

12  
24



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**LA PRESENCIA DE VARONES EN LA ACADEMIA DE  
LA DANZA MEXICANA ( 1993 - 1995 ). AFIRMACION  
Y RUPTURA DEL ESTEREOTIPO MASCULINO**

**T E S I S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A :

PATRICIA CAMACHO QUINTOS



MEXICO, D. F.

1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi madre,  
incommensurable amor  
correspondido**

## **AGRADECIMIENTOS**

Al Maestro Vicente Godínez Valencia, cuya asesoría y estímulo fueron fundamentales para la realización de este trabajo.

A Salvador Carranza, Víctor Corona, Raúl Jiménez, Juan Olguín, Ulises Revilla y Javier Santander, por sus valiosos testimonios.

A la Maestra Evangelina Villalón, por toda la información proporcionada.

A Eduardo Liendo, del Programa Universitario de Estudios de Género, por la bibliografía sobre género y masculinidad.

A Teresita de Barbieri e Hilda Islas, por facilitarme sendos textos inéditos de su autoría.

A Gloria Luz Camacho y Angélica del Angel, por su cooperación en la transcripción de las entrevistas.

A Carmen Guitián, por su revisión a la redacción de este trabajo.

## **INDICE**

<b>INTRODUCCION</b> .....	1
<b>CAPITULO 1</b>	
Género, masculinidad e identidad masculina.....	4
1.1 Sobre la categoría género.....	4
1.2 En torno a la masculinidad.....	8
1.3 La identidad masculina.....	17
<b>CAPITULO 2</b>	
El potencial emancipador de la danza.....	24
<b>CAPITULO 3</b>	
Danza y masculinidad.....	31
3.1 Características del proyecto "Formación especial para varones" de la Academia de la Danza Mexicana.....	31
3.2 Impacto del proyecto "Formación especial para varones" en la vida cotidiana de sus destinatarios.....	36
<b>CONCLUSIONES</b> .....	54
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	59

## INTRODUCCION

Este trabajo tiene como propósito estudiar la forma en la que se expresa la masculinidad en los hombres que se dedican a la danza académica. Para ello se ha realizado un estudio de caso en los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana.

Es importante establecer las características del proyecto "Formación especial para varones" en el marco del proyecto artístico-pedagógico de dicha Academia, para situar el papel que juegan los hombres en el contexto de la danza académica del país, señalando los matices que corresponden a la danza clásica, contemporánea y folklórica, requisito en la formación de los "bailarines integrales" quienes egresan de dicha institución.

Este estudio expone la manera en la que la danza influye en la vida cotidiana de los hombres que se dedican a ella y la forma en que la participación masculina influye a la danza misma. Lo anterior, con un enfoque de género, que permite detectar en qué medida se da la afirmación y la ruptura del estereotipo masculino, y partiendo de la reflexión sobre lo que son la masculinidad y la identidad masculina.

Es necesario señalar que en la Academia de la Danza Mexicana, como en el resto de las escuelas profesionales de danza del país, la mayoría de su población escolar está integrada por mujeres. Los varones que estudian en esa institución representan una minoría, con características específicas, como son el hecho de ingresar a una edad más avanzada; de cursar sus estudios de bachillerato o de educación superior de manera simultánea en otra institución, cosa que no ocurre con las mujeres, quienes cubren todos sus estudios en la Academia de la Danza Mexicana; la de combinar la formación profesional con el trabajo asalariado, y la de enfrentar una actitud social hostil hacia la profesión en la

que han elegido formarse, tanto por el hecho de no ser rentable, como por el mito que asocia la danza en los hombres con la preferencia homosexual.

El proyecto "Formación especial para varones" se comenzó a aplicar en 1993, ante la falta de población masculina en la citada institución. Aún no egresa su primera generación, la cual es el núcleo de la unidad de análisis de esta investigación, que tiene como objetivo contribuir al enriquecimiento de los estudios sobre la masculinidad, bajo la perspectiva de abrir caminos al conocimiento y análisis tendientes a propiciar políticas, actitudes y prácticas que permitan una convivencia más armónica y equilibrada entre los seres humanos.

Al revalorar el potencial emancipador de la danza, se muestra la manera en la que ésta influye en la vida cotidiana de los hombres que se dedican a ella, al tiempo que se detecta cómo los varones de la Academia Mexicana de la Danza influyen en el tipo de danza que se realiza en esa institución.

Las hipótesis de trabajo de esta investigación fueron las siguientes:

1. A partir de características biológicas, la identidad masculina se construye culturalmente, creándose patrones de comportamiento que obedecen a exigencias sociales que crean el estereotipo masculino.
2. El estereotipo masculino exige a los hombres el cumplimiento de una serie de funciones sociales, como son la supremacía de la razón, por sobre la sensibilidad y la intuición, o la de ser el soporte económico de un hogar, lo cual se ve quebrantado cuando los varones optan por la danza como profesión.
3. La incorporación de los hombres a la danza se ve enmarcada en vivencias, actitudes y bajo roles que, en contraposición, afirman el estereotipo masculino.

4. Los hombres, al igual que las mujeres, aportan a la danza una presencia intransferible, no sólo por los roles específicamente masculinos, sino por las características del cuerpo de los varones, en una actividad en la que el cuerpo es fundamental, por ser instrumento y medio de trabajo, y cuyo producto es indisociable a él.

