: 26).

Pero la danza escénica requiere la exposición del cuerpo desde una estética del movimiento y de la expresión de la interioridad. El impulso de los hombres a mostrar dominio, poderío y agresividad se presenta en sus conductas corporales: tienden a elevarse, reprimir emociones, mirar de frente, moverse hacia adelante, utilizar más espacio y energía. Como se denota en los tres ejemplos de *performances* del apartado anterior, todo ello aparece en las metáforas e imágenes masculinas de la danza escénica, que muestran a los bailarines como conductores y soporte de la acción; en el *pas de deux* manipulan a las bailarinas y en contraste con ellas ejecutan movimientos más expansivos y agresivos, abarcan más espacio y utilizan mayor fuerza física, además de mantener la mirada dirigida hacia sus compañeras o al público. Esos son los elementos de los que se vale un bailarín latinoamericano para la construcción de su identidad, proceso relacionado en general con el contexto específico de este lado del mundo, y en particular, con el desarrollo de una conciencia del cuerpo, sus fronteras y operaciones.

Las formas de representación de la masculinidad en la danza escénica pretenden perpetuar el poder de los hombres, haciéndolos aparecer como heterosexuales, protegiendo sus cuerpos y reforzando la noción de una masculinidad monolítica. Cuando su cuerpo se vuelve “espectáculo” (para la mirada del otro) el bailarín debe lucir poderoso y usar la violencia, mecanismos que evitan que lo alcance la mirada del deseo y lo convierta en objeto (Tortajada, 2010: 33).

Son cuerpos en muchos sentidos, conducidos por las instituciones, sus prácticas y discursos. Vinculación entre subjetividad y corporalidad:

La inteligibilidad de los cuerpos humanos en cuanto a los binarismos de género y a descolocar cualquier relación estrictamente obligatoria entre el cuerpo, las identidades y los deseos. Cuando el cuerpo rompe con las estructuras que lo vuelven inteligible, interpretable, despierta curiosidad, desagrado, fascinación o rechazo. El caso de los cuerpos que no pertenecen con claridad a un sexo ni a otro o que tienen rasgos de ambos (Guzmán en Parrini, 2012: 24-25).

En Occidente hombres y mujeres están influidos de manera distinta y específica en cuanto a su cuerpo y su apariencia, y eso se relaciona, entre otras cosas, con la definición de lo femenino y lo masculino, donde la belleza como valor estético sigue estando más asociada a lo femenino y la fuerza a lo masculino, con un diferente tratamiento de la sexualidad y el deseo para hombres y mujeres, así como una mayor dedicación de las mujeres a trabajos y actividades donde la presencia y la interacción social son determinantes.

Por otra parte, también es preciso darse cuenta de que cuando hablamos de ideales corporales hegemónicos nos estamos refiriendo muchas veces a ideales que corresponden sobre todo a sectores culturales y étnicos concretos de la población, y que, por tanto, no influyen de igual manera en todos los colectivos sociales.

Es así que los medios corporales específicos mediante los cuales se logran las habilidades dancísticas, tendrán mucho que ver con sus respectivos arraigos en las distintas culturas (Oriente y Occidente) cuyas diferentes formas de moverse en lo cotidiano guardan una tensión con las formas de moverse en la práctica del ballet (Islas, 1995).

Siendo el Ballet Clásico una técnica creada para el tipo de cuerpo europeo, generalmente ocurre que en Latinoamérica y específicamente en México, los aspirantes no tienen la altura, la rotación ósea y de tendones que tienden al alargamiento y demás requisitos para lo que podría denominarse *cuerpo mexicano*; quedando, muchas de las veces fuera de grupos o compañías por razones puramente anatómicas. Aunado a esto, el bailarín lleva a cuevas un *cuerpo masculino* que ha de enfrentarse consigo mismo desde el lugar que ocupa: el transgresor de la masculinidad que se espera de él.

En México, y en especial en provincia, la danza masculina sigue siendo producto de la burla, la discriminación y la etiqueta de homosexualidad reiterada y por lo tanto, el acercamiento de los hombres a la práctica del Ballet, sigue siendo escasa:



Las burlas eran parte de la vida cotidiana de los bailarines, y para muestra de ello basta el comentario de un cronista en 1973 a raíz de la subida en el precio de los cigarros, sin ninguna relación con la danza, por supuesto: "Los que van a estar muy ofendidos son los bailarines del INBA pues a *los Delicados* sólo les aumentaron 50 centavos. Y con eso no sacarán ni para pintarse la boquilla (Tortajada, 2010: 45).

El cuerpo en Occidente ha sido pensado de todas estas maneras a la vez; en Occidente han convivido todas estas formas de concebir el cuerpo, el género, la masculinidad y la danza. La lógica de la problematización se liga de manera directa con la cuestión de la forma/sujeto, de la subjetividad. De hecho las interrogantes al respecto remiten a la construcción de *sí*, es decir, al cuestionamiento del sujeto hacia su propia práctica sin distanciarse respecto del contexto de pertenencia. A la manera de Foucault (1990): la problematización busca restituir el juego del pensamiento sobre el sujeto y no reproducir el poder del sujeto sobre el pensamiento.

### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

Tanto en la elección como en la permanencia en el aprendizaje y la práctica de la danza, deben cumplirse una serie de disposiciones y habilidades que se consideran un capital valorado en ese campo: la dinámica, los capitales y las formas de interacción propios del campo, además de los mecanismos de disciplinamiento, se ponen en juego dentro de él y son en sí, la vivencia cotidiana de los sujetos:

En estos procesos, y desde un uso particular de sus cuerpos, construyen su identidad. La formación produce una forma-sujeto, con una determinada inteligibilidad, una determinada sensibilidad y una determinada corporalidad (Mora, 2011: 188).

De acuerdo a este antecedente, las preguntas centrales de este apartado podrían ser: ¿Qué movimientos suponen el afeminamiento en una persona occidental y cuáles no? ¿Cuáles son las reglas?

El estudio de la historia y la cultura de la danza nos revelan que cualquier identidad, ya sea de género, clase, étnica o cualquier otra devienen en una representación.

Todavía a comienzos del siglo XVII (el cuerpo, la sexualidad) era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obscuro y de lo indecente, si se les compara con los del siglo XIX, eran muy laxos (Foucault, 1977: 9).

Es así, que se arrastran aún las formas de representación del régimen victoriano: la sexualidad cuidadosamente encerrada; el cuerpo, escrupulosamente construido para formar parte del orden burgués; una seria caución histórica y política dirigidas a la represión.

De acuerdo a Gard (en Piedra, 2013), en realidad, las identidades suelen representarse mediante el reconocimiento del físico, que es el que tiene el poder de incluir o excluir; si bien es cierto que las identidades grupales se manifiestan en el sonido, en la palabra, en el tacto y en el gusto; el movimiento es un vehículo sencillo e inmediato para articular la identidad y la alteridad.

Pero, cuando un sujeto social interpreta, vive o actúa dentro de la sociedad, lo hace a partir de su visión particular, mirando al imaginario efectivo (el establecido) pero produciendo, por su interpretación, un imaginario radical o instituyente. Es la transformación, la teoría del saber y del ser, lo que lleva necesariamente al cambio en la historia. De este modo, cada sociedad se auto-instituye. De acuerdo a Castoriadis (1993), el ser de lo histórico-social está dado por esas significaciones, que dan un determinado sentido -siempre arbitrario- a la vida social.

Ha quedado claro cómo los estereotipos, de forma subliminal e inconsciente, determinan actitudes, comportamientos y creencias, afectando el funcionamiento de toda actividad. De ahí que estos puedan ejercer influencia en comportamientos y conductas que tienen consecuencias limitantes en el desarrollo social y cultural del arte en general y en el Ballet Clásico practicado por hombres, en particular:

A partir del siglo XVIII el sexo de niños y adolescentes se tornó un objetivo importante y a su alrededor se erigieron innumerables dispositivos institucionales y estrategias discursivas. En el siglo XIX, los dispositivos de saturación sexual tan característicos del espacio y los ritos sociales de la sociedad moderna reducen la sexualidad a la de pareja, pareja heterosexual y, en lo posible, legítima (Foucault, 1997: 40).

En este sentido se puede decir que el Ballet Clásico desde sus inicios, ha estado marcado por concepciones estereotipadas de género; es decir, sobre el cuerpo de la mujer respecto al del hombre; siendo éstas una insignia en el desarrollo del ballet en general. De ahí que haya sido más fácil siempre para las mujeres tener acceso a la práctica que se enarbola como más deseable para la biología (*naturaleza*) femenina y como amenazante para la imagen de masculinidad. Repetidamente se han utilizado argumentos basados en las nociones tradicionales de características femeninas, para limitar el posible acceso de los hombres a dicha práctica.

Algunas investigaciones indican que el estereotipo es también un factor predictivo de la percepción de la habilidad, y esta, a su vez, determina la elección de determinadas actividades. Este modelo predictivo podría explicar, tal vez, y en parte, el menor porcentaje de hombres que optan por el ballet como profesión o actividad regular (Colás-Bravo y Rodríguez en Piedra, 2013: 83).

Se trata entonces de un discurso apoyado por los medios que no se puede dejar al margen de la objetualización que se hace de los cuerpos masculinos –en este caso –, y de los *roles* de control, de independencia, de iniciativa y de acción masculina que se le atribuyen. Dicho discurso se convierte en un espacio simbólico en el que el hombre está obligado a reconocerse como sujeto social y, a la vez, constituye una instancia de mediación de la relación consigo mismo y con el mundo, que lo limita en la medida en que presenta visiones estereotipadas.

Un ejemplo claro de los discursos que imperan en los medios con respecto al ballet ejercido por hombres, se encuentra en un comercial de televisión del año 2015. Tres hombres –se reconoce que trabajan en una oficina, ya que usan corbata y saco, además, se aprecia una oficina en toda formalidad- platican. Uno de ellos está tomando café (al parecer *de máquina*); uno de los compañeros lo reta: “si te hago un café mejor que ese ¿haces la presentación en tutú?”. El hombre en cuestión acepta el reto. La siguiente escena presenta al hombre probando el café hecho por su compañero, y aceptando su derrota. Al final del comercial se ve al trabajador cumpliendo su apuesta: viste tutú rosado y realiza ridículos movimientos pseudo-balletísticos intentando imitar a una bailarina. De esta forma, el Ballet Clásico -como en realidad lo practican los hombres-, desaparece; es rotundamente ignorado, inexistente. El Ballet Clásico queda reducido al tutú y los movimientos *de puntitas* y, para el hombre que lo hace, representa el ridículo en cuanto a la transgresión de su género y una consecuente forma de *castigo* para él al perder una apuesta *entre hombres*: una pérdida de su masculinidad. Este comercial es muy claro en cuanto a la contradicción que enmarca: “me ridiculizo al vestirme *de mujer* y hacer *cosas de mujeres*; pero lo hago porque así: cumplo el reto como *todo un hombre*”.

Ha quedado claro que toda relación con el cuerpo es efecto de una construcción socio-cultural y que de la misma manera, las modalidades corporales que se utilizan en los diferentes grupos son productos sociales y culturales. Hablar de las masculinidades construidas en torno a la danza, ha de conformar una indagación profunda para extraer

sus formas y sus significaciones, sus vías de transmisión; habrá de establecer también cierta comparación entre los hombres que acceden a la práctica del Ballet Clásico y los que renuncian a ella. Se trata de encontrar emergencias subjetivas de desigualdad, discriminación y estigma; hacer el inventario de las representaciones del cuerpo que aparecen en este escenario y discernir sus influencias recíprocas.

La construcción de masculinidades en torno a la danza establece un diálogo e intercambio permanentes entre el espacio íntimo del cuerpo, la subjetividad y los espacios externos de representación, tanto en el escenario de exposición como en la vida cotidiana, en la socialización.

Dentro del Ballet Clásico, se considera al cuerpo como el valor más importante, y poder vencer la gravedad física y en lo posible desprenderse por completo de ella (grandes saltos, mujeres levantadas en el aire, etc.) como una meta ineludible. Ahora bien, poder crear ilusiones en el arte es algo necesario; lo que sorprende, es que estas estrategias de ilusión en el ballet dependan excesivamente de la materia tangible y no intangible del cuerpo, de la forma física externa, no solamente obviando y siendo insensibles a sus aspectos internos, sino en muchos casos debilitando y causándoles daño a estos elementos. El aprendizaje permite adquirir nuevos esquemas de conducta, y la repetición las fija en formas de conductas estabilizadas: los hábitos.

En este tenor, los bailarines hombres no sólo quedan vigilados por sus maestros y maestras de danza; por los coreógrafos y coreógrafas. Los bailarines, como el resto de los hombres, viven bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres. Ellos los miran, los clasifican, les conceden la aceptación o se las niegan, en el reino de la virilidad:

Se demuestra hombría para la aprobación de otros hombres. Son ellos quienes evalúan el desempeño. La masculinidad es una aprobación “homosocial”. Nos probamos, ejecutamos actos heroicos, tomamos riesgos enormes, todo porque queremos que otros hombres admitan nuestra virilidad. La masculinidad como legitimación homosocial está llena de peligros, con riesgos de fracaso y con una competencia intensa e implacable (Kimmel, 1997: 7-8).

Para el bailarín de Ballet Clásico, esta lucha se recalitra, porque como ya hemos visto, la práctica implica exposición y por lo tanto, el acercamiento a lo que la hegemonía patriarcal y androcéntrica considera femenino, resulta imposible de ocultar. Los esfuerzos que los hombres han hecho desde su socialización primaria por mantener una

fachada varonil se ven diluidos por el simple hecho de acercarse al Ballet Clásico; porque las acciones de afirmación de género cubren todo lo que se hace, lo que se usa; determina también cómo se camina, y qué se come. Cada amaneramiento, cada movimiento contiene un lenguaje codificado de género.

Pero la tradición no significa que se deba estar obligado a permanecer dentro de los prejuicios –muchas veces creados por la propia tradición- que se esté imposibilitado para el cuestionamiento y la nueva creación; la tradición no es lo que determina a una sociedad, tampoco es aquello que se deba conservar a toda costa ni algo a lo que se deba retornar:

Sin duda siempre se está dentro de las tradiciones, pero es posible estar de distintas maneras dentro de ellas, pues no sólo es necesario dejarse interpelar por la tradición, sino interpellarla. Para que la tradición sea un presente renovado debe asumirse como una expresión de la relación entre finitud e infinitud que siempre es posible mediar, interferir y disputar (Guzmán en Parrini, 2012: 312).

Se reafirma entonces, en cuanto a las masculinidades construidas en torno a la danza; alrededor de la idea de que la virilidad está construida socialmente y que cambia con el curso de la historia. La masculinidad no debe ser entendida entonces como una pérdida, como algo que *se les quita* a los hombres:

De hecho, nos proporciona algo extraordinariamente valioso –la acción, la capacidad de actuar. Nos da un sentido de posibilidad histórica de reemplazar la abatida resignación, que invariablemente acompaña los esencialismos ahistóricos y atemporales. Nuestras conductas no son simplemente *sólo naturaleza humana*, porque *los niños serán siempre niños*. A partir de los elementos que existen a nuestro alrededor en nuestra cultura - personas, ideas, objetos- creamos activamente nuestros mundos, nuestras identidades. Los hombres pueden cambiar, tanto individual como colectivamente (Kimmel, 1997: 2).

De acuerdo a Castoriadis (1993), en la medida en que el individuo social tome contacto y reconozca la alienación en que está inmerso, se abre la posibilidad de que pueda cuestionar las significaciones imaginarias sociales. Castoriadis establece en este punto un paralelo con el sujeto reflexivo que potencialmente puede advenir a consecuencia de haber realizado una cura analítica: puede tomar contacto con sus deseos y determinaciones, reflexionar y decidir sobre ellos. Siempre se trata de un proceso y no de un estado logrado de una vez y para siempre.

A lo largo de este capítulo, se ha establecido cómo se aborda el cuerpo como objeto de estudio, como fenómeno cultural, materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios; donde la condición social no es un producto directo del cuerpo, por el contrario, la corporeidad y la corporalidad son un efecto directo de la condición social.

Pensar el cuerpo más allá de su biología, da la pauta para observarlo como constructo socio-cultural y constructor de subjetividades; como el primero y más natural instrumento, pero no como objeto, sino como *ser en el mundo*. Se trata de considerarlo de acuerdo a sus representaciones, es decir, a los sistemas que intervienen en dichas representaciones, como la práctica del Ballet Clásico: con una historia, sentido, espacio social y una lógica propias.

Por otra parte, se ha reflexionado acerca del concepto de cuerpo disciplinado; aquél que se construye entre la búsqueda de la técnica perfecta para el virtuosismo, pero cuya expresión, parte de la intimidad para exhibirla desde su libertad. A la manera foucaultiana: la subjetividad en un juego permanente con las tecnologías disciplinarias.

Se ha considerado también, el hecho de que el cuerpo se visualiza a partir del imaginario social y cultural, valorizándose desde los modelos selectivos, los cánones establecidos, los ideales estéticos y de comportamiento y en general de las actitudes normalizadas. El cuerpo, como entidad semiótica, proclama identidad; en el caso del bailarín de Ballet Clásico, conlleva también una significación desde el movimiento corporal que éste realiza, convirtiéndose en una estructura simbólica en sí mismo, y donde queda incluida su apariencia y vestimenta, por lo que se han analizado tres de los elementos considerados identitarios de la práctica del ballet: el tutú, el leotardo, y las zapatillas de punta.

Por otra parte, en el presente capítulo, se han sentado las bases para afirmar que el cuerpo en el Ballet Clásico es un cuerpo performado; desde la reiteración/diferenciación de la norma llevada hasta la visión *queer*, con toda la capacidad de interpelación a la subjetividad. En este apartado, se analizaron también algunos elementos de vestimenta, comunes en la práctica: las mallas y el suspensorio; así como las implicaciones que para los bailarines, conlleva el uso de maquillaje en el *performance* del ballet.

Es el cuerpo desde la práctica del Ballet Clásico donde el cuerpo/objeto pasa a ser el cuerpo/sujeto produciéndose a sí mismo. El cuerpo de bailarín que deviene desde la centralidad del cuerpo como instrumento de su práctica, el ocultamiento (por el estigma), el lugar de inscripción, el movimiento normalizado; el cuerpo que busca conjugar los valores masculinos hegemónico-patriarcales con las cualidades específicas

de la práctica del Ballet Clásico, porque es un cuerpo que expresa; es un objeto/sujeto o un sujeto/objeto porque no es un cuerpo que *inter-viene*, por el contrario (en términos de Escudero), es el *ser* mismo en *inter-vención*.

Estas reflexiones, llevaron a abordar tres casos paradigmáticos de representación masculina en el Ballet Clásico: “El espectro de la rosa” como conciliador de oposiciones, “Giselle”, obra clásica de la etapa romántica del Ballet y que, por sus características, ha fijado símbolos de identidad en dicho arte; y “El corsario”, el personaje masculino protagónico por excelencia donde el juego entre la virilidad - bandera de la hegemonía-, y la sensibilidad artística del bailarín de Ballet Clásico, se hacen patentes.

El capítulo cierra con consideraciones específicas de contexto, es decir, cómo se concibe el cuerpo en Latinoamérica y particularmente en México; desde su historia, sus ideologías y sus consabidas políticas. Dentro de estas consideraciones, ha resultado de fundamental importancia para los fines de la presente investigación, reflexionar acerca de los elementos de que se vale una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal; para establecer límites en cuanto a la exposición o bien, el ocultamiento del cuerpo.

Ha quedado claro entonces, cuándo el cuerpo se convierte en transgresor; por ello, la construcción de masculinidades en torno a la danza, reflexiona a partir del espacio íntimo del cuerpo, la subjetividad, los espacios externos de su representación y los escenarios de su exposición; mismos que no pueden apartarse de la vida cotidiana, de la socialización.

## **Capítulo 4**

### **Producciones de subjetividad**

Con el fin de concretar las etapas de la investigación, y de propiciar el encuentro de las producciones de subjetividad respecto a la construcción de masculinidades en el Ballet Clásico; el presente capítulo se refiere a la aplicación de técnicas e instrumentos destinados a construir la evidencia: seleccionar fuentes, definir el universo, recoger datos, establecer los conceptos sensibilizadores para el estudio de campo y elaborar los instrumentos; así como sistematizar y analizar dichos datos.

Se trata entonces de la vinculación –en primer término- entre la conjunción tema/problema y la teoría, los objetivos y las preguntas de investigación; en un segundo momento, traducir las preguntas (que funcionan como guía de entrevista) en procedimientos para la producción de la evidencia empírica; éstas no son observaciones aisladas, sino que constituyen una construcción vinculada lógica y teóricamente con los objetivos.

En el caso del presente documento, en la búsqueda de producciones de subjetividad de los sujetos de estudio, se hace necesaria una propuesta que respete la perspectiva de los propios actores. Se trata de explicar un proceso, donde la generación, emergencia, y cambio son aspectos centrales para la comprensión del tema que se investiga y donde el lenguaje, la construcción de significados y el contexto en el que se actúa, son una parte constitutiva central del objetivo. Género, cuerpo, socialización e interacción, son las ideas que otorgan sustancia para la producción de subjetividades.

De esta manera, la investigación cualitativa apoyada sobre la idea de la unidad de la realidad, conlleva una perspectiva holística y permite una interpretación fiel a la subjetividad de los actores involucrados en esa realidad. De acuerdo a Sautú (2005), el razonamiento inductivo permite que las observaciones de casos particulares, de instancias o situaciones, lleven a enunciar conceptos, ideas o hipótesis que, a su vez, guían la subsecuente búsqueda de datos; ideas generales que requieren ser profundizadas o clarificadas; ya que se trata de una investigación interesada en la búsqueda y construcción social de patrones y sistemas de categorización social.



El método cualitativo entonces es holístico e intensivo; trata de captar el nudo central, los elementos claves de la realidad estudiada, su lógica y reglas implícitas y explícitas.

De acuerdo a Heller (1987), en *toda* sociedad hay una vida cotidiana y *todo* hombre (sic), sea cual sea su lugar, tiene una vida cotidiana. De esta forma, explica que esta afirmación no quiere decir que el contenido y la estructura de la vida cotidiana sean idénticos en toda sociedad y para toda persona. Por ello, la holística del método cualitativo permite captar regularidades, pero también irregularidades y especificidades en cuanto a la representación de cada uno de los actores, sujetos de investigación.

Los agentes sociales ocupan el lugar central del escenario de la investigación: sus percepciones, ideas, emociones e interpretaciones, constituyen la investigación misma en los relatos de una vida que se descubre en una entrevista. Entrevista que, en este caso se trata en profundidad (semi-estructurada), donde, quien investiga, trata de desprenderse de ideas e interpretaciones preconcebidas; mirando los datos, poniéndose en el lugar del agente social mediante un proceso de comprensión empática a modo de autoreflexión de alguien que se considera parte de la investigación y no un mero observador.

Por otra parte, los datos son textos, primero, en forma auditiva y luego escritos; son observaciones de ocurrencias en un ámbito discernible y descriptible; son registros de gestos, expresiones, lenguaje y vivencias. Su tronco común está en la situación real en el campo, en los discursos espontáneos, en la vida de los actores y en su interacción con los otros y con las instituciones (Sautú, 2005). Se trata de lograr un despliegue de las experiencias de una persona a lo largo del tiempo, lo cual incluye una selección consciente e inconsciente de recuerdos de sucesos o situaciones en las cuales participó directa o indirectamente; y su interpretación mediada por las experiencias posteriores. Por lo tanto el relato que hace la persona no es sólo una descripción de sucesos sino también una selección y evaluación de la realidad (de *su* realidad):

Por lo tanto, la vida cotidiana de los hombres nos proporciona, *al nivel de los individuos particulares* y en términos muy generales, una imagen de la reproducción de la sociedad respectiva, de los estratos de esta sociedad. Nos proporciona, por una parte, una imagen de la *socialización* de la naturaleza y, por otra, el grado y el modo de su *humanización* (Heller, 1987: 18).

De esta forma, se cuenta con una imagen social ante un problema. A partir de las vivencias personales, es posible descubrir la orientación, el curso social.

Por otro lado, el análisis focalizado en las interacciones, o comportamiento u orientaciones de personas (incluyendo actos de deferencia o estigmatización) pertenecen al dominio de la investigación microsociológica. Las teorías sobre las cuales se apoya este tipo de estudio son traslaciones a nivel micro de teorías formuladas macrosociológicamente:

El objeto de la investigación microsociológica es estudiar procesos individuales y de la interacción social: analizando su organización social como un orden de fenómenos diferente del orden social y la estructura social. Esto significa abstraer y recortar la realidad de las relaciones sociales, de los vínculos de las personas con su entorno físico y social, sus acciones y desempeños en sus posiciones o inserciones sociales, sus orientaciones, valores y creencias hacia el medio y sí mismos, así como de sus interpretaciones cotidianas de sus experiencias (Sautú, 2005: 77).

En suma, el capítulo final de este documento, expone las preguntas de investigación que, en su momento, provocaron un acercamiento a la problematización, delimitando el punto de vista al respecto.

Posteriormente, y con el fin de establecer más relaciones entre los hechos y explicar por qué se producen, se plantean hipotéticamente: Primero, las razones claras por las que se cree que la afirmación -al respecto de que las masculinidades se construyen y de que la práctica del Ballet Clásico contribuye a dicha construcción, a través del cuerpo y la subjetividad-, es posible. Y segundo, como una proposición aceptable formulada como una propuesta provisional que marcó rumbo a la investigación al sugerir los pasos y procedimientos que se dieron en la búsqueda del conocimiento; llegando así, en su momento, al planteamiento de los objetivos de investigación.

La metodología de análisis se emplaza a través de la propuesta de Taylor y Bogdan (1990), quienes recomiendan que el análisis se trabaje en tres niveles: descubrimiento, codificación y relativización.

Las técnicas e instrumentos aplicados para llegar al análisis y procesamiento de los datos obtenidos, lleva a la interpretación de los mismos y a los hallazgos y resultados de investigación, infiriendo patrones, asociaciones y regularidades que eventualmente dan lugar a la construcción conceptual; se trata de crear el andamiaje para explicar y comprender la construcción socio-cultural de las masculinidades en el Ballet Clásico desde el cuerpo y la subjetividad.

#### **4.1 Preguntas de Investigación**

##### **Preguntas antecedentes:**

- ¿Cuál es la construcción socio-cultural de los géneros que se ha dado a lo largo de la historia de una determinada práctica (en especial del Ballet Clásico), y cómo se expresa actualmente?
- ¿Cuáles son las percepciones sobre las diferencias de género que determinan desigualdades en ciertos espacios (particularmente, el Ballet Clásico practicado por hombres)?

##### **Pregunta Central:**

**¿Cómo un hombre construye y experimenta su masculinidad, cuando se inserta en una práctica generizada –como el Ballet Clásico- en una sociedad hegemónica patriarcal?**

##### **Preguntas complementarias:**

- ¿Cómo experimentan, producen y transforman las masculinidades los practicantes de Ballet Clásico, con relación a la masculinidad hegemónica-patriarcal?
- ¿Cuáles son los referentes masculinos y femeninos, en particular en el Ballet Clásico, que actúan como funcionales en el sentido de patrones de comportamiento, instaurados a través de los *roles* de género y por lo tanto, de los estereotipos de género; que han llevado a etiquetar la práctica de los hombres, bajo parámetros discriminatorios?

- ¿Qué implicaciones tiene la familia, la escuela, las amistades (hombres y mujeres) y la sociedad en general, en el encuentro de los hombres con el Ballet Clásico, con relación a la construcción de masculinidades?
- ¿Cómo viven y experimentan la masculinidad los hombres que practican el Ballet Clásico?
- ¿Puede el Ballet Clásico ser un campo para resignificar las identidades de género en la construcción social de masculinidades?
- ¿Puede el Ballet Clásico, contribuir a la configuración de otras masculinidades, lejanas a los modelos hegemónico-patriarcales, tomando en cuenta que la implicación de su construcción, se da a través del cuerpo y la subjetividad?

## **4.2 Hipótesis**

**Para un hombre, la experiencia de la práctica del Ballet Clásico en el contexto de una sociedad hegemónica patriarcal, tiene expresiones e implicaciones directas en la construcción de su masculinidad.**

## **4.3 Objetivos**

### **Objetivo general:**

**Analizar, cómo construyen y experimentan su masculinidad los hombres que practican o han practicado el Ballet Clásico en el contexto de una sociedad hegemónica patriarcal.**

### **Objetivos específicos:**

- Presentar un panorama de la construcción social de la realidad haciendo énfasis en el concepto de género como constructo socio-cultural y en el concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal.

- Investigar las implicaciones teóricas y prácticas de la distinción analítica sexo/género, así como el proceso histórico que llevó al desarrollo de dichos conceptos.
- Establecer el origen del concepto de masculinidades para abordar la identidad masculina y la construcción de la subjetividad.
- Explicar el concepto de masculinidad subordinada y lo referente a las prácticas y actividades generizadas.
- Indagar acerca de las inscripciones que el Ballet Clásico imprime en los sujetos y en cómo estas inscripciones se encarnan para delinear su vida social, enfocando esta exploración en dos escenarios: el cuerpo y la subjetividad.
- Indagar acerca del cuerpo como objeto de estudio, como fenómeno cultural, materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios y la corporeidad como un efecto directo de la condición social.
- Investigar acerca de las identidades de género, las formas de concebir y asumir la sexualidad y la masculinidad en hombres practicantes del Ballet Clásico.
- Comprender cómo, a través del cuerpo y la subjetividad, es posible la resignificación de las identidades de género en la construcción socio-cultural de masculinidades, en la práctica del Ballet Clásico.

#### **4.4 Metodología**

Para los fines de esta investigación, resulta importante que los métodos cualitativos privilegian el estudio *interpretativo* de la *subjetividad* de los individuos y de los productos que resultan de su interacción. El aspecto sociológico central de esta perspectiva se refiere al *significado* que la realidad tiene para los individuos y la manera en que estos significados se vinculan con sus conductas: la construcción socio-cultural de masculinidades.

Se marcan como instrumentos indispensables de las ciencias sociales, a los métodos cualitativos para la *búsqueda del sentido* de la acción (Szasz y Lerner, 1999); reconociendo a los métodos cualitativos y cuantitativos como formas *complementarias*.

#### 4.4.1 Técnicas

La investigación, se ha realizado de la siguiente manera sistemática:

- Recopilación de datos: Los datos se recopilaron de forma verbalizada descriptiva; de ocurrencias o experiencias, relatos de sucesos del pasado, de narrativas, registro verbal de interacciones; y datos similares. Por su naturaleza ellos se van construyendo juntamente con la especificación de los significados y selección de los conceptos básicos iniciales. El argumento teórico y la evidencia empírica, es decir, la teoría y datos se construyen interactivamente. Los datos se producen a partir de ideas y conceptos teóricos básicos generales y sustantivos, apoyados en una consistente argumentación epistemológica, los cuales se van nutriendo a medida que la investigación avanza (Sautú, 2005).

#### 4.4.2 El contexto

Toluca de Lerdo es una ciudad mexicana, capital del Estado de México y cabecera del municipio de Toluca. Cuenta con una población de 819 561 habitantes. La zona metropolitana del Valle de Toluca, con una población estimada en 2010, de 2 170 000 habitantes, es la quinta más grande de México. Es principalmente un centro industrial, con el que conurba la ciudad de Metepec, uno de los municipios más ricos del país pero con una desigualdad considerable. El Valle de Toluca cuenta con una base infraestructural de buen nivel; su aeropuerto por ejemplo, es considerado como la primera opción para desahogar al de la Ciudad de México.

Recientemente (2013), se empieza a promover el ciclismo urbano, y de acuerdo al convenio que se firmó con la ONU, en la zona metropolitana de Toluca, se construyó una red de ciclovías para el uso y respeto de la bicicleta como medio de transporte masivo sustentable.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Este dato es importante en cuanto al contexto, ya que por primera vez en Toluca, se llega a ver *normal* un hombre con mallas (*likras* en el caso de ciclistas), tornando la visión tradicional, al menos en este detalle de *vestuario feminizado*.

Sus atractivos turísticos son varios debido a la gran herencia cultural y artística que pretende mantener viva la unión de la cultura española e indígena. Se destacan sus tradicionales Portales, el Jardín Botánico, conocido como Cosmovitral, la Catedral de la ciudad y múltiples parques, museos y centros, además de diversos eventos culturales, tales como el Festival Internacional de Cine de Toluca, de reciente edición (2012).

El pintoresco municipio de Metepec, considerado ciudad típica, ha hecho tradición su evento cultural anual denominado *Quimera*.<sup>2</sup>

Toluca está situada a 2600 msnm, siendo la ciudad capital más alta de México y de Norteamérica, lo cual la hace templada durante todo el año con temperaturas que oscilan en promedio de 6 a 23 °C durante la primavera y el verano, y de -3 a 20 °C en invierno. Su clima es templado subhúmedo con lluvias en verano. Su altitud favorece la práctica del deporte de alto rendimiento, lo cual llama la atención con respecto a dicha práctica a nivel local, pues la mayor parte de deportistas que aprovechan esta situación, vienen de la Ciudad de México o de otros estados de la República Mexicana, así como del extranjero.<sup>3</sup>

Socialmente la población mantiene tradiciones de origen español, criollo e indígena heredadas de los matlatzincas, nahoas y otomíes. Algunas tradiciones, como la *danza de los tlaxinques* del municipio de Santiago Tianguistengo, que se conserva en los pueblos Magdalena de los Reyes y de Xalatlaco, relata costumbres de la época colonial.

---

<sup>2</sup> Esto se menciona a partir del hecho de que el ballet no es un arte desconocido en la ciudad; en el caso de algunos festivales como *Quimera*, se ha contado con la presencia de grupos de danza de corte internacional con importante presencia masculina entre sus ejecutantes. El público generalmente, no cuestiona la sexualidad de los bailarines; tal vez dando por hecho su homosexualidad o, posiblemente, su condición de extranjeros legitima su inserción en la danza a nivel profesional.

<sup>3</sup> Este dato es muy importante, ya que la danza clásica, en especial la práctica para hombres, requiere un entrenamiento de alto nivel; por lo que se puede afirmar, que la ciudad de Toluca, como espacio geográfico, resulta ideal para la práctica llamada de alto rendimiento.

Toluca era apodada "*La Pequeña Francia*" debido a su arquitectura afrancesada. Se cree erróneamente que tiene el adjetivo de *Toluca la bella* debido a lo hermoso de su arquitectura colonial, de la que sólo quedan vestigios. Realmente proviene de un dicho popular, del género de los refranes localistas, que describe a Toluca y a los toluqueños de una manera muy negativa.

*"Toluca la bella, jardín sin flores, ríos sin agua, mujer sin vergüenza y hombre sin palabra".*

Tiene la forma de una exclamación descriptiva. Significa, pues, lo que enuncia. En el refranero mexicano estos dichos son productos del afán mexicano por el apodo y la sátira contra los habitantes de alguna ciudad o región como Puebla, Zacatlán, Querétaro, Guanajuato, Silao, Tabasco y otros.

Otro dicho popular, muy difundido entre los mismos habitantes de la localidad, reza de la siguiente manera:

*"Toluco buen gente, no mata nomás taranta, quita cobija, hecha barranca, tira piedra, esconde mano y roba la vieja del descuidado..."*

La forma despectiva de referirse a las personas de Toluca viene desde tiempos prehispánicos, derivado de que en la zona se asentaron -entre otros- grupos de los llamados otomíes. Fray Bernardino de Sahagún comenta en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, que ya los aztecas discriminaban a los otomíes de Toluca tachándolos de perezosos, inhábiles, de lóbido muy acentuada, poco previsores en el trabajo, pero recios y bravos guerreros.<sup>4</sup>

Actualmente la ciudad se ha vuelto cosmopolita, debido al arribo de gente de otras localidades que aprovechan la vasta actividad industrial de la región.

---

<sup>4</sup> Sería atrevido especular al respecto, pero, si vamos a ubicarnos en un espacio social, es necesario tomar en cuenta el imaginario al respecto del *toluco* y su idiosincrasia, sobre todo en torno a la postura hegemónica patriarcal y androcéntrica.



En la ciudad de Toluca se realizan diversos eventos artísticos y culturales que buscan satisfacer el gusto popular por el folclor y las tradiciones, para lo cual cuenta con algunos recintos que poseen instalaciones de cierta calidad para el cumplimiento de éstas y otras actividades; sin embargo, en cuestión de espacios escénicos, son contados los espacios destinados –particularmente-, para la danza, ya que no existe un espacio creado *ex profeso* para dicho fin, es decir, un teatro de la danza con los espacios arquitectónicos requeridos. Entre los eventos culturales más importantes se encuentra el *Festival del Quinto Sol*, celebrado durante el equinoccio de primavera, cada 21 de marzo. Este evento se lleva a cabo en las zonas arqueológicas cercanas a la ciudad de Toluca, teniendo como marco la exaltación de la cosmovisión indígena, los mitos de creación y su influencia en la cultura contemporánea.

Otro de ellos es el *Festival Quimera*, celebrado durante el mes de octubre en Metepec, este espectáculo combina expresiones artísticas de canto, teatro, poesía, con muestras artesanales que buscan entrelazar los aspectos cotidianos con la expresión libre de la imaginación.

Los eventos estelares de dicho Festival, son realizados por artistas invitados no locales; y en las últimas ediciones se ha dado una queja general al respecto de que la apertura y cierre de dicho festival, la encabezan artistas comerciales populares (como *Paquita la del barrio*, o *Los Tucanes de Tijuana*; bandas que en el momento resultan atraer a un público numeroso que acude principalmente porque los eventos son gratuitos). También se cuenta con el *Centro Mexiquense de Exposiciones (CEMEXPO)*, ubicado en calle Roberto Bosh y 1°. de Mayo s/n, Colonia Zona Industrial, en la ciudad de Toluca. Brinda los servicios de renta de espacios para eventos, exposiciones, congresos y convenciones, en los cuales se incluyen algunas presentaciones escénicas como complemento y siempre con el fin de atraer al público. Como ya se ha expresado, son contados los espacios escénicos de la ciudad; entre ellos el *Teatro Morelos*, ubicado en Plaza Morelos s/n, esquina con Aquiles Serdán y Sebastián Lerdo de Tejada, colonia Centro, en la ciudad de Toluca. Es un recinto donde con regularidad se presentan obras teatrales y algunos espectáculos de danza, en su mayoría de artistas con reconocimiento internacional. En el ámbito local, suele ser el espacio

institucional destinado a ceremonias oficiales y algunas presentaciones de grupos pertenecientes al Gobierno del Estado de México. Dicho teatro ha sido remodelado y reinagurado en marzo de 2016, hecho criticado también por la sociedad cultural de Toluca. La queja principal es que dicha reapertura se halla dado con un acto político. Ante las protestas, el Gobierno Estatal decidió entonces reinagurar (de nueva cuenta) con *cultura* y ofreció dos conciertos gratuitos con orquestas institucionales representativas de la entidad y una presentación de la Compañía institucional: *Danza Clásica del Estado de México*. La queja prosiguió, dado que se espera que dicho teatro sea una oportunidad para talentos locales, principalmente del arte teatral.

El Teatro Sor Juana Inés de la Cruz del IMSS, es un pequeño espacio (en relación al anterior), ubicado céntricamente en la esquina de las calles Josefa Ortiz de Domínguez e Hidalgo oriente, donde continuamente se realizan las presentaciones artísticas locales. Debido a que funciona como espacio rentable, permite la producción de obra de particulares, pero muy pocos artistas independientes pueden lograr recuperación económica en sus presentaciones, debido al alto costo de renta del local, además de otros gastos como: sueldos de técnicos, publicidad, medios editoriales, etc. Aunado a esto, difícilmente se logra que el público acuda a estas presentaciones cuando éstas no son reconocidas comercialmente.

La Universidad Autónoma del Estado de México, remodeló recientemente (2013) dos de sus espacios para presentaciones teatrales, dando cabida también a otras manifestaciones artísticas como la pantomima y la danza. El *Teatro Universitario “Los Jaguares”* (ubicado en V. Gómez Farías, casi esquina con Villada) y el Teatro de Cámara “*Esbón Gamaliel*” (ubicado en el interior del *Edificio de Rectoría de la UAEMéx*) albergan espectáculos relacionados con la cultura y arte universitarios; aunque también ha dado cabida a grupos organizados desde la iniciativa privada (escuelas de teatro y danza).

Se mencionan los citados espacios escénicos, para aclarar los alcances de la vida cultural en la ciudad; dando cuenta de un contexto complejo para la relación: danza clásica – hombres.

Esto no significa que la vida cultural de la ciudad sea pobre o nula; sin embargo, queda claro que las opciones locales de exposición cultural son limitadas y que, en el caso de la danza, se supeditan a cuatro espacios teatrales, de los cuales, dos son universitarios y dos pertenecientes a instituciones (Gobierno del Estado e IMSS), lo que dificulta la difusión del arte dancístico en relación con los espacios disponibles.

Ha sido importante describir el contexto general de esta ciudad; de esta manera, habremos también de exponer, un panorama general con respecto a la práctica del Ballet Clásico en este contexto, específicamente en el caso de los hombres:

- *Escuela de Bellas Artes de Toluca (EBAT)*: Ubicada en Isabel la Católica #509 en la Col. Doctores de la ciudad de Toluca. Perteneciente al Gobierno del Estado de México, difunde y promueve las ramas de las artes a través de diferentes actividades destacando, sobre todo, el talento regional del Estado de México. Su misión es formar profesionales en cuatro disciplinas: danza, teatro, música y artes plásticas, ofreciendo talleres, carreras técnicas o licenciaturas.

La Danza Clásica, puede practicarse como Taller, los interesados deberán tener entre 8 y 14 años; *permite el acceso a hombres, pero el porcentaje de los mismos es muy bajo en relación a las mujeres inscritas (sobre todo en niños); de hecho, varias generaciones han tenido ausencia total de hombres en esta especialidad.* Cuenta con un maestro de Ballet Clásico, Marco Antonio Montiel Mata; mexicano, de formación local.

*Técnico en Danza Clásica (EBAT)*: La Escuela de Bellas Artes de Toluca, ofrece la carrera de Técnico en Danza Clásica, teniendo como requisito, contar con la secundaria terminada; permitiendo el acceso a dichos estudios a los hombres interesados. Sin embargo *la proporción masculina en dichos estudios, resulta escasa.* Se propone como parte de la delimitación espacial, por la particularidad del nivel académico que supone la recepción de un título a nivel técnico.<sup>5</sup>

<http://edomex.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/a83771a907f9b3b0aaf6153c16bf6282>

(Consultada el 13 de septiembre del 2014).

---

<sup>5</sup> Recientemente (junio de 2016), la EBAT convocó a inscripciones para una nueva licenciatura, denominada *Licenciatura en la Educación de las Artes Escénicas*; cuyo perfil del egresado manifiesta que éste será especialista en la enseñanza de la danza, la música, y el teatro (en los niveles de educación básica). La primera lista de aceptados en la licenciatura se presenta integrada por 15 hombres y 18 mujeres, lo que demuestra el interés del elemento masculino en dedicarse formalmente a las actividades artísticas.

- *Casa de Cultura de Toluca*, del Instituto Mexiquense de Cultura – en 2016 pasó a ser parte de la Secretaría de Cultura por decreto federal (Toluca, Estado de México, México): reubicada en el año 2011, al interior del Parque Metropolitano de Toluca (antigua zona militar), incluye entre sus actividades, la enseñanza del Ballet Clásico, únicamente como actividad extraescolar complementaria a la formación integral del ser humano. En estos talleres *resulta muy raro encontrar varones practicantes de ballet, ya que van dirigidos a niños*, en cambio, la demanda femenina es tan amplia que las solicitudes de ingreso se ejercen con antelación con el fin de alcanzar lugar en el cupo de los talleres; muy limitado también, por las áreas mínimas en que éstos se trabajan.
- *Ballet Clásico del Estado de México* (Toluca, México): El Instituto Mexiquense de Cultura (perteneciente a la Secretaría de Cultura), cuenta con un grupo representativo de Ballet Clásico, denominado: *Ballet Clásico del Estado de México*, fundado el 8 de marzo del 2007. El discurso para anunciar la formación de dicha agrupación, versó en la necesidad de crear un grupo en el que se brindara una oportunidad de desarrollo profesional a jóvenes valores mexiquenses, oportunidad que se hacía posible gracias a la sensibilidad de las autoridades de dicho instituto. Sin embargo, pocos mexiquenses forman dicha Compañía, cuyas contrataciones se realizan por medio de audiciones abiertas donde los requerimientos de dedicación de tiempo completo a la ejecución de la danza imposibilitan a los bailarines locales a acceder a dicha posibilidad ya que su aprendizaje (en algunos casos de excelente nivel) nunca ha sido bajo la perspectiva profesional, inexistente en esta ciudad. El grupo se encuentra, desde su formación, bajo la dirección de las maestras Dilza Bustabad, de origen cubano y de Iana Guerasskina, de origen ruso y se abastece de bailarines egresados de las escuelas profesionales de la Ciudad de México, principalmente.

De cualquier manera, aunque *la imagen de profesionales imprima cierto respeto a los varones integrantes de la agrupación, no deja de permanecer también la imagen de que “bailan muy bien pero...su sexualidad queda en duda”*.

- *Centro de Actividades Culturales (CEAC)* (Toluca, México): Espacio perteneciente a la Universidad Autónoma del Estado de México, tiene por objetivo establecer y promover programas académico-culturales encaminados a la creación, preservación y difusión de manifestaciones artísticas.

Ofrece semestralmente talleres, entre los que se encuentra el Ballet Clásico, como actividad extraescolar complementaria. *El número de varones es sumamente escaso, dándose incluso, generaciones sin la presencia de hombres.*

<https://www.google.com.mx/#q=ceac+uaemex> (Consultado el 11 de septiembre del 2014).

La Universidad Autónoma del Estado de México a través de la Secretaría de Difusión Cultural y la Dirección de Promoción Artística, cuenta con un Catálogo de Grupos Artísticos, representativos de la institución. En lo que a Ballet Clásico se refiere, nuestra Máxima Casa de estudios se encuentra representada por:

- *Ballet Clásico “Amor a la Danza”* (antes Ballet Clásico Juvenil) (UAEMéx) (Toluca, México): *Formado sólo por mujeres*, la mayoría de ellas egresadas de la carrera técnica de la Escuela de Bellas Artes de Toluca; para representaciones escénicas donde la presencia de hombres es fundamental, utilizan el recurso de *bailarines invitados*.
- *Ballet Coreográfico de la UAEMéx.* (Toluca, México): Agrupación formada en su mayoría por estudiantes y egresados de la UAEM. *La proporción de varones participantes es mínima* (de 12 integrantes, sólo 2 hombres).

Otras escuelas particulares dedicadas a la enseñanza del Ballet Clásico:

- *Instituto de Artes Escénicas Sokolov* (Meteppec, México): Fundada en la ciudad de Meteppec en 1996 por el exbailarín ruso Serguei Sokolov, ofrece cursos de Ballet y otras especialidades. *El número de varones estudiantes es tan escaso* (4 de 35), que se ve en la necesidad de invitar a bailarines de otras escuelas para participar en sus presentaciones.

- *Escuela del Ballet Independiente de Toluca* (Toluca, México): Fundada en 1985, es la escuela con mayor permanencia en la ciudad. En 31 años han pasado por ahí alrededor de 1,500 mujeres (desde los 4 años de edad, hasta adultas) y solamente 18 hombres jóvenes y 3 niños, a pesar de que la escuela ofrece *beca a los hombres* con la intención de promover la práctica del ballet varonil en la ciudad. Actualmente la escuela cuenta sólo con un hombre en la práctica del Ballet Clásico.
- *Escénica Arte y Danza* (Toluca, México): Escuela privada ubicada en Portal Reforma #112 en el Centro Histórico de la ciudad de Toluca; dedicada a la enseñanza de diversas especialidades escénicas, entre ellas el Ballet Clásico para niños, niñas, jóvenes y adultos. Su director y fundador Tonatiu Loza, ha sido también un incansable promotor de la danza varonil; sin embargo, el *número de varones en la especialidad de Ballet Clásico, resulta casi nula* (máximo 3 en la misma temporada).
- *Hallutations Escuela de Danza* (Toluca, México): Escuela privada ubicada en Valentín Gómez Farías, casi esquina con Pino Suárez en la ciudad de Toluca. Fundada y dirigida por Erick Rosales. Su actividad se centra en la enseñanza de diversas modalidades del Jazz, pero ofrece también cursos de Ballet Clásico; mientras las clases de Jazz, encuentran gran parte de su clientela en los hombres, *la especialidad de Ballet Clásico carece casi en su totalidad de dicho género entre sus participantes*.
- *Factory Centro de Danza* (Toluca, México): Ubicada en José Ma. Morelos y Pavón #2 col. Pilares; dirigida por su fundador Eduardo Ruiz. Es una escuela privada dedicada a la enseñanza de la danza, principalmente en relación al desarrollo de habilidades para la actuación escénica de comedia musical. Entre sus actividades, se incluye la enseñanza del Ballet Clásico. Mientras las modalidades de jazz y teatro musical son bien aceptadas por los hombres, *la especialidad de Ballet Clásico, cuenta con pocos participantes*.

A continuación, se presenta una *Tabla Comparativa: Hombres-Mujeres en el Ballet Clásico en Toluca-Metepec* (Datos obtenidos en marzo de 2016); con el fin de dar cuenta con datos numéricos de la evidente desproporción entre hombres y mujeres en la práctica del Ballet Clásico en las ciudades de Toluca y Metepec.

TABLA COMPARATIVA: HOMBRES-MUJERES EN EL BALLE T CLÁSICO EN TOLUCA-METEPEC

(Datos obtenidos en marzo de 2016)

<b>Escuela o grupo</b>	<b>Carácter</b>	<b>No. de hombres</b>	<b>No. de mujeres</b>	<b>Relación con otras danzas</b>
<i>Escuela de Bellas Artes de Toluca (EBAT)</i>	Público	2	370	Folklórica: 70% hombres 30% mujeres
<i>Técnico en Danza Clásica (EBAT)</i>	Público (Carrera técnica)	0	25	Taller de Danza Contemporánea: 93.7% mujeres 6.3% hombres
<i>Casa de Cultura de Toluca</i>	Público	1	65	Folklórica 25% hombres 75% mujeres
<i>Danza Clásica del IMC</i>	Compañía representativa Sría. De Cultura	4	10	Actividad profesional.
<i>Centro de Actividades Culturales (CEAC)</i>	Público UAEMéx.	2	120	Baile de salón: 60% mujeres 40% hombres
<i>Ballet Clásico "Amor a la Danza"</i>	Grupo Promoción Artística UAEMéx.	0	8	Utiliza la figura de Bailarines invitados (hombres)
<i>Ballet Coreográfico de la UAEMéx</i>	Grupo Promoción Artística UAEMéx.	2	12	Tendencia neoclásica

<i>Instituto de Artes Escénicas Sokolov</i>	Privado (Escuela)	4	35	Utiliza la figura de bailarines invitados (hombres)
<i>Escuela del Ballet Independiente de Toluca</i>	Privado (Escuela)	1	30	
<i>Escénica Arte y Danza</i>	Privado (Escuela)	1	40	Se especializa en Danza Contemporánea
<i>Hallutations</i>	Privado (Escuela)	3	12	Jazz: 26.6% hombres 73.4% mujeres
<i>Factory Centro de Danza</i>	Privado (Escuela)	0	8	Jazz: 21.7% hombres 78.3% mujeres
<b>TOTALES</b>	3 escuelas públicas 1 Carrera técnica 1 Compañía profesional 3 grupos artísticos semi-profesionales 5 escuelas privadas	24	750	

Tabla 2. Tabla comparativa: hombres-mujeres en el Ballet Clásico en Toluca-Metepec (Creación propia con base en los datos obtenidos; marzo de 2016).



De acuerdo a los datos de la tabla anterior, se puede observar una población de 774 personas practicando, aprendiendo, o bien, ejerciendo la especialidad de Danza Clásica en Toluca-Metepec; del total: 96.89% son mujeres (niñas en su mayoría) y 3.10% son hombres (adultos en su mayoría). Tomando en cuenta que para el desarrollo de habilidades en la Danza Clásica, es recomendable comenzar en edad temprana (7 años), los hombres tienen pocas oportunidades en el área, ya que comienzan la práctica en la edad adulta.

De esta forma, se observa que la relación entre danza, género, y masculinidad es un vínculo al que poco se le ha prestado atención en la región latinoamericana en general, y en México en particular, y que dicha problemática se acentúa en provincias como Toluca.

Una situación muy diferente pasa en otros países como Estados Unidos y países europeos por ejemplo, donde existe una mediana producción que se pregunta por la danza y el género, o mejor, por cómo se construye el género desde la práctica de la danza; esto debido tal vez a que su cultura no observa al ballet como una actividad femenina, y por tanto, los hombres que bailan no sufren en la misma medida de la discriminación en dichos países.

Como se ha podido establecerse a lo largo del desarrollo de este documento, el hombre que danza en nuestra cultura no ocupa un lugar destacado en la sociedad, pues su práctica es asociada como no productiva en términos económicos, pero sobre todo como poco moral, como desviada, como una explicitación de preferencias sexuales indudables. La investigación realizada en el contexto de la ciudad de Toluca, lo hace patente.

#### 4.4.3 Entrevistas en profundidad:

De acuerdo a Taylor y Bogdan (1990), la expresión *entrevista en profundidad* se refiere al método de investigación cualitativa que realiza reiterados encuentros *cara a cara* entre el investigador y los informantes; encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que los sujetos de investigación tienen respecto de sus vidas, experiencias o situaciones partiendo de sus propias palabras. La entrevista en profundidad sigue el modelo de una conversación entre iguales, de esta manera, no se trata de un intercambio simple de preguntas y respuestas. El investigador/a no se presenta como un acumulador de datos, sino que se invierte como un instrumento de investigación, ya que no sólo pregunta y obtiene respuestas sino que conversa aprendiendo qué decir y cómo hacerlo.

De acuerdo a Robles (2011):

Los métodos cualitativos se apoyan en la “interpretación” de la realidad social, los valores, las costumbres, las ideologías y cosmovisiones se construirán a partir de un discurso subjetivo, ya que el investigador asignará un sentido y un significado particular a la experiencia del otro.

Dentro de los estudios cualitativos existen diferentes técnicas que ayudan a aproximarse a los fenómenos sociales, entre estas la entrevista en profundidad juega un papel importante, ya que se construye a partir de reiterados encuentros cara a cara del investigador y los informantes con el objetivo de adentrarse en su intimidad y comprender la individualidad de cada uno (39).

La entrevista en profundidad entonces, no es sólo una buena conversación, larga e intensa; se trata de dimensionar el contenido de la entrevista, adentrarse en la vida del *otro* para penetrar y detallar en lo trascendente y así poder descifrar las angustias, zozobras, alegrías, momentos de desesperación, preocupaciones; en suma, todo aquello que significa la experiencia del sujeto: su subjetividad.

En la entrevista en profundidad, el investigador/a es un instrumento más del análisis (Robles, 2011). Crea la atmósfera adecuada para que el entrevistado hable *de la piel hacia adentro*; construye una relación con el entrevistado que permita el logro de un vínculo de intercambio: *quiero saber de ti al tiempo que tú descubres más sobre ti mismo*. En este sentido:

No es casual que en ocasiones estos contactos deriven en conexiones sólidas e intensas con los entrevistados; por lo que ser sensato, prudente e incondicional, forma parte fundamental para el desarrollo de esta técnica, no sólo en el desarrollo de la entrevista, también durante la construcción de los datos (Robles, 2011: 40).

En este caso, es importante mencionar que se cuenta con una relación estrecha con algunos de los entrevistados, forjada a través del tiempo de práctica conjunta del Ballet Clásico, lo que conlleva lazos de intimidad y complicidad que permiten la expresión libre en un círculo de confianza claro y transparente.

Kahn y Cannell, citados por De Souza (1997), definen la entrevista de investigación como una conversación entre dos, hecha por iniciativa del entrevistador, destinada a entregar informaciones pertinentes para un objeto de investigación e indagación en temas igualmente pertinentes con miras a este objetivo.

Para este caso, se considera que dicha exposición, es por ser personas que tienen o han tenido contacto con la práctica del Ballet Clásico y, específicamente, hombres practicantes de la misma.

Entrevista semi-estructurada:

Las entrevistas semi-estructuradas focalizadas, son una herramienta divulgada por Merton y Kendall. Se concentra en experiencias, actitudes o respuestas emocionales a situaciones particulares. Participan personas que han sido expuestas a una situación concreta.

La entrevista en profundidad se basa en un guión semi-estructurado donde se plasman los tópicos que se abordarán durante los encuentros; esto con el fin de evitar extravíos y dispersiones al respecto del tema central:

El guión debe estructurarse con base en la hipótesis y los objetivos de nuestra investigación, en él se incluirá una introducción donde el entrevistador dará a conocer el propósito de la entrevista, cómo estará estructurada y qué alcances se desean obtener. Es importante que los entrevistados tengan claro que toda la información que se obtenga se analizará con atención y cuidado, atendiendo en todo momento la confidencialidad de los datos. Asimismo, el guión contendrá todas las temáticas a estudiar y que deberán desarrollarse a lo largo de todas las sesiones (Robles, 2011: 42).

Algunos autores consideran adecuado formular preguntas en tres niveles de análisis; las descriptivas, las estructurales y las de contraste (Spradley, 1979, en Varguillas y Ribot, 2007); en las primeras, podremos indagar las formas en cómo, quien es entrevistado realiza sus actividades cotidianas; cómo registra y describe objetos, espacios, hechos, lugares y acciones, tanto de forma general como específica. En este caso, se trata de considerar cómo interpretan los hombres practicantes del Ballet Clásico su interacción con los objetos propios de dicha práctica, los espacios en los que se desenvuelve la misma y los hechos y lugares que de alguna manera han marcado su relación con este arte.

En las segundas, se verifican explicaciones de fenómenos definidos en entrevistas previas (recordando que la entrevista en profundidad no se limita a una sola sesión), así se corrobora si los sucesos descritos se han interpretado adecuadamente y si han logrado significar la experiencia del entrevistado.

Por último, las preguntas de contraste son de utilidad para extraer las diferencias de los términos utilizados por los informantes, con ello, se explora si algunos conceptos específicos son comprendidos por la forma en cómo se relacionan con ellos, por el uso que se les da, o por la similitud que existe con otros.

Para una entrevista semi-estructurada, se hace necesario realizar una *Guía de Entrevista*, con los puntos de interés de la investigación.

Existen cuatro criterios para la efectividad de la entrevista focalizada semi-estructurada (Contreras; de Keijzer; y Ayala, 2012).

- Amplitud: Se busca asegurar que todos los aspectos y temas relevantes sean abordados en la entrevista; es de vital importancia que la persona entrevistada tenga abierta la posibilidad de integrar nuevos temas.
- Especificidad: la entrevista debe ser exhaustiva en aquellos acontecimientos clave del entrevistado en relación absoluta con el tema a investigar.
- Profundidad: Se busca ayudar a las personas entrevistadas a describir significados afectivos, cognitivos y evaluativos de la situación.
- Contexto personal: debe traer a colación los atributos y experiencias de las personas entrevistadas.

La entrevista focalizada, es un tipo de entrevista semi-estructurada que busca recuperar opiniones, creencias, sentimientos y pensamientos sobre un tema en específico.

#### Conducción de las entrevistas

Para la realización de las entrevistas, se construyó una guía de conducción a partir de las temáticas a abordar, de las cuales, el entrevistado sólo conoció el tema en general (construcción socio-cultural de masculinidades), mismo que se le dio a conocer durante el proceso de aceptación o licitación de las entrevistas.

La entrevista primaria tuvo una duración aproximada de dos horas; concertándose la cita siguiente hasta agotar las posibilidades de hallazgo en las mismas.

Las entrevistas se grabaron en audio para la recolección de información y el respaldo electrónico que facilitó el procesamiento y análisis de las mismas en el discurso: en cuanto al lenguaje no verbal, se tomaron notas durante las entrevistas. Se solicitó la firma de un formato de consentimiento del entrevistado, para respaldar su participación y el manejo de la información. Los datos personales de los entrevistados se guardaron en el anonimato.

La entrevista comienza con una somera introducción en la que se informa sobre los objetivos de la misma y la dinámica a seguir. Se trata en todo momento de mantener el interés de quien es entrevistado en una relación de empatía con quien hace la entrevista.

#### 4.4.4 Productores de subjetividad: Los entrevistados

De acuerdo a Taylor y Bogdan (1990), no existen pasos fáciles para encontrar a los informantes perfectos. En este tipo de investigaciones resulta poco frecuente que los informantes surjan como consecuencia de una búsqueda; antes bien, su aparición se da con anterioridad y en la mayoría de los casos resultan ser producto de la construcción del propio objeto de investigación.

Lo más importante es que los sujetos entrevistados tengan una historia que contar y quieran contarla y, por supuesto, que ésta responda a lo que el investigador quiere indagar, analizar, descubrir y comprender. Desde luego que cuanto más haya una participación previa en el contexto de desarrollo de la investigación, habrá mayores probabilidades de establecer contactos al adquirir cierta reputación de confiabilidad con los informantes.

De acuerdo a Taylor y Bogdan (1990), será necesario plantear los siguientes puntos con los entrevistados para evitar malos entendidos:

- Motivos e intenciones del investigador: Dar a conocer a los entrevistados las metas de la investigación y las posibilidades y alcance de publicación de la misma.
- Anonimato: Dar a conocer a los entrevistados que se usarán seudónimos para designarlos; de esta manera se les garantiza que pueden hablar libremente de cuestiones íntimas en temas tales como sexualidad, relaciones y puntos de vista personales al respecto de la práctica.

- Palabra final: Es importante, aclarar a los entrevistados que, antes de obtener la última versión de su entrevista, podrán hacer una revisión de la misma para omitir datos que consideren no deben aparecer en ella, aunque el anonimato esté presente.
- Dinero: Se deberá aclarar a los entrevistados que de acuerdo a los objetivos de la investigación, no existe un pago monetario por su participación, aun cuando, en un momento dado, ésta tenga la oportunidad de ser publicada.
- Logística: Se deberá establecer el tiempo aproximado de realización de la entrevista y el número de sesiones de la misma, así como las condiciones en cuanto a lugar, horario y organización general.

De esta forma, el entrevistador cualitativo debe hallar modos de conseguir que la gente comience a hablar sobre sus perspectivas y experiencias sin estructurar del todo la conversación ni definir lo que aquélla debe decir. A diferencia del observador participante, no puede quedarse atrás y esperar que las personas hagan algo antes de formular preguntas. Hay diversos modos de guiar las entrevistas iniciales en este tipo de investigación: las preguntas descriptivas, los relatos solicitados, la entrevista con cuaderno de bitácora y los documentos personales (Taylor y Bogdan, 1990: 204).

Las preguntas descriptivas por ejemplo, deben motivar al entrevistado a describir, enumerar, o bien a bosquejar acontecimientos, lugares o personas de sus vidas. Prácticamente en todas las entrevistas uno puede presentar una lista de preguntas descriptivas que les permitirán a las personas hablar sobre lo que ellos consideran importante, sin estructurarles las respuestas:

Cuando los informantes mencionan experiencias específicas, se pueden indagar mayores detalles. También es una buena idea tomar notas de temas para volver a ellos posteriormente (Taylor y Bogdan, 1990: 205).

#### 4.4.5 Estudio de caso

En el caso de la presente investigación, se seleccionaron seis practicantes de Ballet Clásico. Los criterios en primera instancia para dicha selección fueron:

- Que sean hombres practicantes (en activo o retirados) de la especialidad dancística de Ballet Clásico.
- Que hayan iniciado dicha práctica en la ciudad de Toluca, Estado de México. Esto debido a las características específicas del contexto, explicadas en el capítulo correspondiente; en cuanto al imaginario social y la prevalencia hegemónica en Occidente; específicamente en Latinoamérica, en México, y en una provincia como Toluca, Estado de México.
- Que hayan cumplido la mayoría de edad, lo cual se decide en términos legales, tomando en cuenta que para menores de edad sería necesaria la presencia y el permiso (firmado ante notario) de los padres; por otra parte, se trata de hablar en términos de cuerpo, identidad, sexualidad, y subjetividad sin restricciones, por propia voluntad y en acuerdo directo con la investigadora. Se trata de descubrir cómo experimentan su masculinidad; y si bien, ésta está en constante construcción, para los fines de esta investigación, se requiere una experimentación temporal que nos permita acceder a los objetivos de la misma.

Respetando el anonimato de los mismos, usamos seudónimos y, a continuación se especifican las características generales que se tomaron en cuenta para la selección:

1. G-N-A: 28 años. Comenzó la práctica del Ballet Clásico a los 5 años de edad (iniciativa de su madre con oposición del padre). Continúa en la práctica (como actividad semi-profesional y como maestro de la especialidad y otras líneas afines) después de algunos periodos de ausencia de la misma.

Fue seleccionado como un caso especial en el sentido de haber comenzado la práctica del Ballet Clásico a muy corta edad (situación poco frecuente en una provincia como Toluca, Estado de México); el apoyo de la madre y la oposición del padre, brindan características hegemónico-patriarcales representativas de acuerdo a la perspectiva de género desde la que se observa la presente investigación.

2. M-P-F: 41 años. Comenzó la práctica del Ballet Clásico a los 18 años de edad (iniciativa propia ante la incredulidad familiar). Continúa en la práctica, emigrando de la ciudad de Toluca a una ciudad turística para bailar otras especialidades de mayor remuneración económica como bailarín profesional con dedicación de tiempo completo.

Fue seleccionado por varias razones, entre ellas es importante mencionar que su incursión en el Ballet Clásico se dio como consecuencia de su afición al denominado *baile callejero* (que se dio en los años ochenta entre grupos de jóvenes que se reunían a bailar y mostrar habilidades en las calles, acompañados de una grabadora). Por otra parte, el bailarín en cuestión sigue dedicándose a la danza como actividad profesional. Ha vivido en pareja (heterosexual) en dos ocasiones; y es padre de una mujer de 20 años (la cual es madre de un niño de 5 años) y un niño de 10 años, producto de cada una de sus relaciones respectivamente.

3. A-T-E: 26 años, comenzó su práctica de la danza a los 14 años de edad en la especialidad de Danza Española, posteriormente incursiona en el Ballet Clásico a la edad de 18 años. Actualmente fuera de la práctica.

Seleccionado porque su incursión en la danza se da a edad temprana con el apoyo de su padre y de su madre. Por otra parte, se le reconoce en el ámbito dancístico como un *galán* ya que durante el tiempo de su práctica (10 años) pasó por múltiples relaciones (heterosexuales), en su mayoría con compañeras de la práctica.

4. P-H-N: 36 años, comenzó la práctica del Ballet Clásico a los 20 años (por propia iniciativa) de edad con la expectativa de complementar su acondicionamiento físico ya que era un deportista destacado en el *futbol soccer* y el *basketball*. Actualmente fuera de la práctica.

Fue seleccionado entre otras cosas, porque su interacción en el ámbito deportivo varonil ha sido constante (hasta la fecha) y porque mantiene una relación amorosa con una mujer que conoció en sus inicios de la práctica del Ballet Clásico.



5. A-A-CH: 20 años, comenzó su práctica del Ballet Clásico hace un año. Actor de teatro que desde niño quiso hacer ballet.

Fue seleccionado porque su acceso a la práctica del ballet clásico se dio después de la mayoría de edad y por invitación de su novia (bailarina y maestra de ballet). Son importantes también, sus antecedentes escénicos en otra especialidad.

6. J-F-D: 28 años, comenzó su práctica de la danza a los 16 años de edad en la especialidad de Danza Española, posteriormente incursiona en el Ballet Clásico a la edad de 19 años. Actualmente fuera de la práctica.

Seleccionado porque su incursión en la danza se da en plena adolescencia con cierto apoyo de su madre y fingida indiferencia de su padre. Por otra parte, resulta interesante que realizara tres intentos fallidos por incursionar en la danza profesionalmente.

En esta selección, se observan varias generaciones (20, 26, 28, 36 y 41 años de edad) de las cuales, valdrá la pena comparar los señalamientos de unos y otros. La edad de inicio de la práctica es también un dato de suma importancia para la investigación, dado que se podrá denotar el momento en el que en cada uno de ellos vincula la práctica del Ballet Clásico con la construcción de su masculinidad.

Por otra parte, se cuenta también con una variedad representativa en cuanto a la postura paterna y materna al respecto de la práctica del Ballet Clásico en sus hijos hombres.

Las razones y circunstancias de acceso a la práctica del Ballet Clásico, aportan también datos importantes, tomando en cuenta la generización de la misma en el contexto específico.

De esta forma -de los seis sujetos seleccionados para la investigación-, se pueden obtener respuestas a las preguntas de investigación fundamentales en cuanto a la construcción y experimentación de la masculinidad, cuando se dedican o han dedicado en su momento, a una práctica sensible que implica modelación y apropiación del cuerpo y que no cumple con los parámetros del modelo hegemónico-patriarcal; dando cuenta de estereotipos, *roles* e identidades de género, analizando así la construcción socio-cultural de nuevas masculinidades en los hombres que practican o han practicado el Ballet Clásico, a través del cuerpo y la subjetividad.

#### 4.5 Procesamiento y Análisis

Como ya se ha especificado, se eligió *interpretar cualitativamente* las experiencias de los bailarines de Ballet Clásico en cuanto a la construcción social de masculinidades.

El análisis sociológico de problemas se beneficia de este tipo de procedimientos, pero no se agota en ellos, pues busca ahondar en las particularidades de un reducido número de casos, central para esta disciplina desde una perspectiva diferente, como el análisis interpretativo, re-dirigiendo la mirada hacia la interioridad de los individuos: ese dominio de la realidad donde existen el dolor, la angustia, las ilusiones, los proyectos, las frustraciones, la búsqueda de sentido; en una palabra, los padecimientos, los malestares entendidos como forma de subjetividad social y culturalmente construida que expresan la manera específica en que cada persona, cada actor social, vive su realidad, experimenta su mundo y, consecuentemente, despliega un conjunto de estrategias para sobrevivir de la mejor manera posible en él.

La autorreproducción del particular construido en torno a la particularidad presenta conflictos en la mayoría de los casos en una sola dirección. El particular de este tipo puede entrar en conflicto con el mundo, en el que él quiere afirmarse y satisfacer sus necesidades del mejor modo posible (Heller, 1987: 63).

La particularidad de cada actor entonces puede expresarse, lamentarse, reflejarse en forma de descontento, porque *la particularidad* quiere una vida libre de conflictos, quiere sentirse bien en el mundo y quiere que el mundo le garantice *su lugar*, su puesto en él.

Heller (1987), menciona que, efectivamente, el mundo es duro e inhumano y que su categoría fundamental es la *preocupación*; pero que el individuo quiere en realidad sentirse bien en el mundo, pero no en el mundo tal como es, del mismo modo en que no se acepta ni siquiera a sí mismo de una forma que pudiera ser considerada *definitiva*. Su conflicto por ello es doble: por un lado con el mundo, o bien con determinada esfera del mundo; por otro consigo mismo, con su particularidad, y no solamente con ella. Cuando el individuo choca con la *dureza* y la inhumanidad del mundo, no quiere velar los conflictos, sino agudizarlos (la intensidad y los límites dependen de la propia naturaleza del conflicto). No se trata únicamente de *preocupación*, la subjetividad de los sujetos conlleva: *indignación*.

Así sucede para el artista, para la individualidad artística que debe por obligación reproducirse continuamente. Pero si el artista está amenazado por la miseria y el hambre, se encuentra frente a una elección. Puede empezar a “producir” trabajos carentes de valor, correspondientes al gusto general, y en este caso podrá saciar mejor sus necesidades, mientras que sus obras se adecuarán de un modo conformista a la demanda de la sociedad. Habrá así encontrado “su puesto” en el mundo establecido, se habrá “orientado” adecuadamente y estará en condiciones de reproducir su particularidad con mayor amplitud. Pero al mismo tiempo, será cada vez menos capaz de trabajar a su nivel artístico precedente. De este modo tiene efecto a un nivel cada vez más inferior no sólo su reproducción artística, sino también su reproducción general genérico-individual (Heller, 1987: 64).

Para el bailarín de Ballet Clásico, la amenaza social en una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal; lo lleva continuamente a elecciones: cambiar de práctica o abandonarla. También se trata de *encajar* en la sociedad como individuo, como artista, como *ser*.

A través del material recolectado, los hombres relacionados con la práctica del Ballet Clásico dieron cuenta de su experiencia personal en el entendido de la interacción social; son en realidad, expresiones del *espacio de las posibilidades* del campo de las relaciones de género.

El reto fue grande, junto a la profundización del análisis, se hizo necesario identificar otras formas de construcción social que forman parte de este sistema general de reproducción de la masculinidad hegemónica en ciertos contextos, más allá de los discursos oficiales con respecto a la equidad de género.

Se contó, entonces, con los elementos suficientes para indagar directamente con los sujetos de estudio (los bailarines de Ballet Clásico- en activo, disidentes, o reincidentes) en cuanto a *producciones de subjetividad*. Las entrevistas en profundidad, mediante guía semi-estructurada, dieron cuenta de la hermenéutica y las metáforas del cuerpo en la construcción socio-cultural de masculinidades en torno a la práctica del Ballet Clásico.

#### 4.5.1 Guía de la entrevista

Como ya se ha explicado, se utilizó una guía de la entrevista para asegurarse de que los temas clave fueran explorados. La guía de la entrevista no es un protocolo estructurado, se trata de una lista de áreas generales (los puntos desarrollados en el Marco Teórico) que deben cubrirse con cada informante. En la situación de entrevista el investigador habrá de decidir cómo enunciar las preguntas y cuándo formularlas. La guía de la entrevista sirve solamente para recordar que se deben hacer preguntas sobre estos temas específicos.

El empleo de guías presupone un cierto grado de conocimiento sobre las personas que uno intenta estudiar (por lo menos en las entrevistas en profundidad). Este tipo de guía es útil cuando el investigador ya ha aprendido algo sobre los informantes a través del trabajo de campo, entrevistas preliminares u otra experiencia directa. Esa guía puede asimismo ser ampliada o revisada a medida que se realizan entrevistas adicionales (Taylor y Bogdan, 1990: 207).

De acuerdo a Benney y Hughes (1970), una parte importante de la técnica de entrevistar consiste en no abrir juicio, ya que la entrevista debe ser una comprensión entre dos partes en la cual, a cambio de permitir al entrevistador dirigir la comunicación, se asegura al informante que no se encontrará con negaciones, contradicciones, competencia u otro tipo de hostigamiento. En otras palabras, si se quiere que la gente se abra y manifieste sus sentimientos y opiniones, habrá que abstenerse de emitir juicios negativos sobre ella y de *humillarla* o *acallarla*. Por supuesto, el mejor modo de evitar la apariencia de que se está juzgando a las personas consiste en tratar de aceptarlas por quienes son y por lo que son, sin abrir juicio tampoco mentalmente.

Una de las claves de una buena entrevista es el conocimiento de cuándo y cómo sondear, explorar, escudriñar. A lo largo de las entrevistas, el investigador realiza el seguimiento de temas que emergieron como consecuencia de preguntas específicas, alienta al informante a describir las experiencias en detalle, y presiona constantemente para clarificar sus palabras.

De acuerdo a Taylor y Bogdan (1990), en la entrevista cualitativa se tienen que sondear los detalles de las experiencias de las personas y los significados que éstas les atribuyen. Ese, es el punto en que las entrevistas en profundidad se apartan de las conversaciones cotidianas. A diferencia de la mayor parte de las personas, el entrevistador sí está interesado en *acontecimientos triviales*, en las luchas y experiencias diarias, tanto como en los puntos brillantes de la vida. Además, en contraste con la conversación natural, los entrevistadores no pueden dar por supuesto que entienden exactamente lo que la gente quiere decir. El entrevistador no puede dar por sentados supuestos y comprensiones del sentido común que otras personas comparten:

El investigador cualitativo no está interesado en la verdad *per se*, sino en perspectivas. Así, el entrevistador trata de extraer una traducción más o menos honesta del modo en que los informantes se ven realmente a sí mismos y a sus experiencias (Taylor y Bogdan, 1990: 211).

La guía de la *Entrevista en profundidad semi-estructurada*, se presenta en el Anexo metodológico 1, de este documento.

Las entrevistas fueron grabadas íntegramente en audio para su posterior transcripción.

Se hizo uso de bitácora como diario detallado durante el periodo de entrevistas, tomando nota de los temas, interpretaciones, intuiciones y conjeturas emergentes; así como de gestos notables y expresiones no verbales esenciales para apoyar la comprensión del significado de lo que se dice.

#### 4.5.2 El Análisis

Esta etapa es la más importante, ya que se trata de construir una realidad: la de los entrevistados. Debe quedar claro que se trata de una percepción indirecta, subjetiva y hasta cierto punto, parcial; ya que se trata de una interpretación de la experiencia del *otro*, y nunca podrá ser tal y como *el otro* la ha vivido.

De acuerdo a Taylor y Bogdan (1990), el análisis es un proceso de reflexión que habrá de ir más allá de los datos para adentrarse en la esencia del fenómeno de estudio, es decir, a su comprensión. Los autores recomiendan que el análisis se trabaje en tres niveles: descubrimiento, codificación y relativización.

- En la etapa de descubrimiento, se examinan y ordenan todos los datos registrados y se buscan los temas vinculados a éstos. Se inicia revisando cuidadosamente cada transcripción, cotejándola con las notas, apuntes, comentarios y anécdotas que se hayan escrito durante todos los encuentros (apoyados en los audios); es recomendable recorrer lógicamente el transcurso de los temas, pues lo importante es ir construyendo conceptos e interpretaciones. En esta etapa es posible encontrar temas emergentes, los cuales habrá que incluir. Toda esta información permite elaborar –en la siguiente etapa- clasificaciones y tipologías para así, desarrollar argumentos sólidos.
- La codificación consiste en concentrar todos los datos que se refieren a temas, ideas y conceptos similares y analizarlos. Para ello, Hernández, Fernández y Pilar (2003), especifican dos fases de codificación, en la primera, se recopilan por categorías de análisis y en la segunda, se comparan entre sí, agrupándolos en temas y buscando posibles vinculaciones.
- Por último durante la etapa de relativización de los datos, se interpreta la información dentro del contexto en el que fueron obtenidos, especificando los datos directos e indirectos, describiendo los contextos, eventos, situaciones trascendentales y significativas para los entrevistados; para comprender y sistematizar mejor la información, se puede hacer uso de diagramas, cuadros, dibujos, matrices y todo tipo de esquemas que permitan encontrar patrones y categorías para explicar sucesos y relacionarlos (Robles, 2011).

De acuerdo a Díaz (1995), se debe tener claro que los discursos que se construyan del grupo de entrevistados llevan una subjetividad a partir de tres aspectos básicos: el primero, del contexto en el que se desarrollen; el segundo, de la mirada de quien los valora y; por último, la interpretación, la cual quedará reflejada por el tipo de sociedad con la que se contraste.

Por otra parte, se debe lograr que la interpretación y análisis del fenómeno a estudiar contenga elementos suficientes de *neutralidad*, para que cualquier investigador pueda, siguiendo los mismos métodos, llegar a resultados similares.

Es importante comprobar que los resultados sean confiables y corroborar que el procedimiento de la investigación haya sido consistente durante su recorrido.

Como entrevistador se debe tomar distancia, ya que es importante disminuir las cargas de valor que se incluyan en el estudio, pues los datos tienen que reflejar lo más posible las perspectivas y las experiencias de los participantes (Robles, 2011: 47).

#### **4.6 Espacios de identidad**

En este subcapítulo, se pretende dilucidar acerca de los aspectos disruptivos en cuanto a la construcción socio-cultural de las masculinidades en el espacio identitario del Ballet Clásico: cambio, violencia y ruptura se entretajan con los fenómenos propios de la reproducción social que buscan la estabilidad; todos son elementos propios de la dinámica cotidiana. Esta parte del análisis no puede reducirse a una tranquila sucesión de rutinas, ya que es indudable que en los espacios de identidad se originan también insatisfacciones y comportamientos perturbadores que terminan por generar inestabilidad. De acuerdo a Méndez (2005), la vida cotidiana, ya no ofrece seguridades ontológicas; más bien garantiza inseguridad, contingencia y riesgo, elementos con los que los hombres aprenden a vivir o a resistirse.

De acuerdo a Taylor y Bogdan (1990), como se especificó anteriormente, el análisis se trabaja en tres niveles: descubrimiento, codificación y relativización.

De esta forma, el apartado: *Espacios de identidad*, abordó en la primera etapa: el descubrimiento. Se examinaron y ordenaron los datos registrados vinculados con el sustento teórico. Se revisó cuidadosamente cada transcripción y se cotejó con las notas, apuntes, comentarios y anécdotas que se tomaron durante todos los encuentros (apoyados en los audios). Se recorrió lógicamente el transcurso de los temas para construir conceptos e interpretaciones, y se detectaron temas emergentes. El desarrollo de esta etapa de análisis se puede revisar en su totalidad en el Anexo metodológico 2.

De esta manera, se hace posible el desarrollo de la siguiente etapa: la codificación, para elaborar clasificaciones y tipologías en el desarrollo de argumentos sólidos para el análisis de la construcción de masculinidades en el Ballet Clásico.

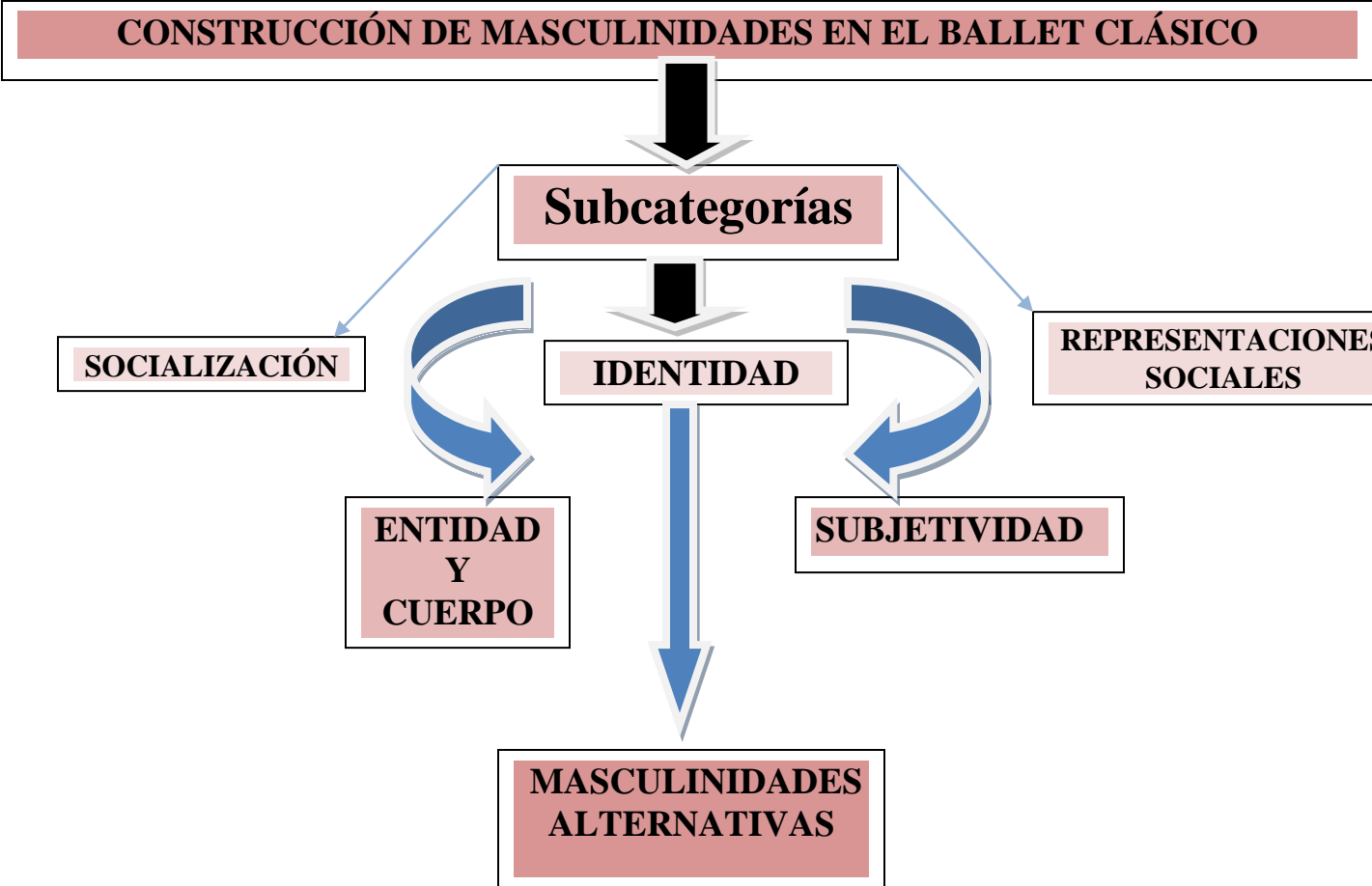
#### **4.7 Hermenéutica y metáforas del cuerpo y la subjetividad**

Esta etapa corresponde a la segunda fase del análisis: La codificación, donde se concentran todos los datos que se refieren a temas, ideas y conceptos similares para su consecuente análisis (Taylor y Bogdan, 1990). De acuerdo a Hernández, Fernández y Pilar (2003), esta fase se trabaja en dos etapas: en la primera, se recopilan los datos por categorías de análisis; y en la segunda, se comparan entre sí, agrupándolos en temas y buscando posibles vinculaciones. Se emplaza así, la interpretación de las entrevistas de acuerdo a las preguntas de investigación, la hipótesis y los objetivos planteados.

En primer término, se construyen las categorías y se determinan sus características o propiedades basadas en patrones repetidos o similares. Las propiedades se conforman como una especie de subcategorías analíticas y conceptuales no meramente clasificatorias, sino teóricas, con relevancia para la elaboración de teorías; es decir, lo que se busca es hallar regularidades en torno a los procesos sociales en estudio.

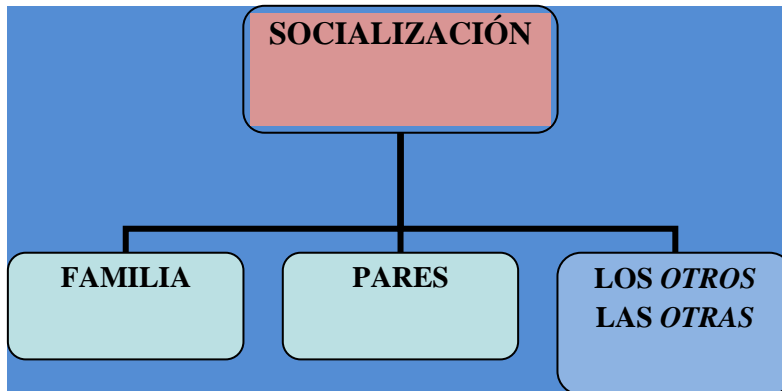
En este caso, se emprende una *codificación axial*, es decir, se establecen relaciones jerárquicas -con las subcategorías, propiedades, y dimensiones-, en torno a una categoría tomada como eje, que en este caso, corresponde al tema central de la investigación: la construcción de masculinidades en el Ballet Clásico. Se obtiene así un esquema que facilita la comprensión de lo fenómenos y la configuración de la categoría central.





Esquema 2. Categorías de Análisis (Elaboración propia, 2016).

## DIMENSIONES Y CATEGORÍAS

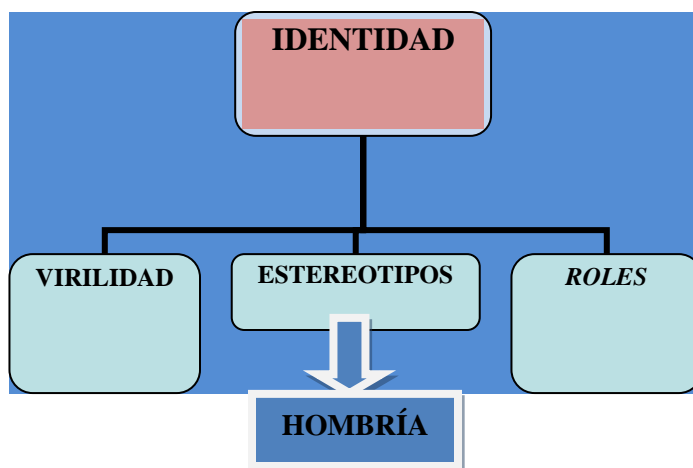


Esquema 3. Dimensiones y Categorías de Análisis: Socialización (Elaboración propia, 2016).

Definiciones operacionales:

La socialización es “la inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él” (Berger y Luckman, 1986: 166); cuya trayectoria comienza desde el nacimiento (socialización primaria, donde se establecen las bases de su identidad genérica), continuando con la socialización secundaria (etapa de adquisición del conocimiento específico de *roles*), internalizando estereotipos genéricos en un proceso de identificación subjetiva que condiciona la existencia a través de la producción de *habitus*, pero que al determinarse como *constructo*, implica la posibilidad de que la realidad subjetiva pueda transformarse.

- Familia: Estructura socialmente institucionalizada de carácter formativo-educativo que funciona como el principal agente socializador del sujeto.
- Pares: Grupo de iguales con que un niño o joven –en este caso- comparte cotidianamente. Actúa como agente socializador en cuanto a la forma de mantenerse en interrelación e intercomunicación con otros; internalizando normas, valores y actitudes.
- Los *otros*, las *otras*: Relaciones con agentes del contexto específico del sujeto durante los procesos de socialización.