5. La idea que vincula la práctica de la danza con la preferencia homosexual es un mito, que se basa en el hecho de que los bailarines tienen una cultura más libre del cuerpo, donde la homosexualidad es aceptada con mayor apertura que en otros ámbitos.

Este trabajo se desarrolló de lo general a lo particular, partiendo de una revisión bibliográfica sobre las categorías de género, masculinidad e identidad masculina, y de la danza como vía de emancipación del ser humano. Con esas herramientas teórico-metodológicas, se arribó al estudio de caso, que se sustenta en la exposición de las características del proyecto "Formación especial para varones", de la Academia de la Danza Mexicana, y en el análisis de su impacto en la vida cotidiana de sus destinatarios.

Este impacto se estudió a través de entrevistas, tomando una muestra representativa de los bailarines que son formados dentro de dicho proyecto. Se analizó, mediante los testimonios y con el apoyo de la observación de campo, en qué medida se da la afirmación y la ruptura del estereotipo masculino.



## **CAPITULO 1**

### **GENERO, MASCULINIDAD E IDENTIDAD MASCULINA**

#### **1.1 Sobre la categoría género.**

De toda la carga sociocultural que se le asigna al sexo con el que se nace da cuenta la categoría de género, lo cual permite penetrar en el estudio de los orígenes y mecanismos de una de las formas de ejercicio de la desigualdad social, basadas en la valoración que se le da a las diferencias anatómico-fisiológicas, de acuerdo al sexo.

La distinción entre sexo y género permite situar en el terreno de lo transformable lo que, en aras de una diferencia natural, se consideraría inmutable.

La trascendencia de la incorporación de la categoría género en las ciencias sociales se basa en que éste constituye un instrumento que permite hacer una dilucidación sobre las relaciones mujer/mujer, hombre/mujer y hombre/hombre, permitiendo analizar el entramado social que se teje entre individuos sexuados, desde múltiples ángulos. Es decir, ya no sólo se puede estudiar la subordinación de las mujeres con una visión totalizadora de que éstas son sujetos de la dominación patriarcal, sino que es posible profundizar en las relaciones que se den con el ejercicio del poder femenino o en otros de carácter igualitario.

Si bien la incorporación de la categoría género a las investigaciones de las ciencias sociales partió del malestar de las mujeres, que vieron en ella la posibilidad de interrogar a la sociedad sobre el por qué una diferencia biológica habría de devenir en desigualdad social, los estudios de género también permiten abordar las relaciones de los hombres entre sí y con las mujeres. Este vertiente, la de los estudios de la masculinidad, es la más reciente; pero, a través de él se abre la posibilidad de investigar, heterogenizando, la situación social de los varones.

Así como los estudios de género que se han centrado en las condiciones sociales y políticas de las mujeres han permitido romper el mito del "eterno femenino", como una esencia consustancial, uniforme e inmodificable, los estudios sobre la situación de los varones permitirán ubicarlos como sujetos sociales pertenecientes no sólo a un género en abstracto, sino también a una clase social, de una determinada edad, de cierta etnia y con un cierto status.

Porque como lo señala Teresita de Barbieri <sup>1</sup>, a pesar de que la categoría género - más neutra que la de patriarcado - es quizá la ruptura epistemológica más importante de los últimos veinte años en las ciencias sociales, pues le da reconocimiento a una dimensión de la desigualdad social hasta antes subsumida en el ámbito económico, ésta debe articularse con otras categorías que dan cuenta de otras formas de desigualdad. "Son las distancias de clase, de género, étnicas y raciales y de generación las que se intersectan y articulan unas con otras" <sup>2</sup>. Eso obliga a acotar y contextualizar los sujetos investigados, pues al tensionarlos en sus múltiples determinaciones se puede tener una aproximación más completa de sus relaciones.

Sí, la aplicación de la categoría género implica un principio relacional, con la/el otra/o que es diferente o similar, partiendo de las relaciones de poder que se entablan a partir del sexo. "Es en esta búsqueda donde surge y se expande el concepto de género como categoría que, en lo social, corresponde al sexo anatómico y fisiológico de las ciencias biológicas. El género es el sexo socialmente construido" <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> De Barbieri, Teresita. "Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica". En Revista Interamericana de Sociología, No.2. México, 1992. p.151.

<sup>2</sup> Ibid. p.164.

<sup>3</sup> Ibid. p.150.

De acuerdo a la revisión que realiza Marta Lamas <sup>4</sup> sobre la historia de la categoría género, al parecer, la disciplina que primero la empleó fue la psicología médica, a través del trabajo de John Money, quien en 1955 introdujo el concepto "papel de género" (gender role), para referirse a la construcción social de lo femenino y lo masculino. Pero fue en 1968 cuando Robert Stoller estableció más nitidamente la diferencia entre el sexo y el género, a partir de investigaciones sobre niños y niñas con problemas anatómicos y fisiológicos, debido a los cuales no correspondía la forma de sus genitales con su composición cromosomática.

El concluyó que "lo que determina la identidad y el comportamiento de género no es el sexo biológico, sino el hecho de haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres y atribuidos a cierto género" <sup>5</sup>. Con ello, Stoller mostraba que era más definitiva la asignación y la adquisición de una identidad, que la carga genética, hormonal y anatómica.

Con base en Stoller, Lamas entabla una distinción entre la asignación, la identidad y el papel de género. La primera es la rotulación que se realiza de un bebé, en el momento en el que éste nace, a partir de la apariencia de los genitales ( es niño o niña). La segunda se establece entre los dos y tres años de edad y una vez que se le hace saber y asumir a un infante que forma parte del grupo de lo masculino o de lo femenino; ello constituirá la criba por la que se tamizarán todas sus acciones a lo largo de su vida. Por último, el papel o rol de género se integra con el conjunto de normas y prescripciones socioculturales sobre el comportamiento femenino y masculino. "La dicotomía masculino-femenino, con sus

---

<sup>4</sup> Lamas, Marta. "La antropología feminista y la categoría 'género". En Nueva Antropología. Vol. VIII, No. 30. México, 1986. pp.173-198.

<sup>5</sup> Ibid. p.188.

variaciones culturales tipo el yang y el ying, establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los roles, limitando las potencialidades humanas de las personas al potenciar o reprimir los comportamientos según si son adecuados al género<sup>6</sup>.

La idea sustantiva que distingue al sexo del género es que el primero se refiere al hecho biológico y el segundo al hecho social. Bajo ese principio, el llamado "nuevo feminismo", que se desarrolló en Estados Unidos y en Europa en los años sesenta, y que en la década siguiente se extendió a otras regiones, como América Latina, hizo que permeara la categoría género en las ciencias sociales, pues a nivel de la teoría se hacía necesario desentrañar el motivo por el cual la diferencia biológica degeneraba en desigualdad social.

De Barbieri expone cómo se ha hecho uso de la categoría género desde la sociología en América Latina<sup>7</sup> y señala que hasta hace veinte años en el subcontinente, a esta ciencia no le había interesado estudiar la desigualdad social entre hombres y mujeres. Fue a mediados de los setenta cuando se comenzó a investigar la cuestión de las mujeres como un asunto del orden de lo social y no de lo biológico, y entonces fue preciso explicar las desigualdades en su hacer social por medio de otros fenómenos sociales.

"Si las mujeres tienen probabilidades de vida social diferente a los varones es porque la sociedad está organizada de manera que determina esos comportamientos desiguales y subordinados de unas y otros. El sexo social es una construcción social a partir de rasgos y funciones corporales. Por ser construcción de sentido es histórica, es decir, cambiante en contextos sociales diferentes"<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 189

<sup>7</sup> De Barbieri, Teresita. "El género desde la sociología en América Latina". Ponencia del XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, México, 1993.

<sup>8</sup> Ibid. p.8.

Esta autora concibe que si hay subordinación de las mujeres a los hombres se debe a que las relaciones de poder son el conflicto central en el nivel microsocioal, y cuya resolución se expresa en representaciones colectivas, en las instituciones y en las prácticas individuales y colectivas.

Explica que los estudios de género en América Latina, inicialmente sobre mujeres, se enfocaron a la población femenina en edades centrales y de determinada clase social (obreras y esposas de obreros, campesinas y trabajadoras domésticas). Las niñas, adolescentes y ancianas fueron adquiriendo presencia a través de las mujeres adultas. En el caso de los varones, ellos "se conocen a través de la voz de las mujeres y por la observación, principalmente, pero no se han constituido en objeto de estudio específico sino hasta estos últimos años"<sup>9</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior y que las relaciones de género "son la interacción social a partir de la diferencia corporal"<sup>10</sup>, es necesario estudiar también la manera en la que los varones se relacionan socialmente con las mujeres y entre ellos mismos, considerando su subjetividad y los mecanismos a través de los cuales se adaptan al ordenamiento social de un mundo dividido de manera genérica.

### **1.2 En torno a la masculinidad.**

Ser hombre no es lo mismo que ser masculino. Ser hombre corresponde a las características anatómico-fisiológicas distintivas del sexo con el que se nace. Ser masculino obedece al género que se construye asociado a dichas características. Así, la masculinidad

---

<sup>9</sup> Ibid. p.12.

<sup>10</sup> Ibid. p.12.

es la invención sociocultural que se crea colectivamente y se introyecta en el individuo a partir de una serie de valores que se acuñan bajo el signo de la violencia.

Para Michael Kaufman, la construcción de la masculinidad se sustenta en una triada de violencia: violencia contra las mujeres, violencia contra otros hombres y violencia contra si mismo.<sup>11</sup>

El ejercicio de la violencia explica cómo un poder se convierte en objeto de subordinación, permitiendo que el poder lo ejerza ya no quien tiene la capacidad (el poder) de producir desde su corporeidad otro cuerpo, sino quien logra regular ese potencial. Es la capacidad de procrear la que se controla, subordinando a las mujeres a dicho control y al acceso mismo a ser fecundadas, estableciendo normas desde las cuales se puede acceder a ellas.

Mary O'Brien señala que los hombres "han comprendido su separación de la naturaleza y su necesidad de mediar esta separación desde la oscura prehistoria en que la idea de la paternidad se apoderó de la mente humana. El patriarcado es la capacidad de trascender las realidades naturales con realidades históricas creadas por el hombre. Este es el principio de potencia en su forma primordial".<sup>12</sup>

Pese a que para algunos autores el término patriarcado ha sido superado, para Kaufman sigue siendo una categoría descriptiva amplia, que permita no situar la autoridad del padre directamente, sino su expresión indirecta en todas las relaciones y actividades.