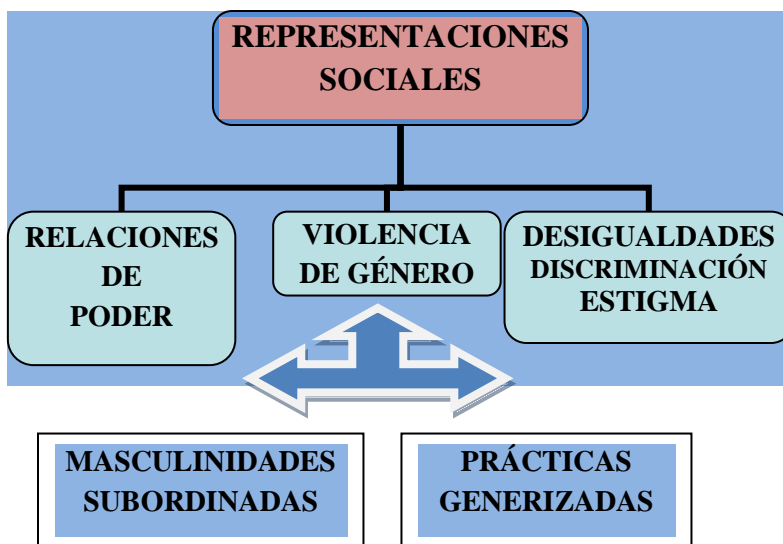
Esquema 4. Dimensiones y Categorías de Análisis: Identidad (Elaboración propia, 2016).

La identidad:

Es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado (Giménez, 2002: 38).

La identidad de género entonces, de acuerdo a Giménez (2002), debe concebirse como el florecimiento de las formas interiorizadas de la cultura atribuidas a hombres y mujeres a partir de una distinción del sexo biológico; resultado de la interiorización selectiva y distintiva de ciertos elementos y rasgos culturales por parte de los actores sociales.

- Virilidad: las características que hacen a unos *más hombres* que otros en un contexto hegemónico, androcéntrico, y patriarcal.
- Estereotipos: atribución de características específicas a los miembros de un grupo, que en el caso del género definen las características de los *roles* típicos que los hombres y las mujeres *tienen que tener* y desarrollar en una etnia, en una cultura o en una sociedad.
- Roles: Conductas y actitudes que se consideran exclusivas de los hombres en una sociedad hegemónico-patriarcal.
- Hombría: Conjunto de características y cualidades morales que se consideran *propias* de un hombre en una sociedad hegemónica-patriarcal.



Esquema 5. Dimensiones y Categorías de Análisis: Representaciones sociales (Elaboración propia, 2016).

Definiciones operacionales:

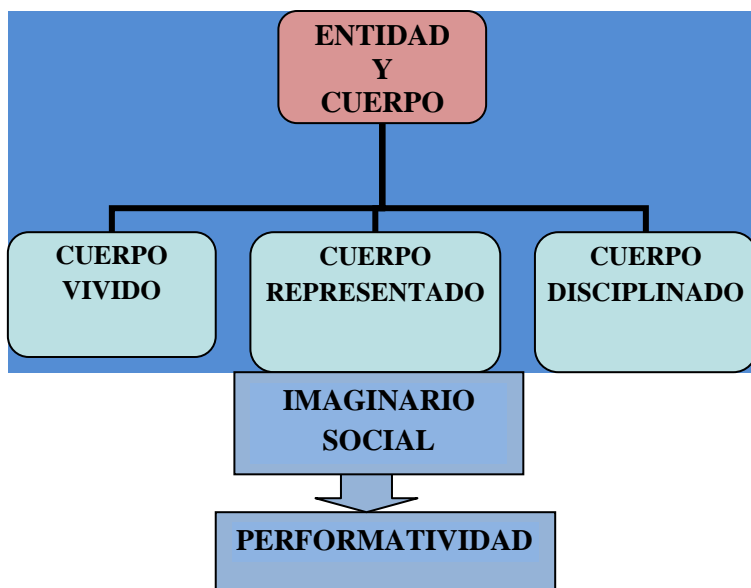
Las representaciones sociales son la interpretación que se da por parte de los grupos a lo que existe o de aquello que acontece en el entorno. Son las maneras específicas de entender y comunicar la realidad e influyen –a la vez que son determinadas- por las personas a través de sus interacciones.

- Relaciones de poder: una ascendencia lograda por la capitalización social de ciertos atributos vinculados a determinado colectivo, que permite, avala y legitima el uso de la fuerza sobre grupos e individuos que se encuentren sometidos por quienes sostienen el modelo social –en este caso-, hegemónico-patriarcal.
- Violencia de género: toda acción que coacciona, limita o restringe la libertad y dignidad de las mujeres; en este caso, de todo lo que las mujeres son, hacen y piensan, es decir, todo aquello que se considera femenino o *propio* de las mujeres.
- Desigualdades, discriminación, y estigma: Las desigualdades son producidas y reproducidas por la acción del mercado, el Estado, la sociedad civil; en donde, según el tipo de relación que se trate, se establecen relaciones de poder específicas, o sea, mecanismos típicos de dominación. La desigualdad de género, se da desde la atribución del mismo, es decir, cuando debido a éste, se coartan las posibilidades sociales de igual nivel y condiciones que los individuos del *otro género*.

La discriminación es toda distinción, exclusión o restricción que, basada en el origen étnico, sexo, edad, discapacidad, condición social o económica, condiciones de salud, embarazo, lengua, religión, opiniones, preferencias sexuales, estado civil o cualquier otra, tenga por efecto impedir o anular el reconocimiento o el ejercicio de los derechos y la igualdad real de oportunidades de las personas.

El estigma es la desaprobación social severa de características o creencias de carácter personal que son percibidas como contrarias a las normas culturales establecidas. Define un proceso, en el cual, la reacción de *los otros*, incide directamente en la identidad personal y social del sujeto.

- Masculinidades subordinadas: es una relación interna al orden de género que produce una marginación siempre relativa a una *autorización* de la masculinidad hegemónica del grupo dominante.
- Prácticas generizadas: son las organizaciones que han sido conceptualizadas, definidas y estructuradas en términos de la distinción entre lo masculino y lo femenino y suponen y reproducen las diferencias de género. Son también las organizaciones o prácticas que están dominadas por hombres o por mujeres. Así se dice que está masculinizada o feminizada, no precisamente de manera cuantitativa sino en cuanto a tipología de género (si las actividades que se realizan están consideradas propias de hombres o de mujeres) y composición sexual de una determinada organización; aspectos que pueden o no coincidir. Se trata también de las organizaciones u ocupaciones que están descritas en términos de un discurso hegemónico, androcéntrico, y patriarcal; como el Ballet Clásico.



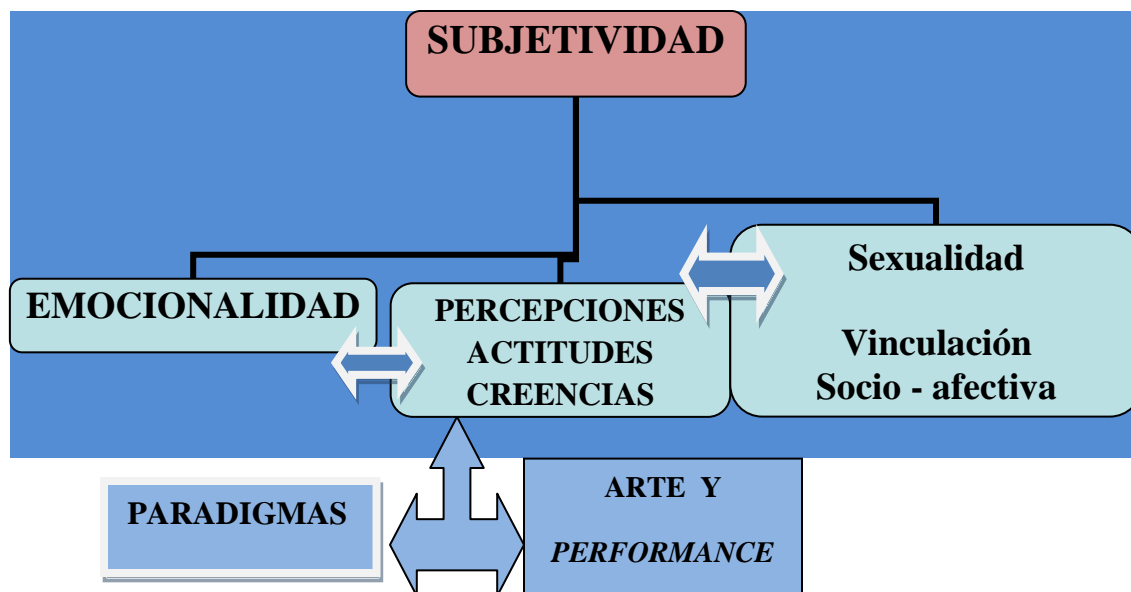
Esquema 6. Dimensiones y Categorías de Análisis: Entidad y Cuerpo (Elaboración propia, 2016).

Definiciones operacionales:

El cuerpo es la marca del individuo, su frontera, el material que lo distingue de *los otros*; pero, por lo mismo, es el único lugar posible y susceptible de convertirse en el lugar de la inclusión, en el de la conexión con *los otros*; es por tanto, la única interacción con representación material. En este caso, es la materia prima del bailarín para el desarrollo de habilidades y la expresión de su arte, se conforma así, como una entidad.

- **Cuerpo vivido:** El cuerpo como productor de la subjetividad y la sociabilidad. En la práctica del Ballet Clásico, los bailarines y por ende, sus relaciones sociales no están simplemente significadas sino activamente constituidas por los cuerpos.
- **Cuerpo representado:** La relación objeto-cuerpo, sujeto- bailarín, se construye en relación a los sistemas de representaciones en que se inserta, precisamente en esta práctica que tiene su historia y sus sentidos, en relación a espacios sociales que tienen una historia y una lógica. Las experiencias, a la vez que están forjadas y cargadas de significado de acuerdo a representaciones, pueden tener el efecto de crear o transformar representaciones; muchas veces las experiencias desbordan a esas representaciones.

- **Cuerpo disciplinado:** Gama de normatividades que se imprimen en los cuerpos, en los individuos de toda sociedad. En la danza siempre e invariablemente los disciplinamientos del cuerpo deben estar presentes. Para saber más sobre la danza es necesario saber más del cuerpo, cómo se construye, de qué manera está determinado por la cultura y cuáles son sus disciplinamientos.
- **Imaginario social:** Producción de significaciones colectivas que al ser producida se va transformando; donde el cuerpo es un inagotable reservorio de imaginario social. En lo que respecta al *cuerpo del hombre*, el imaginario social y cultural, dicta el cómo debe ser y cómo se debe comportar.
- **Performatividad:** Porque el cuerpo del bailarín interpela desde su subjetividad a la oposición, a la norma *estable* y, por ende, aduce a la variabilidad. Se trata de cuestionar a la hegemonía patriarcal acerca de lo que considera sus *propiedades exclusivas*: el cuerpo y la subjetividad. Se trata también de la intersubjetividad compartida como colectivo de oposición: los bailarines de Ballet Clásico. El uso de algunas prendas indispensables en la práctica del ballet clásico, tiene también implicaciones performáticas.



Esquema 7. Dimensiones y Categorías de Análisis: Subjetividad (Elaboración propia, 2016).

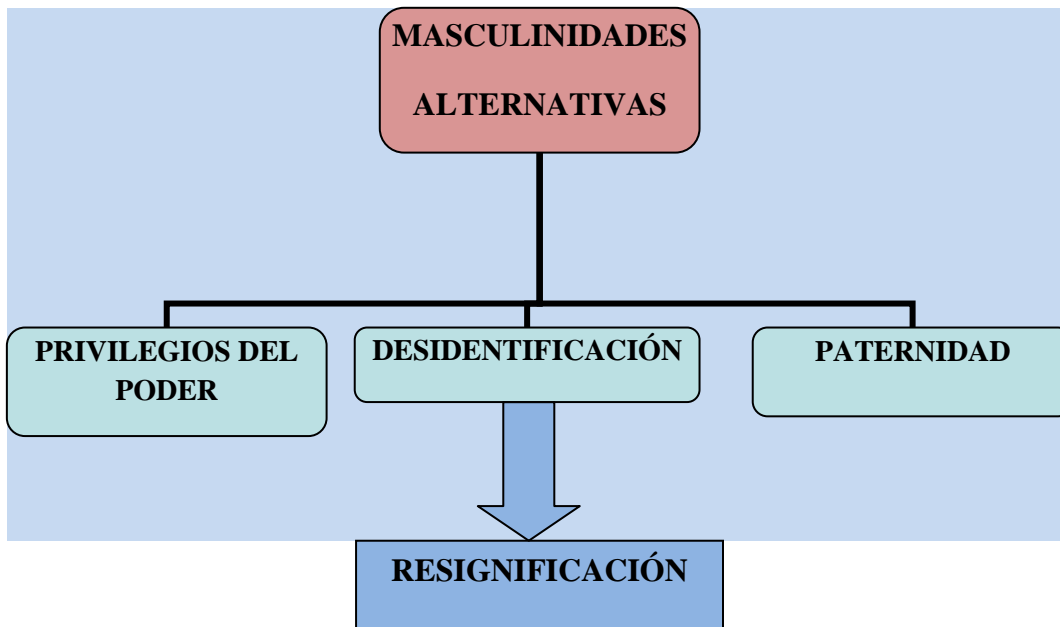
Definiciones operacionales:

La subjetividad es un elemento fundamental; en el entendido de que el proceso de formación en danzas no implica sólo la producción de cuerpos hábiles en ciertas formas de movimiento, sino también la construcción de sujetos que *colocan* sus cuerpos, y por lo tanto *su ser* en la práctica de la danza.

- Emocionalidad: Como una característica considerada dentro del estereotipo femenino; negada a los hombres desde su socialización primaria, pero que en la práctica dancística resulta fundamental.
- Percepciones: La forma de conocer al mundo a través de los sentidos.  
Actitudes: Las formas de responder ante una determinada situación.  
Creencias: Las ideas encarnadas respecto de las interpretaciones del mundo.
- Sexualidad como el conjunto de fenómenos emocionales y conductuales vinculados al sexo; en relación directa con la sensualidad y el placer.
- Vinculación socio-afectiva: Percepciones, sentimientos, conductas, y prácticas ante la presencia o ausencia de otras personas; particularmente, la pareja.



- Paradigmas: Desde la perspectiva de que en Latinoamérica, en México y, en especial en provincias tradicionales como Toluca, hacer o practicar el Ballet Clásico significa un *fracaso como hombre*, porque al per-formarse, al des-sexuarse, queda representado como un hombre incompleto, al negarse a sí mismo (por inclinarse por algo femenino) como un *hombre total*.
- Arte y *Performance*: De acuerdo a que la danza escénica requiere la exposición del cuerpo desde una estética del movimiento y de la expresión de la interioridad.



Esquema 8. Dimensiones y Categorías de Análisis: Masculinidades alternativas (Elaboración propia)

Las masculinidades alternativas implican diferentes formas de masculinidad, negando la existencia de un modelo único; afirmando que no todos los hombres se encuentran en la misma posición de poder, pues el concepto de masculinidad hegemónica androcéntrica, se construye siempre en oposición a otras formas de *ser hombre*, formas de subordinación; una forma de relación que se repite en su vinculación con las mujeres.

- Privilegios del poder: El desprendimiento de las condiciones identificatorias previas, ante la ruptura del mecanismo anterior que posicionaba a los hombres, en tanto el género, en posición de dominio y control merced a ser los proveedores

económicos. Se trata de la ruptura del proceso identificatorio anterior, del estado crítico ante la diferenciación; también ante la necesidad de encontrar nuevas identificaciones que le garanticen nuevos posicionamientos en su género.

- Desidentificación: Una inminente necesidad de cambio de actitud de los hombres frente a otros hombres, a través del reconocimiento de la diversidad y la pluralidad, donde es importante descubrir y legitimar masculinidades contrahegemónicas.
- Paternidad: De acuerdo a que la construcción social de la paternidad forma parte fundamental del cambio. En el caso de la presente investigación, es importante el análisis desde la perspectiva de que son los padres (hombres), los que toman las decisiones en cuanto a las actividades que pueden o no realizar sus hijos e hijas, fundamentalmente en razón de su género. Por otra parte, se considera el análisis en cuanto al concepto de actividades reproductivas: sobre la función paterna y su intrínseca relación con la construcción de la identidad masculina, su significado cultural y las diferentes valoraciones que se tienen acerca de los hijos y de las hijas.
- Resignificación: Donde el Ballet Clásico se presenta como un dispositivo efectivo para coadyuvar a la resignificación; no sólo por ser una práctica generizada, sino también porque dicha práctica transgrede lo hegemónico y visibiliza desigualdades que no se circunscriben al mundo de la danza puesto que representan desde un microcontexto a la generalidad del mundo social.

A lo largo de este capítulo se han expuesto las preguntas de investigación que, en su momento, provocaron un acercamiento a la problematización. Se ha planteado también, la hipótesis, que a través de la afirmación de que las masculinidades se construyen y de que la práctica del Ballet Clásico contribuye a dicha construcción -a través del Cuerpo y la Subjetividad-, marcó rumbo para la construcción de este documento; llegando así, en su momento, al planteamiento de los objetivos de investigación.

Por otra parte, se explica detalladamente la metodología de análisis a través de la propuesta de Taylor y Bogdan (1990); cubriendo en este capítulo los dos primeros niveles: descubrimiento y codificación.

## Capítulo 5

### Los hallazgos

Este capítulo, corresponde a la tercera etapa de análisis: la relativización de los datos; donde se interpreta la información dentro del contexto en el que fueron obtenidos, especificando los datos directos e indirectos, describiendo los contextos, eventos, situaciones trascendentales y significativas para los entrevistados; para comprender y sistematizar mejor la información.

Se presenta la vida cotidiana de seis hombres que en un momento dado han tenido contacto con la práctica del Ballet Clásico; un mundo intersubjetivo, aquél que se comparte con *otros* y *otras*. Aquí, se construye el género, la identidad; dentro de un espacio social objetivo, una estructura en circunstancias de enorme carga emocional que asigna un género, establece un género como experiencia, y configura una serie de normas y prescripciones dictadas por la sociedad y la cultura.

En los relatos de los entrevistados se confirma que la masculinidad se construye a partir de un proceso de socialización que comienza en el seno familiar durante la socialización primaria, para luego continuar en la escuela, con el grupo de pares, con los *otros*, con las *otras*; y que continúa toda la vida, determinando la forma en que el individuo se integra con la sociedad, así como la apropiación de la cultura y el desarrollo de la subjetividad. En la construcción de las masculinidades intervienen también las condiciones sociales y culturales impuestas, mismas que se transforman en *habitus*.

Por otra parte, se presenta la tipología «Del “Espectro de la rosa a “El corsario”», construida con base en las diferencias que, a través del análisis previo, se han podido marcar e identificar de acuerdo a las categorías y subcategorías estudiadas.

#### 5.1 Testimonios y significados

Preguntarse cómo un hombre construye y experimenta su masculinidad, cuando se dedica a una práctica sensible que implica modelación y apropiación del cuerpo, y que no cumple con los parámetros del modelo hegemónico, androcéntrico, y patriarcal; lleva necesariamente a indagar desde los ámbitos particulares de los practicantes del Ballet Clásico, incluyendo la estructura social y las formas de interactuar en dicha estructura.

Dichos ámbitos, representan los hallazgos al relativizar las seis entrevistas en profundidad. Puntos de convergencia que incluyen momentos clave, instituciones, anécdotas, y personas relevantes que son nombradas, surgiendo espontáneamente en el momento de pensar en la masculinidad propia y en las relaciones inminentes en esa construcción.

Desde antes de nacer, desde la familia, los pares, los *otros* y las *otras*; desde la búsqueda de identidad y el reconocimiento de la subjetividad; desde la sexualidad y sensualidad; desde el cuerpo como entidad en el descubrimiento del Ballet Clásico, y el acceso, permanencia o abandono de la práctica; desde la expresión de los entrevistados; se encuentra la posibilidad de descubrir las implicaciones directas de la experiencia de ser bailarín de Ballet Clásico en la construcción de nuevas masculinidades, de masculinidades alternativas.

Se recuperaron algunas respuestas representativas para dar testimonio y acceder a los significados desde la interpretación. Se marcan con el número correspondiente al entrevistado en cuestión, de acuerdo al apartado 4.4.4 Estudio de caso. Las entrevistas pueden consultarse en su totalidad en el Anexo metodológico 3.

## **Socialización**

### **La familia, los pares, los *otros* y las *otras***

(Del Esquema 3. Dimensiones y Categorías de Análisis: Socialización):

Las seis entrevistas en profundidad, demuestran que la masculinidad se construye a través de un proceso de aprendizaje y de socialización que comienza en la familia: “La socialización primaria crea en la conciencia del niño una abstracción progresiva que va de los *roles* y actitudes de otros específicos, a los *roles* y actitudes *en general*” (Berger y Luckman, 1986: 167).

Las figuras paternas y maternas, las relaciones de poder y de género, los valores y patrones de comportamiento que se transmiten al interior de la misma, influyen en la incorporación del sujeto a la sociedad:

1- *“Aunque vivía con mi papá, no estaba realmente con él, y él tampoco estaba conmigo”.*

4- *“Mi padre abandonó a mi mamá cuando yo tenía cinco años. La relación con mi papá fue y es: nula”.*

6- *“Cuando era pequeño convivía mucho con mi papá; todo cambió a partir del divorcio”.*

La etapa de socialización de los sujetos de estudio se vivió a partir de disrupciones familiares: el divorcio, el abandono, la muerte, y la tradición aparente de la *familia feliz*. Ciertamente, la constitución familiar de la que provienen estos bailarines conforma una estructura que no representa el modelo ideal, y que no se estructura con los *roles* tradicionales de género; aunque en la mayoría de los casos, el padre como proveedor, persiste.

En cuanto a la construcción de la masculinidad de los hombres, la ausencia paterna puede ser un elemento clave para que éstos no se hayan encontrado limitados a las características androcéntricas de la masculinidad. Definitivamente, las figuras paternas de estos seis bailarines corresponden a la hegemonía patriarcal, pero su distanciamiento, acercó a estos hombres a elementos femeninos de fundamental importancia en su historia.

Así, se hace evidente la existencia de una fuerte presencia femenina:

2- *“Mi madre era la mano dura de la casa, la de los castigos, y hasta las gorpizas”.*

3- *“...considero que mi mamá es muy impositiva, tiene definitivamente, un carácter muy fuerte”.*

6- *“Ella prefería seguir estudiando, yendo a exposiciones, a conferencias de temas que le interesaban, y él hubiera preferido (mi padre) –creo yo- que estuviera con él”.*

Esta prevalencia de las figuras femeninas en la vida de los bailarines es determinante en el momento de la construcción de su masculinidad, porque contradice la forma en cómo, usualmente, ésta se diseña; es decir, con referencia a una figura masculina fuerte.

La primera norma de la masculinidad hegemónica en Occidente es *no ser como una mujer*; entonces, el esfuerzo cultural para desplazarse de esa feminidad que tienen tan cercana a ellos en su etapa primaria de socialización, al modelo que la heteromasculinidad exige, implica un horizonte político por el cual trabajar de acuerdo a una perspectiva de género.

Ante estos hombres, las mujeres no fueron el *sexo débil*; por el contrario, fueron mujeres determinadas en muchos sentidos; que ante la ausencia, el abandono, o la muerte de su pareja, hicieron frente a la vida desde su individualidad.

Por otra parte, en el ejercicio de socialización primaria intervienen otras figuras hegemónico-patriarcales que también inciden en sus vidas:

1-“... un tío (menor que mi papá) que, quién sabe por qué, es algo así como la autoridad en la familia. Él es muy rudo, hasta en su manera de hablar y siempre se le pide en todo su opinión (y aunque no se le pida, como en mi caso, él la da de todos modos)”.

3-“Definitivamente, creo que tuve una fuerte influencia por parte de mi abuelo paterno, al que siempre vi como un gran ejemplo, como una figura a seguir”.

4-“Mi tío -el hermano de mi mamá-, como que vino a suplir al padre ausente”.

5-“En Guerrero está muy marcada la diferencia entre hombres y mujeres, entonces desde muy pequeño me relacioné mucho más con los hombres de la familia”.

Se observa claramente, cómo las figuras de influencia en la vida de los entrevistados, son hombres. Ante la ausencia, abandono, o muerte del padre, a otros miembros de la familia parece corresponderles hacer las veces del *jefe del hogar*; dejando las cuestiones domésticas a las madres responsables, y asumiendo que siempre “hace falta un hombre” para las decisiones importantes, sobre todo cuando de otro hombre se trate.

Desde la perspectiva psicológica, género es una categoría en la que se articulan tres instancias básicas (Lamas, 2006), que ocurren desde la socialización primaria. La primera de ellas es la asignación de género, una especie de rótulo. Es la atribución que se realiza en el momento en que se nace, y que se da a partir de la apariencia externa de los genitales:

Tenemos así, los casos dentro de la tradición hegemónico-patriarcal de la preferencia por el hijo-hombre:

1-“Mis papás me han contado que desde siempre, querían tener un niño. Nació mi hermana y entonces, en el segundo embarazo, esperaban ¡ahora sí! al varón, y nací yo: ¡por fin el niño!”.

(Y este niño tan esperado es homosexual).

Son las expectativas de los padres las que suelen verse frustradas a partir de las preferencias -de todo tipo- de sus hijos. *Cumplir* con la tradición del primogénito, y de pronto descubrir que no tiene las características esperadas, deteriora la relación familiar y permea entonces la construcción de la masculinidad en esta etapa.

En otros casos, se rompe dicha tradición por circunstancias familiares específicas:

2- "*Tampoco adornaron especialmente mi cuarto, porque yo llegué al último, así que me acomodaron en uno de los cuartos de hombres con dos de mis hermanos mayores que yo*".

3- "... *parece que más bien la idea era que naciera normal (porque mi hermano mayor tiene el síndrome de Down), y eso para ellos ya era suficiente*".

De acuerdo a Lamas (2006), la segunda instancia se refiere ya a la identidad de género, establecida desde temprana edad, cuando el infante adquiere lenguaje (entre los dos y los tres años), y es anterior a su conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos. Es aquí donde *se establece* el género como experiencia al identificarlo en todas sus manifestaciones (sentimientos, gustos, actitudes, juegos, comportamientos). Es en esta construcción, donde se tamiza el género en el sentido de la aceptación o el rechazo a *lo masculino* o a *lo femenino*; aunque aún no se tenga una elaboración cognoscitiva sobre la diferencia biológica; se diferencia la ropa, los juguetes, las actividades, es decir, los símbolos más evidentes de lo que *es propio* de los hombres y de lo que *es propio* de las mujeres: del género.

Por ejemplo, en el caso de todos los entrevistados, un hallazgo importante, es la presencia del deporte representativo de la hegemonía patriarcal:

1- "*Mi papá quiso que jugara fútbol. Nunca funcionó*".

5- "*En Arcelia, todos los hombres juegan fútbol, es algo así como natural*".

El fútbol, al menos en México, es un deporte *obligado* para los hombres. El hecho de que un hombre se niegue a practicarlo, a verlo, a comentarlo, a disfrutarlo, es sinónimo de que *algo anda mal*. Si a esto le aunamos una preferencia explícita por otras actividades –sobre todo las consideradas femeninas–, entonces la identidad se va estableciendo bajo el tamiz del rechazo.

La tercera y última instancia se refiere a el papel de género, el cual se configura con el conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura acerca del comportamiento femenino y el comportamiento masculino (Lamas, 2006). En el caso de los entrevistados, resulta importante mencionar la participación de éstos en actividades domésticas. En algunos casos desde una postura hegemónica androcéntrica (en su papel de *hombres*):

4- *“A mi tío le gustaba que le ayudara en las composturas, de su coche o de la casa (pintar, lo eléctrico, etc.”.*

5- *“A mí desde chico me dijeron que tenía que recoger mi cuarto, que lavar mi ropa (lo cual sigo haciendo yo sólo hasta la fecha), pero también me doy cuenta que siempre que se trataba de cargar algo, tenía que hacerlo yo y no mis hermanas (aunque eran más grandes que yo)”.*

En otros, en una posición de “apoyo” (no de responsabilidad):

2- *“...como éramos muchos, cada quién tenía que organizar el quehacer del cuarto que compartía con otros dos de nosotros”.*

3- *“Parece que se trataba de hacer una división equitativa en cuanto a las labores, por ejemplo: barrer, lavar los trastes, trapear... pero en realidad nunca se seguía con éxito, la verdad es que terminaba haciendo todo mi mamá”.*

Y también observamos expresiones de búsqueda de equidad (por parte de las madres):

1- *“Mi mamá nunca fue de esas que: los niños hacen esto y las mujeres aquello; siempre nos trató igual en ese aspecto”.*

2- *“En mi casa siempre han estado repartidas las actividades domésticas, casi- casi por escrito. Mi mamá era la que decía qué le tocaba a cada quien”.*

De esta manera, los *roles* adquieren una gran importancia estratégica en una sociedad, ya que representan no sólo tal o cual institución, sino la integración de todas en un mundo significativo.

Ahora bien, la escuela, como agente socializador, lleva al encuentro con otros referentes: pares, profesoras y profesores; normas de conducta, *roles* y expectativas que deben ser cumplidas pretendiendo que los sujetos adopten masculinidades muy marcadas por el ideal masculino occidental y que les plantean confrontaciones, rupturas y retos frente a la construcción de su propia masculinidad.



Los entrevistados marcan diferencias en cuanto a vestimenta, actividades, y juegos:

1- *“La distinción era muy clara: las niñas usaban falda o vestido, los hombres siempre pantalones; las niñas llevaban el cabello largo, los hombres no; las niñas jugaban con las niñas, los niños con los niños”.*

4- *“En la escuela sí era notoria la división: Los colores de la vestimenta (no recuerdo haber visto el color rosa en ninguna prenda masculina), separación de grupos para realizar actividades extracurriculares (los deportes, por ejemplo); diferencias para tomar talleres complementarios como cocina o tejido (para mujeres) y herrería, o carpintería (para los hombres) etc.”.*

4- *“...las niñas de falda, los niños de pantalones. En el recreo, los niños jugábamos más brusco: nos pegábamos, nos corretéabamos. Las niñas casi siempre hacían sus grupitos; yo las veía platicar nada más (quién sabe de qué). En la clase de deportes, sí recuerdo que todos hacíamos los mismos ejercicios, pero ya después, sí nos separaban; en mis tiempos por ejemplo, yo no vi a una sola niña jugando fútbol”.*

3- *“Las niñas jugaban con muñecas y los niños con pelotas (o más bien con balones de fútbol). Las niñas eran más modositas. En el recreo, mientras los niños corrían por todos lados, las niñas buscaban un lugar fijo para platicar o jugar con sus muñecas”.*

Llaman la atención, dos comentarios que dejan ver diferencias claras a partir de la organización social dada en la escuela; ya que denotan estereotipos de género tradicionales:

6- *“...nos decían que el líder del equipo debía ser un hombre porque se trataba de que fuera el organizador; a las niñas les encomendaban todo lo manual, porque decían que los hombres somos muy malhechos y que las niñas son más cuidadosas. Los niños jugábamos más rudo y las niñas más bien platicaban o jugaban sentaditas (a las muñecas, casitas o cosas así).*

4- *“Las actividades que requerían más fuerza o más destreza eran sólo para niños. Es el principal momento donde yo recuerdo esa división entre niños y niñas. El uniforme diferente era el de gala: niños pantalón y niñas falda, los niños con zapato cerrado, las niñas peinaditas y con adornos de moños o bolitas; en el deporte los pants, la playera, la sudadera y la chamarrita ¡eran iguales!”*

La identidad se presenta entonces, como resultado de una construcción social que pertenece al orden de las representaciones sociales y no como un dato objetivo.

## Identidad

### Virilidad, estereotipos, roles: hombría

(Del Esquema 4. Dimensiones y Categorías de Análisis: Identidad):

Los *roles* aparecen tan pronto como se inicia el proceso de formación de un acopio común de conocimiento que contenga tipificaciones recíprocas de comportamiento. Todo comportamiento institucionalizado involucra *roles*, y éstos comparten así el carácter controlador de la institucionalización. Tan pronto como los actores se tipifican desempeñando *roles*, su comportamiento se vuelve *ipso facto* susceptible de coacción. En el caso de normas para *roles* socialmente definidos, el acatarlas y el no acatarlas deja de ser optativo aunque, por supuesto, la severidad de las sanciones pueda variar de un caso a otro.

En este caso, los entrevistados narran cómo asumieron que *eran hombres*:

1- *“A mí me llevaban al estadio a ver el fútbol junto con todos los hombres de la familia, mientras mi hermana se quedaba en la casa con mi abuela y mis tías para preparar la comida. No puedo negar que también me di cuenta por los órganos sexuales. Si yo tenía pene: era un niño. Mi hermana no lo tenía: era niña”.*

2- *“...como soy el hermano menor, creo que tenía el parámetro de mis hermanos y hermanas (yo era más como ellos, y no como ellas)”.*

3- *“Mi mamá siempre se preocupó por darme bases muy firmes en ese aspecto ya que ella es psicóloga. Creo entonces que supe que era hombre realmente, cuando empiezo a ver mi interés por las niñas”.*

4- *“Sí te puedo decir que desde el kínder me gustaba una maestra, y luego en la primaria me encantaba una niña. ¡Ah, me gustan las niñas, las mujeres...entonces soy hombre!”.*

5- *“Exactamente no lo sé, pero sí recuerdo perfectamente un día que me estaba bañando con mi papá (había un solo baño en casa y ya se nos había hecho tarde); yo tenía como tres años y entonces le pregunté a mi papá (se ríe abiertamente al recordar la anécdota): ¿Qué es esto papá, esto que nos cuelga? Mi papá se rió y muy seriamente me contestó: es tu pene”.*

6- *“...iba como en tercero de primaria (sabía que era niño pero, bien a bien, no sabía por qué) y una niña de mi salón me dijo que yo era niño porque tenía “tilín” y que ella era niña porque no lo tenía. Cuando llegué a mi casa le pregunté a mi papá si esto era cierto y me dijo que sí”.*

Se observa entonces, que desde la infancia se adquirieron los estereotipos sociales basados en el sexo a partir de las versiones que se presentan de *lo masculino* y de *lo femenino*.

Las construcciones corresponden a situaciones específicas en el desarrollo de la vida familiar como eje articulador de su identidad como hombres; así, las relaciones conflictivas con los padres, generan cuestionamientos sobre el *deber ser hombre*, y con ellos, de los parámetros dominantes de la masculinidad:

1-“No me identifico con mi papá: éramos uno contra el otro y...todos lo notaban...era algo horrible. Con mi mamá, las únicas fracturas que hemos tenido son por ideologías como eso de seguir un camino en la vida: casarse, tener hijos, ir a trabajar y llegar a tu casa para merendar e irte a dormir a las nueve de la noche”.

2- “En realidad no me identifico con ninguno (ni papá ni mamá), me gustaba hacer cosas con ellos los fines de semana pero siempre faltó tiempo para más. Creo que es algo lógico en una familia de doce personas y una sola persona como proveedor”.

3- “Te puedo decir que con ninguno (papá y mamá). Nunca fui muy cercano a ninguno de los dos; nunca sentí una confianza plena”.

4- “Pues, como ya te dije, con mi padre no hubo relación alguna, así que no tengo ninguna identificación con él. Con mi mamá me llevaba bien (se puede decir); ya de más grande, la relación fue un poco distante: ella en sus cosas y yo en las mías”.

5- “¡Con ninguno de los dos! Siempre me di cuenta que yo era... no sé...como diferente. En Arcelia todos los hombres son como... rudos. Por eso no me sentía identificado con mi papá (porque para él era “lo normal”), pero tampoco con mi mamá (para ella también era “lo normal”)”.

Se observa, que cinco de los entrevistados no se identifican con la figura paterna ni con la materna, mientras uno de ellos expresa identificación con su padre desde una perspectiva de experiencia:

6- “...me identifico más con él. Creo que da muy buenos consejos y que tiene mucha experiencia de vida. Mi papá entiende un poco más; él me apoyó para que viviera solo. Mi mamá me dijo que estaba bien, que: ¡por fin sería independiente! Pero que “me rascara con mis propias uñas”.

Existen normas específicas para el desempeño de *roles*, normas que son accesibles a todos los miembros de una sociedad, o por lo menos a aquellos que potencialmente desempeñan los *roles* en cuestión. En este caso, los sujetos de estudio exponen las condiciones en cuanto a los estereotipos en su proceso de formación.

Aparece de nuevo, en algunos casos, el deporte hegemónico-patriarcal por excelencia:

1- *“En mi familia paterna, ser masculino significa futbol: ver futbol, platicar de futbol, jugar futbol; eso hacen los hombres. No son muy machistas en cuanto a las labores domésticas, pero sí en el aspecto de que la mujer debe estar en su casa y el hombre salir a trabajar. Bailar, estaba entonces prohibido para mí”.*

(Recordemos que es el único entrevistado que comenzó su práctica dancística a edad temprana-5 años).

3- *“Bueno... lo primero como hombre parece ser que te tiene que gustar el futbol, luego... que el hombre no llora... los hombres usan pantalones, no usan el cabello largo. Más adelante es aquello de que el hombre debe ser proveedor, protector... y cosas así que dice la sociedad, hasta aquello de que el hombre debe ser: feo, fuerte y formal...”.*

En otros casos, los estereotipos se inclinan a la fuerza, la rudeza, el control:

2- *“...daba por hecho que el trabajo rudo me correspondía (por tener nueve hermanos) dentro de los roles. Como ejemplo puedo mencionar que cuando de cargar cosas pesadas se trataba, lo hacíamos los hombres, así como también otras cosas que se consideran “pesadas” o peligrosas para las mujeres; pero nadie me lo tuvo que decir”.*

4- *“...creo que lo que hacía mi tío de que le ayudara a hacer ciertas cosas, si era como un “mensaje”, ya que eran cosas que se supone “competen” a un hombre”.*

6- *“Tenía una maestra que nos decía: Los niños... ¡demuestren que los son! En mi casa lo único que sí era masculino era cuidar de las mujeres de la casa”.*

Y la proveeduría como característica masculina:

5- *“Siempre me dijeron (o me hicieron ver) que un hombre era el proveedor de su familia. Ser masculino implicaba también jugar futbol soccer, escuchar y aprenderse las canciones de banda y disfrutar de todo ese ambiente. También debía conocer las labores del campo”.*

Las interacciones de los sujetos de estudio se ven afectadas principalmente por la renuencia a actuar desde la hegemonía patriarcal:

1- *“...las niñas estaban en ballet, los niños en futbol...¡menos yo! Yo no era así, yo...iba a ballet. Me rebelé desde muy niño porque, cuando mis papás se estaban divorciando, mi papá decía que mi mamá me llevaba a ballet para molestarlo, porque (según él) ella sabía que él no estaba de acuerdo con eso y que entonces, lo hacía por hacerlo enojar y demostrarle que no lo obedecía”.*

Se observa que, desde su socialización primaria, demuestra seguridad y decisión, aún en contra de las normas paternas. Se trata entonces de transgredir rasgos de la masculinidad hegemónica, insistiendo en continuar en el ámbito del ballet, aun a sabiendas de que lo consideran femenino.

2- *“Tal vez, si en la escuela donde estuve hubiera habido un taller de danza, y yo me hubiera interesado en entrar, y me hubieran dicho que no ¡porque soy hombre! creo que ahí sí me hubiera rebelado”.*

También en cuanto a las actividades y los juegos, se denota decisión y seguridad para enfrentarse al contexto hegemónico-patriarcal:

3- *“...yo no tuve nunca ningún prejuicio para ponerme a jugar muñecas (con mis primas o con mis amigas), nunca tuve problemas con eso”.*

4- *“De hecho, yo jugaba con mi hermana y con mis primas juegos que la gente considera “de niñas” (muñecas, la comidita, avión, etc.); recuerdo muy bien a mi mamá diciéndome: “sube a jugar con tus primas un ratito”, y ella sabía perfectamente que no íbamos a jugar fútbol o algo por el estilo”.*

6- *“...me rebelé, pero con mis propios compañeros de la primaria (iba en quinto); fue porque a mí siempre me ha gustado leer y estaba muy picado con un libro. En el recreo les dije que no saldría a jugar fut porque me quería quedar en el salón a leer. Ellos se enojaron mucho conmigo...”*

Y en cuanto a la imagen recurrente de la masculinidad:

5- *“Siempre me rebelé por la cosa del cabello largo; desde muy chico quise tenerlo así y, por supuesto que odiaba tenérmelo que cortar por el simple hecho de ser niño”.*

La construcción de la identidad masculina se basa en el discurso tradicional del patriarcado: *qué es un hombre y qué no lo es*. Los sujetos de estudio hablan de esta diferenciación, a partir de la práctica de una actividad donde no sólo deben racionalizar que, como hombres, también tienen derecho a expresar sus sentimientos y emociones, sino que deben asumírselos y exteriorizarlos, lo cual implica un proceso más complejo, un proceso de transgresión:

1-“Yo no creo que haya una fórmula para ser hombre o para ser mujer. Sólo te distinguen los órganos sexuales. De esta manera, con mi familia si tengo restricciones, oculto algunas cosas sobre mi identidad. Con mis amigos y amigas no tengo problema; tampoco es que grite a los cuatro vientos: soy gay, pero tampoco lo niego si me lo preguntan, pero con mi familia sí lo he evitado. Ningún ser humano debe permitir que transgredan su identidad: nunca. Yo no tengo ninguna bronca con que alguien quiera boxear por ejemplo: sea hombre o sea mujer; cada quién sus intereses”.

Se denota claramente el ocultamiento de su preferencia sexual en el ámbito familiar.

2-“No tengo un prototipo de género. No creo que deba de ser de alguna manera específica. Tal vez se trata de cierta “comodidad”, es decir, en la parte donde no hay autoridad de por medio, te comportas diferente... con más libertad de ser tú. Considero que, de alguna manera, soy transparente. En ese sentido, creo que es fácil notar mis gustos y pasiones. Algunas actividades podrán facilitarse física o mentalmente para unos o para otras, pero cualquier actividad que realicemos, nos abre puertas al conocimiento interno o externo y esto, sólo nos llevan a crecer como personas”.

Se observa que prevalece la idea de que algunas actividades se facilitan o dificultan de acuerdo al género.

3-“Tengo que buscar yo mismo una propia identidad de lo que debe ser un hombre. De lo que sí estoy seguro, es de que el hombre debe ser proveedor, tanto de su familia como de su pareja, en todos los aspectos: proveedor económico, proveedor sexual, proveedor como amigo –no únicamente como pareja-, debe ser un proveedor global. Me puedo comportar diferente en los diferentes ámbitos, pero nunca es en razón de mi identidad. Yo sé que suena machista –no es mi intención-, pero yo creo que la mujer no nació, no está diseñada, no está en su naturaleza el mandar, el querer por ejemplo... ocupar el puesto de un hombre en el núcleo familiar. Los hombres no deben hacer justamente lo contrario: olvidar su papel; olvidar que son el proveedor, el protector... olvidarse de que él es el hombre”.

Evidentemente, aun inserto en una actividad rechazada por la hegemonía patriarcal, acuerda con los preceptos de proveeduría, mandato, y poder; es decir, una reproducción del sistema.

4-“Yo creo que un hombre es un hombre en toda la extensión de la palabra sólo por sus actos, en su cotidianidad; es su manera de ser con las personas, con su pareja (sea hombre o mujer, no importa). Lo tengo bien claro, sólo sus actos hacen a un hombre: hombre. Todos somos libres de hacer lo que queramos. No hay excepciones, cada quien es libre de decidir en todo”.

5- *“Un hombre debe ser responsable de sus actos y asumir las consecuencias de todo lo que diga y haga. Un hombre debe saber lo que quiere, lo que le gusta, lo que le satisface y...simplemente...hacerlo. En mi casa no tengo la confianza de hablar sobre ciertos temas, en cambio con mis compañeros de teatro o del ballet no tengo empacho en hablar de cualquier cosa. Lo que no deben hacer ni hombres ni mujeres, es mentirse a sí mismos, hacer lo que no quieren hacer sólo porque la pinche sociedad se los impone”.*

6- *“Un hombre debe cuidar de los demás a su alrededor (mujeres, niños, animales, plantas, etc.). En cuanto a los hombres en especial, no se deben dejar llevar por lo que les dicen los demás que deben hacer, como aquello de que tienes que ser mujeriego, o poner a los demás “en su lugar”. Si me hablas de mi identidad sexual, no he tenido que ocultar nada, soy heterosexual y en esta sociedad pues... es lo normal, lo aceptado. En otras cuestiones de identidad sí, si no lo he ocultado, al menos he omitido mencionarlo”.*

De esta manera, comprender que el género asignado a mujeres y hombres está social y culturalmente determinado como un rol de comportamiento, confirma la posibilidad de cambio. Lo que se construye es susceptible de deconstruirse, de lograr una construcción social distinta:

1- *“¿Cómo un hombre se hace hombre? no... pues no sé...es difícil saberlo. Bueno pues, en cuanto a rasgos, la vestimenta es lo que te puede hacer verte más varonil: no más hombre. Yo soy homosexual, pero no haría travestismo; no quiero ser mujer, no me gusta vestirme de mujer. Una vez me hicieron ponerme una falda (de relajo) para ir a una fiesta, y la verdad, no lo disfruté; hasta cierto punto me sentí incómodo. Creo que un hombre debe ser congruente con lo que piensa y con lo que hace, ser congruente contigo mismo y con lo que tú quieres”.*

2- *“Creo que el género es circunstancial; es y ahí está. Somos seres humanos, y el género es sólo una etiqueta. No creo que exista una forma para ser hombre, simplemente, lo eres o no; no importando gustos o preferencias de cualquier tipo (ni siquiera sexuales). Si algo me gusta y lo disfruto, no voy a dejar de hacerlo sólo porque la gente (no yo) lo considera femenino. Lo más importante es lo que dejas a los demás, y no me refiero a las cosas, a lo material; me refiero a las enseñanzas, las palabras, los valores; esto es lo que realmente nos hace importantes y trascendentes en la vida”.*

4- *“Antes, el hombre tenía todo el poder, y la mujer...ahí en su casa, sumisa, cuidando a los hijos y haciendo la comida. Ahora esos papeles ya están casi igual (y en algunas familias, igual). Para mí el hombre es hombre desde que nace, pues...así nace, con características físicas de hombre; luego puede ser un mejor hombre, pero nada más. Yo creo que esa es la mejor definición de un hombre, no la que uno mismo se puede dar, sino la que deja en los demás...lo que dejamos en los demás, nos define”.*

5- *“Creo que cada quién se hace hombre de diferentes maneras, a través de su propia experiencia. Creo que nos vamos construyendo todos (hombres, mujeres, gays, lesbianas) y que nos hacemos lo que somos cada quien a su manera. Lo que hace importante a un hombre son sus acciones; si alguien hace lo que le place, lo que le da satisfacción, entonces está haciendo algo importante”.*

6- *“Pienso que los hombres estamos cambiando, que las nuevas generaciones ya no se ajustan tanto a lo que antes se decía que teníamos que hacer. Creo que por más que tu papá o tu abuelo, o tus maestros te digan cómo debes ser hombre, sólo te vas forjando con la vida y tus propias experiencias, malas y buenas. Socialmente, un hombre es importante por un buen puesto, un buen sueldo, una familia sólida (tradicional), unos hijos “bien portados” o destacados (me refiero sin problemas de drogas, vicios, etc. hígole, creo que aquí podríamos incluir el homosexualismo, porque tampoco es bien visto en nuestra sociedad; como padre se consideraría un fracaso). Pero, para mí, lo que hace importante a un hombre, es que esté satisfecho con su vida, con lo que hace, que logre sus metas, que luche por eso”.*

En uno de los casos, prevalece el discurso hegemónico androcéntrico (a pesar de cierta apertura al cambio):

3- *“Estamos perdidos. El género masculino se ha olvidado total y completamente de lo que somos. Yo no digo que volvamos a esa época en que el hombre no debe llorar, en que el hombre es el macho, en la que el hombre deja mujeres e hijos en cada puerto, no, pero creo que nos hemos brincado al otro extremo. Ahora con aquello de que: “llora todo lo que quieras”, “vive tu dolor”, el género masculino se ha denigrado”. Debes saber lo que quieres, de dónde vienes y a dónde vas; y si te pierdes, tener el carácter de decir “estoy perdido, pero puedo encontrar el camino”. Creo que aceptar, es lo que va haciendo a un hombre. Para mí se es importante cuando la gente se lleva una buena impresión de mí”.*



Se observa un desprecio a ciertos rasgos considerados femeninos: llorar, vivir el dolor, etc. Parece ser que el hombre siempre *debe* “encontrar” el camino, no puede *perder el control*. Es la creencia de que lo masculino tiene más valor que lo femenino.

Se denota entonces que la identidad tiene como característica fundamental su plasticidad, tomando en cuenta su enorme capacidad de variación, de reacomodamiento, de modulación y, por supuesto de manipulación.

### **Representaciones sociales**

#### **Relaciones de poder, violencia; desigualdades, discriminación y estigma; masculinidades subordinadas, prácticas generizadas**

(Del Esquema 5. Dimensiones y Categorías de Análisis: Representaciones sociales):

Se argumenta desde la representación simbólica del lenguaje que alude a un sistema de signos mediante el cual se genera y se rechaza de forma insistente la inteligibilidad:

Como organizaciones del lenguaje históricamente concretas, los discursos se presentan en plural, coexisten dentro de marcos temporales y establecen coincidencias impredecibles e involuntarias a partir de las cuales se producen modalidades concretas de posibilidades discursivas (Butler, 2007: 282): *Todos los hombres son iguales, todos los hombres que bailan ballet son homosexuales:*

1-“*En la primaria, mis compañeros me decían maricón. Me llegaron a decir gay porque me gustaba juntarme más con las niñas que con los niños. El tema en contra ha sido principalmente: el ballet, y de ahí, el género. Mi tío por ejemplo, me decía que me iba a hacer maricón por el ballet*”.

2-“*Me insultaron muchas veces... tantas que no las recuerdo todas; sólo recuerdo una claramente, donde me silbaron y gritaron: maricón, nena, etc...irónicamente, esto fue en un evento para políticos. Generalmente, es el tono de las palabras lo que puede llegar a ser ofensivo, no necesitan decirte maricón para ser ofensivos, simplemente cuando te preguntan ¿bailas ballet? pueden utilizar un tonito de voz que ya suena ofensivo*”.

Pero los insultos y ofensas sexistas, están naturalizados; entonces, se toman como una broma:

3-“...entonces venía esa parte, la típica molestia de “marica”, “eso sólo es de niñas”, “ya te vas a pasar al otro bando”. Me entraba por un oído y me salía por el otro. Siempre lo tomé como broma, no me ofendí”.

4-“Claro que, en son de broma, me molestaban (y hasta la fecha), pero nunca estuvo en duda para ellos –ni para mí- mi sexualidad. Seguramente mucha gente ajena a mí sí lo pensó cuando me veían bailar, pero yo nunca me enteré; te dicen puto o maricón, pero a mí nunca me afectaron”.

Se observa también que el simple hecho de pertenecer a un grupo generizado, implica una etiqueta de género:

5-“Muchas veces, mucha gente; hombres, mujeres y hasta niños y niñas me han dicho gay, maricón, puto, etc. También me han dicho muchas veces que si estoy en un ambiente gay, es porque seguramente yo también lo soy, y hasta me han dicho que tal vez ni yo mismo lo sé pero que si me gusta ese ambiente, ha de ser por algo”.

6-“Creo que siempre creyeron que era maricón. Aunque no te importe o no te influya, es ofensivo que te digan: maricón, puto, niñita, etc. Tenía un maestro en la prepa que supo que andaba bailando español y un día dijo en clase: “como los hombres que prefieren bailar que meter goles”; me pareció muy ofensivo”.

El estereotipo funciona entonces a partir de una forma de pensar construida: *El ballet es para mujeres*; lo que produce un prejuicio: *los hombres que bailan ballet son homosexuales* y deviene en un acto de discriminación: rechazo, insultos, prohibición, etc. Discriminación justificada a través de una definición de expectativas de carácter prescriptivo como modelos comportamentales, que suscitan acuerdo (*me lo decían de broma*) o desacuerdo (*no hacía caso, “me vale”*) pero que siempre marcan la conducta a seguir para cada género.

Bonino (1994 en Burín y Meler, 2000), propone un esquema sobre la construcción de la masculinidad tradicional y las premisas necesarias para su construcción, basándose en el hecho de que, para hacer valer su identidad masculina, el hombre se afianza en tres pilares: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es un homosexual. A partir del análisis de este esquema se pueden inferir algunos de los más importantes trastornos de identidad predominantes; entre ellos, el pilar 3 enfatiza las polaridades agresividad/timidez, audacia/cobardía; donde la hombría depende de qué tan agresivo sea y en la utilización de la violencia como el mejor modo de resolver conflictos.

El eje del pilar 4, se asocia a la dicotomía duro/blando, afirmándose en la dureza emocional y el distanciamiento afectivo (Burín y Meler, 2000). Los entrevistados emiten su punto de vista al respecto:

1-“Los hombres no necesitan ser duros, más bien toda la gente debe ser dura cuando sea necesario; también hay mujeres que tienen un carácter muy fuerte y no es que quieran ser hombres, simplemente en cuanto a carácter a veces hay que ser más duro (o dura) pero no creo que eso te haga más hombre. Nadie debe ser violento, ni hombres ni mujeres”.

2-“No creo que los hombres debamos ser duros, aunque seguramente tendrá ventajas en nuestra sociedad (dicen que se sufre menos). No me parece -en lo personal- un distintivo para ser hombre. Yo prefiero la razón ante la violencia, no podría considerar la violencia como una virtud. ¿Para qué ser violento? Prefiero razonar con las personas con las que tenga algo que discutir (sean hombres o mujeres). Creo que a veces, hasta me han tachado de pasivo por esta forma de ser”.

4-“Un hombre no debe ser duro, al contrario. Un hombre debería llorar si así lo necesita, si así lo siente. Yo creo que la dureza, a veces te afecta más de lo que te conviene. Tanto el hombre como la mujer pueden ser violentos en un momento dado, pero no es que deban serlo. A veces, las circunstancias, las situaciones, pueden generar violencia, pero por naturaleza no somos violentos”.

5-“Un hombre no tiene porqué ser duro, creo que los hombres duros sufren mucho. Un hombre no debe ser violento, al contrario debe ser calmado ¿para qué alterarse? De por sí vivimos en un mundo muy violento y todavía ¿poner más violencia? Yo soy de Guerrero, yo sí he visto muy de cerca la violencia”.

6-“Un hombre debe ser duro consigo mismo -se podría decir-, que se crezca a la frustración. Pero eso también es para las mujeres y para todos. Un hombre no debe ser duro con los demás, en el aspecto de ser un macho que nada lo conmueva. Si alguien es violento conmigo, pues sí, inevitablemente respondo con cierta violencia ¡si no, acaba conmigo! Pero no debe ser violento por el simple hecho de ser hombre, y mucho menos con las mujeres, o con otros hombres más débiles, esto se llama abuso”.

En el siguiente comentario, se denota cómo la práctica del Ballet Clásico practicado por hombres, conjunta características que, en la hegemonía patriarcal, se consideran incompatibles:

3-“A veces sí, a veces no. En el ballet esto es muy claro porque debes ser duro (para aguantar el entrenamiento o cargar a la pareja) y al mismo tiempo sutil, suave, con la delicadeza que te exige la misma danza. En cuanto a la violencia yo creo que depende del contexto. Yo nunca voy a tirar el primer golpe, pero nunca voy a poner la otra mejilla. La violencia debe ser sólo en contra de los de la misma especie, me refiero a que no se debe ser violento por ningún motivo con los animales, con las plantas, con el entorno y nunca, jamás contra el género opuesto”.

Se observa entonces, una clara ruptura con los preceptos de la masculinidad hegemónica patriarcal: una transgresión; como proceso de tipificación de masculinidades *aceptables*, como cadena de producción de masculinidades uniformes. Sin embargo, cualquier mínimo espasmo de sentimentalismo o intimismo (como se considera el Ballet Clásico) será considerado femenino y catalogado automáticamente como amenaza directa a su identidad. Será ocultado y rechazado con gestos *típicamente* masculinos de oposición. Su identidad como hombre, como *ser superior* en la estructura familiar sexista, es lo que está en juego.

El modelo hegemónico patriarcal impone a los hombres una forma estereotipada y estricta de pensar, ser, estar y actuar en el mundo. Este modelo de masculinidad sexista, en el que se asientan los privilegios y el poder de los hombres, trae consigo graves consecuencias para las mujeres; pero también resulta negativo para los propios hombres. En el caso de los bailarines de Ballet Clásico, las consecuencias van desde la reprobación hasta la prohibición y la violencia; provocando en algunos casos, el abandono de la práctica o el ocultamiento de la misma:

1-“Cuando iba en la secundaria si tuve un alejamiento de la danza. Recuerdo que buscaba la aprobación en todo momento, principalmente de parte de mis compañeros hombres. Para mis compañeros yo era un gay porque hacía una actividad de gays: el ballet. Nunca llegaron a la violencia física, pero sí en cuanto a palabras y así. ¿Qué otra cosa podía hacer? Si mis compañeros, mi papá, mis tíos...todos estaban en contra y todos estaban de acuerdo. A la fecha, en la familia de mi papá me siento excluido; las reuniones siempre giran en torno al futbol: platican de futbol, juegan futbol, ven futbol, van al estadio a ver futbol; y yo no participo porque no me interesa”.

2- *“Creo que hay muchas formas de violencia, y no te necesitan golpear o insultar para que haya violencia. El hecho de estar en un escenario, y no recibir el respeto por tu trabajo, lo considero violencia; de alguna manera, sean los motivos que sean (como la pobre cultura en la que nos desarrollamos y la pobre necesidad de etiquetar a las personas). Esto es violencia, y nos sucede a bailarines y a bailarinas (faltas de respeto a ambos) de forma distinta, pero lo sufrimos muchas veces”.*

Se observan casos, donde el ocultamiento se da en el sentido del prestigio:

3- *“Alguna vez tuve una novia, fue justamente a la que tocó esta parte de mi incursión en el ballet clásico, y me vio como raro, me preguntó algo así como ¿pero... por qué lo quieres hacer, qué buscas o como para qué? Creo que tal vez en una situación que yo sepa que el hecho de haber bailado ballet me pueda perjudicar en mi futuro... tal vez... no sé si sí lo podría negar u ocultar”.*

6- *“ Bueno, a mi mamá le gustaba que lo hiciera en el sentido de que así era menos vago, tenía menos tiempo para el relajo o para “perder el tiempo”; pero nunca estuvo de acuerdo en que lo tomara como actividad profesional. Esto nada tenía que ver con el hecho de que soy hombre, sino con la idea de que el ballet no “deja para comer” ni a hombres, ni a mujeres. Muchos amigos sí me dijeron que lo dejara, me decían que me estaba “quemando” que la gente pensaría que soy gay (sobre todo las chicas), no creo que lo reprobaban así como para dejarme de hablar por ser bailarín, más bien no entendían cuál era mi necesidad de hacerlo, habiendo otras cosas más padres (según ellos). Recuerdo a una chica, iba ya en la carrera, y de hecho, ya no bailaba. Un día, le platiqué que yo había bailado ballet. Ya casi éramos novios, y por “coincidencia” después de que le platiqué eso: ¡me dejó de hablar! Y se alejó por completo de mí. A veces omito hablar del ballet, como que mido qué tanto me puede perjudicar mencionarlo”.*

Se observa también, en los usos y costumbres, el sexismo aceptado:

4- *“Bueno, me han dicho: puto, gay, homosexual, maricón, y todo eso. Los amigos lo dicen, pero como una más de sus bromas, y no exactamente por hacer ballet. Lo mismo le dicen a alguien que “se raja” de ir a una fiesta o algún viaje, o al que no se atreve a “llegarle” a una chava, etc. A mí no me afectan en nada esos comentarios y los tomo así como van: de broma”.*

De este modo, los hombres –aunque no todos en el mismo grado–, por medio del modelo hegemónico-patriarcal en que se construyen, no sólo generan graves problemas de género, sino que también los protagonizan y padecen.

El Ballet Clásico es en definitiva una práctica generizada, donde los hombres que la ejercen son vistos como una masculinidad subordinada que no cuenta con la *autorización* de la masculinidad hegemónica del grupo dominante. Es una actividad considerada propia de mujeres descrita en un discurso hegemónico-patriarcal. La construcción de la masculinidad en el mundo del Ballet Clásico se ve permeada por la exposición del sujeto a los ojos del público y por su relación con las instituciones que manejan la cultura y el arte, donde la danza masculina es una asignatura pendiente:

1- *“Desde que me acuerdo, el ballet me enamoró. Había un canal por cable donde pasaban ballet. Mi mamá inscribió a mi hermana y como yo los acompañaba, entré a los cinco años. Mi papá nunca estuvo de acuerdo. A las niñas creo que más bien, les parecía algo extraño que un niño estuviera en ballet, pero no recuerdo que me molestaran. Yo siempre dije que quería ser bailarín cuando fuera grande. Cuando veía a los bailarines en la tele, decía que yo quería ser así”.*

2- *“Comenzó a llamar mi atención el baile a los catorce años, pero fue hasta los dieciséis aproximadamente que una persona me mostró escenas de ballet clásico en video; ya para entonces bailaba en las calles (lo que estaba de moda como el break-dance) era mi pasatiempo favorito. Fue ahí, justo donde supe que quería estudiar danza y volverme profesional... lo supe instantáneamente”.*

3- *“Estaba yo en la secundaria, cuando nos avisan que habría que escoger los talleres, las optativas; por descarte y porque tenía que elegir algo a fuerzas... elegí el taller de danza. Era el único hombre. La verdad es que a mí no me interesaba ni tantito el Ballet Clásico, yo vivía enamorado de la Danza española porque además se me hacía muy fuerte, muy varonil se me hacía algo de hombre. Entonces viene una invitación para hacer ballet clásico (hacían falta hombres para una obra), acepté así nada más por “veré qué pasa”, por probar: ¡qué más da! Ya estando ahí, me gusta muchísimo, me enamoro del ballet”.*

4- *“Desde chico conocía el ballet de vista; se me hacía algo muy padre y sí...me gustaba verlo, pero no sabía que “eso” se practicaba o que se iba a una escuela a aprenderlo. Entré porque me invitaron, y lo consideré como parte de mi formación deportiva; además la chica que me gustaba practicaba ballet. Así, terminé bailando por diez años”.*

5-“Como contacto, no recuerdo muy bien cuándo lo vi por televisión alguna vez, pero no me llamó tanto la atención. Luego, cuando empecé a hacer teatro, alguien dijo que sería bueno complementar la formación actoral con algo así como el ballet. Cuando fui a ver a bailar a mi novia que me emocionó mucho la idea de poder practicarlo, le dije de mi inquietud y ella me ayudó para lograrlo”.

6-“Cuando estaba en la prepa, nos llevaron un grupo de Danza Española a la Semana Cultural; Me encantó la música, el vestuario y cómo bailaban. Así entré al grupo y bailé español por varios años. Después dejé el español y me dediqué al ballet por completo, al grado de que para mí era más importante que la prepa”.

Excepto en uno de los casos, la práctica del Ballet Clásico comenzó tardíamente (la edad recomendada es a los siete años) para los entrevistados por cuestiones evidentes de género. La elección fue personal.

Históricamente las desigualdades sociales tienen un fundamento que se argumenta como natural, basado en el supuesto de las distintas habilidades, recursos y aptitudes de los seres humanos. El concepto de desigualdad implica la incapacidad de realizar o desarrollar algo en todo su potencial; pero, realizar una práctica artística (como el Ballet Clásico), deportiva, académica, o cualesquiera que sea, es un derecho a la libre elección personal que se ve restringida por conductas sociales discriminatorias. El problema de los bailarines se ve intensificado porque, aunado a la homofobia, está el hecho de dar por sentado que el hombre que practica el Ballet Clásico es, por ende, homosexual: un transgresor de *su condición masculina*, un hombre que contando con *el privilegio de ser hombre*, prefiere una actividad *de mujeres*. Pero ¿en qué se contrapone el ballet al hecho de *ser hombre*?:

Los entrevistados hacen referencia al entrenamiento de alto rendimiento que conlleva la práctica del Ballet Clásico:

1-“El ballet no se contrapone a ser hombre. Es una actividad que requiere de mucho esfuerzo, mucha interacción con mujeres. De hecho (ríe abiertamente) se me hacen muy tontos los heterosexuales que no se meten a ballet porque no saben que ahí se da un contacto (físico) muy intenso con las mujeres y sí, sé que hay movimientos, como los de los brazos que se ven algo femeninos (o la gente así los ve), pero no creo que por eso sea una actividad que sólo puedan hacer las mujeres o los homosexuales y tampoco creo que tenga nada para que no la puedan hacer los hombres heterosexuales”.

4- *“En nada, para nada. Al contrario, creo que el ballet le va muy bien a los hombres. La expresión de la danza va de la mano con el cuerpo masculino. No me refiero a que la danza masculina sea mejor que la femenina, pero en mi experiencia, los hombres avanzamos muy rápido en el entrenamiento; no sé si sea porque, somos tan pocos, que los maestros y maestras nos ponen más atención, o porque estamos acostumbrados más a hacer ejercicio...no sé, pero casi todos los hombres que yo vi iniciar en el ballet, avanzaban rapidísimo”.*

3- *“En nada, yo diría que hasta al contrario. En el ballet, los hombres trabajamos el cuerpo de una manera vigorosa. Si vamos a lo que la sociedad espera de los cuerpos masculinos, pues en la práctica del ballet lo van a lograr rápidamente. La fuerza, la destreza; una espalda ancha, unos brazos musculosos, un abdomen marcado, etc. todo eso se logra en el ballet. Sí es cierto que hay movimientos muy suaves, y tal vez esto es lo único que hace suponer que se contraponen con el hecho de ser hombre”.*

6- *“En nada como tal. Los que hemos bailado sabemos que es bien duro; cargar (a las mujeres) está “bien cañón” por muy ligera que esté tu pareja, porque lo tienes que hacer de acuerdo a la técnica y tiene que ser muy estético. Pero en nuestra sociedad se contraponen porque la mayoría lo consideran una actividad para mujeres o para afeminados”.*

Y por supuesto, reconocen el imaginario social alrededor de la práctica:

2- *“Como bailarín hombre que soy, es difícil pensar en que haya algo que se contraponga. Probablemente, puede ser debido al hecho de permitirse a uno mismo estar en contacto con sus emociones; un papel que de alguna manera está más apegado a la mujer... por así decirlo”.*

3- *“Yo creo que se contraponen principalmente a los ojos de la sociedad. Estando dentro del mundo del ballet, yo creo que no hay nada en lo que se contraponga, al contrario, creo que el ballet hasta te hace más hombre. Pero los y las que están fuera de este mundo si piensan que el ballet es para niñas y no para niños, que en el ballet se usa ropita ajustada, que los hombres no se paran de puntitas, que los hombres no se maquillan”.*

Tanto en el caso de hombres como en el de mujeres, la noción de género queda supeditada a la de identidad, concluyendo que una persona es de determinado género, y lo es en virtud de su sexo y de su deseo sexual. En este sentido, la categoría de *sexo*, es en sí una categoría con género; naturalizada pero no natural.



Es así, que la sociedad establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales; y es ante las primeras apariencias que se les da una categoría: una identidad social. Cuando el atributo coloca al individuo fuera del común denominador, cuando no es una persona común y corriente, puede convertirlo en un ser menospreciado. Un atributo entonces, se convierte en un *estigma*, mismo que produce un amplio descrédito. Es el mundo de los desviados, de los “anormales”. Algunos de los entrevistados han vivido el hecho del estigma de una manera cruel desde figuras de autoridad:

6- “Tenía un maestro en la prepa que supo que andaba bailando español y un día dijo en clase: “como los hombres que prefieren bailar que meter goles”; me pareció muy ofensivo”.

### **Entidad y cuerpo**

#### **Cuerpo vivido, cuerpo representado, cuerpo disciplinado; imaginario social y performatividad**

(Del Esquema 6. Dimensiones y Categorías de Análisis: Entidad y Cuerpo):

El cuerpo constituye una presencia permanente en la socialización primaria y secundaria; en la permanencia, la continuidad y el cambio en toda socialización. El cuerpo encarna: es la marca del individuo, su frontera, el material que lo distingue de *los otros*; pero, por lo mismo, es el único lugar posible y susceptible de convertirse en el lugar de la inclusión, en el de la conexión con *los otros*; es, por tanto, la única interacción con representación material.

De acuerdo a Mora (en Citro, 2010), el cuerpo va mucho más allá del organismo biológico; son las culturas y los sistemas sociales quienes construyen cuerpos donde de otro modo solo habría organismos, y lo más importante: construyen subjetividades marcadas por la relación de los sujetos con sus cuerpos, en una relación indisoluble entre el cuerpo, el individuo y la sociedad. Como en todo fenómeno social, las representaciones y significaciones se actualizan en experiencias y prácticas de lo corporal, como es el caso del Ballet Clásico, donde se cruzan de múltiples maneras lo individual y lo colectivo, el cuerpo y la subjetividad.

El Ballet Clásico en su entrenamiento y representación conlleva este proceso; es un trabajo que, desde la corporalidad, desde el conocimiento del cuerpo y sus posibilidades de movimiento, transita de lo intelectual a la conciencia y de ahí, al Cuerpo vivido. No hay danza sin cuerpo, pero tampoco hay danza sin conciencia corporizada. Pasa de la corporalidad a la corporeidad:

1- *“Mi cuerpo es mi herramienta de trabajo”.*

2- *“Mi cuerpo es mi herramienta de trabajo; es también mi refugio; es mi medio para comunicarme, es también mi templo; mi amigo, al que quiero, cuido y estimo; es también mi competencia personal, porque nos retamos día con día para lograr el dominio que quiero lograr en él; así que es mi meta a superar... mi universo visible y tangible”.*

3- *“Mi cuerpo es todo; yo lo cuido, lo trabajo, lo mimo. Mi cuerpo es lo único que realmente poseo”.*

4- *“Mi cuerpo es todo, lo es todo. Sin él no tenemos nada y no somos nada”.*

5- *“Mi cuerpo es mi vehículo, es como el carruaje que me permite movilizarme. Es mi contacto material con el mundo. Yo sí creo que todo proviene del espíritu. Si sólo fuéramos cuerpo material, ya estaríamos podridos. La carne se pudre con el tiempo, se descompone. Lo que nos mantiene el espíritu, pero el cuerpo es su vehículo”.*

6- *“Mi cuerpo soy yo en el mundo material, es decir, es el vehículo que me desplaza en este mundo. Es también el recurso que me permite trabajar, hacer... en la danza ha sido lo que me permite expresarme mejor. Mi cuerpo extraña que lo trabaje más... me lo pide a gritos”.*

Como se puede observar, los entrevistados experimentan su cuerpo como propio. Parece ser que la relación con su cuerpo se trata de un acto íntimo con un concreto control sobre él. En el Ballet Clásico, frecuentemente se habla del *control del cuerpo* pero esta noción no se limita al cuerpo/objeto, sino que abarca al sujeto que vive dicho cuerpo:

1- *“A veces estoy muy consciente de mi cuerpo (sobre todo en las clases, en el entrenamiento). A veces creo que la mente funciona de forma muy caprichosa y parece que el cuerpo funciona por sí solo”.*

2- *“El control del cuerpo es una búsqueda constante, es parte fundamental del ballet. No conozco a ningún bailarín que no deseara dominar completamente cada parte de su cuerpo. Yo llevo años trabajando en ello y, por lo menos, ya he aprendido a escucharlo (lo que no es nada fácil)”.*

3-*“Por supuesto que estoy consciente de mi cuerpo, por eso lo trabajo constantemente y lo haré siempre”.*

4-*“El ballet hace que agarres mucha consciencia corporal, sabes perfectamente cómo y hacia dónde te mueves. Con el ballet desaparece cualquier torpeza del cuerpo”.*

5-*“Gracias al ballet, estoy más consciente de mi cuerpo. Ahora de pronto sé cómo me estoy parando, cómo estoy moviéndome, cómo me siento o cómo me levanto. La práctica del ballet es mágica en este sentido”.*

6-*“La práctica de la danza es lo que te puede hacer más consciente de tu cuerpo. La danza te permite una consciencia muy especial de cada movimiento, de cada articulación, de cada músculo, de cada postura”.*

La construcción de representaciones acerca de un objeto (cuerpo- en este caso) es realizada por los sujetos en relación con otros sujetos, dentro de un marco de relaciones humanas en contextos específicos. Esto tiene lugar con base en anclajes constituidos por los repertorios de significaciones y por las categorías de conocimiento o de práctica que se tienen. Ya que no es el cuerpo de las prácticas el que importa sino la representación del cuerpo; sea en términos de metáfora poética o de construcción; por parte de los bailarines, de su corporalidad a su corporeidad:

1-*“El ballet sí se nota en el cuerpo. Cuando estás activo en la danza tus músculos cambian, se hacen más largos, las piernas se te marcan y te ves más delgado porque no tienes mucha grasa. Obviamente también se nota en los brazos, en la forma en que caminas, en la espalda, en todo. Cambian tus posturas”.*

2-*“Supongo que cuando la gente -que no sabe que bailo, que me dedico a esto- me ve, al menos puede pensar que hago ejercicio, porque no tengo grasa de más; creo que soy atlético. Pero creo que en un escenario es fácil apreciar el trabajo que el ballet me ha dado”.*

3-*“A mí me dicen que camino raro, que camino como pingüino, que saco el pecho. Por otro lado, sobre todo en el trabajo de las piernas; el ballet me dio unas piernas muy estéticas, muy trabajadas. A la fecha, cuando voy al gimnasio, me dicen que tengo bien marcadas las piernas, y yo les digo: cien por ciento: ballet”.*

4-*“El ballet se nota evidentemente en mi cuerpo. He adquirido mucha seguridad; soy mucho más flexible y elástico; soy más rápido, más coordinado...en fin, es impresionante lo que hace el ballet. Ni cuenta te das cuando sucede, pero...sucede”.*

6-“El cuerpo me cambió mucho con el ballet clásico: la espalda (más ancha y pectorales marcados), las piernas, el abdomen (mucho muy fuerte); por cierto, yo sufría de acné cuando era adolescente y ningún tratamiento me lo pudo quitar, ¡ni el dermatólogo! Con el que mi madre me llevó; se me quitó cuando empecé con el ballet”.

Las experiencias aparecen cargadas de significado de acuerdo a representaciones, teniendo también el poder de crear o transformar dichas representaciones; muchas veces las experiencias desbordan a esas representaciones, es decir, las exceden, no pueden explicarse sólo por ellas. “Porque el cuerpo no es solo receptor, él también produce, desde él se produce. Con el cuerpo también se conoce, y a la vez lo que nos pasa en el cuerpo impacta en la construcción de la subjetividad” (Mora, 2011: 291). Por ello el Cuerpo es escenario preciso de la construcción de identidad, para el bailarín de Ballet Clásico, de su masculinidad:

1-“Yo en el ballet lo disfruto todo: el dolor, el cansancio, los malos olores, las miles de repeticiones de los ejercicios. No disfruto saber que mientras mis amigos están en una fiesta, yo tengo que ir a ensayar, pero ya cuando llegas, ensayas, sudas y todo, entonces dices: qué bueno que no fui a la fiesta. Disfruto mucho los aplausos. He leído que los bailarines y los actores somos algo así como muy egóticos en este sentido, y creo que tienen razón ¡Amo el escenario!”

2-“Lo que más sufro del ballet, es no lograr alguna ejecución, pero todo se compensa cuando el trabajo de un mes o un año me da la libertad de hacerlo bien. En el ballet nada se regala, necesitas invertir mucho esfuerzo para conseguir un pequeño cambio... para mí estos logros son mi mejor recompensa; y esto es entonces: ¡lo que más disfruto!”

3-“Disfruté desde el hecho de ponerme mis likras, calentar... toda la clase; es cada célula de mi ser, el sudor, el esfuerzo. Después de eso, pues los ensayos, estar en el escenario, los aplausos, la música... todo eso lo amé, lo disfruté muchísimo”.

4-“Lo que más disfruté fueron las presentaciones, al público, el aplauso, el reconocimiento; las clases y ensayos. Lo que se puede decir que se sufre, son de repente los lugares en los que te presentas, porque no hay espacios para el ballet. También es muy feo que la gente no entienda lo que uno está haciendo y hasta se torne a mofa, a burla. Mucha gente puede pensar que también se sufre por los dolores físicos, pero esto es algo muy especial en los bailarines, en la gente del ballet (también en las bailarinas), pues nosotros decimos que son dolores ricos, nos termina gustando ese tipo de dolor, producto de una buena clase, de un buen esfuerzo”.

2- *“Disfruto la sensación al lograr hacer movimientos que antes nunca hubiera pensado que podría hacer. Disfruto del escenario y del aplauso. Disfruto observar y sentir los cambios en mi cuerpo, en mi corporalidad. Disfruto del sudor y a veces hasta del dolor que implican algunos ejercicios sobretodo de estiramiento. Sufro la frustración de no poder hacer ciertos pasos de mayor grado de dificultad; sufro al darme cuenta que me sigo equivocando en los tiempos o trazos de una coreografía o cuando veo que no he podido memorizar lo que me toca hacer. Sufro al sentir que me equivoqué en una función y que, a diferencia que en la clase, ya no hay marcha atrás”.*

6- *“Disfruto verlo, disfruté el hacerlo. La verdad soy algo vanidoso y me encantaba que me admiraran en el foro; los aplausos, los gritos... ¡es maravilloso! ¿Qué sufro? El no haber podido seguir haciéndolo, el no haber podido dedicarme por completo a la danza. También sufrí un poco cuando no alcanzaba a lograr algunos pasos difíciles, quería ser un virtuoso y en realidad, no tenía las condiciones para serlo. Sufro también que la gente no entienda todo lo que el ballet implica, sufro con la ignorancia y los comentarios tontos de algunas personas”.*

El Ballet Clásico no es ajeno a las representaciones mediadas por una codificación social. “Aún algo tan íntimo como la experiencia del propio cuerpo se construye en relación con representaciones de un grupo social” (Mora, en Citro, 2010: 220).

Los entrevistados se remiten a características físicas consideradas masculinas, que en la formación corporal del Ballet Clásico son también esperadas, reproduciendo, en cierta medida el estereotipo masculino:

1- *“Para mí un hombre debe ser musculoso, debe tener un cuerpo estético, trabajado, que no tenga mucha grasa, con unos brazos fuertes y definidos, muy marcado; así debe de ser”.*

2- *“Estamos hablando del ideal, de que esté en condiciones óptimas, entonces debe ser fuerte, atlético y que le responda para lo que necesite”.*

3- *“El cuerpo de un hombre debe ser fuerte, pero no nada más el de un hombre, también el de una mujer; es una cuestión de salud, no de fuerza bruta. En este mismo sentido, debe ser flexible, elástico, coordinado, etc.”.*

4- *“Debe ser sano, apto para lo que quiera hacer. Si quieres ser bailarín, tu cuerpo debe ser estético, fuerte pero flexible, elástico y ligero para los saltos, pero no puedes ser débil porque tienes que ser partenaire (pareja). El cuerpo de un hombre debe ser como sea mejor para lo que él haga... ¡nada más!”*

O bien, en una acepción más amplia y general:

5- *“El cuerpo de un hombre tiene que ser... como es, y sacar ventaja de lo que se tiene. El cuerpo de un hombre tiene que conocerse, para ser lo que sea necesario, lo que quiera ser”.*

6- *“El cuerpo de un hombre debe ser apto para lo que quiere, o para lo que tiene que hacer”.*

De esta manera, un cuerpo –necesariamente- trabaja inserto en una disciplina, que en el caso del Ballet Clásico como actividad generizada, se convierte en un blanco explícito de las relaciones de poder; en mayor medida, por el hecho de su representación: *ser hombre*:

2- *“Si el contexto es masculino, sí parezco y me muevo como hombre. Me explico: en la danza suele haber papeles más masculinos (o que exaltan características masculinas –del estereotipo-), entonces yo trabajo para cumplir bien dicho papel; también hay papeles más femeninos (en el mismo sentido), y yo –como bailarín que soy- pues...cumpro. En la vida cotidiana creo que sí, que parezco un hombre y me muevo como tal, pero... esto mejor se lo deberíamos preguntar a las demás personas ¿no crees?”*

3- *“En la vida cotidiana creo que... en un ochenta por ciento, al menos, sí me veo como hombre y que me muevo como un hombre, en aquello que la sociedad ve como hombre”.*

1- *“Yo creo que sí me veo como un hombre. Tampoco creo ser algo así como el prototipo de masculinidad en el sentido de que me vea como “muy macho”, pero sí parezco hombre y me muevo como tal”.*

5- *“Yo creo que sí parezco hombre (aunque use el cabello largo y los pantalones ajustados), porque además, uso barba y bigote, y soy muy alto; y estos rasgos, la sociedad los ve como “de hombre”. También creo que en general me muevo como hombre (me sigo sentando con las piernas abiertas, por ejemplo, y más por el ballet porque es una de las cosas que suceden con la práctica; las mujeres que hacen ballet también de pronto se sientan con las piernas abiertas). Los movimientos suaves del ballet, tal vez me hacen ver menos hombre para el común de las personas, y también lo de pararme y caminar bien “derechito”.*

6- *“Pues yo creo que sí me veo como un hombre, pero tal vez muchos (y muchas) no lo vean así. Creo que sí parezco un hombre, no creo que me vea afeminado, pero sí algo diferente”.*

En definitiva, la imagen del cuerpo es una imagen de *uno*, nutrida con los materiales simbólicos que cruzan al *ser* en un tejido cerrado de correspondencias. El cuerpo es un inagotable reservorio de imaginario social. Así, en lo que respecta al *cuerpo del hombre*, el imaginario social y cultural, dicta el cómo debe ser y cómo se debe comportar; lo cual se analizó a través de la semiosis, de los signos de apariencia (vestimenta) estereotipados en cuanto al Ballet Clásico:

1- *“La primera vez que me puse un leotardo no me gustó. Te sientes como si estuvieras en calzones. De niño no me acuerdo mucho, pero sí sé que me daba como penita; la verdad era algo así como “no quiero que se me note ahí todo el paquete” (el pene), era horrible, Ahora ya “me vale”, sí es lo más cómodo, y sí es el vestuario pues “ya qué”.*

2- *“Mi primera clase de ballet, más o menos a los 18 años; clase sólo con mujeres, ningún hombre aparte de mí. Me tardé mucho más en atreverme a salir con mi leotardo del vestidor, que lo que me tardé en sentirme cómodo, muy cómodo tomando clase. Así, el leotardo se convirtió en una prenda fundamental en mi vida diaria”.*

3- *“Bueno... lo que realmente me preocupaba, era que no se me viera la panza. Era la primera vez que tenía que ponerme un leotardo –y ante público-. Entonces lo tomé así, de los tirantes, frente a mí y pensé... “bueno, hay que ponérselo”, luego ya puesto, pensé ¿me verá bien?, era lo único que pasaba por mi mente”.*

4- *“La verdad, sí me dio pena al principio, pero fue porque yo era demasiado delgado, o más bien dicho: muy flaco. Los hombres de por sí, no estamos muy acostumbrados a usar la ropa así pegada, entallada, y yo sentía que me veía como una tripa. Era la pena de que estuviera tan pegado y se te marcara todo; pena con uno mismo y pena de que te vean los demás, porque siempre hay risas, y mis compañeras no pudieron disimular sus risitas. Sólo era yo el único hombre en clase la primera vez que usé un leotardo”.*

5- *“Fue espantoso. A mí me pareció incómodo la primera vez, pero creo que fue porque me lo prestó un amigo (yo no tenía dinero para comprarlo) y él es más pequeño que yo, así que me quedaba chico y me apretaba horrible ahí donde tú ya sabes. Luego ya me pude comprar uno de mi talla y me sentí muy cómodo. Ahora no tengo ningún problema con usarlo, al contrario, sí es muy cómodo para moverse con libertad”.*

6- *“A mí nunca se me exigió usar leotardo. Yo entraba a clase con mallones y una playera pegadita. Fue hasta el momento en que iba a ser el estreno de unas coreografías, que la maestra anunció el vestuario y...”tómala”, el vestuario de los hombres (sólo un amigo y yo) eran con leotardo y mallas. Después de haberme negado a usarlo en clases (no sé ni por qué), me entusiasmé por usarlo por primera vez. Ya te dije que soy algo vanidoso, y sólo me preocupaba cómo me iba a ver. Estuvo padre... y es muy, muy cómodo”.*

El leotardo es un signo de vestimenta importante por su uso en la práctica del Ballet Clásico, considerándose una prenda generizada, con la particularidad de que explicita el cuerpo. Lo entallado y el tipo de tela que se usa permiten que se *adivine* fácilmente *lo que está debajo*, lo cual es indispensable en la práctica de la danza para hacer visible el trabajo anatómico de músculos y articulaciones en los ejercicios, además de ser lo más cómodo por cuestiones de flexibilidad y elasticidad. Con las expresiones de los entrevistados, se confirma que el problema fundamental en cuanto al uso del leotardo en el ballet -en términos genéricos-, se da en razón de la percepción del cuerpo masculino. Un practicante de la lucha libre *es un hombre* (en toda la extensión de la palabra), es viril y hasta violento; entonces no hay ningún problema en *adivinar* sus partes íntimas. Pero un bailarín *es un homosexual* (o al menos, afeminado) y por lo tanto, causa perturbación: ¿si admiro (o tan solo veo) un cuerpo masculino –pero de un homosexual-, tengo tendencias *gays*?

Se revisan también, otros dos de los signos más importantes en cuanto al imaginario social del Ballet Clásico: el tutú y las zapatillas de punta:

1- *“Cuando alguien sabe que hago ballet, lo primero que me preguntan es: ¿y te pones tu tutú? (ríe abiertamente), yo les contesto: no, no uso tutú.*

*La siguiente pregunta de rigor: ¿y te paras de puntitas? (todo esto le causa mucha risa), yo les contesto: no, los hombres no usamos puntas, sólo las mujeres las usan. Los hombres usamos medias puntas. Pero como la gente no sabe que “pararse de puntitas” es algo que se hace sólo con las zapatillas de punta, creen que puede hacerlo cualquiera, y explicarles es difícil”.*

2- *“Sí, me han preguntado si me paro “de puntitas”; en este caso sí, algunos familiares llegaron a preguntarme al respecto. Creo que la falta de conocimiento precisamente, provocaba preguntas de ese tipo”.*



3-“Fue una broma frecuente entre los amigos; cuando llevaba mi maleta de ballet, me decían: “saca tu tutú, ándale, enséñanos tu tutú”. Yo los dejaba que hablaran, nunca les expliqué que los hombres no usamos tutú, me reía con ellos.

También me preguntaban que si me paraba “de puntitas”. Ahí sí les explicaba un poco de la teoría; les decía que las zapatillas de punta tienen una parte especial que permite pararse así, “de puntitas” y que con las zapatillas normales no es posible hacerlo (o no se debe hacer). Lo increíble es que esto siempre les pareció muy interesante, cuando les platicaba todo lo que tenían que pasar las mujeres para lograr pararse de puntitas”.

4-“Sí me relacionaban con los tutús. Creo que la gente siempre relaciona el ballet con esta prenda. Cuando bailaba ballet, también jugaba futbol, y ¿sabes cuál era mi apodo?: Tutú; así me decían, y cuando jugábamos, yo veía las caras de los del otro equipo, seguro se preguntaban por qué me decían así. Cuando mandaron hacer los uniformes para el equipo, nos preguntaron qué nombre queríamos que pusieran a nuestra playera (en la parte de atrás), si queríamos el nombre, el apellido o el apodo. Todos mis compañeros pensaron que yo optaría por el apellido, ya que mi abuelo fue un deportista mexiquense muy famoso y el apellido es muy conocido. Pero yo elegí que mi playera dijera: Tutú”.

5-“Sí me decían que si ya me paraba “de puntitas”. Pienso que hay una desinformación total de lo que es el ballet. La gente no lo conoce y habla por hablar; el ballet no es popular. Casi toda la gente habla de futbol y la mayoría saben de futbol y opinan. De ballet, muy poca gente sabe, muy poca gente ve ballet, y sin embargo: opinan”.

-“Claro que la gente relaciona siempre el ballet con el tutú. Algunos saben que no es lo que voy a usar en el ballet (puesto que soy hombre), pero de todos modos lo mencionan como algo chistoso (según ellos y ellas también). Hay gente que sí lo dice por total ignorancia de la práctica, y se burlan”.

“El tema de las puntas es todavía más frecuente ¿ya te paras de puntitas? Muchos y muchas me preguntaron esto cuando supieron que practico ballet. A mí me sigue dando risa que lo único que conocen del ballet es que disque se paran de puntitas”.

6-“Sí me hacían burla, y se reían de cómo me vería con “mi faldita”; me acuerdo de un compañero que hacía caricaturas y cuando me hizo la mía, me puso tutú y zapatillas de punta, y hasta un chongito con coronita de princesa”.