De esa manera atribuye a la sociedad organizada jerárquicamente en forma patriarcal, clasista y heterosexista la construcción de la masculinidad como una forma de

---

<sup>11</sup> Kaufman, Michael. Hombres: placer, poder y cambio. Ed. CIPAF. Santo Domingo, 1989. pp. 19-64.

<sup>12</sup> O'Brien, Mary. The politics of reproduction. Citado por Kaufman, Michael, op. cit. p. 30.

dominio sobre lo que la cultura falocéntrica considera "el otro", que es nada menos que la otra mitad de la humanidad.

El carácter jerárquico de la división de la humanidad en masculino y femenino, donde al primero se le atribuye la fuerza y la cualidad de activo, y al segundo la debilidad y la pasividad, queda patentizada en el hecho de que si las mujeres logran penetrar en esferas tradicionalmente conferidas a los varones, es visto como un logro. En cambio, es enfrentado con resistencia el que un hombre incursione en ámbitos femeninos, pues ello es sinónimo de pérdida de hombría.

"La masculinidad es una reacción contra la pasividad y la impotencia y conlleva la represión de todos los deseos y rasgos que una sociedad dada define negativamente como pasivos o como resonantes de experiencias pasivas. (...) El monopolio de la actividad por parte de los hombres no es un imperativo psicológico o social, más bien la interiorización de las normas de la masculinidad exige la represión excedente de objetos pasivos como lo es el deseo de ser protegido. La represión de la pasividad y la acentuación de la actividad constituyen el desarrollo de una personalidad de agresividad excedente, que desgraciadamente es la norma en las sociedades patriarcales, si bien el grado de agresividad varía de persona a persona y de sociedad a sociedad".<sup>13</sup>

Michael Kaufman expresa que aunque el ser hombre se tiene en gran estima y los hombres valoran su masculinidad, eso no los exenta de experimentar sentimientos ambivalentes, pues a la vez que su condición de género les promete un mundo de trabajo y de poder, ésta les representa a su vez una incertidumbre en tanto les implica situarse emocionalmente distantes. Esa tensión que los hombres han de esforzarse en superar, se

---

<sup>13</sup> Ibid. pp. 36-37.

evidencia cuando se enfrentan a expresar sus sentimientos, como ocurre en grupos de apoyo o de terapia, y patentiza sus temores a ser cuestionados acerca de su masculinidad.<sup>14</sup>

Una de las maneras de combatir las dudas que se tienen sobre la propia masculinidad es la violencia. Kaufman dice que las diferentes formas de violencia en contra de las mujeres son la "expresión de la fragilidad masculina y su función en la perpetuación de la masculinidad y la dominación masculina".<sup>15</sup>

La violencia física y verbal, así como una violencia más velada como es la competencia en los mundos de los negocios, la política y la academia son la expresión de la masculinidad afirmada frente a otros hombres.

Pero la violencia no siempre es hostilidad hacia los demás hombres, cuyas relaciones están caracterizadas también por la camaradería, la admiración de ciertos héroes y la creación de espacios masculinos (cantinas, gimnasios, equipos de fútbol). Esos espacios son los que permiten la expresión de afecto entre hombres, bajo la garantía de que se ayudarán mutuamente a reforzar su masculinidad y donde las relaciones homoeróticas estarán encubiertas precisamente por el vínculo camaraderil. El que el erotismo entre los hombres no se reconozca como tal en esos espacios, se debe a que la homofobia es una "fobia construída socialmente que resulta indispensable para la imposición y el mantenimiento de la masculinidad".<sup>16</sup>

La triada de violencia propuesta por Kaufman se cierra con la ejercida por el hombre contra sí mismo. "La constante vigilancia psicológica y conductual de la pasividad y sus derivados, constituye un acto de violencia perpetua contra sí mismo. La negación y el

---

<sup>14</sup> Ibid. pp.41-42.

<sup>15</sup> Ibid. p.44.

<sup>16</sup> Ibid. p.54.



bloqueo de toda una gama de emociones y aptitudes humanas se agrava con el bloqueo de las vías de descarga".<sup>17</sup>

Este autor establece que la masculinidad se define de manera precisa en la adolescencia y que la norma masculina se ve matizada por factores de clase, nacionalidad, raza, religión y etnicidad, y que se expresa con singularidad de acuerdo a cada grupo. Con ello, queda claro que la masculinidad no es uniforme, es una construcción sociocultural que lejos de ser homogénea, varía de acuerdo al contexto en el que se crea, en el que se reproduce, en el que se transforma.

Michael Kimmel lo expresa claramente: " Yo observo a la masculinidad como la colección de significados en constante cambio, que vamos construyendo a través de nuestra relación con nosotros mismos, entre cada uno de nosotros y con nuestro mundo. La masculinidad no es atemporal ni estática; es histórica. La masculinidad no es la manifestación de una esencia interior; ésta está construida socialmente. La masculinidad no emerge a la conciencia desde nuestra estructura biológica; ésta es creada desde nuestra cultura. La masculinidad significa diferentes cosas, en diferentes momentos, para diferentes personas. Llegamos a saber lo que significa ser un hombre en nuestra cultura colocando nuestras definiciones en oposición a un conjunto de 'otras' definiciones de minorías raciales, de minorías sexuales y, sobre todo, de las mujeres".<sup>18</sup>

Las relaciones de género son relaciones de poder, como también lo son las relaciones intragenéricas. Bajo el principio social de la desigualdad, existe lo que Kimmel y Kaufman denominan masculinidad hegemónica, la cual es "la imagen de aquellos hombres

---

<sup>17</sup> *Ibid.* p.56.

<sup>18</sup> Kimmel, Michael. La masculinidad como homofobia: miedo, vergüenza y silencio en la construcción de la identidad de género. Mimeo. Nueva York, 1994. Traducción Martha González Ruiz, FCPyS. p.2.

que detenten el poder, y que ha venido a ser la norma en las evaluaciones e investigaciones psicológicas y sociológicas, en las técnicas de autoayuda y en la literatura sobre consejería para la enseñanza y entrenamiento para hombres jóvenes, para que lleguen a ser 'hombres verdaderos'. La definición sobre el hombre es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder"<sup>19</sup>.

Kimmel establece que al igualar al hombre con la fuerza, el éxito, la capacidad, la confiabilidad y control de sí mismo, se mantiene el poder que algunos hombres ejercen sobre otros hombres y sobre las mujeres. Aquí vale la pena detenerse a reflexionar sobre el "exceso diferencial que distintos tipos de hombres tienen de esos recursos culturales que confieren masculinidad y acerca de cómo cada uno de esos grupos construye sus propias modificaciones para preservar y reclamar su masculinidad"<sup>20</sup>.

En un estudio sobre la masculinidad en Puerto Rico, Rafael Ramírez se detiene a analizar el machismo entre los boricuas y ve a éste no sólo como un síndrome que aglutine una lista de cualidades perniciosas en los hombres, sino como un cúmulo de rasgos no uniformes que varían y adquieren especificidades de acuerdo a la clase social, a la edad y al grupo étnico al cual se pertenece. Como en un fresco, retrata y desmenuza las actitudes consideradas machistas de los puertorriqueños y sobre la no homogeneidad de su afirmación en el machismo basta destacar dos ejemplos: para reforzar la importancia que tienen los genitales en los hombres, ellos constantemente se los tocan en público, pero esto jamás ocurre entre la gente de las clases sociales más altas. Asimismo, entre los rasgos de un hombre macho está el ser cumplidor y servir como único aportador o principal aportador

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.6.

económico de la familia, exigencia que entre los hombres de las clases sociales más desfavorecidas enfrenta mayores dificultades, lo cual implica echar a andar mecanismos compensatorios que afirmen que se es tan hombre o más hombre que aquel que tiene mayor poder. De ahí el ufanarse por poseer fuerza física y demostrar agresividad verbal, o bien hacer alarde de la potencia sexual, a través de la broma o mostrando que se puede tener muchas mujeres.<sup>21</sup>

Siendo una ínfima minoría la de los hombres que cubren todos los requisitos impuestos por la masculinidad hegemónica, para la mayoría de los hombres el detentar la masculinidad es un proceso doloroso, que tiene que hacerle frente a la competencia que significa ser hombre frente a otros hombres.

Tanto Kimmel como Ramírez coinciden en que la masculinidad, más que tener que ser probada frente a las mujeres, "es un decreto homosocial. Nos probamos a nosotros mismos, realizamos heroicas gestiones, nos arriesgamos enormemente, todo porque queramos que otros hombres nos concaden nuestra hombría".<sup>22</sup>

Ramírez plantea que desde que es niño, un varón es educado para darse a respetar entre los hombres, a defenderse de las agresiones tanto física como verbalmente, y a mostrar invulnerabilidad, autosuficiencia, valor y control. "Los encuentros entre los hombres están trabajados por el poder, la competencia y el conflicto potencial. Por supuesto no se excluye la capacidad para establecer relaciones de compañerismo, cooperación, lealtad y afectividad (...); pero éstas ocurren en el marco de las relaciones de poder y significa sobreponerlas al juego del poder".<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ramírez, Rafael. Dime Capitán, Reflexiones en torno a la Masculinidad, Ed. Huracán, Puerto Rico, 1993, pp.57-83.

<sup>22</sup> Kimmel, Michael. Op. cit. p.9.

Esa permanente tensión, por la constante puesta en tela de juicio de la propia masculinidad, hace que los hombres la enfrenten como una experiencia de poder, sí, pero también de dolor.