*“No sé por qué la gente no se da cuenta de que las zapatillas de los hombres son diferentes y que no nos paramos de puntas. Alguna vez me dijeron que si yo no había desarrollado esa habilidad, yo les dije que los hombres no nos entrenábamos para eso y esta persona me dijo que eso era raro porque era lo que distinguía al ballet... te digo: ¡es pura ignorancia!”*

Se comprueba entonces, que las representaciones, también se construyen, y los símbolos de identificación del Ballet Clásico no son la excepción; como signos estéticos, son imágenes de la realidad convencionalizados, y por lo tanto codificados y socializados, y en este caso, enmarcados en un contexto *reconocido* del ballet: *lo femenino*.

Se ha considerado que el cuerpo del bailarín también es un *cuerpo queer*; un cuerpo que interpela desde su subjetividad a la oposición, a la norma *estable* y que, por ende, aduce a la variabilidad. El argumento se basa en el hecho del cuestionamiento a la hegemonía acerca de lo que considera *su propiedad exclusiva*: el cuerpo y la subjetividad. Se trata también de la intersubjetividad compartida como colectivo de oposición: los bailarines de Ballet Clásico. En este tenor, se ha considerado que el uso de algunas prendas indispensables en la práctica del ballet clásico, tienen también implicaciones performáticas:

1- *“Yo uso likras, así como los que corren o juegan fútbol; así como los que juegan fútbol americano, de esas likras yo uso”.*

*“En cuanto al suspensorio, ese casi nunca lo uso (aunque sé que lo tengo que usar), si nadie me obliga a hacerlo, no me lo pongo aunque sé que es mejor ya que tiene una como conchita y así pues...se disimula ¿no? “*

2- *“El uso de las mallas permite una mejor visión del cuerpo, permite observar la colocación muscular y ósea; permite ver las conexiones musculares en desarrollo, además de darte una mayor libertad de movimiento. Todo esto lo comprendí rápidamente la primera vez que me las puse.*

*El suspensorio es una prenda vital en la práctica dancística, ya que puede prevenir lesiones, además de ser un gran apoyo a la parte estética porque ayuda a “la línea” de las piernas para darles más longitud. El uso de esta prenda no me causó conflicto alguno (finalmente, va por debajo de la ropa)”.*

3- *“Al principio no me gustaba, me gustó usarlas ya cuando vi que se veían muy bien ya con el trabajo del ballet y me gustó usarlas más cuando noté que a las chicas les gustaba verme en mallas; en las presentaciones hasta me chiflaban o me decían piropos... ¡en serio! Llegaban a gritarme: “papacito”, “qué piernas” y hasta recibí proposiciones donde me decían que fueron las piernas en mallas lo que más les gustaba de mí”.*

*“En cuanto al suspensorio: ¡Eso fue extraño! Yo decía ¿esto qué? Pero después fue así como que trabajaron la parte mental, cuando me dijeron que era algo que usan muchos deportistas y que la “concha” era el equivalente del suspensorio; entonces fue todo, yo dije “ah, bueno, entonces está bien”.*

*4- “Las mallas: pues igual que con el leotardo. Al principio da pena, pero luego te acostumbras y pasa desapercibido; se hace parte de tu cuerpo mismo”.*

*“El suspensorio: pues...súper-necesario, porque si no... ¡se reirían más! (aquí ríe a carcajadas). La sensación de traerlo es medio rara al principio, pero igual te acostumbras”.*

*5- “Me sentí comodísimo para poder moverme con toda libertad. Yo creo que por eso me gustan los pantalones ajustados, porque hasta cierto punto se parecen más a las mallas.*

*El suspensorio también me ha parecido cómodo desde el primer momento; te mueves y “aquello” no se te mueve. Está bien”.*

*6- “Usé mallas en un papel que hice de torero, pero encima traía mis likras (hasta el largo de la pierna como las usan los toreros), así que no eran las mallas solitas. No lo había pensado, pero ahora que me preguntas... todos mis demás papeles fueron con pantalones prácticamente normales.*

*El suspensorio sí es una prenda muy especial; cuando me lo puse por primera vez y me vi en el espejo, pensé que nunca me atrevería a usar algo así para la playa o para el foro –porque si hay vestuarios así, sobre todo en la danza contemporánea- pero para bailar es muy cómodo. La verdad sí te sientes mucho más seguro, más en los saltos y... aunque sólo es una tela, sí te sostiene porque es elástica, como un resorte”.*

Así, se observa efectivamente el carácter performático de las mallas. De la expresión de los entrevistados, al momento en que se ponen unas mallas, la prenda deja de ser ajena a su cuerpo y se convierte en una extensión de éste. En el caso de las mujeres, las *disfraza* parcialmente de bailarinas pero no les sugiere una diferencia tajante en cuanto a usos y costumbres de su vestimenta cotidiana. Pero para los hombres, implica portar y sentir en su cuerpo (en sus piernas) una prenda que, en su condición masculina, no usan, y mucho menos exhiben; entonces se *per-forman*, es decir, el simple hecho de ponérselas implica ya un acto de *cambio de forma* para su cuerpo, para *Sí* y para la mirada del *Otro*.

En el caso del suspensorio (aditamento exclusivo para los hombres), resulta ser un apoyo y estabilidad para la *hombría*, específicamente para el pene; a la vez que lo *mantiene quieto* durante los movimientos del ballet, lo cubre, y coadyuva al alargamiento de la línea de piernas.

Por ello, se reafirma que su uso es un acto performático desde la representación: es un hombre que baila. Tiene un pene que los demás no pueden ni deben observar (conserva su intimidad) y el suspensorio lo protege y cuida, lo conserva. El suspensorio lo *per-forma*, le da forma de bailarín.

Otro elemento performático, digno de mencionar es el maquillaje, que se da en la práctica dancística a partir de su escenificación:

1- *“No me gusta maquillarme, y siempre me regañan porque soy medio renuente a hacerlo. No es porque soy hombre, es más bien que siento que no sé hacerlo y me da flojera. Aquí sí puedo decir que influyó el género porque una vez que me decidí a comprarme un maquillaje le pregunté a la empleada de la tienda que si me podía decir cuál era el tono más conveniente. Primero me preguntó para quién era (para mi hermana, mi tía, mi mamá o mi novia), cuando le dije que era para mí, no lo podía creer y me dijo que no había maquillaje para hombres. Yo le dije que simplemente me dijera cuál era mi tono (entre los que tenía “de mujer”); ella reiteró que no podía, porque eran tonos para piel de mujer. Ahora que lo analizo, creo que eso sí me pegó, porque nunca he vuelto a ir a una tienda a pedir un maquillaje de mi tono”.*

2- *“En lo personal, nunca me ha gustado usarlo, pero definitivamente da una mejor presentación quitando brillo a la cara por el exceso de luz y sudor. No se trata de ninguna cuestión de género; para que me entiendas, hay mujeres que no les gusta maquillarse, bueno...pues igual, hemos bailarines (también bailarinas) a los que no nos gusta esta parte del asunto del espectáculo; pero ni modo, es parte de la profesión”.*

3- *“Bueno, pues ahorita para mí hasta es divertido. Hasta la fecha yo presumo que me sé maquillar, que sé cómo se usa un labial, el rubor, el delineador. Nunca tuve problema con eso, siempre supe que se trataba de algo que es importante en el teatro, por las luces y también por el personaje, que te tienes que caracterizar”.*

4- *“Normal, es parte del ballet. Yo no tengo problema con eso; lo mismo se tiene que maquillar el actor para una obra de teatro o para actuar ante las cámaras de cine. Es más bien una cuestión técnica prácticamente. Sin problema”.*

5- *“En cuanto al uso del maquillaje nunca he tenido problema alguno. El problema ha sido ir a comprarlo, preguntar acerca de los tonos, de los precios, etc. Invariablemente cuando he ido a comprar mi maquillaje, la señorita que le toca atenderme me pregunta: ¿es para su hermana, su mamá, su novia? Cuando les contestó que el maquillaje es para mí, no pueden disimular su asombro. Esto sí es un poco incómodo”.*

6-“*En el ballet sí tuve que usar maquillaje de base y hasta rímel, pero no tuve ningún problema. Me acuerdo una vez que tenía prisa saliendo de una función y no me dio tiempo de desmaquillarme bien. Luego se me olvidó, me di cuenta cuando me percaté que la gente se me quedaba viendo en el restaurante a donde fui con mi familia... me dio mucha risa, pero no me avergoncé ni mucho menos*”.

En el escenario, el bailarín se transforma en un determinado personaje, pero también penetra en un mundo femenino, porque éste es el que tiene *permiso* de maquillarse. Por ello -para un hombre-, el hecho de maquillarse significa un acto performático, porque desde su construcción socio-cultural, los hombres no se maquillan, no se travisten. Los hombres deben ser *tan hombres*, que deben renunciar a cualquier cosa *propia* de las mujeres (como el maquillaje) aunque su actividad así lo requiera. Entonces, que un hombre se maquille, implica un acto performático que transgrede su *forma natural* para hacerlo bailarín.

El Ballet Clásico se presenta entonces, no sólo como una manifestación artístico-corporal sino también como una configuración de la experiencia de un conjunto de sujetos que funciona y circula en los bordes de lo que hegemónicamente constituye el campo. De acuerdo a Crisorio (en Escudero, 2011), el significado que damos a las “*prácticas corporales*, no es un equivalente de actividades físicas o de movimiento humano, sino que indica las prácticas históricas, por ende políticas, que toman por objeto al cuerpo” (3):

Así, desde el trabajo físico, la emocionalidad y el *ser*:

1-“*Yo creo que yo siento la misma satisfacción (al bailar ballet) que cualquiera que hace lo que le gusta. El ballet significa estar bien conmigo mismo, significa estar en paz, desahogar muchas cosas; significa responsabilidad, constancia, empeño, amor; significa ser congruente con lo que quiero, porque yo quiero bailar*”.

2-“*El ballet no sólo me ha dado una buena condición física, conciencia de mi cuerpo, de mi mente, de mis emociones; también me ha dado un contacto más frecuente con otras artes y, por consecuencia, un criterio más amplio en general; una mente más abierta, flexible y tolerante. Creo que la danza me ha llevado a conocerme a mí mismo*”.

3-“El ballet conforma una de las mejores etapas de mi vida. La etapa de formación más importante: de identidad. La danza me permitió conocer íntimamente a las mujeres, a la feminidad. Me hizo un hombre sensible, un hombre sensato, también un hombre sano, en todos los aspectos. El ballet me enseñó a ser bueno con mi cuerpo y con el cuerpo de los demás (hombres y mujeres) y también me enseñó a convivir con todos”.

4-“Para empezar, me atreví a hacer algo que quise y que me dejó muchas satisfacciones, muy buenas vivencias: el ballet. Hasta di clases a un grupo de niñas en una academia y me gustó. En el caso de niños, mucho mejor; por eso en algún momento pensé en ser maestro de ballet, para tratar de hablar con los papás y quitarles todas esas telarañas mentales, y si el niño quiere hacer danza pues que lo metan a clases: no pasa nada”.

5-“La danza ha significado para mí poder hacer algo que siempre quise hacer. También he aprendido del ritmo, de la música, de la coordinación en pareja. También ha significado crecer como actor, como artista del escenario”.

6-“Fue darme cuenta que podía atreverme a todo lo que me propusiera. Fue aprender a trabajar duro con mi cuerpo y con mis emociones; también aprendí de las relaciones humanas, de la gente... de lo que piensa y de lo que siente. Aprendí sobre mí y sobre los demás. Te digo que hubiera querido ser un profesional”.

Los entrevistados manifiestan entonces, una transformación más allá del cuerpo físico. Desde la subjetividad, hablan de osadía, del atrevimiento de realizar con placer y decisión, una práctica a la que muy pocos hombres acceden en contextos hegemónico-patriarcales. El Ballet Clásico practicado por hombres –en boca de los entrevistados- se encarna al sujeto como parte sustancial de su construcción:

El carácter performativo de la identidad convierte al sujeto en objeto de la propia (re)creación que siempre se lleva a cabo en el marco de un discurso nunca ajeno al poder institucional (Saéz, en Torras, 2007: 48).

## Subjetividad

**Emocionalidad; percepciones, actitudes y creencias; sexualidad, vinculación socio-afectiva; paradigmas; arte y performance**

(Del Esquema 7. Dimensiones y Categorías de Análisis: Subjetividad):

De acuerdo a Lego (2013), la subjetividad se refiere a la singularidad de la experiencia; es decir, las experiencias son únicas para la persona que las experimenta, son sólo accesibles a la consciencia de esa persona. Y a la experiencia, es posible definirla como el cúmulo de hechos vividos que nos constituyen y acompañan durante toda la vida. Así, la construcción de la subjetividad masculina, se da en relación transversal al género (de Lauretis, 2000). En el caso de la práctica del Ballet Clásico, uno de los hechos más importantes, es la naturaleza del arte en el aspecto sensible de la actividad. La sensibilidad es un atributo dirigido en exclusividad a las mujeres, así que el Ballet Clásico acerca a los hombres a una relación de subjetividad que, en la hegemonía, está prohibida para ellos; es decir, que transgrede:

1- *“Un bailarín sí es más sensible que el resto, tiene que serlo porque de eso se trata el arte de sentir y expresar, para poder hacer que los demás también lo sientan; y aquí no importa si eres homosexual o heterosexual”.*

3- *“Sí, definitivamente sí. A mí, el ballet me hizo saber escuchar, comprender, entender mucho mejor a las mujeres. Esto te hace definitivamente más sensible, tanto contigo mismo como con los demás”.*

6- *“Necesariamente, para ser artista se necesita ser más sensible. ¿Cómo vas a poder transmitir si no lo eres? No sólo los bailarines o los actores, también los artistas plásticos por ejemplo, requieren desarrollar su sensibilidad para poder transmitir. No es que seamos más sensibles sino que desarrollamos la sensibilidad (que todos tenemos)”.*

2- *“Desde el momento en que hace arte, tiene que ser sensible. Pero creo que los bailarines sí desarrollan mucha sensibilidad, porque tienen que sentir las emociones y expresarlas con su cuerpo”.*

Los entrevistados hacen acepción a que, dentro de la práctica, el hecho sensible es expresado y no reprimido:

5- *“No creo que los bailarines seamos más sensibles, simplemente somos más abiertos a expresarlo, a desarrollar y mostrar esa sensibilidad... el bailarín no se guarda lo que siente; y se desarrolla en un medio donde generalmente no es criticado por expresarse de cualquier manera en la que decida hacerlo”.*

4- *“El bailarín es más sensible que ciertos hombres. También hay hombres que son poetas, músicos o pintores, y tienen la misma o hasta más sensibilidad que algunos bailarines. También hay médicos sensibles, o abogados, o ingenieros; hay empleados de gobierno sensibles y otros que no lo son. La sensibilidad está en todas las artes, pero también en la vida. En el caso del arte tiene que haberla, si no ¿para qué lo harías?”.*

De acuerdo a Islas (1995), las expresiones emocionales son parte fundamental de la formación y ejercicio del ballet, pero su modo de operar particular se fija en su material primario: el cuerpo; constituyéndose como el *médium* material, el vehículo operacional que pone en funcionamiento tal actividad. Esta simbiosis cuerpo/emoción parece ser la esencia fundamental de la práctica:

1- *“Un bailarín es una persona sensible a la que le gusta el arte, a la que le gusta transmitir y estar en contacto con gente; al bailarín le gusta el aplauso y el reconocimiento. Un bailarín debe tener súper-buena elasticidad, buena presencia, ser buen actor; debe ser capaz de transmitir, capaz de interpretar el papel que le pongan”.*

2- *“Un bailarín, es una forma de vida, compromiso y disciplina los 365 días del año; y que se presenta de diferentes formas como son: entrenamiento, conocimiento, investigación, amor, gozo, dolor, y satisfacción entre muchas otras cosas. Lo básico es expresividad, fuerza, control y calidad o cualidad de movimiento”.*

3- *“El bailarín es un atleta, un hombre que se preocupa por su cuerpo y lo trabaja constantemente. Es también un artista, un hombre que es capaz de descubrir su sensibilidad y expresarla”.*

4- *“Un bailarín es una persona que habla con su cuerpo, que expresa. Es un ser que encuentra en la danza una forma de decir lo que quiere, lo que piensa y lo que siente”.*

5- *“Un bailarín es un artista que se prepara en esta especialidad para poder expresarse. Es un hombre muy disciplinado, porque así lo requiere la práctica; es constante, puntual, perseverante. Es un hombre que aprende a ser él mismo para poder sobrevivir a la crítica social. Es alguien que gusta del aplauso, del escenario, del arte...”*



6- *“Un bailarín es alguien que se expresa con su cuerpo y que se prepara para ello. Como hombre, es un atrevido; al menos en esta sociedad. Es alguien que ama moverse y que encuentra en su movimiento su forma de expresión”.*

Es importante entender entonces, que el aspecto sensible de la actividad es, precisamente, el que provoca la discriminación para los hombres que la practican. La sensibilidad se percibe como un atributo femenino y por lo tanto, los hombres que bailan Ballet Clásico forman un grupo con una masculinidad subordinada a otros atletas:

1- *“En los deportes tal vez sí puedes hacer sentir a los demás pero por un logro o una faena, pero el propósito de bailar siempre es: transmitir. Eso es lo que hace diferente al bailarín de los demás atletas”.*

2- *“Atleta básicamente, es por el entrenamiento físico al cual es sometido. El bailarín efectivamente, es un atleta, como cualquier deportista que perfecciona un movimiento para lograr una meta. En las mismas circunstancias, el bailarín hace eso mismo, pero no se conforma con eso; el bailarín involucra el manejo de la energía para matizar o enfatizar cada uno de sus movimientos extremos dándole una gama mucho mayor de interés visual a dicho movimiento, para finalmente provocar una reacción en el espectador dirigida básicamente a sus emociones”.*

3- *“El bailarín se distingue de un deportista porque precisamente, puede conjuntar estas dos cosas: el trabajo físico -incluso de alto rendimiento- y el arte. Esto lo hace diferente”.*

4- *“El bailarín se distingue del deportista, pues... (se ríe y contesta): ¡que no ganan igual! Sólo los primerísimos bailarines de las grandes compañías del mundo pueden ganar lo que ganan futbolistas destacados de primera división. No creo que ningún bailarín, ni el mejor pagado del mundo, gane lo que gana un Messi por ejemplo, no; en el fútbol se dan sueldos exorbitantes, en el ballet ¡no! Ahora, en cuanto a la preparación física, no creo que haya diferencia. El ballet es igual o hasta más completo que cualquier deporte de alto rendimiento”.*

5- *“El bailarín se distingue de otros atletas porque a él no le basta con la preparación física; su preparación también debe ser mental (la de los atletas también pero por razones muy diferentes) y, principalmente emocional por el hecho de expresar. El bailarín lleva al escenario los problemas del mundo, de la sociedad, de la humanidad en sí. El bailarín va más allá de la preparación física y de la competencia”.*

6- *“La preparación es diferente, porque los deportistas se remiten al trabajo físico y al trabajo en equipo (cuando el deporte lo requiere); en cambio el bailarín, no sólo es el cuerpo, es también la música, la historia que tiene que contar, las emociones que tiene que expresar y la conciencia que tiene que desarrollar del espacio”.*

Pero si el sexo no se limita al género, entonces coexisten formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado que no están limitados por la dualidad aparente del sexo, es decir hay *géneros*. Los *géneros* son una actividad en constante transformación; no son un sustantivo ni una marca cultural estática, son un verbo, una acción constante y repetida que puede reproducirse más allá de los límites binarios:

De esta forma, es posible acercarse a la cuestión de las relaciones entre la construcción de sí mismo como sujeto masculino, dentro de la lógica del poder hegemónico androcéntrico:

Se observa entonces, cómo perciben la homosexualidad:

1- *“Los homosexuales también somos hombres. Yo soy un hombre porque sé que tengo órganos sexuales masculinos y no me gustaría tener órganos sexuales femeninos. Sí me gustan los hombres, pero incluso, me gustan los hombres que son varoniles”.*

4- *“Los homosexuales sí son hombres, y lo son sólo por el simple hecho de nacer así: varones (aunque sus preferencias –de todo tipo- sean distintas)”.*

2- *“Claro que los homosexuales son hombres, totalmente; no veo por qué no”.*

5- *“Los homosexuales... ¡Claro que son hombres! Yo tengo amigos homosexuales que se ven más masculinos que yo, así como tengo otros amigos heterosexuales mucho más femeninos; hay de todo como dicen”.*

O, de alguna manera, *acomodando los roles* en la diversidad sexual:

3- *“Creo que dentro de los homosexuales hay hombres y hay mujeres –por así decirlo, -, creo que también entre ellos cada quien tiene su papel. Dentro de las relaciones homosexuales hombre-hombre o mujer-mujer, siempre va a haber una parte que juega el papel femenino y otra parte que juega el papel masculino”.*

6- *“No, no creo que los homosexuales son hombres, pero tampoco son mujeres. Creo que son un género aparte que podría llamarse de algún modo y que todavía no tiene un nombre correcto. No creo que se les deba decir homosexuales como género, porque esto sólo es una preferencia sexual.*

*Creo que tarde o temprano se podrá reconocer como un género aparte, y creo que no es uno ¡hay muchísimos!”*

Por otra parte, en una sociedad hegemónico-patriarcal, la belleza masculina sólo puede ser apreciada (o expresada) por mujeres. Pero los bailarines, desde el arte, desarrollan su sentimiento estético desde otros parámetros que transgreden el orden establecido:

1- *“Yo aprecio –lógicamente (ríe)- la belleza masculina”.*

6- *“No creo que exista una regla en cuanto a la belleza. Yo puedo parecerle hermoso a una mujer y puedo parecerle horrible a otra. Un hombre puede ser hermoso en México y puede parecer horrible en España o en África. Igual, un hombre pudo parecer muy hermoso en el siglo XIX, y ahora alguien puede ver a ese hombre en una pintura y decir que es horrible”.*

3- *“Yo podría decir que un hombre “está bueno” si tiene un cuerpo trabajado, marcado, estético. También podría decir que está guapo, en cuanto a sus rasgos porque sí reconozco cuando un hombre tiene ojos bonitos, o una nariz bonita, pero... hermoso no, nunca he usado esta palabra hablando de un hombre”.*

5- *“Yo puedo apreciar la belleza masculina igual que aprecio la femenina. Yo puedo ver a un hombre y decir: “no pues... ese güey si está galán” y no hay problema en reconocerlo, eso no te hace gay; se trata simplemente de apreciar la belleza”.*

2- *“Yo puedo reconocer que un hombre es guapo (aunque no me gusten los hombres) pero en realidad, es difícil que yo vaya por la calle y un hombre me llame la atención”.*

4- *“Yo diría que un hombre es hermoso, cuando es él mismo, cuando se siente bien consigo mismo; así es hermoso, por dentro y por fuera también”.*

Entonces, de acuerdo a los entrevistados, el Ballet Clásico practicado por hombres ¿es o no un mundo de homosexuales?:

1- *“El ballet no es un mundo de homosexuales, aunque en sí hay más. En Toluca, de todos los que conozco creo que el 70%, es gay. En otros países no es así; me tocó convivir con la Compañía de la Ópera de París, ahí, prácticamente todos eran heterosexuales, yo creo que había como dos homosexuales de 20 bailarines. Cuando vi a los de Rusia, igual, como dos homosexuales de los 20 o 25 bailarines de la Compañía. Es como en cualquier otra actividad: en el fútbol hay homosexuales, en el americano también los hay. Yo conozco a muchos jugadores de fútbol, incluso de “potros” de la UAEM que son homosexuales”.*

2- *“¿Qué si en el ballet hay más homosexuales? Más homosexuales... ¿que en dónde? Nunca los he contado, porque para mí, no es un impedimento o contratiempo para nada. Creo que en cualquier lado existe gente con gustos diferentes a los míos, eso sí lo he observado en las oficinas privadas, de gobierno, negocios etc.”*

4- *“Considero que homosexuales hay en todos lados: en una oficina de gobierno, en un hospital, en las escuelas; lo mismo que heterosexuales o de otras preferencias. Hay homosexuales en el futbol, en el ballet... es lo mismo”*

Hay quien opina, que la mayor cantidad de homosexuales en el Ballet Clásico masculino (y en el arte en general), se debe a que en estos contextos, encuentran la oportunidad de explicitar sus preferencias sin temor a la estigmatización de la cual son objeto:

3- *“Sí, definitivamente sí hay más homosexuales en el ballet clásico. Yo creo que como el ballet tiene esa fama, los homosexuales que quieren bailar pueden pensar que en ese mundo no van a ser rechazados. Tal vez piensan que ahí pueden encontrar a gente como ellos, o que, al menos, ahí pueden ser aceptados tal y como son”*

5- *“No sé porqué sea pero sí me he encontrado que en esos ambientes hay más homosexuales –me refiero también, al teatro- será tal vez, porque ahí no les importa que sepan que lo son, y entonces “salen más del closet”, pero sí hay muchos”*

6- *“Yo creo que hay homosexuales en todos los ámbitos, pero sí creo que en el arte son más abiertos a declararlo, a decirlo abiertamente o hasta descaradamente”*

De acuerdo a Le Breton (2002), en nuestras sociedades, al hombre se le educa para soportar el dolor, en relación con una imagen de la virilidad, de la fuerza de carácter. Sus padres se esfuerzan por luchar en contra de sus inclinaciones hacia la emotividad porque el hombre debe asimilar las características que se suponen específicas del hombre. Por el contrario, se toleran con facilidad, e incluso se alientan, las manifestaciones de sensibilidad de las niñas. De este modo, la educación transforma a los niños en actores de acuerdo con una cierta imagen de la mujer y del hombre en curso en la sociedad:

La distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente contruidos. Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de “hombres” dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las “mujeres” interpreten sólo cuerpos femeninos (Butler, 2007: 54).

Entre las prácticas prohibidas para los hombres, hay un prejuicio social enorme en cuanto a que los hombres puedan apreciar la belleza de otros hombres a partir de la premisa de que: un hombre que aprecia la belleza de otro hombre es *gay*, o al menos tiene claras tendencias a ello. Pero para los bailarines, el ambiente en que se desenvuelven, propicia un alejamiento sustancial de esa construcción, logrando una interpretación social diferente que los aleja del estatus del que se supone, no debían moverse. Entonces la danza puede revertir el género desde su propio lenguaje, dado que su capacidad expresiva no sólo puede actuar como dispositivo de reproducción, sino como dispositivo performador y transgresor.

De esta manera, el cuerpo del bailarín, se convierte en un sitio de inscripción, dado que en la danza se inventan y reinventan identidades a través del movimiento, produciendo una multiplicidad de cuerpos:

1- *“Cuando bailo, bailo yo, baila mi cuerpo, interpreta mi espíritu; baila mi cuerpo, mi mente, mi ser...mi todo...mi alma...todo está bailando”.*

2- *“ Baila mi universo... a simple vista, baila mi cuerpo y mi forma especial de moverme; pero si miramos con detenimiento, creo que conmigo también bailan mis maestros de danza (los buenos) y los maestros que me mentían en las escuelas públicas donde estudié; también mis amigos y enemigos; los que me apoyaron, y los que querían hundirme para que no bailara; también baila la competencia del salón de danza que me obligó a ser mejor cada día; la chica que me gustaba a los dieciséis años y la chica que vive ahora conmigo. Esto y muchas, muchas cosas más, porque lo que baila es todo lo que soy, lo que viví y aprendí en este largo camino, porque no hay una parte de mi vida que no sea reflejo en mi danza”.*

3- *“Objetivamente, baila tu cuerpo, pero también bailan tus sentimientos, tu mente, tu ser por completo. Si nada más baila tu cuerpo, la danza podría verse como una tabla gimnástica, como un movimiento vacío. Como ya te dije, la danza es un arte, y como tal, requiere que todo el ser esté ahí, presente, preparado, disciplinado, consciente”.*

4- *“Todo baila, es un conjunto. Creo que son las emociones las que dictan de qué manera bailas, las que te dicen cómo interpretar; pero todo va de la mano, todo está unido”.*

5- *“Baila todo mi ser. Baila el cuerpo que se mueve; como ya te dije, es el vehículo. Bailan las emociones que tienes que expresar; baila la mente que está consciente de lo que tiene que hacer, de lo que está pensando, de lo que está sintiendo. Bailas tú”.*

6- *“Baila todo; el ser principalmente. El cuerpo es el que se mueve, pero desde dentro. Es difícil de explicar, pero si nada más fuera el cuerpo, sería algo así como un gimnasta. El bailarín baila con su cuerpo, pero desde su corazón y también desde su mente, ya que también se entrena en eso... es la memoria, la espacialidad, el tema que desarrolla, etc.”.*

En las sociedades occidentales modernas, uno de los casos más importantes es la dominación de los hombres heterosexuales y la subordinación de los hombres homosexuales, o bien de aquellos que parezcan homosexuales, *afeminados*, o simplemente, que hagan *cosas de mujeres* como el ballet. Pero, en la experiencia real de la práctica: ¿el ballet resta masculinidad? O bien ¿aumenta feminidad?:

1- *“En un contexto mexicano, si se aprecia el ballet como más femenino, pero no creo que esto sea real. Sí se puede ver femenino alguien haciendo ballet –sea hombre o mujer- así como también se puede ver femenino pateando un balón de fútbol (si esta persona es más femenina, sea hombre o mujer). Si tus movimientos o rasgos son femeninos, te vas a ver femenino hasta teniendo relaciones con una mujer, siendo heterosexual –pero femenino-. En el ballet sí hay movimientos que son así como más delicados, es una cuestión de percepción. En el ballet también hay personas que bailan de una forma más ruda (hombres y mujeres), pero esto es difícil de explicar. Yo no creo que sea una práctica 100% femenina...no, no lo es. El ballet no me resta ni me aumenta feminidad ni masculinidad; simplemente, es parte de mí”.*

En relación con las emociones:

2- *“Tal vez el constante contacto con tus emociones, hace que el ballet se perciba como algo femenino; así como la larga búsqueda de la estética y belleza del movimiento que entre-dejan ver algo de fragilidad al ser observados; pero que están muy lejos de ser sólo eso en la realidad.*

*La gente se deja llevar por lo que cree; entonces, si la mayoría de las personas relacionan lo emocional, lo estético, la belleza, y la fragilidad con “mujeres”, con “lo femenino”; entonces, ven así...igual al ballet clásico. Pero el ballet es mucho más que eso...mucho más” ¿Por qué te restaría masculinidad?, es como si dijéramos que el box, el americano (futbol) o alguno de esos deportes de contacto te “aumentan” masculinidad ¡qué absurdo! O como si dijéramos que si tejes, o lavas los trastes, o haces gimnasia rítmica vas a ser más femenino o femenina ¡suena hasta ridículo!”*

O a los movimientos propios de la actividad, que finalmente, se asocian con lo femenino:

3-*“Te puedes ver femenino con mallas, pero también te puedes ver masculino con mallas; todo depende del bailarín. En cuanto a los movimientos creo que sí, sí resta cierta masculinidad porque hay movimientos que necesariamente tienen que ser delicados, suaves, sutiles. Si lo ves desde afuera la gente puede decir: “te ves muy nena haciendo eso” pero el bailarín piensa: “si bien me puedo ver muy nena haciendo esto, yo sé lo fuerte que tengo que ser para hacerlo”. También pienso que es histórico. Tengo entendido que cuando surgió el ballet, en las cortes, las personas que mejor bailaban –hombres- eran los delicados, los “pies ligeros” como se les llamaba y muchas veces estos eran los mancebos de los mismos reyes o de los nobles, mientras los fuertes, los aguerridos estaban en la guerra o en los juegos de riesgo –medievales-. Los delicados eran los que estaban en la corte, los que se quedaban y convivían con los nobles; entonces empieza la danza académica, la formación de los grupos de baile y desde ahí se empieza a quedar como ese estigma de que el ballet es para los delicados, los que no se fueron a la guerra”. Te puedo decir que el ballet sí me aumenta feminidad, pero esto precisamente me hace ser más exitoso masculinamente hablando. Porque como ya te dije, el ballet sí te hace más suave y delicado, pero esto atrae a las mujeres –por la diferencia, tal vez- y, atraer muchas mujeres te hace más masculino a los ojos de la sociedad”.*

4-*“El ballet se considera femenino por lo delicado de sus movimientos, tal vez; puede ser también por la música, o...porque la gente no tiene conocimiento y sí poco criterio. Si practicas ballet, te quedas igual, eso ya depende de cada quien, de lo que quiera y cómo quiera expresarlo porque también se puede expresar muy masculinamente o muy femeninamente una pieza de ballet (seas hombre o mujer)”.*

5- *“Ser bailarín no resta masculinidad, aunque para las ideas de la gente sí. Por ejemplo, a mí el ballet me hizo enderezarme; como soy muy alto (mido 1.87) siempre andaba medio jorobado, y muy desgarrado. El ballet me hizo enderezarme y ahora camino muy erguido, yo diría que demasiado. Entonces, creo que la mayoría de las personas considera “femenino” caminar así y que, para ellos, pues sí...me hice un poco “femenino”. Ya te hablé también de los movimientos suaves. Esto te va cambiando la manera de moverte, ya no en la clase o en el escenario, sino en la vida en general”.*

O, de acuerdo al imaginario social:

6- *“El ballet se considera femenino, definitivamente, porque la gente no lo conoce; porque cree que el ballet sólo son las mallas, los vestiditos vaporosos, los movimientos de cisne, los cuentos de hadas... en sí, porque no saben nada de ballet; es lo mismo que las personas que hablan mal de la fiesta brava... no la conocen, no saben nada de ello; o también de fútbol ¿no hay quienes dicen que, qué chiste tiene andar tras de una pelota para meterla a la portería?”*

Las vinculaciones socio-afectivas también tienen un papel relevante en la construcción de la masculinidad de los bailarines. Son las relaciones que se establecen, uno de los factores determinantes para nombrarse desde la masculinidad y reafirmar, así, las preferencias:

1- *“A la fecha sólo he tenido una pareja. En la secundaria tuve una novia y en la prepa tuve dos, pero no fueron importantes en mi vida; eran como para “taparle el ojo al macho”. Yo siempre supe que no me gustaban las mujeres, eso es algo que desde que tienes uso de razón, lo sabes; no es algo que suceda de la noche a la mañana, o que te hayan violado de chiquito (mueca de burla), es algo que siempre sabes. Después tuve una relación muy larga. Yo nunca había tenido una relación con un hombre. Nunca he sido una persona así como muy promiscua. Eso de la promiscuidad homosexual es un hecho real, no es un estereotipo; los gays sí son más promiscuos. Es más difícil encontrarte a un hombre que quiera tener una relación en serio y yo, siempre he querido tener una relación seria, no soy de los que pueden andar con cualquiera o con todo el mundo. Llegó entonces una persona con la que pude tener eso. Duramos tres años y (asoman lagrimas a sus ojos) y...esos tres años han sido los mejores de mi vida porque creo que fueron en los que mejor bailé, en los que mejor hice todo y...fue muy padre; hasta que terminamos, entonces ¡ya no fue muy padre! (ahora ríe con cierta tristeza aún). Esta relación me marcó muchísimo”.*



Ciertamente, conocer *amigas*, tener *novias*, es un aspecto de suma importancia a la hora de construir la masculinidad, porque ello permite a los hombres (en este caso a los bailarines) *demonstrar* su heterosexualidad; cosa contraria, puede llevar al estigma de ser un amanerado, un marica; un ser demasiado cercano a la feminidad. Situación que ningún hombre quiere experimentar por la violencia que implica.

Siguiendo a Butler (1990), nuestra sociedad se asienta en la *heterosexualidad obligatoria*, entendida como un régimen político que naturaliza la idea de que el cuerpo, la identidad y el deseo son coherentes hasta el punto de que si se nace con órganos sexuales femeninos, se construye mujer y se desea a un hombre. Desde la práctica de la vida cotidiana se sabe que eso no es así, pero persiste la idea; es una forma de reproducción del sistema:

2- *“Actualmente vivo con una chica (en unión libre), es la tercera vez que lo intento. La primera vez que viví con una mujer tenía 21 años y la decisión fue por embarazo. La segunda vez ya tenía 30 años y la decisión fue libre; así lo queríamos los dos. Las tres relaciones han sido con bailarinas, así que mi profesión no ha sido un obstáculo, al contrario, ha sido una forma más de compartir con ellas”.*

3- *“He tenido muchas novias. Nunca me he casado, ni he vivido en pareja. Cuando bailé, la mayoría de mis relaciones fueron con bailarinas y también tuve muchas novias en la secundaria, en la prepa, y en la licenciatura. La verdad, sí me siento mucho más cómodo con bailarinas, con ellas me entiendo muy bien; tanto, que ahora ando iniciando una relación con una chica que conocí en el grupo donde bailaba. La volví a ver y estamos saliendo”.*

En tres de los casos, las relaciones se anclan desde la práctica dancística; una situación *cómoda* para los bailarines porque por una parte, ejercen su sexualidad en pareja de acuerdo a su orientación, sin ser cuestionados socialmente (por ser bailarines clásicos); y por otro, sus parejas entienden la práctica y la comparten:

4- *“Mantengo la misma relación desde hace 15 años. A mi novia la conocí cuando ella tenía 15 años y ya bailaba. Por ella –en parte- entré al ballet. En este momento siento mi relación en total estancamiento; tal vez sea ya una costumbre (después de tantos años). Yo quiero casarme pronto y tener hijos; en eso ando”.*

5-“Actualmente estoy muy enamorado. Llevo un año con mi novia, a la que conocí en el teatro y ella me apoyó y ayudó a entrar a ballet. Queremos vivir juntos muy pronto. Algunas personas le han preguntado a mi novia si soy bisexual (pues si ¿no? porque si hago ballet pero ando con ella...). A ella le da risa”.

6-“Ahora no tengo novia, pero sí muchas amigas. He tenido novias dentro del ámbito de la danza, también compañeras de la escuela, vecinas; de todo. Cuando me gusta una chava, trato de conquistarla y punto. La verdad, a veces digo que no tengo tiempo ahorita para tener novia, que estoy dedicado a mis estudios y que además tengo que trabajar porque soy autosuficiente. Pero sí me hace falta, me gustaría tener novia pronto”.

Aunque el ballet es todavía una actividad asociada a lo femenino, y la concurrencia a clases de ballet y la aspiración de convertirse en profesional de la danza continúa siendo eminentemente femenina, también va ocurriendo que cada vez más niños y jóvenes se sumen a aquellas. De acuerdo a Mora (2011), la estigmatización y la sospecha de homosexualidad y de feminización que pesa sobre los bailarines, no ha sido de ningún modo desterrada, pero sí algo atenuada:

2- “Ahora hay un poco menos de prejuicios, y por lo tanto, un poco más de bailarines. Creo que algunos de los de mi generación (hace como 23 años) abrimos camino a cierto cambio. En mis primeras clases de ballet, era yo el único hombre en clase; hace poco me invitaron a hacer una actuación especial en un ballet en Toluca (lo saqué en quince días que estuve por acá) y me sorprendí de ver que había alrededor de siete bailarines en dicha obra”.

6-“Creo que no ha cambiado mucho; tal vez si hay un poco más chavos que hacen danza, pero creo que siguen inclinándose más por especialidades que consideran más masculinas como el jazz, la danza folklórica, la danza española o el hip-hop; también por el baile de salón porque como se hace en pareja, pues ahí el hombre pues... es siempre hombre. En el ballet no creo que haya cambiado mucho, sobre todo creo que no ha cambiado por parte de la sociedad; creo que siguen viendo a los bailarines clásicos como homosexuales y no creo que los papás hayan cambiado mucho en la idea de que los niños no deben hacer ballet”.

5-“Creo que sí ha cambiado un poco. Cuando yo llegué a Toluca sólo sabía de un par de hombres que hacían ballet. Ahora yo calculo que hay por lo menos unos 15 o 20 (me refiero sólo a ballet clásico, porque en jazz y folklórico hay muchos más). Pero si te hablo de Arcelia, no ha cambiado para nada”.

3-“Creo que sí ha cambiado un poco. Cuando yo bailaba, sabía tal vez de unos 6 bailarines clásicos en todo Toluca. Como hice buenas amistades en el ballet, sigo yendo a presentaciones, o me entero del ambiente en las redes sociales. Yo creo que actualmente, puede haber, tal vez, unos 10 o 12 hombres en ballet clásico, porque la mayoría hacen jazz (ahí sí debe haber más de 20 o 25) y en folklore mucho más. Pero en cuanto a lo que piensa la sociedad del ballet, no creo que haya cambiado mucho; no creo que los papás por ejemplo digan: “estoy buscando una academia de ballet para mi hijo”, aquí sí creo que desconocen el entrenamiento del ballet y lo siguen considerando débil y delicado”.

Por otra parte, y dado que en el cuerpo se inscriben las categorías de percepción, pensamiento y acción que sostienen la división de los géneros; esas categorías identifican a los hombres con el exterior, lo oficial, lo público, la ley, lo seco, lo alto, lo discontinuo. De acuerdo a Tortajada (2010), al hombre se le atribuyen todos los actos breves, peligrosos y espectaculares (en el sentido de riesgo), como, el asesinato o la guerra. Por supuesto –al menos en Occidente- no se les atribuye la práctica del Ballet Clásico:

1-“Últimamente ha cambiado un poco esa mentalidad. He visto a papás que dicen: si mi hijo se quiere disfrazar de “caperucita roja” en halloween (es un post que estuvimos viendo mucho en las redes sociales en esta temporada) o quiere ir vestido de princesa, pues así será. Pero para que un padre acepte que su hijo baile ballet, creo que aún faltan algunos años. Y no sólo los padres, sino la sociedad en general. Creo que todavía es más fácil hacer ballet en el DF, pero en Toluca no, aquí todavía es más provincia, la gente tiene un pensamiento más cerrado, hermético y machista. Así que es muy difícil ser bailarín en México, aparte del machismo, pues para la danza sí es importante empezar desde chiquito, y para eso te tienen que apoyar tus papás”.

Es un mundo hegemónico androcéntrico que, en Latinoamérica toma mayor proporción. Se trata de la masculinidad definida como el repudio a la femineidad; ligada irrevocablemente a la sexualidad (a la preferencia sexual). En Latinoamérica, en México y, en especial en provincias tradicionales como Toluca, hacer Ballet Clásico significa un fracaso como hombre, porque al per-formarse, al des-sexuarse, queda representado como un hombre incompleto, al negarse a sí mismo (por inclinarse por algo femenino) como un *hombre total*:

2-“El hecho de que yo comenzara a estudiar ballet hasta los dieciocho años -como tantos otros hombres de mi generación- fue porque así es en México. Si esto no dice nada al respecto de la gran diferencia, no sé que más se pueda decir en algo que es por demás obvio. El nivel técnico de danza va creciendo (y por mucho), así como el interés de gente cada vez más joven (incluso en Toluca). Desgraciadamente, los cambios no han sido gracias a las dependencias de Gobierno; este trabajo ha sido a través de particulares mayormente”.

En el Ballet Clásico hecho en México, impera el imaginario, que tal como se ha analizado, generiza la actividad hacia lo femenino (en lo público); sin embargo, se reproduce hegemonícamente en su práctica de organización interna, intentando en todo momento continuar con la demostración de hombría que la sociedad reclama a quienes les ha sido asignado dicho género. El impulso de los hombres a mostrar dominio, poderío y agresividad se presenta en sus conductas corporales: tienden a elevarse, reprimir emociones, mirar de frente, moverse hacia adelante, utilizar más espacio y energía:

3-“En México no hay un apoyo real para los artistas, una estructura digamos que te permita vivir de ser bailarín. En México, el bailarín es desplazado, cuando en cambio, en otros países sí es una carrera, una forma de vida, algo que sí te da para comer. En Toluca, hay un ego muy grande entre los bailarines, demasiado. Profesionalmente no sé cómo se de esto, pero al nivel que yo bailé, esto sí es muy marcado”.

1-“Aquí el estereotipo de un bailarín hombre, pues... es, sin pensarlo, la gente cree que es gay, homosexual. Pero pues...no. En otros países hacer ballet es de lo más normal, como hacer cualquier otra actividad, pero aquí en México las costumbres, el machismo, lo que los hombres, los abuelos pensaban se ha quedado como estigma para los hombres que hacen ballet. Ahora ya hay más hombres que se atreven a hacer esto, y lo hacen por convicción. Creo que ahora ya les importa menos el qué dirán. Creo también que esta apertura se está dando también en muchos lugares: en escuelas, universidades, casas de cultura, salones; ahora hay mayor difusión (las redes sociales contribuyen a ello) y por lo tanto, la gente tiene mayor acceso a ver ballet y poco a poco, a aceptar la danza masculina”.

5-“De hecho en Rusia por ejemplo, les cuesta más trabajo a los hombres insertarse a una compañía porque hay muchísima demanda. En México siguen siendo menos los hombres que practican ballet, y en provincia mucho menos aún”.

6- *“El maestro que llevó la primera audición a la que fui en la Nacional de Danza, lo primero que nos dijo fue que si estábamos seguros de que a eso nos queríamos dedicar, porque había mucha deserción, que empezaban como 25 y terminaban 3 o 4. Sé que en otros países hay una demanda grande, como en otras carreras, en las tradicionales. Aquí, además de ser una actividad recreativa, es muy cara. Hasta hace poco tiempo, no recibían hombres en los lugares de gobierno donde daban clases de ballet”.*

Se ha aclarado ya, que siendo el ballet una técnica creada para el tipo de cuerpo europeo, generalmente ocurre que en Latinoamérica y específicamente en México, los aspirantes no tienen la altura, la rotación ósea y de tendones que tienden al alargamiento y demás requisitos para lo que podría denominarse *cuerpo mexicano*; quedando, muchas de las veces fuera de grupos o compañías por razones puramente anatómicas. Aunado a esto, el bailarín lleva auestas un *cuerpo masculino* que ha de enfrentarse consigo mismo desde el lugar que ocupa: el transgresor de la masculinidad que se espera de él.

1- *“El ballet me ha hecho poner los pies sobre la tierra, a conocer y reconocer tus limitaciones para saber lo que no puedes hacer. Yo me pude haber aferrado a ser bailarín profesional a fuerza y dejar atrás muchas cosas, pero no me aferré a algo que sabía claramente que no iba a pasar. Nunca he pretendido escandalizar a la gente con el hecho de que bailo ballet. Con “Chaplin”, sí quería que todo mundo lo supiera, pero más porque en toda la historia (de 30 años) de la academia donde bailo, fue el primer protagonista varonil y entonces quería dejar precedente”.*

2- *“Hacer ballet es la decisión más importante y acertada de toda mi vida. Tampoco me gusta escandalizar a la gente al respecto, no le encuentro sentido a hacer algo así. Si de por sí hay un desconocimiento del ballet y de su práctica, ¿Cómo para qué, todavía echarle más leña al fuego? Me molesta que el Estado no ofrezca un apoyo, es decir, las Casas de Cultura, y las escuelas de Bellas Artes, no funcionan y son mediocres porque son administradas por gente que no tiene la menor idea de lo que es arte. Se ofrecen becas que no sirven ni en cuanto el objetivo ni en cuanto a cantidad. Se habla de un espectáculo de arte, y automáticamente queremos que sea gratuito; así de pobre es nuestra cultura. No existen espacios adecuados para hacer llegar la danza a la gente; no es suficiente cargar una bocina y conectarla en la “placita del centro”.*

3- *“Durante mi etapa de bailarín, sí me tuve que retirar varias veces de la práctica por cuestión de los estudios, temporalmente. Luego regresaba. Llegó el momento en que sí de plano tuve que “colgar las zapatillas” y esto fue cuando terminé la carrera de gastronomía, por cuestiones de trabajo, por los horarios, por falta de tiempo... desafortunadamente. Yo más bien he usado el ballet*

*para impresionar, tanto a personas de mi mismo sexo (cuando les digo de mis piernas por ejemplo: “mira, y son por puro ballet”) como a las del sexo opuesto: porque hay por ahí el mito de que los bailarines somos muy buenos amantes. ¿Qué me molesta? Pues... tal vez el hecho de no poder seguir haciéndolo...es circunstancial...ni modo...”*

*4- “Me retiré porque tuve que emprender otras actividades que ya no compaginaban con la danza en cuestión de tiempo. Empecé a trabajar de tiempo completo y pues... ni modo, era una cosa u otra. La elección fue difícil, pero ya no tenía edad para pensar en dedicarme a la danza para siempre, como modo de vida; así que hice lo que tenía que hacer. Cuando la gente que no me conoce habla de ballet de una forma burlona e ignorante, les hago saber que yo fui bailarín para que se escandalicen; sí lo hago. Aún el haber dejado la danza no me molesta, porque entiendo que todo es un proceso, que todo lo que empieza, termina y como que mi ciclo en el ballet terminó y... terminó bien”.*

*5.- “Mucha gente me dijo que ya estaba grande para empezar, pero mi novia me convenció; además me dijo que la directora de la Compañía donde ella baila, sí me aceptaría de cualquier edad porque ella piensa que nunca es tarde para hacer lo que a uno le gusta, y también porque le hacen falta hombres en la compañía. No me he retirado hasta el momento, pero sé que llegará el momento de hacerlo. Desgraciadamente en el asunto económico, no creo que pueda mantenerme del ballet. A mí nunca me ha dado pena practicar el ballet, al contrario: me enorgullece porque sé que no es fácil hacerlo. Me encanta escandalizar a los que se “espantan” de lo que no pueden entender porque finalmente se trata de lo que ignoran. Sólo lo que ignoramos nos da miedo y creo que el rechazo más bien, es miedo. Me molesta que la gente crea que el arte es gratis; Esto sí que me encabrona. Pero no es de la práctica en sí, sino el poco reconocimiento que se le da”.*

*6- “Me retiré por necesidad, por falta de tiempo para cumplir como era debido. En los ensayos de la última obra, falté mucho y fallé mucho también. La verdad creo que la directora me aguantó porque no le quedaba de otra, ya que no contaba con nadie más para sustituirme en los papeles que yo hacía. Llegó el momento en que tuve que decidirme por la gastronomía de tiempo completo. Ni modo... Así como me he callado cuando lo he creído conveniente, así lo he dicho abiertamente cuando quiero “espantar” a alguien que sé que es medio cerrado de cerebro. A ver si se atreve a decirme maricón o algo por el estilo. Es una forma de divertirme con la ignorancia y la cerradez de los demás. Me molesta haberlo abandonado como practicante –porque no lo he abandonado como espectador-, y me molesta que la gente lo siga viendo como algo superficial y hasta tonto”.*

Así, los estereotipos, de forma subliminal e inconsciente, determinan actitudes, comportamientos y creencias, afectando el funcionamiento de cualquier actividad. De ahí que estos puedan ejercer influencia en comportamientos y conductas que tienen consecuencias limitantes en el desarrollo social y cultural del arte en general, y en el Ballet Clásico practicado por hombres, en particular.

Los cuerpos de los bailarines de Ballet Clásico expresan, además del virtuosismo que pudieran adquirir en su entrenamiento; del lenguaje narrativo, gestual y musical del *performance* secuencial que corresponda, y de las etiquetas estereotipadas que se han construido en él y alrededor de él; expresan los cuerpos en sí mismos, en un inter-venir, en una in-tensión de *su objeto* a *su sujeto* y viceversa:

1- *“Yo soy diferente en el sentido de que hago las cosas que quiero hacer, y esto es algo que la mayoría no hacen”.*

2- *“No es que me sienta diferente, es que tengo que ser diferente. Mi trabajo en gran parte, es conocerme a mí mismo en todos los aspectos: mi cuerpo, mis emociones, lo que pienso, lo que quiero; lo que ven los demás, lo que quieren, etc. No creo que muchos trabajos te exijan eso; por eso sí somos diferentes, necesariamente”.*

3- *“Soy diferente porque pertenezco a un grupo selecto donde están los que hacen ballet y los que lo hicimos; un grupo, un grupo en que muy pocos se atreven a entrar”.*

4- *“La principal tensión entre ser hombre y bailar ballet no se da por el ballet mismo, sino por la sociedad, por esta sociedad. Al principio puede ser tensionante saber que estás haciendo algo que muchos y muchas, no entienden; pero todo pasa, y no es que te vayas acostumbrando, sino que vas asimilando lo que estás haciendo y dándote cuenta de que no pasa nada”.*

6- *“Soy diferente porque soy valiente, muy valiente”.*

Lo importante entonces en cuanto al sujeto masculino, es entender cuáles son las condiciones, factores o determinantes particulares que participan en cada contexto socio-histórico de su construcción. Siguiendo a Bonder (1998), al igual que la noción de sujeto, la de subjetividad está cargada de una polisemia que no es ajena a las intenciones de quien la utiliza. En algunos casos remite a una abstracción, en algunos otros su uso refiere a características psicológicas o emocionales de las personas, algunas más hablan de interioridad, de una energía vital:

1-“El ballet ha sido parte de mi ser, la parte más importante de mis ser. De pronto sí he pensado en dejarlo, pero siempre vuelvo, porque sé que sin el ballet no puedo estar. Sé que va a llegar un punto en que tendré que dejarlo, pero al menos en este momento de mi vida no podría hacerlo. El ballet ha sido “mi fuerte” en episodios muy difíciles de mi vida donde sólo bailando pude “sacarlo todo”.

2-“ Bueno, estoy por cumplir ya 23 años desde que tomé mi primera clase de ballet, y me considero afortunado de poder disfrutar -incluso más que el primer día- mis clases de ballet; el poder moverme de la forma en que lo hago (a los 41 años de edad ¡no cualquiera! ¿Verdad?), con el conocimiento y la experiencia obtenida, hacen más placentero lo que hago, y le dan un sentido más amplio a una clase de ballet (esto sólo podrán entenderlo algunas personas- las que saben lo que es el ballet y cómo se desarrolla). Estoy siendo un bailarín con mayor consciencia de lo que hago”.

3-“En este momento, yo podría decir que estoy en una parte de redescubrimiento de mí mismo. Se trata de encontrar mi propia identidad, de poder decir “voy a buscar mis cosas”, “voy a formar algo de mí, para mí”. Pero, por otra parte, estoy en la parte más estable que he tenido en mucho tiempo, en muchos aspectos. Así que si me preguntas, quien estoy siendo ahora, te diré que soy la mejor versión de mí mismo, pero que la versión de mañana será mejor todavía”.

4-“Soy yo, no estoy siendo otra persona, más que yo. Ahora estoy pasando un momento complicado emocionalmente; yo lo veo como...algo así como procesos naturales de la vida, de la mente, del corazón, y del alma y de todo. Son como...crisis existenciales o ¡no sé cómo llamarlo! pero pasan, creo que a todos nos pasa alguna vez y es cuestión de tiempo. Ahora sigo, sigo en la cotidianidad de lo que es mi vida ahorita: el trabajo, los amigos...trato de llevármela bien, pero es medio complicado”.

5-“Estoy siendo yo mismo. Estoy haciendo lo que más me gusta: ballet y teatro (me falta lo de la fotografía pero ya voy para allá); estoy con una pareja a la que amo. Estoy siendo quien quiero ser”.

6-“Estoy siendo un estudiante en toda la extensión de la palabra; un estudiante de turismo y gastronomía. Me dedico de lleno, estudio y trabajo para sostenerme. Comparto departamento con otros compañeros de la Facultad y por lo tanto, también hago labores domésticas. Estoy siendo un hombre que me enamoro, quiero estar con la persona que amo pero sé que todavía no es tiempo de formar una familia o de tener hijos. Estoy siendo una persona que sigue y seguirá aprendiendo de la vida”.



La subjetividad se constituye así en interacción con el mundo, pero a la vez, condiciona modalidades de interacción, de estructuración en cuanto al lugar y la forma en las que se genera la particularidad que tiene en cada uno/a; el vincularse, el aprender y aprehender, y la posibilidad de realizar. En las siguientes frases, se denota claramente la influencia que la práctica del Ballet Clásico tiene en la construcción y el reconocimiento de la subjetividad:

*1-En el ámbito del ballet me siento súper-cómodo, soy yo mismo”.*

*2-“En el ballet te sientes con más libertad de ser tú mismo”.*

*3- “Con los amigos y amigas me siento más relajado; igualmente me sentí siempre cuando bailé”*

*4- “En donde siempre me sentí yo fue en mis clases de danza”.*

*6- “Pero el sueño se disipó cuando estuve consciente de las condiciones en México para ser bailarín profesional”.*

## **Masculinidades alternativas**

### **Privilegios del poder, desidentificación, paternidad: resignificación**

(Del Esquema 8. Dimensiones y Categorías de Análisis: Masculinidades alternativas):

El estudio de las nuevas masculinidades implica también un replanteamiento por parte de los hombres del lugar que ocupan en el espacio público y el poder, porque una sociedad con igualdad de oportunidades y acceso a todos los campos de decisión y organización entre hombres y mujeres, sin exclusión ni subordinación, es más democrática. Es en este tenor, es que surgen las nuevas masculinidades como una inminente necesidad de un cambio de actitud de los hombres frente a otros hombres, a través del reconocimiento de la diversidad y la pluralidad:

*1-“El ballet no me hace diferente: todos somos diferentes a los demás. Yo soy diferente en el sentido de que hago las cosas que quiero hacer, y esto es algo que la mayoría no hacen. Yo prefiero hablar de equidad de seres humanos y no de género. No he leído mucho al respecto, pero creo que esto sigue separando a las personas: ni machistas ni feministas, simplemente somos seres humanos todos y ahí debería estar la equidad”.*

2-“Por supuesto que soy un hombre diferente, pero no diferente a los demás, sino al que fui antes de hacer ballet. La práctica de la danza (no sólo el ballet) me abrió paso al conocimiento en muchos sentidos; sí me considero diferente y especial de muchas maneras”.

3-“Sí, totalmente, soy diferente en muchos aspectos. Esas diferencias son las que me hacen poder subirme a un escenario con mallas, igual que puedo ponerme unos guantes de box. Sí me considero un hombre diferente, por cómo veo las cosas y cómo las vivo; esto es lo que hace la diferencia”.

4-“Creo que sí soy diferente, porque veo muchas cosas de manera muy distinta que los demás; hay situaciones, por ejemplo, que a mí me molestan, y veo que a muchos no les molestan. Todos en realidad somos diferentes a todos, pero yo siempre me trato de preguntar el por qué de las cosas, no importa que me quede igual y no llegue a nada, pero sí lo pienso, lo reflexiono, y yo veo que mucha gente -la mayoría- como que no se ponen a pensar en eso”.

5-“Sí me considero un hombre diferente, diferente a lo que la mayoría de las personas esperan de un hombre. No me gusta el futbol, no me interesa tener muchas mujeres, no me gusta la música de banda, lloro cuando así lo siente mi ser, camino erguido gracias al ballet y no me importa si piensan que soy gay, ni siquiera me siento ofendido...no me enoja esto.-Ser diferente es relativo ¿diferente a qué o a quién? Por eso te contesto que sí soy diferente, pero diferente en relación a la mayoría. Lo que sí te puedo decir es que, si soy diferente a la mayoría de hombres en Toluca, lo soy mucho más a la mayoría de hombres de allá de mi tierra, si no es que a ¡todos!”.

6-“Todos somos diferentes, pero sí creo que soy todavía más diferente a la mayoría. Tengo una disciplina muy particular que a veces la gente no entiende; dicen que soy impuntual y hasta incumplido, pero lo que pasa es que, muchas veces, no cumplo con lo establecido y tengo mis propias prioridades. Yo creo que esto es lo que hace a un hombre diferente: atreverse a ser él mismo sin que lo determine lo que digan los demás... sea quien sea”.

En este proceso de generación de nuevas masculinidades, la construcción social de la paternidad forma parte fundamental del cambio; en el entendido de que, *ser padre* -pero sobretodo-, *cómo ser padre*, puede también cuestionar el modelo hegemónico-patriarcal tradicional y hacer surgir opciones alternativas:

1-“Yo sí me casaría pero no adoptaría hijos. En primer lugar, no me gustan los niños, me desesperan. Soy como muy independiente, no me gusta depender ni que dependan de mí. La segunda parte creo que es más triste porque creo que en la sociedad en la que vivimos, un niño adoptado por parejas homosexuales sufre terriblemente, en México sería muy malo para el bebé y tampoco me casaría con una mujer sólo para tener hijos, por llevar una vida “normal”, no, no lo haría. No quiero mentirme a mí mismo ni mentirle a la gente. Y con un hombre, sí creo que el hijo o hija llevaría una vida demasiado dura, todavía peor que la de un homosexual”.

3-“Yo creo que depende mucho de la persona con la que esté. Estaría padre tener hijos pero... ¿y si la persona con la que los tenga no es precisamente con la que quiero pasar el resto de mi vida? Y si ya tuve hijos, entonces... ¡ya me tengo que anclar ahí! Por otra parte, no sé si estoy preparado para esa responsabilidad. Tengo que pensar qué quiero para mi hijo y... definitivamente no me gustaría que pasara por lo que yo pasé (se refiere a la ruptura familiar). No sé si podría ser el papá buen amigo, o el papá exigente, o el papá buena onda... no lo sé”.

4-“A mí me gustaría ser el padre que no tuve; de entrada, presente y luego, el mejor. Esto quiere decir que me gustaría hacerlo bien: siempre estar presente, hacer las cosas siempre pensando en mi hijo o hija, desvivirme por ellos. Yo me siento capaz de hacerlo todo: desde cambiar pañales, bañarlos, y vestirlos, hasta jugar con ellos, ayudarlos a estudiar...lo que sea, cualquier cosa”.

5-“Por el momento no me interesa ser padre de familia; ni siquiera me pongo a pensar en ello, no tengo pensado cuándo serlo. Tengo 20 años, pero no me he puesto a pensar si seré padre a los 25, a los 40...tal vez nunca lo sea y realmente, por el momento no es algo que me preocupe. No me siento en lo más mínimo preparado para una responsabilidad así (porque es una gran responsabilidad); tener un hijo no se trata nomás de engendrarlo y ya.

*Se trata de alimentarlo, educarlo, vestirlo, jugar con él, estar con él o con ella...así que...para nada, definitivamente no estoy preparado ni sé si lo estaré algún día. Si algún día llego a serlo, me gustaría ser un padre a todo dar. Todo lo que ya te dije: responsable de sus necesidades y... creo que le daría toda la libertad de elegir lo que él o ella quiera ser y lo o la apoyaría para serlo”.*

*6-“Sí me gustaría ser padre de familia, me gustaría tener hijos; no ahora, apenas soy estudiante (¡a mi edad!), pero con el tiempo... ¡claro que me gustaría! Y se me hace que sería un papá muy buena onda. Creo que trataría de conversar mucho con mis hijos (o hijas, por supuesto), de apoyarlos en lograr sus metas. No creo que se deban dar así como... consejos, pero sí es bueno hablar de lo que uno ha vivido, de sus experiencias. Así sería yo, bueno así quiero ser yo cuando llegue el momento”.*

Es importante destacar, que sólo uno de los entrevistados ha vivido la experiencia de la paternidad:

*2-“Soy padre de un varón y una mujer. Yo iba a cumplir 21 años cuando mi niña nació; ahora ella ya tiene 20 años y ya hasta mi hizo abuelo (tiene un niño de 4 años). Cuando tuve al niño yo tenía 31 años, así que está por cumplir 10 años. Definitivamente, no soy el mejor padre, aunque tengo una buena relación, tanto con mi hija (que ya es adulta y hasta mamá) como con mi hijo (que aún es un niño); considero que siempre me ha faltado tiempo para estar con ellos. De ambos me he separado físicamente por diversas circunstancias. Primero de mi niña, me separé en cuanto a la relación con su mamá (mi pareja en ese entonces), pero seguía viéndola con frecuencia al vivir en la misma ciudad; después la separación fue por distancia física, ya que cambié de lugar de residencia (bastante lejos). Actualmente platicamos por teléfono, por skype, mensajes y todos los medios electrónicos, y nos vemos una o dos veces al año. En cuanto al niño, también hubo separación por situación de pareja, así que no lo veo tan frecuentemente como quisiera. Imagínate que la mayoría de padres separados ven a sus hijos los fines de semana y en las vacaciones escolares; pero yo... ¡es precisamente cuando más trabajo tengo! ya que prácticamente trabajo para el sector turístico. Me gustaría ser un padre con mayor participación y convivencia con mis hijo, y con mi hija y mi nieto; pero ni modo, son mis circunstancias”.*

Se observa entonces, que las valoraciones de los hombres en torno a su posible (o efectiva) paternidad y respecto de sus hijas e hijos, no asumen algunos de los hechos contundentes dentro de los parámetros patriarcales: “la importancia que tiene para los hombres procrear al menos un hijo varón” (Rojas, 2006 en Figueroa, Jiménez y Tena: 107); o la preferencia por el primogénito, ya que ninguno de los entrevistados hace acepción al respecto. Las nuevas masculinidades cuestionan el modo tradicional de ejercer la paternidad.

Se trata entonces de una forma responsable que implica un proceso consciente y voluntario para reaprender. Reflexionar sobre creencias, pautas y actitudes relativas a la masculinidad y a la construcción social de lo que significa *ser hombre* y, por consecuencia, a relacionarse:

1-“Definitivamente no soy un hombre en términos de lo que la sociedad espera. La sociedad se fija en cómo te vistes, cómo hablas, cómo te mueves y con quien interactúas”.

2-“La equidad de género significa igualdad en privilegios y oportunidades, aunque considero que es una utopía “aquí y en china” no existe, no importa la manera en que se pretenda disfrazar. Yo nunca me he preocupado por llevar un rol, simplemente me gusta vivir y mejorar como persona. Así que si me preguntas cómo soy un hombre ahora, te diré que trata de vivir la vida lo mejor posible, hacer bien lo que hago (en todos los ámbitos); pero en todo esto no pienso en hacerlo “porque soy un hombre”, sino simplemente porque soy una persona...nada más”.

3-“Para mí, la equidad de género sería que cada quien juegue el papel que le corresponde; que dentro del papel que te toca –naturalmente- puedas darlo todo. Yo creo que soy un hombre ejerciendo mi género. Por ejemplo, cuando una mujer es infiel, es culpa del hombre que está con ella, no ha sido lo suficientemente hombre. Yo trato y quiero ser un hombre que sabe lo que quiere y que lo busca sin dañar a nadie y al parejo de la mujer. La búsqueda es pareja. Por eso yo digo: “hombre, ten a tu mujer feliz; mujer ten feliz a tu hombre”. El papel del hombre es uno y el de la mujer es otro. Yo como hombre ahora, trato de cumplir con el papel que me corresponde”.

4-La equidad de género es la misma oportunidad para el hombre y para la mujer en cualquier ámbito o aspecto de la vida. Yo como hombre no tengo muy claro cómo serlo ahora, más bien me preguntaría cómo soy como humano, en convivencia con los demás, con todos los seres vivos”.

5-“ Para mí, significa la equidad entre los seres humanos; que nadie tenga el derecho –ni se sienta con el deber- de decirle a otro lo que tiene o no tiene que hacer (ni a otra, por supuesto). Que los hombres entiendan que no hay “cosas de hombres” y “cosas de mujeres” y las mujeres pues...lo mismo. Soy un hombre que va aprendiendo a ser él mismo; a reconocerse y, de esta manera a ser lo que quiere ser. A veces sí –no te lo niego- cuesta trabajo, porque la sociedad exige otra cosa. A mí siempre me preguntan ¿en serio te vas a dedicar “nada más” al teatro y al ballet? Les parece realmente, que como hombre no debía pensar así, que es una locura porque de estas actividades no podría “mantener” una familia y pues, se supone que un hombre debe pensar en esto constantemente. Es una carga para el hombre, igual que la carga de no poder llorar, o no dejarse el cabello largo (aunque parezcan cosas más superfluas)”.

6-“Equidad de género significa que no hay superioridad ni del hombre, ni de la mujer. Significa que se les den las mismas oportunidades a ambos. Significa que nadie abuse de nadie. Y significa que se terminen esas diferencias también para los y las que no encajan en estos dos géneros. Yo soy un hombre que hago lo que tengo que hacer; ya sea estudiar, hacer el quehacer de la casa, ir a las compras, visitar a mi mamá, platicar con mi hermana, o ir a ver a mi papá. Soy un hombre ahora que tiene metas por cumplir y que está aprendiendo de la vida”.

De esta forma, cuando se habla de las relaciones entre hombres y mujeres, se hace referencia a relaciones sociales y políticas mediante las que se configura y distribuye el ejercicio del poder.

El Ballet desde su práctica, contribuye a la producción de nuevas masculinidades, porque requiere para la misma del trabajo cotidiano, profundo y permanente, de dos aspectos que la masculinidad hegemónica patriarcal ha visto como dos productos acabados, uniformes y sin posibilidades de diversificación: el cuerpo y la subjetividad; escenarios de construcción de masculinidades en torno a la danza:

1-“En el ballet, eres independiente y al mismo tiempo eres parte de...porque estás integrado a un grupo y como tal, colaboras a que las cosas sucedan como tienen que suceder. Quiero que me vean bailar con un protagonista-hombre, como un incentivo para que más hombres se metan a hacer ballet, y sobre todo los niños, que vean que también los hombres pueden bailar”.

2- *“Tuve la suerte de que la danza me ofreciera su camino; considero que es algo circunstancial - como cualquier otro gusto- sin embargo, considero en definitiva que es el mejor gusto que pude tener”.*

3- *“Estoy siendo alguien que extraña el ballet, pero que sabe que difícilmente podrá volver a hacerlo en serio, así como debe ser. Estoy siendo alguien que se siente muy orgulloso de haber hecho ballet porque sabe que el ballet ha sido su fundamento de vida”.*

4- *“Estar en un escenario como único hombre entre cincuenta mujeres no es fácil. Se necesita ser muy firme en lo que crees, en lo que piensas, en lo que sientes, en lo que haces...(suspira profundamente) sí, el ballet para los hombres es toda una convicción (aquí en Toluca al menos)”.*

5- *“El ballet me afirma como ser porque me lleva constantemente a estar consciente de mí mismo y también consciente de mis actos”.*

6- *“El ballet me afirma como ser porque puedo darme cuenta de muchas cosas que tal vez, si no hubiera bailado, si nunca hubiera estado ante un público, no me hubiera dado cuenta. En relación a esto del género, me reafirmó también, porque he podido ser muchos hombres distintos en el escenario”.*

La construcción de masculinidades en el Ballet Clásico ocurre en dos escenarios: el cuerpo y la subjetividad. Las palabras finales de los seis entrevistados, resumen un sentir actual, la construcción adquirida en torno a una práctica a la que unos se aferraron, y otros decidieron soltar; pero que a todos, sin excepción, les otorgó una alternativa diferente para *ser*:

1- *“Cada quien es quien es...”*

2- *“Estoy siendo un bailarín que termina su fase como tal, pero que está por comenzar otra, siempre de la mano de la danza: un coreógrafo”.*

3- *“Yo tengo el corazón para subirme al escenario, para ponerme las mallas, para estar ante el público; mi corazón es de bailarín. Estoy siendo alguien que promueve el ballet masculino. Si yo tengo la oportunidad de platicar con algún papá que hable de que su hijo quiere bailar ballet, yo le diré que lo deje hacerlo; yo le diría que si quiere un hijo-hijo, es decir, un hombre, le dé la oportunidad de practicar el ballet, de bailar ballet; porque esto lo va a hacer un mejor hombre”.*

4- *“Creo que podemos tener una idea de hacia dónde ir, pero día a día se construye. Si me hace falta el ballet, porque bailar es una manera natural de sacar todo lo que te lastima, y si no lo sacas de ti, pues te hace mucho daño. Estoy siendo un ex-bailarín clásico que nunca se arrepentirá de haberlo hecho y que siempre recomendará a los demás hacerlo”.*

5- *“Estoy siendo la mejor versión de mí mismo que puedo ser ahora mismo. Mañana tal vez sea otro, pero en ese momento seré también la mejor versión (de ese momento y sólo de ese momento)”.*

6- *“Soy ese ex-bailarín que extraña el ballet, que no se arrepiente de haberlo hecho, de haberlo experimentado. Soy también alguien que sabe que le falta mucho por aprender y por vivir. Estoy siendo yo”.*

## **5.2 Tipología**

### **Del “Espectro de la rosa” a “El corsario”**

Lograr una clasificación en diferentes tipos existentes, que logre representatividad, como ejemplo claro de rasgos típicos compartidos, es la apuesta que se expone en el presente apartado. El foco de atención, en este caso, son las diferencias que, a través del análisis previo, se han podido marcar e identificar de acuerdo a las categorías y subcategorías estudiadas.

La elaboración de la tipología «Del “Espectro de la rosa a “El corsario”» toma en cuenta para su realización:

- Las expresiones propias de los seis bailarines (entrevista en profundidad).
- Los papeles masculinos del *performance* del Ballet Clásico (considerados paradigmáticos).
- Las categorías (axial, centrales y subcategorías) consideradas en el análisis; surgidas del sustento teórico desde la perspectiva de género.



A partir de la metáfora que encabeza el título del presente documento: Del “Espectro de la rosa a “El corsario”, se retoma la nutrida variedad de masculinidades que los hombres ejecutan en los *performances* del Ballet Clásico.

Los papeles protagónicos masculinos en el mundo de la Danza Clásica son muy pocos, sin embargo, para los objetivos de conformación de una tipología sobre masculinidades, el interés principal es su representatividad en cuanto a las características que los seis entrevistados presentan en el *deber-ser* hombres, desde su acercamiento a una práctica generizada en una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal.

Las categorías de socialización, identidades, representaciones sociales, entidad y cuerpo; subjetividad y masculinidades alternativas; con sus correspondientes subcategorías, son los ejes desde donde se construye esta tipología. Un acto de intuición atrevida que pretende reconocer en los personajes del *performance* del ballet, características similares.

Para la elección de los personajes balletísticos, se tomaron en cuenta consideraciones semióticas, sociales y culturales pero también –y más importante- se buscó que dichos papeles mostraran una clara exposición de construcciones de identidad y género.

De esta manera, la apuesta es demostrar que tanto en el escenario como en la vida, los géneros se construyen, pero también son susceptibles de deconstruirse y de reconstruirse<sup>6</sup>.

## 1. G-N-A

### “El espectro de la rosa”

La primera nominación, corresponde al papel femenino-masculino de “la rosa”. Un hombre cuyas características aparentes se conjugan entre lo femenino: flor, pétalos, dulzura, suavidad, discreción; amor, fertilidad, vida, pureza; la aurora, el renacer, la regeneración; la virgen, la rosa mística. Y lo masculino, el espectro: un personaje asexual dado que no es materia (es producto de un sueño) y toma forma material en una rosa, pero cuyas características femeninas se transforman en un acto erótico que lo/la hace: fuerte,

---

<sup>6</sup> Se aclara que en este apartado, sólo se expondrán aspectos de los ballets y personajes que completan la tipología, ya que los correspondientes a “El espectro de la rosa”, “El corsario” y “Giselle”, fueron debidamente considerados en el capítulo 3 de este documento.

dominante, ágil, seductor. En términos de Badinter (2010), su androginia no es más un tabú vergonzante, sino que representa a los que se oponen y resisten a formas sociales aceptadas, tomando posturas *queer*; sin embargo, la rosa se opone a las convenciones desde su cuerpo y desde su subjetividad amparada en la oscuridad nocturna, en el sueño de una dama.

G-N-A, guarda características del *espectro de la rosa*, desde la conjugación femenino/masculino. Para empezar, fue un niño esperado como tal (tiene una hermana mayor, cuando su padre esperaba un primogénito), así que la adopción de género se dio con todas las características del estereotipo correspondiente. De él se esperaba que jugara fútbol, que hablara de fútbol, que fuera un apasionado del fútbol (deporte hegemónico por excelencia en México); pero, desde los cinco años de edad, G-N-A prefirió: el Ballet Clásico, una actividad prohibida para él por una sola razón: ser hombre. Pero nuestro personaje –en su niñez- siempre prefirió la compañía femenina por compatibilidad; después prefirió mantener en las sombras sus preferencias (por el ballet, sexuales, comportamentales) en un intento por socializar “adecuadamente” en su contexto (familiar y escolar). Es un hombre que se sabe hombre, se siente hombre, y vive como hombre; al igual que *la rosa*, no es un travesti: se performa. La práctica del ballet se encarna en G-N-A como una parte fundamental del *ser* que se reconoce con sus características en el escenario y en la vida: no oculta su sexualidad, pero tampoco la ostenta; disfruta para sí de lo femenino y lo masculino; seduce como un hombre y se deja seducir como una mujer...como una rosa.

**En “*El espectro de la rosa*” se clasifica entonces, a la masculinidad homosexual discreta que encuentra en la práctica del Ballet Clásico, la oportunidad ideal para su performatividad; sin dejar de lado su preocupación por ser aceptado en una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal.**

## **2. M-P-F**

### **Sigfrido de “El lago de los cisnes”**

“El Lago de los cisnes” es uno de los ballets clásicos tradicionales más conocidos en todo el mundo. Su primera presentación tuvo lugar en el Teatro Bolshói de Moscú con la coreografía de Julius Reisinger (1877). Paradójicamente, no fue muy aceptado en su momento. Sin embargo, el 15 de enero de 1895, con la nueva coreografía de Marius Petipa y de Lev Ivanov, y la música magistral de Pitr I. Tchaikovsky, esta obra logró un gran éxito en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

La obra transcurre entre el amor y la magia, enlazando en sus cuadros la eterna lucha del bien y del mal. La protagonizan: el príncipe Sigfrido, enamorado de Odette, joven convertida en cisne por el hechizo del malvado Von Rothbart, y Odile el cisne negro e hija del brujo.

El personaje de Sigfrido, corresponde a un joven príncipe que celebra su cumpleaños número 21 (mayoría de edad en muchas culturas); en el baile tradicional, habrá de elegir esposa. Sigfrido prefiere salir a cazar aves, cisnes maravillosos que nadan plácidamente en el lago. Cuando Sigfrido está a punto de flechar al cisne más hermoso, éste se transforma en una bella mujer, que le explica que sólo toma esta forma entre la media noche y el amanecer, debido a un cruel hechizo. Su destino se transformará si un hombre la ama, se casa con ella y, sobretodo, le es fiel. Sigfrido promete a Odette (el cisne blanco) ser el hombre que ella espera y la invita a acudir al baile para elegirla como su esposa. En el palacio, Sigfrido espera a Odette, pero aparece Odile (hija del hechicero), quien ha tomado la personalidad de Odette (sólo que vestida de negro), y confunde a Sigfrido, al grado de presentarla como su futura esposa. Aparece Odette a punto de morir (por la “infidelidad” de Sigfrido) y desvalida corre al lago a esperar la muerte. Sigfrido la alcanza para pedirle perdón y explicar el engaño del que ha sido objeto.

En algunas versiones, el final feliz persiste. Odette perdona a Sigfrido y el hechizo llega a su fin. En otras versiones, prevalece el hechizo y Odette y Sigfrido mueren en el lago.



Pareja romántica: Sigfrido y Odette (cisne blanco) en “El lago de los cisnes”

La segunda nominación, corresponde al papel masculino de *Sigfrido*. Un príncipe que, a pesar de su condición aristócrata, prefiere las diversiones fuera de las tradiciones palaciegas en compañía de otros hombres ajenos a su condición real (el personaje se presenta como amigo de los bufones del reino, de los mozos, de los campesinos, etc.). Sigfrido guarda características correspondientes a la hegemonía: es valiente, decidido, fuerte, aguerrido, y osado; sin embargo, se presenta también con características de vulnerabilidad: es capaz de humillarse para obtener el perdón de su amada, y no acepta del todo su destino en la tradición de vinculación afectiva que le dicta su posición de príncipe (debe elegir esposa entre las damas del reino. En la obra se le “ofrecen” una española, una húngara, una napolitana, y una polaca).

Lo más importante para enmarcar al personaje en esta tipología, es la lucha que guarda entre el bien y el mal. Odette representa al bien, a la parte clásica del ballet; lo etéreo, frágil, suave, pudoroso y delicado que caracteriza al Romanticismo. Odile en cambio, representa la fuerza, la seducción; es aquella que vive de negro. Es la locura de la noche, la fascinación provocativa de lo banal.

M-P-F presenta características de *Sigfrido*, desde su nacimiento en una familia tradicional y numerosa, donde su padre fue el único proveedor y se erigió como ejemplo permanente del *deber-ser* hombre a raíz de su muerte temprana. Al igual que la reina-madre de Sigfrido, la madre de M-P-F “cumple su papel” en solitario (el rey no aparece en la obra) con características de control y dominio absolutos.

En su primera etapa de socialización M-P-F asume su condición en cuanto a los roles que “le toca jugar”, prácticamente de manera automática (o autómatas); al igual que Sigfrido, asume su condición de príncipe-heredero (recordemos que M-P-F es el menor entre los diez hermanos y hermanas de la familia).

M-P-F, prefiere la calle para socializar, y ahí, precisamente, conoce su pasión por bailar; de alguna manera, sale de cacería (como Sigfrido) en la búsqueda de algo más allá de la casa, del palacio, del hogar: de lo que era “natural” en su destino. Es entonces cuando M-P-F habrá de enfrentarse (al igual que Sigfrido) a dos fuerzas: el bien y el mal (en un sentido metafórico). En este caso, se enfrenta a la posibilidad de ejercer el Ballet Clásico -con todas las características que le atribuye la hegemonía patriarcal, pero que parece no ofrecerle posibilidades económicas de sobrevivencia-, o dirigirse a otra especialidad (inserta en la danza) que le permita hacer lo que siente *debe-hacer*, y seguir siendo hombre en la sociedad en que vive; es decir, que le permita cubrir las necesidades como: proveedor (recordemos que vivió en pareja desde muy joven), pareja afectiva heterosexual (recordemos que hasta la fecha, ha tenido tres relaciones de unión libre), padre (recordemos que tiene una hija, un hijo, y un nieto) cabeza de familia: bailarín profesional.

Al igual que Sigfrido, en un momento dado, M-P-F se deja seducir por Odile (dentro del mundo de la danza, el *Baile Internacional Turístico*, se considera banal, por la superficialidad de su expresión y el contexto en que se desarrolla) y, hasta cierto punto, “le es infiel” a Odette (el Ballet Clásico). Recordemos que la forma de bailar del personaje de Sigfrido, es reconocida como de “libro de texto” por su brillante técnica, separación emocional, y uso de “bravura”, que se define como un estilo masculino y atrevido; y que M-P-F, asegura que, el haber practicado el Ballet Clásico, lo distingue de otros bailarines en cuanto a la técnica virtuosa que imprime.

Si la versión de *El lago de los cisnes*, la hacemos corresponder al final feliz, M-P-F será perdonado por Odette (el Ballet Clásico), en la comprensión de una elección hecha lejos de la infidelidad, dictada por las condiciones sociales que le impiden dedicarse por completo a ella. Si elegimos la versión funesta, M-P-F estará condenado a bailar con Odile (Baile Internacional Turístico), en una elección limitada por las condiciones sociales que los bailarines viven en una sociedad hegemónica androcéntrica y patriarcal.

**En *Sigfrido* de “El lago de los cisnes” se clasifica a la masculinidad que encuentra en la práctica del Ballet Clásico su ideal expresivo, pero que, necesariamente, torna su práctica a otras especialidades dancísticas como profesional, para cumplir con las expectativas del *deber-ser hombre* en una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal.**

### **3. A-T-E**

#### **“El corsario”**

La tercera nominación, corresponde al papel masculino de “*El corsario*”, un hombre que reúne las características del ideal hegemónico varonil: es valiente, decidido, líder, fiel a sus principios, un guerrero hábil y experimentado que no duda en matar en defensa de lo que considera justo. Es un hombre con licencia para transgredir desde la legalidad, con razones válidas para debilitar a los enemigos del sistema; con una lógica para argumentar desde la naturaleza de las cosas, de las personas, de las relaciones humanas. El corsario corresponde también al ideal homoerótico de belleza y virilidad masculina; detenta el poder, y lo disfruta. A esto se suma otro elemento de identidad masculina hegemónica en cuanto a la vida pública del hombre; el corsario se mueve, es activo en todo momento, un héroe tradicional que además, “entiende” a las mujeres y las apoya en el cumplimiento del rol que “les corresponde”. Por otra parte, el corsario tiene cualidades que en una sociedad hegemónica suelen ser “atractivas” para las mujeres: puede controlar sus emociones fácilmente; es agresivo con quienes atacan sus intereses, y puede ser tierno (sin perder virilidad) con su mujer (o sus mujeres); sobre todo en un sentido de la protección que sólo un “hombre verdadero” puede y debe proveer. El corsario es simpático, divertido, y hasta sus maniobras toscas, rudas, crudas y violentas; se justifican. Es un personaje que reúne el perfil hegemónico patriarcal, pero que a la vez, requiere de la sensibilidad artística que la disciplina del Ballet Clásico busca concretar.

A-T-E, es un héroe —a la manera del corsario- desde su nacimiento. Segundo hijo de un matrimonio aparentemente feliz, logra cumplir las expectativas de nacer “normal” (recordemos que su hermano mayor tiene síndrome de Down). Mientras la figura materna, se presenta para él desde el control, el orden, y lo correcto; A-T-E prefiere la travesura inteligente, la postura que le favorezca en cada ámbito, el descontrol controlado (valga la contradicción). A-T-E es un hombre sin restricciones impuestas de género, al contrario, se le preparó para reconocerse *como hombre* en cualquier ámbito: educación sexual, convivencia con niños y niñas, juegos (a las muñecas, por ejemplo), actividades, comportamientos; todo le está permitido porque todo está controlado. Aparentemente, se le *deja-ser*, pero siempre en su condición de hombre: no llorar, no tener el cabello largo; luego: ser protector, proveedor y, por supuesto, saber tratar a las mujeres.

En este tenor, A-T-E considera naturales los roles que tiene encarnados: “*las mujeres no están diseñadas para mandar*”, “*las mujeres no pueden ocupar el puesto de un hombre en el núcleo familiar*”, o “*los hombres tampoco deben olvidarse de su papel como hombres*”. Por todo ello, y a pesar de que “acepta” que los roles se complementen, le parece denigrante que un hombre exprese sus emociones hasta el límite de humillarse ante una mujer, a la vez que acepta que puede ser violento (si es necesario), pero nunca ejercer dicha violencia con una mujer, con las plantas, con los animales; con la naturaleza (¿seres débiles?).

Ante el ejercicio de la danza, la construcción de la masculinidad de A-T-E, resulta eje de decisiones fundamentales: “*si a mí me aseguraran que el ballet me va a dejar para mi futuro, para comer y vivir... yo lo haría por el resto de mi vida*”. Así, entiende la danza como parte de su masculinidad; una práctica donde el hombre (como el corsario) puede reunir fuerza y suavidad cuando interactúa con su pareja (mujer). A-T-E no se siente afectado por la crítica hegemónica patriarcal ante su preferencia por el Ballet Clásico; puede burlarse de los que lo critican, porque ellos no saben que él, ha sabido hacer de su práctica un atributo más de su masculinidad (como el corsario de sus actos transgresores), por lo que nadie podría dudar realmente de su heterosexualidad. Además, la osadía de hacer una actividad “destinada” a las mujeres es un acto más de valentía, dándole pertenencia a un grupo privilegiado: el de los hombres seguros (tanto, que no le preocupa representar un papel de homosexual).

**En “*El corsario*” se clasifica entonces, a la masculinidad que disfruta de la práctica del Ballet Clásico con una mirada desde la hegemonía patriarcal; al hombre que ha sido capaz de encontrar los atributos estereotípicos de la masculinidad en una actividad generizada en el imaginario social de una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal.**

#### **4. P-H-N**

##### **El duque Albretch de “Giselle”**

La cuarta nominación, corresponde al papel masculino del *duque Albretch* del ballet “Giselle”, un hombre que al inicio de esta paradigmática obra, se presenta como Loys -un pueblerino andrajoso- para enamorar a la campesina Giselle. Este cambio de personalidad, llevará a involucrar a Albretch en un juego lúgubre de amor, locura y venganza.

Los papeles protagónicos desarrollados en Giselle, pueden verse como el binarismo clásico de género. Giselle, la mujer que es capaz de perdonar al extremo el engaño y la traición, al grado de salvar a su amado de la muerte. Albretch, el hombre enamorado que juega a la conquista rápida, manipuladora, engañosa y sin compromiso; pero que, finalmente, habrá de reconocer el amor puro y verdadero para salvar su vida, e intentará resarcir sus errores por medio de la redención.

Albretch es varonil pero no llega a conjuntar las características hegemónicas en extremo. No es violento (como lo es Hilarión, el celoso enamorado de Giselle), no ostenta virilidad (su conquista hacia Giselle se da desde el divertimento, y no desde la seducción erótico-sexual), es capaz de humillarse ante una mujer (haciendo a un lado convenciones sociales, ya que Giselle es una campesina). Por otra parte –como bailarín-, el personaje se distingue por sus movimientos suaves y sutiles (no olvidemos que Giselle es el ballet romántico por excelencia), podría decirse que es un papel correspondiente al imaginario social en cuanto a el carácter femenino del Ballet Clásico (aunque no en la caracterización como el *espectro de la rosa*).



P-H-N, representa a Albretch en esta tipología, desde su calidad de duque. Un duque es un título nobiliario europeo que se concede a hijos de la realeza que no son herederos (recordemos que P-H-N es nieto de un reconocido deportista mexiquense, recordado en esta ciudad al grado de que una calle de la ciudad lleva su nombre, así como un centro deportivo, una presea institucional, etc.); por lo tanto, es tan solo un título simbólico, pero que no representó para P-H-N una garantía de estatus, ya que durante su socialización primaria sufrió el abandono de su padre. Al igual que Albretch, P-H-N vive en libertad para conocer el mundo (recordemos que en desarrollo del ballet, el duque se disfraza para poder acceder con libertad a las fiestas campesinas), y hace uso de su curiosidad, para penetrar en el mundo del Ballet Clásico donde sabe, podrá conquistar a la chica que le gusta.