"Sea como sea, el poder que puede asociarse con la masculinidad dominante, también puede constituir una fuente de enorme dolor. Puesto que sus símbolos son, en últimas, ilusiones infantiles de omnipotencia, que son imposibles de lograr. Dejando las apariencias a un lado, ningún hombre es totalmente capaz de alcanzar tales ideales y símbolos. Por un lado, todos seguimos experimentando una gama de necesidades y sentimientos que son considerados inconsistentes con el concepto de masculinidad. Tales experiencias se convierten en fuente de enorme temor. En nuestra sociedad, dicho temor se experimenta como homofobia o para expresarlo de otra manera, la homofobia es el vehículo que simultáneamente transmite y apacigua ese temor".<sup>24</sup>

Kimmel explica que al ser la masculinidad un decreto homosocial, la emoción que más implica es el miedo a que cualquier búsqueda, expresión, sentimiento o interés pueda ser identificado con lo femenino. La "anti-femenidad yace en el corazón de las concepciones contemporáneas e históricas de la masculinidad, así, la masculinidad es definida más por lo que no debe ser y no por lo que uno es".<sup>25</sup>

Por su parte, Kaufman considera, en ese mismo sentido, que "la adquisición de la masculinidad hegemónica (y la mayoría de las subordinadas) es un proceso a través del cual los hombres llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y

---

<sup>23</sup>Ramírez, Rafael. *Op. cit.* p.72

<sup>24</sup> Kaufman, Michael. "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias de poder entre los hombres". En *Theorizing Masculinities*. Ed. Sage Publications. Londres, 1994. Traducción PUEG-UNAM. Mimeo, p.14

<sup>25</sup> Kimmel, Michael. *Op. cit.* p.7

posibilidades, tales como el placer de cuidar de otros, la receptividad, la empatía y la compasión, las cuales son experimentadas como inconsistentes con el poder masculino. Dichas emociones y necesidades no desaparecen; simplemente se frenan o no se les permite jugar un papel pleno en nuestras vidas, lo cual sería saludable, tanto para nosotros como para quienes nos rodean. Eliminamos estas emociones porque podrían restringir nuestra capacidad y deseo de autocontrol o de dominio sobre los seres humanos que nos rodean y de quienes dependemos en el amor y la amistad. Las suprimimos porque llegan a estar asociadas con la feminidad que hemos rechazado en nuestra búsqueda de masculinidad".<sup>26</sup>

En ese obsesivo deslinde de lo femenino, la masculinidad podría considerarse como "un conjunto de exageradas actividades para mantener alejados a todos aquellos que quieren ver a través de nosotros, y un frenético esfuerzo por mantener a raya a todos aquellos temores dentro de nosotros mismos".<sup>27</sup>

El miedo a ser considerado un poco hombre, un homosexual, "un mariquita", como dice Kimmel, domina el concepto cultural de la hombría. "En este sentido, la homofobia, el miedo a ser percibido como un gay, no como un verdadero hombre, mantiene a los hombres exagerando todas las reglas tradicionales de la masculinidad, incluida la voracidad hacia la mujer. La homofobia y el sexismo van de la mano".<sup>28</sup>

Lo que Kaufman llama masculinidades subordinadas serían las que corresponden a las expresiones de la masculinidad de la mayoría de los hombres, dado que ha quedado establecido que la masculinidad hegemónica la ejerce una minoría de hombres con poder,

<sup>26</sup> Kaufman, Michael. 1994. Op. cit. p.13

<sup>27</sup> Kimmel, Michael. Op. cit. p.10

<sup>28</sup> Ibid. p.11

no sólo sobre las mujeres, sino sobre otros hombres. Para estudiar entonces a la mayoría de los hombres y para precisar las características que adquiere su peculiar ejercicio y asunción de la mesculinidad, es necesario impulsar estudios de caso muy bien acotados, lo cual ayudará a trascender generalidades y a dismantelar mitos, pues, como por ejemplo lo señale Matthew Gutmann, "las clasificaciones de 'hombres mexicanos' y 'hombres latinoamericanos' son anacronismos. Categorías tan generales como éstas niegan diferencias importantes que existen entre regiones, clases sociales, generaciones y grupos étnicos, en México y en otras partes de América Latina".<sup>29</sup>

Para Gutmann es posible hacer generalizaciones sociológicas a partir de semejanzas notables entre hombres que comparten ciertas experiencias históricas y socioculturales. Esto, no obstante lo que él llame diversidad de identidades masculinas.

### 1.3 La identidad masculina

Con el engañoso título XY: La identidad masculina, Elisabeth Badinter<sup>30</sup> escribe una obra en la que analiza la manera en la que un hombre construye su identidad de género. Calificar de engañoso el nombre de dicho trabajo implica plantear que la identidad masculina no se construye desde lo cromosomático, sino desde lo psicosocial.

Por ello vale la pena detenerse e revisar el trabajo de Raúl Béjar Neverro y Héctor Manuel Cappello, quienes señalan que la identidad "es una resultante de la interacción social. Muy difícilmente podemos hablar de la identidad de tal o cual persona sin referirnos a entidades, procesos y estructuras sociales".<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Gutmann, Matthew. "Los hombres cambiantes, los machos impenitentes y las relaciones de género en México de los noventa". En Revista de Estudios Sociológicos. Vol. XI. No. 33. México, 1993. p. 726

<sup>30</sup> Badinter, Elisabeth. XY: La identidad masculina. Alianza Editorial. España, 1993. p.15-148.

<sup>31</sup> Béjar Navarro, Raúl y Cappello G, Héctor Manuel. Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacionales. Ed. UNAM-CRIM, 1990. p.54

Estos autores expresan que la identidad diferencia a las personas, los grupos y las naciones, y que esa diferencia sirve como punto de partida para estructurar un principio de similitud entre los miembros respecto a un grupo.

Béjar y Cappello recuerdan que el término identidad surge apenas en los años cincuenta, en los trabajos del psicoanalista austriaco Erik Erickson, quien se centró en el desarrollo de los procesos que vive el individuo en la construcción del camino hacia la madurez. El planteaba que se trata de "un proceso subjetivo que forma la conciencia del individuo como un sistema de autoevaluación de sus potencialidades, capacidades y debilidades, que le otorga un sentido de unicidad personal y de pertenencia individual".<sup>32</sup>

Tras hacer una revisión de la manera en la que desde entonces se ha conceptualizado la identidad, Béjar y Cappello dicen que "podemos lanzar la hipótesis de que la identidad, como un fenómeno de autorreflexión, crea la conciencia del individuo como persona. Esto es, que el reconocimiento de su espacio personal, su frontera subjetiva de acciones particulares y el destino que espera de acuerdo con sus aspiraciones, habilidades y defectos en el mismo ambiente social en que se ubica, le permite construir el concepto de su 'mismidad'".<sup>33</sup>

Establece que la identidad alcanza nivel de madurez cuando el individuo manifiesta su voluntad de participar de manera consciente dentro de una amplia gama de papeles disponibles, otorgándoles su toque personal para ser diferenciado y diferenciar a los demás.

En un rescate de Durkheim, en el sentido de que la sociedad no es la simple suma de individuos, sino que ésta representa una realidad específica, consideran que la identidad "es un proceso dinámico donde la historia de la vida de las personas se influye con los

---

<sup>32</sup> ibid. p.42

<sup>33</sup> ibid. p.43.

acontecimientos sociales que son rebesados por las circunstancias meramente individuales".<sup>34</sup>

Establecen que si para Erickson el concepto de identidad sirvió para explicar una afiliación efectiva, emocional y cognoscitiva a un grupo, patrón de vida o sociedad específica que hacía que el individuo se comprendiese como tal, para los interaccionistas simbólicos la identidad es un proceso cuyos productos son autoconcepciones en continua evolución, donde la interacción social es la fuente generadora del desarrollo humano. Por su parte, la fenomenología considera que la base de la relación individuo-sociedad se da a partir de la propia identidad, "si bien es cierta la existencia de una realidad biológica del individuo, su conciencia como tal se da en relación con su sociedad".<sup>35</sup>

Para Béjar y Cappello, la identidad individual permite a la persona contar con una integridad en sus múltiples relaciones con la sociedad, saberse él mismo en la amplia gama de momentos y situaciones de su vida, pero a su vez el individuo vive el complejo tejido de la identidad social, que "es un campo estructurado socialmente dentro de la mente humana y un elemento importante de los procesos subjetivos y psicológicos de la sociedad. Es un mecanismo mediante el cual la sociedad forma la psicología de sus miembros para alcanzar las metas y personalizar los conflictos".<sup>36</sup>

Siguiendo estas reflexiones, se puede considerar que la identidad masculina es la manera en la cual las personas sienten como propio el conjunto de normas, valores, manifestaciones y significados de la masculinidad, dándoles una expresión propia, que se nutre de una determinada conformación sociocultural al tiempo que la retroalimenta.

---

<sup>34</sup> *Ibid.* p.44.

<sup>35</sup> *Ibid.* p.49.

<sup>36</sup> *Ibid.* p.52.



Pese al título de su libro, Badinter hace un interesante recorrido psicosocial y sociohistórico que permite ubicar la construcción de la identidad masculina dentro de un proceso oposicional. Para afirmarse como una mismidad, la identidad masculina surge de la negación de lo femenino.

Ese proceso se inicia con la diferenciación del niño respecto de su fuente primera de identificación con el placer y con el amor: la madre. Al ser alejado de la relación simbiótica con su madre, el niño se le obliga a construir una identidad distinta a la de ella. Esa separación, en la sociedad contemporánea, se experimenta cada vez a más temprana edad, con la incorporación de las madres al trabajo asalariado y el ingreso de los chicos a las guarderías, donde de cualquier manera está reforzada la presencia femenina, dado que la inmensa mayoría del personal que tiene en esos centros la responsabilidad del cuidado de los niños está constituida por mujeres.

Badinter señala que por una cuestión etológica, las niñas en la etapa preescolar tienden a agruparse entre sí y que los niños, un promedio un año más tarde que ellas, hacen lo propio. Vale la pena reflexionar en este hecho, pues en estos primeros años de vida independiente de la madre, niños y niñas ya han sido rotulados genéricamente y a unas y otros se les han conferido características físicas que van más allá de la diferenciación genital. La ropa, los peinados, muy usualmente el agrupamiento de ellas y ellos entre sí como forma de organizar la dinámica al interior de los grupos preescolares, son elementos que van determinando su tendencia a buscar quiénes son sus semejantes y a agruparse en torno suyo.

En esa exigencia de que un niño se comporte como un niño y no como una niña, al llamado a que sea un hombrecito, se realiza presentándole otras figuras masculinas,

prototípicas en una determinada sociedad. La figura del padre, al interior de la familia sería la que correspondería para sustituir a la de la madre en la configuración de la identidad. Sin embargo, el padre cada vez más alejado del hogar por su vida laboral y social, o bien el creciente aumento de hogares monoparentales encabezados por mujeres, hablan de la necesidad de buscar en otras figuras esa imagen prototípica de la masculinidad para el niño que conforma su identidad de género.