P-H-N crece rodeado de mujeres; como Albretch, las conoce, y sabe cómo interactuar con ellas, así que su convivencia en un ambiente femenino (como el ballet) no le es del todo ajeno. Por otra parte, en su construcción, ha aprendido que el hecho de llorar no lo invalida como hombre, que la violencia no forma parte de su condición masculina *per se*, y que el ballet –desde su visión- les va muy bien a los hombres. En cuanto a la sensibilidad, no considera que sea una característica exclusiva de los artistas o de los bailarines, en cuanto que reconoce que todo hombre puede (y debe) constituirse como un ser sensible.

P-H-N, como Albretch llega a un punto de su vida, donde ha de reflexionar acerca de su *deber-ser*. Para Albretch, esto se da por una situación de cercanía a la muerte (la de Giselle; la escena de hecho, se desarrolla en un cementerio), para P-H-N, también (la muerte de su madre). En esta situación de soledad, encuentra la capacidad para pensar en un antes y un después de su vida, un *turning-point* (momento de decisión), en cuanto a su familia, su situación vínculo afectiva (su noviazgo desde hace 15 años); y donde también, aparece el Ballet Clásico como una práctica fundamental en su construcción: “*sí, el ballet para los hombres es toda una convicción*”.

**En el duque Albretch de “Giselle” se clasifica entonces, a la masculinidad no hegemónica patriarcal que accede a la práctica del Ballet Clásico por curiosidad, pero que en el desarrollo de ésta, encuentra al hombre capaz de ejercer sus características masculinas y femeninas desde la convicción, a través de un punto vivencial que pueda provocar una reflexión tácita sobre su *ser-hombre*.**

## 5. A-A-CH

### “El Quijote”

El ballet “El Quijote”, ofrece una lectura en clave romántica del episodio de la novela de Cervantes, si bien es necesario señalar que la adaptación coreográfica intenta no dejar de lado el elemento cómico que Cervantes quiso ofrecernos con su obra. El ballet se centrará en los elementos que la crítica romántica atribuyó a *El Ingenioso Hidalgo* y que aún pervive como lectura de la obra. En el ballet, los personajes reconocerán a Don Quijote, aunque no específicamente como héroe del libro, pero sí como héroe y, tal vez, como héroe romántico.

La coreografía refleja a un Quijote caballero, defensor de la verdad, la justicia y el amor; un Quijote a favor de los amantes Kitri y Basilio, y en contra del joven burgués encarnado por el personaje de Camacho. El montaje de Petipa representará la esencia de ese Quijote capaz de amar a una mujer sin haberla encontrado nunca, a una Dulcinea impalpable y que aparecerá en escena sólo fugazmente. Tan romántica es la lectura que el ballet propone, que por momentos, presenta como reales a estos personajes universalmente conocidos. El caballero de la triste figura actúa en este ballet como defensor del amor entre los bailarines principales, Kitri y Basilio. Don Quijote es, en esta representación, un personaje ceremonioso que provoca admiración y respeto, como cualquier caballero; en cambio, el personaje de Sancho, encierra todo este elemento cómico que Cervantes quiso dejar plasmado en su novela<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> [www.gibralfaro.uma.es/criticalet/pag\\_1870.htm](http://www.gibralfaro.uma.es/criticalet/pag_1870.htm) (consultado el 9 de mayo de 2016).



Escena del ballet “El Quijote”

La quinta nominación, corresponde al papel masculino del *Quijote*, del ballet del mismo nombre; un hombre que en el montaje coreográfico, mantiene el carácter del héroe de la novela de Cervantes, pero que enfatiza en las características masculinas del héroe romántico. El Quijote es un caballero, defensor de la verdad, la justicia y el amor. El Quijote ama la aventura, es un hombre de bien que no está de acuerdo en cómo está el mundo y cree firmemente que lo puede cambiar. Vive en dos mundos, el creado por él (desde sus lecturas de caballería) y el mundo real. Sin embargo, su “locura” tiene una función pragmática, ya que le permite exponer con libertad las opiniones críticas sin miedo a la censura. Trata siempre de hacer el bien, aun cuando emprende actos con cierta violencia y rasgos de paranoia. Se apoya principalmente de su propio entusiasmo, llevando éste al grado de un delirio permanente. Todo esto, conforma para el quijote, la adopción de una identidad propia que se estructura a partir de ideales cargados de emocionalidad; es un héroe romántico, incomprendido, y, hasta cierto punto, ingenuo.

A-A-CH, representa al *Quijote* en esta tipología, desde su calidad de héroe romántico. Nace en un contexto hegemónico patriarcal absoluto que, desde muy pequeño, no comprende, ni acepta. Único hijo hombre en una familia perteneciente a una sociedad de provincia que exalta las cualidades masculinas tradicionales y las conserva naturalizadas. A-A-CH, se niega desde su socialización primaria a este destino que pareciera ineludible. Al tenor del *Quijote*, emprende una aventura por el camino de las artes –teatro, guitarra, danza- un viaje que lo llevará más allá de los tractores, el fútbol, y la música de banda que se supone, deberían cubrir sus expectativas; y como el caballero andante, también tendrá que adoptar una identidad con la que pueda sentirse *él*, entonces usa el cabello largo, los pantalones pegados, gusta del rock. Y mientras sus pares juegan, comentan, o discuten de fútbol; él toma su guitarra, va a sus clases de actuación, se aficiona a la fotografía, y ahora baila ballet.

A-A-CH es un idealista, cree firmemente que desde su arte, contribuye a un mundo mejor. Encuentra fundamento en sus valores: fidelidad, justicia, respeto, y no cree en la violencia porque la ha vivido de cerca en su forma más cruel y directa. En su aventura de vida –al igual que el *Quijote* con *los molinos de viento*-, A-A-CH puede besar a otro hombre si se lo indica una figura de autoridad que él considera digna (aunque le parezca un acto de venganza) y, en su mundo personal, considera que el ballet varonil es muy bien aceptado, pues ante otras extravagancias, parece *pecata minuta*.

A-A-CH, deja su espacio de nacimiento para luchar de forma quijotesca por sus ideales cargados de emocionalidad; es un héroe romántico, incomprendido, y, para muchos y muchas, ingenuo. Él expresa su arte en términos universales: “*El bailarín lleva al escenario los problemas del mundo, de la sociedad, de la humanidad en sí*”, ó “*El arte expone lo que pasa, lo que siente el mundo*”. A-A-CH, se siente orgulloso de sí, de lo que representa y, cual el *caballero de la triste figura*, determina: “*No sé porqué (tal vez por mi personalidad) casi siempre me dan personajes algo depresivos, existencialistas, muy introspectivos y sensibles...sumamente sensibles*”. Y gusta por supuesto también de aquello que el *Quijote* mencionaba: “¿Oyes ladrar a los perros?; señal de que existimos”, pues para A-A-CH, escandalizar con su masculinidad no hegemónica-patriarcal -a los que la rechazan-, resulta todo un placer.

**En *El Quijote*, se clasifica a la masculinidad no hegemónica patriarcal que accede a la práctica del Ballet Clásico como parte de una aventura idealista de justicia y verdad, porque encuentra en esta práctica generizada la identidad que requiere para rebelarse contra lo establecido.**

## **6. J-F-P**

### **Escamillo el torero de “Carmen”**

“Carmen” es una suite, cuya coreografía y libreto son del maestro cubano Alberto Alonso, sobre la novela de Próspero Mérimée (novelista romántico francés). La música para *Carmen*, elaborada en principio por Georges Bizet y con los arreglos posteriores de Rodion Schedrin, es de profunda condición expresiva y se pone al servicio de la acción dramática, y al inmenso sentimiento humano. El ballet *Carmen* tuvo su estreno mundial en el Teatro Bolshoi de Moscú, en 1967.<sup>8</sup>

En la primera escena, aparece Carmen, una mujer alegre y sensual que representa la pasión, con actitudes de franca oposición y desafío a una sociedad estructurada por las normas. Carmen, ha escogido a Don José, a quien le tiende un lazo al lanzarle una flor. Carmen, burlona, desdeña los anuncios de la lectura de cartas de una gitana que presagian días aciagos, que marcan desconocidos y temerosos destinos.

Aparecen entonces *las cigarreras* que vienen peleando, y el centro de la riña, es Carmen, que envuelta en la furia corta el rostro de una de sus compañeras, formándose un tumulto, que es sofocado por la guardia. Carmen es apresada junto a varias de sus compañeras. Utilizando sus encantos y la admiración y debilidad que Don José tiene por ella, aprovecha de esta ventaja para seducirlo y convencerlo que le permita escapar de la prisión. Don José, entre arrepentido y satisfecho, asume su culpa. Carmen libre se entrega a Don José.

Entra a escena el *torero Escamillo*, quien ha triunfado en la corrida de la tarde. Carmen, se ha ilusionado con el torero y la entrada de él y su danza reafirman sus sentimientos; pues, el halo de triunfo, fama y fortuna contagian el alma de Carmen.

---

<sup>8</sup> [www.danzaballet.com/ballet-carmen-suite/](http://www.danzaballet.com/ballet-carmen-suite/) (consultado el 9 de mayo de 2016).

Escamillo baila para ella y ejerce en la protagonista una instantánea seducción. Carmen se encuentra en una encrucijada, entre dos caminos: por un lado Escamillo, que le produce un temblor interior que no acierta a definir y que le ciega ante la realidad; por el otro Don José, que le conduce a la ternura, a la paz interior.

El triunfo del torero resuena en la plaza. Don José, muerde sus celos; mientras el torero, saborea el triunfo. Don José, al ver traicionado su amor y enceguecido por los celos, ruega a Carmen que sea únicamente para él. Ante la negativa de ella, a abandonar su libertad, Don José la mata de una puñalada pasional y dolorosa. La mano de Carmen acompaña, a la hoja metálica que le quita la vida, buscando el rostro de Don José, que ve morir a su amada.



Escena de la suite de Ballet “Carmen”

La sexta y última nominación, corresponde al papel masculino del torero *Escamillo*, de la suite de ballet “Carmen”. Escamillo es un hombre que por su formación de torero, acostumbra seguir los protocolos; cree en los ceremoniales tradicionales y se forja una disciplina estricta en su andar profesional y por la vida. El torero debe conjuntar dos características: una quietud plena que pacientemente espera la embestida del toro de manera serena, apacible, mesurada, controlada; y una valentía extrema que lo hace enfrentarse a una bestia instintiva con la que ha de jugar, pero, que en un momento dado puede matarlo y a la que él puede matar. Todo torero desea ser un protagonista, después de todo, ha tenido que recorrer un largo camino para llegar al nivel máximo del toreo: ser un matador. Pero en el ballet “*Carmen*”, Escamillo no protagoniza, es co-estelar a la verdadera estrella: Carmen.

J-F-P, representa a *Escamillo* el torero en esta tipología, desde su calidad de co-protagonista del ballet masculino. Este bailarín demuestra una clara admiración hacia su padre en el sentido del éxito que se puede alcanzar como emprendedor. Una madre culta, trabajadora, estudiosa, con inquietudes más allá del hogar y la familia, representa para J-F-P la ruptura familiar: el divorcio. La socialización primaria de J-F-P se dio en una construcción de disciplina, orden y responsabilidad; una búsqueda de protagonismo que, como al torero, le informó que debía cumplir un papel en la vida: ser un profesional.

Pero, en ese camino de construcción J-F-P se encuentra con la Danza Española, donde ha de vestirse con un faldón enorme, maquillarse y –lo más importante- sensibilizarse de una forma distinta a la que se le ha mostrado.

J-F-P busca la independencia, la experiencia en solitario; como *Escamillo*, se enfrenta entonces con la bestia, es decir, la sociedad: *“te puedo decir que ahora me siento más formado como hombre, más hombre, más logrado como ser humano, porque he aprendido de los golpes y también de los aciertos”*.

J-F-P no oculta su pasión por el ballet, pero como todo torero, puede controlarla: *“Sí, como te dije hace rato, a veces lo omito. Creo que... como que mido qué tanto me puede perjudicar mencionarlo”*. Entonces, en esa actitud mesurada, espera la embestida: acude a la Escuela Nacional de Danza para hacer sus pruebas y poderse convertir en un matador, en un bailarín profesional.

J-F-P busca el papel protagónico en su vida y se prepara para ello: *“Como que ellos se conforman con cumplir con la escuela, pasar las materias, divertirse cuando se puede y hasta ahí. Yo soy muy inquieto, siempre busco más; no es que me lo proponga, pero siempre termino siendo el líder en los proyectos, siempre propongo nuevas cosas; no me conformo con lo que los maestros me dicen, busco más, quiero aportar algo”*.

Y en la práctica de la danza, se remite a un deseo que no se realizó: *“Te digo que hubiera querido ser un profesional”*; aunque sabe que aun en su co-protagonismo, tuvo satisfacciones múltiples que lo construyeron como un hombre diferente: *“Muy bien, alimentaban mi vanidad. Siempre me dijeron que bailaba muy bien, que me veía bien”*. *“Ya te dije, aquí se necesita ser muy valiente para hacer ballet”*.

En este devenir, J-F-P decide abandonar sus pretensiones protagónicas; como un aspirante a torero, si no llega a matador, prefiere abandonar su sueño: “*Quise ser profesional de la Danza Española porque creí que tenía más posibilidades ahí, que sería más fácil entrar*”, “*Me retiré por necesidad, por falta de tiempo para cumplir como era debido*”, “*Llegó el momento en que tuve que decidirme por la gastronomía de tiempo completo. Ni modo...*”, “*Soy ese exbailarín que extraña el ballet, que no se arrepiente de haberlo hecho, de haberlo experimentado*”.

**En Escamillo, el torero de “Carmen”, se clasifica a la masculinidad no hegemónica-patriarcal que accede a la práctica del Ballet Clásico para destacar desde un mundo considerado femenino, pero que al no encontrar las condiciones de protagonismo que la identidad masculina tradicional le requiere, opta por abandonarla.**

De esta forma, bajo la mirada de la perspectiva de género y las masculinidades representadas en el mundo del Ballet Clásico, se ha conformado una tipología que expone el *deber-ser* de seis hombres, de seis personajes de la danza y de la vida.

De alguna manera, esta tipología demuestra diferentes construcciones socio-culturales masculinas en una sociedad hegemónica, pero que se reúnen en un espacio común: la práctica del Ballet Clásico.

“El espectro de la rosa”, Sigfrido, “El corsario”, el duque Albretch, “El Quijote”, y Escamillo el torero; representan la nutrida variedad de masculinidades representadas en el *performance* del Ballet Clásico. G-N-A, M-P-F, A-T-E, P-H-N, A-A-CH, y J-F-P; representan la variedad de masculinidades construidas en torno a la práctica del Ballet Clásico, una actividad generizada que en la hegemonía patriarcal y androcéntrica, forma un grupo subordinado en su condición masculina.



## Conclusiones

A lo largo de este documento, se presentó en primer término un panorama de la construcción social de la realidad haciendo énfasis en el concepto de género como constructo socio-cultural y en el concepto de identidad construida en la sociedad patriarcal. Un mundo intersubjetivo, un mundo que se comparte con otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que se tiene conciencia. Se estableció también, que el género es una construcción social que inicia el camino de su significación desde la socialización primaria, ésta es la primera por la que el individuo atraviesa en la niñez; por medio de ella se convierte en miembro de la sociedad y es la más importante, porque en ella se establecen las bases de su identidad genérica.

En el trabajo de campo, se comprobó que hay una supremacía pre-definida de la versión masculina para el niño-hombre y de la versión femenina para la niña-mujer.

Las expresiones de los entrevistados al respecto de su niñez, denotan claramente cómo ellos fueron absorbiendo la versión que pertenece al otro sexo con el alcance que le han mediatizado los otros significantes del sexo opuesto. De esta manera, surge una colección de acciones tipificadas que habrán de conformar el papel, el "rol", que "se debe" jugar. En este tenor, durante la socialización primaria y secundaria de los entrevistados, el Ballet Clásico fue una actividad que ni siquiera tuvo que cuestionarse, porque nunca se contempló como posibilidad. El hecho de *ser hombre*, impidió de hecho que esta práctica fuera una opción; a excepción de uno de los entrevistados que, al tener circunstancialmente, acceso a la práctica del Ballet Clásico, encontró la prohibición absoluta de parte de su padre, quien en definitiva, consideró siempre que ésta, es una actividad exclusiva para mujeres y homosexuales.

Los entrevistados exponen claramente los roles sexuales que habrían de definir su comportamiento, las habilidades y capacidades que por *ser hombres* tendrían que desarrollar; y la manera de pensar que habrían de ejercer.

Los entrevistados conocen, en el camino de su socialización, las normas, las prescripciones sociales y los estereotipos sexuales que en conjunto debían conformar su concepción del mundo, su sistema de valores y, en suma, su ideología. En este devenir, aparece el Ballet Clásico, así, como una “irregularidad”, como una transgresión, porque el *habitus* de género dicta que ésta es una actividad para mujeres.

Pero la socialización implica la posibilidad de que la realidad subjetiva pueda transformarse. Vivir en sociedad ya comporta un proceso continuo de modificación de la realidad subjetiva, y el Ballet Clásico, como actividad generizada basada en el trabajo directo con el cuerpo y la subjetividad, así lo demuestra. Porque la identidad no es un dato objetivo, sino el resultado de una construcción social que pertenece al orden de las representaciones sociales; un *constructo*.

Así, la identidad tiene como característica fundamental su plasticidad, tomando en cuenta su enorme capacidad de variación, de reacomodamiento, de modulación y, por supuesto de manipulación. Transgredir las normas, negar los roles y no circunscribirse a los estereotipos puede ser una manera de desidentificarse con la imposición social uniforme, pero también puede ocultarse la propia identidad como recurso para escapar a la discriminación, la estigmatización, el exilio e incluso, al linchamiento.

Es por ello que se afirma que el Ballet Clásico tiene un carácter performativo, ya que, insertos en un sistema de dominación masculina que utiliza mecanismos de autodesignación para legitimar la presencia de los hombres en el grupo de los dominadores (pero no de todos los hombres, sino solamente de los que considera “dignos”); los bailarines de Ballet Clásico, avergüenzan a los “hombres de verdad”, se constituyen como un grupo de hombres diferentes, una masculinidad subordinada y transgresora.

De acuerdo entonces al desarrollo del Capítulo 1, el primer punto de conclusión es:

- **Que la reconceptualización de la identidad es un *efecto*; dado que se *produce* y se *genera*. La práctica masculina del Ballet Clásico abre vías de *capacidad de acción*, en contra de las posiciones que se instalan en categorías fundacionales y permanentes en la sociedad patriarcal.**

- **Que la identidad en su permanente construcción, se permea de todos aquellos elementos que intervienen en la socialización. El Ballet Clásico—practicado por hombres- apoya la reconceptualización de la identidad de género, desde la perspectiva de que, como actividad generizada, rompe con los estereotipos tradicionales en cuanto a *ser hombre*.**

En esta tesis, se aplica el término: masculinidades —así en plural-, para poder entender con esto que no existe una masculinidad, sino masculinidades que se construyen a partir de diversos conceptos como la raza, la edad, el contexto, la actividad, y múltiples categorías. Sin embargo, se contempla el término: masculinidad -en singular-, desde el punto de vista hegemónico-patriarcal, para establecer que la mayor parte de las sociedades generan mecanismos de diferenciación en función del género, y que la femineidad tiende en general a considerarse de manera esencialista, aplicable a todas las mujeres inherentemente; mientras que la masculinidad, requiere hacer visibles las características que se les atribuye: poderío, virilidad, control, fuerza, sexualidad unida a la jactancia, dominio, seguridad ante el riesgo, etc.; características todas que validan el *ser hombre*.

En el trabajo de campo realizado, se observaron las implicaciones con respecto a lo que significa la heterosexualidad normatizada para los hombres en la cultura occidental, indicando, entre otras prescripciones, que los hombres no deben exteriorizar sus sentimientos ni sus emociones; hecho que se contrapone radicalmente con la práctica del Ballet Clásico. En una sociedad hegemónica-patriarcal, el hombre debe corresponder a un ideal de autosuficiencia construida a partir de su desidentificación con “lo femenino” y valorizada por su identificación con el padre (ser importante); es *ser duro* y no *ser suave* sobre la base de la violencia.

Pero un bailarín de Ballet Clásico requiere todo lo contrario. Debe ser sensible y empático, un ser que no encaja con el ideal masculino hegemónico, patriarcal y androcéntrico; y esto, trae por consecuencia trastornos con respecto a su identidad masculina. Los bailarines cuestionan el entramado de actitudes, creencias, prejuicios y mitos que legitiman la desigualdad, la discriminación, la exclusión, y la subordinación contra ellos; y reconocen que su práctica del Ballet Clásico es una forma que coadyuva a conquistar una nueva lógica

no androcéntrica que puede provocar un cambio en cuanto a los modelos de relación y valoración de identidades y a terminar con los estereotipos sobre lo que significa *ser hombre*. Así, cuestionan la dureza, la agresividad, y la violencia; en cuanto a la estrecha relación que la hegemonía patriarcal establece entre éstas, y la masculinidad.

El bailarín de Ballet Clásico se da cuenta de su pertenencia a un grupo de hombres discriminados, marcados por un estigma. Saben que existe una *información social* conformada por signos, corporizada y expresada en símbolos de estatus; y saben que en esto, está en juego su prestigio. En el caso de la práctica del Ballet Clásico, la marca recurrente lleva el título de: homosexualidad, la línea límite entre lo que se considera y se acepta como masculino y lo que no. Uno de los mecanismos básicos para perpetuar la ideología patriarcal de la masculinidad.

Pero el Ballet Clásico es un escenario de la subjetividad, donde se expone la condición de los sujetos, sus peculiaridades, donde necesariamente se denota aquello que los limita y delimita y sobre todo, de aquello que los distingue del mundo de los objetos; aquello que hace de cada uno un sujeto único e irrepetible, una persona autónoma con pensamientos, deseos, intereses y voluntad propia; contruidos permanente e irrenunciamente desde una práctica prohibida para ellos, aprendiendo día a día cómo organizar y significar el universo de su experiencia y de conocimiento en una sociedad hegemónica que niega su elección por este arte desde su sexo asignado, sin oportunidad alguna de en-generizarse, atribuyéndole *per se* una identidad simultánea como sujeto. Así, nuestros sujetos de estudio se ven en la situación de tomar decisiones frente a la construcción de su subjetividad: participar, actuar, cambiar; implica no sólo una operación sobre sí mismos, sino que, al mismo tiempo, se trata de ejercer influencia en el proceso de apropiación de la realidad de otras personas, es decir, en los modelos que cada sujeto asumió personalmente; siempre hay incidencia, siempre hay afectación en la construcción de la subjetividad de *los otros*.

El Ballet Clásico practicado por hombres, coadyuva a la propuesta de nuevas formas de masculinidad y niega la existencia de un modelo único; y aunque –muchas de las veces- los bailarines también reproducen los estereotipos de género o comportamientos sexistas, el hecho de acercarse a una actividad generizada, necesariamente, cuestiona el modelo

masculino hegemónico-patriarcal en el que todos los hombres han sido socializados, así como los mecanismos de reproducción del mismo. Es un punto de partida para ir corrigiendo los daños que el sistema sexo/género ha provocado en hombres y mujeres. Esto implica también un replanteamiento por parte de los demás hombres del lugar que ocupan en el espacio público y el poder, porque una sociedad con igualdad de oportunidades y acceso a todos los campos de decisión y organización entre hombres y mujeres, sin exclusión ni subordinación, es más democrática.

En este proceso de generación de nuevas masculinidades, la construcción social de la paternidad forma parte fundamental del cambio; ya que el modelo hegemónico androcéntrico supone dos funciones básicas para el hombre en el ejercicio de la paternidad: la contribución económica (*el proveedor*) y el mandato vertical autoritario (*el del poder*). El Ballet Clásico, como actividad, se contrapone con estas atribuciones presentándose como un dispositivo efectivo para coadyuvar al cambio; no sólo por ser una práctica generizada, sino también porque dicha práctica transgrede lo hegemónico y visibiliza desigualdades que no se circunscriben al mundo de la danza puesto que representan desde un microcontexto a la generalidad del mundo social.

De acuerdo entonces al desarrollo del Capítulo 2, nuestro segundo punto de conclusión es:

- **Que la práctica del Ballet Clásico conlleva, necesariamente, el acercamiento y expresión de las emociones, así como el desarrollo y reconocimiento de la sensibilidad; características que en una sociedad hegemónica patriarcal se atribuyen exclusivamente a lo femenino. Por lo tanto, los hombres que se inclinan por dicha práctica, pertenecen a un grupo discriminado y estigmatizado conformando una masculinidad subordinada. Los bailarines de Ballet Clásico entonces, articulan su identidad desde la práctica y la vinculación de la experiencia subjetiva con sus representaciones.**

De acuerdo a esto, el escenario del *cuerpo* fue un medio de análisis privilegiado para poner en evidencia rasgos sociales cuya visibilización es de gran relevancia para comprender fenómenos sociales contemporáneos. Se profundizó en las lógicas sociales y culturales que atraviesan el cuerpo, es decir, las que lo construyen, las que determinan la manera en que se ha de entablar la relación sujeto-cuerpo, bailarín-sujeto; en donde el mismo *ser*, ha de descubrir el espesor de su relación en cuanto a la corporeidad humana como fenómeno cultural, materia simbólica, y objeto de representaciones e imaginarios.

Pensar el *cuerpo*, más allá del organismo biológico, nos llevó a contemplar el cuerpo vivido lejos de una consideración exclusivamente material, más allá de una herramienta. En el caso particular del Ballet Clásico, el cuerpo vivido traspasa la barrera del virtuosismo técnico, para convertirse en productor directo de subjetividad. El *cuerpo como ser en el mundo*, porque *somos en el mundo* en virtud de nuestro cuerpo.

Importante también, fue hablar del *cuerpo representado*, porque la danza tiene una historia y un sentido en relación a espacios sociales determinados. Porque el Ballet Clásico se ve trastocado por códigos sociales, adquiriendo representación para el cuerpo del bailarín y para la propia actividad.

La disciplina del Ballet Clásico es estricta, se configura para intensificar el rendimiento al máximo; se considera la más perfecta articulación *cuerpo-objeto*. Así, el *cuerpo disciplinado*, es también un significante del estatus social; que en el caso del Ballet Clásico, a diferencia de la mayor parte de las actividades deportivas, trae consigo consideraciones de género que afectan su inserción, permanencia, y desarrollo.

Pero el cuerpo se visualiza a partir del imaginario social y cultural de acuerdo a una valoración que conforma ciertos modelos selectivos respecto a cánones establecidos, ideales estéticos, de comportamiento, y actitudinales, entre otros; constituyéndose como una entidad semiótica que conforma un lenguaje propio (determinado social, histórica y culturalmente), en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos.

En el caso de esta tesis, se analizaron los signos de vestimenta que, como denotación se constituyen por el significado concebido objetivamente, pero como connotación expresan valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y función: el leotardo, el tutú, y las zapatillas de punta.

Por otra parte, afirmamos que el Ballet Clásico practicado por hombres, como práctica social, tiene una dimensión performativa que se basa en la reiteración/diferenciación de la norma. El Ballet Clásico ejercido por hombres en una sociedad hegemónico-patriarcal remite a la posibilidad de reconocimiento de dichas reiteraciones/diferenciaciones. Como parte importante de esta afirmación, se analizó el uso de algunas prendas indispensables en la práctica del Ballet Clásico y que se considera, tienen también implicaciones performáticas: las mallas, el suspensorio, y el uso del maquillaje.

En el desarrollo del trabajo de campo, los bailarines expresaron abiertamente su experiencia ante el uso de estos elementos, comprobando que la experiencia del cuerpo, tiene una amplia multiplicidad de aristas que implica algo más que la producción de cuerpos hábiles en ciertas formas de movimiento. Implica también, la construcción de sujetos que colocan sus cuerpos en la práctica de la danza; la construcción de sí mismos como sujetos masculinos.

Así, el *cuerpo de bailarín*, puede revertir el género desde su propio lenguaje, dado que su capacidad expresiva no sólo puede actuar como dispositivo de reproducción, sino como dispositivo performador; un sitio de inscripción, dado que en la danza se inventan y reinventan identidades a través del movimiento, produciendo una multiplicidad de cuerpos. Cuerpos que expresan en sí mismos porque el cuerpo no sólo inter-viene para expresar algo que proviene de una experiencia subjetiva; el cuerpo en movimiento no se pone al servicio del *ser*, es el *ser mismo* en *inter-vención* e *in-tensión*.

Para ejemplificar estas consideraciones, se analizaron algunas obras de Ballet Clásico, seleccionadas por un lado, por la trascendencia representativa que han tenido en el mundo dancístico, pero también –y más importante- porque los papeles de representación masculina son una clara exposición de construcciones de identidad y género. “El espectro de la rosa” y “El corsario” como los dos polos de las masculinidades: el papel más femenino para un hombre (la rosa), y en el otro extremo, el que contiene todas las características dictadas por la hegemonía androcéntrica. En el medio, la figura masculina del duque Albrecht, personaje que corresponde a los ideales románticos del siglo XIX.

El trabajo de campo, demostró ampliamente que la construcción de las masculinidades a través de la práctica del Ballet Clásico se ve atravesada por la representación de sus personajes, de acuerdo a la subjetivación que se da en el cuerpo como objeto/sujeto de representación.

Para completar el sustento teórico de esta tesis, se ubicó el contexto específico: la ciudad de Toluca, Estado de México; analizando cómo se concibe el cuerpo en Latinoamérica y particularmente en México, desde su historia, sus ideologías y sus consabidas políticas. Dentro de estas consideraciones, resultada de fundamental importancia para los fines de la presente investigación, reflexionar acerca de los elementos de que se vale una sociedad hegemónica patriarcal para establecer límites en cuanto a la exposición o bien, el ocultamiento del cuerpo.

De esta forma, el tercer punto como conclusión:

- **Que el cuerpo del bailarín de Ballet Clásico se performa y se convierte en transgresor en una sociedad hegemónico-patriarcal. Entonces, la construcción de masculinidades en torno a este estilo de danza, se da desde el espacio íntimo del cuerpo a la subjetividad, para ser representado y expuesto; permeando la vida cotidiana de los sujetos practicantes, permanezcan o no, en dicha práctica.**
- **Que la práctica del Ballet Clásico, actúa como dispositivo performador; desde la perspectiva de la intervención intrínseca del cuerpo y la subjetividad. El acto performativo transgrede los roles, los estereotipos, las actitudes, las etiquetas, los comportamientos, y en sí, los conceptos hegemónico-patriarcales acerca de la masculinidad.**

La etapa más interesante en el desarrollo de esta tesis, llega con la aplicación de técnicas e instrumentos destinados a construir la evidencia. Es la búsqueda efectiva de producciones de subjetividad de los sujetos de estudio para dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas; punto cuatro de las conclusiones:



- **Cuando un hombre se inserta en una práctica generizada—como el Ballet Clásico- que implica modelación y apropiación del cuerpo, transgrediendo los parámetros del modelo hegemónico-patriarcal; construye y experimenta su masculinidad, desde la desidentificación con los estereotipos, roles e identidades de género, lo cual implica un proceso de resignificación de su *ser*.**

Esta afirmación, deviene de múltiples hallazgos; mismos que comenzaron desde la exposición ante los entrevistados de las condiciones en que habrían de realizarse las sesiones de conversación con ellos:

La primera sorpresa fue, que en un contexto como Toluca, la recomendación que la mayoría de autores hacen al respecto del uso de pseudónimos, parecía del todo pertinente. Si se observa la guía de entrevista a profundidad, se hace evidente que contempla preguntas que, implícitamente darán cuenta acerca de sexualidad, preferencia sexual y situaciones familiares, entre otras. Por ello, conservar el anonimato de los entrevistados, parecía un punto claro de respeto a su intimidad; sin embargo, todos y cada uno de los entrevistados manifestaron indiferencia con respecto al hecho de que su nombre apareciera encabezando su entrevista, incluso, algunos de ellos dijeron que les gustaría ver su nombre en una tesis que “defiende” a los bailarines clásicos, y que hasta sería mejor que se incluyeran fotos de ellos (bailando) en el documento. Este hallazgo da pie a la siguiente conclusión:

- **La práctica del Ballet Clásico, construye masculinidades que no temen a la exposición de sus características, diferentes al dictamen de la hegemonía patriarcal; por el contrario, gustan de cuestionar a la sociedad que los estigmatiza, porque ven en ello una posibilidad de cambio en la búsqueda de condiciones de igualdad.**

Es importante mencionar también, que las consideraciones con respecto al género, denotan claramente la confusión conceptual con el sexo. Las preguntas relativas al género, fueron contestadas prácticamente en su totalidad, en acepción al sexo y viceversa; por lo que se concluye que:

- **El binarismo sexo/género como un concepto identitario en unidad, prevalece en la socialización de los sujetos, reproduciendo el sistema; aún frente a una construcción socio-cultural con características distintas al modelo hegemónico patriarcal.**

Del mismo modo, se reconoce que el mundo del Ballet Clásico no es totalmente ajeno a los preceptos hegemónicos y patriarcales tradicionales. En su estructura jerárquica interna y su representación escénica (como se expuso en el análisis de las obras del *performance*), conserva los dictados androcéntricos de supremacía masculina donde: la mayoría de coreógrafos son hombres (puestos de poder), los maestros hombres son más respetados en el sentido de la credibilidad; las escasas investigaciones en danza son en su mayoría llevadas a cabo por hombres, y los puestos directivos comúnmente se confían a hombres (exbailarines o maestros).

Sin embargo, he aquí otra posibilidad de construcción social desde la danza. En el Ballet Clásico de nueva creación (neoclásico), la figura masculina comienza a cobrar vida lejos de los papeles hegemónicos tradicionales, es decir, ya no es solamente el fuerte (el que carga), el protector (de la débil bailarina etérea), el salvador (de las mujeres y los hombres “débiles”), el organizador (ante la “poca cabeza” femenina), etc. Afortunadamente, se empieza a lograr la representación del hombre débil, frágil, inseguro; el hombre capaz de llorar, de sufrir, y de equivocarse. Todo esto sin matices de género en cuanto a la expresión corporal, puesto que en esta renovación del Ballet Clásico, las mujeres también pueden cargar, ser líderes, valientes, y aguerridas.

En el trabajo de campo realizado, los bailarines dan cuenta de representaciones novedosas de otras masculinidades en el *performance* del ballet, encarnando, desde un homosexual, un ser andrógino, un personaje mitológico, o un poeta existencialista que por amor llega hasta el suicidio. Por lo tanto, se concluye:

- **Que el Ballet Clásico como práctica y fenómeno social y cultural, también se deconstruye y reconstruye; y que los papeles masculinos representados por medio de este estilo dancístico son una demostración más de la multiplicidad de identidades y de la diversidad genérica de toda sociedad.**

En este tenor, se realizó la tipología «Del “Espectro de la rosa” a “El corsario”», donde —a manera de ejercicio analógico—, se le da el nombre de un personaje del *performance* del Ballet Clásico a cada uno de los entrevistados, en relación a la construcción socio-cultural de masculinidades que denotaron las entrevistas a profundidad realizadas. Dicho ejercicio, demuestra de alguna manera, la multiplicidad identitaria y su correlación con las representaciones masculinas en el *performance* del Ballet Clásico.

No son casualidad, algunas coincidencias observadas en el trabajo de campo con los sujetos de estudio; sin duda, la socialización primaria de estos bailarines se dio en condiciones lejanas a la tradición hegemónica: familias nucleares disfuncionales, prevalencia de elementos femeninos, y algún miembro de la familia con influencia importante en cuestiones de identidad de género. Se concluye entonces:

- **Que cuando en la socialización primaria de los hombres, se presentan elementos no hegemónico-patriarcales por parte de agentes socializadores de influencia, la subjetividad de dichos sujetos encarna características de oportunidad de acceso a la construcción de masculinidades alternativas.**

Por ello se reafirma que, dado que el género asignado a mujeres y hombres está social y culturalmente determinado como un rol de comportamiento: existe la posibilidad de cambio. De esta manera, las siguientes conclusiones se marcan a la vez como sugerencias dirigidas a las instancias políticas correspondientes:

- **Recomendar a las instituciones públicas y privadas dedicadas a la enseñanza, promoción y difusión del Ballet Clásico, que en sus medios, incluyan siempre la figura masculina en su representación.**
- **Que se censure toda imagen publicitaria que discrimine, haga escarnio, ridiculice, estigmatice, o desvirtúe, la imagen de los hombres practicantes del Ballet Clásico.**

Respecto a este punto, se han hecho algunos esfuerzos que podemos considerar. En septiembre de 2015 se lanza una convocatoria para que niños entre los ocho y doce años de edad, realicen *casting* para participar en el montaje de la obra de teatro musical *Billy Elliot* (de la película del mismo nombre<sup>9</sup>), cuyo estreno se propone para febrero de 2017. Los niños seleccionados por medio de las audiciones, habrán de prepararse para actuar en dicha puesta, mediante una beca otorgada por una firma bancaria. El productor de la obra, Alejandro Gou, aclara que de no encontrar en México los suficientes niños con el nivel requerido, dirigirá sus esfuerzos para buscarlos en otros países como España, Cuba o Argentina. Las audiciones se han realizado, y se han seleccionado ya a los niños mexicanos con la preparación suficiente para este montaje profesional.

En este sentido, se reconoce el esfuerzo de la producción de *Billy Elliot* y el apoyo de la firma bancaria. Seguramente, esta puesta en escena, por ser ya conocida (como *film*) y de corte comercial, será vista por muchos niños y sus familias y, por ende, puede al menos, dar cierta representatividad a la danza ejercida por hombres. Sin embargo, como una promoción tácita de la aceptación de la práctica, no ofrece la amplitud que se necesita ante el problema que en esta tesis se ha expuesto, ya que abarcó a un grupo de niños que ya cuentan con las condiciones de entrenamiento en Ballet Clásico, tap, canto, actuación y acrobacia (tal y como lo aclara la convocatoria).

Los niños que acudieron a la convocatoria *Billy Elliot*, lógicamente, se están construyendo ya desde parámetros lejanos a la hegemonía. Lo que se pretende, contundentemente es que los demás: todos los niños, jóvenes y adultos hombres, se den y den, la oportunidad de acercarse a los escenarios de su cuerpo y subjetividad a través de la práctica del Ballet Clásico; que dejen el privilegio del poder, en aras de la igualdad; que se dé el último adiós a la hegemonía patriarcal; y que resignifiquen su *ser*.

---

<sup>9</sup> Stephen Daldry (2000), Gran Bretaña.

Las redes sociales, ofrecen también ejemplos importantes de los cambios que se van dando en relación a la práctica de los hombres en el Ballet Clásico:

En la publicación electrónica *La Vanguardia Internacional*,<sup>10</sup> se comenta que: dado que los soldados surcoreanos que vigilan la frontera con Corea del Norte en la zona desmilitarizada, sufren constantemente el estrés de proteger todo un país, sobrellevando el trabajo en uno de los lugares más armados del mundo; han encontrado un secreto que ha roto todos los esquemas: el ballet.

Una vez a la semana, los soldados cambian las botas militares por las suaves zapatillas en una clase destinada a aliviar el estrés de la vigilancia de la frontera más fortificada del mundo. *“Hay mucha tensión aquí, ya que vivimos en la unidad que está a primera línea del enemigo, lo que hace que a veces me sienta inseguro”* –dice Kim Joo-hyeok, un sargento de 23 años de edad que casi ha cumplido con los dos años de Servicio Militar Obligatorio para los hombres en Corea del Sur-. *“Pero, a través del ballet, soy capaz de mantener la calma y encontrar el equilibrio, así como de construir lazos de amistad con mis compañeros”* –añade Kim, quien aprende ballet desde hace dos años y tiene previsto seguir cuando acabe el servicio.

El artículo refiere que el ballet ha implicado un gran esfuerzo para los soldados, quienes han expresado que nunca imaginaron que el ejercicio físico en el entrenamiento del ballet fuera tan complicado. Los soldados no usan mallas ni leotardos, pero con pantalones cortos y camisetas, reciben clases semanales de una maestra- bailarina del Ballet Nacional de Corea-, bajo un programa que comenzó en el 2014 y que ya ha incluido una actuación teatral con “El lago de los cisnes”.

Lee Hyang-jo, la profesora, confiesa que al principio pensó que los militares eran demasiado “toscos” para el ballet; pero no fue así: *“Estar en el ejército de por sí es difícil, así que no estaba segura de qué tipo de ayuda podía aportar. Pero a medida que los soldados aprenden ballet, se ríen más, se vuelven más sensibles y pasan un buen rato”*. Incluso el Comandante Heo Tae-sol, ha descubierto que el ballet ayuda física y mentalmente a los soldados en su tarea.

---

<sup>10</sup> <http://www.lavanguardia.com/internacional/20160714/403215275527/soldados-corea-sur-ballet.html> (consultado el 30 de septiembre de 2016).

El proyecto comenzó como un remedio para aliviar el estrés de los soldados. Con el conocimiento directo de la práctica, se ha convertido en una afición, y se han reconocido sus bondades en un amplio espectro: físico, mental y emocional; en lo individual del *ser* y en la colectividad, en las relaciones sociales. Esta experiencia demuestra las amplias posibilidades de la práctica del Ballet Clásico, ya que el grupo en el que se aplicó, es representativo de la masculinidad hegemónica con todas las características que se atribuyen al sexo masculino. El Ballet Clásico demuestra su enorme capacidad performativa y subversiva, transformando los esquemas de las construcciones socio-culturales más rígidas.



Se concluye que:

- **El Ballet Clásico practicado por hombres, construye nuevas masculinidades, porque su práctica, logra una intimidad plena con dos aspectos que la masculinidad hegemónica androcéntrica y patriarcal ha visto como dos productos acabados, uniformes y sin posibilidades de diversificación: el Cuerpo y la Subjetividad.**

Y de acuerdo a la hipótesis planteada:

Para un hombre, la experiencia de la práctica del Ballet Clásico en el contexto de una sociedad hegemónica patriarcal, tiene expresiones e implicaciones directas en la construcción de su masculinidad.

Se concluye que:

- **La práctica del Ballet Clásico permite y promueve necesariamente el contacto con las emociones, liberando así su expresión, tanto personal como públicamente; se contrapone así a la negativa que la masculinidad hegemónica patriarcal dicta en cuanto a la sensibilidad como un atributo exclusivamente femenino.**

Y, de acuerdo al objetivo general de esta tesis:

Analizar cómo construyen y experimentan su masculinidad los hombres que practican o han practicado el Ballet Clásico en el contexto de una sociedad hegemónica patriarcal.

Se concluye que:

- **Las identidades masculinas construidas en torno a la práctica del Ballet Clásico dan muestra palpable de que la igualdad y equidad de género son más que una posibilidad: constituyen una demanda inmanente y urgente, en el derecho de *ser* en total libertad.**

De esta forma, el análisis de la construcción socio-cultural de masculinidades en los hombres que se han acercado a una práctica generizada como el Ballet Clásico, ha permitido también acercarse a hechos de desigualdad, discriminación, y estigmatización. De alguna manera, este ejercicio, puede devenir en acciones concretas para coadyuvar a deconstruir y resignificar en hombres y mujeres sus conceptos acerca del género y sus paradigmas. Acciones que promuevan un cambio, que si bien se sabe, será paulatino, podrá conjuntarse con los esfuerzos que en la búsqueda de la igualdad, se vienen generando.

Cada quien, desde su propia trinchera, puede y debe acceder a una convencida resignificación de su *ser*. En el caso de las masculinidades, considero un enorme acierto de la perspectiva de género, el hecho de haber puesto su mirada en los hombres, en sus carencias, en sus condiciones, en sus exigencias, en sus crisis, en sus inquietudes, y en suma, en todo ese pesado equipaje que han cargado como los privilegiados de la hegemonía androcéntrica y patriarcal, sin darse cuenta de que, dicho privilegio también los incluía en la violencia, la exclusión, la desigualdad, y la subordinación.

**Vaya entonces este documento:**

**"Por un mundo donde seamos socialmente iguales, humanamente diferentes y totalmente libres"**

Rosa Luxemburgo



## Fuentes de Consulta

Aliaga, Juan Vicente (2002), "Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del SIDA en algunas prácticas artísticas performativas" en *Quaderns portàtils*, Barcelona, MacBa.

\_\_\_\_\_ (2004), *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea.

Amorós, Celia (1991), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Buenos Aires, Anthropos.

Anzorena, Claudia (2008), "Estado y división sexual del trabajo: las relaciones de género en las nuevas condiciones del mercado laboral" en *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, Maracaibo-Venezuela, CESA-FACES Universidad del Zulia.

Arzate Salgado, Jorge (2008), "Evaluación teórico normativa de la política de lucha contra la pobreza rural en México" en Seefoó Luján, J. Luis (Coord.) (2008), *Desde los colores del maíz. Una agenda para el campo mexicano*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán.

\_\_\_\_\_ (2011), "El Estado mexicano y la reproducción social de la pobreza" en Arzate Salgado, Jorge; Gutiérrez, Alicia B. y Huamán, Josefina (Coords.) (2011), *Reproducción de la pobreza en América Latina: relaciones sociales, poder y estructuras económicas*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.

Badinter, Elizabeth (1994), *XY. La identidad masculina*, Bogotá, Editorial Norma.

Barnsley, Julie (2013), *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Venezuela, Ediciones del 5° Aniversario de UNEA.

Baz, Margarita (1996), *La Danza y el Cuerpo*, México, UAM Xochimilco.

Becker, Udo (1996), *Enciclopedia de los Símbolos*, México, Océano.

Benney, M. y Hughes, E.C. (1970), "Of Sociology and the interview" en N.K. Denzin (Comp.), *Sociological Methods: A Sourcebook*, Chicago, Aldine.

Bergara, Ander; Riviere, Josetxu; y Bacete, Rixtar (2008), *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*, España, EMAKUNDE. Instituto Vasco de la Mujer.

Berger, Peter y Luckman, Thomas (1986), *La construcción social de la realidad*, Madrid, Amorrortu Editores.

Bergman, Sergio (2011), *Ser Humanos*, Buenos Aires, Atlántida.

Bonder, Gloria (1998), “Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente” en *Género y epistemología: Mujeres y Disciplinas*, Chile, Universidad de Chile.

Bonino, Luis (2002), “Violencia de género y prevención. El problema de la violencia masculina” en Ruíz Jarabo, C. y Blanco, P. (comp.) (2004), *La violencia contra las mujeres. Prevención y detección*, Madrid, Díaz de Santos.

\_\_\_\_\_ (2004), *Hombres y violencia de género. Más allá de los maltratadores y de los factores de riesgo*, Madrid, Ministerio de Trabajo e Inmigración.

\_\_\_\_\_ (2006), *Micromachismos: La violencia invisible en la pareja*, Buenos Aires, Paidós.

Bourdieu, Pierre (1991), *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Ediciones.

\_\_\_\_\_ (1998), *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI.

Bourdín Rivero, Gabriel (2011), “Acerca del cuerpo estudiado como signo” en *Estudios de Antropología Biológica*, no. XV, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM.

Burín, Mabel y Meler, Irene (2000), *Varones. Género y subjetividad masculina*, Argentina, Paidós.

Butler, Judith (2007), *El género en disputa*, Madrid, Paidós Ibérica.

\_\_\_\_\_ (2010), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.

Cáceres, María Dolores (2008), “El cuerpo deseado y el cuerpo vivido. La apropiación de los discursos mediáticos y la identidad de género” en *CIC Cuadernos de información y Comunicación*, Vol. 13, España, Universidad Complutense de Madrid.

Castells, Manuel (2002), *La era de la información*, México, Siglo XXI.

Castoriadis, Cornelius (1993), “La institución imaginaria de la sociedad”, en Colombo (coord.), *El imaginario Social*, Montevideo, Altamira y Nordan Comunidad.

Castro, Roberto y Vázquez García, Verónica (2008), “La Universidad como espacio de reproducción de la violencia de género. Un estudio de caso en la Universidad Autónoma Chapingo, México” en *Estudios Sociológicos*, vol. XXVI, núm. 3, septiembre-diciembre, México, El Colegio de México.

CEPAL (2002), *Propuesta de indicadores de paternidad responsable. Educación reproductiva y paternidad responsable en el Istmo Centroamericano*, Santiago de Chile, CEPAL.

Chihu Amparán, Aquiles (coord.) (2002), *Sociología de la identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Colás-Bravo, Pilar y Rodríguez, Carmen (2013), “La visión masculina de la identidad corporal de la mujer atleta. Una explicación desde la perspectiva de género” en Piedra, Joaquín (Coord.), *Géneros, masculinidades y diversidad. Educación física, deporte e identidades masculinas*, España, Octaedro.

Colín Colín, Alma Rosa (2011), *La desigualdad de género comienza en la infancia. Manual teórico-metodológico para transversalizar la perspectiva de género en la programación con enfoque sobre derechos de la infancia*, México, Red por los Derechos de la Infancia en México A.C.

Combessie, Jean-Claude. (2003), *El método en sociología*, Córdoba. Argentina, Ferreyra.

CONAPRED (2010), *Encuesta Nacional sobre la Discriminación en México*, CONAPRED.

Connel, Robert W. (1995), *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.

Contreras Sánchez, Francisco; de Keijzer Fokker, Benno; Ayala Monroy, Luis Alberto (2012), “La Construcción de la masculinidad y sus expresiones en la sexualidad de los adolescentes” en *Colecciones Educativas en Salud Pública*, en línea: <http://www.uv.mx/msp/files/2012/11/coleccion8FranciscoContrerasS.pdf> (consultado el 26 de abril del 2014).

Cuche, Denys (2004), *La noción de la cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.

De Lauretis, Teresa (2000), *Diferencias*, España, J. C. Producción Gráfica.

De Souza, M. C. (1997), *El desafío del conocimiento. Investigación Cualitativa en Salud*, Buenos Aires, Lugar editorial.

Díaz Martínez, Capitolina y Dema Moreno, Sandra (editoras) (2013), *Sociología y Género*, Madrid, Tecnos. Grupo Anaya S.A.

Díaz Viana, Luis (1995), “La etnografía como actividad y discurso” en Aguirre Baztán, Ángel (ed.), *Etnografía, metodología cuantitativa en la investigación socio-cultural*, México, Alfa-Omega/Marcombo.

Enguita, Mariano F. (1998). *Economía y Sociología. Para un análisis sociológico de la realidad económica*, España, Siglo XXI.

Escudero, María Carolina (2011), “Disciplina y cuerpo: el ejemplo de la danza clásica”, ponencia presentada en el *Congreso Políticas del Cuerpo*, Departamento de Sociología de la facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación U.N.L.P

\_\_\_\_\_ (2011A), *Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza*, Argentina, GEEC-CIMECS, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), UNLP-CONICET. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Esteban, Mari Luz (2013), *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Bellaterra.

Figuroa Perea, Juan Guillermo (2007), “Hombres, Jerarquía y Violencia. Algunas reflexiones sobre la sexualidad y la salud de los varones en las fuerzas armadas” en Amuchástegui, Ana y Szasz, Ivonne (Coord.) (2007), *Sucede que me canso de ser hombre...relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*, México, El Colegio de México.

\_\_\_\_\_ (2009) “Crisis de la masculinidad y paternidad responsable” en *Garantías de cumplimiento de los deberes de paternidad responsable en México CEAMEG*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura.

\_\_\_\_\_ ; Flores Garrido, Natalia (2012), “Prácticas de cuidado y modelos emergentes en las relaciones de género. La experiencia de algunos varones mexicanos” en *Revista de Estudios de Género. La ventana*, vol. IV, no. 35, enero-junio, 2012, México, Universidad de Guadalajara.

Finol, Jose Enrique (2009), “El cuerpo como signo” en *Revista venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, Año 6 no. 1 enero-abril 2009, Venezuela, Enlace.

Foucault, Michel (1990), *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de La Piqueta.

\_\_\_\_\_ (1997), *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI editores.

\_\_\_\_\_ (2002), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI editores.

Fuller, Norma (2000), “Significados y prácticas de paternidad entre varones urbanos del Perú” en Norma Fuller (ed.), *Paternidades en América Latina*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Gard, Michael (2013), “Danza, masculinidad y educación física: una perspectiva internacional” en Piedra, Joaquín (Coord.), *Géneros, masculinidades y diversidad. Educación física, deporte e identidades masculinas*, España, Octaedro.

Garda, Roberto (1998), “Modernidad y violencia de los hombres. Reflexiones desde la masculinidad sobre el espacio-tiempo y el poder” en *Revista de Estudios de Género. La ventana*, número 8- diciembre, México, Universidad de Guadalajara.

Giddens, Anthony (2008), *La transformación de la intimidad*, México, Cátedra.

Gilmore, David (1994), *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Barcelona, Paidós.

Giménez Montiel, Gilberto (2002), “Paradigmas de identidad” en *Sociología de la identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Giraud, Pierre (1972), *La semiología*, México, Siglo XXI editores.

Godelier, Maurice (1986), *La producción de grandes hombres*, Madrid, Akal.

\_\_\_\_\_ (2001), *Hombres e Identidades de Género, Investigaciones desde América Latina*, Bogotá, CES Universidad Nacional.

Goffman, Erving (2008), *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu/editores.

Guzmán, Adriana (2012), “Disciplinamientos de la elegancia” en Parrini Roses, Rodrigo (Coord.), *Los archivos del cuerpo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Heller, Agnes (1987), *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península.

Hernández Romero, Yasmín y Galindo Sosa, Raúl Vicente (2007), “El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz” en *Espacios Públicos*, Vol. 10, No. 20, Universidad Autónoma del Estado de México.

Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos y Pilar Baptista, Lucio (2003), *Metodología de la investigación*, España, McGraw-Hill Interamericana.

Islas, Hilda (1995), *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Jiménez Bautista, Francisco (2014), “Las violencias y sus implicaciones para la producción de bienestar social” Ponencia presentada en el *Segundo workshop de la Red Iberoamericana para el Estudio de Políticas Sociales*, Colima, México, abril del 2014, Universidad de Colima.

Kimble, Charles; Hirt, Edward; Díaz-Loving, Rolando; Hosch, Harmon; Lucker, William y Zárate, Michael (2003), “Psicología Social de las Américas” en *Revista Interamericana de Psicología Vol. 37. No. 1*, Reseñas, Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. <http://www.psicorip.org/Resumos/PerP/RIP/RIP036a0/RIP03712.pdf> (Consultado el 24 de marzo del 2015).

Kimmel, M. (1997), “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina” en Valdés, T. y Olavarría, J. (Editores), *Masculinidad/es. Poder y Crisis*, Santiago, Chile, Ediciones de las Mujeres No. 24.

Lagarde, Marcela (2003), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas y locas*, México, UNAM.

Lamas, Marta (comp.) (2000), *El Género. La construcción cultural de la diferencia Sexual*, México, PUEG, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.

\_\_\_\_\_ (2006), *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus.

Le Breton, David (2002), *La Sociología del Cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Lego, Mizkyla (2013), *La Construcción de la Subjetividad*, Argentina, Captel, Educación a distancia.

Luckmann, Thomas (1979), "Phänomenologie und Soziologie" en *Alfred Schütz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften*, Stuttgart, Richard Grathoff: Enke.

Maquieira D'Angelo, Virginia (2008), "Género, diferencia y desigualdad" en Beltrán, Elena y Maquieira, Virginia (eds.) *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid, Alianza editorial.

Méndez, Luis (2005), "Modernidad tardía y vida cotidiana" en *Sociológica*, vol. 20, núm. 58, mayo-agosto, 2005, pp. 53-75, Distrito Federal, México; Universidad Autónoma Metropolitana.

Merleau-Ponty, Maurice (1993), *Fenomenología de la Percepción*, Argentina, Planeta.

Meza, Guadalupe (1995), "Masculinidad. Un viaje alrededor del mundo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Miller, A. (1996), *Terrorismo íntimo*. Barcelona, Destino.

Millet, Kate (1975), *Política Sexual*, México, Aguilar.

Minello Martini, Nelson (2002), "Masculinidades: un concepto en construcción" en *Nueva Antropología*, vol. XVIII, no. 61, septiembre 2002, Distrito Federal, México, Asociación Nueva Antropología A.C.

\_\_\_\_\_ (2002-A), "Los estudios de masculinidad" en *Estudios sociológicos*, vol. XX, no. 3, septiembre-diciembre, 2002, pp. 715-732, Distrito Federal, México, El Colegio de México A.C.

Montagu, A. y Matson F. (1989), *El contacto humano*, México, Paidós.

Montesinos, Rafael (2002), *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*, España, Gedisa.

Mora, Ana Sabrina (2009), "Danza, Género y Agencia" en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n° 4, agosto de 2009, Argentina, Universidad Nacional de La Plata.

\_\_\_\_\_ (2010), “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea” en Citro, Silvia (Coord.), *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Editorial Biblos Culturalia.

\_\_\_\_\_ (2011), “El cuerpo en la danza desde la Antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal”, *Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales (orientación Antropología)*, Argentina, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.

Moyua Pinillos, Izaskun (Comp.) (2008), *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*, Vitoria- Gasteiz. Emakunde, Instituto Vasco de la Mujer.

Panesi, Jorge (2013), “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher” en *Cuadernos Lírico* (en línea): <http://lirico.reuves.org/1139> (consultado el 8 de agosto del 2015).

Parrini Roses, Rodrigo (2012), “¿Cómo estudiar el cuerpo?” en Parrini Roses, Rodrigo (Coord.), *Los archivos del cuerpo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Piedra, Joaquín (Coord.) (2013), *Géneros, Masculinidades y Diversidad. Educación física, deporte e identidades masculinas*, Barcelona, Octaedro.

Prieto, José M.; Blasco Ricardo y López Montalvo, Gerardo (2008), “El discreto encanto de ser masculino” en *Revista. Debates. Papeles del Psicólogo*, Vol. 29(2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Barcelona.  
<http://www.cop.es/papeles> (Consultado el 13 de abril del 2015).

Reyna, F. (1985), *Historia del Ballet*, Barcelona, Daimon Editores.

Robles, Bernardo (2011), “La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico” en *Cuicuilco*, vol. 18, no. 52, septiembre-diciembre 2011, México D.F, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Rojas, Olga Lorena (2006), “Reflexiones en torno de las valoraciones masculinas sobre los hijos y la paternidad” en Figueroa, Juan Guillermo; Jiménez, Lucero; y Tena, Olivia (Coord.) (2006), *Ser padres, esposos e hijos: prácticas y valoraciones de varones mexicanos*, México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales. Programa Salud reproductiva y sociedad de El Colegio de México.



Salas Calvo, José Manuel y Campos Guadamúz, Álvaro (2001), “Masculinidad en el nuevo milenio” Ponencia presentada en el *I Encuentro Centroamericano acerca de las Masculinidades*, Costa Rica, Noviembre del 2001.

Sánchez Puentes, Lina Lionza Carolina (2011), “*Masculinidades en crisis: cuerpo y danza. Reconstruyendo masculinidades de hombres bailarines de la Academia Superior de Artes de Bogotá*”. Tesis de Grado de Maestría en Estudios de Género, Bogotá. Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia.

Salt, Marcos Gabriel y Rivera Beiras, Iñaki (1999), *Los derechos fundamentales de los reclusos. España y Argentina*, Buenos Aires, Editores del Puerto.

Sau, Victoria (2001), *Diccionario ideológico feminista*, Vol.I y II, Barcelona, Ícaro.

Sautú, Ruth (2005), *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*, Buenos Aires, Lumiere.

Schongut Grolmus, Nicolas (2012), “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia” en *Psicología, Conocimiento y Sociedad 2. Noviembre*, España, Universidad Autónoma de Barcelona.

Seidler, J. Victor (2000), *La sin razón masculina. Masculinidad y Teoría social*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós, PUEG editores.

Serrano Simarro, Alfonso y Pascual Chenel, Álvaro (2003), *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Diana.

Shütz, Alfred (1995), *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (1998), *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Colombia, Universidad de Antioquia.

Suárez Villegas, J. Carlos (2008), “Estereotipos de la mujer en la comunicación” en *Nodo50*, Mujeres en red. [https://investigacion.us.es/sisius/sis\\_showpub.php?idpers=4283](https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=4283) (Consultado el 24 de marzo del 2015).

Szasz, Ivonne (2000), *Los hombres y la sexualidad: aportes de la perspectiva feminista y primeros acercamientos a su estudio en México*, México, El Colegio de México.

Szasz, Ivonne y Lerner, Susana (1999), *Para comprender la Subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*, México, El Colegio de México.

Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1990), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona, Paidós.

Téllez Infantes, Anastasia y Verdú Delgado, Ana Dolores (2011), “El significado de la masculinidad para el análisis social” en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, n° 2, España, Universidad Miguel Hernández de Elche.

Torras, Meri (ed.) (2007), *Cuerpo e Identidad. Estudios de género y sexualidad*, Barcelona, ediciones UAB.

Torres Velázquez, Laura Evelia (2006), “Diferencias paternas en la crianza de hijos e hijas: estudio de casos” en Figueroa, Juan Guillermo; Jiménez, Lucero; y Tena, Olivia (Coord.) (2006), *Ser padres, esposos e hijos: prácticas y valoraciones de varones mexicanos*, México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales. Programa Salud reproductiva y sociedad de El Colegio de México.

Tortajada Quiroz, Margarita (2010), “Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón” Ponencia presentada en el *IV Encuentro Nacional de escritores y escritoras sobre disidencia sexual e identidades sexo-genéricas*. Noviembre 26-28, “Nuevos enfoques, estudios y escenarios de la diversidad sexual” *Línea Expresiones artísticas de la diversidad sexual*, Puebla, México.

Varguillas, Carmen Siavil y Ribot de Flores, Silvia (2007), “Implicaciones conceptuales y metodológicas en la aplicación de la entrevista en profundidad” en *Laurus*, vol. 13, núm. 23, Caracas, Venezuela, Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Vélez Bautista, Graciela (2008), *La construcción social del sujeto político femenino. Un enfoque identitario-subjetivo*, México, Miguel Ángel Porrúa.

## Anexo metodológico 1

### Guía de *Entrevista en profundidad semi-estructurada*

A continuación se presenta la guía de *Entrevista en profundidad semi-estructurada* de acuerdo a los lineamientos especificados.

La tabla se encuentra conformada de acuerdo a:

Capítulo del documento que da cuenta del tema de que se trata;

Subcapítulo, tema o apartado;

Pregunta de inducción que lleva al diálogo específico;

y observaciones (primarias, ya que se hace uso de bitácora para detalles específicos);

se aclara también el Marco Teórico en relación al desarrollo de las preguntas inductivas.

#### Entrevista en profundidad

##### Guía semi-estructurada:

CAPÍTULO	SUB-CAPÍTULO	APARTADO-TEMA	PREGUNTA DE INDUCCIÓN (o conducente de la conversación)	OBSERVACIONES	Para dar cuenta de:
<b>1. La construcción Socio-Cultural del género</b>	<b>1.1 Aprehendiendo el mundo.</b>	<b>1.1.1 Socialización primaria y género</b>	¿Dónde y cuándo naciste?	Berger y Luckman (MT)	Contexto de nacimiento
			Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.).		Contexto familiar
			Lugar en la familia (hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).		Lugar en la familia

			¿Cómo (sientes) era tu papá?		Su percepción acerca de relación padre-hijo
			¿Cómo (sientes) era tu mamá?		Su percepción acerca de relación madre-hijo
			Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).		Otras relaciones importantes.
			¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?	¿Querían niño o niña? ¿Adornaron tu cuarto? ¿Te vestían de azul? etc.	Adopción primaria de género
			¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?	Extraescolares: futbol, box, natación, artes marciales, etc.	Actividades genéricas
			¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?	Actividades domésticas Juegos Comportamiento	Roles de comportamiento
		<b>1.1.2 Socialización secundaria, habitus y género</b>	¿Cuándo y cómo <i>supiste</i> que eras <i>hombre</i> ?	Anzorena (MT)	Cómo asume el género
			¿Cómo es la relación con tu padre? ¿Cómo es la relación con tu madre?		Actualidad relación: padre-hijo madre-hijo

			¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de <i>ser masculino</i> ?		Estereotipos
			Recordar: ¿Qué te estaba <i>prohibido</i> como <i>hombre</i> ?		Roles
			¿Qué diferencias recuerdas – entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?		Roles
		<b>1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación</b>	¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo <i>de mujeres</i> ?  ¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLETO CLÁSICO?	Bordieu (MT)	Primeras transgresiones con respecto al género asignado  Acceso a la práctica del Ballet Clásico
	<b>1.2 Identidad Social y Género</b>		¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?	Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.	Lenguaje sexista

		<b>1.2.1 Sexismo</b>	¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?	Schütz (MT)	Lenguaje sexista
		<b>1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas</b>	¿Cómo <i>debe ser</i> entonces un <i>hombre</i> ?	Butler (MT)	Ideología de género
		<b>1.2.3 Socialización y género</b>	¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?	Con la familia y los amigos. Con papá o con mamá. En la casa y en la escuela, etc.	Identidad: expresión u ocultamiento
			¿Qué querías ser cuando fueras <i>grande</i> ? y ¿Por qué?		Expectativas de vida
		<b>1.2.4 Permanencia y cambio</b>	¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?	Giménez (MT)	Identidad: expresión u ocultamiento
	<b>1.3 La sociedad patriarcal y la construcción de género</b>		¿Qué no <i>deben hacer</i> las mujeres?	Lagarde Amorós Sau (MT)	Roles y estereotipos
			¿Qué no <i>deben hacer</i> los hombres?		Roles y estereotipos
		<b>1.3.1 Dicotomías constructoras de género</b>	¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?		Roles y estereotipos

		<b>1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género</b>	¿Qué piensas hoy acerca de tu género?	Butler (MT)	Construcción de género
<b>2. La construcción socio-cultural de las masculinidades</b>	<b>2.1 Masculinidades: el origen 2.2 Identidad masculina</b>		¿Cómo un hombre <i>se hace</i> hombre?	Connell (MT) Guttman	Construcción de género
			¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?	Del esquema de Bonino (1994).	Construcción de género
			¿Qué hace importante a un hombre?		Construcción de género
			¿Un hombre <i>debe</i> ser duro?		Características hegemónico-patriarcales de la masculinidad
			¿Un hombre <i>debe</i> ser violento?		Características hegemónico-patriarcales de la masculinidad
			¿Crees que el ballet se contrapone al hecho de <i>ser hombre</i> ?	Kimmel (MT) Moyua Stoller (MT)	Construcción de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
			¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres?	Seidler (MT)	Características hegemónico-patriarcales de la feminidad

			El <i>ser bailarín</i> ¿resta masculinidad?	Burín y Meler (MT)	Características hegemónico- patriarcales de la femenidad- masculinidad
		<b>2.2.1 Hegemonía, poder y violencia</b>	¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico? y ¿Por qué?	Tortajada (MT)	Roles y estereotipos sociales
			¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?		Hechos de violencia
			¿Has ocultado tu gusto por la práctica del Ballet Clásico?		Actitud ante el estigma (ocultamiento).
			¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?		Actitud ante el estigma (ocultamiento).
		<b>2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma</b>	¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar Ballet Clásico?	Giddens Goffman (MT)	Actitud ante el estigma
			¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu		Estigma social



			inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido <i>sus razones</i> ?		
		<b>2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas</b>	¿Te han dicho homosexual por bailar ballet?	Moyua Connel (MT)	Homofobia
			¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?		Reacciones ante el estigma social
			¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?		Prácticas generizadas
		<b>2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina</b>	Ahora: ¿Quién estás siendo?	Bonder De Lauretis (MT)	Subjetividad
			¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?		Subjetividad y género
	<b>2.3 Nuevas masculinidades</b>		¿Te consideras un hombre diferente?	Schongut (MT)	Subjetividad y género

			¿Cómo es la relación con tu pareja?	Femenina o masculina.	Relaciones de pareja
		<b>2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente</b>	¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?	Figuroa Badinter (MT)	La masculinidad frente a la paternidad
			¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?		La masculinidad frente a la paternidad
		<b>2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía</b>	¿Qué significa para ti la equidad de género?	Meler Garda (MT)	Conceptos acerca de la equidad de género
		<b>2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad</b>	¿Cómo eres <i>un hombre</i> ahora?	Burín Badinter Piedra (MT)	Subjetividad Construcción de la masculinidad
			¿Cómo se distingue entonces un hombre de una mujer?		Subjetividad Construcción de la masculinidad
			Los homosexuales ¿son hombres?		Conceptos acerca de la diversidad sexual
			Los bailarines de Ballet Clásico ¿son distintos al resto de los hombres?		Construcción de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
<b>3. Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del cuerpo y la subjetividad</b>	<b>3.1 Pensar el Cuerpo</b>		¿Qué es para ti <i>tu cuerpo</i> ?	Le Breton Parrini Mora (MT)	Conceptos acerca del cuerpo

		<b>3.1.1 Corporeidad y cuerpo vivido</b>	¿Hay algún punto de tensión entre ser hombre y bailar ballet? ¿Cómo manejas dicha tensión?	Merleu-Ponty (MT)	El Ballet Clásico y la masculinidad
		<b>3.1.2 El cuerpo representado</b>	¿Se nota el ballet en tu cuerpo? ¿Estás consciente de tu cuerpo?	Escudero (MT)	El Ballet Clásico como práctica corporal y la masculinidad
		<b>3.1.3 El cuerpo disciplinado</b>	¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?	Foucault Parrini Mora (MT)	El Ballet Clásico como práctica-disciplina y la masculinidad
			¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?		El Ballet Clásico como práctica y la masculinidad
	<b>3.2 Imaginarios del cuerpo</b>		¿Cómo <i>debe ser</i> el cuerpo de un hombre?	Montagu y Matson (MT)	Concepción del cuerpo
		<b>3.2.1 El cuerpo: entidad semiótica</b>	¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?	Islas	El Ballet Clásico como práctica y la masculinidad
		<b>3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas</b>	Pláticanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.	Giraud	Performatividad
			¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?		Imaginario social

			¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?		Imaginario social
		<b>3.2.3 El cuerpo performado</b>	¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?	Butler (MT)	Construcción y experimentación de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
			Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas		performatividad
			Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio		performatividad
			Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje		performatividad
			Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?		Construcción y experimentación de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
	<b>3.3 Cuerpo y subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico</b>		¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?	Bourdieu Focault (MT) Mora Parrini Escudero	Subjetividad

		<b>3.3.1 Cuerpo de bailarín</b>	¿Qué es un bailarín?	Gard (MT) Le Breton Escudero Mora Badinter	Subjetividad
			¿Quién es un bailarín?		Subjetividad
			Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Qué características debe tener un buen bailarín?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Consideras que en el Ballet Clásico hay más homosexuales?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
		<b>3.3.2 Cuerpos que expresan</b>	¿Quién baila?	Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.	Subjetividad
		<b>3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina</b>	¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?	Serrano y Pascual Montesinos Badinter (MT)	Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico

			¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?	Particularmente con respecto a tu masculinidad.	Subjetividad
			¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?	Familia, pares (hombres y mujeres), etc.	Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?	Vestuario Maquillaje Utilería Movimientos Interacciones etc.	Experimentación de la masculinidad
		<b>3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México</b>	¿Es diferente - para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países?	Barnsley (MT) Tortajada Kimmel Parrini Islas	La práctica del Ballet Clásico en el contexto específico
			¿Es diferente hacer danza en Toluca?		La práctica del Ballet Clásico en el contexto específico
		<b>3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza</b>	¿Cómo decidiste practicar danza clásica?	Mora Kimmel Guzmán (MT)	Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico

			¿El Ballet te ha hecho más femenino?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?		Construcción y experimentación de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
			¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del Ballet Clásico?	Los hombres Las mujeres Tu padre Tu madre Tu pareja etc.	Construcción y experimentación de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
			En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?	De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha.	La práctica del Ballet Clásico en el contexto específico
			¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?		Construcción y experimentación de la masculinidad en la práctica del Ballet Clásico
			¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Qué te satisface de tu práctica?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico

			¿Qué te molesta de tu práctica?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			El Ballet Clásico: ¿Qué afirma o confirma en ti?		Qué reproduce y/o qué transgrede la práctica del Ballet Clásico
			¿Quién estás siendo ahora?		Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico en la construcción y experimentación de la masculinidad

Tabla 3. Entrevista en profundidad. Guía semi-estructurada (Elaboración propia).

## Anexo metodológico 2

### Espacios de identidad: el descubrimiento

Cada espacio de identidad se relaciona con:

- El capítulo que sustentó teóricamente el análisis.
- El subcapítulo, y apartado respectivo.
- El espacio a descubrir, desde las preguntas de la *Entrevista en profundidad*.
- Se han numerado las respuestas (de manera condensada) por cada uno de los entrevistados en el orden referido en el apartado 4.4.4 Estudio de caso.
- Se realizaron observaciones primarias a manera de notas de la entrevistadora.

#### 1. La Construcción Socio-Cultural del género

##### 1.1 Aprehendiendo el mundo

##### 1.1.1 Socialización primaria y género

Del lugar de nacimiento y edad actual:



Entrevistado:

1. Toluca, México. 28 años.
2. Toluca, México. 41 años.
3. Toluca, México, 26 años.
4. Toluca, México. 36 años.
5. Arcelia, Guerrero. 20 años.
6. Ciudad de México. 28 años.

El rango de edad de los entrevistados es de 20 a 41 años

La diferencia: Podemos observar que hay 21 años de diferencia entre el mayor de los entrevistados y el más joven. Asimismo, podemos clasificarlos en tres rangos:

- a.) 20 años
- b.) 26 y 28 años
- c.) 36 y 41 años

Esta clasificación nos aporta elementos diferenciales de vida de acuerdo a etapas en cuanto a madurez, grado de estudios y expectativas en la vida cotidiana.

En cuanto al lugar de origen, sólo uno de los entrevistados llega a la ciudad de Toluca desde otra provincia (Arcelia, Guerrero), con características culturales diferentes.

#### **De la familia:**

1. Disfuncional: divorcio (él tenía 7 años).
2. Tradicional, numerosa; muerte del padre (él tenía 12 años).
3. Tradicional (en apariencia. Él la considera disfuncional).
4. Disfuncional: Madre soltera (nula relación con el padre que abandonó a la familia cuando él tenía cinco años).
5. Disfuncional: divorcio (él tenía 10 años).
6. Disfuncional: divorcio (él tenía 9 años).

Como podemos observar sólo dos de los 6 entrevistados desarrollaron la primera parte de su infancia en familias tradicionales (una en apariencia y la otra con la particularidad de la muerte del padre); los otros 4 entrevistados manifiestan disfuncionalidad en su familia (tres por divorcio y uno por ausencia-abandono- del padre).

#### **El lugar en la familia:**

1. Hermano menor. Hermana (3 años mayor).
2. Hermano menor. Familia de 10 (5 hombres y 5 mujeres).
3. Hermano menor. Hermano con síndrome de Down (2 años mayor).
4. Hermano menor. Hermana (de diferente padre; 6 años mayor).
5. Hermano menor. Dos hermanas.
6. Hermano mayor. Una hermana (3 años menor).

Observamos que, a excepción de uno, todos los entrevistados ocupan el lugar de hermano menor.

La diferencia: El lugar que se ocupa como miembro de la familia, conlleva múltiples determinaciones durante la socialización; en este caso, será de central importancia en cuanto a la atención paterna y materna a las actividades y desarrollo del entrevistado.

#### **Del padre:**

1. Proveedor, trabajador; lejano, desinteresado.
2. Proveedor, serio, recto; gusto por la convivencia familiar.
3. Proveedor; soñador, cariñoso; gusto por sus hijos.
4. Nulidad (por abandono).
5. Proveedor, trabajador, participativo (trabajo doméstico); cariñoso (diferenciado: con la hija-con el hijo).
6. Proveedor, trabajador, emprendedor, seguro de sí; gusto por la convivencia familiar.

Cinco de los seis entrevistados, definen a su padre como proveedor. Cuatro, describen a su padre como cariñoso, con gusto por la convivencia familiar (o con sus hijos e hijas).

Uno de ellos, recuerda un padre lejano y desinteresado; y uno más sufre el abandono total de su padre.

#### **De la madre:**

1. Controladora, estricta, rígida-tradicional; afectiva (físicamente).
2. Controladora, estricta, castigadora (en cuanto a sanciones), intolerante; organizada (en lo doméstico).
3. Controladora, exigente, impositiva; desorganizada. Poco afectiva.
4. Tranquila, noble. Sin exigencias.
5. Controladora, rígida, exigente.
6. Controladora; trabajadora, estudiosa, culta (con intereses múltiples); moralmente tradicional. Cariñosa (moderada).

Cinco de los seis entrevistados hablan de una madre controladora, rígida y exigente. Sólo uno la define como tranquila y sin exigencias. Uno más define a su madre como una mujer trabajadora e independiente.

#### **Otros en la familia:**

1. Tío (línea paterna): Autoridad, rudeza. Cercanía en los problemas.
2. Hermano mayor: Habilidades comunicativas.
3. Abuelo paterno: Proveedor, trabajador; habilidades comunicativas.  
Tío (línea materna): Amigo, comprensivo.
4. Tío (línea materna): Suplencia del padre. Cercanía.
5. Familia masculina (todos los hombres de la familia: tíos, abuelos, primos). Tío diferente al estereotipo masculino familiar y cultural.
6. Abuelos maternos: Como refugio de hogar.

En cada uno de los entrevistados se presentan influencias familiares de acuerdo al contexto particular de su socialización primaria: 4 por parte de tíos (2 de línea materna, uno paterna; y uno no específica); uno de parte de su hermano mayor; 1 de parte de abuelo paterno, y otro de abuelo y abuela (maternos). Uno más declara influencia de toda la familia del lado masculino.

### **¿Niño o niña? ¿Azul o rosa?**

**Se marca con mayúsculas: AZUL (en el caso de condiciones masculinizadas –de origen- en cuanto a la imagen adoptada para el niño); ROSA (en el caso de condiciones con ciertos rasgos femeninos –de origen- en cuanto a la imagen adoptada para el niño); y AMARILLO (en cuanto a una imagen neutra –de origen- adoptada para el niño).**

1. Preferencia: niño (la primera fue niña). AZUL. Vestimenta masculina formal.
2. Sin preferencia por sexo. AMARILLO (sin cambios en la familia). Vestimenta masculina casual.
3. Sin preferencia (temor por la condición del hermano mayor-síndrome de Down). AZUL. Vestimenta masculina formal.
4. Ignora la preferencia por sexo. AMARILLO. Vestimenta masculina formal-moderada.
5. Preferencia: niño (por parte del padre). AZUL. Vestimenta masculina formal.
6. Preferencia: niño. AZUL (aún cuando no hubo detalles de masculinización con él, se marcó la diferencia cuando nació su hermana (“princesa”). Vestimenta masculina moderada.

Tres de los entrevistados saben que hubo una preferencia por el sexo masculino en su nacimiento; dos sin preferencia, y uno más lo ignora. Se califica a cuatro de los entrevistados en el código AZUL, en cuanto a la visualización de ciertas condiciones masculinizadas –de origen- adoptadas en cuanto a la imagen para el niño. En cuanto a la vestimenta, todos los entrevistados manifiestan que sus padres eligieron para ellos vestimenta masculina (formal, casual o moderada). Ninguno de los entrevistados perfiló en el código ROSA.

### **Socialización primaria y actividades extraescolares:**

1. Fútbol (padre); natación, karate (madre). Danza clásica, jazz, folklor, español (iniciativa de la madre con oposición absoluta del padre).
2. Fútbol (iniciativa propia).
3. Fútbol, natación y clavados, atletismo, gimnasia (padre y madre); música (iniciativa propia).
4. Fútbol (no organizado; iniciativa propia), juegos diversos (canicas, encantados). Karate (tío).

5. Fútbol (tradición cultural masculina). Teatro y guitarra (iniciativa propia).
6. Fútbol (no organizado; iniciativa propia); guitarra (iniciativa propia).

Todos los entrevistados tuvieron contacto con el fútbol durante su socialización primaria. Cuatro de ellos tuvieron contacto con el arte (música, teatro, danza-sólo uno de ellos-); y sólo dos de ellos hicieron deporte de contacto (karate-no relevante).

### **Lo doméstico:**

**Se marca como activo, a aquél entrevistado que manifiesta participación en actividades domésticas. Se aclara si las encomiendas fueron específicas o de oportunidad; y se especifica en cuanto a la distinción genérica de roles masculino-femenino.**

1. Activo (sólo cuando era necesario). Sin distinción de actividades masculino-femeninas.
2. Activo (con encomiendas específicas). Sin distinción de actividades masculino-femeninas.
3. Activo (con encomiendas específicas). Sin distinción de actividades masculino-femeninas.
4. Activo-moderado (sin encomiendas específicas). Distinción de actividades masculino-femeninas.
5. Activo (con encomiendas específicas). Cierta distinción de actividades masculino-femeninas.
6. Activo (con encomiendas específicas). Sin distinción de actividades masculino-femeninas.

Podemos observar que todos los entrevistados participaron durante su socialización primaria en actividades domésticas; cuatro de ellos sin distinción en cuanto a actividades consideradas masculinas o femeninas.

#### **1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

##### **Y... ¿cómo supe que era hombre?**

1. Siempre lo supe. Distinción de actividades (niño-niña). Órganos sexuales.
2. Estaba implícito. Diferencias (masculino-femenino).
3. Educación sexual temprana. Interés por el sexo opuesto.
4. Interés por el sexo opuesto.
5. Órganos sexuales.
6. Órganos sexuales. Diferencias (masculino-femenino).

Para dos de los entrevistados se dio una situación de conocimiento implícito de su sexo. Tres de ellos manifiestan haber percibido desde niños situaciones de distinción de actividades por sexo. Tres de los entrevistados narran anécdota con respecto a la distinción vivida en cuanto al conocimiento de la diferencia de órganos sexuales (de niño y de niña). Dos de ellos perciben su experiencia desde el interés manifiesto por el sexo opuesto. La diferencia: Sólo uno de los entrevistados relata experiencia de educación sexual durante su socialización secundaria.

### **Identificándose: Padre-hijo Madre-hijo**

**Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. Las palabras clave que definen su relación con el padre, en la segunda columna, así como con la madre en la tercera columna. La cuarta columna, define la identificación comentada por cada uno de los entrevistados.**

<b>Entrevistado</b>	<b>Relación: Padre-hijo</b>	<b>Relación: Madre-hijo</b>	<b>Identificación</b>
1	Hostil, discusiones frecuentes al grado de los golpes. Mejora a partir de vivir separados.	Buena en general. Problemas en cuanto a modo de vida.	Con ninguno
2	Padre idealizado por fallecimiento temprano. Admiración.	Poca convivencia específica por falta de tiempo (familia numerosa).	Con ninguno
3	Padre de apoyo; sin relación estrecha.	Responsable de la educación; sin relación estrecha.	Con ninguno
4	Nula	Distante. Conflicto religioso.	Con ninguno
5	Desidentificación por características genéricas.	Desidentificación por características genéricas.	Con ninguno
6	Buena relación. Convivencia amistosa. Admiración y respeto mutuo.	Conflictos por aspectos disciplinarios.	Con el padre.

Tabla4. Identificándose: Padre-hijo, Madre-hijo (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Como se puede observar, cinco de los entrevistados manifiestan no sentirse identificados con ninguno de sus progenitores. Los seis entrevistados manifiestan problemas de relación con sus madres (diversos conflictos).

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados manifiesta mayor identificación con su padre. Asimismo, 4 de los entrevistados manifiestan relación problemática con el padre; mientras que sólo uno de ellos manifiesta una buena relación.

**Ser masculino:**

1. Gusto por el futbol. Ser proveedor, trabajador. Vida pública.
2. Trabajo pesado.
3. Gusto por el futbol. Control emocional. Imagen masculina (estereotipo). Proveedor, protector.
4. Actividades generizadas.
5. Gusto por el futbol. Proveedor, trabajador. Imagen masculina (estereotipo). Actividades generizadas.
6. Control emocional. Protector, responsable.

Tres de los seis entrevistados declaran, dentro de las características de masculinidad adoptadas durante su socialización primaria, el gusto por el futbol. Los seis entrevistados manifiestan –de alguna manera- haber recibido información en cuanto a ser masculino en el sentido de: ser proveedor, protector, trabajador (trabajo estereotipado), en la vida pública. Dos de ellos manifiestan haber recibido información en cuanto al control masculino de las emociones; y en cuanto a la imagen masculina dentro del estereotipo genérico.

**Lo prohibido como hombre:**

1. Bailar.
2. Nada explícito.
3. Maltratar, molestar u hostigar a las mujeres. Manifestar emocionalidad femenina. Imagen femenina.
4. Nada explícito.
5. Imagen femenina. Preferencia por actividades femeninas (arte).
6. Maltratar, molestar u hostigar a las mujeres. Irresponsabilidad.

Dos de los entrevistados manifiestan no haber experimentado prohibición alguna por su condición masculina. Dos de ellos manifiestan como prohibición –en su condición masculina- en cuanto a maltratar, molestar u hostigar a las mujeres; así como pretender una imagen no correspondiente al estereotipo-hombre. Dos de ellos manifiestan prohibición en cuanto a su inclinación por las artes; así como uno de ellos por las actividades femeninas. La diferencia: Uno de ellos manifiesta prohibición –en su condición masculina- en cuanto a la explicitación de emociones; asimismo en cuanto al incumplimiento de responsabilidades consideradas masculinas.

**La diferencia en la escuela: niños-niñas**

1. Imagen (vestimenta, corte de cabello), juegos, actividades.
2. Imagen (vestimenta, corte de cabello, colores), juegos, actividades (deportes).
3. Imagen (vestimenta, corte de cabello, colores, accesorios), juegos, actividades (deportes).

4. Imagen (vestimenta, corte de cabello, colores), juegos, actividades (deportes, talleres). Comportamiento.
5. Imagen (vestimenta, corte de cabello, colores), juegos, actividades (deportes). Comportamiento.
6. Juegos, actividades (deportes). Comportamiento. Liderazgo (masculino).

Cinco de los entrevistados refieren marcada diferencia genérica en cuanto a la imagen (vestimenta, corte de cabello, colores, accesorios). Todos, en cuanto a los juegos y actividades (deportes, talleres, etc.). Tres, observan marcada diferencia en cuanto al comportamiento de niñas y de niños en la escuela.

### **¿Y yo como niño en este contexto?**

**En este rubro, se especifica la postura del entrevistado en este contexto (escolar y en la cotidianidad) durante su socialización:**

1. Yo bailaba, los demás niños no (ellos jugaban futbol). Me llevaba más con la niñas; sólo me llevaba con niños cuando ellos hacían otra cosa que no fuera futbol.
2. Me juntaba más con niños, sobre todo por el futbol, y luego por el baile callejero (es más masculino que femenino). Con las niñas me llevaba pero siempre en relación a hacer “parejitas”.
3. Me llevé siempre bien con ambos (niños y niñas); en algunas actividades prefería niños (el futbol, los juegos rudos).
4. En la escuela sí me llevaba más con niños, por los juegos. En mi cotidianidad me llevaba más con niñas (mis primas), crecí entre puras mujeres; así que jugaba a las muñecas, a la comidita, al papá y la mamá, etc.
5. En mi tierra (Arcelia) era prácticamente obvio que “los niños con niños” y “las niñas con niñas”. Era casi un pecado preferir los juegos de niñas siendo hombre.
6. Sí llegué a jugar con niñas, pero siempre jugando el rol del protector, del serio, del responsable de ellas; de ahí en fuera mis juegos y relaciones fueron más con niños.

Observamos que los entrevistados socializaron de acuerdo a los roles establecidos.

La diferencia: Los entrevistados que convivieron con niñas en su socialización, lo hicieron por diferentes causas: preferencia personal, circunstancias (familiares y de contexto), o por la generalización de las actividades.

#### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

**La rebeldía:**

1. En defensa del Ballet.
2. Ninguna.

3. Ninguna.
4. Ninguna.
5. En defensa del uso del cabello largo (estereotipo-imagen masculina).
6. En defensa de la preferencia por leer y no por el futbol (actividades generizadas).

Tres de los entrevistados manifiestan no haberse rebelado nunca por cuestiones de género. Tres de ellos sí: en defensa de actividades (generización) y de imagen (estereotipo-imagen masculina).

### **EL ENCUENTRO CON EL BALLETO CLÁSICO:**

**Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna se especifica el encuentro del entrevistado con el Ballet Clásico ocurrido durante su socialización primaria; así como en su socialización secundaria en la tercera columna. La cuarta columna especifica su encuentro con la actividad y/o la práctica en su edad adulta.**

Entrevistado	Socialización primaria	Socialización secundaria	Edad adulta
1	En los medios (televisión). Como actividad femenina (hermana).	Como actividad de placer personal.	Como elección propia de vida.
2	Nula	En los medios (videos). Invitación (amiga) por afición al baile callejero.	Como elección propia de vida (actividad profesional).
3	Nula	Por requisito (taller escolar). Como actividad femenina (madre). Por invitación (carencia de hombres para montaje).	Por elección personal: trabajo físico, popularidad (con el sexo opuesto). Placer en la actividad.
4	En los medios (televisión).	Invitación (amigo). Interés personal (por una chica bailarina).	Elección personal: experiencia y complemento de actividades deportivas.
5	En los medios (televisión).	Complemento de actividad artística (teatro).	Elección personal. Relación afectiva con bailarina.



6	En los medios (televisión).	Difusión cultural (escuela).  Por invitación (carencia de hombres para montaje).	Elección personal: experiencia.  Gusto por la práctica.  Placer en la convivencia artística.
---	-----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 5. El encuentro con el Ballet Clásico (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Como podemos observar, cuatro de los entrevistados tuvieron su primer contacto con el Ballet Clásico durante la etapa de socialización primaria a través de la televisión.

Cinco de los entrevistados inician la práctica en la etapa de socialización secundaria. Esta etapa inicial se da por invitación, o por complemento de otras actividades (en su mayoría). La franca elección personal por la práctica (en todos los casos) se da en la edad adulta.

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados inició la práctica en la etapa de socialización primaria, y dos no tuvieron contacto alguno con el Ballet Clásico durante esta etapa.

De cualquier forma, se observa que el hecho de acceder a la práctica del Ballet Clásico, se considera una transgresión social al género masculino.

## 1.2 Identidad Social y Género

### Cuestionados por identidad:

1. Maricón (por pares en la primaria- por el gusto por actividades feminizadas), gay (por mejores relaciones con niñas). Homosexual (por la familia).
2. Maricón, nena, gay (por espectadores, dentro de la práctica del ballet-evento político).
3. Maricón (por pares en la preparatoria –por la práctica del ballet- en especial: imagen (vestuarios).
4. Maricón, nena, gay, puto (por pares, amigos (como broma) –por la práctica del ballet-).
5. Maricón, gay, puto (en general, por estereotipo femenino-imagen), por la práctica de artes escénicas (ballet, teatro); por contexto (en el ballet y el teatro).
6. Maricón, nena, gay (en general –por la práctica dancística, en especial: imagen (vestuarios). Por espectadores, dentro de la práctica del ballet-eventos en municipios pequeños, pueblos y comunidades).

Los seis entrevistados han sido cuestionados en cuanto a su sexualidad a través del uso de vocabulario sexista (ofensivo): por pares, espectadores y familiares.

La diferencia: Uno de ellos menciona también, cuestionamientos con base en su imagen personal (estereotipo femenino); y dos más en cuanto al imaginario social del Ballet Clásico (vestuarios).

### 1.2.1 Sexismo

#### ¿Ofendido?

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna se especifica si el entrevistado acepta o no el haberse sentido ofendido al ser cuestionado al respecto. En la tercera columna se marcan las razones que comenta el entrevistado para haberse sentido –o no- ofendido.

Entrevistado	¿Te has ofendido? Sí-No	Las “razones”
1	Sí acepta	El Ballet. El género.
2	No acepta	Ignorancia con respecto a la actividad. Tono y matiz de las palabras.
3	No acepta	Lo toma a broma.
4	No acepta	Sin afectación.
5	No acepta	Sin afectación.
6	Sí acepta	Siempre es ofensivo (aunque no afecte)

Tabla 6. Sexismo-ofensas (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Sólo dos de los entrevistados, aceptan haber sentido ofensivos los comentarios sexistas a su persona. Los otros cuatro no aceptan haberse sentido ofendidos (argumentando que los que lo hacen es: por ignorancia, como broma; o porque no se sienten afectados al respecto).

### 1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas

#### ¿Cómo debe ser un hombre?

1. No hay una fórmula.
2. No considera un prototipo de género.
3. Proveedor.
4. Distinguirse por sus actos.
5. Responsable de sus actos, consecuente, fiel, congruente.
6. Protector, responsable; capaz de ejercer su emocionalidad.

Dos de los entrevistados afirman no tener establecido un estereotipo de género. Dos de ellos caracterizan al hombre por sus actos (en una acepción general, como *ser humano*). La diferencia: Uno de ellos manifiesta como característica de un hombre el hecho de cumplir con su papel de proveedor. Uno de ellos menciona que el hombre debe ser capaz de ejercer su emocionalidad.

### 1.2.3 Socialización y género

#### Máscaras de comportamiento:

Se refiere el comportamiento que cada uno de los entrevistados presenta en los diferentes contextos.

1. Bivalente: extrovertido en la vida pública (líder); introvertido en la vida privada (retraído y tímido con la familia). Comodidad identitaria en el ámbito del ballet.
2. Bivalente: natural en la vida pública (amistades); serio en la vida privada (por posiciones de autoridad). Comodidad identitaria en el ámbito del ballet.
3. Bivalente: natural la vida pública (amistades); serio en la vida privada (por posiciones de autoridad). Máscara en el trabajo formal. Comodidad identitaria en el ámbito del ballet.
4. Bivalente: natural la vida pública (relajado con las amistades); serio en la vida privada (por posiciones de autoridad). Máscara en el trabajo formal. Comodidad identitaria en el ámbito del ballet.
5. Bivalente: natural la vida pública (relajado, uso de vocabulario); serio en la vida privada (por posiciones de autoridad). Máscara en el trabajo formal. Deshinibición total en cuanto a imagen. Comodidad identitaria en el ámbito del ballet.
6. Bivalente: natural la vida pública (relajado); serio en la vida privada (por posiciones de autoridad-más con la madre, mayor confianza con el padre). Máscara en el trabajo formal. Comodidad identitaria en el ámbito del ballet.

Todos los entrevistados observan comportamientos diferentes en la vida pública y privada. Lo más importante es que todos mencionan identificarse más consigo mismos en el ámbito de la práctica del Ballet Clásico.

#### Lo que quise ser cuando niño y lo que soy ahora:

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna se mencionan las expectativas del entrevistado en su niñez. En la tercera columna se especifica la expectativa profesional visualizada en la edad adulta o en la actualidad (en su caso). La columna final puntualiza observaciones al respecto.

Entrevistado	Niño	Adulto-actualidad	Observaciones
1	-Bailarín. -Comunicólogo	-Bailarín. -Comunicólogo	-Semi-profesional (por condiciones físicas) -Estudiante
2	-Jugador de futbol. -Bailarín	-Bailarín	-Profesional
3	-Químico. -Aviador. -Cocinero. -Bailarín	-Lic. en Gastronomía. -Docente universitario.	Dejó la danza por razones de economía (“la danza no deja para vivir”), de edad (“comencé ya grande”), y de condiciones físicas.
4	-Policía judicial. -Policía federal.	-Empleado de Gobierno.	Dejó la danza por razones económicas (trabajo remunerado de

	-Maestro de ballet.		tiempo completo).
5	-Biólogo marino. -Estrella de rock. -Fotógrafo. -Actor de teatro.	-Actor de teatro. -Practicante de Ballet.	Desea seguir estudiando para ser fotógrafo profesional. Piensa seguir dedicándose al teatro como profesión. Considera que su preparación en el ballet empezó muy tarde para ser profesional.
6	-Super-héroe. -Doctor,arquitecto, abogado. Escritor,psicólogo. -Turismo y gastronomía. -Bailarín.	-Estudiante de Turismo y Gastronomía.	Intentó ser bailarín profesional. Lo dejó por condiciones físicas, edad (“comencé ya grande”), y expectativas económicas a futuro.

Tabla 7. Lo que quería ser de grande (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Podemos observar que todos los entrevistados pensaron alguna vez en dedicarse a la danza (como ejecutantes o maestros). Tres de ellos siguen en la práctica (profesional y semi-profesional); el resto ha abandonado la práctica por completo por razones económicas principalmente; por edad y condiciones físicas; y por expectativas a futuro.

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados se dedica a la danza como actividad profesional de tiempo completo; pero no en la especialidad de Ballet Clásico (por razones económicas), optando por el Baile Internacional en el giro del turismo.

#### 1.2.4 Permanencia y cambio

##### ¿Qué oculto?

1. Mi preferencia sexual (con mi familia).
2. Nada.
3. Nada.
4. Lo más íntimo (de acuerdo a la conveniencia).
5. Mi intimidad.
6. Mi gusto, afición y práctica de la danza (si el contexto lo provoca).

Observamos que sólo uno de los entrevistados ha ocultado su gusto, afición y práctica de la danza. El entrevistado homosexual, oculta esta preferencia ante su familia. Dos de los entrevistados aceptan ocultar lo que consideran pertenece a su vida íntima; dos más afirman ser explícitos en cuanto a su identidad se refiere (aunque antes hayan declarado usar máscaras de comportamiento en los diferentes contextos de su vida).

#### 1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género

##### ¿Qué no *deben hacer* las mujeres?

##### ¿Qué no *deben hacer* los hombres?

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna se especifica el comentario clave del entrevistado al respecto de lo que no deben hacer las mujeres; en la tercera columna, lo que no deben hacer los hombres.

Entrevistado	¿Qué no <i>deben hacer</i> las mujeres?	¿Qué no <i>deben hacer</i> los hombres?
1	Someterse, permitir que la agredan. Permitir que transgredan su identidad.	Someterse, permitir que lo agredan. Permitir que transgredan su identidad.
2	Nada específico	Nada específico
3	Mandar (por naturaleza). Ser proveedoras.	Olvidar su papel de proveedor y protector.
4	Nada específico	Nada específico
5	Dejar de hacer lo que quieren por prejuicios sociales.	Dejar de hacer lo que quieren por prejuicios sociales.
6	Nada específico	Dejarse llevar por su estereotipo de género.

Tabla 8. ¿Qué deben hacer las mujeres? y ¿qué deben hacer los hombres? (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Podemos observar que cinco de los entrevistados manifiestan igualdad en cuanto al *deber-ser* de hombres y de mujeres.

La diferencia: Sólo uno se manifiesta abiertamente a favor del cumplimiento de los roles hegemónico-patriarcales de proveer, proteger y mandar, para el hombre.

### 1.3.1 Dicotomías constructoras de género

#### Las actividades: hombre-mujer

1. Igualdad absoluta.
2. Ninguna, pero sí habla de que algunas actividades podrían facilitarse (física o mentalmente) para los hombres o para las mujeres.
3. Distintas por naturaleza. Deportes para hombres (fútbol), para mujeres (voleibol). Habla de que ambos pueden hacerlo todo, pero sin descuidar “su papel”.
4. Ninguna, habla de que cada vez observa menos desequilibrio al respecto.
5. Igualdad absoluta.
6. Ninguna, pero sí habla de que algunas actividades podrían facilitarse para los hombres (aquellas que requieren fuerza o fortaleza física).

Cinco de los entrevistados mencionan que no consideran que las actividades sean exclusivas para ninguno de los dos sexos; sin embargo, dos de ellos sí consideran que algunas actividades pueden facilitarse más para alguno de los sexos (por razones de naturaleza física).

La diferencia: Uno de ellos expone abiertamente que sí hay actividades exclusivas para cada sexo de acuerdo a un papel o rol determinado.

### 1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género

#### El género masculino:

1. Habla de la homosexualidad (como género); considera que hay muchos tipos de homosexuales y que existe una gran ignorancia social al respecto.
2. Habla del género como una etiqueta impuesta. Circunstancial.
3. Habla de que el género masculino se ha degradado; ha olvidado lo que es *ser hombre*.
4. Habla de que el género masculino ha ido cambiando en cuanto a los roles del pasado (proveedor, protector, invulnerable, etc.).
5. Habla del género masculino sólo en su acepción de heterosexualidad.
6. Habla de que el género masculino ha ido cambiando en cuanto a los roles del pasado, con una mayor aceptación de la diversidad sexual y de la ruptura de roles establecidos.

Observamos que la interpretación de género es muy subjetiva (desde la preferencia sexual, los roles, etc.). Tres de los entrevistados observan cambios importantes en el comportamiento del género masculino.

Se observa claramente una confusión de los conceptos: sexo/género.

## Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades

### 2.1 Masculinidades: el origen

#### 2.2 Identidad masculina

##### Hacerse hombre:

1. Su vestimenta, rasgos físicos (madurez); su congruencia.
2. No se hace; lo es o no lo es.
3. Experiencia, carácter. Aceptar cambiar cuando se da cuenta que es necesario.
4. No se hace; lo es o no lo es. Se puede hacer un hombre mejor.
5. Experiencia. Se va construyendo.
6. Experiencia; los golpes de la vida.

Observamos que, para cuatro de los entrevistados son las experiencias las que van forjando a un hombre. Para dos de los entrevistados, se nace hombre.

Se observa una vez más una confusión en cuanto al concepto *hombre*: desde la sexualidad; desde la generalización del término *hombre* (como sinónimo de *ser humano* abarcando a hombres y a mujeres); y desde el género en su acepción exclusiva de roles.

### **Lo que nunca haría (por ser hombre):**

1. Travestismo.
2. Ponerme un vestido (por convención social).
3. Tener relaciones sexuales con un hombre.
4. Besar a un hombre.
5. Vestirme de mujer (en la calle. Sí en el teatro o en la danza).
6. Vestirme de mujer (en la calle. Sí en el teatro o en la danza). Tener relaciones sexuales con un hombre.

Cuatro de los entrevistados declaran que no se vestirían con prendas consideradas de mujer (a menos que se trate de algún espectáculo teatral). Tres de ellos mencionan cuestiones físico afectivas como algo prohibido como hombres (besos, relaciones sexuales-con personas de su mismo sexo).

### **La importancia de un hombre:**

1. La congruencia consigo mismo y con los demás.
2. La trascendencia, logros; su legado.
3. La buena impresión que pueda dejar a los demás.
4. La historia que construye: lo que deja en los demás.
5. Las acciones. La fidelidad consigo mismo.
6. Socialmente: un buen puesto, una familia funcional. Personalmente: satisfacción y logro de metas.

Para todos los entrevistados, la importancia de un hombre radica en aspectos comportamentales; se enfatiza en cuanto a su imagen social.

Se observa una vez más una confusión en cuanto al concepto *hombre*: desde la generalización del término *hombre* (como sinónimo de *ser humano* abarcando a hombres y a mujeres); y desde el género en su acepción exclusiva de roles.

### **La “dureza del hombre”:**

1. Debe ser duro en algunas circunstancias (no por el hecho de ser hombre).
2. No debe ser duro (aunque en esta sociedad pudiera ser ventajoso).
3. Debe ser duro en algunas circunstancias (en el ballet clásico-como *partneire*).
4. No debe ser duro; al contrario, debe acudir a su emotividad.
5. No debe ser duro; al contrario, debe acudir a su emotividad.
6. Debe ser duro (consigo mismo). No debe ser duro (en el aspecto emotivo).

Tres de los entrevistados consideran que en algunas circunstancias, el hombre debe ser duro. Tres de los entrevistados declaran que el hombre no debe ser duro, sobretodo en el aspecto emocional; es reiterado el aspecto del llanto y la famosa frase de “los hombres no lloran”.

**La violencia masculina:**

1. No debe ser violento (ni el hombre ni la mujer).
2. No debe ser violento (ni el hombre ni la mujer). Preferencia por la razón (lo han tachado como pasivo por esta convicción).
3. Puede ser violento en algunas circunstancias, como defensa; sólo con los de su género (no con las mujeres).
4. Puede ser violento en algunas circunstancias, como defensa (tanto el hombre como la mujer).
5. No debe ser violento (refiere el hecho de haberse enfrentado con la narco-violencia y conocerla).
6. Puede ser violento en algunas circunstancias, como defensa; sólo con los de su género (no con las mujeres).

La mitad de los entrevistados refieren la violencia como un hecho circunstancial necesario en situaciones de defensa de su integridad (o de la de otras personas). La otra mitad niega la violencia bajo cualquier circunstancia.

La diferencia: Ninguno de los entrevistados diferencia las condiciones de violencia de hombres y mujeres (contexto hegemónico-patriarcal).

**El Ballet Clásico y el ser hombre:**

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna se marcan las condiciones masculinas requeridas en la práctica del ballet Clásico comentadas por cada entrevistado. En la tercera columna se especifican las características que podrían considerarse como femeninas en la práctica del Ballet Clásico; así como –en la cuarta columna- el contexto en que éstas se desarrollan desde el punto de vista del entrevistado. En la última columna se ha referido una declaración del entrevistado que sintetiza su postura al respecto.

Entrevistado	El Ballet en lo masculino	El Ballet en lo femenino	El contexto	Declaración
1	Requiere esfuerzo físico intenso. Contacto físico con mujeres.	Movimientos suaves (brazos).	Interacción con muchas mujeres.	Puedes ser femenino jugando futbol. Puedes ser masculino bailando ballet.



2	Fuerza, destreza (pero también las mujeres las necesitan).	Contacto con las emociones (pero también las mujeres la necesitan).		Se consideran femeninos los rasgos emotivos; y masculinos los de fuerza o destreza.
3	Fuerza Fortaleza	Vestimenta Movimientos Maquillaje	Interacción y convivencia con muchas mujeres.	El ballet te hace un mejor hombre.
4	Va de la mano con el cuerpo masculino. Entrenamiento eficaz por atención (hay pocos hombres) o tradición en el ejercicio físico.	Algunos movimientos en cuanto a sutileza.	En este país y algunos otros países latinoamericanos.	A los hombres nos va bien todo tipo de danza y baile.
5	Trabajo vigoroso. Formación corporal dentro del estereotipo social.	Movimientos suaves. Actitudes corporales. Lenguaje corporal.	Ideas anquilosadas en la gente.	El ballet no se contrapone al hecho de ser hombre; todo lo contrario.
6	Requiere dureza (cargar).	Movimientos sutiles que a la gente le parecen así.	La gente se deja llevar por lo que le dicen (que el ballet es para mujeres).	Sólo los que hemos bailado sabemos lo duro que es.

Tabla 9. El ballet masculino y femenino desde el contexto (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Todos los entrevistados reconocen en el ballet un entrenamiento fuerte físicamente donde se requiere de vigor y fuerza. Algunos reconocen en los movimientos del ballet acepciones femeninas, pero sólo debido a estereotipos sociales. Se reconoce una transgresión al género masculino desde el aspecto sensible de la práctica del Ballet Clásico.

### **La sensibilidad del bailarín:**

1. Es más sensible.
2. Es más explícito en cuanto a sensibilidad.
3. Es más sensible.
4. Es tan sensible como otros hombres en diversos contextos.
5. Desarrolla su sensibilidad desde el ejercicio del arte.
6. Es tan sensible como otros hombres en diversos contextos.

Algunos de los entrevistados refieren la necesidad de desarrollo de la sensibilidad en los bailarines, por el hecho de ejercer un arte. Se marca que el bailarín no inhibe dicha sensibilidad. Se reconoce una transgresión al género masculino desde el aspecto sensible de la práctica del Ballet Clásico.

**Restando masculinidad:**

1. El ballet no resta masculinidad.
2. El ballet no resta masculinidad.
3. El ballet no resta masculinidad.
4. El ballet no resta masculinidad.
5. El ballet no resta masculinidad.
6. El ballet no resta masculinidad.

Consenso al respecto de que el ballet no resta masculinidad *per se*, pero que ésta es una interpretación social de acuerdo al imaginario. Se reconoce una transgresión al género masculino desde el aspecto sensible de la práctica del Ballet Clásico.

**2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

**Reprobando la práctica del Ballet Clásico masculino:**

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna, se marca el comentario del entrevistado al respecto de cómo tomaba los comentarios reprobatorios al respecto de la práctica durante su socialización primaria; asimismo, en su socialización secundaria (tercera columna); y en la edad adulta (cuarta columna). En la última columna se marcan observaciones al respecto (rescatadas de la bitácora de la entrevistadora).

Entrevistado	Socialización primaria	Socialización secundaria	Edad adulta	Observaciones
1	Los comentarios no tenían importancia. Reprobación paterna absoluta.	Los comentarios (pares hombres y padre) adquieren importancia al grado de abandono temporal de la práctica.	Asume su condición de bailarín y homosexual (no con su familia).	No cree tampoco en la “salida del closet”; se considera discreto en cuanto a su preferencia sexual.
2	No hubo interacción con el ballet.	No hubo reprobación por la práctica.	Bailarín profesional. Asume su condición social.	Heterosexual con parejas dentro del ámbito dancístico.
3	No hubo interacción con el ballet.	Novia, no comprendía por qué hacer ballet siendo hombre.	Asume las condiciones sociales de la práctica.	Heterosexual con parejas dentro y fuera del ámbito dancístico.

4	No hubo interacción con el ballet.	No hubo reprobación por la práctica.	Asume las condiciones sociales de la práctica.	Heterosexual con pareja (desde hace 15 años) del ámbito dancístico.
5	Reprobación social y familiar por prácticas artísticas.	No hubo reprobación explícita por la práctica.	Asume las condiciones sociales de la práctica.	Heterosexual con pareja del ámbito dancístico. Sospechas continuas de bisexualidad.
6	No hubo interacción con el ballet.	Reprobación materna como actividad profesional (por cuestiones de roles). Reprobación de pares (amigos) por imagen social (estigma).	Asume las condiciones sociales de la práctica.	Heterosexual con parejas dentro y fuera del ámbito dancístico. Sospechas continuas de homosexualidad reprimida.

Tabla 10. Estigma (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Todos los entrevistados, de una u otra forma, han sido reprobados en cuanto a la práctica del ballet clásico durante la socialización secundaria. Todos los entrevistados logran asumir la condición social que la práctica conlleva en cuanto al estigma del bailarín clásico.

La diferencia: Resulta interesante observar que sólo uno de los entrevistados inició su práctica dentro de la socialización primaria.

Se reconoce una transgresión al género masculino desde el aspecto sensible de la práctica del Ballet Clásico.

#### **Hechos violentos:**

1. Chantaje y soborno por parte del padre para que dejara la práctica.
2. Faltas de respeto al trabajo dancístico (en el *performance* escénico).
3. Ninguno. La violencia se da más entre mujeres (bailarinas).
4. Ninguno. Al contrario, se sintió apoyado.
5. De la familia (socialización primaria). Por parte de un director de teatro (homosexual).
6. Burlas, negaciones, ausencias (amiga que le dejó de hablar cuando se enteró que alguna vez había bailado ballet clásico).

Se confirma que los hechos violentos dirigidos a los bailarines de ballet clásico pertenecen a la categoría de violencia simbólica y psicológica (no física).

### **Ocultando al Ballet:**

1. Con la familia (lo disfraza de teatro), con los pares (durante la socialización primaria y secundaria).
2. Nunca; al contrario lo explicita orgullosamente.
3. Nunca; pero tal vez lo ocultaría o negaría si lo considerara necesario (ámbito de trabajo, por ejemplo).
4. Nunca; siempre ha sido abierto al respecto.
5. Nunca; se mueve en el ámbito artístico, lo cual lo hace más fácil.
6. Sí, prefiere omitirlo en consideración a ciertas circunstancias (conveniencia).

Cuatro de los entrevistados no ocultan o niegan su práctica del ballet clásico (aunque uno afirma considerar la posibilidad de acuerdo a las circunstancias).

La diferencia: Uno de los entrevistados, afirma que sí lo oculta si así lo considera conveniente. Uno de los entrevistados afirma ocultar o disfrazar su práctica en el ámbito familiar y en un momento dado lo hizo con pares.

### **Dudas:**

1. Muchas. Abandonos temporales. Actualmente, convencimiento total de permanencia.
2. Nunca. Decisión inicial que ha permanecido hasta el nivel profesional con dedicación de tiempo completo.
3. Nunca.
4. Nunca. Fue de las personas más importantes en su vida de quienes recibió apoyo.
5. Nunca.
6. Sí, los que me hicieron exámenes de ingreso a la Escuela Nacional de Danza me hicieron dudar de mi capacidad para dedicarme a esto.

La mayor parte abandonaron la práctica por razones ajenas a la reprobación familiar o social de la práctica masculina del ballet clásico.

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados ha dudado en cuanto a su práctica del ballet clásico, al grado del abandono temporal. Uno más, en cuanto a su capacidad para desarrollarse como bailarín profesional.

## **2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

### **Discriminación, exclusión y estigma**

**Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En las siguientes tres columnas, se especifica si el entrevistado afirma –o no- haber sufrido de discriminación, exclusión, y/o estigma. En la última columna se establecen observaciones al respecto (rescatadas de la bitácora de la entrevistadora).**

Entrevistado	Discriminación	Exclusión	Estigma	Observaciones
1	Sí	Sí	Sí	Familia, pares.
2	No	No	No	Refiere que el ballet, en lugar de discriminarlo, lo ha hecho destacar técnicamente (en el ámbito en el que se desarrolla).
3	Sí (por hombres)	No	Sí (como hombre, con los hombres)	Refiere que con las mujeres, el ballet ha sido una característica de atracción.
4	No	No	No	Refiere que fue muy solicitado como bailarín (por carencia de elementos masculinos en el ámbito).
5	Sí	Sí	Sí	Familia, pares y sociedad de Guerrero (por imagen femenina, principalmente).
6	Sí	Sí	Sí	Figura de autoridad (maestro), pares (hombres y mujeres).

Tabla 11. Desigualdad, discriminación y estigma (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

La discriminación, queda declarada por 4 de los entrevistados.

La exclusión, queda declarada por 3 de los entrevistados.

Tres de los entrevistados consideran que el hecho de bailar ballet clásico sí ha impuesto en ellos un estigma.

Los principales agentes de discriminación, exclusión y estigma son: la familia, los pares (hombres y mujeres); las figuras de autoridad (padres, maestros) y la sociedad en general.

La diferencia: Tres de los entrevistados refieren una estigmatización positiva en el sentido de: carencia de elementos masculinos en el ámbito del ballet clásico, atractivo para las mujeres en cuanto a la actividad (cierta extravagancia), y por la preparación técnica que conlleva la práctica. En este caso, la práctica del Ballet Clásico reproduce los roles y estereotipos sociales genéricos (el hombre fuerte, atractivo, triunfador, seguro de sí mismo, etc.)

### **2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

#### **Los bailarines ¿menos hombres?**

#### **El Ballet ¿femenino?**

1. Soy homosexual, pero esto no tiene nada que ver con el ballet.  
El ballet se considera femenino por ignorancia.
2. No me interesa lo que digan de mí, o si piensan que soy homosexual.  
El ballet se considera femenino por el permanente contacto con las emociones.
3. Creo que no hay dudas con respecto a mi inclinación sexual. Tengo fama de galán.  
Que el ballet se considere femenino es histórico.

4. Sí me han dicho homosexual (de broma), pero no por el ballet.  
El ballet se considera femenino por la delicadeza de sus movimientos, por la música; y por la ignorancia de la gente con respecto a la actividad.
5. No me interesa lo que digan de mí, o si piensan que soy homosexual de *closet*, o bisexual.  
El ballet se considera femenino por la delicadeza de sus movimientos, y por el imaginario social (vestimenta, maquillaje).
6. Sé que muchos y muchas han pensado que soy homosexual; es ignorancia.  
El ballet se considera femenino por ignorancia. También el imaginario social (vestimenta, maquillaje).

La consideración principal para subordinar la masculinidad de los bailarines de ballet clásico es por género, ya que se les tacha de homosexuales o bisexuales (en el caso de que se les conozcan parejas mujeres).

Desde el punto de vista de los entrevistados, al ballet clásico se le considera femenino por: Ignorancia con respecto a las características de la práctica, por el imaginario social (vestimenta, maquillaje), por la visualización de los movimientos (suaves, delicados, frágiles), y por razones históricas (el origen de la práctica).

#### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

##### **¿Quién estoy siendo?**

1. El que encuentra en la danza la oportunidad de “sacarlo todo”. Un estudiante, un emprendedor.
2. El bailarín que disfruta al máximo su danza. El bailarín con consciencia, con experiencia.
3. El hombre en la búsqueda de su identidad, del redescubrimiento de sí mismo. La mejor versión de mí que aún, mejorará mañana.
4. Soy yo, en una crisis existencial (natural).
5. Yo mismo, haciendo lo que me gusta (ballet y teatro) y amando a mi pareja.
6. Una persona que estudia, que trabaja, que convive. Una persona en pleno aprendizaje de la vida.

Todos los entrevistados perfilan su *ser* actual desde la subjetividad.

##### **Lo que hace el ballet con lo masculino y lo femenino:**

1. Ni más masculino, ni más femenino. El Ballet es parte de mí.
2. Ni más masculino, ni más femenino. Eso es ridículo.

3. Aumenta feminidad por los movimientos suaves y delicados (pero eso me hace exitoso como masculino, paradójicamente, porque atraes más mujeres y eso a los ojos de la sociedad; es masculino).
4. Ni más masculino, ni más femenino. En el ballet hay la oportunidad de ambas expresiones (depende de cada persona).
5. Ni más masculino, ni más femenino.
6. Para la sociedad: aumenta feminidad por los movimientos, la corporalidad, el lenguaje corporal y las actitudes. En lo personal: sí considero que me aumentó feminidad en cuanto al poder expresivo, emocional. No considero que me restó masculinidad en cuanto a preferencia sexual.

Cuatro de los entrevistados no consideran que la práctica del ballet clásico implique una pérdida de masculinidad o aumento de feminidad. Consideran que es la sociedad la que interpreta que la práctica sí permea la masculinidad y feminidad en quienes la practican.

### **2.3 Nuevas masculinidades**

#### **Un hombre diferente:**

1. Sí, porque hago lo que quiero hacer.
2. Sí, soy otro a partir de la práctica del ballet. El entrenamiento completo (cuerpo-alma) logra esto.
3. Sí, porque soy capaz de hacerlo. Porque veo y vivo las cosas de manera diferente.
4. Sí, veo las cosas de forma muy diferente que el resto.
5. Sí, considero que no encajo en el prototipo masculino.
6. Sí, soy muy diferente a la mayoría. Mi disciplina es muy clara. Me he atrevido a hacer algo que la mayoría no hacen.

Todos los entrevistados se consideran hombres diferentes, principalmente por la osadía de haberse atrevido a realizar la práctica del ballet clásico en una sociedad patriarcal-androcéntrica. Se denota que la práctica del ballet clásico se relaciona con actitudes, forma de pensar y de convivir; y que, definitivamente, se contrapone al estereotipo social hegemónico-patriarcal masculino. En cierta medida, el Ballet Clásico transgrede los roles y estereotipos sociales; pero de alguna manera también los reproduce, al ubicar a los bailarines como osados y valientes en una medida extrema (aunque el contexto sea obviamente diferente).

#### **Relaciones de pareja:**

1. Sólo una pareja estable (homosexual-fuera del ámbito dancístico), con duración de tres años y medio; con mucha felicidad en todos los aspectos. Actualmente finalizada.

Tres relaciones heterosexuales durante la socialización secundaria (para guardar las apariencias en cuanto a sexualidad).

2. Dos vivencias en pareja con mujeres del ámbito dancístico (unión libre). Múltiples relaciones de noviazgo (heterosexuales), dentro y fuera del ámbito dancístico.
3. Actualmente no tiene pareja. Ha tenido múltiples parejas en noviazgo –del ámbito dancístico en su mayoría- (heterosexual); algunas furtivas y otras formales.
4. Relación actual que considera estancada y por costumbre (heterosexual, con una bailarina) después de 15 años de noviazgo. Siente necesario acceder al siguiente paso: el matrimonio o la unión libre.
5. Relación actual de noviazgo (heterosexual, con una bailarina) con duración de un año. Primera relación estable y sexualmente activa.
6. Actualmente no tiene pareja. Ha tenido múltiples parejas en noviazgo (heterosexual –del ámbito dancístico en su mayoría-); algunas furtivas y otras formales.

De los entrevistados, sólo uno se declara homosexual. Todos han tenido relaciones de pareja, algunos de ellos con personas del medio artístico-dancístico.

### **2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente**

#### **¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

#### **¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

1. No quiere ser padre de familia: por independencia y porque considera que los hijos e hijas adoptados por homosexuales sufren mucho por cuestiones de discriminación (en México al menos).
2. Padre de una mujer (a los 21 años), la cual a su vez tiene un hijo de 5 años (lo tuvo a los 16). También, padre de un niño de 10 años (de su segunda relación).  
No se considera el mejor padre, aunque tiene una buena relación, tanto con su hija como con su hijo; considera que siempre le ha faltado tiempo para estar con ellos. De ambos se ha separado físicamente por diversas circunstancias (cambio de residencia, separación de pareja).  
*“En cuanto al niño, no lo veo tan frecuentemente como quisiera. Imagínate que la mayoría de padres separados ven a sus hijos los fines de semana y en las vacaciones escolares; pero yo... ¡es precisamente cuando más trabajo tengo! ya que prácticamente trabajo para el sector turístico”.*  
Considera que sí le gustaría ser un padre con mayor participación y convivencia con sus hijos y con su nieto, pero que su alejamiento ha sido circunstancial.
3. Dudas en cuanto a la paternidad: por la gran responsabilidad, la vida en pareja (forzada tal vez, en favor de los hijos). No sabe si tiene la capacidad de ser un buen padre.
4. Quiere ser un padre con presencia absoluta en la vida de sus hijos e hijas, y se siente con la capacidad de llevarlo a cabo.



5. Por el momento no (es muy joven); en su momento, tal vez, en el caso de contar con la responsabilidad absoluta al respecto. Menciona que lo más importante como padre es dar libertad a sus hijos.
6. Desea ser padre –en su momento-. Pretende ser un padre que enseña a través de su experiencia.

Podemos observar que, los entrevistados no observan características correspondientes a la familia patriarcal dentro de sus perspectivas de vida al respecto.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

#### **Los bailarines y la equidad de género:**

1. Equidad de seres humanos.  
No hay noción de conceptos (ya que compara machismo-feminismo).
2. Igualdad en privilegios y oportunidades.  
Considera que, por el momento, es una utopía.
3. Que cada quien juegue el papel que le toca.  
Considera roles genéricos.
4. Igualdad de oportunidades.  
Considera que debe ser en cualquier ámbito y aspecto de la vida.
5. Equidad entre los seres humanos.  
Igualdad de derechos. No hay “cosas de hombres”, ni “cosas de mujeres”-
6. Igualdad de oportunidades.  
Nadie es superior. Nadie tiene el derecho de abusar de nadie. Igualdad también para los y las de la diversidad sexual.

Se tiene noción del concepto. Se relaciona con igualdad de oportunidades para ambos.

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados considera roles genéricos específicos.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

#### **Un hombre ahora:**

1. Un hombre que no encaja en los cánones establecidos socialmente. Un homosexual (al que se le puede notar pero que no es “tan femenino”).
2. Un hombre que trata de vivir la vida lo mejor posible; fuera de los roles de género establecidos.
3. Un hombre que trata de ejercer su papel de hombre lo mejor posible (dentro de los cánones establecidos, como proveedor por ejemplo).
4. Un ser humano en grata convivencia con los demás; con todos los seres vivos.
5. Un hombre que va aprendiendo a ser él mismo (a pesar de ir en contra de lo socialmente establecido: el hombre como proveedor, la imagen personal, etc.).

6. Un hombre que aprende de la vida, con metas por cumplir; fuera de los roles de género establecidos.

Cinco de los entrevistados se manifiestan como hombres que hoy por hoy, ejercen su papel fuera de los cánones establecidos en cuanto a género.

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados considera roles genéricos hegemónico-patriarcales específicos.

### **¿Cómo distinguir a un hombre de una mujer?**

1. Por los órganos sexuales. Por cómo te vistes, como hablas, y con quién interactúas.
2. Por la anatomía. Por la vestimenta; por la apariencia.
3. Por los órganos sexuales. Por la apariencia general.
4. Por el aspecto físico.
5. Por el aspecto físico. Por los órganos sexuales.
6. Por su apariencia (pero puede ser algo muy equívoco).

Se observa que desde el punto de vista de los entrevistados, es la apariencia física lo que suele distinguir a un hombre de una mujer; así como la diferencia en cuanto a órganos sexuales. Ninguno menciona características distintivas en cuanto a comportamientos, actividades o actos de emotividad.

### **El homosexual ¿hombre?:**

1. Sí
2. Sí
3. Entre los homosexuales también hay hombres y mujeres, en relación al papel que juegan (roles genéricos).
4. Sí
5. Sí son hombres (unos más masculinos que otros).
6. No, en el sentido tradicional. Deben de ser reconocidos como *otro* género (no binario).

Todos consideran como hombres a los homosexuales, principalmente en cuanto a que tienen órganos sexuales masculinos.

La diferencia: Uno de ellos hace acepción a los roles de género (considera que inciden también en el ámbito homosexual). Uno más, considera que el homosexualismo encaja en la división binaria de los géneros.

### **El bailarín clásico y el resto de los hombres:**

1. La diferencia está en el aspecto de la sensibilidad.
2. La diferencia está en el trabajo conjunto del cuerpo y el alma.

3. La diferencia está en el desarrollo del ego.
4. No hay diferencia.
5. La diferencia está en la necesidad de expresión.
6. La diferencia está en lo propio de la disciplina: el cuerpo, la manera de ver la vida.

Se hace referencia a diferencias desde la subjetividad, principalmente en cuanto a la sensibilidad, emocionalidad y expresividad. También se hace referencia al trabajo propio de la disciplina: corporal y emocional.

La diferencia: Sólo uno de los entrevistados, marca la diferencia comportamental en cuanto al desarrollo del ego.

### **Capítulo3. Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

#### **3.1 Pensar el Cuerpo**

##### ***Mi cuerpo:***

1. Mi herramienta de trabajo.
2. Mi herramienta de trabajo; refugio, medio de comunicación; mi templo, mi amigo, mi reto. Mi universo visible y tangible.
3. Mi herramienta de trabajo, mi todo; lo único realmente mío.
4. Es todo, sin el cuerpo no somos nada.
5. Es el vehículo del espíritu, el carruaje.
6. Yo en el mundo material; mi herramienta de trabajo.

Todos consideran al cuerpo como la herramienta principal de su trabajo, el vehículo, el medio de comunicación. Todos declaran un especial cuidado a su cuerpo.

##### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

###### **Consciencia del cuerpo:**

1. Principalmente en clases (entrenamiento).
2. No completamente; en el ballet ésta es precisamente una búsqueda constante. Sí, estoy muy consciente; por eso lo trabajo constantemente.
3. Sí, el ballet hace esto.
4. Sí, gracias al ballet.
5. A veces. Creo que la danza logra esa consciencia corporal.

Observamos que todos los entrevistados relacionan la consciencia corporal con la práctica del ballet clásico en cuanto al desarrollo postural, el movimiento, y la corporalidad en general.

### 3.1.2 El Cuerpo representado

#### El ballet en el cuerpo:

1. Músculos largos, piernas marcadas; cuerpo delgado (sin grasa); la espalda, los brazos.  
Caminas diferente; cambios posturales evidentes.
2. Delgado, atlético (sin grasa); condición física excelente.
3. Piernas estéticas.  
Caminas diferente.
4. Resistencia y tono muscular. Salud integral.
5. Flexibilidad, elasticidad.  
Cambios posturales evidentes.
6. Agilidad, flexibilidad.  
Cambios posturales evidentes.

Los entrevistados hacen patente el trabajo corporal que el entrenamiento del ballet clásico implica. Hacen énfasis en la agilidad, flexibilidad, y en la resistencia y tono muscular. Por otra parte, se deja claro que el ballet implica cambios posturales y de corporalidad que van más allá del entrenamiento, permeando la vida cotidiana.

#### Implicaciones en el cuerpo a partir de la práctica del ballet clásico:

1. Cambios posturales que pasan a ser inconscientes (o subconscientes).
2. Fortaleza física y mental. Escuchar al cuerpo en la vida diaria.
3. Cambios posturales en la vida diaria; en todas las actividades.
4. Disciplina en todas las actividades de la vida. Resistencia.
5. Cambios en forma y función (todo funciona mejor).
6. Cambios posturales que pasan a ser inconscientes (o subconscientes). Hasta la piel cambia (se me quitó el acné).

Para todos los entrevistados el ballet ha implicado cambios de vida más allá de los cambios corporales, ya que pasan a ser parte de su vida cotidiana. Los cambios actitudinales son importantes: disciplina, fortaleza y salud física y mental.

#### Placer y dolor:

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. La segunda columna marca lo que para el entrevistado constituye una relación con el placer en la práctica del Ballet Clásico; asimismo, una relación con el dolor dentro de la práctica específica.

Entrevistado	Placer	Dolor
1	Dolores musculares Cansancio Malos olores Aplausos Nervios escénicos Caracterización Amistades Enemistades Energía	Abstenerse de fiestas
2	El logro de cambios en mi cuerpo. El logro de una técnica impecable.	Frustraciones de ejecución y virtuosismo.

3	Preparación para la clase. La clase en sí. El sudor, el esfuerzo. El escenario Los aplausos La música	Nada.
4	Clases Ensayos Dolor físico	Presentaciones Público Aplausos Reconocimiento
5	Logros técnicos El logro de cambios en mi cuerpo. Dolor físico Esfuerzo	Escenario Aplausos Frustraciones de ejecución Errores en el escenario.
6		Admiración Reconocimiento Aplausos Frustraciones de ejecución y virtuosismo. Haber tenido que dejarlo No haber podido dedicarme por completo a la danza. La ignorancia al respecto de la práctica. Los comentarios irrespetuosos.

Tabla 12. El placer y el dolor (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Los bailarines disfrutaban del trabajo de entrenamiento que implica el ballet clásico (aun en cuanto al dolor físico, el esfuerzo, el cansancio, y hasta los malos olores-sudor). También hacen acepción a los logros técnicos en cuanto al desarrollo de la práctica.

Definitivamente, para todos los bailarines resulta sumamente disfrutable la experiencia escénica: la admiración, los aplausos, el reconocimiento, y hasta los nervios y la carga energética que esto implica.

El dolor de los bailarines entrevistados se ubica principalmente en cuanto a frustraciones técnicas y alcance del virtuosismo; también se menciona reiteradamente la incompreensión de las autoridades y del público al respecto de la práctica.

La diferencia: Uno de los entrevistados hace acepción al sacrificio que implica dedicarse a la práctica, en cuanto a abstenerse de acudir a fiestas con amigos, por ejemplo. Uno de los entrevistados menciona como el mayor dolor el no haberse podido dedicar por completo a la danza, el hecho de haberla abandonado.

### 3.2 Imaginarios del Cuerpo

#### El cuerpo de un hombre:

**La visión que tienen los entrevistados respecto a cómo debe ser. Observamos en esta primera etapa de análisis en consideración a su respuesta:**

**Hegemónica o no hegemónica (de acuerdo a las características estereotípicas, o no).**

1. Hegemónica.
2. No hegemónica.
3. Hegemónica.

4. No hegemónica.
5. Hegemónica.
6. No hegemónica.

Entre las características hegemónicas que se mencionan están: la fuerza y la fortaleza; mencionando también el aspecto estético. Se consideraron en la categoría no hegemónica patriarcal, a aquellas definiciones donde lo más importante es la aptitud ante la necesidad, según sus actividades específicas; que en el caso de los bailarines habla de fuerza, flexibilidad, elasticidad y ligereza.

### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica ¿Parezco un hombre?**

1. Sí parezco un hombre.
2. Sí parezco un hombre.
3. Sí parezco un hombre.
4. Sí parezco un hombre.
5. Sí parezco un hombre.
6. Sí parezco un hombre.

Todos los entrevistados coinciden en que, efectivamente, si parecen hombres, se ven y mueven como hombres. Aunque todos hacen acepción a que no corresponden en su totalidad al estereotipo masculino.

### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

#### **El leotardo:**

1. La primera vez no me gustó.
2. Fue un poco complicado.
3. Lo único que pasaba por mi mente era ¿me veré bien?
4. La verdad, sí me dio pena al principio.
5. Fue espantoso.
6. Me tardé mucho en hacerlo.

Todos los entrevistados narran su experiencia primaria en cuanto al uso del leotardo como algo penoso por razones estéticas, pero principalmente sociales. Todos coinciden en que, en la marcha de la práctica, esta prenda los convenció de su uso por la comodidad y practicidad que implica. El uso de esta prenda transgrede el orden genérico social.

#### **El tutú:**

1. Sí, me han preguntado si uso tutú.
2. No, nadie hablaba del ballet en mi círculo social.

3. ¡Sí claro! Y esto fue una broma frecuente entre los amigos.
4. No exactamente que lo usaría, pero sí me relacionaban con los tutús.
5. Claro que la gente relaciona siempre el ballet con el tutú.
6. Que lo usaría no, bien que saben que los hombres no lo usamos, pero sí me hacían burla, y se reían de cómo me vería con “mi faldita.

Todos los entrevistados han experimentado la relación de su práctica del ballet clásico con la prenda llamada tutú. Por ignorancia o broma, esta prenda permea el mundo del ballet clásico, aun el varonil que no usa dicha prenda ni en su entrenamiento ni en su *performance*.

### **Las puntas:**

1. Sí me preguntan que si me paro “de puntitas”
2. Sí, en este caso sí, algunos familiares llegaron a preguntarme al respecto.
3. Sí también, siempre me preguntaban que si me paraba “de puntitas”.
4. No exactamente que usaría las zapatillas, pero si me decían que si ya me paraba “de puntitas”.
5. Muchos y muchas me preguntaron esto cuando supieron que practico ballet.
6. Alguna vez me dijeron que si yo no había desarrollado esa habilidad.

Todos los entrevistados se han enfrentado a la relación establecida por el imaginario social entre el ballet y el “pararse de puntitas”. Todos coinciden en que esta acepción es producto de la ignorancia con respecto a la práctica.

### **3.2.3 El Cuerpo performado El bailarín... ¿un hombre diferente?**

1. Sí
2. Sí
3. Sí
4. Sí
5. Sí
6. Sí

La práctica del ballet clásico hace sentir a los entrevistados como *hombres diferentes*. En primer término, por el atrevimiento al tomar la decisión de acceder a una práctica generizada. Por otra parte, consideran que en el arte, el *ser diferente* es una necesidad intrínseca de dichas disciplinas.

### **Las mallas:**

1. Yo les digo: mira, yo uso *likras*.
2. Comprendí su importancia desde la primera vez que me las puse.
3. Al principio no me gustaba, me gustó usarlas ya cuando vi que se veían muy bien.
4. Pues igual que con el leotardo. Al principio da pena, pero luego te acostumbras.
5. Me sentí comodísimo para poder moverme con toda libertad.
6. Pues mallas así como tales, nunca las tuve que usar.

Todos los entrevistados relacionan el uso de las mallas con la comodidad que esta prenda implica para el desarrollo de su entrenamiento o bien para cuestiones de imagen como vestuario en el *performance*. Algunos de ellos, relacionan esta prenda con las *likras*, como elemento de vestimenta de otros deportes considerados más masculinos (lucha libre, ciclismo, etc.).

### **El suspensorio:**

1. Tiene una como conchita y así pues...se disimula ¿no?
2. El suspensorio es una prenda vital en la práctica dancística.
3. ¡Eso fue extraño! Yo decía ¿esto qué?
4. Pues...súper-necesario, porque si no...¡se reirían más!
5. El suspensorio también me ha parecido cómodo desde el primer momento.
6. La verdad sí te sientes mucho más seguro, más en los saltos y... aunque sólo es una tela, sí te sostiene porque es elástica, como un resorte.

Todos los entrevistados relacionan el uso del suspensorio con cuestiones de comodidad y funcionalidad; definitivamente, hay una intrínseca relación con la anatomía masculina en cuanto al movimiento del pene durante la práctica del ballet clásico (funcional y estética).

### **El maquillaje:**

1. No me gusta maquillarme.
2. En lo personal, nunca me ha gustado usarlo.
3. Nunca tuve problema con eso.
4. Normal, es parte del ballet.
5. En cuanto al uso del maquillaje nunca he tenido problema alguno.
6. Nunca tuve problema con eso.

Todos los bailarines coinciden en que el uso del maquillaje es una cuestión técnica necesaria para el *performance*. Los problemas más frecuentes en cuanto al uso del



maquillaje se dan en razón social en cuanto a la compra de éste (los hombres no lo acostumbran). He aquí un aspecto que transgrede el orden genérico social.

### **El uso de estos elementos ¿hace al bailarín menos hombre?**

1. No me hace sentir menos hombre.
2. No por supuesto que no.
3. Para nada.
4. Para nada. Nada que ver con ser hombre o mujer.
5. Nada de esto me ha hecho sentir menos hombre.
6. Para nada, me hicieron sentir más artista, más bailarín.

Ninguno de los entrevistados afirma haberse sentido *menos hombre* por el uso de estos elementos.

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

#### **El significado de la danza:**

1. Hacer algo que me gusta.
2. Creo que la danza me ha llevado a conocerme a mí mismo.
3. Una de las mejores etapas de mi vida.
4. Para empezar, me atreví a hacer algo que quise y que me dejó muchas satisfacciones.
5. La danza ha significado para mí poder hacer algo que siempre quise hacer.
6. Fue darme cuenta que podía atreverme a todo lo que me propusiera.

Todos los entrevistados afirman una serie de satisfacciones producto de su práctica dancística. Hablan de la danza como una actividad formativa que otorga identidad y aprendizaje. La satisfacción principal se refiere al atrevimiento de haber hecho (o seguir haciendo) algo que les da placer y que muy pocos se atreven a hacer.

#### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

##### **Un bailarín es:**

##### **Mencionamos aquí los adjetivos más referidos:**

1. Responsable, constante; sensible. Le gusta estar en contacto con gente.
2. Comprometido, disciplinado.
3. Sensible y expresivo.
4. Expresivo y sensible.
5. Expresivo; disciplinado, constante, puntual, perseverante.
6. Expresivo; atrevido. Preparado.

Los bailarines sienten distinguirse por la sensibilidad que desarrollan. Hablan del contacto especial con el cuerpo como su vehículo de expresión; así como de disciplina, constancia, y perseverancia. De suma importancia la mención del bailarín como un: atrevido.

### **Bailarines y atletas:**

Los entrevistados marcan la diferencia entre estas prácticas del cuerpo:

1. El aspecto sensible.
2. El manejo de las emociones (consigo mismo y con el público).
3. El arte.
4. El poder adquisitivo (laboral profesional).
5. Una preparación mucho más amplia del bailarín.
6. El aspecto sensible y de expresión.

Los entrevistados están de acuerdo en que la preparación física de un bailarín es tan o más demandante que la de un atleta. La principal diferencia que ellos expresan se da en cuanto al hecho artístico que, si bien implica un trabajo con el cuerpo, debe necesariamente ser una expresión de emociones.

La diferencia: Uno de los entrevistados, distingue la razón económica en cuanto a lo que un deporte como el fútbol suele pagar a sus jugadores más destacados, enfatizando que esto no sucede en el mundo del ballet.

### **Hombres hermosos:**

**Se observa si el entrevistado tiene alguna reticencia a expresarse en términos de belleza masculina**

1. Se expresó sin restricciones.
2. Se expresó sin restricciones.
3. Ciertas restricciones al escuchar el adjetivo “hermoso”, ya que lo relaciona con mujeres.
4. Se expresó sin restricciones.
5. Sin restricciones (aclarando que no es homosexual).
6. Se expresó sin restricciones.

Ninguno de los entrevistados tiene algún problema en reconocer la belleza masculina; hablando de ésta como una cuestión sumamente relativa. Sin embargo, dos de ellos aclaran su orientación heterosexual.

### **El buen bailarín:**

#### **Observamos los adjetivos más frecuentes**

1. Elasticidad, presencia; expresión.
2. Expresividad (calidad interpretativa), fuerza, control y calidad o cualidad de movimiento.
3. Flexibilidad, elasticidad; sensibilidad, expresión.
4. Pasión y atrevimiento.
5. Elasticidad, fuerza, flexibilidad, agilidad; disciplina, constancia, puntualidad. Debe extrovertido, seguro de sí mismo.
6. Disciplina, constancia; elasticidad, flexibilidad, fuerza y ligereza. Debe ser sensible y expresivo. Muy valiente.

Todos los entrevistados coinciden en que para ser un buen bailarín es necesario el trabajo corporal intenso, así como el trabajo con las emociones por cuestiones de expresión. Una vez más hacen énfasis en la osadía que implica para un hombre relacionarse con la práctica del ballet clásico en una sociedad hegemónica, androcéntrica, y patriarcal.

### **El ballet y la homosexualidad:**

#### **La pregunta versa en el sentido de calificar al ballet como un *mundo de homosexuales* o no.**

1. El ballet no es un mundo de homosexuales (pero sí hay más que en otros ámbitos).
2. No, homosexuales hay en todas partes.
3. Sí, definitivamente sí.
4. No, considero que homosexuales hay en todos lados.
5. Sí, definitivamente sí.
6. Yo creo que hay homosexuales en todos los ámbitos.

Las opiniones se aprecian divididas. Tres de los entrevistados aprecian que sí hay más homosexuales en el ámbito del ballet clásico (y del arte en general), argumentando que esto se debe, tal vez, al hecho de poder explicitar sus preferencias sexuales sin temor a la crítica social en dichos ámbitos. La otra mitad de los entrevistados, declaran no creer que haya más homosexuales en el ámbito del ballet clásico, argumentando que en otros espacios también hay homosexuales (no declarados, tal vez).

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

##### **Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

**En este caso, anotamos como primera observación las opciones:**

- **Sólo el cuerpo,**
- **Integral (cuerpo, espíritu, alma, emocional, etc.).**

1. Integral.
2. Integral.
3. Integral.
4. Integral.
5. Integral.
6. Integral.

Todos los entrevistados afirman bailar en una integración completa del *ser*: cuerpo, emociones, mente y alma; como una entidad que se complementa.

### 3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina

#### Representando papeles: Masculinidad y feminidad en el performance

Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. En la segunda columna se enlistan los principales papeles representados por el entrevistado en el acto escénico. En la tercera columna se expresa el sentir personal del entrevistado al caracterizar y representar dichos personajes. En la última columna se expresa el sentir del entrevistado en cuanto a la percepción de los demás (familia, pares; público), en el acto escénico.

Entrevistado	Papeles	Sensación personal	Los demás
1	-campesino en Giselle. - Aladin. - príncipe de “Blanca Nieves”. -La danza española de “El cascanueces”. -“la rosa” de “El espectro de la rosa”. - el lobo en “El lobo feroz”. -“Chaplin” (Y muchos otros).	Todos los papeles han sido masculinos; sólo “la rosa” podría considerarse algo femenino porque incluso el vestuario, es un leotardo superpegadito todo así, lleno de rosas y el personaje en sí, te exige ser así como muy delicado y tranquilo. La historia es muy cursi pero el personaje...ni tan femenino porque también se baila con una pareja mujer. Nunca me he sentido incómodo con ningún papel y mucho menos por el lado de “lo femenino”.	Mi mamá es la única que ha estado en todas mis funciones y siempre me ha dicho que lo hago muy bien. Mi demás familia nunca me había visto, hasta “Chaplin” y bueno... este papel logró que aceptaran que yo baile, hasta hace dos años...
2	- torero en <i>Carmen</i> . - tío en <i>El Cascanueces</i> . - príncipe en <i>La Cenicienta</i> . -un vagabundo. - Quetzacóatl. (Y muchos otros).	Bastante masculino. Son papeles que han requerido eso, incluso algunos requieren hacer alarde de masculinidad. Aquellos que parecieran no ser tan masculinos (como el del príncipe, por ser muy clásico), a mí me parece que me han hecho sentir así como soy. Tú construyes tu personaje, y no puedes ser totalmente ajeno a ti; siempre hay algo de ti en tus personajes.	Bueno, a la familia siempre le gustará lo que uno hace. Pero a mí me gusta sorprender al público, sobre todo ahora que estoy cerrando mi ciclo como bailarín y retomando la coreografía. Amo hacer que la gente exclame mientras bailo; el aplauso sólo es “la cereza en el pastel”. Me gusta sentir que la gente vive mi danza, y para mí, esa es la mejor satisfacción.

3	<p>-Un torero -Un gitano -Un poeta homosexual. (Y muchos otros).</p>	<p>Estos papeles me ayudaron a sentirme más masculino. Fueron papeles muy fuertes, muy viriles. No es fácil hacer a un torero que se juega la vida en el ruedo (de hecho el torero muere al final de la obra por una cornada), pero un torero siempre es gallardo, muy varonil; el papel de gitano lo hice en “El callejón del beso” así que este gitano luchaba por un amor prohibido; yo creo que este papel fue el que más me exigió, tanto técnicamente como en cuestión de expresión, además creo que se dio en el mejor momento de mi práctica del ballet. En cuanto al papel que hice de homosexual, no sé si logré transmitir esto al público. De hecho, ahora que lo pienso, no pensé mucho en ello al momento de representarlo; tal vez porque este personaje es muy protagónico, ya que Antonieta está enamorada perdidamente de él, no importándole que éste sea homosexual. Para mí, no había distinción, era un papel más que me tocó hacer, nunca fue un conflicto.</p>	<p>Las personas siempre me dijeron que me veía muy bien, que tenía muy buenos papeles. Lo que siempre fue una constante, es que me decían que se notaba que lo disfrutaba. Nunca me cuestionaron en cuanto a mi identidad, en cuanto a mi género.</p>
4	<p>-Zeus -Fabio -Virrey -San José - el príncipe en <i>Coppelia</i>. (Y muchos otros).</p>	<p>Siempre me sentí muy bien. Para empezar sabes que te están viendo muchos ojos, las miradas están puestas en ti, dirigidas a ti; entonces tratas de interpretar y de actuar en consecuencia. No nada más es moverse como haciendo el ejercicio, se trata de expresar, de representar al personaje, a la emoción tuya y de la coreógrafa y lo que menos te preocupa es tu masculinidad o tu feminidad. Ni siquiera en Zeus, donde salía casi desnudo (sólo llevaba el suspensorio y una túnica griega transparente) me preocupé por si me veía o no masculino; sólo pensaba en interpretar mi papel, en hacerlo bien, en sentir y hacer sentir a los demás.</p>	<p>Siempre bien. Me decían que lo hacía muy bien, que me veía muy bien, que le siguiera echando ganas. La verdad es que siempre tuve muestras de apoyo cuando me iban a ver mis amigos, mis familiares. Siempre me sentí muy apoyado. Mi novia también me apoyó mucho, sobre todo en la parte técnica porque ella sabe mucho de eso (es la primerísima bailarina).</p>

5	<p>-Un azteca. -Un artista plástico. -La muerte. -Manuel Acuña. (Y muchos otros).</p>	<p>En todos los papeles me he sentido muy bien. Sólo en el de azteca no mucho, pero no por el papel mismo, sino por lo que te platiqué que pensaron los demás niños de mí; y pues... era un niño y sí reconozco que me pegó el <i>bullying</i>. Con respecto a mi masculinidad nunca me he sentido incómodo. No sé porqué (tal vez por mi personalidad) casi siempre me dan personajes algo depresivos, existencialistas, muy introspectivos y sensibles...sumamente sensibles, como Manuel Acuña que termina suicidándose por amor a Rosario. Particularmente el personaje de La Muerte es un personaje muy especial, ya que no está caracterizado así como se hace comúnmente, así como la catrina o algo así. El mío es un personaje andrógino del cual nunca se distingue si es hombre o mujer porque tanto en su vestimenta como en su maquillaje y en su actuación tiene rasgos de ambos. El personaje lleva una gabardina negra muy larga y elegante (lo que podría verse como algo masculino), pero su maquillaje es así blanco como de mimo, pero con unas chapitas redonditas y rojas como de muñequita (lo que lo haría entonces más femenino).</p>	<p>En general bien (aunque no comprendan muy bien lo que hago); antes tenía muchos amigos fuera del ambiente y ellos si llegaban a burlarse de lo que hacía, pero ahora casi todos mis amigos y amigas son del mismo ambiente.</p>
6	<p>-mozo de espadas de un torero. - un hippie. -Un padre golpeador. - Un padre y el prometido de la chica en “<i>El callejón del beso</i>”. -José Vasconcelos. (Y muchos otros).</p>	<p>Perfectamente. Todos fueron muy masculinos, algunos hasta machistas, como el del padre de la chica del callejón, que termina matando a su propia hija por error, cuando la ve besándose con el chico que él le había prohibido la relación. En el de Vasconcelos también, porque en la obra fue bastante cruel con Antonieta y la trató con todas las características de una relación de amante, y no de esposa. Sí hubo papeles más difíciles por su carácter. El del padre golpeador por ejemplo; yo</p>	<p>Muy bien, alimentaban mi vanidad. Siempre me dijeron que bailaba muy bien, que me veía bien. Mi mamá nunca faltó. Mi hermana hasta se metió un tiempo a la danza porque le gustaba lo que yo hacía. Mi papá me veía en video; por un lado, porque no vive aquí y no le era posible viajar, y por otro, pues... como ya tiene otra familia, o no quería encontrarse con mi madre... no sé, pero yo le</p>

		<p>nunca le pegaría a una hija adolescente, como se supone que le tuve que pegar a la chica que hacía de mi hija en la obra. Aunque sea simulado, cuesta trabajo.</p> <p>En cuanto a las interacciones, pues... sí hay cosas difíciles de hacer como hombre. Me refiero a que finalmente <i>tocas</i> a las chavas; en las cargadas, a veces hay que tomarlas de lugares que normalmente no tocarías. Hay también acercamientos muy directos.</p>	<p>llevaba los videos y me felicitaba. Amigos también, me decían que estaba padre. A las que más les gustaba era a mis amigas, hasta decían que eran mi club de fans y gritaban un buen en las funciones.</p>
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 13. Papeles representados en el *performance* del ballet (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Los entrevistados refieren sus papeles como sumamente masculinos en general; incluso algunos con alarde de características masculinas hegemónico-patriarcales (como el que trata con una amante o ejerce violencia física en contra de su propia hija), personajes viriles y hasta machistas. En este sentido, el *performance* del Ballet Clásico, reproduce en general los roles y estereotipos genéricos.

La importancia de la expresividad es una preocupación más importante en el bailarín quien considera que lograr interpretar correctamente a sus personajes, prevalece ante consideraciones de género; así como el hecho de interactuar *cuerpo a cuerpo* con los pares (hombres y mujeres) en la práctica. Aun en la representación de personajes considerados femeninos (como la rosa de “*El espectro de la rosa*”), de un homosexual, o de la muerte como personaje andrógino, la preocupación está más enfocada a la interpretación virtuosa del papel, ignorando en su totalidad cuestiones genéricas.

En cuanto a su percepción al respecto de los demás (ante el *performance*), los bailarines declaran una buena aceptación de su práctica (familiar y social). Mencionan que el disfrute de la danza siempre fue apreciado por el público y que todo esto funcionó como una cuestión de vanidad, alimento al ego, reafirmación de identidad y satisfacción plena.

### 3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México

#### Ballet en México y en Toluca

##### El antes y el ahora:

**Se marca el número asignado al entrevistado en la primera columna, de acuerdo al orden establecido. La segunda columna expresa la percepción del entrevistado al respecto del contexto dancístico al comienzo de su práctica. La tercera columna expresa la percepción del entrevistado al respecto del contexto dancístico que observa en la actualidad.**

Entrevistado	El antes	El ahora
1	<p>Cuando era chiquito, jamás vi a otro niño que bailara; había dos adultos en jazz. Alguna vez hubo dos hombres conmigo en ballet pero eran ya como de 20 años. Cuando era adolescente tuve sólo un compañero en ballet. Podías conocer a todos los bailarines de Toluca porque eran super-poquitos.</p>	<p>Ahorita ya hay más, ya es más difícil ubicar a todos los hombres que bailan ballet, pero no son niños...de cualquier manera, ya es un avance.</p>
2	<p>Por supuesto, el hecho de que yo comenzara a estudiar ballet hasta los dieciocho años -como tantos otros hombres de mi generación- fue porque así es en México.</p>	<p>Desde hace casi 23 años que yo inicié este camino, a lo que existe ahora, sí han cambiado. Por fortuna el nivel de danza va creciendo (y por mucho), así como el interés de gente cada vez más joven. Desgraciadamente, los cambios no han sido gracias a las dependencias de Gobierno; este trabajo ha sido a través de particulares mayormente.</p>
3	<p>En México no hay un apoyo real para los artistas, una estructura digamos que te permita vivir de ser bailarín. En Toluca todos los bailarines: todos, todos, todos... se sienten la encarnación de Barishnikov o... no sé, tal vez porque somos tan pocos, pero todos sienten que el escenario es de ellos, que ya no tienen nada que aprender, que tú no les vas a enseñar nada y que, al contrario, ellos te hacen un favor a ti (<i>se refiere a mí como coreógrafa</i>) por bailar tus obras. Profesionalmente no sé cómo se de esto, pero al nivel que yo bailé, esto sí es muy marcado, hay un ego muy grande entre los bailarines en Toluca... demasiado.</p>	<p>Ha cambiado un poco, pero no han sido cambios sustanciales.</p>
4	<p>En otros países hacer ballet es de lo más normal, como hacer cualquier otra actividad, pero aquí en México las costumbres, el machismo, lo que los hombres, los abuelos pensaban se ha quedado como estigma para los hombres que hacen ballet. Yo creo que en Toluca es igual que en todo México</p>	<p>Ahora ya hay más hombres que se atreven a hacer esto, y lo hacen por convicción. Creo que ahora ya les importa menos el qué dirán. Creo también que esta apertura se está dando también en muchos lugares: en escuelas, universidades, casas de cultura, salones; ahora hay mayor difusión (las redes sociales contribuyen a ello) y por lo tanto, la gente tiene mayor acceso a ver ballet y poco a poco, a aceptar la danza masculina.</p>
5	<p>Por supuesto. Yo veo que en otros países la danza clásica se practica igual por hombres que por mujeres. De hecho en Rusia por ejemplo, les cuesta más trabajo a los hombres insertarse a una compañía porque hay muchísima demanda. En México siguen siendo menos los hombres que practican ballet, y en provincia mucho menos aún.</p>	<p>Tengo amigos que conocen a bailarines de la Ciudad de México y me han platicado que no se les dificulta tanto hacer ballet (ni en cuanto a su familia, ni socialmente). Pero como ya te dije, es más fácil como hombre hacer danza en Toluca, que en un lugar como Arcelia, Guerrero (de donde yo soy y donde crecí).</p>



6	Definitivamente sí. En Rusia por ejemplo, es una actividad normal para hombres y mujeres. En México sigue siendo una actividad extraescolar o recreativa. Apenas últimamente es licenciatura en algunos lugares de la República, y aún así, no se considera como muy lucrativa. Aquí, además de ser una actividad recreativa, es muy cara. Hasta hace poco tiempo, no recibían hombres en los lugares de gobierno donde daban clases de ballet.	Aquí se sigue criticando que los hombres bailen clásico y sí, aquí sí es por razones de género. Aquí sigue siendo raro ver a un niño en ballet. Ya te dije, aquí se necesita ser muy valiente para hacer ballet.
---	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 14. Ballet Clásico en México y en Toluca: el antes y el después (Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas).

Los bailarines coinciden en el hecho de que la práctica del Ballet Clásico masculino es muy diferente en México en relación a otros países (como Rusia), donde la práctica no está tan generizada. Esta problemática es aún más clara en provincia.

Muy pocos hombres accedían a la práctica por falta de apoyo (familiar y social) y la carencia del elemento masculino en la práctica contempla consecuencias múltiples, desde el aumento de ego de los bailarines atrevidos, hasta el abandono temporal o total de los mismos de la práctica.

Los bailarines coinciden en que actualmente, los problemas de la práctica del ballet clásico masculino han disminuido en cierta medida; sin embargo los hombres que acceden a la práctica siguen iniciándola hasta la mayoría de edad, es decir, los niños no acceden a la práctica. Por otra parte, se especifica que, aunque el nivel técnico de la danza ha ido en aumento en Toluca, y el acceso a la práctica varonil de la misma también; no ha sido por un apoyo abierto de las instituciones de Gobierno, sino a través de particulares (aunque en general, en México, la danza se ha ido profesionalizando, principalmente a través de escuelas privadas y universidades).

### 3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza

#### Decisiones de vida:

#### Observamos aquí el nivel alcanzado en el ballet como:

- Profesional
- No profesional
- Abandono

1. No profesional (activo).
2. Profesional (pero no en Ballet Clásico, sino en Baile Internacional turístico).
3. Abandono (posiblemente temporal).
4. Abandono (permanente).
5. No profesional (activo).
6. Abandono (posiblemente temporal).

El acceso a la práctica ha sido fortuito hasta cierto punto: por curiosidad, por complemento de entrenamiento de otras actividades afines, por relaciones afectivas, etc. Pero en todos los entrevistados se denota haber llegado a un punto de pasión por la actividad y la pretensión, en un momento dado, de dedicarse profesionalmente al ballet clásico. Los casos de abandono temporal y retiro son generalmente causados por la falta de profesionalización de la actividad que los hace pensar en alternativas tradicionales de manutención (estudios, trabajo, etc.). El acceso tardío a la práctica es uno de los elementos fundamentales que no permite un desarrollo pleno de la danza clásica como actividad de vida.

### **La sexualidad:**

**Observamos aquí, las respuestas de los entrevistados en relación a los cambios posibles que su sexualidad pudo enfrentar ante la práctica del ballet clásico**

1. No creo que el ballet te haga homosexual.
2. Ahora soy más sexual. No me ha hecho más femenino.
3. No, no me hizo homosexual, al contrario, totalmente al contrario.
4. Estoy seguro que no me hizo más femenino. En cuanto a sexualidad no influyó en nada, sigo siendo heterosexual como antes.
5. Era heterosexual y sigo siéndolo.
6. Era heterosexual y lo sigo siendo. Te puedo decir que hasta al contrario. Me hizo más hombre.

Todos los entrevistados afirman que la práctica del ballet clásico no influyó en su sexualidad (aunque la sociedad aprecie lo contrario). Algunos afirman incluso que si acaso ha influido, ha sido para hacerlos más sexuales (dentro de su misma preferencia).

### **La transformación:**

**Observamos en esta primera etapa, una cierta adjetivación de la apreciación de los entrevistados al respecto del impacto de la práctica del ballet clásico en sus vidas**

1. Ser lo que soy. Resolver cosas internamente: depresiones, caídas, problemas. El ballet te ayuda a seguir.
2. Me transformó como persona.
3. Me hizo un mejor hombre.
4. Transformó mi capacidad para tomar decisiones; transformó mi cuerpo, mi forma de pensar, mi forma de expresar, todo...transformó mi vida y para siempre.
5. Toda mi vida se ha transformado. De pronto ya eres otra persona.
6. Mi vida entera la transformó. La danza transforma tu cuerpo, tu mentalidad, tu manera de ver las cosas. La danza es mágica, en serio...

Los entrevistados coinciden en afirmar que la práctica de la danza clásica transformó su vida sustancialmente. Expresan un antes y un después de haber hecho ballet; transformación del cuerpo, de la mentalidad, de las emociones, de los valores, del estilo de

vida. Una transformación total que sigue influyendo aun después de haber abandonado la práctica.

### **La reprobación: ¿pena o escándalo?**

**Esta pregunta aclara en su respuesta la postura del bailarín en cuanto a la posibilidad de escandalizar a la hegemonía desde la misma práctica del ballet:**

1. Nunca he pretendido escandalizar a la gente con el hecho de que bailo ballet.
2. No, no le encuentro sentido a hacer algo así.
3. Yo más bien he usado el ballet para impresionar.
4. Se puede decir que sí. Cuando la gente que no me conoce habla de ballet de una forma burlona e ignorante sí lo hago.
5. Eso sí, me encanta! Me gusta ver la cara de la gente “cerrada” cuando sabe que hago ballet y también teatro. Me gusta hacerlos “pasarse” es algo que disfruto mucho.
6. Un poco, sí. Así como me he callado cuando lo he creído conveniente, así lo he dicho abiertamente cuando quiero “espantar” a alguien que sé que es medio cerrado de cerebro.

Todos los entrevistados afirman no sentir pena alguna en declarar abiertamente su gusto y práctica del ballet clásico (aunque uno de ellos admite haberlo ocultado por conveniencia). En cuanto al hecho de escandalizar, sólo uno de ellos afirma que no lo hace porque esto haría aún más difícil la aceptación social de la práctica. Otro más afirma utilizarlo en el sentido de impresionar. El resto de los entrevistados sugieren placer en escandalizar al respecto, principalmente para evidenciar la ignorancia que existe alrededor de la disciplina. Existe también el uso del escándalo como una especie de promoción de la danza clásica masculina como arte por medio de aprovechar la coyuntura para dar información oportuna al respecto.

### **Afirmaciones y negaciones**

**El ser: masculinidades y Ballet Clásico:**

1. El ballet ha transformado mi vida, mi seguridad. Gracias a que yo estuve en un escenario a los siete años, nunca he sido una persona cerrada o introvertida; también la danza me ha hecho independiente porque la danza te obliga a no esperar que las cosas pasen; tú tienes que saber qué está pasando para poder desempeñar lo que tienes que hacer; mientras el de enfrente está haciendo lo suyo, tú sabes que tienes que hacer otra cosa; así, eres independiente y al mismo tiempo eres parte de...porque estás integrado a un grupo y como tal, colaboras a que las cosas sucedan como tienen que suceder.
2. La mayor parte de las cosas me satisfacen, sobre todo el no tener que observar el reloj nunca; como dije antes, esta es una profesión de tiempo completo. Me molesta que el Estado no ofrezca un apoyo, es decir, las Casas de Cultura, y las escuelas de Bellas Artes, no funcionan y son mediocres porque son administradas por gente que no tiene la menor idea de lo que es arte.

3. Me satisface haber convivido con tantas mujeres. Me satisface haber hecho amistades entrañables que hasta la fecha conservo, me satisface ser lo que ahora soy y mucho de ello es definitivamente gracias al hecho de haber practicado el ballet. ¿Qué me molesta? Pues... tal vez el hecho de no poder seguir haciéndolo...es circunstancial...ni modo...
4. El Ballet me ha dado satisfacciones de todo tipo. En cuanto a molestias, en realidad no me molesta nada. Aún el haber dejado la danza no me molesta, porque entiendo que todo es un proceso, que todo lo que empieza, termina y como que mi ciclo en el ballet terminó y... terminó bien. El ballet -siendo hombre-, definitivamente sí es una afirmación mayor, por el simple hecho de que no cualquiera se atreve a hacerlo. Se necesita ser muy firme en lo que crees, en lo que piensas, en lo que sientes, en lo que haces... (*suspira profundamente*) sí, el ballet para los hombres es toda una convicción (aquí en Toluca al menos).
5. Me satisfacen los cambios que experimento y las sensaciones, todo lo que siento. Sí, si hay algo que me molesta mucho: que la gente no vaya a ver las obras; que te digan que sí van y no vayan con cualquier pretexto. ¿Por qué creen que el arte tiene que ser gratis?
6. Me satisface haberme atrevido, haber trabajado mi cuerpo, haber aprendido mucho. Me molesta haberlo abandonado como practicante –porque no lo he abandonado como espectador-, y me molesta que la gente lo siga viendo como algo superficial y hasta tonto. El Ballet me ayudó a conocerme mejor; a conocer mi cuerpo, a conocer lo que pienso y lo que quiero y... a ir por eso. Me afirma como ser porque puedo darme cuenta de muchas cosas que tal vez, si no hubiera bailado, si nunca hubiera estado ante un público, no me hubiera dado cuenta.

Los entrevistados afirman que las transformaciones ocurridas gracias a la práctica del Ballet Clásico han sido sustanciales en su vida. Entre las más importantes se marcan:

- Seguridad en sí mismos; desinhibición.
- Independencia.
- Relaciones humanas asertivas.
- Toma de decisiones.
- Osadía.
- Salud física, emocional, y mental.

Por otra parte, las molestias que los entrevistados expresan se resumen en:

- El desconocimiento de la práctica.
- La falta de interés del Estado en las manifestaciones artísticas.
- La falta de profesionalización de la actividad dancística.
- La ignorancia de la sociedad con respecto a la práctica.
- Las consideraciones de remuneración económica en la práctica dancística.

### **La frase final:**

1. Cada quien es quien es...
2. Estoy siendo un bailarín que termina su fase como tal, pero que está por comenzar otra, siempre de la mano de la danza: un coreógrafo.
3. Estoy siendo alguien que extraña el ballet, pero que sabe que difícilmente podrá volver a hacerlo en serio, así como debe ser. Estoy siendo alguien que promueve el ballet masculino. Si yo tengo la oportunidad de platicar con algún papá que hable de que su hijo quiere bailar ballet, yo le diré que lo deje hacerlo, porque esto lo va a hacer un mejor hombre.
4. Ahora me cuestiono más que nunca. Estoy en una búsqueda diaria. Me hace falta el ballet, porque bailar es una manera natural de sacar todo lo que te lastima, y si no lo sacas de ti, pues te hace mucho daño. Estoy siendo un ex-bailarín clásico que nunca se arrepentirá de haberlo hecho y que siempre recomendará a los demás hacerlo.
5. Estoy siendo la mejor versión de mí mismo que puedo ser ahora mismo. Mañana tal vez sea otro, pero en ese momento seré también la mejor versión (de ese momento y sólo de ese momento).
6. El Ballet me permitió ser haber podido ser muchos hombres distintos en el escenario, desde un mozo de espadas hasta Vasconcelos. Soy ese exbailarín que extraña el ballet, que no se arrepiente de haberlo hecho, de haberlo experimentado. Soy también alguien que sabe que le falta mucho por aprender y por vivir.

### **Anexo metodológico 3**

#### **Transcripción de las entrevistas**

#### **1. G-N-A:**

28 años. Comenzó la práctica del Ballet Clásico a los 5 años de edad (iniciativa de su madre con oposición del padre). Continúa en la práctica (como actividad semi-profesional y como maestro de la especialidad y otras líneas afines) después de algunos periodos de ausencia de la misma.

Fue seleccionado como un caso especial en el sentido de haber comenzado la práctica del Ballet Clásico a muy corta edad (situación poco frecuente en una provincia como Toluca, Estado de México); el apoyo de la madre y la oposición del padre, brindan características hegemónicas representativas de acuerdo a la perspectiva de género desde la que se observa la presente investigación.

#### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 1**

#### **Capítulo 1. La Construcción Socio-Cultural del género**

##### **1.1 Aprehendiendo el mundo.**

##### **1.1.1 Socialización primaria y género**

##### **¿Dónde y cuándo naciste?**

Nací en Toluca, Edo. De México el 11 de noviembre de 1987.

##### **Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.):**

##### **Lugar en la familia (Hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).**

Nací en una familia tradicional: papá, mamá y una hermana mayor que yo por tres años; cuando yo tenía 7 u 8 años mis papás se divorciaron y...este...seguí viviendo primero con mamá, luego con mis abuelos y luego...otra vez regresaba con mi mamá. El mayor tiempo de mi infancia lo viví con mi mamá pero luego regresaba con mis abuelos; luego un tiempo con mi papá, regresaba con mi mamá y así todo el tiempo (ríe). Después viví con mi papá otra vez, pero ahora con su nueva pareja; no funcionó y volví con mis abuelos hasta que me fui a vivir solo como a los 20 años.

## **Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).**

Todas las veces que me he referido a mis abuelos, hablo de los dos: a veces con mis abuelos maternos, a veces con los paternos. Mis abuelos maternos no tenían mucha injerencia, aunque mi hermana y yo vivíamos de tiempo en tiempo con ellos, no se metían mucho con nosotros. Después, como mi abuela falleció, era mi abuelo el que estaba ahí pero viajaba mucho y no había como que mucha relación con él; a la fecha no hay mucha relación con mi abuelo materno.

Con mis abuelos paternos era muy diferente. De hecho mi abuela si llegó a jugar el rol de mamá (hasta cierto punto); ella es super-tradicionalista; mi abuelo también es super-tradicionalista pero él casi no se metía, en cambio ella sí. Lo bueno era que dentro de lo tradicionalista también era muy consentidora, entonces no me exigía. Era algo así como: ¡tú estate aquí en la casa y ya!

### **¿Cómo (sientes) era tu papá?**

En mi infancia siempre sentí que mi papá era muy trabajador y yo sabía que por eso no estaba casi nunca con nosotros (con mi hermana y conmigo); aunque vivía con él, no estaba realmente con él y él, tampoco estaba conmigo. A veces lo veía un poco en las noches cuando llegaba de trabajar. Un tiempo se fue a vivir a Valle de Bravo, entonces venía los fines de semana o me llevaban a mi para allá...así, nunca hubo una relación así...como muy cercana con él.

Las pláticas con mi papá eran algo así como: ¿cuánto dinero necesitas? Que sea para la escuela o algo así...para libros o...cosas así (suspira largamente).

### **¿Cómo (sientes) era tu mamá?**

Con mi mamá si platicaba más. Sólo que ella siempre ha sido como más controladora, por eso dejé de vivir con ella por un rato, porque ella era así de meternos en mil actividades, no veíamos tele; todo el tiempo estábamos en natación, inglés y cosas así. No había tiempo para jugar o ver la tele; era muy estricta en ese tipo de cosas.

En la cuestión emocional sí era más cercana pero...también es muy tradicionalista, entonces no podía llegar y decirle: ¡ay mamá, me pasó esto o aquello! No, era tradicionalista, sólo obedecer y ya.

Con mi papá siempre nos hemos saludado de beso (hasta la fecha), no es algo raro para mí, aunque sí para los que nos ven hacerlo. Sin embargo, nunca hubo caricias; que yo recuerde...un abrazo de mi papá, sólo en mi cumpleaños y en navidad (ríe). Nunca fue muy afectivo.

Mi mamá en cambio sí. Siempre cuando nos despedía en la escuela, nos daba un beso, un abrazo, su bendición...era muy apapachadora, al igual que mi abuela que, hasta la fecha, cuando la visito me abraza, quiere que esté cerca (físicamente) y siempre me dice que qué bueno que la visito.

Tengo una tía que también es así, por parte de la familia de mi papá. Como mis papás son divorciados, es la familia de mi papá la que más se ha metido conmigo y con mi vida, sobre todo un tío (menor que mi papá) que, quién sabe por qué, es algo así como “la autoridad” en la familia. Él es muy rudo, hasta en su manera de hablar y siempre se le pide en todo su

opinión (y aunque no se le pida, como en mi caso, él la da de todos modos). De hecho, hasta la fecha, le tengo más miedo a él (y a lo que diga) que a mis papás. Es como una dualidad, porque a la vez que le tengo miedo, también me he acercado a él cuando tengo algún problema y sí...me ha ayudado a resolverlos.

**¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?**

**¿Querían niño o niña?**

**¿Adornaron tu cuarto?**

**¿Te vestían de azul? Etc.**

Mis papás me han contado que desde siempre, querían tener un niño. Nació mi hermana y entonces, en el segundo embarazo, esperaban “ahora sí” al varón, y nació yo: ¡por fin el niño!

Por fotos me he dado cuenta que adornaron el cuarto donde yo dormía con una cigüeña azul, una colcha azul de carritos y muchos detalles así...todo en azul y algo de amarillo.

Mi mamá siempre ha sido así muy modosita. A mi hermana le ponían siempre vestido (aunque ella los odiaba), moños en la cabeza; y a mí, siempre muy bien combinado, con pantalones, camisas y hasta corbata de moño.

**¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?**

**Extraescolares: fútbol, box, natación, artes marciales, etc.**

Mi papá quiso que jugara fútbol. Nunca funcionó. Mi mamá era de la idea de que supiéramos dos cosas: nadar y defendernos, así que nos metió (a mi hermana y a mí) a natación y a karate. Tampoco funcionó, nunca nos gustó y duramos como un mes.

A mi hermana la metieron entonces a clases de jazz. Yo las acompañaba y me quedaba viendo las clases desde la puerta. Un día, la maestra y directora de la escuela le dijo a mi mamá que por qué no me metía a mí también. Mi mamá dijo que sí y empecé con el ballet, porque a mi edad (5 años) era el único curso que había (el jazz era para más grandes).

Mi papá puso el grito en el cielo. Cómo era posible que su hijo varón tan esperado estuviera haciendo ballet. Pero como no tenía tiempo porque trabajaba mucho, sólo renegaba todos los días con mi mamá: ¿cómo es posible que lleves a mi hijo a “esas cosas”? Pero no podía meterse más porque él no sabía todo lo que pasaba en el día; mi mamá era la que se encargaba.

Cuando se divorciaron, entonces sí se ponía totalmente en contra; quería llevarme a vivir con él con la única intención de que dejara el ballet. Intentó alejarme de mi mamá. Ella me preguntaba constantemente que si quería seguir bailando; yo siempre le dije que sí, que me gustaba muchísimo. Era la primera vez que estaba a gusto en una actividad, porque ni siquiera me gustaba ir a la escuela. Llegó el momento en que estaba toda la tarde en la academia, porque le pedí a mi mamá que me metiera a jazz, a folklore y a danza española; la natación se quedó para cursos de verano.



### **¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?**

- **Actividades domésticas**
- **Juegos**
- **Comportamiento, etc.**

Cuando vivía con mi mamá, lo único que hacía en la casa era recoger mi cuarto, todo lo demás lo hacía ella. Con mi hermana era igual. Mi mamá nunca fue de esas que: los niños hacen esto y las mujeres aquello; siempre nos trató igual en ese aspecto.

Mi papá sí hacía distinción entre lo que debía hacer un niño y una niña, pero sólo en las actividades, porque en lo doméstico era parejo. Mientras hubo quien ayudara en la casa, nos hacían todo; cuando se quedaron sin sirvientas, todos tuvimos que involucrarnos. Yo también lavaba trastes, trapeaba o barría la casa, nunca fue algo raro o extraño para mí.

#### **1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

### **¿Cuándo y cómo *supiste* que eras *hombre*?**

Siempre supe que era un niño, no sé exactamente cuándo ni cómo, pero siempre lo supe. Tal vez fueron mi papá y mi tío quienes me lo “indicaron”, porque siempre me jalaban a mí para ver el fútbol por ejemplo, mientras no llamaban a mi hermana. A mí me regalaban un balón de fútbol y a mi hermana una muñeca. A mí me llevaban al estadio a ver el fútbol junto con todos los hombres de la familia, mientras mi hermana se quedaba en la casa con mi abuela y mis tías para preparar la comida. Cuando llegábamos a la casa, todo tenía que estar preparado para comer todos juntos; las mujeres servían y los hombres comentaban el partido de fútbol.

No puedo negar que también me di cuenta por los órganos sexuales. Si yo tenía pene: era un niño. Mi hermana no lo tenía: era niña.

### **¿Te identificabas más con papá o con mamá? ¿Por qué?**

Desde que me fui de la casa, a mi papá lo veo muchísimo menos que antes. Sin embargo, siento que la relación mejoró. Cuando llegamos a vernos, la relación ya no es tan hostil, a pesar de que no hay mucha comunicación, al menos ya no nos peleamos por todo como antes. Antes, éramos uno contra el otro y...todos lo notaban...era algo horrible; una vez... sólo una vez en la vida me ha pegado y fue un escándalo. No me pegó como correctivo, fue una agresión directa; toda la familia intervino...se pusieron todos locos. Ya tenía 18 años, ya no era un niño como para que me pegara. A los dos años de eso me fui de la casa. Él es más alto que yo, me pareció un abuso; sí me puse a la defensiva. Puedo decir que no pegó muy feo realmente, fueron como tres golpes bien dados. Yo grité llamando a todos para que se dieran cuenta de lo que estaba pasando. En esa casa vivían también mi tío y mis abuelos. Todos bajaron a ver qué pasaba y pararon las cosas.

Con mi mamá la relación es buena hasta la fecha. Las únicas fracturas que hemos tenido son por ideologías como eso de seguir un camino en la vida: casarse, tener hijos, ir a trabajar y llegar a tu casa para merendar e irte a dormir a las nueve de la noche. Yo no

encajo con eso, soy muy activo y más de noche; mi horario para dormir es alrededor de las tres de la mañana, pero siempre haciendo cosas; soy más productivo en las tardes y en las noches. Además a mí me gusta mucho salir. Desde que me acuerdo esto fue discusión con mi mamá. Por lo demás siempre ha habido una buena relación, hasta la fecha la veo casi todos los fines de semana; platicamos, comemos juntos y así.

### **¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de *ser masculino*?**

En mi familia paterna, ser masculino significa futbol: ver futbol, platicar de futbol, jugar futbol; eso hacen los hombres. Mi abuelo ve absolutamente todos los partidos: locales, nacionales, internacionales; las noticias de futbol, los comentarios...ser hombre para ellos significa proveer a tu familia, casarte, tener hijos, darles de comer. No son muy machistas en cuanto a las labores domésticas, pero sí en el aspecto de que la mujer debe estar en su casa y el hombre salir a trabajar. No es raro ver a los hombres trapeando o lavando trastes, siempre y cuando sean los proveedores de la familia; y las mujeres no deben trabajar fuera de la casa porque deben quedarse a cuidar de la casa y de sus hijos; eso es lo que para ellos determina a un hombre.

### **Recordar: ¿Qué te estaba *prohibido como hombre*?**

Bailar, estaba entonces prohibido para mí. En la familia de mi papá estaba prohibido. La familia de mi mamá era más indiferente y no se metían, aunque de pronto mis primos sí. Cuando se enteraron me dijeron que eso no era para hombres y que por qué lo hacía. En la familia de mi papá me dijeron que si tanto me gustaba bailar, me metiera mejor a folklore o a salsa, cumbia o algo así, pero no a ballet. El argumento era que esos bailes eran mejores porque se bailaban en pareja (con mujeres); recuerdo que yo pensaba (y trataba de decirles) “pero si el ballet también se baila en pareja”, “en el ballet bailamos con mujeres”.

### **¿Qué diferencias recuerdas –entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?**

Para mí la distinción era muy clara: las niñas usaban falda o vestido, los hombres siempre pantalones; las niñas llevaban el cabello largo, los hombres no; las niñas jugaban con las niñas, los niños con los niños; pero también...las niñas estaban en ballet, los niños en futbol...menos yo!!! Yo no era así, yo...iba a ballet.

#### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

### **¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo *de mujeres*?**

El ballet me hizo rebelarme muchas veces. No sé si el hecho de que mi mamá siempre nos llevó a muchas actividades, me abrió el panorama de las cosas. Creo que aprendí a conocer a muchos tipos de personas y a relacionarme con la gente fuera de la escuela. Tuve contacto con adultos y escuchaba sus pláticas, creo que así conocí muchas formas de pensar. En la academia (de ballet) conocí a mucha gente de todas las edades.

Me rebelé desde muy niño porque, cuando mis papás se estaban divorciando, mi papá decía que mi mamá me llevaba a ballet para molestarlo, porque (según él) ella sabía que él no

estaba de acuerdo con eso y que entonces, lo hacía por hacerlo enojar y demostrarle que no lo obedecía. Yo tenía como 10 u 11 años y aún así, yo le decía que eso no era cierto, que yo era el que quería seguir aprendiendo ballet y que mi mamá me seguía llevando porque yo quería. Un día incluso, le dije que por qué decía eso (en contra de mi mamá), si aún antes de que ellos se estuvieran divorciando, yo ya había decidido seguir en el ballet y que no me metieran en sus problemas y sobre todo, que no metieran al ballet.

## **¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLETO CLÁSICO?**

Desde que me acuerdo, el ballet me enamoró. Había un canal por cable donde pasaban ballet. Mi hermana y yo nos la pasábamos viendo ese canal. Y ya te platicué como entré al ballet a los cinco años.

### **1.2 Identidad Social y Género**

#### **¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?**

**Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.**

En el kínder, no me acuerdo que mis compañeros me hayan dicho algo del ballet (no me acuerdo tampoco si lo sabían). En la primaria sí, mis compañeros me decían maricón. A esa edad no me importaba, creo que no entendía muy bien que me estaban insultando; no le daba importancia. A las niñas creo que más bien, les parecía algo extraño que estuviera en ballet, pero no recuerdo que me molestaran. Supongo que ahora eso se tomaría como *bullying*, pero en ese tiempo yo no lo tomé así. Para mí era algo así como: a ellos les gusta jugar fútbol, no les gusta practicar ballet; a mí me gusta practicar ballet y no jugar fútbol. Me llegaron a decir *gay* porque me gustaba juntarme más con las niñas que con los niños, tampoco lo tomé como insulto; yo pensaba que, simplemente: si a las niñas no les gustaba jugar fútbol, y a mí tampoco, entonces era mejor estar con ellas que con ellos (que siempre estaban jugando fútbol). También me llegaba a juntar con los niños, pero sólo cuando el juego no tuviera nada que ver con el fútbol.

#### **1.2.1 Sexismo**

#### **¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?**

Yo creo que, la verdad, si me he sentido ofendido, y el tema en contra ha sido principalmente: el ballet, y de ahí, el género. Mi tío por ejemplo, me decía que me iba a hacer maricón por el ballet.

#### **1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas**

#### **¿Cómo debe ser entonces un hombre?**

Yo no creo que haya una fórmula para ser hombre o para ser mujer. Sólo te distinguen los órganos sexuales.

#### **1.2.3 Socialización y género**

#### **¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?**

- **Con la familia y los amigos**
- **Con papá o con mamá**
- **En la casa y en la escuela, etc.**

Todo esto de la manera de ser de mi familia me ha hecho no tener confianza con ellos. Con mis amigos y amigas soy extrovertido, líder si tú quieres. Con mi familia soy súper-retraído y hasta tímido. Los amigos que me han visto interactuar con mi familia, me han dicho que me desconocen, porque de pronto me ven muy callado, sin conversación, etc. En el ámbito del ballet me siento súper-cómodo, soy yo mismo.

### **¿Qué querías ser cuando fueras *grande*? y ¿Por qué?**

Yo siempre dije que quería ser bailarín cuando fuera grande. Cuando veía a los bailarines en la tele, decía que yo quería ser así. Curiosamente, también quería ser comunicólogo (*es lo que estudia actualmente*), aunque no conocía el término exacto. Cuando veía a los locutores en la tele, también me emocionaba y me gustaba todo lo que tuviera que ver con prensa, espectáculos, cine, televisión, etc. El sueño se disipó cuando estuve consciente de las condiciones en México para ser bailarín profesional. Por un lado, me di cuenta en la marcha de que yo no tenía las condiciones físicas ideales para ser bailarín: cierta estatura, flexibilidad, elasticidad, etc. y por otra parte, al menos en esos tiempos, la danza no se consideraba como una profesión.

#### **1.2.4 Permanencia y cambio**

### **¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?**

De esta manera, con mi familia si tengo restricciones, oculto algunas cosas sobre mi identidad. Con mis amigos y amigas no tengo problema; tampoco es que grite a los cuatro vientos: soy *gay*, pero tampoco lo niego si me lo preguntan, pero con mi familia sí lo he evitado. Nunca me han preguntado. No sé qué haría si me preguntaran así, directamente...creo que...en este momento de mi vida, tal vez sí les diría: sí, soy *gay*, pero...no estoy muy seguro de cómo reaccionarían. Yo creo que mis tías por ejemplo “se las huelen”, también mi tío, pero mi papá creo que no, para él es un tema como que no opera en su cabeza; creo que para él es algo ajeno y extraño, me parece que para él, debe haber algo así como un homosexual en cada país y nunca se le ocurre pensar que pueda estar cercano a él. Creo que no tiene idea de lo que es la homosexualidad.

Mis tías y las esposas de mis tíos, a veces me preguntan (como de broma, medio de *bullying*) que si tengo novia, que cuándo me caso, etc. Lo hacen durante el “relajo” de las comidas familiares o reuniones; así que...pues no se me hace el contexto perfecto para contestarles: pues no, no tengo novia ni la tendré nunca: soy *gay*.

### **1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género**

**¿Qué no *deben hacer* las mujeres?**

**¿Qué no *deben hacer* los hombres?**

Ninguna mujer debe someterse, ningún hombre debe someterse; ningún ser humano debe someterse. Nadie debe permitir que lo agredan: ni hombres, ni mujeres. Ningún ser humano debe permitir que transgredan su identidad: nunca. Yo no tengo ninguna bronca con que alguien quiera boxear por ejemplo: sea hombre o sea mujer; cada quién sus intereses.

### **1.3.1 Dicotomías constructoras de género**

**¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?**

En México creo que todavía nos falta...para acercarnos a una situación, no de hombres y de mujeres, a una situación de ser humano, no de género. A mí no me gusta apartar así de...hombres y mujeres, masculino y femenino; esto es una diferencia de órganos sexuales y ya! Si a mí me ponen en una solicitud o formato que llene o que elija el género al que “pertenezco” (resalta las comillas), obvio que pongo: masculino porque sé que soy un hombre, tampoco me siento mujer; no me porto como una mujer, también hay rasgos masculinos que me gusta tener y conservar; no me gusta vestirme de mujer tampoco.

### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

**¿Qué piensas hoy acerca de tu género?**

El tema de la homosexualidad es más amplio de lo que la gente cree. Por ejemplo, los que les gusta vestirse de mujer (*travestis*), hay algunos que ni siquiera son homosexuales, simplemente les gusta esa ropa; los transgénero por ejemplo, los que quieren cambiar sus órganos genitales al otro sexo. Yo, no me operaría, no quiero ser mujer, no me gusta vestirme de mujer. Una vez me hicieron ponerme una falda (de relajo) para ir a una fiesta, y la verdad, no lo disfruté; hasta cierto punto me sentí incómodo; estaba enojado con la falda! No con mis amigos.

## **Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades**

### **2.1 Masculinidades: el origen**

#### **2.2 Identidad masculina**

**¿Cómo un hombre *se hace* hombre?**

¿Cómo un hombre se hace hombre? no... pues no sé...es difícil saberlo. Bueno pues, en cuanto a rasgos, la vestimenta es lo que te puede hacer verte más varonil, más bien, no más hombre. No sé...podría ser por tus rasgos físicos o tu forma de actuar, pero no sé...tampoco creo que eso te haga hombre.

**¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?**

**Del esquema de Bonino (1994):**

**¿Qué hace importante a un hombre?**

**¿Un hombre *debe* ser duro?**

**¿Un hombre *debe* ser violento?**

-Yo no haría travestismo.

-Creo que un hombre debe ser congruente con lo que piensa y con lo que hace, ser congruente contigo mismo y con lo que tú quieres.

-Los hombres no necesitan ser duros, más bien toda la gente debe ser dura cuando sea necesario; también hay mujeres que tienen un carácter muy fuerte y no es que quieran ser hombres, simplemente en cuanto a carácter a veces hay que ser más duro (o dura) pero no creo que eso te haga más hombre.

-Nadie debe ser violento, ni hombres ni mujeres.

### **¿En qué se contrapone el ballet al hecho de ser hombre?**

El ballet no se contrapone a ser hombre. Es una actividad que requiere de mucho esfuerzo, mucha interacción con mujeres. De hecho (ríe abiertamente) se me hacen muy tontos los heterosexuales que no se meten a ballet porque no saben que ahí se da un contacto (físico) muy intenso con las mujeres y sí, sé que hay movimientos, como los de los brazos que se ven algo femeninos (o la gente así los ve), pero no creo que por eso sea una actividad que sólo puedan hacer las mujeres o los homosexuales y tampoco creo que tenga nada para que no la puedan hacer los hombres heterosexuales.

En un contexto mexicano, si se aprecia el ballet como más femenino, pero no creo que esto sea real. Sí se puede ver femenino alguien haciendo ballet –sea hombre o mujer- así como también se puede ver femenino pateando un balón de fútbol (si esta persona es más femenina, sea hombre o mujer). Si tus movimientos o rasgos son femeninos, te vas a ver femenino hasta teniendo relaciones con una mujer, siendo heterosexual –pero femenino-.

### **¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres?**

#### **El ser bailarín ¿resta masculinidad?**

Un bailarín sí es más sensible que el resto, pero no de los hombres, sino en general; tiene que serlo porque de eso se trata el arte de sentir y expresar, para poder hacer que los demás también lo sientan. Si tú no sientes lo que estás bailando, no lo podrás transmitir. Volvemos a lo mismo: si eres *gay* y no eres capaz de expresarte cuando estás bailando, entonces te vas a ver como si estuvieras haciendo una tabla gimnástica. Tienes que ser sensible porque así lo requiere el arte y aquí no importa si eres homosexual o heterosexual.

### **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

#### **¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico?**

**y ¿por qué?**

#### **¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del ballet Clásico?**

Cuando iba en la secundaria si tuve un alejamiento de la danza. Ya he dicho que en la primaria no le daba importancia a los comentarios e insultos que me hacían (maricón, puto, etc.); pero en la etapa adolescente sí me importó. Llegué a un punto muy influenciado, a un punto de quiebre en el que si me importaba mucho lo que dijera la gente. Recuerdo que

buscaba la aprobación en todo momento, principalmente de parte de mis compañeros hombres. Nunca un maestro se metió conmigo en ese aspecto ni tampoco mis compañeras; pero para mis compañeros yo era un *gay* porque hacía una actividad de *gays*: el ballet. Nunca llegaron a la violencia física, pero sí en cuanto a palabras y así.

### **¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?**

Creo que en esta etapa se me juntó todo porque fue cuando me fui a vivir con mi papá, y él me daba todo con tal de que no saliera (sabía que si salía me iría al ballet), entonces yo tenía la ropa que quería, los juegos que quería, podía comer lo que quería, etc. Mi abuela, quien era quien directamente se encargaba de mí, era lo mismo, pero no precisamente por el ballet. Tengo tres primas que viven donde mi abuela, una hace atletismo, otra gimnasia y patinaje sobre hielo y otra box; a las tres –sin distinción- les dice que mejor se queden en la casa. A la que va a patinaje por ejemplo, le dice que mejor no haga eso porque se puede lastimar, pero nunca ha usado argumentos como de que eso es para hombres (con del box, por ejemplo). Así que cuando mi abuela me decía que no fuera a ballet, no era porque soy hombre, sino en un afán de protección (me podía lastimar o me podían atropellar en el camino); ella prefería tenerme frente a la tele toda la tarde y me compraba palomitas o papas y refrescos –todo lo que yo quisiera- con tal de que no saliera de la casa.

### **¿Has ocultado tu gusto por la práctica del ballet clásico?**

#### **¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?**

Así que en primero de secundaria dejé el ballet y se volvió un tema oculto. Cuando algún compañero (que sabía que yo había bailado pues había sido compañero en la primaria) sacaba el tema, entonces yo decía que sí, pero que había hecho teatro. Durante mucho tiempo me escudé en el teatro para no decir que había hecho ballet. En segundo y tercero de secundaria me dediqué a reafirmarlo: yo jamás bailé, yo hacía teatro. ¿Qué otra cosa podía hacer? Si mis compañeros, mi papá, mis tíos... todos estaban en contra y todos estaban de acuerdo. A la fecha, en la familia de mi papá me siento excluido; las reuniones siempre giran en torno al fútbol: platican de fútbol, juegan fútbol, ven fútbol, van al estadio a ver fútbol; y yo no participo porque no me interesa. Pero desde la prepa, decidí no ocultar más al ballet. Ahora si me preguntan qué hago, les digo que estudio comunicación, pero que también hago ballet y que es lo que más me gusta. Pero en la familia si bien ya no lo oculto, sí lo disfrazo un poco-creo que lo hago por mi papá. Ahora con la tecnología como el *Facebook*, pues ven fotos, se enteran y preguntan qué es lo que hice, y mi papá contesta: participó en una obra de teatro, no menciona la palabra ballet, entonces...pues...yo le hago segunda porque pues porque...hasta cierto punto lo entiendo. En el ballet sí hay movimientos que son así como más delicados, es una cuestión de percepción. En el ballet también hay personas que bailan de una forma más ruda (hombres y mujeres), pero esto es difícil de explicar. Yo no creo que sea una práctica 100% femenina...no, no lo es.

### **¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?**

#### **2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

**¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar ballet clásico?  
¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido sus razones?**

Yo soy una persona a la que le gusta estar haciendo siempre algo. El ballet ha sido parte de mi ser, la parte más importante de mis ser. De pronto sí he pensado en dejarlo, pero siempre vuelvo, porque sé que sin el ballet no puedo estar. Sé que va a llegar un punto en que tendré que dejarlo, pero al menos en este momento de mi vida no podría hacerlo.

### **2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

**¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?**

### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina Ahora: ¿Quién estás siendo?**

El ballet ha sido “mi fuerte” en episodios muy difíciles de mi vida donde sólo bailando pude “sacarlo todo”. G-N-A es un bailarín, es un estudiante, es un emprendedor, y es una persona a la que le gusta seguir sus ideales y que muy a pesar de todo lo que exista alrededor y de las dificultades, siempre irá tras lo que quiere y lo hará. Soy de los que no deja las cosas en proyectos, busco realizarlos por muy “fumados” que parezcan; soy una persona dinámica que ama bailar.

**¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?**

El ballet no me resta ni me aumenta femineidad ni masculinidad; simplemente, es parte de mí.

### **2.3 Nuevas masculinidades**

**¿Te consideras un hombre diferente?**

**¿Qué hace (o qué no hace) un hombre diferente?**

El ballet no me hace diferente: todos somos diferentes a los demás. Yo soy diferente en el sentido de que hago las cosas que quiero hacer, y esto es algo que la mayoría no hacen.

**¿Cómo es la relación con tu pareja?**

A la fecha sólo he tenido una pareja. En la secundaria tuve una novia y en la prepa tuve dos, pero no fueron importantes en mi vida; eran como para “taparle el ojo al macho” pero nunca me sentí involucrado en esas relaciones y ellas tampoco porque pues nunca pasó de la manita y el besito. Yo siempre supe que no me gustaban las mujeres, eso es algo que desde que tienes uso de razón, lo sabes. No creo que a lo largo de la vida te vayas haciendo o que algo te haga; yo siento que es como los heterosexuales, siempre sabes que te gustan los niños o que te gustan las niñas; no es algo que suceda de la noche a la mañana, o que te hayan violado de chiquito (*mueca de burla*), es algo que siempre sabes.

Después tuve una relación muy larga. Yo nunca había tenido una relación con un hombre. Nunca he sido una persona así como muy promiscua. Eso de la promiscuidad homosexuales un hecho real, no es un estereotipo; los *gays* sí son más promiscuos. Es más difícil



encontrarte a un hombre que quiera tener una relación en serio y yo, siempre he querido tener una relación seria, no soy de los que pueden andar con cualquiera o con todo el mundo. Llegó entonces una persona con la que pude tener eso. Duramos tres años y (asoman lagrimas a sus ojos) y...esos tres años han sido los mejores de mi vida porque creo que fueron en los que mejor bailé, en los que mejor hice todo y...fue muy padre; hasta que terminamos, entonces ¡ya no fue muy padre! (ahora ríe con cierta tristeza aún). Esta relación me marcó muchísimo.

### **2.3.1 De la *familia patriarcal* a la *familia diferente***

**¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

**¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

Yo sí me casaría pero no adoptaría hijos. En primer lugar, no me gustan los niños, me desesperan. Tuve la experiencia de cuidar a mis dos sobrinos (hijos de mi hermana) y la verdad, supe que esto no era para mí: no quiero levantarme a las tres de la mañana para cambiar pañales, no quiero que el niño me despierte para darle una mamila, realmente no. Soy como muy independiente, no me gusta depender ni que dependan de mí. La segunda parte creo que es más triste porque creo que en la sociedad en la que vivimos, un niño adoptado por parejas homosexuales sufre terriblemente, en México sería muy malo para el bebé y tampoco me casaría con una mujer sólo para tener hijos, por llevar una vida “normal”, no, no lo haría. No quiero mentirme a mí mismo ni mentirle a la gente. Y con un hombre, sí creo que el hijo o hija llevaría una vida demasiado dura, todavía peor que la de un homosexual.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

**¿Qué significa para ti la Equidad de género?**

Yo prefiero hablar de equidad de seres humanos y no de género. No he leído mucho al respecto, pero creo que esto sigue separando a las personas: ni machistas ni feministas, simplemente somos seres humanos todos y ahí debería estar la equidad.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

**¿Cómo eres *un hombre* ahora?**

**¿Cómo se distingue entonces un hombre de una mujer?**

De pronto sí creo que se me puede notar lo homosexual, pero tampoco creo ser tan femenino. Definitivamente no soy un hombre en términos de lo que la sociedad espera. La sociedad se fija en cómo te vistes, cómo hablas, cómo te mueves y con quien interactúas.

### **Los homosexuales ¿son hombres?**

Yo soy un hombre porque sé que tengo órganos sexuales masculinos y no me gustaría tener órganos sexuales femeninos. Sí me gustan los hombres, incluso me gustan los hombres que son varoniles.

## **Los bailarines de ballet clásico ¿son distintos al resto de los hombres?**

Retomo aquí el aspecto de la sensibilidad, es ahí donde entra el ballet, pero también hay bailarines que no son sensibles y entonces, no son buenos bailarines: heterosexuales y homosexuales.

### **Capítulo3. Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

#### **3.1 Pensar el Cuerpo**

**¿Qué es para ti tu cuerpo?**

##### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

**¿Estás consciente de tu cuerpo?**

Mi cuerpo es mi herramienta de trabajo. A veces estoy muy consciente de mi cuerpo (sobre todo en las clases, en el entrenamiento). A veces creo que la mente funciona de forma muy caprichosa y parece que el cuerpo funciona por sí solo; yo por ejemplo, estoy sentado y estoy así (marca la 3ª. posición de piernas en la técnica del ballet), y cuando encuentro uno de estos (descansador de pies) me descubro de pronto haciendo ejercicios para los empeines.

##### **3.1.2 El Cuerpo representado**

**¿Se nota el ballet en tu cuerpo?**

##### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

**¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?**

Mi cuerpo es mi herramienta de trabajo y sí, el ballet sí se nota en el cuerpo. Cuando estás activo en la danza tus músculos cambian, se hacen más largos, las piernas se te marcan y te ves más delgado porque no tienes mucha grasa. Obviamente también se nota en los brazos, en la forma en que caminas, en la espalda, en todo. Cambian tus posturas,

**¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?**

Yo en el ballet lo disfruto todo: el dolor, el cansancio, los malos olores, las miles de repeticiones de los ejercicios. No disfruto saber que mientras mis amigos están en una fiesta, yo tengo que ir a ensayar, pero ya cuando llegas, ensayas, sudas y todo, entonces dices: qué bueno que no fui a la fiesta. Disfruto mucho los aplausos. He leído que los bailarines y los actores somos algo así como muy egóticos en este sentido, y creo que tienen razón. El aplauso es algo adictivo que disfrutas mucho; los nervios antes de salir al escenario, cuando ves tu vestuario, cuando te lo pruebas, estar en los ensayos, las amistades que generas y también las enemistades que te logras. Disfruto mucho todo eso, cuando dan la tercera llamada y estamos todos nerviosos; hacer círculo antes de cada función (a manera de ritual iniciático), esa energía que se siente, hacer mi ritual personal. Disfruto mucho todo eso que se siente y me gusta estar consciente de todo lo que pasa, reconocer y vivir todo el proceso que tiene que haber para que tú estés en el escenario.

#### **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

**¿Cómo *debe ser* el cuerpo de un hombre?**

##### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

### **¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?**

Aprecio –lógicamente (ríe)- la belleza masculina. Para mí un hombre debe ser musculoso (para que me guste, claro!), debe tener un cuerpo estético, trabajado, que no tenga mucha grasa, con unos brazos fuertes y definidos, muy marcado; así debe de ser.

### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

#### **Pláticanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.**

La primera vez que me puse un leotardo no me gustó. Te sientes como si estuvieras en calzones. De niño no me acuerdo mucho, pero sí sé que me daba como penita; como ya te dije dejé el ballet como a los 12 años, y cuando regresé como a los 16, me daba todavía más pena usar el leotardo, la verdad era algo así como “no quiero que se me note ahí todo el paquete” (el pene), era horrible, Ahora ya “me vale”, sí es lo más cómodo, y si es el vestuario pues “ya qué”.

#### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?**

#### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?**

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas**

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio**

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje**

#### **Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?**

Hablar del famoso tutú es mucho peor. Cuando alguien sabe que hago ballet, lo primero que me preguntan es: ¿y te pones tu tutú? (ríe abiertamente), yo les contesto: no, no uso tutú.

La siguiente pregunta de rigor: ¿y te paras de puntitas? (todo esto le causa mucha risa), yo les contesto: no, los hombres no usamos puntas, sólo las mujeres las usan. Los hombres usamos medias puntas. Pero como la gente no sabe que “pararse de puntitas” es algo que se hace sólo con las zapatillas de punta, creen que puede hacerlo cualquiera, y explicarles es difícil. Yo les digo: mira, yo uso *likras*, así como los que corren o juegan futbol; así como los que juegan futbol americano, de esas *likras* yo uso.

Ahora ya no me importa lo que digan del leotardo, del tutú o de las puntas. En cuanto al suspensorio, ese casi nunca lo uso (aunque sé que lo tengo que usar), si nadie me obliga a hacerlo, no me lo pongo aunque sé que es mejor ya que tiene una como conchita y así pues...se disimula ¿no?

No me gusta maquillarme, y siempre me regañan porque soy medio renuente a hacerlo. No es porque soy hombre, es más bien que siento que no sé hacerlo y me da flojera, no es así como que ¡odio maquillarme! Más bien he sido algo desidioso para aprender y para comprármelo. Aquí sí puedo decir que influyó el género porque una vez que me decidí a comprarme un maquillaje le pregunté a la empleada de la tienda que si me podía decir cuál era el tono más conveniente. Primero me preguntó para quién era (para mi hermana, mi tía, mi mamá o mi novia), cuando le dije que era para mí, no lo podía creer y me dijo que no había maquillaje para hombres. Yo le dije que simplemente me dijera cuál era mi tono (entre los que tenía “de mujer”); ella reiteró que no podía, porque eran tonos para piel de

mujer. Ahora que lo analizo, creo que eso sí me pegó, porque nunca he vuelto a ir a una tienda a pedir un maquillaje de mi tono.

### **3.2.3 El Cuerpo performado**

**¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?**

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

**¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?**

Yo creo que yo siento la misma satisfacción que cualquiera que hace lo que le gusta. Lo mismo debe sentir alguien que hace *rugby* o americano.

El ballet significa estar bien conmigo mismo, significa estar en paz, desahogar muchas cosas; significa responsabilidad, constancia, empeño, amor; significa ser congruente con lo que quiero, porque yo quiero bailar.

#### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

**¿Qué es un bailarín?**

**¿Quién es un bailarín?**

Un bailarín es una persona responsable, constante; es una persona sensible a la que le gusta el arte, a la que le gusta transmitir y a la que le gusta estar en contacto con gente; al bailarín le gusta el aplauso y el reconocimiento.

**Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?**

A nivel amateur, cualquier persona que tenga la capacidad de sentir y hacer sentir y que cumpla con las anteriores cuestiones que he mencionado: responsabilidad, constancia y todo eso, puede bailar. Tú puedes bailar sólo porque te gusta, no necesitas llegar a ser profesional (si no tienes las capacidades físicas); pero si tú lo quieres hacer, lo vas a hacer.

El ballet es ante todo un arte, los demás son deportes. En los deportes tal vez sí puedes hacer sentir a los demás pero por un logro o una faena, pero el propósito de bailar siempre es: transmitir. Eso es lo que hace diferente al bailarín de los demás atletas.

**¿Qué características debe tener un buen bailarín?**

A nivel profesional, un bailarín debe tener súper-buena elasticidad, buena presencia, ser super-buen actor; debe ser capaz de transmitir, capaz de interpretar el papel que le pongan y no verse como él, sino como el papel que está transmitiendo; una persona a la que le gusta el arte.

**¿Consideras que en el ballet clásico hay más homosexuales?**

El ballet no es un mundo de homosexuales, aunque en México (ahora que lo pienso) sí hay más. En Toluca, de todos los que conozco creo que el 80% es *gay*, no más bien el 70%, creo que exageré.

En otros países no es así; me tocó convivir con la Compañía de la Ópera de París, ahí, prácticamente todos eran heterosexuales, yo creo que había como dos homosexuales de 20 bailarines. Cuando vi a los de Rusia, igual, como dos homosexuales de los 20 o 25 bailarines de la Compañía. Es como en cualquier otra actividad: en el fútbol hay homosexuales, en el americano también los hay. Yo conozco a muchos jugadores de fútbol, incluso de “potros” de la UAEM que son homosexuales.

### **¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?**

Un buen hombre es aquel que te respeta y que se respeta a sí mismo, que le gusta luchar por lo que quiere y que logra sus objetivos (o al menos lucha por ellos aunque a veces no los logre). Es quien tiene claro la persona que es y también...en lo personal me gusta un hombre que sea físicamente atractivo. (Ríe abiertamente) ¡Parece que estoy describiendo a mi ex! Con ojos grandes, pestañas grandes, brazos definidos, piernas definidas, me gustan chinos (ríe aún más), de 1.75 de estatura y ya!!!

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

**Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

Cuando bailo, bailo yo, baila mi cuerpo, interpreta mi espíritu; baila mi cuerpo, mi mente, mi ser...mi todo...mi alma...todo está bailando.

### **3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina**

#### **¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?**

He interpretado muchos papeles, de chiquito me tocó ser un campesino en Giselle; también he hecho el papel de estudiante en “Vaselina”, un chamaco en “La novicia rebelde”; después hice “Aladin”, también al príncipe de “Blanca Nieves”; en “El cascanueces” hice la Danza española. Después hice “la rosa” de “El espectro de la rosa”, el lobo en “El lobo feroz” y ensayé para “El corsario” pero a la mera hora contrataron a otro bailarín y ya no lo hice. En temporada navideña siempre fui “Rodolfo el reno”. Últimamente hice de guerrero azteca en “Iankuetl”, de estudiante en “Tlatelolco”, para llegar a “Chaplin” que ha sido el papel más maravilloso de toda mi vida; el que más me ha gustado, me ha llenado de mil cosas. Después fui José en “La pastorela”; actualmente estoy trabajando para “Laura Méndez de Cuenca” con el papel de Agustín Cuenca.

#### **¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?**

**Particularmente con respecto a tu masculinidad.**

**En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?**

**Vestuario**

**Maquillaje**

**Utilería**

**Movimientos**

### **Interacciones, etc.**

Todos los papeles han sido masculinos; sólo “la rosa” podría considerarse algo femenino porque incluso el vestuario, es un leotardo super-pegadito todo así, lleno de rosas y el personaje en sí, te exige ser así como muy delicado y tranquilo. La historia es muy cursi pero el personaje...ni tan femenino porque también se baila con una pareja mujer. Nunca me he sentido incómodo con ningún papel y mucho menos por el lado de “lo femenino”.

### **¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?**

#### **Familia, pares (hombres y mujeres), etc.**

Mi mamá es la única que ha estado en todas mis funciones y siempre me ha dicho que lo hago muy bien. Mi demás familia nunca me había visto, hasta “Chaplin” y bueno... este papel logró que aceptaran que yo baile, hasta hace dos años...

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México**

#### **¿Es diferente -para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países)?**

#### **¿Es diferente hacer danza en Toluca?**

Cuando era chiquito, jamás vi a otro niño que bailara; había dos adultos en jazz. Alguna vez hubo dos hombres conmigo en ballet pero eran ya como de 20 años. Cuando era adolescente tuve sólo un compañero en ballet. Podías conocer a todos los bailarines de Toluca porque eran super-poquitos. Ahorita ya hay más, ya es más difícil ubicar a todos los hombres que bailan ballet, pero no son niños...de cualquier manera, ya es un avance.

Últimamente ha cambiado un poco esa mentalidad. He visto a papás que dicen: si mi hijo se quiere disfrazar de “caperucita roja” en halloween (es un post que estuvimos viendo mucho en las redes sociales en esta temporada) o quiere ir vestido de princesa, pues así lo voy a llevar a pedir el halloween. O algo así como: mi hijo quiere disfrazarse de “Rosita fresita” en su cumpleaños y yo le voy a dar el gusto, no me importa lo que digan los demás...sí, está cambiando un poco; pero para que un padre acepte que su hijo baile ballet, creo que aún faltan algunos años. Y no sólo los padres, sino la sociedad en general; por ejemplo, para las clases, por lo regular piden maestra de ballet y si tú pides la chamba te dicen: los siento, pero queremos que sea maestra; también es porque en muchas escuelas, el ballet es sólo para niñas y entonces ¿cómo van a tener un maestro hombre? esto no debería existir. Para empezar ¿por qué el ballet nada más para niñas? Y luego ¿por qué un hombre no puede darle clases a niñas?

Creo que todavía es más fácil hacer ballet en el DF, pero en Toluca no, aquí todavía es más provincia, la gente tiene un pensamiento más cerrado, hermético y machista.

### **En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?**

#### **De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha.**

En México ser profesional es muy difícil porque para empezar, no hay trabajo suficiente, hay pocas compañías que paguen bien. Yo creo que se trata de buscarte el trabajo como en todas las carreras; de plano tienes que ser maestro y la mayor parte de las veces, en una

escuela a la que no le importa en realidad la danza. Lo mejor que te puede pasar, es dar clases en una academia donde la gente va realmente porque quiere bailar. Pero por lo regular, encuentras trabajo para dar clases en una primaria o secundaria donde les “vale gorro” la danza y sólo la ponen porque hubo una reforma en cuanto a artes escénicas o algo así de requisito pero les importa un comino bailar.

Es muy feo encontrarte con eso pero desgraciadamente tienes que tomarlo, porque no creo que haya muchas oportunidades en cuanto a ser intérprete, a menos que te den una beca así como la esta nueva de “Elisa Carrillo”, donde también hay un montón de restricciones como ser de determinado grupo y cosas así. Así que es muy difícil ser bailarín en México, aparte del machismo, pues para la danza sí es importante empezar desde chiquito, y para eso te tienen que apoyar tus papás. Tú a los ocho años no te vas a ir solo a tus clases, no te puedes comprar solo tus zapatillas, tu leotardo, tus mallas o tu vestuario, así que sí necesitas el apoyo de tus papás.

### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

**¿Cómo decidiste practicar danza clásica?**

**¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?**

El ballet me confirma que todos podemos hacer cualquier cosa, todo lo que quieras de acuerdo a tus capacidades. Siempre puedes lograr algo si te lo propones. También el ballet me ha hecho poner los pies sobre la tierra, a conocer y reconocer tus limitaciones para saber lo que no puedes hacer. Yo me pude haber aferrado a ser bailarín profesional a fuerza y dejar atrás muchas cosas, pero no me aferré a algo que sabía claramente que no iba a pasar. Así, el ballet te aclara lo que puedes hacer, pero también lo que no puedes.

**¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?**

Ahora mismo no me siento con el máximo potencial en cuanto a nada, pero sé que la danza me ayuda (y me ha ayudado) a regresar siempre a ser lo que soy. La danza te ayuda a resolver cosas internamente, a sacar cosas que sólo puedes sacar bailando (al menos yo no encuentro otra forma de sacarlas). La danza te salva de muchas cosas: depresiones, caídas, problemas. El ballet te ayuda a seguir.

Sigo siendo un bailarín, sigo amando la danza.

**La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?**

**¿El Ballet te ha hecho más femenino?**

Una persona puede ser igual de masculina bailando ballet que jugando americano y también puede ser igual de femenina haciendo esas dos cosas. No creo que el ballet sea algo que determine tu sexualidad, tampoco creo que sea una parte que determine quién eres en cuanto a género; tampoco creo que el ballet te haga homosexual, como tampoco el americano o el fútbol podrían quitarte la homosexualidad. El fútbol tampoco te lleva a ser heterosexual, ni el ballet te quita esto...tampoco. No creo que ninguna actividad pueda determinar quién eres en cuanto a sexualidad.

**¿Qué te satisface de tu práctica?**

**¿Qué te molesta de tu práctica?**

**¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?**

**¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?**

El ballet ha transformado mi vida, mi seguridad. Gracias a que yo estuve en un escenario a los siete años, nunca he sido una persona cerrada o introvertida; también la danza me ha hecho independiente porque la danza te obliga a no esperar que las cosas pasen; tú tienes que saber qué está pasando para poder desempeñar lo que tienes que hacer; mientras el de enfrente está haciendo lo suyo, tú sabes que tienes que hacer otra cosa; así, eres independiente y al mismo tiempo eres parte de...porque estás integrado a un grupo y como tal, colaboras a que las cosas sucedan como tienen que suceder.

Nunca he pretendido escandalizar a la gente con el hecho de que bailo ballet. Con “Chaplin”, sí quería que todo mundo lo supiera, pero más porque en toda la historia (de 30 años) de la academia donde bailo, fue el primer protagonista varonil y entonces quería dejar precedente. En el ballet, los protagonistas son mujeres (casi en su totalidad). En “El quijote” por ejemplo, aunque lleve ese nombre, el protagonista es Kitry, en “El cascanueces” es Clara; por eso con “Chaplin” si hice más escándalo al respecto para que esto fuera un incentivo para más hombres se metieran a hacer ballet, y sobre todo los niños, que vieran que también los hombres pueden bailar.

**El Ballet Clásico:¿Te afirma como *ser*?**

**¿Quién estás siendo ahora?**

Cada quien es quien es...



## **2. M-P-F:**

41 años. Comenzó la práctica del Ballet Clásico a los 16 años de edad por iniciativa propia. Continúa en la práctica, emigrando de la ciudad de Toluca a una ciudad turística para bailar otras especialidades de mayor remuneración económica como bailarín profesional con dedicación de tiempo completo.

Fue seleccionado por varias razones, entre ellas es importante mencionar que su incursión en el Ballet Clásico se dio como consecuencia de su afición al “baile callejero” (que se dio en los años ochenta entre grupos de jóvenes que se reunían a bailar y mostrar habilidades en las calles acompañados de una grabadora). Por otra parte, el bailarín en cuestión sigue dedicándose a la danza como actividad profesional. Ha vivido en pareja (heterosexual) en dos ocasiones; y es padre de una mujer de 20 años (la cual es madre de un niño de 5 años) y un niño de 10 años, producto de cada una de sus relaciones respectivamente.

### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 5**

#### **Capítulo 1. La Construcción Socio-Cultural del género**

##### **a. Aprehendiendo el mundo.**

##### **i. Socialización primaria y género**

#### **¿Dónde y cuándo naciste?**

Nací en Toluca, México un 15 de enero de 1975; así que ya cumplí 41 años.

#### **Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.):**

#### **Lugar en la familia (Hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).**

Crecí dentro de una familia totalmente tradicional y numerosa; éramos diez hermanos – cinco hombres y cinco mujeres (de hecho éramos once, pero una niña murió- según me dicen- cuando era bebé), y digo “éramos” porque ya han muerto tres de mis hermanos (hombres). Tuve un padre que proveía el sustento (él murió cuando yo tenía doce años); y una madre que cuidaba del hogar en toda expresión, se dedicaba (y se dedica hasta la fecha) por completo a su hogar.

De los diez hermanos (cinco hombres y cinco mujeres) yo soy el menor. Entre mis hermanos, hay una diferencia de aproximadamente dos años de edad entre cada uno; excepto yo, que tuve una diferencia de cuatro años con mi hermano mayor.

### **¿Cómo (sientes) era tu papá?**

Mi padre era una persona sería y de valores, la rectitud es una de las cualidades que más recuerdo de él. Le gustaba hablar con nosotros para corregirnos y siempre dedicaba sus descansos para convivir con su familia, ya que entre semana difícilmente encontraba tiempo; supongo que es complicado mantener a flote a una familia tan grande.

### **¿Cómo (sientes) era tu mamá?**

Mi madre era la “mano dura” de la casa, la de los castigos, y hasta las golpizas (que en aquellos tiempos eran comunes) era menos tolerante y explotaba con facilidad. Pero... supongo que la paciencia se va perdiendo en una familia de diez hermanos cuando se lava, se plancha, se cocina, y se cuida a tanta gente todos los días; y aún así, no faltaban los postres familiares en fin de semana como pretexto para enmarcar la convivencia. Ella se daba tiempo para todo.

### **Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).**

Mi padre siempre fue ejemplo, y aunque murió cuando yo era niño (doce años), admiraba su forma de ver las cosas y criticar el mundo. Me acuerdo de muchas cosas que él decía, y otras, las sé por comentarios de mis hermanos y mi mamá. Fue una gran influencia en mí al igual que mi hermano mayor quien siempre me asombró su forma de conectarse con la gente; eso nunca supe como lo hacía, parece que entiende a todo el mundo, no sé en qué forma, pero me agradaba ser parte de eso.

### **¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?**

**¿Querían niño o niña?**

**¿Adornaron tu cuarto?**

**¿Te vestían de azul? Etc.**

En realidad este punto nunca fue importante o por lo menos nunca lo percibí de esa manera. Ahora que lo pienso, supongo que un empate cinco a cinco (cinco hombres y cinco mujeres), me dio ventajas para no recibir algún rechazo por cuestiones de género (después de todo, yo vine a “emparejar” a la familia en este sentido); pienso que me dejaron ser, nunca me sentí forzado o inducido a alguna actividad de género en específico. Tampoco adornaron especialmente mi cuarto, porque yo llegué al último, así que “me acomodaron” en uno de los cuartos “de hombres” con dos de mis hermanos mayores que yo. Entonces, no hubo esos detalles clásicos de los muñecos, los carritos, o la cigüeña azul. Todo se quedó como estaba cuando yo llegué.

### **¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?**

**Extraescolares: fútbol, box, natación, artes marciales, etc.**

Mis padres (y luego mi madre cuando se quedó sola), nunca tomaron una decisión de estas en mi nombre y por el contrario, siempre me apoyaron en lo que a mí me inquietaba hacer: por ejemplo cuando quise jugar en un equipo de fútbol. Siempre me gustó el deporte,

incluso cuando quise tomar mi primer trabajo a los ocho años, como ayudante en una tienda de esas “de la esquina”, no me lo prohibieron, sólo me apoyaron.

### **¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?**

- **Actividades domésticas**
- **Juegos**
- **Comportamiento, etc.**

No recuerdo nada en específico, como éramos muchos, cada quién tenía que organizar el quehacer del cuarto que compartía con otros dos de nosotros. Lo que sí me tocó a mí en un momento dado, fue ser el mandadero oficial de la familia; al principio dentro de la casa: “lleva esto a la ropa sucia”, o “lleva esto a la mesa del comedor”, y conforme fui creciendo, estas tareas se fueron extendiendo los lugares a visitar: la tienda de la esquina, la tintorería, la recaudería, etc.

### **1.1 Aprehendiendo el mundo.**

#### **1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

### **¿Cuándo y cómo *supiste* que eras *hombre*?**

¡Woow, qué pregunta! No lo sé... creo que sólo estaba implícito. No recuerdo algún suceso que me hiciera saber específicamente que yo era un hombre (y no una mujer); sólo lo di por hecho... supongo. Desde que tengo uso de razón de alguna manera lo supe. Creo que es lo mismo que...no sé, como la necesidad de despertar o dormir; sólo sabía lo que necesitaba hacer, así de esa misma manera supe que era hombre; además, como soy el hermano menor, creo que tenía el parámetro de mis hermanos y hermanas (yo era más como ellos, y no como ellas).

### **¿Te identificabas más con papá o con mamá? ¿Por qué?**

En realidad con ninguno, me gustaba hacer cosas con ellos los fines de semana pero siempre faltó tiempo para más. Creo que es algo lógico en una familia de doce personas y una sola persona como proveedor. A pesar de que era muy niño cuando mi papá murió, siempre lo he admirado, pues sé que siempre se desvivió por tener bien a su familia (tan numerosa) en todos los aspectos. Podría decir que, tal vez, sienta mayor identificación con él, pero difícilmente podría llegar a ser tan... no sé, tan completo como él.

### **¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de *ser masculino*?**

No recuerdo este tipo de pláticas con nadie, pero supongo que daba por hecho que el trabajo rudo me correspondía (por tener nueve hermanos) dentro de los roles. Como ejemplo puedo mencionar que cuando de cargar cosas pesadas se trataba, lo hacíamos los hombres, así como también otras cosas que se consideran “pesadas” o peligrosas para las mujeres; pero nadie me lo tuvo que decir. Ahora que lo pienso, como fui el hermano menor, lo entendí automáticamente (el mecanismo ya estaba instalado yo sólo me adaptaba).

### **Recordar: ¿Qué te estaba *prohibido* como hombre?**

No recuerdo ningún tipo de prohibición, así como yo daba por hecho que me correspondía cargar algo si era pesado, o hacer los mandados de la casa, de la misma forma podía yo tender la cama o lavar los trastes. Yo creo que el tener ejemplos de comportamiento (todos mis hermanos y hermanas hacíamos labores en casa), intuitivamente me fueron guiando de una manera por demás cómoda.

### **¿Qué diferencias recuerdas –entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?**

A diferencia de lo que yo veía en mi casa, en la escuela sí era notoria la división: Los colores de la vestimenta (no recuerdo haber visto el color rosa en ninguna prenda masculina), separación de grupos para realizar actividades extracurriculares (los deportes, por ejemplo), diferencias para tomar talleres complementarios como cocina o tejido (para mujeres) y herrería, o carpintería (para los hombres) etc. etc.

#### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

### **¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo *de mujeres*?**

No en realidad siempre realicé actividades que disfrutaba, pero supongo que nunca conflictué a nadie con mis preferencias;, como por ejemplo a mi no me daban taller de cocina (ni me lo ofrecieron), pero como nunca me gustó la cocina... ¿por qué quería pelear por hacer algo así? Tal vez, si en la escuela donde estuve hubiera habido un taller de danza, y yo me hubiera interesado en entrar, y me hubieran dicho que no ¡porque soy hombre! creo que ahí sí me hubiera rebelado.

### **¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLET CLÁSICO?**

Comenzó a llamar mi atención el baile a los catorce años, pero fue hasta los dieciséis aproximadamente que una persona me mostró escenas de ballet clásico en video; ya para entonces bailaba en las calles (lo que estaba de moda como el break-dance) era mi pasatiempo favorito; me reunía con un grupo de cuates (casi como pandilla) y con una grabadora para poner la música, se puede decir que ensayábamos, sacábamos nuevos pasos e íbamos aumentando el grado de dificultad. Cuando una vecina me vio bailar (ella estudiaba ballet) me parece que le pareció que yo tenía aptitudes y entonces me invitó a ver unos videos de ballet clásico. Fue ahí, justo donde supe que quería estudiar danza y volverme profesional... lo supe instantáneamente.

#### **1.2 Identidad Social y Género**

### **¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?**

**Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.**

Muchas veces... tantas que no las recuerdo todas, pero en realidad, aunque fueron muchas, tuvieron poco peso en mi vida, te puedo decir que ni siquiera recuerdo quiénes lo hicieron. Lo que sí sé es que nunca fui cuestionado por nadie cercano, es decir, ni hermanos, ni primos, ni tíos; sólo recuerdo una claramente, donde me silbaron y gritaron (así como tú dices: maricón, nena, etc.)... irónicamente, esto fue en un evento para políticos.

### **1.2.1 Sexismo**

**¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?**

No en realidad, aun en el evento que te mencioné, yo no me lo tomé personal; pienso que esto se debe a la ignorancia de la gente con respecto al ballet. Aunque...generalmente, es el tono de las palabras lo que puede llegar a ser ofensivo, no necesitan decirte maricón para ser ofensivos, simplemente cuando te preguntan ¿bailas ballet? pueden utilizar un tonito de voz que ya suena ofensivo.

### **1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas**

**¿Cómo debe ser entonces un hombre?**

No tengo un prototipo de género. No creo que deba de ser de alguna manera específica. *(Aunque –como entrevistadora- insisto en que amplíe su respuesta- sigue repitiendo que, para él no existe manera alguna de ser hombre).*

### **1.2.3 Socialización y género**

**¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?**

- **Con la familia y los amigos**
- **Con papá o con mamá**
- **En la casa y en la escuela, etc.**

Sí, en este aspecto creo que sí existían ciertas diferencias que, aunque no eran tan dramáticas, sí se podrían haber observado. Tal vez se trata de cierta “comodidad”, es decir, en la parte donde no hay autoridad de por medio, te comportas diferente, con más libertad de ser tú (como en el caso de estar con los amigos o en la danza).

**¿Qué querías ser cuando fueras grande? y ¿Por qué?**

Cuando era pequeño, uno de mis primeros gustos fue en el deporte, y durante algún tiempo me imaginé jugando profesionalmente para algún equipo de fútbol; supongo que siempre me ha gustado el reconocimiento de la gente y esto me permitía hacerlo, ya que la palabra no se me da mucho. Así que, de pequeño quería ser un gran jugador de fútbol profesional.

### **1.2.4 Permanencia y cambio**

**¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?**

No creo ocultar nada, así como tampoco se me da alardear sobre algo; simplemente no soy muy comunicativo (de hecho creo que soy algo tímido y callado), pero considero que, de alguna manera, soy transparente. En ese sentido, creo que es fácil notar mis gustos y pasiones.

### **1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género**

**¿Qué no *deben hacer* las mujeres?**  
**¿Qué no *deben hacer* los hombres?**

Si bien pueden existir actividades u ocupaciones con las que no me sienta identificado, no considero que sea por cuestiones de género, sino de gustos personales. Si alguien gusta de algo, no tendría que dejar de hacerlo, sobre todo si esa persona las disfruta; disfrutar de lo que uno (o una) hace, es lo más importante.

#### **1.3.1 Dicotomías constructoras de género**

**¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?**

No, definitivamente no. Algunas actividades podrán facilitarse física o mentalmente para unos o para otras, pero cualquier actividad que realicemos, sea quién sea, nos abre puertas al conocimiento interno o externo y esto, sólo nos llevan a crecer como personas.

#### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

**¿Qué piensas hoy acerca de tu género?**

Creo que el género es circunstancial; es y ahí está. Es algo que no se piensa. Somos seres humanos, y el género es sólo una etiqueta y, repito: es circunstancial.

## **Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades**

### **2.1 Masculinidades: el origen**

### **2.2 Identidad masculina**

#### **¿Cómo un hombre *se hace* hombre?**

Tal vez no entiendo por completo la pregunta, pero no creo que exista una forma; simplemente lo eres o no, no importando gustos o preferencias de cualquier tipo. Esto quiere decir que no creo que un hombre *se hace hombre...* lo es o no es; no depende de los gustos o preferencias (ni siquiera sexuales).

#### **¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?**

Ninguna actividad específica, si algo me gusta y lo disfruto, no voy a dejar de hacerlo sólo porque la gente (no yo) lo considera femenino. Tal vez, sí he dejado de hacer ciertas cosas que se consideran femeninas, como usar vestido por ejemplo; pero...más bien, son convenciones que no me interesa incumplir porque, también, si yo creyera que puedo disfrutar ponerme un vestido, entonces lo haría.

#### **Del esquema de Bonino (1994):** **¿Qué hace importante a un hombre?**

Lo mismo que hace importante a una mujer: su trascendencia, logros, y legados. Lo más importante es lo que dejas a los demás, y no me refiero a las cosas, a lo material. Me refiero a las enseñanzas, las palabras, los valores; esto es lo que realmente nos hace importantes y trascendentes en la vida.

### **¿Un hombre *debe* ser duro?**

No lo creo, aunque seguramente tendrá ventajas en nuestra sociedad (dicen que se sufre menos). No me parece -en lo personal- un distintivo para ser hombre.

### **¿Un hombre *debe* ser violento?**

Yo prefiero la razón ante la violencia, no podría considerar la violencia como una virtud. ¿Para qué ser violento? Prefiero razonar con las personas con las que tenga algo que discutir (sean hombres o mujeres). Creo que a veces, hasta me han tachado de “pasivo” por esta forma de ser.

### **¿En qué se contraponen el ballet al hecho de *ser hombre*?**

Como bailarín hombre que soy, es difícil pensar en que haya algo que se contraponga. Probablemente, puede ser debido al hecho de permitirse a uno mismo estar en contacto con sus emociones; un papel que de alguna manera está más apegado a la mujer... por así decirlo.

### **¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres?**

No creo que sea más sensible, simplemente es más abierto a expresarlo, a desarrollar y mostrar esa sensibilidad... el bailarín no se guarda lo que siente. Por otra parte, el bailarín se desarrolla en un medio donde generalmente no es criticado por expresarse de cualquier manera en la que decida hacerlo. Por eso los bailarines parecemos más sensibles, pero más bien, somos más transparentes con respecto a esa sensibilidad.

### **El *ser bailarín* ¿resta masculinidad?**

En lo más mínimo. No tiene nada que ver una cosa con otra.

#### **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

##### **¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico?**

y ¿por qué?

##### **¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del ballet Clásico?**

Nunca recibí sugerencias de este tipo específicamente. Tal vez algunas personas hayan pensado que no debía hacerlo (por ser hombre), pero nunca me lo dijeron. Yo no puedo decir que alguien haya reprobado mi práctica del ballet, tal vez tuve mucha suerte. Por

ejemplo, mis parejas (afectivas) han sido mujeres del ámbito de la danza, así que sería absurdo que no les pareciera que bailo: así me han conocido y saben lo que significa para mí.

### **¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?**

Creo que hay muchas formas de violencia, y no te necesitan golpear o insultar para que haya violencia. El hecho de estar en un escenario, y no recibir el respeto por tu trabajo, lo considero violencia; de alguna manera, sean los motivos que sean (como la pobre cultura en la que nos desarrollamos y la pobre necesidad de etiquetar a las personas). Esto es violencia, y nos sucede a bailarines y a bailarinas (faltas de respeto a ambos) de forma distinta, pero lo sufrimos muchas veces.

### **¿Has ocultado tu gusto por la práctica del ballet clásico?**

Nunca, al contrario; lo considero un gusto que me llena de orgullo pese a no haber tenido la oportunidad de desarrollarlo al 100% por las razones que sean.

*(Insisto aquí, para que hable de las razones que no le dieron la oportunidad de desarrollar su práctica al 100%):*

Bueno, para empezar, creo que empecé ya grande; por otra parte, en Toluca no hay estudios profesionales de danza (y menos cuando yo empecé), así que mi formación al principio fue como actividad recreativa (muy poco tiempo dedicado a la práctica). Luego tuve la oportunidad de estudiar profesionalmente en Querétaro pero fue la carrera de Danza Contemporánea (en ésta es más amplio el espectro de la edad).

### **¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?**

Ninguna, afortunadamente. Desde que decidí dedicarme a esto, nadie me ha hecho dudar de esta decisión (mucho menos alguien importante); de hecho, yo estudié Técnico Odontológico después de la Secundaria y no la ejercí para dedicarme por completo a la danza. Ni siquiera mi mamá o mis hermanos y hermanas cuestionaron mi decisión.

#### **2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

##### **¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar Ballet Clásico?**

##### **¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido sus razones?**

Nunca, por el contrario en el medio donde me desarrollo, esto me ha permitido destacar en muchos sentidos. Las bases técnicas del ballet son muy importantes; independientemente del estilo que bailes (yo ahora bailo lo que se llama baile internacional), la gente que sabe de danza, reconoce que el ballet clásico tiene las mayores bases de desarrollo para cualquier especialidad dancística. Así que el hecho de haber sido bailarín clásico, no me ha discriminado, al contrario, me destaca.

En cuanto a eso de que alguien se haya apartado de mi vida en razón del ballet, nunca tuve ese problema con nadie; o por lo menos no lo noté.



### **2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

#### **¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?**

Nunca me han hecho comentarios así... bueno, al menos no directamente; pero sí me lo hicieron sentir en algún momento, cosa que nunca me interesó ni siquiera como para querer explicarlo.

Yo creo que cada persona es libre de pensar y actuar como mejor le convenga, así que no es algo que cause conflicto en mi persona.

#### **¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?**

Tal vez por el constante contacto con tus emociones, así como la larga búsqueda de la estética y belleza del movimiento que entre-dejan ver algo de fragilidad al ser observados; pero que están muy lejos de ser sólo eso en la realidad. La gente se deja llevar por lo que cree; entonces, si la mayoría de las personas relacionan lo emocional, lo estético, la belleza, y la fragilidad con “mujeres”, con “lo femenino”; entonces, ven así...igual al ballet clásico. Pero el ballet es mucho más que eso...mucho más.

### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

#### **Ahora: ¿Quién estás siendo?**

Bueno, estoy por cumplir ya 23 años desde que tomé mi primera clase de ballet, y me considero afortunado de poder disfrutar -incluso más que el primer día- mis clases de ballet; el poder moverme de la forma en que lo hago (a los 41 años de edad ¿no cualquiera! ¿Verdad?), con el conocimiento y la experiencia obtenida, hacen más placentero lo que hago, y le dan un sentido más amplio a una clase de ballet (esto sólo podrán entenderlo algunas personas- las que saben lo que es el ballet y cómo se desarrolla). Estoy siendo un bailarín con mayor consciencia de lo que hago.

#### **¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?**

Ni una ni otra. ¿Por qué te restaría masculinidad?, es como si dijéramos que el box, el americano (futbol) o alguno de esos deportes de contacto te “aumentan” masculinidad ¡qué absurdo! O como si dijéramos que si tejes, o lavas los trastes, o haces gimnasia rítmica vas a ser más femenino o femenina ¡suena hasta ridículo!

### **2.3 Nuevas masculinidades**

#### **¿Te consideras un hombre diferente?**

#### **¿Qué hace (o qué no hace) un hombre diferente?**

Por supuesto, pero no diferente a los demás, sino al que fui antes de hacer ballet. La práctica de la danza (no sólo el ballet) me abrió paso al conocimiento en muchos sentidos; sí me considero diferente y especial de muchas maneras.

Creo que algo que hace a un hombre diferente (y también a una mujer), por principio, es la tolerancia; una mente abierta y flexible nos ofrece una visión más amplia para analizar y

comprender, una característica ganada gracias a un entrenamiento cuerpo y alma. Este entrenamiento es el que se da en la danza: trabajas tu cuerpo, pero también el alma y esto necesariamente te hace más tolerante porque interactúas todo el tiempo con gente de todo tipo (no sólo en la práctica de entrenamiento, sino también con el público) y entonces, tu mente tiene que ser más abierta, ser flexible. Si no logras esto, te atorras, y difícilmente puedes continuar en el mundo del ballet.

### **2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente**

**¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

**¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

Soy padre de un varón y una mujer. Yo iba a cumplir 21 años cuando mi niña nació; ahora ella ya tiene 20 años y ya hasta mi hizo abuelo (tiene un niño de 4 años). Cuando tuve al niño yo tenía 31 años, así que está por cumplir 10 años.

Definitivamente, no soy el mejor padre, aunque tengo una buena relación, tanto con mi hija (que ya es adulta y hasta mamá) como con mi hijo (que aún es un niño); considero que siempre me ha faltado tiempo para estar con ellos. De ambos me he separado físicamente por diversas circunstancias. Primero de mi niña, me separé en cuanto a la relación con su mamá (mi pareja en ese entonces), pero seguía viéndola con frecuencia al vivir en la misma ciudad; después la separación fue por distancia física, ya que cambié de lugar de residencia (bastante lejos). Actualmente platicamos por teléfono, por *skype*, mensajes y todos los medios electrónicos, y nos vemos una o dos veces al año.

En cuanto al niño, también hubo separación por situación de pareja, así que no lo veo tan frecuentemente como quisiera. Imagínate que la mayoría de padres separados ven a sus hijos los fines de semana y en las vacaciones escolares; pero yo...¡es precisamente cuando más trabajo tengo! ya que prácticamente trabajo para el sector turístico.

Me gustaría ser un padre con mayor participación y convivencia con mis hijo, y con mi hija y mi nieto; pero ni modo, son mis circunstancias.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

**¿Qué significa para ti la Equidad de género?**

Igualdad en privilegios y oportunidades, aunque considero que es una utopía “aquí y en china” no existe, no importa la manera en que se pretenda disfrazar.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

**¿Cómo eres *un hombre* ahora?**

Nunca me he preocupado por llevar un rol, simplemente me gusta vivir y mejorar como persona. Así que si me preguntas cómo soy un hombre ahora, te diré que trata de vivir la vida lo mejor posible, hacer bien lo que hago (en todos los ámbitos); pero en todo esto no pienso en hacerlo “porque soy un hombre”, sino simplemente porque soy una persona...nada más.

## **Los homosexuales ¿son hombres?**

Yo pienso que sí, aunque entraríamos en debate por muchas razones. Por ejemplo: ¿cómo hasta dónde es homosexualidad, o bisexualidad, o transexualidad? Finalmente, para mí, sí son hombres, y lo son sólo por el simple hecho de nacer así: varones (aunque sus preferencias –de todo tipo- sean distintas).

## **¿Cómo se distingue entonces un hombre de una mujer?**

Supongo que lo más característico es la vestimenta y anatomía. Entonces, creo que hay una apariencia de hombre y de mujer; y hay una anatomía también: de hombre o de mujer.

## **Los bailarines de ballet clásico ¿son distintos al resto de los hombres?**

No en el sentido de género. Son distintos en cuanto a lo que te comenté hace un rato, en cuanto al trabajo conjunto del cuerpo y el alma; de las emociones y en cuanto a esa facilidad que se desarrolla para no esconder prácticamente nada.

## **Capítulo3. Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

### **3.1 Pensar el Cuerpo**

#### **¿Qué es para ti *tu cuerpo*?**

Mi cuerpo es mi herramienta de trabajo; es también mi refugio (cuando necesito desahogarme de algo: bailo (aunque esté solo, sólo para mí); es mi medio para comunicarme, ya que no conozco otra forma mejor de decir lo que quiero y siento que bailando; es también mi templo (no exagero, porque le tengo veneración), mi amigo, al que quiero, cuido y estimo; es también mi competencia personal, porque nos retamos día con día para lograr el dominio que quiero lograr en él; así que es mi meta a superar... mi universo visible y tangible.

#### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

##### **¿Estás consciente de tu cuerpo?**

Precisamente esto, es una búsqueda constante, es parte fundamental del ballet. No conozco a ningún bailarín que no deseara dominar completamente cada parte de su cuerpo ¿Soy completamente consciente de mi cuerpo? No lo creo aún, pero llevo años trabajando en ello y, por lo menos, ya he aprendido a escucharlo (lo que no es nada fácil).

#### **3.1.2 El Cuerpo representado**

##### **¿Se nota el ballet en tu cuerpo?**

#### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

No tengo idea qué tanto pueda notarse en mi vida diaria ya que no soy un especialista y sólo tengo una formación, es decir, cierto conocimiento enriquecido con otras técnicas y estilos. Supongo que cuando la gente -que no sabe que bailo, que me dedico a esto- me ve,

al menos puede pensar que hago ejercicio, porque no tengo grasa de más; creo que soy atlético. Pero creo que en un escenario es fácil apreciar el trabajo que el ballet me ha dado. Siempre se nota la técnica, la diferencia entre los bailarines (y bailarinas también) que hemos hecho ballet clásico y los que no.

### **¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?**

La práctica del ballet, me ha dado fortaleza (física y mental), condición física; también ha implicado dolor y lesiones (el cuerpo siempre trabaja al límite por lo que siempre está expuesto a éstas); de ahí, lo que importa saber, es escuchar al cuerpo para evitarlas. Esto también implica la práctica constante del ballet.

### **¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?**

Lo que más sufro del ballet, es no lograr alguna ejecución (cada día tenemos un cuerpo diferente; unos días más difícil de manipular y otros todavía peor), pero todo se compensa cuando el trabajo de un mes o un año me da la libertad de hacer una buena ejecución. Cuando de pronto te das cuenta que no era tan difícil de lograr (en realidad puedes pensar eso), pero la verdad es que en el ballet nada se regala, necesitas invertir mucho esfuerzo para conseguir un pequeño cambio... para mí estos logros son mi mejor recompensa; y esto es entonces: ¡lo que más disfruto!

## **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

### **¿Cómo *debe ser* el cuerpo de un hombre?**

El cuerpo de un hombre tiene que ser... como es, y sacar ventaja de lo que se tiene. El cuerpo de un hombre (y también el de una mujer) tiene que conocerse, para ser lo que sea necesario, lo que quiera ser.

#### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

##### **¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?**

Si el contexto es masculino sí parezco y me muevo como tal. Me explico: en la danza suele haber papeles más masculinos (o que exaltan características masculinas –del estereotipo–), entonces yo trabajo para lograr cumplir bien dicho papel; también hay papeles más femeninos (en el mismo sentido), y yo –como bailarín que soy– pues...cumpro. En la vida cotidiana creo que sí, que parezco un hombre y me muevo como tal, pero... esto mejor se lo deberíamos preguntar a las demás personas ¿no crees?

#### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

##### **Platicanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.**

Mi primera clase de ballet, más o menos a los 18 años en el vestidor; clase sólo con mujeres, ningún hombre aparte de mí. Fue un poco complicado, y fue más difícil salir del vestidor. Me tardé mucho más en atreverme a salir con mi leotardo del vestidor, que lo que me tardé en sentirme cómodo, muy cómodo tomando clase. Así, el leotardo se convirtió en una prenda fundamental en mi vida diaria.

### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?**

No, nadie hablaba del ballet en mi círculo social, es por eso que no tuve la suerte de conocerlo a temprana edad. Después, mi círculo social quedó dentro del mundo de la danza, así que ahí, nadie me iba a decir que yo (siendo hombre) tendría que usar tutú.

### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?**

Sí, en este caso sí, algunos familiares llegaron a preguntarme al respecto. Creo que la falta de conocimiento precisamente, provocaba preguntas de ese tipo.

### **3.2.3 El Cuerpo performado**

#### **¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?**

No es que me sienta diferente, es que tengo que ser diferente. Mi trabajo en gran parte, es conocerme a mí mismo en todos los aspectos: mi cuerpo, mis emociones, lo que pienso, lo que quiero; lo que ven los demás, lo que quieren, etc. No creo que muchos trabajos te exijan eso; por eso sí somos diferentes, necesariamente.

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas**

El uso de las mallas permite una mejor visión del cuerpo, permite observar la colocación muscular y ósea; permite ver las conexiones musculares en desarrollo, además de darte una mayor libertad de movimiento. Todo esto lo comprendí rápidamente la primera vez que me las puse; esto fue el mismo día de lo del leotardo, que como te platicué, lo difícil fue salir del vestidor.

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio**

El suspensorio es una prenda vital en la práctica dancística, ya que puede prevenir lesiones, además de ser un gran apoyo a la parte estética porque ayuda a “la línea” de las piernas para darles más longitud. El uso de esta prenda no me causó conflicto alguno (finalmente, va por debajo de la ropa).

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje**

En lo personal, nunca me ha gustado usarlo, pero definitivamente da una mejor presentación quitando brillo a la cara por el exceso de luz y sudor.

*(Aquí, lo cuestiono acerca del por qué no le gusta usarlo):*

No se trata de ninguna cuestión de género; para que me entiendas, hay mujeres que no les gusta maquillarse, bueno...pues igual, tenemos bailarines (también bailarinas) a los que no nos gusta esta parte del asunto del espectáculo; pero ni modo, es parte de la profesión.

## **Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?**

No por supuesto que no. Me han hecho sentir medio avergonzado (el leotardo y las mallas) y sólo el primer día, pero más por una cuestión de cierta vanidad, como salir en traje de baño o en shorts.

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico ¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?**

Una buena condición física, conciencia de mi cuerpo, de mi mente, de mis emociones. Un contacto más frecuente con otras artes y, por consecuencia, un criterio más amplio en general; como te mencioné antes: una mente más abierta, flexible y tolerante. Creo que la danza me ha llevado a conocerme a mí mismo.

#### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

**¿Qué es un bailarín?**

**¿Quién es un bailarín?**

Un bailarín, es una forma de vida, compromiso y disciplina los 365 días del año; y que se presenta de diferentes formas como son: entrenamiento, conocimiento, investigación, amor, gozo, dolor, y satisfacción entre muchas otras cosas.

Y, para mí, un bailarín es quien se compromete con esta profesión, quien realmente es capaz de cumplir con esa entrega total que se requiere.

**Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?**

Atleta básicamente, es por el entrenamiento físico al cual es sometido. El bailarín efectivamente, es un atleta, como cualquier deportista que perfecciona un movimiento para lograr una meta, es decir, altura, velocidad, fuerza, control para llevar al extremo máximo a su cuerpo y hacer lo que nadie más puede lograr. En las mismas circunstancias, el bailarín hace eso mismo, pero no se conforma con eso; el bailarín involucra el manejo de la energía para matizar o enfatizar cada uno de sus movimientos extremos dándole una gama mucho mayor de interés visual a dicho movimiento, para finalmente provocar una reacción en el espectador dirigida básicamente a sus emociones. Aquí es donde comienza el trabajo llamado expresión corporal. No conforme con eso, un deportista comúnmente sólo tiene una especialidad. El trabajo de un bailarín nunca termina, cada montaje, cada obra es diferente por lo que su preparación siempre estará en constante movimiento y crecimiento; aquí comienza la investigación, no sólo física. El bailarín tiene que leer y prepararse con base a lo que va a interpretar porque sin esto, no podría comunicarse con el público. Estas son sólo algunas de las diferencias más básicas.

**¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?**

No creo que exista una regla. Yo puedo parecerle hermoso a una mujer y puedo parecerle horrible a otra. Un hombre puede ser hermoso en México y puede parecer horrible en España o en África. Igual, un hombre pudo parecer muy hermoso en el siglo XIX, y ahora

alguien puede ver a ese hombre en una pintura y decir que es horrible. No hay una regla para la hermosura, ni de hombres, ni de mujeres.

### **¿Qué características debe tener un buen bailarín?**

Las más básicas para mí, son expresividad (calidad interpretativa), fuerza, control y calidad o cualidad de movimiento. Así que esto es lo que se tiene que trabajar constantemente; el cuerpo al 100% y el alma también.

### **¿Consideras que en el ballet clásico hay más homosexuales?**

Más homosexuales... ¿que en dónde? Nunca los he contado, porque para mí, no es un impedimento o contratiempo para nada. Creo que en cualquier lado existe gente con gustos diferentes a los míos, eso sí lo he observado en las oficinas privadas, de gobierno, negocios etc.

### **En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?**

**(De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha).**

Un poco menos de prejuicios, y por lo tanto, un poco más de bailarines. Creo que algunos de los de mi generación (hace como 23 años) abrimos camino a cierto cambio. Como te platicué, en mis primeras clases de ballet, era yo el único hombre en clase; hace poco me invitaron a hacer una actuación especial en un ballet en Toluca (lo saqué en quince días que estuve por acá) y me sorprendí de ver que había alrededor de siete bailarines en dicha obra.

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

**Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

Baila mi universo... a simple vista, baila mi cuerpo y mi forma especial de moverme; pero si miramos con detenimiento, creo que conmigo también bailan mis maestros de danza (los buenos) y los maestros que me mentían en las escuelas públicas donde estudié; también mis amigos y enemigos; los que me apoyaron, y los que querían hundirme para que no bailara; también baila la competencia del salón de danza que me obligó a ser mejor cada día; la chica que me gustaba a los dieciséis años y la chica que vive ahora conmigo. Esto y muchas, muchas cosas más, porque lo que baila es todo lo que soy, lo que viví y aprendí en este largo camino, porque no hay una parte de mi vida que no sea reflejo en mi danza.

### **3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina**

#### **¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?**

Fui el torero en *Carmen*, el tío en *El Cascanueces*, un mago, el príncipe en *La Cenicienta*; he representado también personajes animalescos; he sido un vagabundo y hasta Quetzacóatl, entre muchos otros.

### **¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?**

#### **Particularmente con respecto a tu masculinidad.**

Bastante masculino. Son papeles que han requerido eso, incluso algunos requieren hacer alarde de masculinidad. Aquellos que parecieran no ser tan masculinos (como el del príncipe, por ser muy clásico), a mí me parece que me han hecho sentir así como soy. Tú construyes tu personaje, y no puedes ser totalmente ajeno a ti; siempre hay algo de ti en tus personajes.

#### **En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?**

##### **Vestuario**

##### **Maquillaje**

##### **Utilería**

##### **Movimientos**

##### **Interacciones, etc.**

No que yo recuerde, al contrario. Todos estos elementos sirven para reforzar al personaje. El personaje es masculino; sólo en las obras de farsa, se dan los personajes travestidos, entonces, el maquillaje, el vestuario y los movimientos, tendrán que reforzar al personaje, nada más.

#### **¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?**

##### **Familia, pares (hombres y mujeres), etc.**

Bueno, a la familia siempre le gustará lo que uno hace. Pero a mí me gusta sorprender al público, sobre todo ahora que estoy cerrando mi ciclo como bailarín y retomando la coreografía. Amo hacer que la gente exclame mientras bailo; el aplauso sólo es “la cereza en el pastel”. Me gusta sentir que la gente vive mi danza, y para mí, esa es la mejor satisfacción.

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México**

#### **¿Es diferente -para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países)?**

Por supuesto, el hecho de que yo comenzara a estudiar ballet hasta los dieciocho años - como tantos otros hombres de mi generación- fue porque así es en México. Si esto no dice nada al respecto de la gran diferencia, no sé que más se pueda decir en algo que es por demás obvio.

#### **¿Es diferente hacer danza en Toluca?**

Actualmente ya no radico en Toluca, pero sí te puedo decir que han cambiado muchas cosas. Desde hace casi 23 años que yo inicié este camino, a lo que existe ahora, sí han cambiado. Por fortuna el nivel de danza va creciendo (y por mucho), así como el interés de gente cada vez más joven. Desgraciadamente, los cambios no han sido gracias a las dependencias de Gobierno; este trabajo ha sido a través de particulares mayormente.



### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

#### **¿Cómo decidiste practicar danza clásica?**

#### **¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?**

Como ya te platicué, yo decidí practicar danza clásica después de ver por primera vez un video de ballet y creer firmemente que quería desarrollarme como bailarín profesional.

Sólo me he retirado temporalmente, pero ha sido debido a lesiones. En este caso, sólo puedes dejar los escenarios, pero nunca la preparación. Generalmente sigues haciendo terapia y tomando clases (hasta donde la lesión te lo permite) porque, el continuar, es el puente entre la lesión y la vuelta al escenario.

#### **¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?**

Aparte de lo que ya te comenté, de lo que me transformó como persona, ahora te puedo mencionar que también transformó mi bagaje cultural; ahora es menos pobre. Aprendes mucho estando en contacto con la danza.

#### **La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?**

#### **¿El Ballet te ha hecho más femenino?**

¡Sí claro!, ahora soy más sexual. Al estar en contacto con tus emociones, te vuelves más sexual...muy sexual.

No me ha hecho más femenino, aunque en el aspecto del contacto con las emociones, tal vez (sólo para la gente) esto sea “más femenino”.

#### **¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?**

No, nunca; por el contrario, siempre me he sentido orgulloso y muy afortunado de haberlo hecho. Hacer ballet es la decisión más importante y acertada de toda mi vida.

#### **¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?**

No, no le encuentro sentido a hacer algo así. Si de por sí hay un desconocimiento del ballet y de su práctica, ¿Cómo para qué, todavía echarle más leña al fuego?

#### **¿Qué te satisface de tu práctica?**

#### **¿Qué te molesta de tu práctica?**

La mayor parte de las cosas me satisfacen, sobre todo el no tener que observar el reloj nunca; como dije antes, esta es una profesión de tiempo completo ¡literalmente!, así que nunca hay una hora de salida, de esta manera no es indispensable saber la hora.

Lo que me molesta, no es de la práctica en sí. Me molesta que el Estado no ofrezca un apoyo, es decir, las Casas de Cultura, y las escuelas de Bellas Artes, no funcionan y son mediocres porque son administradas por gente que no tiene la menor idea de lo que es arte. Se ofrecen becas que no sirven ni en cuanto el objetivo ni en cuanto a cantidad. Se habla de un espectáculo de arte, y automáticamente queremos que sea gratuito; así de pobre es nuestra cultura. No existen espacios adecuados para hacer llegar la danza a la gente; no es suficiente cargar una bocina y conectarla en la “placita del centro”. Esto, entre muchas otras deficiencias.

### **El Ballet Clásico: ¿Te afirma como *ser*?**

Sí, pero no necesariamente. Me explico: igual podría haberme dedicado a cualquier otra actividad o arte y probablemente disfrutarlo; sin embargo, tuve la suerte de que la danza me ofreciera su camino; considero que es algo circunstancial -como cualquier otro gusto- sin embargo, considero en definitiva que es el mejor gusto que pude tener.

### **¿Quién estás siendo ahora?**

La suma de mis carencias: educativas, laicas, y sobre todo, la generosa fuente de vivencias artísticas. Estoy siendo un bailarín que termina su fase como tal, pero que está por comenzar otra, siempre de la mano de la danza: un coreógrafo.

### **3. A-T-E:**

25 años, comenzó su práctica de la danza a los 14 años de edad en la especialidad de Danza Española, posteriormente incursiona en el Ballet Clásico a la edad de 17 años. Actualmente fuera de la práctica.

Seleccionado porque su incursión en la danza se da a edad temprana con el apoyo de su padre y su madre. Por otra parte, se le reconoce en el ámbito dancístico como un “galán” ya que durante el tiempo de su práctica (8 años) pasó por múltiples relaciones (heterosexuales), todas con compañeras de la práctica.

#### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 3**

##### **Capítulo 1. La Construcción Socio-Cultural del género**

###### **1. Aprehendiendo el mundo.**

###### **1. Socialización primaria y género**

###### **¿Dónde y cuándo naciste?**

Nací el 26 de agosto de 1989 en Toluca, Estado de México.

###### **Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.):**

###### **Lugar en la familia (Hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).**

Es una familia normal: mi papá, mi mamá, un hermano con síndrome de Down y yo. Creo que pudiera parecer una familia normal, pero considero que es solo la apariencia; en realidad creo que es una familia forzada- no funcional y que esto ha sido desde hace muchos años. La considero una familia disfuncional por muchos conflictos internos que han persistido y que se han llegado a ver hasta como... “normales”.

Soy el menor, mi hermano (con síndrome Down) es el mayor, pero... por su misma condición creo que viene a ocupar el lugar del menor; muchas veces, o casi siempre, soy yo el que tiene que ir por él a la escuela, ver lo de su ropa, sus cosas... ayudarlo. Creo que en gran medida, depende de mí.

###### **¿Cómo (sientes) era tu papá?**

A mi papá siempre lo vi, bueno...lo veo hasta la fecha, como alguien soñador; por muy pocas cosas se enoja. Para mí siempre hubo un apoyo en todas las actividades que quisiera realizar. Por ese lado nunca tuve ningún problema con él. También fue cariñoso, me abrazaba, me besaba y todo; creo que no tenía problema ni con mi hermano ni conmigo por el hecho de ser hombres.

###### **¿Cómo (sientes) era tu mamá?**

Mi mamá siempre fue la antítesis –por así decirlo- de mi papá. Por ejemplo, mientras mi papá es muy ordenado, mi mamá es súper desordenada; mientras mi papá me brindaba su apoyo, mi mamá me exigía, me presionaba... por ejemplo en los estudios: “puedes sacar más”, “no seas conformista” , muy... muy exigente. También en cuanto a carácter, considero que mi mamá es muy impositiva, tiene definitivamente, un carácter muy fuerte.

No es que ella no haya sido cariñosa, pero sí pudo ser más afectiva; tal vez su mismo carácter no la dejó. Por ella misma sé que no recibió muchas muestras de cariño de parte de sus papás y tal vez esto la ha hecho como es... un poco fría, no muy cariñosa.

### **Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).**

Definitivamente, creo que tuve una fuerte influencia por parte de mi abuelo paterno, al que siempre vi como un gran ejemplo, como una figura a seguir. Él representa la historia aquella de alguien que en base a trabajo y esfuerzo, logró darle carrera a sus seis hijos, logró un patrimonio, una casa ... a pesar de haber salido prácticamente de la nada. Era una persona que siempre tenía una palabra de aliento; para mí siempre fue un ejemplo a seguir. Por parte de mi familia materna, hay un tío, un hermano de mi mamá. Él no era tanto el ejemplo a seguir, pero siempre estaba ahí para mí. Era el clásico tío bonachón, “buena onda” que si había una película en el cine invitaba a todos los sobrinos a ir con él; luego decía “ora, vámonos todos al futbol”, o “los invito a comer”; cosas de ese estilo. Entonces, no era tanto como una influencia, pero sí tuve mucha cercanía con él, podría decir que fue un gran amigo de la infancia.

### **¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?**

**¿Querían niño o niña?**

**¿Adornaron tu cuarto?**

**¿Te vestían de azul? Etc.**

La verdad, mis papás nunca han hecho referencias en cuanto a eso de si querían niño o niña. Más bien, lo que sí han comentado es que, desde que supieron que estaban embarazados, su mayor preocupación, su miedo, era la de que yo no fuera a nacer con la misma condición que mi hermano; parece que más bien la idea era que naciera normal, y eso para ellos ya era suficiente.

Puedo ver por las fotos, que me vestían como al clásico niño “bonito” (*ríe abiertamente*), pantaloncito, camisita... masculino sí, en cuanto a colores y esas cosas; lo estipulado socialmente.

### **¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?**

**Extraescolares: futbol, box, natación, artes marciales, etc.**

Siempre estuve muy cercano al deporte: futbol, gimnasia, natación, clavados, atletismo...yo siempre quise hacer karate pero nunca me dejaron. Mi mamá nunca ha sido de la idea de que aprenda a golpear o a que me arriesgue a que me den de golpes. Pero no sólo fueron los deportes, también al arte. Por inclinación propia, entré a estudiar música en el Conservatorio y aprendí violín; a la par, durante la secundaria estuve en el ensamble musical, en el grupo de coro. Así que creo que cubrí las dos partes: la artística y la deportiva.

## ¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?

- **Actividades domésticas**
- **Juegos**
- **Comportamiento, etc.**

En mi casa, como ya te dije, mi papá es el del orden. Entonces, antes de salir por ejemplo, tenía que haber hecho mi cama y dejar ordenado el cuarto. Los fines de semana la orden era: “no salimos hasta que dejemos la casa bien”. Parece que se trataba de hacer una división equitativa en cuanto a las labores, por ejemplo: barrer, lavar los trastes, trapear... pero en realidad nunca se seguía con éxito, la verdad es que terminaba haciendo todo mi mamá; lo que sí es que yo siempre fui totalmente responsable de mi cuarto y de la mascota: lavar el lugar donde estaba el perro, asearlo, darle de comer... únicamente. A mi hermano también le encomendaron siempre actividades, y ahí sí era más fácil que las cumpliera; si a él le decían “lava los trastes”, él los lavaba de inmediato, “barre la casa”, él lo hacía; también fue siempre responsable de su cuarto y me tenía que ayudar con las mascotas. En ese sentido, creo que es más responsable que yo.

## 1.1 Aprehendiendo el mundo.

### 1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género

#### ¿Cuándo y cómo supiste que eras hombre?

Yo empezaría por decirte que tuve la fortuna desde muy niño de contar con una buena educación sexual... muy, muy sólida. Mi mamá siempre se preocupó por darme bases muy firmes en ese aspecto ya que ella es psicóloga –creo que a ella le interesan estos temas, ya que cuando yo iba en la prepa, tomó una especialidad en Desarrollo Humano y Sexual, y después otra en Terapia Sexual- pero desde antes siempre se preocupó por darnos una educación en este aspecto. A veces incluso, yo bromeo con mis amigos, amigas o novias y les digo que yo aprendí antes cómo se hacían los bebés que a amarrarme los zapatos (*ría abiertamente*); mis papás sí me dieron esa formación –muy a la edad- a lo mejor con libros, videos animados, caricaturas... entonces creo que sí fue una formación muy sólida, muy fuerte.

Creo entonces que supe que era hombre, realmente cuando empiezo a ver mi interés por las niñas. Yo me llevaba con niños y niñas por igual, pero de pronto te das cuenta que te llama la atención la niña de ojos bonitos, que te hace feliz que te vea o te salude la niña más linda de la escuela; es como un despertar, una atracción.

Para mí nunca hubo una atención especial en cuanto a niñas y niños por cuestiones del cuerpo –si tenía o no un pene-porque como ya te dije, yo ya había visto estos aspectos desde muy niño, entonces esto para mí era normal... y hasta cotidiano.

#### ¿Te identificabas más con papá o con mamá? ¿Por qué?

Te puedo decir que con ninguno. Nunca fui muy cercano a ninguno de los dos. En lo que es educación sexual, sí compartía muchos momentos con mi mamá; mi papá la apoyaba y dejaba eso en sus manos, pero eso no quiere decir que me identificara con ella –yo no iba y le preguntaba, era ella la que me “enseñaba” digamos. Entonces puedo decir que no me sentía identificado con ninguno de los dos, nunca sentí una confianza plena con ninguno de los dos.

### **¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de ser masculino?**

Bueno... lo primero como hombre parece ser que te tiene que gustar el fútbol, luego... que el hombre no llora... los hombres usan pantalones, no usan el cabello largo. Creo que de niño, así puberto, es lo de la imagen; más adelante es aquello de que el hombre debe ser proveedor, protector... y cosas así que dice la sociedad, hasta aquello de que el hombre debe ser: feo, fuerte y formal... básicamente esas son las nociones que yo tenía de ser masculino.

### **Recordar: ¿Qué te estaba prohibido como hombre?**

No siento que haya tenido prohibiciones, aunque sí algunas restricciones en el núcleo familiar pero no por ser hombre; por ejemplo: fumar dentro de la casa, cuando empecé a tomar, llegar tomado a la casa o con aliento alcohólico. Pero como hombre... bueno en la escuela, cosas como: no entrar al baño de las niñas, no molestarlas, no ser brusco con ellas, pero... nada más.

### **¿Qué diferencias recuerdas –entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?**

Creo que lo más marcado en la escuela era en la clase de educación física, la clásica actividad de formen parejas: niños con niños y niñas con niños. Las actividades que requerían más fuerza o más destreza eran sólo para niños. Es el principal momento donde yo recuerdo esa división entre niños y niñas. En la forma de vestir era al contrario, el uniforme diferente era el de gala: niños pantalón y niñas falda, los niños con zapato cerrado, las niñas peinaditas y con adornos de moños o bolitas; en el deporte los pants, la playera, la sudadera y la chamarrita ¡eran iguales! Los detalles también, pues las niñas podían usar aretes y el cabello largo, y los hombres no.

#### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

### **¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo de mujeres?**

No, creo que nunca hubo esa parte de rebeldía; tal vez... yo lo vería por eso lado de que tuve esa parte en la formación sexual. Siempre estuve seguro de mi masculinidad, por ejemplo yo no tuve nunca ningún prejuicio para ponerme a jugar muñecas (con mis primas o con mis amigas), nunca tuve problemas con eso y nunca tuve una prohibición, alguien que me dijera que eso sólo era para niñas; nunca para nada.

### **¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLET CLÁSICO?**

Estaba yo en la secundaria, cuando nos avisan que habría que escoger los talleres, las optativas. Recuerdo que había: pintura, artesanías –por así decirlo-, eran como manualidades pero de barro, arcilla, etc., también había música y había danza. Realmente a mí ninguno me llamaba la atención; música... pues ya había estudiado en el Conservatorio, ya tenía mucho de eso; y la pintura y las artesanías no despertaban ni tantito interés, así que por descarte y porque tenía que elegir algo a fuerzas... elegí el taller de danza. Era el único, era una secundaria chiquita y entonces en ese taller era yo y como siete u ocho niñas. La maestra era de formación cien por ciento clásica, pero a nosotros nos dio una formación más variada: un poquito de jazz, un poco de contemporánea, hip-hop, clásica... una mezcla

de todo un poco para cumplir –más que nada- con lo que se pedía cubrir para el taller. Este fue mi primer acercamiento a la danza, y puedo decir que la verdad, en ese momento a mí no me gustó; yo lo hice por lo que debía cubrir dentro de la escuela y ¡se acabó!

Después de eso, yo creo que el siguiente acercamiento ya en donde siento que si empiezo a disfrutar la danza y el baile fue cuando mi mamá entró a clases de baile de salón y yo la acompañaba. Un día el maestro se dirigió a mí, y me dijo que por qué no – en lugar de estar ahí sentado- me unía a la clase, si de todos modos ya estaba ahí. Esto fue cuando yo iba en la prepa. Ahí cuando sí me empieza a gustar y empiezo a disfrutarlo.

Ya después me seguí, un tiempo en jazz, en contemporáneo. Después me enamoré por completo de la Danza española, la cual bailé durante cuatro años. Mi maestra era amiga de una coreógrafa de ballet, quien le comenta que necesita hombres para un nuevo montaje y que si le podía “prestar” al menos dos de sus bailarines –los que además sería ideales porque el montaje era de corte español, de tema español- . Mi maestra platica conmigo y un compañero y nos explica que no nos van a cobrar nada y que sería otra experiencia interesante. En ese momento dije: “bueno, pues está bien, a ver qué pasa”. La verdad es que a mí no me interesaba ni tantito el Ballet Clásico, yo vivía enamorado de la Danza española porque además se me hacía muy fuerte, muy varonil se me hacía algo de hombre –ahí sí, la verdad.

Hasta ese momento, lo único que yo había visto de ballet fue cuando nos llevaron de excursión en la secundaria. Recuerdo que vi “El cascanueces” y “El lago de los cisnes” pero ¿qué vi? Ni me acuerdo, en realidad yo iba porque me gustaba salir de la escuela de excursión, por el relajo con los amigos, pero no recuerdo así que me haya impresionado ni nada por el estilo. Entonces cuando viene esta invitación acepté así nada más por “veré qué pasa”, por probar: ¡qué más da! Ya estando ahí, me gusta.

El primer punto por el que me gustó fue por la parte física. Encontré en el ballet un trabajo físico que no tenía en el flamenco; esa parte de sudar a chorros, de terminar la clase cansadísimo, de amanecer al otro día super-adolorido; y en el ballet, esto es lo primero con lo que me encuentro: con el desgaste físico muy fuerte.

Después me gusta más por otras circunstancias; me doy cuenta que el ballet funciona como... como un imán para atraer mujeres, tal cual. Platicando con amigas me doy cuenta... hay algunas que sí se espantan y luego luego me tachaban de marica, pero a la mayoría les daba otra impresión de mí, algo así como confianza. Así que aunado a esto, me empiezo a enamorar del ballet y ya no lo veo como antes; ya no me duermo al verlo –como en la secundaria- ahora me doy cuenta de que es algo que requiere mucha fuerza, algo muy varonil, muy gallardo. Empiezo a encontrar esa parte de la masculinidad, una masculinidad como...perdida, porque los bailarines en la práctica deben saber cómo tratar a una mujer, cómo llevarla, y no por eso dejan de ser fuertes, no por eso dejan de ser atractivos. Me empiezo a enamorar de ese mundo.

## **1.2 Identidad Social y Género**

**¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?**

**Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.**

Sí, claro. Recuerdo cuando me iba a la prepa; por tiempos, me llevaba mis cosas de ballet de una vez, así que me preguntaban mis compañeros que qué llevaba yo en mi mochila de ballet. Yo les decía que llevaba mis mallones, mis zapatillas, una playera de algodón. Entonces venía esa parte, la típica molestia de “marica”, “eso sólo es de niñas”, “ya te vas a

pasar al otro bando”; pero a mí realmente nunca me afectó, llegó el punto en que ellos mismos se cansaron de su chiste. Incluso conseguí que algunos me fueran a ver al teatro un par de veces en mis presentaciones.

### 1.2.1 Sexismo

**¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?**

En realidad no, nunca tuve ningún problema con eso: me entraba por un oído y me salía por el otro. Siempre lo tomé como broma, no me ofendí.

### 1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas

**¿Cómo debe ser entonces un hombre?**

Esto viene muy *ad hoc*. De un tiempo para acá he estado pensando que tengo que buscar yo mismo una propia identidad de lo que debe ser un hombre. Creo que este punto es algo que en nuestra sociedad se ha perdido mucho, desde el hecho de que por ejemplo, el estereotipo social te dice: vístete bien, péinate bonito, usa ropa de marca y... ya eres todo un hombre. Pero yo digo, sí, a lo mejor traes el mejor coche, pero si no sabes cambiarle una llanta a ese coche ¿de qué te sirve? Y, justamente en esta parte, yo estoy buscando cómo entonces debe ser un hombre. De lo que sí estoy seguro, es de que el hombre debe ser proveedor, tanto de su familia como de su pareja, en todos los aspectos: proveedor económico, proveedor sexual, proveedor como amigo –no únicamente como pareja-, debe ser un proveedor global. También creo que debe ser un caballero, debe saber tratar a cualquier mujer –no únicamente a su pareja, o a su mamá o a su hermana-. Otra parte importante, es que un hombre debe saber ser amigo, tanto con los de su mismo sexo como con las del sexo opuesto.

### 1.2.3 Socialización y género

**¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?**

- Con la familia y los amigos
- Con papá o con mamá
- En la casa y en la escuela, etc.

Sí, estoy muy consciente de que soy muy diferente dependiendo de dónde y con quién esté. En mi casa soy uno –yo creo que por eso que te digo de que mi familia está partida-, con mis amigos soy otro, en el ámbito profesional soy otro (licenciado en gastronomía y profesor en la Facultad de la UAEM), con la familia –fuera del núcleo familiar- soy otro; sí, considero que hay muchas facetas dentro de mí; una de ellas es (o fue) la danza donde me siento *yo*.

**¿Qué querías ser cuando fueras *grande*? y ¿Por qué?**

Lo primero que yo decía es “voy a ser químico” y “voy a trabajar en un laboratorio haciendo inventos locos”; con esa imagen crecí y la mantuve por mucho tiempo. Después me dio por estudiar aviación, cosa que fue desechada prontamente porque mis papás desde el principio, me dijeron que era muy cara la carrera y que no podrían pagármela, así que si quería ser aviador, sería por mi cuenta totalmente. Un día, de la noche a la mañana, me desperté y me digo “voy a ser cocinero” y a pesar de que yo nunca me había metido a la



cocina, y que no sabía ni siquiera preparar unos hot cakes de cajita, yo quería ser cocinero. Cuando les comento a mis papás no pusieron objeción alguna y me dijeron “adelante, si eso es lo que quieres, buscaremos entonces una buena escuela”.

Llegó un punto en que sí consideré a la danza como profesión para mí, pero también fui muy consciente de que –como se dice popularmente- ésta no me dejaría para comer. Lo llegué a platicar con algunos compañeros bailarines, y es que “si a mí me aseguraran que el ballet me va a dejar para mi futuro, para comer y vivir... yo lo haría por el resto de mi vida” pero sabía que no, que no iba a salir adelante. Estaba también consciente de que ya era muy viejo para emprender una carrera en ballet y que no estaba lo suficientemente dotado físicamente para alcanzar la fama. Entonces... sí lo consideré pero lo descarté.

#### **1.2.4 Permanencia y cambio**

##### **¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?**

No, no lo creo. Aunque como ya te dije me puedo comportar diferente en los diferentes ámbitos nunca es en razón de mi identidad. Yo no tengo empacho en decir “mira ese chavo qué bueno está, tiene unas nalgotas” al igual que lo puedo decir de una mujer.

#### **1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género**

##### **¿Qué no *deben hacer* las mujeres?**

##### **¿Qué no *deben hacer* los hombres?**

Yo creo, aunque suene machista... no tanto que no deban hacer, pero hay cosas que por genética, por la misma naturaleza femenina, las mujeres nacieron para eso; no podemos ir en contra de que, a fin de cuentas somos animales y tenemos instintos básicos, tenemos un lugar en la naturaleza. Yo sé que suena machista –no es mi intención-, pero yo creo que la mujer no nació, no está diseñada, no está en su naturaleza “el mandar”, el querer por ejemplo... ocupar el puesto de un hombre en el núcleo familiar; sí puede ser proveedora, pero no ocupando el papel de proveedor del hombre. No me refiero a naturaleza humana impuesta por las reglas sociales, sino a naturaleza animal como especie, porque es algo que ya traemos dentro de nosotros. Por eso creo que el movimiento feminista no triunfó del todo, porque en algunas cosas se fueron en contra de la propia naturaleza. No por esto yo despreciaría a una mujer que consiga tener el éxito, al contrario. Sé que así como hay muchas mujeres –como las madres solteras- que se pueden levantar, también hay muchos hombres que se pueden “tirar al sillón”, pero creo que cada quien en su papel.

Los hombres no deben hacer justamente lo contrario: olvidar su papel; olvidar que son el proveedor, el protector... olvidarse de que él es el hombre, cosa que también se ha perdido completamente como te decía anteriormente.

#### **1.3.1 Dicotomías constructoras de género**

##### **¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?**

Bueno, hay algunas también de naturaleza; simplemente la procreación, es un acto exclusivo de la mujer; tanto así que ahora ya ni siquiera requieren de un hombre presente físicamente para lograr un embarazo. Vuelvo a lo mismo, es la naturaleza. Fuera de eso actividades exclusivas para hombres o para mujeres, yo creo que no. Yo creo que se pueden complementar, por ejemplo si son una familia los dos pueden hacer su parte: si los dos

pueden llevar dinero a la casa, pues está bien, pero insisto, sin descuidar cada uno el papel que la naturaleza les ha dado. Pensándolo bien, si hay algunas cosas específicas que me parecen no exclusivas, pero sí más aptas para uno de los géneros; por ejemplo, el fútbol femenino, no lo menosprecio, *está padre* que las mujeres lo hagan, pero a mí en lo personal me parece lento, falta de fuerza. A mí me gusta el fútbol, pero los partidos de mujeres me aburren, en cambio me encanta verlas por ejemplo en el tenis o en el *voleiball*; en estos deportes me parece que no hay nada que hacer, definitivamente, las mujeres ¡son de otro nivel! En otras cosas, como en la danza, las mujeres son otra cosa, en la danza las mujeres se “llevan de calle” a los hombres.

### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

#### **¿Qué piensas hoy acerca de tu género?**

Que estamos perdidos, el género masculino se ha olvidado total y completamente de lo que somos. Yo no digo que volvamos a esa época en que el hombre no debe llorar, en que el hombre es el macho, en la que el hombre deja mujeres e hijos en cada puerto, no, pero creo que nos hemos brincado al otro extremo. Ahora con aquello de que: “llora todo lo que quieras”, “vive tu dolor”, por ejemplo, un hombre vive una decepción amorosa, entonces va y se emborracha para “darse permiso” de llorar, y va a ver a la novia o esposa que lo dejó y le llora. Esto a mi parecer es denigrante como hombre; está bien, incluso si quieres emborracharte, pero... déjalo ahí. El género masculino se ha denigrado.

## **Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades**

### **2.1 Masculinidades: el origen**

#### **2.2 Identidad masculina**

#### **¿Cómo un hombre *se hace* hombre?**

Es una pregunta muy interesante. Yo creo que un hombre se hace con base en su propia experiencia, forja un carácter. Debes saber lo que quieres, de dónde vienes y a dónde vas; y si te pierdes, tener el carácter de decir “estoy perdido, pero puedo encontrar el camino”. Creo que es un proceso de todos los días, se trata de una constante mejora. Se trata de atreverse a decir: “me falta tratar mejor a mi esposa” por ejemplo, “le voy a echar ganas a eso”, “voy a tratar mejor a mis hijos, me voy a acercar más a ellos, tengo que dedicarle más tiempo”, “estoy flaqueando en el trabajo, estoy dejando de traer dinero como antes lo hacía”, “he dejado el ejercicio” o “he dejado de ver a mis amigos”, “he dejado de leer”. Creo que aceptar, es lo que va haciendo a un hombre.

#### **¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?**

Bueno... no precisamente porque lo considere femenino, pero lo que yo nunca haría es tener relaciones sexuales con un hombre ¿por qué? No lo sé, no esa parte que muchos dicen: “tienes miedo a que te guste” o algo así, simplemente es algo que no me interesa. Oportunidades no me han faltado, hay mucha gente que me ha dicho, que me ha propuesto tener este tipo de relación: “ándale, te la vas a pasar bien”, o “no te comprometes a nada, sólo haremos lo que tú quieras”; han sido hombres feos, y hasta muy guapos, hombres

“buenos” como se dice vulgarmente, pero es algo que no...no me despierta el más mínimo interés, ni siquiera curiosidad y, te repito, no es porque lo considere femenino.

### **Del esquema de Bonino (1994):**

#### **¿Qué hace importante a un hombre?**

Para mí no es algo que busque, ser importante socialmente o históricamente. Para mí se es importante cuando la gente se lleva una buena impresión de mí; así platicues con alguien aunque sea cinco minutos, que esa persona al otro día diga: “me cayó bien este cuate, me gustaría volver a verlo, platicar con él”. Yo creo que eso es lo que hace importante a un hombre.

#### **¿Un hombre *debe* ser duro?**

A veces sí, a veces no. Te puedo decir un ejemplo medio metafórico –hasta mágico-. En el ballet esto es muy claro porque debes ser duro y al mismo tiempo sutil. Cuando estás cargando a tu pareja, debes ser duro, porque a lo mejor en el momento en que la subiste ya te pateo (en los testículos es muy común que esto pase), ya te pisó... tienes que ser duro, porque si en ese momento tu flaqueas, ella se cae y no sólo te vas a lastimar tú, sino que se va a lastimar ella. Pero tampoco puedes ser tan duro que en el momento en que la estés cargando la lastimes; no puedes perder la sutileza y la delicadeza que te exige la misma danza. A mí esto es algo que me mostró mucho el ballet: que tienes que ser duro... tienes que serlo, pero también suave... muy suave, dependiendo el momento.

#### **¿Un hombre *debe* ser violento?**

Yo creo que depende del contexto. Yo nunca voy a tirar el primer golpe, pero nunca voy a poner la otra mejilla. Si a mí me tiran un golpe, ojalá y el cuate, o se quede tirado en el piso y no se levante o que no lo vuelva a hacer y pida disculpas; en esas circunstancias, creo que sí, si soy violento y sí creo que ahí un hombre debe ser violento: para defenderse, o para defender a las personas que le rodean; esto no quiere decir que ande buscando el pleito. Es muy común entre los hombres; muchos creen que por ejemplo, al entrar a un bar, deben buscar el pleito, y que esto los hace más hombres. La violencia de la que hablo para mí debe ser sólo en contra de los de la misma especie, me refiero a que no se debe ser violento por ningún motivo con los animales, con las plantas, con el entorno y nunca, jamás contra el género opuesto.

#### **¿En qué se contraponen el ballet al hecho de *ser hombre*?**

Yo creo que se contraponen principalmente a los ojos de la sociedad. Estando dentro del mundo del ballet, yo creo que no hay nada en lo que se contraponga, al contrario, creo que el ballet hasta te hace más hombre. Pero los y las que están fuera de este mundo si piensan que el ballet es para niñas y no para niños, que en el ballet se usa ropita ajustada, que los hombres no se paran de puntitas, que los hombres no se maquillan. Entonces, no creo que el ballet se contraponga en realidad al hecho de ser hombre, como ya te dije, creo que te hace un mejor hombre.

### **¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres?**

Sí, definitivamente sí. Yo a la fecha lo presumo, lo agradezco y trato de transmitirlo. A mí, el ballet me hizo saber escuchar, comprender, entender mucho mejor a las mujeres. No es por nada, pero muchas de mis amigas me han dicho que yo las entiendo bien, a veces hasta mejor que ellas mismas y yo creo que esto se debe a que en mi época de bailarín convivía alrededor de cuatro horas diarias exclusivamente con mujeres; entonces las entendía, las escuchaba –a veces sin querer- a veces porque me buscaban precisamente a mí para platicar. Esto te hace definitivamente más sensible, tanto contigo mismo como con los demás, sobre todo con las mujeres.

### **El ser bailarín ¿resta masculinidad?**

Pues yo creo que depende como tú lo quieras enfrentar; a final de cuentas, pues... todos los bailarines nos ponemos mallas, una chaqueta escotada tal vez, pero todo depende del estilo con que portes estas prendas, es decir, te puedes ver femenino con mallas, pero también te puedes ver masculino con mallas; todo depende del bailarín.

En cuanto a los movimientos creo que sí, sí resta cierta masculinidad porque hay movimientos que necesariamente tienen que ser delicados, suaves, sutiles. Si lo ves desde afuera la gente puede decir: “te ves muy nena haciendo eso” pero el bailarín piensa: “si bien me puedo ver muy nena haciendo esto, yo sé lo fuerte que tengo que ser para hacerlo”. Es una balanza que debe estar en perfecto equilibrio.

## **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

### **¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico?**

**y ¿por qué?**

### **¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del ballet Clásico?**

Así, tajantemente que me lo dijeran, no. Sólo alguna vez tuve una novia, fue justamente a la que tocó esta parte de mi incursión en el ballet clásico, y me vio como raro, me preguntó algo así como ¿pero... por qué lo quieres hacer, qué buscas o como para qué? Pero así tajantemente un “no lo hagas”, no, nunca lo hubo.

### **¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?**

No, realmente no. Recuerdo más bien muchos conflictos entre ellas, entre las bailarinas; como se dice: muchas mujeres juntas, por mucho tiempo, en un solo lugar, pues sí... como que se complican las cosas. Las mujeres compiten mucho entre ellas, conmigo nunca; nunca me involucré en sus conflictos, ni ellas me involucraron a mí, ahora sí que... literal: vi los toros desde el burladero.

### **¿Has ocultado tu gusto por la práctica del Ballet Clásico?**

No, nunca, ni con hombres ni con mujeres. Nunca me he visto en una situación con algún jefe en el trabajo (que yo sepa que rechaza el ballet para los hombres por algún comentario que haya hecho); creo que tal vez en una situación así, que yo sepa que me puede perjudicar en mi futuro... tal vez... no sé si sí lo podría negar u ocultar. Por suerte nunca me he visto en esa situación.

**¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?**

No, realmente nadie ha logrado influirme a tal grado de dudar; no, definitivamente no.

**2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

**¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar ballet clásico?**

**¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido sus razones?**

No, al contrario, creo que hasta se han acercado. Algunos, ha sido por la burla, algo así como “ya tenemos de quien reírnos un rato”, esto con los amigos. Pero con las mujeres, ha sido, yo creo porque me ven como... diferente. Mis amigos no me rechazan, pero no les gusta, yo creo que nunca se meterían a practicar el ballet; sí me han dicho “está padre que lo hagas”, pero hasta ahí.

**2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

**¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?**

No, fíjate que a mí no me han tachado de homosexual. Puede ser, por un lado porque tengo fama de “galán”, o tal vez porque mi forma de bailar siempre fue masculina. Que yo sepa, no tengo fama de homosexual, ni ahora ni cuando bailé ballet.

**¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?**

Yo pienso que es histórico. Tengo entendido que cuando surgió el ballet, en las cortes, las personas que mejor bailaban –hombres- eran los delicados, los “pies ligeros” como se les llamaba y muchas veces estos eran los mancebos de los mismos reyes o de los nobles, mientras los fuertes, los aguerridos estaban en la guerra o en los juegos de riesgo –medievales-. Los delicados eran los que estaban en la corte, los que se quedaban y convivían con los nobles; entonces empieza la danza académica, la formación de los grupos de baile y desde ahí se empieza a quedar como ese estigma de que el ballet es para los delicados, los que no se fueron a la guerra.

**2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

**Ahora: ¿Quién estás siendo?**

En este momento, yo podría decir que estoy en una parte de redescubrimiento de mí mismo. Se trata de encontrar mi propia identidad, de poder decir “voy a buscar mis cosas”, “voy a formar algo de mí, para mí”. Pero, por otra parte, estoy en la parte más estable que he tenido en mucho tiempo, en muchos aspectos. Hay algo que mucha gente me ha dicho, como que soy muy *mamón*, me han dicho “cuando te conocí me pareciste muy *mamón*”, “ya que te traté más, me pareciste un tipazo”. Así que ahora, todos los días, pretendo la mejor imagen de mí mismo. Así que si me preguntas, quien estoy siendo ahora, te diré que soy la mejor versión de mí mismo, pero que la versión de mañana será mejor todavía.

**¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?**

Siendo así, muy frío, te puedo decir que me aumenta femineidad, pero esto precisamente me hace ser más exitoso masculinamente hablando. Porque como ya te dije, el ballet sí te hace

más suave y delicado, pero esto atrae a las mujeres –por la diferencia, tal vez- y, atraer muchas mujeres te hace más masculino a los ojos de la sociedad.

### **2.3 Nuevas masculinidades**

**¿Te consideras un hombre diferente?**

**¿Qué hace (o qué no hace) un hombre diferente?**

Sí, totalmente, en muchos aspectos. Esas diferencias son las que me hacen poder subirme a un escenario con mallas, igual que puedo ponerme unos guantes de box. Sí me considero un hombre diferente, por cómo veo las cosas y cómo las vivo; esto es lo que hace la diferencia.

#### **2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente**

**¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

**¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

Es una interesante pregunta. Hay días en los que me levanto y me digo que sí, que estaría padre ser papá; pero hay días en que no (*ríe nerviosamente, se rasca la cabeza*). Yo creo que depende mucho de la persona con la que esté. Estaría padre tener hijos pero... ¿y si la persona con la que los tenga no es precisamente con la que quiero pasar el resto de mi vida? Y si ya tuve hijos, entonces... ¡ya me tengo que anclar ahí!

Por otra parte, no sé si estoy preparado para esa responsabilidad. Tengo que pensar qué quiero para mi hijo y... definitivamente no me gustaría que pasara por lo que yo pasé (se refiere a la ruptura familiar). No sé si podría ser el papá buen amigo, o el papá exigente, o el papá buena onda... no lo sé.

#### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

**¿Qué significa para ti la Equidad de género?**

Para mí sería que cada quien juegue el papel que le corresponde; que dentro del papel que te toca –naturalmente- puedas darlo todo.

#### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

**¿Cómo eres un hombre ahora?**

Ejerciendo mi género. Por ejemplo, cuando una mujer es infiel, es culpa del hombre que está con ella, no ha sido lo suficientemente hombre. Yo trato y quiero ser un hombre que sabe lo que quiere y que lo busca sin dañar a nadie y al parejo de la mujer. La búsqueda es pareja. Por eso yo digo: “hombre, ten a tu mujer feliz; mujer ten feliz a tu hombre”. Te pongo un ejemplo: antiguamente el hombre salía de cacería, traía una pata de mamut y se la entregaba a la mujer; la mujer hacía que esa pata de mamut durara un mes ¿cómo? Quién sabe. Hoy en día, el hombre tiene que salir por esa “pata de mamut”, ese es su papel, regresar a su cueva (su hogar) y entregarle esa “pata de mamut” a la mujer. La mujer entonces debe hacerla durar un mes. Esto no es algo machista ni mucho menos. No quiere decir que la mujer no pueda salir también y por ejemplo, traer manzanas; está bien, está apoyando y no está perdiendo su papel, pero sí creo que los papeles están muy claros naturalmente: el del hombre es uno y el de la mujer es otro. Yo como hombre ahora, trato de cumplir con el papel que me corresponde.

## **Los homosexuales ¿son hombres?**

Creo que dentro de los homosexuales hay hombres y hay mujeres –por así decirlo, aunque no es exacto-, creo que en ellos también aplican estos aspectos de los que te he hablado, tiene cada quien su papel. Dentro de las relaciones homosexuales hombre-hombre o mujer-mujer, siempre va a haber una parte que juega el papel femenino y otra parte que juega el papel masculino. Va a haber un hombre en la relación y una mujer en la relación. Va a haber uno que salga por “la pata de mamut” y otra que la haga durar o que “recolecte manzanas”. Yo pienso que entre los homosexuales siempre hay también un hombre y una mujer en el momento en que se establece una relación (de todo tipo).

## **Los bailarines de ballet clásico ¿son distintos al resto de los hombres?**

Bueno, yo no he tratado con bailarines profesionales, pero... yo creo que sí, sí son distintos. Por un lado en el aspecto de que son “payasos”, sienten que ni el piso que pisan los merece. Como te digo, nunca he tratado a un bailarín que viva de esto, que coma de la danza, que se dedique por completo; pero entre los que sí he tratado, los amateurs, los que lo hacen como *hobbie* (como yo), sí he notado un ego muy grande, una altanería, y hasta prepotencia y... no sé por qué, pero esto es más notorio en los bailarines homosexuales, en ellos es más marcado, mucho más.

## **Capítulo3.**

### **Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

#### **3.1 Pensar el Cuerpo**

##### **¿Qué es para ti *tu cuerpo*?**

Mi cuerpo es todo; yo lo cuido, lo trabajo, lo mimo. Mi cuerpo es lo único que realmente poseo. En mi caso –soy cheff- con mis manos trabajo, si las perdiera, no comería, no trabajaría, no tendría forma de subsistir; sé que muchas personas han podido hacerlo (trabajar sin alguno de sus miembros) pero yo en este momento, siento que es lo único realmente mío: mi cuerpo.

##### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

###### **¿Estás consciente de tu cuerpo?**

Sí, por supuesto, por eso, como te digo, lo trabajo constantemente y lo haré siempre.

##### **3.1.2 El Cuerpo representado**

###### **¿Se nota el ballet en tu cuerpo?**

##### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

###### **¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?**

Sí, creo que sí. A mí me dicen que camino raro, que camino como pingüino, que saco el pecho. Por otro lado, sobre todo en el trabajo de las piernas; el ballet me dio, no unas piernas muy anchas, pero sí unas piernas muy estéticas, muy trabajadas. A la fecha, cuando voy al gimnasio, me dicen que tengo bien marcadas las piernas –no en volumen, pero sí en definición- y yo les digo: “cien por ciento: ballet”.

## **¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?**

Disfruté todo, ya cuando empezó a gustarme disfruté desde el hecho de ponerme mis likras, calentar... toda la clase; es cada célula de mis ser, el sudor, el esfuerzo. Después de eso, pues los ensayos, estar en el escenario, los aplausos, la música... todo eso lo amé, lo disfruté muchísimo.

En cuanto a sufrir, no... realmente no.

### **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

#### **¿Cómo *debe ser* el cuerpo de un hombre?**

Debe ser fuerte, debe estar listo para responder. Estamos hablando del ideal, de que esté en condiciones óptimas, entonces debe ser fuerte, atlético y que le responda para lo que necesite. Si necesita subirse a una silla para poner un foco, debe hacerlo; si necesita en un momento dado, arrastrarse “pecho-tierra”, debe poder hacerlo; que le responda, simplemente eso.

#### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

##### **¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?**

Yo creo que a veces sí y a veces no. Por ejemplo, yo no tengo ningún problema con hacer eso que los hombres –entre amigos- llamamos “joterías” (moverse como mujer, hablar como mujer, como “joto”, exagerando los modos), sólo como diversión, pero en la vida cotidiana creo que... en un ochenta por ciento, al menos, sí me veo como hombre y que me muevo como un hombre, en aquello que la sociedad ve como hombre.

#### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

##### **Pláticanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.**

Bueno... lo que realmente me preocupaba, era que no se me viera la panza. Recuerdo que fue un leotardo azul para una presentación (en las clases siempre había usado playera y en las presentaciones sólo me había tocado bailar con camisa), entonces era la primera vez que tenía que ponerme un leotardo –y ante público-. Entonces lo tomé así, de los tirantes, frente a mí y pensé... “bueno, hay que ponérselo”, luego ya puesto, pensé ¿me verá bien?, era lo único que pasaba por mi mente.

##### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?**

¡Sí claro! Y esto fue una broma frecuente entre los amigos; como te decía, cuando llevaba mi maleta de ballet, me decían: “saca tu tutú, ándale, enséñanos tu tutú”. Yo los dejaba que hablaran, nunca les expliqué que los hombres no usamos tutú, me reía con ellos.

##### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?**

Sí también, siempre me preguntaban que si me paraba “de puntitas”. Ahí sí les explicaba un poco de la teoría; les decía que las zapatillas de punta tienen una parte especial que permite pararse así, “de puntitas” y que con las zapatillas normales no es posible hacerlo (o no se



debe hacer). Lo increíble es que esto siempre les pareció muy interesante, cuando les platicaba todo lo que tenían que pasar las mujeres para lograr pararse “de puntitas”.

### **3.2.3 El Cuerpo performado**

#### **¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?**

Sí, la verdad creo que pertenezco a un grupo selecto donde están los que hacen ballet y los que lo hicimos porque sí, somos diferentes simplemente porque somos parte de un grupo, un grupo en que muy pocos se atreven a entrar.

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas**

Al principio no me gustaba, me gustó usarlas ya cuando vi que se veían muy bien ya con el trabajo del ballet y me gustó usarlas más cuando noté que a las chicas les gustaba verme en mallas; en las presentaciones hasta me chiflaban o me decían piropos... ¡en serio! Llegaban a gritarme: “papacito”, “qué piernas” y hasta recibí proposiciones donde me decían que fueron las piernas en mallas lo que más les gustaba de mí. De hecho, a la fecha voy en mallas al gimnasio... me gustó usar mallas.

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio**

¡Eso fue extraño! Yo decía ¿esto qué? Pero después fue así como que trabajaron la parte mental, cuando me dijeron que era algo que usan muchos deportistas y que la “concha” era el equivalente del suspensorio; entonces fue todo, yo dije “ah, bueno, entonces está bien”.

#### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje**

Bueno, pues ahorita para mí hasta es divertido. Hasta la fecha yo presumo que me sé maquillar, que sé cómo se usa un labial, el rubor, el delineador. Nunca tuve problema con eso, siempre supe que se trataba de algo que es importante en el teatro, por las luces y también por el personaje, que te tienes que caracterizar.

#### **Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?**

Para nada, como te dije los pocos “problemas” que tuve con esto, fueron más de vanidad; nada relacionados con mi masculinidad.

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

#### **¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?**

Una de las mejores etapas de mi vida. La etapa de formación más importante de mi formación, y de formación principalmente de identidad. La danza me hizo ser mucho de lo que soy ahora. La danza me permitió conocer íntimamente a las mujeres, a la feminidad. Me hizo un hombre sensible, un hombre sensato, también un hombre sano, en todos los aspectos. El ballet me enseñó a ser bueno con mi cuerpo y con el cuerpo de los demás (hombres y mujeres) y también me enseñó a convivir con todos.

#### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

##### **¿Qué es un bailarín?**

##### **¿Quién es un bailarín?**

## **Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?**

El bailarín es un atleta, un hombre que se preocupa por su cuerpo y lo trabaja constantemente.

Un bailarín es también un artista, un hombre que es capaz de descubrir su sensibilidad y expresarla.

El bailarín se distingue de un deportista porque precisamente, puede conjuntar estas dos cosas: el trabajo físico -incluso de alto rendimiento- y el arte. Esto lo hace diferente.

## **¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?**

Pues... tanto así como hermoso... no, no lo diría. Como que este adjetivo lo relaciono sólo con las mujeres. Podría decir que “está bueno” si tiene un cuerpo trabajado, marcado, estético. También podría decir que está guapo, en cuanto a sus rasgos porque si reconozco cuando un hombre tiene ojos bonitos, o una nariz bonita, pero... hermoso no, nunca he usado esta palabra hablando de un hombre.

## **¿Qué características debe tener un buen bailarín?**

Un bailarín debe ser atlético, flexible, elástico. Debe llevar a su cuerpo a desarrollar sus máximas capacidades. Debe trabajar también su mente, porque en el ballet es fundamental la coordinación (tanto personal como grupal); debe ser sensible porque es un artista, alguien que tiene que expresar ante un público. Y tiene que ser consciente de su papel, tanto en la práctica como en el escenario.

## **¿Consideras que en el ballet clásico hay más homosexuales?**

Sí, definitivamente sí. Yo creo que como el ballet tiene esa fama, los homosexuales que quieren bailar pueden pensar que en ese mundo no van a ser rechazados. Tal vez piensan que ahí pueden encontrar a gente como ellos, o que, al menos, ahí pueden ser aceptados tal y como son. Cuando hice bailes de salón, conocí a muy pocos homosexuales dentro de la práctica: en la danza española, éramos pocos y no conocí a ningún homosexual ahí; en cambio en el ballet clásico, la verdad, sí había más homosexuales que heterosexuales, aunque de todos modos, éramos muy pocos hombres en relación a las mujeres.

## **En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?**

### **De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha.**

Creo que no mucho, tal vez si hay un poco más chavos que hacen danza, pero creo que siguen inclinándose más por especialidades que consideran más masculinas como el jazz, la danza folklórica o la danza española o el hip-hop; también por el baile de salón porque como se hace en pareja, pues ahí el hombre pues... es siempre hombre. En el ballet no creo que haya cambiado mucho, sobre todo creo que no ha cambiado por parte de la sociedad; creo que siguen viendo a los bailarines clásicos como homosexuales y no creo que los papás hayan cambiado mucho en la idea de que los niños no deben hacer ballet.

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

#### **Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

Objetivamente, baila tu cuerpo, pero también bailan tus sentimientos, tu mente, tu ser por completo. Si nada más baila tu cuerpo, la danza podría verse como una tabla gimnástica, como un movimiento vacío. Como ya te dije, la danza es un arte, y como tal, requiere que todo el ser esté ahí, presente, preparado, disciplinado, consciente.

### **3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina**

#### **¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?**

Bueno, a mí me tocó hacer papeles en obras de corte neoclásico. Primero fui un torero, después fui un gitano; también he sido simplemente un hombre, en algunas obras más conceptuales. En “Antonieta” (vida y obra de Antonieta Rivas Mercado) me tocó hacer el papel de un homosexual.

#### **¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?**

#### **Particularmente con respecto a tu masculinidad.**

Estos papeles me ayudaron a sentirme más masculino. Fueron papeles muy fuertes, muy viriles. No es fácil hacer a un torero que se juega la vida en el ruedo (de hecho el torero muere al final de la obra por una cornada), pero un torero siempre es gallardo, muy varonil; el papel de gitano lo hice en “El callejón del beso” así que este gitano luchaba por un amor prohibido; yo creo que este papel fue el que más me exigió, tanto técnicamente como en cuestión de expresión, además creo que se dio en el mejor momento de mi práctica del ballet.

En cuanto al papel que hice de homosexual, no sé si logré transmitir esto al público. De hecho, ahora que lo pienso, no pensé mucho en ello al momento de representarlo; tal vez porque este personaje es muy protagónico, ya que Antonieta está enamorada perdidamente de él, no importándole que éste sea homosexual. Para mí, no había distinción, era un papel más que me tocó hacer, nunca fue un conflicto.

#### **En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?**

##### **Vestuario**

##### **Maquillaje**

##### **Utilería**

##### **Movimientos**

##### **Interacciones, etc.**

No, para nada. Yo soy disciplinado, y si la directora determinaba que así es el vestuario, pues... ¡así es y punto!, lo mismo con el maquillaje (tal vez sólo la primera vez fue difícil, porque nunca me había maquillado... la primera impresión de verte en el espejo así, maquillado pues... sí es fuerte, pero después hasta lo disfrutaba), la utilería, los movimientos... de hecho creo que en cuanto a los movimientos, todo depende del bailarín:

verse masculino o femenino es parte de la expresión de la persona: se verá tan femenino o masculino, como éste lo sea. En cuanto a las interacciones tampoco tuve problema alguno. Cuando hice el papel de homosexual no había ninguna escena con algún hombre en el sentido erótico o amoroso; en el papel de torero tenía bastante interacción con el chavo que hacía de mozo de espadas (que además era mi amigo) pero yo no tuve ningún problema con ello.

**¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?  
Familia, pares (hombres y mujeres), etc.**

Yo siempre he pensado que me echaban porras de más. Siempre me dijeron que lo hacía muy bien. Yo hasta la fecha veo mis videos y me autocrítico, me digo... ¡no, qué mal! o ¿ahí, qué hiciste? Yo siempre le eché ganas, pero creo que pude hacerlo mejor. Las personas siempre me dijeron que me veía muy bien, que tenía muy buenos papeles. Lo que siempre fue una constante, es que me decían que se notaba que lo disfrutaba. Nunca me cuestionaron en cuanto a mi identidad, en cuanto a mi género.

Me gustaría mencionar, que una de las personas que mejor me hacía sentir en mis presentaciones, era mi hermano; siempre subía al escenario con una enorme sonrisa, me abrazaba muy efusivamente, le gustaba muchísimo. A él le gusta mucho bailar, en todas las fiestas baila mucho más que yo. Me hacía sentir muy bien el hecho de que él disfrutara el ballet como espectador.

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México**

**¿Es diferente -para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países)?**

Nunca he estado en otro país, pero por lo que tengo entendido sí es muy diferente, empezando por el hecho de que en México no hay un apoyo real para los artistas, una estructura digamos que te permita vivir de ser bailarín. En México, el bailarín es desplazado a un papel no sé... hasta circense, cuando en cambio, en otros países sí es una carrera, una forma de vida, algo que sí te da para comer; en México no es así.

**¿Es diferente hacer danza en Toluca?**

En Toluca aparte de lo que he dicho anteriormente hay otro problema. En Toluca todos los bailarines: todos, todos, todos... se sienten la encarnación de Barishnikov o... no sé, tal vez porque somos tan pocos, pero todos sienten que el escenario es de ellos, que ya no tienen nada que aprender, que tú no les vas a enseñar nada y que, al contrario, ellos te hacen un favor a ti (*se refiere a mí como coreógrafa*) por bailar tus obras. Profesionalmente no sé cómo se de esto, pero al nivel que yo bailé, esto sí es muy marcado, hay un ego muy grande entre los bailarines en Toluca... demasiado.

### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

**¿Cómo decidiste practicar danza clásica?**

**¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?**

Decidí practicar Danza clásica tal y como te lo platicué. Primero por curiosidad y luego por gusto, porque me enamoré de la práctica y encontré en ella todo lo que en algún momento me hizo falta en la práctica de bailes de salón y de Danza española.

Durante mi etapa de bailarín, sí me tuve que retirar varias veces de la práctica por cuestión de los estudios, temporalmente. Luego regresaba. Llegó el momento en que sí de plano tuve que “colgar las zapatillas” y esto fue cuando terminé la carrera de gastronomía, por cuestiones de trabajo, por los horarios, por falta de tiempo... desafortunadamente.

### **¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?**

Por principio de cuentas me hizo un mejor hombre y esto lo voy a decir siempre. El ballet no me hizo homosexual ni me hizo niña, me hizo más hombre. Me transformó físicamente, me dio un mejor cuerpo, me ayudó mucho en la coordinación; en el desarrollo como ser humano. Me hizo una disciplina que ahora me distingue incluso entre mis colegas, profesionalmente.

### **La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?**

#### **¿El Ballet te ha hecho más femenino?**

No, no influyó. Desgraciadamente, los papás, los hombres, están en contra de que sus hijos hombres practiquen el ballet, precisamente porque creen que esto va a influir en su sexualidad y que los va a hacer femeninos. Yo les diría que de acuerdo a mi experiencia es al contrario, totalmente al contrario.

### **¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?**

No, para nada, al contrario, yo me siento orgulloso de haber hecho ballet. El ballet me hizo bueno con mi cuerpo, bueno para entender mis sentimientos, bueno para expresarme, bueno como ser humano en general.

### **¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?**

Tanto así como escandalizar... yo creo que no; si sé de alguien que le parecería escandaloso que un hombre haga ballet, pues simplemente lo ignoro. No me interesa cambiar a nadie... allá ellos, de lo que se pierden. Yo más bien he usado el ballet para impresionar, tanto a personas de mi mismo sexo (cuando les digo de mis piernas por ejemplo: “mira, y son por puro ballet”) como a las del sexo opuesto: con el físico también, porque sabes cómo tratarlas; también porque hay por ahí el mito de que los bailarines somos muy buenos amantes, y yo... hasta de eso “me cuelgo” ¿por qué no? cuando estoy con alguien sí, sí lo uso para mi provecho (¡para el de ambos más bien!).

### **¿Qué te satisface de tu práctica?**

#### **¿Qué te molesta de tu práctica?**

Como ya te dije, me satisface haber logrado un cuerpo trabajado, un cuerpo marcado. Me satisface haber logrado una mayor coordinación en mis movimientos, lo cual me ha

ayudado mucho en todos los ámbitos. Yo me doy cuenta, hasta como cocinero, que soy más coordinado que el resto. Me satisface haber convivido con tantas mujeres. Me satisface haber hecho amistades entrañables que hasta la fecha conservo, me satisface ser lo que ahora soy y mucho de ello es definitivamente gracias al hecho de haber practicado el ballet. ¿Qué me molesta? Pues... tal vez el hecho de no poder seguir haciéndolo...es circunstancial...ni modo...

### **El Ballet Clásico: ¿Te afirma como *ser*?**

Sí, creo que sí. Nos afirma como *ser* y nos separa como especie... tal cual. Nos separa del animal y también dentro del género humano porque por principio de cuentas no todos pueden ser bailarines, ahí ya hay una diferencia. De igual forma podemos decir que no todos los atletas pueden llegar a ser olímpicos. No todos los que bailamos ballet podemos llegar a ser virtuosos, primeros bailarines profesionales, pero un atleta es un atleta y punto; en cambio un bailarín, del nivel que sea, es atleta y es artista (ya sea bailarín, o maestro de ballet o coreógrafo) esto lo hace diferente del resto, lo afirma como ser porque reúne dos cosas que sólo el ballet logra balancear por completo.

A mí no se me ocurrió nunca ser maestro o coreógrafo, creo que para esto no tengo el corazón que se necesita. Yo tengo el corazón para subirme al escenario, para ponerme las mallas, para estar ante el público; mi corazón es de bailarín.

### **¿Quién estás siendo ahora?**

Estoy siendo alguien que extraña el ballet, pero que sabe que difícilmente podrá volver a hacerlo en serio, así como debe ser.

Estoy siendo alguien que se siente muy orgulloso de haber hecho ballet porque sabe que el ballet ha sido su fundamento de vida.

Estoy siendo alguien que promueve el ballet masculino. Si yo tengo la oportunidad de platicar con algún papá que hable de que su hijo quiere bailar ballet, yo le diré que lo deje hacerlo. Sé que en esta sociedad todavía se ve mal, pero en otros países, hasta los jugadores de futbol americano pasan por la práctica del ballet, porque éste desarrolla fuerza, agilidad, resistencia. Entonces yo les diría que si quieren un hijo-hijo, es decir, un hombre, le den la oportunidad de practicar el ballet, de bailar ballet; porque esto los va a hacer mejores hombres.

#### **4.- P-H-N:**

36 años, comenzó la práctica del Ballet Clásico a los 20 años de edad con la expectativa de complementar su acondicionamiento físico ya que era un deportista destacado en el *football soccer* y el *basketball*. Actualmente fuera de la práctica.

Fue seleccionado entre otras cosas, porque su interacción en el ámbito deportivo varonil ha sido constante (hasta la fecha) y porque mantiene una relación amorosa con una mujer que conoció en la práctica del ballet clásico en sus inicios.

#### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 4**

##### **Capítulo 1. La Construcción Socio-Cultural del género**

###### **a. Aprehendiendo el mundo.**

###### **i. Socialización primaria y género**

##### **¿Dónde y cuándo naciste?**

Nací en Toluca, Estado de México el 26 de enero de 1979

##### **Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.):**

##### **Lugar en la familia (Hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).**

Una familia disfuncional. Mi mamá fue una madre soltera. Tengo una hermana mayor que yo por seis años; ella es hija de otro papá. Las dos parejas de mi madre la abandonaron; el papá de mi hermana, desde que se enteró que mi madre estaba embarazada; y mi padre, cuando yo tenía cinco años. Hace unos cinco años, me lo encontré en la calle –nos topamos frente a frente- yo lo reconocí porque está igualito, no ha cambiado mucho (me acuerdo de él, y además está en algunas fotos de cuando yo era bebé); él ¡obvio! no me reconoció, pasó junto a mí sin saber que soy su hijo; como no me volvió a ver desde que tenía cinco años, pues... yo sí he cambiado, así que nunca se enteró de que estaba frente a su propio hijo. Entonces, la relación con mi papá fue, y es: nula. (*la tristeza se deja ver en su rostro*).

##### **¿Cómo (sientes) era tu papá?**

Me acuerdo de él físicamente, pero de sus actitudes...la verdad no me acuerdo de ninguna. (*Insisto aquí*). No me acuerdo de cómo me trataba, ni de cómo era con mi mamá; no, no me acuerdo de nada...en absoluto.

##### **¿Cómo (sientes) era tu mamá?**

Yo siempre he dicho que mi mamá era como una “niña grande”. Mi madre es de las pocas personas que he conocido, que no tenía maldad alguna en su corazón. Nunca percibí algo de maldad en ella; era muy buena, muy noble. Era una mujer muy tranquila...nunca le exigió nada a nadie.

### **Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).**

Mi tío -el hermano de mi mamá-, como que vino a suplir al padre ausente. Él siempre estuvo presente; vivía al lado de la casa, así que lo veía todos los días. Mi tío fue la figura paterna, no sólo para mí, sino también para mi hermana y mis primas (que vivían en la planta alta).

### **¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?**

#### **¿Querían niño o niña?**

#### **¿Adornaron tu cuarto?**

#### **¿Te vestían de azul? Etc.**

No lo sé, desconozco si fui planeado o no planeado, si querían niño o niña...no lo sé. En cuanto a eso de la decoración, definitivamente no; no había un cuarto especial para mí. La casa era una adaptación. Mi abuelo (*quien por cierto fue un famoso deportista destacado del Estado de México*) decidió heredar su casa a todos sus hijos; así que ellos decidieron dividirla y tomar su pedazo cada quien. Entonces, para mi madre quedó un pedacito en la planta baja, una tía en la planta alta, y mi tío al lado. Por lo tanto, como te decía, no hubo un cuarto para mí, como todavía le faltaba –en ese tiempo- remodelación a la casa, dormíamos en una sola habitación: mi mamá, mi hermana y yo.

Recuerdo que me vestían mucho de blanco (así salgo en casi todas mis fotos de niño) y muy abrigadito: pantaloncito de pana, suetercito, tirantes, zapatitos de esos de goma...así, de niño... ¡pero no de marinerito!

### **¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?**

#### **Extraescolares: futbol, box, natación, artes marciales, etc.**

En realidad, ninguna. Yo salía a jugar con los primos, con los vecinos y los amigos; jugábamos futbol, canicas, encantados, etc. así, en la calle. Un tiempo me metió mi tío a karate, pero no me gustó y duré muy poco.

### **¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?**

- **Actividades domésticas**
- **Juegos**
- **Comportamiento, etc.**

No me encargaron nada en especial. De repente sí me decía mi mamá “ayúdame a hacer esto, o lo otro”; y mi tío también. A él le gustaba que le ayudara en las composturas, de su coche o de la casa (pintar, lo eléctrico, etc.) creo que quería que aprendiera a hacer esas cosas básicas. Pero en lo doméstico fui muy libre, no recuerdo haber escuchado nunca algo así como “lava los trastes” o “haz tu cama”; a veces yo lo hacía, pero por mi propia voluntad.

## **1.1 Aprehendiendo el mundo.**

### **1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

#### **¿Cuándo y cómo *supiste* que eras *hombre*?**

Así, específicamente, no lo sé; pero sí te puedo decir que desde el kínder me gustaba una maestra, y luego en la primaria me encantaba una niña –hasta me acuerdo de su nombre



completo-. De esta forma, sé que me sentía atraído por ellas, pero no con ese razonamiento de ¡Ah, me gustan las niñas, las mujeres...entonces soy hombre!

### **¿Te identificabas más con papá o con mamá? ¿Por qué?**

Pues, como ya te dije, con mi padre no hubo relación alguna, así que no tengo ninguna identificación con él. Con mi mamá me llevaba bien (se puede decir); ya de más grande, la relación fue un poco distante: ella en sus cosas y yo en las mías. Creo que yo fui el que se apartó un poco, y ella siguió con su rutina, con su vida. Después, mi madre se enfermó y esa enfermedad la tuvo algunos años como aislada (se dedicaba a cuidarse) y además se metió a una religión –se hizo medio fanática- y le dedicaba mucho tiempo a eso. Por eso también creo que no me identificaba con ella; más bien creo que me sentía mejor con mi tío, porque a él si lo admiraba como persona y le hacía caso de sus consejos.

### **¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de ser masculino?**

Nunca me dijeron algo así como “porque eres niño tienes que hacer esto o aquello”. Sin embargo, creo que lo que hacía mi tío de que le ayudara a hacer ciertas cosas, si era como un “mensaje”, ya que eran cosas que se supone “competen” a un hombre.

Por cierto, creo que esto estaba implícito para mí. Yo era el único hombre (aparte de mi tío) en la familia; te puedo decir que crecí entre mujeres: mi mamá, mi hermana, tres primas y mi tía (la mamá de ellas). Mi convivencia diaria era con todas ellas, y así “naturalmente” yo sabía que todas ellas eran mujeres y yo hombre.

### **Recordar: ¿Qué te estaba prohibido como hombre?**

Nunca me prohibieron nada por ser niño. De hecho, yo jugaba con mi hermana y con mis primas juegos que la gente considera “de niñas (muñecas, la comidita, avión, etc.); y luego con los amigos y vecinos, jugaba futbol, burro castigado, luchitas, o juegos más rudos, lo que la gente diría que son “de hombre”. Para mí no hubo distinción, ni me dijeron que no debía hacer algo “de niñas”.

### **¿Qué diferencias recuerdas –entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?**

De entrada, lo físico; siempre distinguí entre niño y niña fácilmente; aunque esto puede ser porque uno se acostumbra: las niñas de falda, los niños de pantalones. En el recreo, creo que era más notorio, ya que los niños jugábamos más brusco: nos pegábamos, nos corretéabamos. Las niñas casi siempre hacían sus grupitos; yo las veía platicar nada más (quién sabe de qué). En la clase de deportes, sí recuerdo que todos hacíamos los mismos ejercicios, pero ya después, sí nos separaban; en mis tiempos por ejemplo, yo no vi a una sola niña jugando futbol.

#### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

### **¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo de mujeres?**

Nunca, precisamente porque nunca me lo prohibieron, al contrario; recuerdo muy bien a mi mamá diciéndome: “sube a jugar con tus primas un ratito”, y ella sabía perfectamente que no íbamos a jugar futbol o algo por el estilo.

## **¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLET CLÁSICO?**

Desde chico (no me acuerdo exactamente cuándo) conocía el ballet de vista; se me hacía algo muy padre y sí...me gustaba verlo, pero no sabía que “eso” se practicaba o que se iba a una escuela a aprenderlo –nadie me lo dijo y yo no lo razonaba-. Ya adolescente, un amigo mío tenía una novia que bailaba ballet clásico, y un día me presentaron a otra amiga suya (que también bailaba). Así que se dio una situación muy favorable para mí, ya que pude “matar dos pájaros de un tiro”: conocer a la chica que me gustó, tratarla, verla más seguido, y aprender ballet clásico; fue un buen pretexto. Como yo nunca consideré que el ballet fuera para personas con otras preferencias (sexuales) o algo así, pues no lo pensé dos veces y me metí a las clases, donde permanecí como por diez años. Además era importante para mí hacer más ejercicio. Yo jugaba fútbol y basket (juego hasta la fecha) y sabía por intuición que el ballet me haría más ágil y más flexible.

### **1.2 Identidad Social y Género**

**¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?**

**Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.**

¡Ah, claro!, pero los que me conocen (o me conocían en ese entonces), saben que es un gusto, una pasión; ellos saben que soy heterosexual. Claro que, en son de broma, me molestaban (y hasta la fecha), pero nunca estuvo en duda para ellos –ni para mí- mi sexualidad. Seguramente mucha gente ajena a mí sí lo pensó cuando me veían bailar, pero yo nunca me enteré. Yo creo que también la corporalidad indica muchas cosas. Hay bailarines muy hombres (dentro del prototipo) y así se expresan; los bailarines gays se expresan de otra manera, a su manera...se nota, yo creo que sí se nota; al menos yo sí lo noto.

#### **1.2.1 Sexismo**

**¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?**

Así tal cual, no. Bueno...la clásica, que te dicen puto o maricón, pero a mí nunca me afectaron.

#### **1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas**

**¿Cómo debe ser entonces un hombre?**

De entrada, pienso que la preferencia sexual no tiene nada que ver; no porque alguien sea homosexual, deja de ser un hombre. Yo creo que un hombre es un hombre en toda la extensión de la palabra sólo por sus actos, en su cotidianeidad; es su manera de ser con las personas, con su pareja (sea hombre o mujer, no importa). Lo tengo bien claro, sólo sus actos hacen a un hombre: hombre.

### 1.2.3 Socialización y género

**¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?**

- **Con la familia y los amigos**
- **Con papá o con mamá**
- **En la casa y en la escuela, etc.**

Sí, yo creo que todos tenemos algunas situaciones así, donde tenemos que comportarnos de manera diferente, dependiendo. Uno no puede ser igual con los amigos que con la familia; tampoco puedo ser igual en el trabajo, con mis jefes o compañeros, que con los amigos de toda la vida; es diferente el grado de confianza. En el trabajo por ejemplo, suelo ser más serio, tengo que concentrarme. Con los amigos y amigas me siento más relajado; igualmente me sentí siempre cuando bailé. En la familia puedo enojarme con alguien y en ese momento, no “pelarlo”; eso, no puedo hacerlo en el trabajo.

**¿Qué querías ser cuando fueras *grande*? y ¿Por qué?**

No, pues ahí sí influyó mucho la imagen de mi tío. Él era policía judicial, así que yo lo veía...algo así como un súper-hombre, y luego...las patrullas, las armas; entonces, de niño siempre dije que quería ser policía judicial, luego dije que policía federal. Ya después se me fue pasando. Cuando más “entrado” estaba en el ballet, dije que quería ser maestro de danza, pero la necesidad me llevó a dejarla y pues...así fue.

### 1.2.4 Permanencia y cambio

**¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?**

Conscientemente no, pero inconscientemente, seguramente sí. Creo que no lo hago conscientemente, pero seguramente pasa sin darme cuenta. A veces, uno puede ser introvertido, tímido o temeroso, y tal vez, en alguna circunstancia pues...no convenga serlo; así que en estos casos, es cuando uno ha de ocultar ciertas cosas. Cosas que se guarda uno.

## 1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género

**¿Qué no *deben hacer* las mujeres?**

**¿Qué no *deben hacer* los hombres?**

Nada, las mujeres son libres de hacer todo lo que quieran. De hecho, todos somos libres de hacer lo que queramos. No hay excepciones, cada quien es libre de decidir en todo. Los hombres igual...¡por supuesto, todos por igual!

### 1.3.1 Dicotomías constructoras de género

**¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?**

No debía haberlas. Afortunadamente, cada vez es menos está desigualdad. El otro día platicaba con un amigo; yo le pregunté, así de pura ocurrencia: oye ¿has visto a una mujer taquera? Es decir, ¿alguna vez, te ha despachado una mujer unos tacos al pastor? (*ríe abiertamente, recordando su plática*). Yo, en todos los años que llevo comiendo tacos,

nunca he visto a una mujer haciendo despachando los tacos al pastor; así, directamente en el trompo. Es como que...el oficio de “taquero al pastor” fuera sólo de hombres. Sin embargo, lo mismo pasaba hace tiempo con los despachadores de gasolina: eran puros hombres; ahora ya hay mujeres despachando gasolina. Lo mismo en los deportes, hace un tiempo ¡qué nos íbamos a imaginar, ver mujeres equipadas jugando futbol americano! Es lo que te digo, cada vez hay más oportunidades de poder hacer todo, sean hombres o sean mujeres.

### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

#### **¿Qué piensas hoy acerca de tu género?**

Creo que va cambiando; no totalmente, pero sí ha cambiado. Antes, el hombre era el que proveía a la familia de todo a todo; ahora la cosa ya está más pareja. Ahora las mujeres salen a trabajar y ya no se dedican absolutamente a su casa. Antes, el hombre tenía todo el poder, y la mujer...ahí en su casa, sumisa, cuidando a los hijos y haciendo la comida. Ahora esos papeles ya están casi igual (y en algunas familias, igual).

## **Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades**

### **2.1 Masculinidades: el origen**

#### **2.2 Identidad masculina**

#### **¿Cómo un hombre *se hace* hombre?**

Yo creo que sólo lo es. Tal vez muchos piensen que es una cuestión así, tradicional: ser hijo, luego padre, luego abuelo; pero muchos nunca llegan a eso, ni son padres...nunca tienen hijos, y no por eso dejan de ser hombres (o de hacerse hombres). Para mí el hombre es hombre desde que nace, pues...así nace, con características físicas de hombre; luego puede ser un mejor hombre, pero nada más.

#### **¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?**

No sé... ¿qué no haría?...pues...tal vez, besar a otro hombre, pero más bien, no sería por considerarlo femenino, sino más bien porque no soy homosexual; no me gustaría.

#### **Del esquema de Bonino (1994):**

#### **¿Qué hace importante a un hombre?**

Su historia, su manera de ser, lo que hace, y la opinión que puedan tener las personas allegadas a él. Yo creo que esa es la mejor definición de un hombre, no la que uno mismo se puede dar, sino la que deja en los demás...lo que dejamos en los demás, nos define.

#### **¿Un hombre *debe* ser duro?**

No, al contrario. Un hombre debería llorar si así lo necesita, si así lo siente. Yo creo que la dureza, a veces te afecta más de lo que te conviene. Las emociones son naturales, todos las tenemos; entonces...eso de no llorar porque “me vayan a ver”, porque “soy un hombre” pues ¡no! las emociones están a flor de piel y debemos dejarlas salir.

### **¿Un hombre *debe* ser violento?**

Tanto el hombre como la mujer pueden ser violentos en un momento dado, pero no es que *deban* serlo. A veces, las circunstancias, las situaciones, pueden generar violencia, pero por naturaleza no somos violentos. Si alguien te agrede, no sé, te golpea o te quiere robar o secuestrar, pues tal vez tengas que responder violentamente, pero todo depende de las circunstancias.

### **¿En qué se contraponen el ballet al hecho de *ser hombre*?**

En nada, para nada. Al contrario, creo que el ballet le va muy bien a los hombres. La expresión de la danza va de la mano con el cuerpo masculino. No me refiero a que la danza masculina sea mejor que la femenina, pero en mi experiencia, los hombres avanzamos muy rápido en el entrenamiento; no sé si sea porque, somos tan pocos, que los maestros y maestras nos ponen más atención, o porque estamos acostumbrados más a hacer ejercicio...no sé, pero casi todos los hombres que yo vi iniciar en el ballet, avanzaban rapidísimo. No sólo en el clásico, creo que nos va muy bien todo tipo de danza y de baile.

### **¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres?**

No, sólo que ciertos hombres. También hay hombres que son poetas, músicos o pintores, y tienen la misma o hasta más sensibilidad que algunos bailarines. También hay médicos sensibles, o abogados, o ingenieros; hay empleados de gobierno sensibles y otros que no lo son. La sensibilidad está en todas las artes, pero también en la vida. En el caso del arte tiene que haberla, si no ¿para qué lo harías?

### **El *ser bailarín* ¿resta masculinidad?**

No, en absoluto. Quien es masculino, pues...lo es; y quien no lo es, pues igual. Es como si me preguntas si las mujeres se hacen más femeninas con el ballet, yo te contestaría que no. Conocí muchas chicas medio toscas que iban al grupo de ballet; en el escenario se transformaban, y si su papel lo requería, eran capaces de ser muy femeninas y delicadas.

## **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

### **¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico?**

y ¿por qué?

### **¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del ballet Clásico?**

Nunca nadie me dijo que no debía practicarlo, al contrario, varios amigos de mi equipo de fútbol, me decían que si tuvieran tiempo, practicarían ballet, porque notaban cómo me había servido para ser más ágil, más flexible, más coordinado y más rápido.

Así que nadie reprobó mi práctica, al menos nunca, nadie me lo dijo.

**¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?**

No, nunca sentí violencia de parte de nadie, incluso te podría decir que siempre sentí mucho apoyo de la gente a mi alrededor; hasta de parte de otros bailarines y bailarines, es decir, de la competencia.

**¿Has ocultado tu gusto por la práctica del ballet clásico?**

No, nunca; yo siempre lo dije así, abiertamente.

**¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?**

Nadie, al contrario, las personas más importantes para mí fueron las que más me apoyaron. Recuerdo que cuando les decía que ya me iba a retirar, o cuando se enteraron que ya no bailaba, me insistían en que no lo dejara, que volviera. Me acuerdo de una amiga de mi coreógrafa. Ella iba a todas las funciones, y cuando dejé de bailar (y era sólo espectador porque iba a ver a mi novia –la chica por la que entré al ballet-) no había función que no dijera “estuvo muy bien, pero haces falta en el escenario, no es lo mismo sin ti”; todos decían que era mi fan.

**2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

**¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar ballet clásico?**

**¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido sus razones?**

No, nunca. Al contrario, en su momento, hasta otra academia se interesó por mí. En alguna ocasión conocí a una chava que bailaba para otra academia, y cuando le platicó que yo hacía ballet, inmediatamente le platicó a su directora. En ese entonces, casi no había hombres que bailaran clásico, además, creo que tengo ciertas características que son importantes para el ballet, sobre todo para *partneire* (pareja): soy alto (mido 1.86mts.) lo que facilita cargar a chicas de hasta 1.70mts. ¡Imagínate a las de 1.50mts. o menos!; en ese tiempo era delgado, pero atlético y tenía un buen entrenamiento. La directora de esa escuela me estuvo insistiendo mucho, que me fuera con ella a su academia, que me iba a dar muchos estelares, etc. Fui como a un par de clases, pero me quedé donde empecé; primero por lealtad, y luego pues...pues ahí estaba la chica por la que entré al ballet, quien para ese entonces ya era mi novia (y lo sigue siendo).

Nadie me apartó de su vida por bailar ballet clásico; te digo que al contrario, varios quisieron entrar en ella.

**2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

**¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?**

Bueno, me han dicho: puto, gay, homosexual, maricón, y todo eso. Los amigos lo dicen, pero como una más de sus bromas, y no exactamente por hacer ballet. Lo mismo le dicen a alguien que “se raja” de ir a una fiesta o algún viaje, o al que no se atreve a “llegarle” a una chava, etc. A mí no me afectan en nada esos comentarios y los tomo así como van: de broma.

### **¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?**

No sé, fíjate que no sé exactamente por qué... por lo delicado de sus movimientos, tal vez; puede ser también por la música, o...porque la gente no tiene conocimiento tampoco del ballet y su poco criterio que pueden tener sobre algo, pues lo consideran una actividad precisamente de mujeres.

### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

#### **Ahora: ¿Quién estás siendo?**

Soy yo, no estoy siendo otra persona más, que yo. Ahora estoy pasando un momento complicado emocionalmente; yo lo veo como...algo así como procesos naturales de la vida, de la mente, del corazón, y del alma y de todo. Son como...crisis existenciales o ¿no sé cómo llamarlo! pero pasan, creo que a todos nos pasa alguna vez y es cuestión de tiempo. Ahora sigo, sigo en la cotidianidad de lo que es mi vida ahorita: el trabajo, los amigos...trato de llevármela bien, pero es medio complicado. En la familia pues, mi mamá falleció apenas (hace unos meses) y como mi hermana no vive aquí (en Toluca), pues yo me he refugiado en mi novia y en su familia, ahora ellos son mi familia realmente. Tengo familia (primos y primas; porque mis tíos y mi tía ya murieron), pero no he sido muy apegado a ellos, pues...se complica. A raíz de la muerte de mi madre, he tratado de buscarlos y verlos un poco más, pero sí es un poco difícil.

#### **¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?**

No, nada; ni una ni otra. Te quedas igual, eso ya depende de cada quien, de lo que quiera y cómo quiera expresarlo porque también se puede expresar muy masculinamente o muy femeninamente una pieza de ballet (seas hombre o mujer).

### **2.3 Nuevas masculinidades**

#### **¿Te consideras un hombre diferente?**

#### **¿Qué hace (o qué no hace) un hombre diferente?**

Creo que sí, porque veo muchas cosas de manera muy distinta que los demás; hay situaciones, por ejemplo, que a mí me molestan, y veo que a muchos no les molestan. Todos en realidad somos diferentes a todos, pero yo siempre me trato de preguntar el por qué de las cosas, no importa que me quede igual y no llegue a nada, pero sí lo pienso, lo reflexiono, y yo veo que mucha gente -la mayoría- como que no se ponen a pensar en eso, y pues...eso me frustra un poco.

#### **¿Cómo es la relación con tu pareja?**

En este momento, la relación con mi pareja está en un estancamiento total (demasiado largo nuestro noviazgo -quince años-), creo que es ya más costumbre que otra cosa. Pero yo sí quiero ser papá, por supuesto.

### **2.3.1 De la *familia patriarcal* a la *familia diferente***

**¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

**¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

A mí me gustaría ser el padre que no tuve; de entrada, presente y luego, el mejor. Esto quiere decir que me gustaría hacerlo bien: siempre estar presente, hacer las cosas siempre pensando en mi hijo o hija, desvivirme por ellos. Yo me siento capaz de hacerlo todo: desde cambiar pañales, bañarlos, y vestirlos, hasta jugar con ellos, ayudarlos a estudiar...lo que sea, cualquier cosa.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

**¿Qué significa para ti la Equidad de género?**

La misma oportunidad para el hombre y para la mujer en cualquier ámbito o aspecto de la vida.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

**¿Cómo eres *un hombre* ahora?**

No tengo muy claro cómo lo soy ahora, más bien me preguntaría cómo soy como humano, como ser humano en convivencia con los demás, con todos los seres vivos. Yo adoro a los animales por ejemplo, y no soporto el maltrato animal. Para mí, esto es parte fundamental de mi *ser* como hombre y como humano.

**Los homosexuales ¿son hombres?**

Claro que sí, son hombres, totalmente; no veo por qué no.

**¿Cómo se distingue entonces un hombre de una mujer?**

De entrada, pues en lo físico; esto casi siempre es evidente. Luego, en lo emocional, creo que somos muy similares: lo que siente un hombre, lo siente también una mujer; en mayor o menor grado, pero es igual.

**Los bailarines de ballet clásico ¿son distintos al resto de los hombres?**

No, ¿por qué habrían de serlo? Son iguales a todos, con sus preocupaciones, sus logros, sus fallas, sus gustos y preferencias; sus triunfos, sus derrotas; sus amores y desamores, etc.

## **Capítulo 3.**

### **Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

#### **3.1 Pensar el Cuerpo**

**¿Qué es para ti *tu cuerpo*?**

Todo, lo es todo. Sin él no tenemos nada y no somos nada. En el cuerpo todo es importante, desde la uña de tu dedo más chiquito que, si se lastima te duele y si no la tienes te hace falta: hasta tu corazón, tu cabello, todo.

**¿Hay algún punto de tensión entre ser hombre y bailar ballet?**

Puede ser, pero no por el ballet mismo, sino por la sociedad, por esta sociedad. Al principio puede ser tensionante saber que estás haciendo algo que muchos y muchas también, no



entienden; pero todo pasa, y no es que te vayas acostumbrando, sino que vas asimilando lo que estás haciendo y dándote cuenta de que no pasa nada.

### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

#### **¿Estás consciente de tu cuerpo?**

Sí, bastante. El ballet hace que agarres mucha consciencia corporal, sabes perfectamente cómo y hacia dónde te mueves. Con el ballet desaparece cualquier torpeza del cuerpo.

### **3.1.2 El Cuerpo representado**

#### **¿Se nota el ballet en tu cuerpo?**

¡Claro! De entrada, te da una resistencia muscular terrible, impresionante; te tonifica, te hace sentir el dolor del trabajo en el cuerpo mucho más que cualquier otra actividad física (y te lo digo yo que he hecho fútbol y basquetball en serio), te mantiene sano (todos mis achaques de salud comenzaron cuando dejé el ballet, y eso que sigo haciendo deporte), porque es muy demandante ¡haciéndolo bien! Después de una buena clase, te quedan las piernitas así como becerrito recién nacido.

### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

#### **¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?**

A pesar de que ya pasó tiempo, conservo la tonicidad, sobre todo en las piernas; esa sigue, mis piernas son de bailarín, de un bailarín de toda la vida. También –y esto es muy importante– el ballet me enseñó sobre la disciplina y la resistencia. Ahora en el trabajo, si tengo que seguir, sigo; no importa lo cansado que esté, sigo...porque el ballet es así, aunque ya no puedas más: sigues.

#### **¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?**

Lo que más disfruté fueron las presentaciones; ahora disfruto verlas, como espectador. También disfruté mucho al público, el aplauso, el reconocimiento; las clases y ensayos.

Lo que se puede decir que se sufre, son de repente los lugares en los que te presentas, porque no hay espacios para el ballet. Yo tuve que bailar en cemento, en mosaico, en una cancha de básquet y así; recuerdo una vez que llegamos a bailar, y la persona que nos atendía nos dijo que el lugar destinado para la presentación era ¡la cancha de fútbol! Así, ¡en el pasto! Afortunadamente la directora de mi grupo les dijo que esto no era posible y le buscaron para que la función se pudiera hacer en un salón. También es muy feo que la gente no entienda lo que uno está haciendo y hasta se torne a mofa, a burla. Mucha gente puede pensar que también se sufre por los dolores físicos, pero esto es algo muy especial en los bailarines, en la gente del ballet (también en las bailarinas), pues nosotros decimos que son dolores ricos, nos termina gustando ese tipo de dolor, producto de una buena clase, de un buen esfuerzo.

### **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

#### **¿Cómo *debe ser* el cuerpo de un hombre?**

Bueno, creo que esto tiene que ver con la edad, con estilos de vida, con aquello a lo que te dediques, porque de eso depende. Si tú te dedicas a la danza, pues entonces necesariamente tienes que cuidar tu cuerpo, y mantenerlo de determinada manera porque de eso vives, igual que una modelo o hasta cierto punto un actor o una actriz. Entonces, el cuerpo de un hombre debe ser apto para lo que quiere, o para lo que tiene que hacer. Cuando yo bailé mi cuerpo debía ser delgado y atlético a la vez, fuerte y muy tonificado por cuestiones de estética. Ahora he engordado, y me he vuelto un poco sedentario (a pesar de que sigo haciendo deporte) por el trabajo, entonces mi cuerpo responde a eso, a sus actividades.

#### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

##### **¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?**

Yo creo que sí. Tampoco creo ser algo así como el prototipo de masculinidad en el sentido de que me vea como “muy macho”, pero sí parezco hombre y me muevo como tal.

#### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

##### **Pláticanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.**

La verdad, sí me dio pena al principio, pero fue porque yo era demasiado delgado, o más bien dicho: flaco, muy flaco. Los hombres de por sí, no estamos muy acostumbrados a usar la ropa así pegada, entallada, y yo sentía que me veía como una tripa, como un popote, por alto y flaco. Era la pena de que estuviera tan pegado y se te marcara todo; pena con uno mismo y pena de que te vean los demás, porque siempre hay risas, siempre las hay, y mis compañeras no pudieron disimular sus risitas. Sólo era yo el único hombre en clase la primera vez que usé un leotardo.

##### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?**

No exactamente que lo usaría, pero sí me relacionaban con los tutús. Creo que la gente siempre relaciona el ballet con esta prenda, y siempre que oyen la palabra ballet, viene un tutú a su mente. Cuando bailaba ballet, también jugaba fútbol en un equipo organizado en una liga del Estado, y ¿sabes cuál era mi apodo?: Tutú; así me decían, y cuando jugábamos, yo veía las caras de los del otro equipo, seguro se preguntaban por qué me decían así. Cuando mandaron hacer los uniformes para el equipo, nos preguntaron qué nombre queríamos que pusieran a nuestra playera (en la parte de atrás), si queríamos el nombre, el apellido o el apodo. Todos mis compañeros pensaron que yo optaría por el apellido, ya que mi abuelo fue un deportista mexiquense muy famoso y el apellido es muy conocido. Pero yo elegí que mi playera dijera: Tutú.

##### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?**

No exactamente que usaría las zapatillas, porque ni siquiera saben que para pararse de puntas se usa un tipo especial de zapatillas, pero si me decían que si ya me paraba “de puntitas”

*¿Y qué pensabas? (le pregunto):*

Que hay una desinformación total de lo que es el ballet. La gente no lo conoce y habla por hablar; el ballet no es popular. Casi toda la gente habla de futbol y la mayoría saben de futbol y opinan. De ballet, muy poca gente sabe, muy poca gente ve ballet, y sin embargo: opinan.

### **3.2.3 El Cuerpo performado**

**¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?**

Sí, sí te sientes diferente porque eres de los pocos, muy pocos, casi nadie, que lo hace, que te atreves a hacerlo. Tal vez muchos quieren hacerlo, pero no se atreven por el qué dirán. Por eso te sientes diferente...por eso ERES diferente.

**Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas**

Pues igual que con el leotardo. Al principio da pena, pero luego te acostumbras y pasa desapercibido; se hace parte de tu cuerpo mismo.

**Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio**

Pues...súper-necesario, porque si no...¡se reirían más! (*aquí ríe a carcajadas*). La sensación de traerlo es medio rara al principio, pero igual te acostumbras.

**Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje**

Normal, es parte del ballet. Yo no tengo problema con eso; lo mismo se tiene que maquillar el actor para una obra de teatro o para actuar ante las cámaras de cine. Es más bien una cuestión técnica prácticamente. Sin problema.

**Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?**

Para nada. Nada que ver con ser hombre o mujer. Me imagino que una mujer así de flaca y alta como yo (como tripa) también hubiera sentido pena la primera vez que se puso sus mallas y su leotardo.

## **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

**¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?**

Para empezar, me atreví a hacer algo que quise y que me dejó muchas satisfacciones, muy buenas vivencias; hasta di clases a un grupo de niñas en una academia y me gustó. Es muy bonito tratar de transmitir lo poco o mucho que uno sabe de la danza, sobre todo a niñas o a niños. En el caso de niños, mucho mejor; por eso en algún momento pensé en ser maestro de ballet, para tratar de hablar con los papás y quitarles todas esas telarañas mentales, y si el niño quiere hacer danza pues que lo metan a clases: no pasa nada.

### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

**¿Qué es un bailarín?**

**¿Quién es un bailarín?**

Un bailarín es una persona que habla con su cuerpo, que expresa; no nada más en el ballet clásico, sino en todos los géneros. Es un ser que encuentra en la danza una forma de decir lo que quiere, lo que piensa y lo que siente.

## **Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?**

Pues... (*se ríe y contesta*): ¡que no ganan igual!

Sólo los primerísimos bailarines de las grandes compañías del mundo pueden ganar lo que ganan futbolistas destacados de primera división. No creo que ningún bailarín, ni el mejor pagado del mundo, gane lo que gana un Messi por ejemplo, no... en el fútbol se dan sueldos exorbitantes, en el ballet ¡no!

Ahora, en cuanto a la preparación física, no creo que haya diferencia. El ballet es igual o hasta más completo que cualquier deporte de alto rendimiento.

## **¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?**

Cuando lo veo. Yo puedo apreciar la belleza masculina igual que aprecio la femenina. Yo puedo ver a un hombre y decir: “no pues... ese güey si está galán” y no hay problema en reconocerlo, eso no te hace gay; se trata simplemente de apreciar la belleza.

## **¿Qué características debe tener un buen bailarín?**

Primero, que el ballet, que la danza lo apasione; que esté convencido que eso es lo que quiere hacer. Ya lo demás, pues se adquiere con la práctica. El amor lo trae, y todo lo demás lo puedes adquirir. En el caso de los bailarines: atreverse a hacerlo es lo indispensable porque por mucho que te apasione... ¿si no te atreves?

## **¿Consideras que en el ballet clásico hay más homosexuales?**

No, considero que homosexuales hay en todos lados: en una oficina de gobierno, en un hospital, en las escuelas; lo mismo que heterosexuales o de otras preferencias. Hay homosexuales en el fútbol, en el ballet... es lo mismo.

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

**Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

Todo baila, es un conjunto. Creo que son las emociones las que dictan de qué manera bailas, las que te dicen cómo interpretar; pero todo va de la mano, todo está unido.

### **3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina**

#### **¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?**

Fui Zeus, en el primer acto de *Inés* (vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz), en la misma obra fui Fabio y también el Virrey (siempre hice dobles o hasta triples papeles por falta de hombres en la Compañía). Fui San José en la *Pastorela de la Buena Voluntad*. Mi papel más clásico fue el príncipe en *Coppelia* (papel protagónico). Hice muchos papeles que no tienen un personaje específico, son más bien conceptuales.

#### **¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?**

##### **Particularmente con respecto a tu masculinidad.**

Siempre me sentí muy bien. Para empezar sabes que te están viendo muchos ojos, las miradas están puestas en ti, dirigidas a ti; entonces tratas de interpretar y de actuar en consecuencia. No nada más es moverse como haciendo el ejercicio, se trata de expresar, de

representar al personaje, a la emoción tuya y de la coreógrafa y lo que menos te preocupa es tu masculinidad o tu feminidad. Ni siquiera en Zeus, donde salía casi desnudo (sólo llevaba el suspensorio y una túnica griega transparente) me preocupé por si me veía o no masculino; sólo pensaba en interpretar mi papel, en hacerlo bien, en sentir y hacer sentir a los demás.

**En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?**

**Vestuario**

**Maquillaje**

**Utilería**

**Movimientos**

**Interacciones, etc.**

Nunca me sentí incomodo al respecto, ni siquiera cuando me tocó salir en un tardo color carne (simulando desnudez) para ese entonces ya estaba acostumbrado.

**¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?**

**Familia, pares (hombres y mujeres), etc.**

Siempre bien. Me decían que lo hacía muy bien, que me veía muy bien, que le siguiera echando ganas. La verdad es que siempre tuve muestras de apoyo cuando me iban a ver mis amigos, mis familiares. Siempre me sentí muy apoyado. Mi novia también me apoyó mucho, sobre todo en la parte técnica porque ella sabe mucho de eso (es la primerísima bailarina).

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México**

**¿Es diferente -para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países)?**

Sí claro, por supuesto. Aquí el estereotipo de un bailarín hombre, pues... es, sin pensarlo, la gente cree que es gay, homosexual. Pero pues...no. En otros países hacer ballet es de lo más normal, como hacer cualquier otra actividad, pero aquí en México las costumbres, el machismo, lo que los hombres, los abuelos pensaban se ha quedado como estigma para los hombres que hacen ballet.

**¿Es diferente hacer danza en Toluca?**

Yo creo que en Toluca es igual que en todo México nada más que ahorita ya está empezando a haber más apertura. La gente poco a poco lo va aceptando; no creo que lo vean aún como algo normal, pero al menos lo van aceptando.

**En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?**

**(De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha).**

Ahora ya hay más hombres que se atreven a hacer esto, y lo hacen por convicción. Creo que ahora ya les importa menos el qué dirán. Creo también que esta apertura se está dando también en muchos lugares: en escuelas, universidades, casas de cultura, salones; ahora hay mayor difusión (las redes sociales contribuyen a ello) y por lo tanto, la gente tiene mayor acceso a ver ballet y poco a poco, a aceptar la danza masculina.

### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

#### **¿Cómo decidiste practicar danza clásica?**

#### **¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?**

Pues lo decidí instantáneamente. Como te platicué, supe dónde podía hacerlo, ahí estaba la chica que me gustó, y decidí probar; desde la primera clase supe que me gustaba muchísimo y que me iba a dedicar, y así lo hice.

Me retiré porque tuve que emprender otras actividades que ya no compaginaban con la danza en cuestión de tiempo. Empecé a trabajar de tiempo completo y pues... ni modo, era una cosa u otra. La elección fue difícil, pero ya no tenía edad para pensar en dedicarme a la danza para siempre, como modo de vida; así que hice lo que tenía que hacer.

También, el cuerpo cambia y ya no es lo mismo. Físicamente tú te das cuenta, si no te dedicas de lleno, subes de peso y estéticamente debes aceptar que ya no te ves como antes. Si tú en el espejo ves que ya no te ves tan bien, debes pensar que eso mismo es lo que la gente ve. Sí, el cuerpo es fundamental en la decisión de apartarte del ballet (sólo como ejecutante, porque yo sigo siendo un gran espectador).

#### **La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?**

#### **¿El Ballet te ha hecho más femenino?**

No, en absoluto. Estoy seguro que no me hizo más femenino, así como el fútbol no me ha hecho más masculino. En cuanto a sexualidad no influyó en nada, sigo siendo heterosexual como antes.

#### **¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?**

Transformó mi capacidad para tomar decisiones. Con el ballet entendí que nunca debo quedarme con las ganas de intentar algo que quiera hacer. Me atreví a bailar ballet, y cuando sentí tanta plenitud y satisfacciones, supe que nunca me iba a restringir de algo que quisiera hacer, por alocado que parezca. Esto es lo más importante, y de ahí, todas las transformaciones vinieron por añadidura: mi cuerpo lo transformó el ballet, mi forma de pensar, mi forma de expresar, todo...transformó mi vida y para siempre (aunque ya no lo practique) porque cuando me acuerdo, las sensaciones se hacen presentes, como si estuviera de nuevo en una clase, en un ensayo o en el escenario.

#### **¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?**

No, nunca. Lo que te platicué de la pena, era más bien en el sentido de cómo me veía con el leotardo, con las mallas; pero nunca me dio pena practicar el ballet... ¡eso jamás!

#### **¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?**

Sí, se puede decir que sí. Cuando la gente que no me conoce habla de ballet de una forma burlona e ignorante sí lo hago. En una ocasión, estaba con unos amigos en un bar y llegaron algunos chavos (amigos de uno de mis amigos) que yo no conocía. No me acuerdo por qué, pero salió a la conversación el tema del ballet clásico, específicamente de los hombres bailarines de ballet. Los chavos estos se empezaron a burlar (no era de broma), afirmando

contundentemente que TODOS los que bailaban ballet eran maricones. Entonces yo tranquilamente les dije que yo había sido bailarín de ballet, que había bailado ballet por diez años, que por supuesto había usado leotardo, mallas, zapatillas, y que me había maquillado para mis presentaciones. Se quedaron asombrados, y todavía les dije: “si les interesa el tema, les platico más”. Terminaron pidiendo disculpas, se ve que se apenaron de verdad; yo creo que después de eso, pensarán dos veces antes de atreverse a hacer un comentario ofensivo al respecto.

### **¿Qué te satisface de tu práctica?**

### **¿Qué te molesta de tu práctica?**

Satisfacciones de todo tipo: físicas, emocionales. Es una sensación de bienestar general. Fíjate que lo de las emociones es muy importante, porque tú te puedes desahogar de todo a todo al interpretar tu danza y eso es muy satisfactorio.

En cuanto a molestias, en realidad no me molesta nada. Los dolores físicos son normales (o te llegan a parecer normales). No, no puedo pensar en algo personal que me moleste; como te dije antes, las molestias son por cosas ajenas a mí. Aún el haber dejado la danza no me molesta, porque entiendo que todo es un proceso, que todo lo que empieza, termina y como que mi ciclo en el ballet terminó y... terminó bien.

### **El Ballet Clásico: ¿Te afirma como ser?**

Creo que sí, el ballet y todas las cosas que uno hace bien, con entrega, apasionadamente, lo afirman a uno como ser. En el caso del ballet -siendo hombre-, definitivamente sí es una afirmación mayor, por el simple hecho de que no cualquiera se atreve a hacerlo. Estar en un escenario como único hombre entre cincuenta mujeres no es fácil. Se necesita ser muy firme en lo que crees, en lo que piensas, en lo que sientes, en lo que haces... (*suspira profundamente*) sí, el ballet para los hombres es toda una convicción (aquí en Toluca al menos).

### **¿Quién estás siendo ahora?**

Ahora estoy siendo una persona más tranquila, esto en el sentido de mis actividades (antes hacía veinte cosas a la vez); me he vuelto más mesurado. Creo que debido a la situación que estoy pasando (lo que te comenté, que estoy así un poco *dawn*), que estoy “bajoneado”, no sé... como que ya me está entrando la madurez (*se ríe de sí mismo por lo que acaba de decir*)... creo; tan es así, que empiezo a pensar cosas que antes no pensaba. Ahora me cuestiono más que nunca. Me preocupo por mi salud, cosa que antes “me valía”. Estoy en una búsqueda diaria. Creo que podemos tener una idea de hacia dónde ir, pero día a día se construye. Ahora mismo quiero emprender lo que platicamos de “dar vida”, quiero ser papá y vivir en pareja; esa es mi meta a mediano... o a corto plazo. Más a futuro, cambiar hábitos que te lastiman o que te dañan. Estoy tratando de ser menos aprehensivo, porque luego “me clavo” mucho en ciertas cosas y no las extereorizo. En eso sí me hace falta el ballet, porque bailar es una manera natural de sacar todo lo que te lastima, y si no lo sacas de ti, pues te hace mucho daño. También para dejar (o moderar) ciertos vicios como el alcohol o el cigarro, pues es fundamental dejar el sedentarismo, despejar la mente, pensar cosas positivas. Es como una reestructuración mental, interna. Afortunadamente, al menos, no he dejado del todo el ejercicio, el deporte; estoy en un equipo de basquetball desde hace

muchos años y aunque ya no es lo mismo (ahora, ya me duelen las rodillas, la espalda), pues ahí está, si no al mismo ritmo, pues por lo menos me muevo.

Considero que mi cuerpo ya no da como para volver al ballet. Ahorita no podría hacer una extensión (*se refiere a elevar la pierna*) como lo hacía antes. Sé que si me dedicara en tiempo y forma “chance y sí”, pero me costaría mucho trabajo. El ballet también requiere de juventud (y yo ya ando en los 37), es una cuestión del cuerpo. Un futbolista es veterano a los 35, y ya está casi por retirarse. El ballet, como toda actividad física, tiene mucho que ver con la edad, y con lo que uno puede dar en ese momento.

Reformulo mi respuesta: Estoy siendo un ex-bailarín clásico que nunca se arrepentirá de haberlo hecho y que siempre recomendará a los demás hacerlo.



## **5.- A-A-CH:**

20 años, comenzó su práctica del Ballet Clásico hace un año. Actor de teatro que desde niño quiso hacer ballet.

Fue seleccionado porque su acceso a la práctica del ballet clásico se dio después de la mayoría de edad y por invitación de su novia (bailarina y maestra de ballet). Son importantes también, sus antecedentes escénicos en otra especialidad.

### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 2**

#### **Capítulo 1. La Construcción Socio-Cultural del género**

##### **1.1 Aprehendiendo el mundo.**

###### **1.1.1 Socialización primaria y género**

###### **¿Dónde y cuándo naciste?**

Nací en Arcelia, Guerrero el 5 de febrero de 1995

###### **Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.):**

###### **Lugar en la familia (Hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).**

Pues sí nací dentro de una familia tradicional en el sentido de que había un papá, una mamá y dos hermanas; pero resultó una familia disfuncional. Mis papás se divorciaron cuando yo tenía como 10 u once años. Soy el único hombre y el más chico (mis dos hermanas son mayores que yo).

###### **Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).**

En mi infancia influyó toda la familia, pero sobre todo, los hombres: tíos, abuelos, primos. En Guerrero está muy marcada la diferencia entre hombres y mujeres, entonces desde muy pequeño me relacioné mucho más con los hombres de la familia. Recuerdo sobre todo a mis tíos, quienes podían opinar sobre cualquier cosa con respecto a mí (educación, vestimenta, actividades, etc.); en cambio, con mis hermanas, las opiniones venían de mi madre y de mis tías.

###### **¿Cómo (sientes) era tu papá?**

Mi papá era un hombre tradicional: el que trabajaba, el que tenía que proveer a la familia. Pero en otros aspectos era diferente ya que también hacía trabajo doméstico (no era raro ver a mi papá lavando los trastes por ejemplo). Era cariñoso, pero se “moderaba” un poco más conmigo que con mis hermanas a quienes podía abrazar o besar, no sé...de otra manera.

###### **¿Cómo (sientes) era tu mamá?**

También tradicional, pero diría yo que más rigurosa. Para ella todo tiene que ser de cierta manera; ella dice: bien hecha. Mi mamá cree que se puede controlar todo.

**¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?**

**¿Querían niño o niña?**

**¿Adornaron tu cuarto?**

**¿Te vestían de azul? Etc.**

Nunca me han hablado de esto, así que no sé a ciencia cierta si querían niño o niña, o qué sintieron de haber tenido primero dos niñas; pero por comentarios de mi papá yo creo que sí le interesaba tener un hijo hombre (aunque no fuera el primero). En Guerrero –como ya te dije- están muy marcados los roles de cada quien, entonces es muy importante que haya hombres en las familias porque éstos acompañan a los padres en sus actividades.

No adornaron nada en especial para niño o niña. He visto fotos de mi recámara de pequeño (de hecho la recuerdo perfectamente y...es más todavía está igualita allá en Arcelia); está pintada de beige, tiene una cama individual de cabecera café y con muebles normales (ni siquiera infantiles), pero así igual es la recámara de mis hermanas. Nada especial.

Mi mamá era quien decidía cómo vestirnos de pequeños y mi papá no se metía en eso. A mí me vestían bien chistoso; así como de “marinerito” con pantaloncitos, camisita y zapatitos: todo muy formalito.

**¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?**

**Extraescolares: futbol, box, natación, artes marciales, etc.**

En Arcelia, todos los hombres juegan futbol, es algo así como natural el soccer, así que desde chico me ponían a jugar eso pero a mí nunca me gustó (ni me gusta hasta la fecha). Tuve que hacerlo porque en las reuniones familiares se jugaba futbol (los hombres nada más), en la escuela se jugaba futbol (también sólo entre hombres), entre amigos, en la calle, en todas partes es “natural” para los niños y adultos: jugar futbol.

Yo tuve la fortuna de que en la escuela había un grupo de teatro, entonces pues me metí y desde ahí me encantó. No lo escogieron mis padres pero tampoco se negaron a que lo hiciera. También había clases de guitarra y le entré también a eso.

**¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?**

- **Actividades domésticas**
- **Juegos**
- **Comportamiento, etc.**

A mí desde chico me dijeron que tenía que recoger mi cuarto, que lavar mi ropa (lo cual sigo haciendo yo sólo hasta la fecha), pero también me doy cuenta que siempre que se trataba de cargar algo, tenía que hacerlo yo y no mis hermanas (aunque eran más grandes que yo). También me encargaban todos los mandados; ahora que lo pienso, supongo que también era por ser el hombre en la casa, supongo que para mi mamá era yo quien corría menos peligro, así que yo iba por las tortillas, por lo que hiciera falta para hacer la comida, por algunas cosas a la tienda como el jabón o los refrescos, etc.

**1.1 Aprehendiendo el mundo.**

**1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

**¿Cuándo y cómo *supiste* que eras *hombre*?**

Exactamente no lo sé, pero sí recuerdo perfectamente un día que me estaba bañando con mi papá (había un solo baño en casa y ya se nos había hecho tarde); yo tenía como tres años y entonces le pregunté a mi papá (*se ríe abiertamente al recordar la anécdota*): ¿Qué es esto papá, esto que nos cuelga? Mi papá se rió y muy seriamente me contestó: es tu pene. Entonces yo le pregunté: ¿y para qué sirve? Entonces él me dijo: pues para que orines, qué no ves que por ahí haces pipí... (por supuesto que no iba a explicar nada sobre relaciones sexuales, no lo hubiera entendido siendo tan chico ¿no?).

### **¿Te identificabas más con papá o con mamá? ¿Por qué?**

¡Con ninguno de los dos! Siempre me di cuenta que yo era... no sé...como diferente. En Arcelia todos los hombres son como... rudos. Sólo hay dos actividades principales para los hombres: el campo, el trabajo del campo y manejar tractores, camiones (trailers), maquinaria pesada. A mí, a diferencia de mis primos, compañeritos de la escuela y amigos, mis vecinos, no me llamaba la atención llegar a hacer esto para nada!!! Mientras los demás lo veían como aspiración, yo no deseaba en lo más mínimo que llegara el día que tuviera que hacerlo, por eso no me sentía identificado con mi papá (porque para él era “lo normal”), pero tampoco con mi mamá (para ella también era “lo normal”). Te puedo decir con quién sí me sentí identificado y por qué. En Arcelia todos escuchan y disfrutan la música de banda, y con ello todo lo que ésta significa. Es como toda una cultura –del narco diría yo- es la vestimenta, la manera de hablar, de moverse y de comportarse. A mí, desde chico (*y levanta la voz para enfatizar lo que va a decir*) ¡nunca me gustó! Entonces conocí a un tío mío. Él era completamente diferente, era un rockero. Le gustaba otra música (el rock, ahí conocí el rock), se vestía con chamarras de cuero, pantalones embarrados y tenía el cabello largo: esto fue de lo más maravilloso ¡un hombre sí podía tener el cabello largo! Así, creo que es con la única persona que, en mi infancia, me sentí plenamente identificado.

### **¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de ser masculino?**

Siempre me dijeron (o me hicieron ver) que un hombre era el proveedor de su familia, un hombre debía ser trabajador, honrado... una buena persona. Pero un hombre no debía traer el cabello largo, ni las uñas largas, ni usar colores “chillones”. Ser masculino implicaba también jugar fútbol soccer, escuchar y aprenderse las canciones de banda y disfrutar de todo ese ambiente. También debía conocer las labores del campo. Se consideraba una gran experiencia (algo así como una iniciación) manejar por primera vez un tractor, por ejemplo.

### **Recordar: ¿Qué te estaba prohibido como hombre?**

Como ya te dije...lo del cabello largo era muy importante. También lo del campo y el manejo de maquinaria: mientras más pesada, más hombre eras.

Tanto como prohibido, no lo creo, pero sí era raro que un hombre prefiriera el teatro al fútbol (como yo) o estar practicando la guitarra en el patio de la escuela mientras los demás jugaban al fútbol o platicaban acerca del último partido o del campeonato.

### **¿Qué diferencias recuerdas –entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?**

Para mí, era claro desde lo que viví en mi casa. Las niñas jugaban con muñecas y los niños con pelotas (o más bien con balones de fútbol). Las niñas eran más modositas. En el recreo,

mientras los niños corrían por todos lados, las niñas buscaban un lugar fijo para platicar o jugar con sus muñecas. Obviamente también éramos diferentes por cómo nos vestíamos.

### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

**¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo de mujeres?**

Sí, siempre fue por la cosa del cabello largo; desde muy chico quise tenerlo así y, por supuesto que odiaba tenérmelo que cortar por el simple hecho de ser niño. Siempre me rebelé pero nunca me hicieron caso.

**¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLET CLÁSICO?**

Como contacto, no recuerdo muy bien cuándo lo vi por televisión alguna vez, pero no me llamó tanto la atención. Luego, cuando empecé a hacer teatro, alguien dijo que sería bueno complementar la formación actoral con algo así como el ballet, pero nunca tuve la oportunidad de hacerlo (aunque creo que sí quería desde niño). Fue hace como un año cuando fui a ver a bailar a mi novia que me emocionó mucho la idea de poder practicarlo, le dije de mi inquietud y ella me ayudó para lograrlo ¡y aquí estoy!!!

### **1.2 Identidad Social y Género**

**¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?**

**Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.**

Uyyy!!! Muchas veces, mucha gente; hombres, mujeres y hasta niños y niñas me han dicho gay, maricón, puto, etc. Para empezar, porque uso el cabello largo y a veces me hago una cola de caballo; también porque me gustan los pantalones embarrados (casi como mallas); por otra parte, por la cuestión del teatro y la danza también me han dicho muchas veces que si estoy en un ambiente gay, es porque seguramente yo también lo soy, y hasta me han dicho que tal vez ni yo mismo lo sé pero que si me gusta ese ambiente “ha de ser por algo”. Como tengo muchos amigos y amigas gays, también me han dicho que es lógico que yo también lo soy...sí, muchísimas veces...casi todos los días escucho algo así...

#### **1.2.1 Sexismo**

**¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?**

A mí en lo personal nunca me han parecido ofensivas, pero es porque no me importa lo que piensen de mí, entonces no me ofendo. Si alguien me dice puto, pues me río y hasta digo: si hombre sí soy puto... ¿y? y si me dicen gay o maricón, pues tampoco me ofendo, porque en primer lugar no tendría nada de malo serlo y, en segundo, pues no lo soy. Sé que mucha gente lo dice en serio, que es gente misógina u homofóbica, pero también hay quien lo dice como broma o payasada. De cualquier forma, a mí ¡me vale!!

#### **1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas**

**¿Cómo debe ser entonces un hombre?**

Un hombre debe ser fiel consigo mismo, con lo que siente, con lo que piensa, con lo que es. Si está con una pareja (sea hombre, mujer o lo que sea), pues está con esa persona y nada más; y si le interesa otra persona pues que se vaya con esa persona y ya, pero que no

engañe, que no mienta, que no haga sufrir a nadie. Un hombre debe ser responsable de sus actos y asumir las consecuencias de todo lo que diga y haga. Un hombre debe saber lo que quiere, lo que le gusta, lo que le satisface y...simplemente...hacerlo.

### 1.2.3 Socialización y género

**¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?**

- **Con la familia y los amigos**
- **Con papá o con mamá**
- **En la casa y en la escuela, etc.**

Creo que sí, creo que todos llevamos diferentes máscaras que nos ponemos según con quien estemos o donde estemos. Con mi familia suelo ser más serio, más formal. Obviamente, con mi familia casi no digo groserías por ejemplo, en cambio con mis amigos puedo decir cualquier cosa sin restricción. En mi casa no tengo la confianza de hablar sobre ciertos temas, en cambio con mis compañeros de teatro o del ballet no tengo empacho en hablar de cualquier cosa. En lo que sí soy igual (ahora) es en mi aspecto. Yo me visto igual, me peino igual en la casa, en el teatro, en el ballet, en la calle...

**¿Qué querías ser cuando fueras *grande*? y ¿Por qué?**

*(Ríe con cierta nostalgia antes de contestar)*: Cuando estaba en la primaria, vi un programa de esos de National Geographic, era sobre especies marinas y me dejó impactado. Le pregunté a mi mamá quién hacía eso de meterse al mar y ver y tocar a tantos animales del agua. Mi mamá me dijo que eran los que estudiaban biología marina. Entonces, creo que por años yo decía que iba a ser biólogo marino. Después, con el tiempo como que fui entendiendo lo difícil que era estudiar esto, además de que cuando llevé biología en la secundaria: reprobé! Así que descarté esto porque no era tan disfrutable como yo creía (nomás estar en el agua, viendo y tocando animales extraños y maravillosos).

También en algún momento dije que iba a ser estrella de rock (en la época en que me enamoré del rock), entonces creí que podía estar en alguna banda rockera y ser muy famoso tocando la guitarra. Luego me di cuenta (no sé cuándo) que me gustaba sólo como un *hobbie*.

El tío del que te hablé antes, gusta de la fotografía. Con él aprendí que tomar una foto no es solamente apretar un botón y ya. Entonces quise ser fotógrafo profesional, no quise ¡quiero! Y lo voy a ser; quiero estudiar fotografía profesional y estoy por conseguirlo.

Desde muy chico cuando empecé a conocer lo que era el teatro, supe que quería ser actor, y lo soy y lo seré toda mi vida.

En cuanto al ballet, me hubiera gustado ser bailarín profesional, y aunque me encanta la práctica, creo que esto sí queda descartado como profesión porque...creo que empecé muy tarde...

### 1.2.4 Permanencia y cambio

**¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?**

Tanto como ocultar, no creo. Yo soy como soy, a quien le guste... bien y a quien no...pues ¡me vale! Tampoco soy tan explícito; me refiero a que hay cosas que guardo en mi

intimidad, que son sólo mías y que no tengo porqué decírselas a nadie. No es que oculte, sino simplemente que no tengo porqué hacérseles saber a nadie.

### **1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género**

**¿Qué no *deben hacer* las mujeres?**

**¿Qué no *deben hacer* los hombres?**

#### **1.3.1 Dicotomías constructoras de género**

**¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?**

Para mí, no hay nada que las mujeres no deban hacer. Una mujer puede jugar fútbol, boxear, manejar un tractor, o lo que sea.

Igual un hombre. Puede bailar ballet, puede hacer teatro, o puede ser estilista. Cada quién debe hacer lo que más le plazca.

Lo que no deben hacer ni hombres ni mujeres, es mentirse a sí mismos. Hacer lo que no quieren hacer sólo porque la pinche sociedad se los impone ¡Qué hueva... ¿no? ¡

#### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

**¿Qué piensas hoy acerca de tu género?**

Ah caray!!! ¿de mi género? Bueno pues, no sé si te refieras a esto. Soy heterosexual, estoy convencido de que soy heterosexual. A mí me gustan las mujeres, siento en mi cuerpo, en mis emociones, en todo que las mujeres me encantan. Nunca me ha llamado la atención un hombre en el aspecto sentimental o sexual. Soy heterosexual.

## **Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades**

### **2.1 Masculinidades: el origen**

#### **2.2 Identidad masculina**

**¿Cómo un hombre *se hace* hombre?**

No sé, creo que cada quién se hace hombre de diferentes maneras, a través de su propia experiencia. Creo que nos vamos construyendo todos (hombres, mujeres, gays, lesbianas) y que nos hacemos lo que somos cada quien a su manera.

**¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?**

**Del esquema de Bonino (1994):**

**¿Qué hace importante a un hombre?**

**¿Un hombre *debe* ser duro?**

**¿Un hombre *debe* ser violento?**

¿Qué no haría? Bueno, no me vestiría de mujer en la calle; pero no porque sea femenino, sino porque no me gusta. En el teatro, en la danza, en el escenario, no tendría problema con esto, por ejemplo; ni tampoco con maquillarme. Tampoco tengo problema con las labores domésticas porque no las considero exclusivamente femeninas. Para mí no hay actividades masculinas y femeninas por eso no creo que haya algo que no haría por esa cuestión.

Lo que hace importante a un hombre son sus acciones, sobre todo en el aspecto de la fidelidad consigo mismo de la que ya te he hablado. Si alguien hace lo que le place, lo que le da satisfacción, entonces está haciendo algo importante (obviamente sin hacerle daño a nadie, ni a otras personas, ni a los animales; a ningún ser vivo –me refiero también al medioambiente-).

Un hombre no tiene porqué ser duro, creo que los hombres duros sufren mucho. Eso de “los hombres no lloran”, por ejemplo, ¡qué horror! ¿Sentir dolor o sufrimiento y no poder llorar sólo por ser hombre...?

Un hombre no debe ser violento, al contrario, debe ser calmado ¿para qué alterarse? De por sí vivimos en un mundo muy violento y todavía ¿poner más violencia? Yo soy de Guerrero, he visto muy de cerca la violencia. No es mentira todo lo que se dice acerca del narcotráfico en México, en Guerrero es algo prácticamente de todos los días; por eso nos venimos a Toluca, allá en Arcelia sí que hay violencia ¡es en serio!

### **¿En qué se contrapone el ballet al hecho de ser hombre?**

En nada, yo diría que hasta al contrario. En el ballet, los hombres trabajamos el cuerpo de una manera vigorosa. Si vamos a lo que la sociedad espera de los cuerpos masculinos, pues en la práctica del ballet lo van a lograr rápidamente. La fuerza, la destreza; una espalda ancha, unos brazos musculosos, un abdomen marcado, etc. todo eso se logra en el ballet. Sí es cierto que hay movimientos muy suaves, y tal vez esto es lo único que hace suponer que se contrapone con el hecho de ser hombre.

### **¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres? El ser bailarín ¿resta masculinidad?**

Necesariamente, para ser artista se necesita ser más sensible. ¿Cómo vas a poder transmitir si no lo eres? No sólo los bailarines o los actores, también los artistas plásticos por ejemplo, requieren desarrollar su sensibilidad para poder transmitir. No es que seamos más sensibles sino que desarrollamos la sensibilidad (que todos tenemos).

Ser bailarín no resta masculinidad, aunque para las ideas de la gente sí. Por ejemplo, a mí el ballet me hizo enderezarme; como soy muy alto (mido 1.87) siempre andaba medio jorobado, y muy desgarrado. El ballet me hizo enderezarme y ahora camino muy erguido, yo diría que demasiado. Entonces, creo que la mayoría de las personas considera “femenino” caminar así y que, para ellos, pues sí...me hice un poco “femenino” (*ríe, y hace mofa de un caminado femenino-erguido*). Ya te hablé también de los movimientos suaves. Esto te va cambiando la manera de moverte, ya no en la clase o en el escenario, sino en la vida en general. Yo era muy torpe de movimientos, siempre andaba tropezando y hasta cayéndome; ahora camino, corro, me muevo con mucha más seguridad, y esto también hace que la gente me vea diferente y, en ocasiones, que me vean “más femenino”.

### **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

**¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico?**

**y ¿por qué?**

**¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del ballet Clásico?**

A estas alturas (tengo 19 años) ya casi nadie se mete con lo que yo haga o deje de hacer. Explícitamente nadie ha reprobado mi práctica del ballet, aunque sé que a mucha gente le agradaría más que jugara fútbol soccer o que nadara (*ja, ja, ja*). Algunas personas si le han preguntado a mi novia por ejemplo, si soy bisexual (pues si ¿no? porque si hago ballet pero ando con ella...). Nadie me ha dicho “no lo hagas” (o no se han atrevido a hacerlo).

**¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?**

Así como violento no. Sólo he practicado ballet en una Compañía, en la cual me conocían desde antes como actor y como novio de una de las bailarinas más experimentadas de dicha Compañía, así que nunca hubo problema. Ya te dije que por fuera, tampoco nadie ha sido tan directo al respecto. Han sido más violentos por mi cabello largo y mi forma de vestir que por mi práctica del ballet.

Un hecho que sí quiero mencionar, fue algo que me sucedió en mi práctica del teatro. Para mí no fue violento en su momento, pero ahora creo que sí lo fue hasta cierto punto.

Estaba en un descanso durante un ensayo de una obra platicando con un amigo (otro actor, heterosexual como yo); todos sabíamos que el director de la obra era homosexual, y aunque no nos importaba, ese día empezamos a bromear al respecto haciendo “actuación”, es decir, nos burlamos de los modos corporales de él actuando como gays y... en ese momento regresó de su descanso y ¡¡¡nos cachó!!! No dijo nada en ese momento mientras nosotros todos nerviosos hicimos como si nada hubiera pasado. Luego se retomó el ensayo; de pronto, el mencionado director paró el ensayo y nos dijo (a mi cuate y a mí):

- A ver ustedes que creen saber cómo actúa un gay, vamos a hacer una sencilla práctica: bésense en la boca!!!

Todos los actores sabemos que una orden de un director es incuestionable, así que nos volteamos a ver y pues... ni modo, a obedecer, y... ¡nos besamos!

Ahora que lo pienso, creo que sí fue violento. Nos hizo hacer algo que sabía no nos gustaba. Fue algo así como una venganza por habernos burlado de él. Lo que él nunca supo, fue que este hecho terminó de confirmarme que soy heterosexual: no me gusta para nada sentir el vello facial de otra persona en mi cara ¡fue horrible!!! (*ríe abiertamente al recordar esta anécdota*).

**¿Has ocultado tu gusto por la práctica del ballet clásico?**

Afortunadamente me muevo en un ambiente artístico (no me gusta mucho usar esta palabra pero...sí, bueno...sí es artístico) y entonces, pues aquí la gente está acostumbrada a esto y más. La práctica del ballet clásico es nada a comparación de algunas extravagancias mayores de mis compañeros artistas. No pasa nada con esto.

**¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?**



No, te repito que en el ambiente en que me desenvuelvo no hay bronca al respecto. Como me cambié de ciudad (de Arcelia a Toluca), pues ya casi no veo a mi familia de Guerrero ni a mis amigos de por allá. Siempre les parecí extraño (por lo del cabello, los pantalones, la música de banda, los tractores...).

### **2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

**¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar ballet clásico?**

**¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido sus razones?**

Creo que ahora les parecería mucho más extraño (a la familia, amigos y conocidos de Arcelia, Guerrero) si supieran que hago teatro y también ¡ballet! Creo esto porque recuerdo muy bien cuando en la primaria montaron una danza azteca para un festival de la escuela. Todos los niños estaban enojadísimos porque los obligaban a bailar (y eso que era danza azteca, ¿te imaginas si hubiera sido ballet?), el único que estaba feliz era yo, lo disfruté enormemente y esto hizo que muchos de mis amigos se alejaran de mí.

### **2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

**¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?**

Como te dije anteriormente: “me vale”. ¿Que piensan que soy puto?: ¡bien! ¿Que piensan que me creo heterosexual pero que en realidad soy un gay de clóset?: ¡bien! Me da exactamente lo mismo. Como te dije anteriormente: en primera, porque no tendría nada de malo ser homosexual; y en segundo: porque sé perfectamente que soy heterosexual!!!

**¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?**

Yo creo que por todo lo que hay alrededor: el tutú, las puntas, los temas de princesas, etc. pero principalmente creo que es por los movimientos que se hacen y que parecen suaves o más bien así se ven por lo bien hechos, porque en realidad son movimientos que requieren muchísima fuerza.

### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

**Ahora: ¿Quién estás siendo?**

Estoy siendo yo mismo. Estoy haciendo lo que más me gusta: ballet y teatro (me falta lo de la fotografía pero ya voy para allá); estoy con una pareja a la que amo. Estoy siendo quien quiero ser.

**¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?**

Ninguna de las dos cosas.

### **2.3 Nuevas masculinidades**

**¿Te consideras un hombre diferente?**

**¿Qué hace (o qué no hace) un hombre diferente?**

Sí me considero un hombre diferente, diferente a lo que la mayoría de las personas esperan de un hombre. No me gusta el fútbol, no me interesa tener muchas mujeres, no me gusta la música de banda, lloro cuando así lo siente mi ser, camino erguido gracias al ballet y no me importa si piensan que soy gay, ni siquiera me siento ofendido...no me enoja esto.

Ser diferente es relativo ¿diferente a qué o a quién? Por eso te contesto que sí soy diferente, pero diferente en relación a la mayoría. Lo que sí te puedo decir es que, si soy diferente a la mayoría de hombres en Toluca, lo soy mucho más a la mayoría de hombres de allá de mi tierra, si no es que a ¡todos!!!

### **2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente**

**¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

**¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

Por el momento no me interesa ser padre de familia; ni siquiera me pongo a pensar en ello, no tengo pensado cuándo serlo. Tengo 20 años, pero no me he puesto a pensar si seré padre a los 25, a los 40...tal vez nunca lo sea y realmente, por el momento no es algo que me preocupe. No me siento en lo más mínimo preparado para una responsabilidad así (porque es una gran responsabilidad); tener un hijo no se trata nomás de engendrarlo y ya. Se trata de alimentarlo, educarlo, vestirlo, jugar con él, estar con él o con ella...así que...para nada, definitivamente no estoy preparado ni sé si lo estaré algún día.

Si algún día llego a serlo, me gustaría ser un padre a todo dar. Todo lo que ya te dije: responsable de sus necesidades y... creo que le daría toda la libertad de elegir lo que él o ella quiera ser y lo o la apoyaría para serlo.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

**¿Qué significa para ti la Equidad de género?**

Para mí, significa la equidad entre los seres humanos; que nadie tenga el derecho –ni se sienta con el deber- de decirle a otro lo que tiene o no tiene que hacer (ni a otra, por supuesto). Que los hombres entiendan que no hay “cosas de hombres” y “cosas de mujeres” y las mujeres pues...lo mismo.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

**¿Cómo eres un hombre ahora?**

Soy un hombre que va aprendiendo a ser él mismo; a reconocerse y, de esta manera a ser lo que quiere ser. A veces sí –no te lo niego- cuesta trabajo, porque la sociedad exige otra cosa. A mí siempre me preguntan ¿en serio te vas a dedicar “nada más” al teatro y al ballet? Les parece realmente, que como hombre no debía pensar así, que es una locura porque de estas actividades no podría “mantener” una familia y pues, se supone que un hombre debe pensar en esto constantemente. Es una carga para el hombre, igual que la carga de no poder llorar, o no dejarse el cabello largo (aunque parezcan cosas más superfluas).

**¿Cómo se distingue entonces un hombre de una mujer?**

Distinguir a un hombre de una mujer sucede en primer lugar por su aspecto. Difícilmente identificas a un hombre como hombre si va vestido “como mujer”, igual que a una mujer si va vestida “como hombre”. A mí (por atrás) me han confundido con mujer porque uso el cabello largo y como ya te dije: no me importa.

Está difícil contestar esa pregunta (mucho más que las otras preguntas); no sé, no sé realmente qué distingue a un hombre de una mujer, tal vez sólo sea el hecho de tener órganos sexuales masculinos o femeninos...sólo eso, tal vez.

### **Los homosexuales ¿son hombres?**

Los homosexuales??? ¡Claro que son hombres! Yo tengo amigos homosexuales que se ven más masculinos que yo, así como tengo otros amigos heterosexuales mucho más femeninos; hay de todo como dicen.

### **Los bailarines de ballet clásico ¿son distintos al resto de los hombres?**

Los bailarines de ballet clásico sí son distintos al resto, pero ya te dije en qué sentido lo digo. Para mí, todos los artistas son distintos al resto (los hombres y las mujeres) por el simple hecho de que su necesidad de expresión así lo requiere. Si eres como el resto no tienes nada nuevo que decir.

## **Capítulo3. Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

### **3.1 Pensar el Cuerpo**

#### **¿Qué es para ti *tu cuerpo*?**

Mi cuerpo es mi vehículo, es como el carruaje que me permite movilizarme. Es mi contacto material con el mundo. Yo sí creo que todo proviene del espíritu. Si sólo fuéramos cuerpo material, ya estaríamos podridos. La carne se pudre con el tiempo, se descompone. Lo que nos mantiene el espíritu, pero el cuerpo es su vehículo.

#### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

##### **¿Estás consciente de tu cuerpo?**

Ahora, gracias al ballet, estoy más consciente de mi cuerpo. Ahora de pronto sé cómo me estoy parando, cómo estoy moviéndome, cómo me siento o cómo me levanto. La práctica del ballet es mágica en este sentido. De pronto te das cuenta de los cambios que se van haciendo en tu cuerpo, desde la postura, la coordinación, la flexibilidad, la elasticidad, etc.

#### **3.1.2 El Cuerpo representado**

##### **¿Se nota el ballet en tu cuerpo?**

El ballet se nota evidentemente en mi cuerpo; no sé si los demás lo notan (mi novia sí!), pero yo lo he notado en progreso día con día: ya no soy tan torpe de movimientos, he adquirido mucha seguridad; soy mucho más flexible y elástico; como ya te mencioné era yo muy jorobado por razón de mi estatura, ahora camino erguido; soy más rápido, más coordinado...en fin, es impresionante lo que hace el ballet. Ni cuenta te das cuando sucede, pero...sucede.

#### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

##### **¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?**

El ballet entonces implica mucho en el cuerpo, de hecho es una práctica corporal que viene de las emociones, pero que tiene que entrenar al cuerpo para poder expresarse. El ballet implica cambios en el cuerpo desde su forma, hasta su funcionamiento, es decir, todo funciona mejor y no sólo porque se está haciendo ejercicio, sino porque se está modelando al cuerpo para un fin específico.

### **¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?**

Disfruto la sensación al lograr hacer movimientos que antes nunca hubiera pensado que podría hacer. Disfruto obviamente del escenario y del aplauso, tal y como sucede con el teatro. Disfruto observar y sentir los cambios en mi cuerpo, en mi corporalidad. Disfruto del sudor y a veces hasta del dolor que implican algunos ejercicios sobretodo de estiramiento.

Sufrir?, bueno pues sí, en su momento sufro la frustración de no poder hacer ciertos pasos de mayor grado de dificultad; sufro al darme cuenta que me sigo equivocando en los tiempos o trazos de una coreografía o cuando veo que no he podido memorizar lo que me toca hacer. Sufro al sentir que me equivoqué en una función y que, a diferencia que en la clase, ya no hay marcha atrás. Son muchas las cosas que podría mencionarte de lo que he llegado a sufrir en el ballet, pero no se comparan con las satisfacciones... definitivamente, no se comparan!!!

## **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

### **¿Cómo debe ser el cuerpo de un hombre?**

El cuerpo de un hombre debe ser fuerte, pero no nada más el de un hombre, también el de una mujer; es una cuestión de salud, no de fuerza bruta. En este mismo sentido, debe ser flexible, elástico, coordinado, etc.

#### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

##### **¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?**

Yo creo que sí parezco hombre (aunque use el cabello largo y los pantalones ajustados), porque además, pues uso barba y bigote, y soy muy alto; y estos rasgos, la sociedad los ve como “de hombre”. También creo que en general me muevo como hombre (me sigo sentando con las piernas abiertas, por ejemplo, y más por el ballet porque es una de las cosas que suceden con la práctica; las mujeres que hacen ballet también de pronto se sientan con las piernas abiertas). Los movimientos suaves del ballet tal vez me hacen ver menos hombre para el común de las personas, y también lo que te mencioné de pararme y caminar bien “derechito”.

#### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

##### **Pláticanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.**

Fue espantoso. A mí me pareció incómodo la primera vez, pero creo que fue porque me lo prestó un amigo (yo no tenía dinero para comprarlo) y él es más pequeño que yo, así que me quedaba chico y me apretaba horrible ahí donde tú ya sabes (*ríe a carcajadas*). No tuvo nada que ver con consideraciones de “hombre”, más bien fue que me apretaba. Luego ya me pude comprar uno de mi talla y me sentí muy cómodo. Ahora no tengo ningún problema con usarlo, al contrario, sí es muy cómodo para moverse con libertad.

##### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?**

##### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?**

##### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas**

##### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio**

##### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje**

##### **Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?**

Claro que la gente relaciona siempre el ballet con el tutú. Hasta la gente de teatro me ha dicho que si ya me compré mi tutú (en broma). Algunos saben que no es lo que voy a usar en el ballet (puesto que soy hombre), pero de todos modos lo mencionan como algo chistoso (según ellos y ellas también). Hay gente que sí lo dice por total ignorancia de la práctica, y se burlan.

El tema de las puntas es todavía más frecuente ¿ya te paras de puntitas? Muchos y muchas me preguntaron esto cuando supieron que practico ballet. A mí me sigue dando risa que lo único que conocen del ballet es que disque se “paran de puntitas”.

En cuanto a las mallas mi experiencia es muy diferente a la del leotardo. Primero las tuve que usar en teatro, y fue maravilloso desde el primer momento. Me sentí comodísimo para poder moverme con toda libertad. Yo creo que por eso me gustan los pantalones ajustados, porque hasta cierto punto se parecen más a las mallas.

El suspensorio también me ha parecido cómodo desde el primer momento; te mueves y “aquello” no se te mueve. Está bien.

En cuanto al uso del maquillaje nunca he tenido problema alguno. El problema ha sido ir a comprarlo, preguntar acerca de los tonos, de los precios, etc. Invariablemente cuando he ido a comprar mi maquillaje, la señorita que le toca atenderme me pregunta:

- ¿es para su hermana, su mamá, su novia? Le pregunto para hacerle alguna recomendación adecuada según la edad de quien va a usarlo, su tono de piel, su manera de vestirse, etc.

Cuando les contestó que el maquillaje es para mí, no pueden disimular su asombro. Esto sí es un poco incómodo.

Nada de esto me ha hecho sentir menos hombre. Las artes escénicas así lo requieren. Lo único incómodo como te platicué, es que los demás lleguen a etiquetarte por el uso de los mismos. Incómodo, sí, pero no importante.

### **3.2.3 El Cuerpo performado**

**¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?**

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

**¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?**

Sí me siento diferente, sobretodo corporalmente. Ha cambiado mi postura, mis movimientos (más coordinados), y mi cuerpo en general. Me siento más seguro en el escenario, más plantado. Como persona me siento más completo.

La danza ha significado para mí poder hacer algo que siempre quise hacer. Cuando de adolescente iba a las fiestas, la verdad quería bailar, pero me sentía muy torpe para hacerlo. Ahora no tengo problema con eso, también he aprendido del ritmo, de la música, de la coordinación en pareja. También ha significado crecer como actor, como artista del escenario.

#### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

**¿Qué es un bailarín?**

**¿Quién es un bailarín?**

Un bailarín es un artista que se prepara en esta especialidad para poder expresarse. Es un hombre muy disciplinado, porque así lo requiere la práctica; es constante, puntual, perseverante. Es un hombre que aprende a ser él mismo para poder sobrevivir a la crítica social. Es alguien que gusta del aplauso, del escenario, del arte...

Un bailarín es aquél que sabe que puede expresarse por medio de la danza y que se requiere preparación para hacerlo pero, que sabe también que esto lo llevará a enfrentarse con una sociedad que todavía no puede comprenderlo (por cuestiones de género) y, entonces tiene que ser un convencido de sí mismo y de lo que quiere ser y hacer.

### **Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?**

El bailarín se distingue de otros atletas porque a él no le basta con la preparación física (aunque en esta también haya pasión), su preparación también debe ser mental (la de los atletas también pero por razones muy diferentes) y, principalmente emocional por el hecho de expresar. El bailarín lleva al escenario los problemas del mundo, de la sociedad, de la humanidad en sí. El arte expone lo que pasa, lo que siente el mundo. El bailarín va más allá de la preparación física y de la competencia.

### **¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?**

Un hombre es hermoso?? Bueno, pues para las mujeres heterosexuales debe ser aquél que es “carita”, con un “buen cuerpo”. Yo puedo reconocer que un hombre es guapo (aunque no me gusten los hombres) pero en realidad, es difícil que yo vaya por la calle y un hombre me llame la atención así como para decir ¡qué guapo! Así que si me preguntas por “hermosura” yo diría que un hombre es hermoso (igual que en este sentido te lo diría de una mujer) si es fiel consigo mismo, si sabe lo que quiere y va por eso!!!

### **¿Qué características debe tener un buen bailarín?**

Debe estar bien preparado físicamente (elástico, fuerte, flexible, colocado, ágil, etc.), debe ser disciplinado (constante, puntual, riguroso en su alimentación y en su rutina diaria), debe ser extrovertido (al menos en el escenario) y en esta sociedad, necesariamente debe ser muy seguro de sí mismo; ya te dije, para no sufrir los ataques de una sociedad machista que piensa que si un hombre hace ballet es maricón (y si lo es, que sea capaz de asumirlo o que no le importe).

### **¿Consideras que en el ballet clásico hay más homosexuales?**

Sí, definitivamente sí. No sé porqué sea pero sí me he encontrado que en esos ambientes hay más homosexuales. No sé si sea que en esos ambientes –me refiero también al teatro– no les importa que sepan que lo son, y entonces salen más del closet, pero sí hay muchos. No he estado en otros ambientes como deportivos o de oficina, entonces no sé cómo sea ahí, pero tanto en la danza como en el teatro sí hay mucho gay.

### **En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?**

**De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha.**

Creo que sí ha cambiado un poco. Cuando yo llegué a Toluca sólo sabía de un par de hombres que hacían ballet. Ahora yo calculo que hay por lo menos unos 15 o 20 (me refiero sólo a ballet clásico, porque en jazz y folklórico hay muchos más). Pero si te hablo de Arcelia, no ha cambiado para nada. Cuando escucho a personas de Toluca quejarse de cómo es aquí la gente en cuanto al arte, a la danza o al teatro, me da un poco de risa ¡si supieran lo que sigue pasando en mi tierra! Allá, con trabajos habrá una compañía de teatro experimental (conformada casi en su totalidad por mujeres, y los pocos hombres que hay, o son gays o así los consideran) y en cuanto al ballet, hay algunos talleres por parte del municipio y ni de broma acude ningún hombre y mucho menos aún los niños!!! Ningún papá permitiría por allá que su hijo-hombre haga ballet!!!

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

#### **Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

Baila todo mi ser. Baila el cuerpo que se mueve; como ya te dije, es el vehículo. Bailan las emociones que tienes que expresar; baila la mente que está consciente de lo que tiene que hacer, de lo que está pensando, de lo que está sintiendo. Bailas tú.

### **3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina**

#### **¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?**

He representado muchos papeles, desde un azteca cuando iba en la primaria, hasta un artista plástico, la muerte y muchos más. Mi último personaje en la danza es el que ahora estoy llevando en esta temporada: Manuel Acuña, el poeta.

#### **¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?**

#### **Particularmente con respecto a tu masculinidad.**

**En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?**

#### **Vestuario**

#### **Maquillaje**

#### **Utilería**

#### **Movimientos**

#### **Interacciones, etc.**

En todos los papeles me he sentido muy bien. Sólo en el de azteca no mucho, pero no por el papel mismo, sino por lo que te platicué que pensaron los demás niños de mí; y pues... era un niño y sí reconozco que me pegó el *bullying*. Con respecto a mi masculinidad nunca me he sentido incómodo. No sé porqué (tal vez por mi personalidad) casi siempre me dan personajes algo depresivos, existencialistas, muy introspectivos y sensibles...sumamente sensibles, como Manuel Acuña que termina suicidándose por amor a Rosario. Particularmente el personaje de La Muerte es un personaje muy especial, ya que no está caracterizado así como se hace comúnmente, así como la catrina o algo así. El mío es un personaje andrógino del cual nunca se distingue si es hombre o mujer porque tanto en su vestimenta como en su maquillaje y en su actuación tiene rasgos de ambos. El personaje lleva una gabardina negra muy larga y elegante (lo que podría verse como algo masculino), pero su maquillaje es así blanco como de mimo, pero con unas chapitas redonditas y rojas

como de muñequita (lo que lo haría entonces más femenino). La gente que me ha visto en ese papel me ha preguntado:

- Entonces, es hombre o es mujer???

Yo les digo que ninguna de las dos, y las dos al mismo tiempo. Que es un personaje andrógino; pero la gente en su mayoría no comprende lo que es esto. La gente en su mayoría piensa que sólo hay de dos: hombre o mujer ¡y punto!

**¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?**

**Familia, pares (hombres y mujeres), etc.**

En general bien (aunque no comprendan muy bien lo que hago); antes tenía muchos amigos fuera del ambiente y ellos si llegaban a burlarse de lo que hacía, pero ahora casi todos mis amigos y amigas son del mismo ambiente.

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México**

**¿Es diferente -para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países)?**

Por supuesto. Yo veo que en otros países la danza clásica se practica igual por hombres que por mujeres. De hecho en Rusia por ejemplo, les cuesta más trabajo a los hombres insertarse a una compañía porque hay muchísima demanda. En México siguen siendo menos los hombres que practican ballet, y en provincia mucho menos aún.

**¿Es diferente hacer danza en Toluca?**

Pues diferente al Distrito Federal sí. Tengo amigos que conocen a bailarines de la Ciudad de México y me han platicado que no se les dificulta tanto hacer ballet (ni en cuanto a su familia, ni socialmente). Pero como ya te dije, es más fácil como hombre hacer danza en Toluca, que en un lugar como Arcelia, Guerrero (de donde yo soy y donde crecí).

### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

**¿Cómo decidiste practicar danza clásica?**

**¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?**

Decidí practicar danza clásica –la verdad- por mi novia. Siempre que la veía bailar pensaba: qué padre se mueve, qué padre poder moverse así; me gusta. Si quise hacer esto desde niño ¿cómo lo olvidé? Ahora es el momento!!! Y me decidí, y aquí estoy. Mucha gente me dijo que ya estaba grande para empezar, pero mi novia me convenció; además me dijo que la directora de la Compañía donde ella baila, sí me aceptaría de cualquier edad porque ella piensa que nunca es tarde para hacer lo que a uno le gusta, y también porque le hacen falta hombres en la compañía (siguen siendo pocos los que suelen acceder a esta actividad).

No me he retirado hasta el momento, pero sé que llegará el momento de hacerlo. Desgraciadamente en el asunto económico, no creo que pueda mantenerme del ballet.

**¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?**

Toda mi vida se ha transformado. No te puedo especificar en qué exactamente (aunque ya te dije en cuanto al cuerpo, la seguridad, etc.). Creo que el contacto con el arte en general, te transforma. A veces no sabes ni cuándo ni como, pero sí lo sabes; sabes que algo ha pasado, que de pronto ya eres otra persona.



## **La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?**

### **¿El Ballet te ha hecho más femenino?**

En nada ha influido en cuanto a mi sexualidad. Era heterosexual y sigo siéndolo. En cuanto a hacerme más femenino, tal vez para la sociedad machista sí me he hecho un poco más femenino; pero para mí, al contrario, creo que soy hasta más masculino, tanto por el cuerpo que estoy desarrollando, como porque ahora soy un mejor hombre, un mejor ser humano.

### **¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?**

A mí nunca me ha dado pena practicar el ballet, al contrario: me enorgullece porque sé que no es fácil hacerlo, y cada logro (hacer una pirouette, por ejemplo) te hace sentir muy bien. En cuanto al rechazo de la sociedad por cuestiones de género, como ya te dije: ¡me vale!

### **¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?**

Eso sí, me encanta!!! Me gusta ver la cara de la gente “cerrada” cuando sabe que hago ballet y también teatro. Me gusta hacerlos “pasarse” es algo que disfruto mucho. Finalmente también desde el escenario es importante confrontar, transgredir y cuestionar, para eso también es el arte: para que la gente se conmueva de alguna de alguna manera, aunque a veces sólo “se mueva” aún para escandalizarse. Me encanta escandalizar a los que se “espantan” de lo que no pueden entender porque finalmente se trata de lo que ignoran. Sólo lo que ignoramos nos da miedo y creo que el rechazo más bien, es miedo.

### **¿Qué te satisface de tu práctica?**

### **¿Qué te molesta de tu práctica?**

Me satisfacen los cambios que experimento y las sensaciones, todo lo que siento. En realidad no me molesta nada. Hace rato te hablé de lo que tal vez se llega a “sufrir”, pero así como molestarme... sí, si hay algo que me molesta mucho: que la gente no vaya a ver las obras; que te digan que sí van y no vayan con cualquier pretexto. Que te digan:

- ¿y cuesta?

Yo les contesto: ¡pues claro que cuesta! Eso sí me da mucho coraje, pues a poco creen que los artistas no comemos, no dormimos, no nos bañamos, no necesitamos ropa ni nada. Ora sí que creen que “vivimos del aire” ¿o qué? Y luego si tú muy educadamente les contestas:

-Sí, cuesta cien pesos, o cincuenta, o hasta treinta pesos. Muchos te cuestionan:

- ¿Y por qué tan caro? ¿Y no tienes una cortesía para mí?

Esto sí que me encabrona. ¿Por qué creen que el arte tiene que ser gratis?

Entonces esto me molesta, pero no es de la práctica en sí, sino del poco reconocimiento que se le da.

## **El Ballet Clásico: ¿Te afirma como ser?**

### **¿Quién estás siendo ahora?**

Sí, me afirma como ser porque me lleva constantemente a estar consciente de mí mismo y también consciente de mis actos.

Estoy siendo la mejor versión de mí mismo que puedo ser ahora mismo. Mañana tal vez sea otro, pero en ese momento seré también la mejor versión (de ese momento y sólo de ese momento).

## **6. J-F-P:**

28 años, comenzó su práctica de la danza a los 16 años de edad en la especialidad de Danza Española, posteriormente incursiona en el Ballet Clásico a la edad de 19 años. Actualmente fuera de la práctica.

Seleccionado porque su incursión en la danza se da en plena adolescencia con cierto apoyo de su madre y fingida indiferencia de su padre. Por otra parte, resulta interesante que realizara tres intentos fallidos por incursionar en la danza profesionalmente (en varias especialidades).

### **TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 6**

#### **Capítulo 1. La Construcción Socio-Cultural del género**

##### **1. Aprehendiendo el mundo.**

##### **1. Socialización primaria y género**

##### **¿Dónde y cuándo naciste?**

Nací el 23 de diciembre de 1987 en México, DF.

##### **Tipo de familia (monoparental, tradicional, etc.):**

##### **Lugar en la familia (Hijo mayor, menor; número de hermanos (as), etc.).**

Mi familia la componen mi papá y mi mamá (están divorciados), y mi hermana –menor que yo por 3 años. Podríamos decir que “era” una familia tradicional, hasta que “tronaron”. A partir de ahí –yo tenía 9 años- todo cambió.

##### **¿Cómo (sientes) era tu papá?**

Mi papá era y es muy trabajador, emprendedor; yo diría que es seguro de sí mismo. Es exigente con mi hermana y conmigo, pero sabe escuchar. Cuando éramos pequeños (y vivía con nosotros) convivíamos mucho; compartía juegos, comentaba las películas y nos llevaba de paseo los fines de semana (a lugares cercanos) y en vacaciones (más lejos). Ahora tiene otra familia –tengo dos medios-hermanos, niño y niña (como nosotros). Lo vemos muy poco. Yo lo veo un poco más que mi hermana porque él vive en otra ciudad y entonces... como mi hermana vive con mi mamá (yo vivo en otra ciudad en un departamento de estudiantes) no la dejan viajar sola. Así que sólo cuando “se me pega” puede ver a nuestro padre.

##### **¿Cómo (sientes) era tu mamá?**

Creo que mi madre siempre ha sido una buena mujer. Siempre ha trabajado, le gusta leer, es muy culta. Creo que esto la separó un poco de mi papá, porque aunque él nunca estuvo en contra de que trabajara (incluso de que estudiara en un momento dado), mi papá quería que el resto del tiempo se lo dedicara a él. Ella prefería seguir estudiando, yendo a exposiciones, a conferencias de temas que le interesaban, y él hubiera preferido –creo yo-

que estuviera con él. Mi madre era cariñosa, pero no a la exageración. A mí siempre me impulsó a ser independiente y le molestaba que a cierta edad aún no pudiera serlo. Con mi hermana también ha buscado que sea productiva, que estudie; pero creo que con ella las cosas van más tendientes a cuestiones de moral, de decoro como mujer.

### **Miembros de la familia con influencia (tíos (as), primos (as), abuelos (as), etc.).**

Mis abuelos maternos sí... creo que sí, porque a partir de la separación de mis padres los vimos con mayor frecuencia; entonces ellos tenían influencia en las decisiones de mi mamá. A mi papá realmente le avisaba lo que había decidido y mi papá daba su opinión. En muy contadas ocasiones se puso totalmente en contra de lo que dijera mi madre; eso sí, en relación a mis estudios, siempre le pedía opinión primero a él (creo que porque es un hombre exitoso en los negocios).

### **¿Conoces algunos detalles respecto a la adopción de tu género en la familia?**

**¿Querían niño o niña?**

**¿Adornaron tu cuarto?**

**¿Te vestían de azul? Etc.**

Tengo entendido que sí, para ser el primer hijo, querían niño; así como en el segundo embarazo querían niña ¡eso de la famosa parejita! Creo que no hicieron mucho alarde en cuanto a la decoración de mi recámara y esas cosas. Mi mamá no cree en eso del *azul y el rosa*, de hecho considero que es feminista, porque siempre ha hablado de la igualdad de las mujeres. Sí me vestían como niño, como niño “normal”. Por supuesto que hubo una diferencia con mi hermana, a la que recuerdo si le compraron una camita muy femenina, así como de princesa.

### **¿Qué actividades eligieron para ti tus padres?**

**Extraescolares: futbol, box, natación, artes marciales, etc.**

Desde muy chico entré a clases de guitarra, creo que fue porque yo lo pedí (ya que mi papá la sabe tocar y yo lo veía y quería hacerlo igual). Nunca me obligaron a nada, pero sí me sugirieron jugar futbol por ejemplo. Yo lo hice, pero sólo en equipos de la escuela o del barrio en el que vivía; no me interesó entrenar bien ni destacar en ese deporte... era sólo diversión para mí. De ahí en fuera, nunca me metieron a nada.

### **¿Qué actividades te fueron encargadas en la casa?**

- **Actividades domésticas**
- **Juegos**
- **Comportamiento, etc.**

En mi casa siempre han estado repartidas las actividades domésticas, casi casi por escrito. Mi mamá era la que decía qué le tocaba a cada quien. No recuerdo si esto incluía a mi papá cuando estaba con nosotros; pero sí lo recuerdo lavando su carro, haciendo reparaciones, acompañándola al mercado o al super y acomodando la despensa...¡ah, y también cocinando!

A mí me tocaba (a cierta edad) mi cuarto, mi ropa, mis cosas personales (igual que a mi hermana). En ocasiones también barría la casa o lavaba trastes; trapeaba o lo que fuera; sobre todo cuando iban a llegar visitas y mi mamá quería que todo luciera bien.

## **1.1 Aprehendiendo el mundo.**

### **1.1.2 Socialización secundaria, *habitus* y género**

#### **¿Cuándo y cómo *supiste* que eras *hombre*?**

Es una pregunta muy difícil, medio me acuerdo... iba como en tercero de primaria (sabía que era niño pero, bien a bien, no sabía por qué) y una niña de mi salón me dijo que yo era niño porque tenía “tilín” y que ella era niña porque no lo tenía. Cuando llegué a mi casa le pregunté a mi papá si esto era cierto y me dijo que sí. En la noche, cuando mi mamá me dijo que me metiera a bañar, mi papá dijo que él se bañaría conmigo; ahí me enseñó que todos los hombres teníamos pene (recuerdo que le dije que ojalá el mío se quedara así, sin pelitos) y que las mujeres no lo tenían; yo le pregunté ¿y entonces qué tienen en lugar de pene? Mi padre se rió y me dijo que se llamaba vagina y que algún día iba a saber cómo era.

#### **¿Te identificabas más con papá o con mamá? ¿Por qué?**

A pesar de que he convivido menos con mi padre (en cuanto a tiempo), me identifico más con él. Creo que da muy buenos consejos y que tiene mucha experiencia de vida. Ahora como adulto, cuando lo veo (fines de semana o vacaciones) platicamos como amigos. Con mi mamá me llevo bien, pero discutimos mucho en cuestiones de disciplina. Ella quisiera que me comportara como si no fuera joven; que no vaya a fiestas, que no tome una sola copa, que no me desvele, etc. Mi papá entiende un poco más; él me apoyó para que viviera solo. Mi mamá me dijo que estaba bien, que: ¡por fin sería independiente! Pero que “me rascara con mis propias uñas”.

#### **¿Qué características recuerdas que te dijeron al respecto de *ser masculino*?**

Bueno, siempre me dijeron que un hombre debe de ser formal, aún en la escuela siempre nos pedían más seriedad a los niños que a las niñas. Tenía una maestra que nos decía: Los niños... ¡demuestren que los son! Con esto quería decir que dejáramos de echar relajo y nos pusiéramos a trabajar. En mi casa lo único que sí era masculino era cuidar de las mujeres de la casa. Desde que mi hermana nació me hicieron sentir responsable de que no le pasara nada y me decían que yo era el hombre y la debía proteger.

#### **Recordar: ¿Qué te estaba *prohibido* como *hombre*?**

Desentenderme de mi hermana, dejar de estudiar, tratar mal a una dama (mis primas, hermana, mi madre), yo podía hablar con groserías con los hombres, pero no con las mujeres.

#### **¿Qué diferencias recuerdas –entre niños y niñas- en tus primeras etapas escolares?**

Muchas. Recuerdo que los maestros formaban equipos de trabajo mixtos (niños y niñas), pero seguido nos decían que el líder del equipo debía ser un hombre porque se trataba de que fuera el organizador; a las niñas les encomendaban todo lo manual, porque decían que los hombres somos muy malhechos y que las niñas son más cuidadosas.

En los juegos, en el recreo siempre nos apartábamos. Los niños jugábamos más rudo y las niñas más bien platicaban o jugaban sentaditas (a las muñecas, casitas o cosas así).

Como yo a veces andaba con mi hermana, me hacían burla y me decían que si me gustaba más estar con niñas que con niños.

### **1.1.3 Género: Mantenimiento y transformación**

**¿Recuerdas –en algún momento- haberte rebelado porque no te dejaban hacer algo de mujeres?**

De niño no. Para mí era muy normal hacer todo lo que hacían los niños. Una vez sí se podría decir que me rebelé, pero con mis propios compañeros de la primaria (iba en quinto); fue porque a mí siempre me ha gustado leer y estaba muy picado con un libro. En el recreo les dije que no saldría a jugar fut porque me quería quedar en el salón a leer. Ellos se enojaron mucho conmigo y yo me rebelé.

**¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ TUVISTE TU PRIMER CONTACTO CON EL BALLET CLÁSICO?**

Bueno, a mi mamá siempre le ha gustado todo lo relacionado con el arte (de hecho le bromeo con eso de que “eres muy culta”) y alguna vez vimos juntos un programa de televisión donde algunas escenas eran de ballet clásico. En ese momento no me interesó como actividad para mí; creo que fue porque no sabía que eso se podía aprender en alguna escuela o algo así. Cuando estaba en la prepa, nos llevaron un grupo de Danza Española a la Semana Cultural; ya sabes, los alumnos teníamos que asistir a fuerzas, aunque la verdad íbamos más a echar relajo que a otra cosa. En el grupo que bailó había como 8 mujeres y un solo hombre, pero bailaba padrísimo. Me encantó la música, el vestuario y cómo bailaban; entonces, cuando terminó el show, busqué a la maestra que dirigía el grupo y le pregunté que si sería posible que me enseñara a bailar. Así entré al grupo y bailé español por varios años. Posteriormente, me invitaron a participar en una obra de ballet con tema español y acepté porque en esa época quería vivir cualquier experiencia escénica (teatro, danza, baile de salón, etc.); me encantaron las clases, las coreografías, la convivencia y las presentaciones. Dejé el español y me dediqué al ballet por completo, al grado de que para mí era más importante que la prepa.

### **1.2 Identidad Social y Género**

**¿Recuerdas cuándo, quién y por qué fuiste cuestionado acerca de tu identidad?**

**Si te dijeron: gay, afeminado, marica, etc.**

Desde que bailaba español me lo decían. Cuando salía al foro era inevitable escuchar los chiflidos burlones de algunos muchachos y a veces también de parte de las mujeres, así como para divertirse. En español, una vez, usamos un vestuario que llevaba una falda larga con mucho vuelo encima de los pantalones y... ¡ufff! Se alcanzaban a escuchar los comentarios del público con respecto a que por qué nos habíamos puesto una falda los hombres. Después cuando hice ballet, las burlas iban en el sentido de que si usaba mallas, que si me paraba de puntitas y movía los brazos como cisne, que si tenía compañeros que “quisieran conmigo”, etc. Yo nomás les decía que se metieran a ballet para que supieran lo que es bueno, que era duro el entrenamiento y así; pero a veces mejor ni los pelaba ¿para qué? En las presentaciones grandes (las que eran en teatros y así) nunca escuché una

rechifla ni mucho menos, pero en las que eran en pueblitos, escuelas secundarias o prepas, sí podía ver y escuchar las burlas de los muchachos. Creo que siempre creyeron que era maricón.

### **1.2.1 Sexismo**

**¿Recuerdas algunas palabras que te hayan parecido ofensivas en relación a tu género?**

¡Claro! Aunque no te importe o no te influya, es ofensivo que te digan: maricón, puto, niñita, etc. Tenía un maestro en la prepa que supo que andaba bailando español y un día dijo en clase: “como los hombres que prefieren bailar que meter goles”; me pareció muy ofensivo.

### **1.2.2 Etiquetas de género interiorizadas**

**¿Cómo debe ser entonces un hombre?**

Un hombre debe ser (como todo ser humano) una buena persona, que busca cumplir sus metas pero sin pasar por encima de nadie. Debe cuidar de los demás a su alrededor (mujeres, niños, animales, plantas, etc.). Tal vez lo que especialmente debe ser un hombre (a diferencia de una mujer) es ser capaz de ejercer su sensibilidad sin remitirse a los estereotipos de macho, de galán, de dominador. Sí tiene una responsabilidad de “hombre” en la familia, pero no precisamente la de ser “el manda más”.

### **1.2.3 Socialización y género**

**¿Te comportabas de manera diferente en los diferentes contextos de tu vida?**

- **Con la familia y los amigos**
- **Con papá o con mamá**
- **En la casa y en la escuela, etc.**

A veces sí. En donde siempre me sentí *yo* fue en mis clases de danza. Con la familia me porto más formal, con los amigos más relajiento (más “vale madres”); con mi papá, pues... formal pero con cierta confianza. Con mi mamá formal y hasta serio.

**¿Qué querías ser cuando fueras *grande*? y ¿Por qué?**

Creo que de muy pequeño (en el kínder) quería ser super-héroe, tener poderes especiales y esas cosas (volar, fuerza extrema, visión como la de superman, etc.). Ya en la primaria quería ser doctor un día, pero al otro quería ser arquitecto o hasta abogado. En la secundaria me fui más por el lado de las humanidades, alguna vez quise ser escritor y también psicólogo. En la preparatoria fue cuando tuve grandes conflictos al respecto, porque pretendí ser bailarín profesional y también estaba convencido de estudiar algo relacionado con el turismo y la gastronomía (que es lo que finalmente hago ahora).

### **1.2.4 Permanencia y cambio**

**¿Ocultas algunas cuestiones acerca de tu identidad? y ¿Por qué?**

Si me hablas de mi identidad sexual, no he tenido que ocultar nada, soy heterosexual y en esta sociedad pues... es lo normal, lo aceptado. En otras cuestiones de identidad sí, si no lo he ocultado, al menos he omitido mencionarlo. Una vez fuimos en la escuela de práctica a un lugar turístico, y por la noche hubo un espectáculo de danza al que asistimos. Mis compañeros se la pasaron haciendo burla de los hombres que bailaban ahí, ya sabes, con

burlas de que eran maricones, de que se movían como mujeres. Yo nunca me tomé la molestia de decirles que yo bailé en algún tiempo y de que, en realidad, me hubiera gustado dedicarme a ello por completo. Sólo los escuché y en mi cabeza decía: ¡“que idiotas”!

### **1.3 La Sociedad patriarcal y la construcción de género**

**¿Qué no *deben hacer* las mujeres?**

**¿Qué no *deben hacer* los hombres?**

Como te decía hace rato. Ni los hombres, ni las mujeres, deben pasar por encima de nada ni de nadie para lograr sus metas. No deben mentir, matar (ni literal, ni simbólico); no deben ser falsos, ni falsas. En cuanto a los hombres en especial, no se deben dejar llevar por lo que les dicen los demás que deben hacer, como aquello de que tienes que ser mujeriego, o poner a los demás “en su lugar”, etc.

#### **1.3.1 Dicotomías constructoras de género**

**¿Consideras que hay actividades sólo para mujeres y sólo para hombres?**

Pues... no exactamente SÓLO para mujeres o SÓLO para hombres, aunque definitivamente sí hay actividades donde unos u otras se pueden destacar más por características de formación física. Yo creo que, por ejemplo, le debe costar más trabajo a una mujer fortalecerse físicamente para levantar pesas. Supongo que para un hombre es más fácil o más rápido lograrlo. Así como en otros deportes, a la mujer le ayuda su complexión física, como podría ser la gimnasia rítmica- por algo no hay hombres en esa disciplina-

En cuanto a otras actividades, no creo que sólo lo puedan hacer las mujeres o los hombres. Me refiero al quehacer de la casa por hora con lo que estoy estudiando, pues los hombres tenemos que barrer, trapear, lavar trastes y demás; y lo hacemos sin problema. En otras cosas... pues quién sabe... estoy pensando por ejemplo en cambiar una llanta; no es que sea sólo para hombres, pero seguramente sí le es más fácil hacerlo a un hombre que a una mujer, pero no por capacidad, sino más bien por costumbre o por formación.

#### **1.3.2 Reproducción o ruptura del sistema de género**

**¿Qué piensas hoy acerca de tu género?**

Pienso que los hombres estamos cambiando, que las nuevas generaciones ya no se ajustan tanto a lo que antes se decía que teníamos que hacer. Ahora hay muchos hombres por ejemplo, que se preocupan de su aspecto (los metrosexuales); ahora los heterosexuales tenemos amigos homosexuales sin problema; ahora los padres ya entienden un poco más que sus hijos no se inclinen por el fútbol o por las artes marciales, o bien que sus hijas jueguen fútbol soccer o americano. Ha ido cambiando la postura de los hombres, aunque creo que aún falta...

## **Capítulo 2. La Construcción Socio-Cultural de las masculinidades**

### **2.1 Masculinidades: el origen**

#### **2.2 Identidad masculina**

**¿Cómo un hombre *se hace* hombre?**

Sólo con la vida y las experiencias. Creo que por más que tu papá o tu abuelo, o tus maestros te digan cómo debes ser hombre, sólo te vas forjando con la vida y tus propias experiencias, malas y buenas. Yo por ejemplo, pienso muy diferente ahora que vivo sin mi

familia, que tengo otras responsabilidades; sí, te puedo decir que ahora me siento más formado como hombre, más hombre, más logrado como ser humano, porque he aprendido de los golpes y también de los aciertos.

### **¿Qué nunca harías por considerarlo femenino?**

Híjole, está difícil... mmmm... ¿qué no haría? Bueno, yo nunca me vestiría de mujer (a menos que fuera para algo teatral o un disfraz), no me maquillaría en mi vida normal (eso sí lo considero femenino en nuestra sociedad). No tendría relaciones con otro hombre (sexuales) pero no porque lo considere femenino, sino porque no me atraen. Creo que eso es lo único...

### **Del esquema de Bonino (1994):**

#### **¿Qué hace importante a un hombre?**

Depende, socialmente lo hace importante un buen puesto, un buen sueldo, una familia sólida (tradicional), unos hijos “bien portados” o destacados (me refiero sin problemas de drogas, vicios, etc. híjole, creo que aquí podríamos incluir el homosexualismo, porque tampoco es bien visto en nuestra sociedad; como padre se consideraría un fracaso). Pero, para mí, lo que hace importante a un hombre, es que esté satisfecho con su vida, con lo que hace, que logre sus metas, que luche por eso.

#### **¿Un hombre *debe* ser duro?**

En el sentido de que no se deje vencer por los obstáculos que le pongan al paso, sí. Me refiero a duro consigo mismo se podría decir, que se crezca a la frustración. Pero eso también es para las mujeres y para todos. Un hombre no debe ser duro con los demás, en el aspecto de ser un macho que nada lo conmueva... no, en eso no.

#### **¿Un hombre *debe* ser violento?**

Depende, dicen que en el pedir está el dar. Si alguien es violento conmigo, pues sí, inevitablemente respondo con cierta violencia ¡si no, acaba conmigo! Pero no debe ser violento por el simple hecho de *ser hombre*, y mucho menos con las mujeres, o con otros hombres más débiles, esto se llama abuso.

#### **¿En qué se contraponen el ballet al hecho de *ser hombre*?**

En nada como tal. Los que hemos bailado sabemos que es bien duro; cargar (a las mujeres) está “bien cañón” por muy ligera que esté tu pareja, porque lo tienes que hacer de acuerdo a la técnica y tiene que ser muy estético. Pero en nuestra sociedad se contraponen porque la mayoría lo consideran una actividad para mujeres o para afeminados ¡mínimo!

#### **¿Es el bailarín más sensible que el resto de los hombres?**

Pues sí, hasta cierto punto. Desde el momento en que hace arte, tiene que ser sensible. Pero también hay médicos más sensibles que otros médicos, ingenieros sensibles y fríos, empleados que te tratan con más sensibilidad que otros, y así. Pero creo que los bailarines sí desarrollan mucha sensibilidad, porque tienen que sentir las emociones y expresarlas con su cuerpo.



### **El ser bailarín ¿resta masculinidad?**

Híjole, creo que vas a decir que todo te lo contesto igual. El ser bailarín no resta masculinidad, pero esto lo sabemos sólo los que la hemos practicado. Para la sociedad, sí resta masculinidad, porque relacionan el ballet con lo femenino y, por lo tanto, consideran que si un hombre “le entra” a la práctica, es porque no es tan masculino y que “seguramente” tiene algo de femenino (aunque sea escondido).

#### **2.2.1 Hegemonía, poder y violencia**

**¿Quién o quiénes te dijeron que no debías practicar el ballet clásico?**

**y ¿por qué?**

**¿Quién o quiénes consideras han reprobado en mayor medida tu práctica del ballet Clásico?**

Bueno, me lo dijeron varias personas, pero por diferentes motivos. Por ejemplo, a mi mamá le gustaba que lo hiciera en el sentido de que así era menos vago, tenía menos tiempo para el relajo o para “perder el tiempo”; pero nunca estuvo de acuerdo en que lo tomara como actividad profesional. Esto nada tenía que ver con el hecho de que soy hombre, sino con la idea de que el ballet no “deja para comer” ni a hombres, ni a mujeres. Mi papá no se metió mucho en eso, aunque yo sé que le hubiera gustado más verme destacar en el fútbol o en algún deporte; aún así nunca me dijo: déjalo (ni como orden ni como sugerencia). Muchos amigos sí me dijeron que lo dejara, me decían que me estaba “quemando” que la gente pensaría que soy gay (sobre todo las chicas), no creo que lo reprobaban así como para dejarme de hablar por ser bailarín, más bien no entendían cuál era mi necesidad de hacerlo, habiendo otras cosas más padres (según ellos).

**¿Recuerdas algún hecho violento al respecto de tu práctica del ballet clásico?**

Así, fuerte de que alguien me golpeará o algo... no. Sí hubo burlas, negaciones, ausencias... Recuerdo a una chica, iba ya en la carrera, y de hecho, ya no bailaba. Un día, le platiqué que yo había bailado ballet. Ya casi éramos novios, y por “coincidencia” después de que le platiqué eso: ¡me dejó de hablar! Y se alejó por completo de mí: ¡qué casualidad!

**¿Has ocultado tu gusto por la práctica del ballet clásico?**

Sí, como te dije hace rato, a veces lo omito. Creo que... como que mido qué tanto me puede perjudicar mencionarlo.

**¿Qué persona (s) importantes para ti te han hecho dudar en cuanto a tu inclinación por la práctica del ballet clásico?**

Que yo dudara, nunca...jamás. Yo siempre supe que me gustaba, y mucho. Tal vez me hicieron dudar, pero no de mi inclinación por la práctica, sino de mis habilidades, de mis aptitudes; sobre todo cuando fui al DF a hacer mis pruebas para entrar a la Escuela Nacional de Danza para la carrera de Danza Española, como “me botaron” sí llegué a pensar que, de plano, no servía para eso.

#### **2.2.2 Desigualdades, discriminación y estigma**

**¿Te has sentido discriminado o excluido por el hecho de bailar ballet clásico?**

## **¿Quién o quiénes te han apartado de su vida por tu inclinación hacia la práctica del ballet clásico y cuáles han sido sus razones?**

Bueno, pues volvemos a la chica que te platicué. Nunca supe sus razones, porque me evadía y nunca volvimos a platicar; no me dio oportunidad de preguntarle, pero yo sé que sí fue porque había bailado ballet; creo que me creyó homosexual *de closet* o bisexual, tal vez. Por supuesto que me sentí discriminado con los comentarios del maestro de la prepa que te platicué ¡en verdad!, se la pasó todo el semestre haciendo comentarios, indirectas para mí. Él me discriminó por bailar ballet, y logró que algunos compañeros se le unieran, pero curiosamente, sólo cuando él estaba presente porque cuando estábamos solos, me hablaban perfectamente (esto no lo había pensado eh? Hasta ahora que me estás entrevistando).

### **2.2.3 Masculinidad subordinada y prácticas generizadas**

#### **¿Cómo reaccionas ante los comentarios que se dan respecto a tu sexualidad?**

Siempre me he reído. Yo sé que soy heterosexual porque nunca me ha atraído otro hombre. De hecho ¡me encantan las mujeres! Sí me da algo de tristeza que la gente sea así, que los papás no le digan nada a sus hijos al respecto, y los corrijan. Pero... ¿cómo van a hacerlo si piensan igual?

#### **¿Por qué crees que el ballet clásico se considera femenino?**

Definitivamente porque la gente no lo conoce. Las pocas personas que ven ballet, lo hacen por dos razones. La primera, es por “hacerse los muy cultos”, entonces ven anunciado al Bolshoi o al Kirov y ahí van. Es lo mismo que cuando dicen que su música preferida es la clásica, y no han pasado de oír la 5ª. de Bethoven. Las segundas van porque va a bailar su hija, su nieta, o su amiguita de la escuela; éstas siempre lo verán como “una gracia”, pero no con la importancia que tiene el ballet. Ah!! Perdón... hay una tercera razón, y esta es para los bailarines y bailarinas, para los que sí la practicamos, coreógrafos también; la verdad, vamos para criticar, para evaluar, para sacar ideas, para balconear... Entonces, la mayoría de la gente lo considera femenino porque cree que el ballet sólo son las mallas, los vestiditos vaporosos, los movimientos de cisne, los cuentos de hadas... en sí, porque no saben nada de ballet; es lo mismo que las personas que hablan mal de la fiesta brava... no la conocen, no saben nada de ello; o también de fútbol ¿no hay quienes dicen que, qué chiste tiene andar tras de una pelota para meterla a la portería?

### **2.2.4 De la deconstrucción a la reconstrucción de la subjetividad masculina**

#### **Ahora: ¿Quién estás siendo?**

Estoy siendo un estudiante en toda la extensión de la palabra; un estudiante de turismo y gastronomía. Me dedico de lleno, estudio y trabajo para sostenerme. Comparto departamento con otros compañeros de la Facultad y por lo tanto, también hago labores domésticas. Estoy siendo un hombre que me enamoro, quiero estar con la persona que amo pero sé que todavía no es tiempo de formar una familia o de tener hijos. Estoy siendo una persona que sigue y seguirá aprendiendo de la vida.

### **¿El ballet te resta masculinidad? O bien, ¿te aumenta femineidad?**

Está difícil de contestar esa pregunta, porque como ya te dije, una cosa es lo que yo pienso y otra la que piensa la mayoría en esta sociedad. La gente diría que sí me aumento femineidad y que me restó masculinidad, porque seguramente cambió mi cuerpo, mis movimientos y hasta mi forma de pensar. Yo creo que, de acuerdo a esto, sí me aumentó femineidad, pero no tanto físicamente o como preferencia sexual, sino que me hizo más sensible, me hizo que no reprimiera lo que siento, que pudiera expresarme tal cual siento las cosas. No sé si me restó masculinidad, porque podría contestarte que no: era heterosexual antes de bailar, seguí siéndolo cuando bailaba, y lo sigo siendo hasta la fecha. Entonces por ese lado, no me quitó masculinidad, aunque en otros aspectos sí, como lo que te comenté de la sensibilidad.

## **2.3 Nuevas masculinidades**

### **¿Te consideras un hombre diferente?**

### **¿Qué hace (o qué no hace) un hombre diferente?**

Todos somos diferentes, pero sí creo que soy todavía más diferente a la mayoría. Yo veo a mis compañeros de la Facultad, cómo ven la vida y a veces me pregunto si no seré de otro planeta (*ríe a carcajadas*). Como que ellos se conforman con cumplir con la escuela, pasar las materias, divertirse cuando se puede y hasta ahí. Yo soy muy inquieto, siempre busco más; no es que me lo proponga, pero siempre termino siendo el líder en los proyectos, siempre propongo nuevas cosas; no me conformo con lo que los maestros me dicen, busco más, quiero aportar algo. Tengo una disciplina muy particular que a veces la gente no entiende; dicen que soy impuntual y hasta incumplido, pero lo que pasa es que, muchas veces, no cumplo con lo establecido y tengo mis propias prioridades.

Yo creo que esto es lo que hace a un hombre diferente: atreverse a ser él mismo sin que lo determine lo que digan los demás... sea quien sea.

### **2.3.1 De la familia patriarcal a la familia diferente**

### **¿Eres (o quieres ser en algún momento) padre de familia?**

### **¿Qué tipo de padre eres (o te gustaría) ser?**

Sí me gustaría ser padre de familia, me gustaría tener hijos; no ahora, apenas soy estudiante (¡a mi edad!), pero con el tiempo... ¡claro que me gustaría! Y se me hace que sería un papá muy buena onda. Creo que trataría de conversar mucho con mis hijos (o hijas, por supuesto), de apoyarlos en lograr sus metas. No creo que se deban dar así como... consejos, pero sí es bueno hablar de lo que uno ha vivido, de sus experiencias. Así sería yo, bueno así quiero ser yo cuando llegue el momento.

### **2.3.2 Desidentificarse: adiós a la hegemonía**

### **¿Qué significa para ti la Equidad de género?**

Significa que no hay superioridad ni del hombre, ni de la mujer. Significa que se les den las mismas oportunidades a ambos. Significa que nadie abuse de nadie. Y significa que se terminen esas diferencias también para los y las que no encajan en estos dos géneros.

### **2.3.3 Dejar el poder como privilegio en aras de la igualdad**

### **¿Cómo eres un hombre ahora?**

Así, como ya te dije. Hago lo que tengo que hacer; ya sea estudiar, hacer el quehacer de la casa, ir a las compras, visitar a mi mamá, platicar con mi hermana, o ir a ver a mi papá. Si tengo inquietud por ir a un congreso relacionado con mi profesión, pues hago todo lo necesario para asistir, lo mismo si lo que quiero es ir a una fiesta o conquistar a una chica. Soy un hombre ahora que tiene metas por cumplir y que está aprendiendo de la vida – como te dije- tal cual.

### **Los homosexuales ¿son hombres?**

Qué bueno que me preguntas eso, porque es algo que yo he pensado y que no se lo digo a cualquiera porque se presta a una polémica que no me pienso aventar. No, no son hombres, pero tampoco son mujeres (como ellos mismos dicen “encerrados en cuerpo de hombre”), creo que son un género aparte que podría llamarse de algún modo y que todavía no tiene un nombre correcto. No creo que se les debe decir homosexuales como género, porque esto sólo es una preferencia sexual. Creo que tarde o temprano se podrá reconocer como un género aparte, y creo que no es uno ¡hay muchísimos!

### **Los bailarines de ballet clásico ¿son distintos al resto de los hombres?**

Hasta cierto punto sí. Como toda actividad te crea hábitos y disciplinas diferentes (te puedo decir que también los gastrónomos son distintos al resto de los hombres, por ejemplo). Así el ballet te da una perspectiva de la vida diferente. Creo que lo que hace más diferente a los bailarines (del resto de los hombres) es su cuerpo: no hay cuerpos más trabajados, más entrenados, más forjados que los cuerpos hechos en el ballet clásico; es el entrenamiento más completo que existe.

## **Capítulo3. Masculinidades en el Ballet Clásico: Escenarios del Cuerpo y la Subjetividad**

### **3.1 Pensar el Cuerpo**

#### **¿Qué es para ti *tu cuerpo*?**

Mi cuerpo soy yo en el mundo material, es decir, es el vehículo que me desplaza en este mundo. Es también el recurso que me permite trabajar, hacer... en la danza ha sido lo que me permite expresarme mejor. Amo mi cuerpo, últimamente he engordado un poco, porque no tengo tiempo para hacer ejercicio como yo quisiera; pero estoy en eso, mi cuerpo extraña que lo trabaje más... me lo pide a gritos.

#### **3.1.1 Corporeidad y Cuerpo vivido**

##### **¿Estás consciente de tu cuerpo?**

A veces sí, a veces no. Lo que sí te puedo decir es que la práctica de la danza es lo que te puede hacer más consciente de tu cuerpo. La danza te permite una conciencia muy especial de cada movimiento, de cada articulación, de cada músculo, de cada postura. De hecho, cuando me acuerdo, tomo mi postura de danza, me elevo, e inmediatamente, mi cuerpo lo sabe y me siento mucho mejor. Trato de estar consciente siempre, pero como he dejado de practicar, se me olvida. Creo que alguien que se dedica por completo a la danza, siempre está consciente de su cuerpo.

### **3.1.2 El Cuerpo representado**

**¿Se nota el ballet en tu cuerpo?**

### **3.1.3 El Cuerpo disciplinado**

**¿Qué implicaciones tiene en tu cuerpo la práctica del ballet clásico?**

A pesar de que he engordado, sí se nota. Para empezar, estoy más derecho que la mayoría, y definitivamente camino *en dehors* (se refiere a los pies abiertos-los talones juntos y las puntas separadas, posición abierta en la danza); esto sucede inevitablemente en la danza. Por otra parte, conservo agilidad y flexibilidad. – me agacho al piso con mayor facilidad que otras personas- y lo sé porque veo chavos más jóvenes que yo y están todos tiesos.

El cuerpo me cambió mucho con el ballet clásico: la espalda (más ancha y pectorales marcados), las piernas, el abdomen (mucho muy fuerte); por cierto, yo sufría de acné cuando era adolescente y ningún tratamiento me lo pudo quitar, ¡ni el dermatólogo! Con el que mi madre me llevó; se me quitó cuando empecé con el ballet.

**¿Qué disfrutas? y ¿qué sufres del ballet?**

Disfruto verlo, disfruté el hacerlo. La verdad soy algo vanidoso y me encantaba que me admiraran en el foro; los aplausos, los gritos cuando salía a hacer mi reverencia... ¡es maravilloso! ¿Qué sufro? El no haber podido seguir haciéndolo, el no haber podido dedicarme por completo a la danza. También sufrí un poco cuando no alcanzaba a lograr algunos pasos difíciles, quería ser un virtuoso y en realidad, no tenía las condiciones para serlo. Sufro también que la gente no entienda todo lo que el ballet implica, sufro con la ignorancia y los comentarios tontos de algunas personas. Pero... definitivamente se disfruta mucho más de lo que se pueda sufrir.

## **3.2 Imaginarios del Cuerpo**

**¿Cómo debe ser el cuerpo de un hombre?**

Debe ser sano, apto para lo que quiera hacer. Si eres luchador de sumo, pues debes ser grande y gordo- pesado; pero si eres boxeador en un peso ligero, pues debes conservarte muy delgado. Si quieres ser bailarín, tu cuerpo debe ser estético, fuerte pero flexible, elástico y ligero para los saltos, pero no puedes ser débil porque tienes que ser *partneire* (pareja). El cuerpo de un hombre debe ser como sea mejor para lo que él haga... nada más!

### **3.2.1 El Cuerpo: entidad semiótica**

**¿Crees que pareces un hombre? ¿Te mueves como un hombre?**

Pues yo creo que sí, pero tal vez muchos (y muchas) no lo vean así. Cuando llego a jugar fútbol –con compañeros de la escuela o amigos- me dicen que corro muy chistoso; bien a bien, no saben decirme a qué se refieren, pero yo sé que corro así por el ballet. Yo solito me descubro haciendo *grand jeté* (gran salto del ballet) cuando voy corriendo, creo que porque siento que así avanzo más y más rápido.

Creo que sí parezco un hombre, no creo que me vea afeminado, pero sí algo diferente.

### **3.2.2 Vistiendo al cuerpo del bailarín: leotardo, tutú y puntas**

**Pláticanos tu experiencia cuando te pusiste un leotardo por primera vez.**

Me tardé mucho en hacerlo. Cuando empecé a bailar ballet, fue por invitación de la directora del grupo, así que tenía ciertas concesiones conmigo porque le hacían falta hombres en el grupo; nunca me exigió usar leotardo. Yo entraba a clase con mallones y una playera pegadita. Fue hasta el momento en que iba a ser el estreno de unas coreografías, que la maestra anunció el vestuario y...”tómala”, el vestuario de los hombres (sólo un amigo y yo) eran con leotardo y mallas –de hecho era unitardo (leotardo de pierna larga, como mallas unidas a la prenda). Después de haberme negado a usarlo en clases (no sé ni por qué), me entusiasmé por usarlo por primera vez. Ya te dije que soy algo vanidoso, y sólo me preocupaba cómo me iba a ver. Estuvo padre... y es muy, muy cómodo.

### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías tutú?**

Que lo usaría no, bien que saben que los hombre no lo usamos, pero sí me hacían burla, y se reían de cómo me vería con “mi faldita”; me acuerdo de un compañero que hacía caricaturas y cuando me hizo la mía, me puso tutú y zapatillas de punta, y hasta un chongito con coronita de princesa.

### **¿Alguna vez te dijeron que por ser bailarín usarías zapatillas de punta?**

Aquí sí para que veas. No sé por qué la gente no se da cuenta de que las zapatillas de los hombres son diferentes y que no nos paramos de puntas. Alguna vez me dijeron que si yo no había desarrollado esa habilidad, yo les dije que los hombres no nos entrenábamos para eso y esta persona me dijo que eso era raro porque era lo que distinguía al ballet... te digo: ¡es pura ignorancia!

## **3.2.3 El Cuerpo performado**

### **¿Te sientes diferente por el hecho de bailar ballet clásico?**

Sí claro. Para empezar somos muy pocos (al menos aquí en Toluca) los que nos hemos atrevido a hacerlo. Por otra parte, nos hacemos muy disciplinados y muy aguantadores; yo sé que si puedo trabajar tantas horas seguidas y luego todavía llegar a estudiar o a hacer tareas, es porque en el ballet me acostumbé a seguir y seguir a pesar del dolor, el cansancio y todo. También creo que somos diferentes porque el arte nos hace diferentes: si el común de las personas se expresa con un berrinche, nosotros lo hacemos con danza.

### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de las mallas**

Pues mallas así como tales, nunca las tuve que usar. Ya te dije que a clases entraba con mallones o likras y en las funciones sólo esa vez tuve que usar unitardo, y como es entero no creo que sea como ponerse mallas. Usé mallas en un papel que hice de torero, pero encima traía mis likras (hasta el largo de la pierna como las usan los toreros), así que no eran las mallas solitas. No lo había pensado, pero ahora que me preguntas... todos mis demás papeles fueron con pantalones prácticamente normales.

### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso del suspensorio**

Esta sí es una prenda muy especial; cuando me la puse por primera vez y me vi en el espejo, pensé que nunca me atrevería a usar algo así para la playa o para el foro –porque si hay vestuarios así, sobre todo en la danza contemporánea- pero para bailar es muy cómodo. La verdad sí te sientes mucho más seguro, más en los saltos y... aunque sólo es una tela, sí te sostiene porque es elástica, como un resorte.

### **Platica acerca de tu experiencia en cuanto al uso de maquillaje**

El maquillaje que yo usé nunca fue tan exagerado, porque los papeles que hice no lo exigían; pero nunca tuve problema con eso. En la danza española me parece que la maestra que nos dirigía no sabía mucho de eso, y a los hombres sólo nos pedía ponernos delineador en los ojos, un poco de rubor en las mejillas y muy poco color en los labios (y eso si había luces de escenario, porque en los que eran al aire libre, salíamos de “cara lavada”). En el ballet sí tuve que usar maquillaje de base y hasta rímel, pero no tuve ningún problema. Me acuerdo una vez que tenía prisa saliendo de una función y no me dio tiempo de desmaquillarme bien. Luego se me olvidó, me di cuenta cuando me percaté que la gente se me quedaba viendo en el restaurante a donde fui con mi familia... me dio mucha risa, pero no me avergoncé ni mucho menos.

### **Los elementos antes enunciados ¿te han hecho sentir menos hombre?**

Para nada, me hicieron sentir más artista, más bailarín. Hasta el faldón español que te platiqué fue muy padre, porque se necesita mucha técnica para darle el movimiento.

### **3.3 Cuerpo y Subjetividad desde la práctica del Ballet Clásico**

#### **¿Qué significa (o ha significado) para ti el hecho de hacer danza?**

Mucho, muchas satisfacciones, mucho aprendizaje. Fue darme cuenta que podía atreverme a todo lo que me propusiera. Fue aprender a trabajar duro con mi cuerpo y con mis emociones; también aprendí de las relaciones humanas, de la gente... de lo que piensa y de lo que siente. Aprendí sobre mí y sobre los demás. Te digo que hubiera querido ser un profesional.

#### **3.3.1 Cuerpo de bailarín**

##### **¿Qué es un bailarín?**

##### **¿Quién es un bailarín?**

Un bailarín es alguien que se expresa con su cuerpo y que se prepara para ello. Como hombre, es un atrevido; al menos en esta sociedad. Es alguien que ama moverse y que encuentra en su movimiento su forma de expresión. ¿Quién es? Es un hombre que se prepara para lo que le gusta hacer y que entonces tiene que entender su cuerpo, el movimiento y el contacto con los demás porque tiene que trabajar también en grupo como... como un solo cuerpo.

#### **Si el bailarín es también un atleta ¿qué lo hace diferente de los futbolistas, beisbolistas, nadadores, etc.?**

La preparación es diferente, porque los deportistas se remiten al trabajo físico y al trabajo en equipo (cuando el deporte lo requiere); en cambio el bailarín, no sólo es el cuerpo, es también la música, la historia que tiene que contar, las emociones que tiene que expresar y la conciencia que tiene que desarrollar del espacio. Sí creo que es también un atleta, en el sentido de la preparación física tan fuerte que tiene que tener, al entrenamiento constante y de alto rendimiento, pero el deporte es deporte, y el ballet es una de las siete Bellas Artes.

### **¿Cuándo dirías que un hombre es hermoso?**

Bueno, si me remito a lo que la sociedad dice como hermoso, bueno pues... depende de la moda ¿no? de pronto se ponen de moda los muy “desarrollados”, casi casi como los físico-culturistas; pero de pronto se ponen de moda más delgados. En algunos lugares gustan más los güeros de ojos claros, y en otros arrasan los morenos. A algunas mujeres les gustan medio fachosos y hasta cholos, y a otras, muy arreglados. Algunos se ven muy bien con barba o bigote y otros ¡de plano, por favor: que se rasuren!

Yo diría que un hombre es hermoso, cuando es él mismo, cuando se siente bien consigo mismo; así es hermoso, por dentro y por fuera también.

### **¿Qué características debe tener un buen bailarín?**

Debe ser muy disciplinado, constante en su entrenamiento. Debe desarrollar la elasticidad, flexibilidad, fuerza y ligereza. Debe ser sensible y expresivo, y en este país... debe ser valiente, muy valiente.

### **¿Consideras que en el ballet clásico hay más homosexuales?**

Yo creo que hay homosexuales en todos los ámbitos, pero sí creo que en el arte son más abiertos a declararlo, a decirlo abiertamente o hasta descaradamente. En mi grupo sólo conviví con un par (uno heterosexual y uno homosexual), pero sí conozco a varios bailarines de otros grupos y creo que hay de todo. Por ejemplo, conocí a un chavo que baila en Toluca, y me platicó que él no era homosexual, pero que tenía disforia de género. Yo ni siquiera sabía qué significa eso; él me explicó que sentía atracción por las mujeres, pero que le gustaban cosas de mujeres como pintarse los ojos, las uñas o hacerse rulos en el cabello. Yo le dije ¿travesti? Y él me dijo ¡no, no me quiero transformar en mujer, ni en mi vestimenta, ni en mi cuerpo (transgénero)! Sólo algunas cosas que se supone que son del otro género.

### **En un viaje por el tiempo ¿Qué ha cambiado en cuanto a la práctica masculina del Ballet Clásico?**

#### **(De cuando el bailarín empezó su práctica a la fecha).**

Creo que sí ha cambiado un poco, muy poco. Cuando yo bailaba, sabía tal vez de unos 6 bailarines clásicos en todo Toluca. Como hice buenas amistades en el ballet, sigo yendo a presentaciones, o me entero del ambiente en las redes sociales. Yo creo que actualmente, puede haber, tal vez, unos 10 o 12 hombres en ballet clásico, porque la mayoría hacen jazz (ahí si debe haber más de 20 o 25) y en folklore mucho más. Pero en cuanto a lo que piensa la sociedad del ballet, no creo que haya cambiado mucho; no creo que los papás por ejemplo digan: “estoy buscando una academia de ballet para mi hijo”, aquí sí creo que desconocen el entrenamiento del ballet y lo siguen considerando débil y delicado.

### **3.3.2 Cuerpos que expresan**

#### **¿Quién baila?**

#### **Tú, tu cuerpo, tu ser, etc.**

Baila todo; el ser principalmente. El cuerpo es el que se mueve, pero desde dentro. Es difícil de explicar, pero si nada más fuera el cuerpo, sería algo así como un gimnasta. El bailarín baila con su cuerpo, pero desde su corazón y también desde su mente, ya que también se entrena en eso... es la memoria, la espacialidad, el tema que desarrolla, etc.



### **3.3.3 Tres casos paradigmáticos de representación masculina**

#### **¿Qué papeles te ha tocado representar en el ballet?**

Representé a un torero, bueno, más bien al mozo de espadas de un torero (yo no era el protagonista). Representé a un hippie en la matanza de Tlatelolco del 68, y a un padre golpeador. Al padre de la chica del Callejón del beso y al prometido de la misma (doble papel porque no había más hombres). Mi último papel fue José Vasconcelos, como pareja de Antonieta Rivas Mercado. En otras obras no fue un papel determinado, ya que eran conceptuales.

#### **¿Cómo te has sentido en cada uno de estos papeles?**

##### **Particularmente con respecto a tu masculinidad.**

Perfectamente. Todos fueron muy masculinos, algunos hasta machistas, como el del padre de la chica del callejón, que termina matando a su propia hija por error, cuando la ve besándose con el chico que él le había prohibido la relación. En el de Vasconcelos también, porque en la obra fue bastante cruel con Antonieta y la trató con todas las características de una relación de amante, y no de esposa.

#### **En tus representaciones ¿Algún elemento te hizo sentir incómodo con respecto a tu masculinidad?**

##### **Vestuario**

##### **Maquillaje**

##### **Utilería**

##### **Movimientos**

##### **Interacciones, etc.**

No, no con respecto a la masculinidad, aunque sí hubo papeles más difíciles por su carácter. El del padre golpeador por ejemplo; yo nunca le pegaría a una hija adolescente, como se supone que le tuve que pegar a la chica que hacía de mi hija en la obra. Aunque sea simulado, cuesta trabajo.

En cuanto a los movimientos tampoco, ninguna incomodidad. En cuanto a las interacciones, pues... sí hay cosas difíciles de hacer como hombre. Me refiero a que finalmente *tocas* a las chavas; en las cargadas, a veces hay que tomarlas de lugares que normalmente no tocarías. Hay también acercamientos muy directos. A mí no me tocó nunca un beso en la boca, pero a mi compañero por ejemplo, sí. En la práctica también, a veces chocas y sin querer llegas a tocar a las chavas o a otro chavo. Al principio es medio incómodo, después te acostumbras tanto a los cuerpos, que hasta llegas a cambiarte en el mismo camerino cuando es necesario y no pasa nada; llega a ser normal en el mundo del ballet.

#### **¿Cómo te han hecho sentir los demás en cuanto a tus representaciones?**

##### **Familia, pares (hombres y mujeres), etc.**

Muy bien, alimentaban mi vanidad. Siempre me dijeron que bailaba muy bien, que me veía bien. Mi mamá nunca faltó. Mi hermana hasta se metió un tiempo a la danza porque le gustaba lo que yo hacía. Mi papá me veía en video; por un lado, porque no vive aquí y no le

era posible viajar, y por otro, pues... como ya tiene otra familia, o no quería encontrarse con mi madre... no sé, pero yo le llevaba los videos y me felicitaba. Amigos también, me decían que estaba padre. A las que más les gustaba era a mis amigas, hasta decían que eran mi club de fans y gritaban un buen en las funciones.

### **3.3.4 El paradigma latinoamericano y el Ballet hecho en México**

#### **¿Es diferente -para un hombre- hacer danza en México (con respecto a otros países)?**

Definitivamente sí. En Rusia por ejemplo, es una actividad normal para hombres y mujeres. Aquí alucinan mucho con el Bolshoi o el Kirov, pero allá, ir al Bolshoi o al Kirov es como ir al fútbol o a correr en el parque más cercano a tu casa; casi todos los niños pasan por ahí. En México sigue siendo una actividad extraescolar o recreativa. Apenas últimamente es licenciatura en algunos lugares de la República, y aún así, no se considera como muy lucrativa. El maestro que llevó la primera audición a la que fui en la Nacional de Danza, lo primero que nos dijo fue que si estábamos seguros de que a eso nos queríamos dedicar, porque había mucha deserción, que empezaban como 25 y terminaban 3 o 4. Sé que en otros países hay una demanda grande, como en otras carreras, en las tradicionales.

#### **¿Es diferente hacer danza en Toluca?**

Absolutamente. Aquí, además de ser una actividad recreativa, es muy cara. Hasta hace poco tiempo, no recibían hombres en los lugares de gobierno donde daban clases de ballet (a lo mejor no era una regla, pero ¡no había hombres!). Aquí se sigue criticando que los hombres bailen clásico y sí, aquí sí es por razones de género. Aquí sigue siendo raro ver a un niño en ballet. Ya te dije, aquí se necesita ser muy valiente para hacer ballet.

### **3.3.5 Masculinidades construidas en torno a la danza**

#### **¿Cómo decidiste practicar danza clásica?**

##### **¿Te has retirado (temporal o permanentemente) de la práctica? y ¿por qué?**

Como te platiqué, hice danza clásica por invitación; pero me gustó muchísimo, en realidad, más que la Danza Española en cuanto a entrenamiento. Quise ser profesional de la Danza Española porque creí que tenía más posibilidades ahí, que sería más fácil entrar.

Me retiré por necesidad, por falta de tiempo para cumplir como era debido. En los ensayos de la última obra, falté mucho y fallé mucho también. La verdad creo que la directora me aguantó porque no le quedaba de otra, ya que no contaba con nadie más para sustituirme en los papeles que yo hacía. Llegó el momento en que tuve que decidirme por la gastronomía de tiempo completo. Ni modo...

#### **¿Qué ha transformado en tu vida la práctica del Ballet Clásico?**

Mi vida entera la transformó. Te puedo decir que era uno antes y otro después de haber practicado danza. La danza transforma tu cuerpo, tu mentalidad, tu manera de ver las cosas. La danza es mágica, en serio...

#### **La práctica del Ballet Clásico ¿influyó en tu sexualidad?**

##### **¿El Ballet te ha hecho más femenino?**

En absoluto. Era heterosexual y lo sigo siendo. Te puedo decir que hasta al contrario. Me hizo más hombre; aunque tal vez para la gente sí sea algo femenino, por algunas posturas como las que te he comentado y... está bien, no tengo problema con eso, hasta... al

contrario, se siente padre que todavía, después de haber dejado el ballet, se me siga notando, ojalá se me note siempre.

**¿Alguna vez te ha apenado practicar el Ballet Clásico?**

No, nunca; pero como ya te dije, sí he omitido mencionarlo por conveniencia.

**¿Alguna vez te has decidido por escandalizar con respecto a tu práctica del Ballet Clásico?**

Un poco, sí. Así como me he callado cuando lo he creído conveniente, así lo he dicho abiertamente cuando quiero “espantar” a alguien que sé que es medio cerrado de cerebro. A ver si se atreve a decirme maricón o algo por el estilo. Es una forma de divertirme con la ignorancia y la *cerradez* de los demás.

**¿Qué te satisface de tu práctica?**

**¿Qué te molesta de tu práctica?**

Me satisface haberme atrevido, haber trabajado mi cuerpo, haber aprendido mucho.

Me molesta haberlo abandonado como practicante –porque no lo he abandonado como espectador-, y me molesta que la gente lo siga viendo como algo superficial y hasta tonto.

**El Ballet Clásico: ¿Te afirma como *ser*?**

Sí, porque me ayudó a conocerme mejor; a conocer mi cuerpo, a conocer lo que pienso y lo que quiero y... a ir por eso. Me afirma como ser porque puedo darme cuenta de muchas cosas que tal vez, si no hubiera bailado, si nunca hubiera estado ante un público, no me hubiera dado cuenta. En relación a esto del género, me reafirmó también, porque he podido ser muchos hombres distintos en el escenario, desde un mozo de espadas hasta Vasconcelos.

**¿Quién estás siendo ahora?**

No creas, con estas preguntas me estás haciendo pensar mucho en quién soy ahora realmente. Sí, si soy ese estudiante activo del que te he hablado. Ese chavo que trabaja para ser independiente y valerse por sí mismo y, también soy ese exbailarín que extraña el ballet, que no se arrepiente de haberlo hecho, de haberlo experimentado. Soy también alguien que sabe que le falta mucho por aprender y por vivir – como eso que me preguntaste de tener hijos y ser padre- y que quiere destacar profesionalmente. Estoy siendo yo: (*aquí dice su nombre completo, que omitimos por la confidencialidad de la entrevista*).