Respecto al padre, Badinter plantea que "en una sociedad industrial son muchos los chicos que ya no encuentran en él su modelo de identificación. Lo buscan en la ficción literaria, y aún más en la cinematográfica. La imagen legendaria del cow boy, los aventureros, los Rambo y demás Terminator así como los actores que los encarnan, se han convertido en padres de sustitución para nuestros hijos. Pero aún más que estos héroes superviriles aunque irreales, los mejores modelos de identificación de los muchachos son sus semejantes".<sup>37</sup>

Explica que entre los preadolescentes se hace necesaria la afirmación de la virilidad contra el universo femenino materno, buscando la vida en grupo, actividades y deportes colectivos. "Bandas, gangs, equipos y grupos de chicos de todo tipo son menos la expresión de un instinto gregario propio de su sexo que la necesidad de romper con la cultura familiar femenina y crear otra masculina. A falta de una presencia efectiva del padre modelo de virilidad, los jóvenes machos se unen bajo la férula de otro, un poco mayor o un poco más despierto, una suerte de hermano mayor, de leader, que se admira y copia al tiempo que se le reconoce autoridad".<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Badinter, Elisabeth. Op. cit. p. 115

<sup>38</sup> Ibid. p. 116.

El carácter competitivo y agresivo de los deportes colectivos convierte a éstos en arena propicia para la iniciación en la virilidad. Badinter cita al sociólogo Don Sabo, quien expresa los motivos por los cuales se animó a soportar el dolor físico que le representaba el jugar fútbol desde los ocho años de edad: "Jugaba para obtener recompensas. Ganar en el deporte significa ganar amigos y hacerse un lugar en el mundo de los machos".<sup>39</sup>

Pero si el deporte violento supone un rito de iniciación masculina precisamente en la compañía de otros hombres, marcando que "una de las características más evidentes de la masculinidad en nuestra época es la heterosexualidad"<sup>40</sup>, a lo largo de la historia y en otras comunidades, como en algunas tribus de Nueva Guinea y Africa, los rituales iniciáticos son de claro carácter homosexual.

"Convertir a los chiquillos demasiado atados a sus madres en guerreros viriles y agresivos no es tarea fácil. Pero crear una identidad masculina que haga hombres heterosexuales, a los que gusten luego las mujeres, a base de exitarles eróticamente con chicos, es un reto aún más monumental".<sup>41</sup>

Lo que Badinter denomina la pedagogía homosexual y la cual consiste en iniciar por esa vía a los preadolescentes en el papel sexual masculino, se basa en relaciones de poder, en jerarquías establecidas por la superioridad del maestro (sea un soltero sambia o un erasta de la antigua Grecia) y la subordinación del novicio, quien finalmente tendrá que sentirse agradecido por habersele permitido, de forma voluntaria o no, aprender el papel masculino.

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 118.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 106.

Una condición de la pedagogía homosexual es que sea exclusivamente temporal. El amor erótico entre dos hombres adultos, en la antigua Grecia "nada tiene que ver con la iniciación y es fácilmente objeto de críticas y de ironía"<sup>42</sup>, mientras que las tribus de Nueva Guinea lo prohíben estrictamente, pues lo "consideran una aberración"<sup>43</sup>.

En nuestras sociedades de milenario dualismo heterosexista, "la identidad masculina se asocia con el hecho de poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse, usando la fuerza si es necesario. La identidad femenina, por su parte, se asocia con el ser poseído, dócil, pasivo, dado al sometimiento. 'Normalidad' e identidad sexuales se inscriben en el contexto de la dominación de la mujer por el hombre. Desde esa óptica, la homosexualidad que implica dominación del hombre por el hombre, es considerada como una enfermedad o, como mínimo, como un trastorno de la identidad de género"<sup>44</sup>, restándole su mismidad, es decir, su capacidad de elaborar su propia identidad: la identidad homosexual, que de alguna manera es reivindicada por el movimiento gay, con el plantamiento del derecho a ser diferente al heterosexual, creando así la mismidad y la alteridad correspondientes al proceso de construcción de una identidad, que sólo puede ser reconocida no con la tolerancia, sino con la aceptación de la homosexualidad como un ejercicio normal (no criminal, ni patológico) de la sexualidad.

---

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 108.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 108.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 123.

## CAPITULO 2

### EL POTENCIAL EMANCIPADOR DE LA DANZA.

La danza, como profesión, ofrece más que la posibilidad de brindar y presenciar un espectáculo. En su naturaleza encierra una potencia liberadora para el ser humano contemporáneo, al permitirle trascender esa metafórica pero enajenante decapitación que mantiene escindida la mente de su cuerpo y a éste de sus emociones, adjudicándole un mayor peso a la racionalidad que a la intuición y a la emotividad, y otorgándole un papel preponderante a la palabra escrita y oral, por sobre el gesto y el movimiento.

"Aunque se libere un deseo de superar la ruptura entre saber y vida, los problemas siguen planteados en el marco de un discurso intelectual fabricado por Occidente que traduce la inquietud de ruptura con las cosas en palabras que no son más que una idea distante de la realidad y de esas cosas, de su existencia en actos. Nos quedamos siempre prisioneros de una mirada verbal que queda al nivel de la crítica. Nos conocemos como intelectualmente divididos, decapitados en nuestro propio cuerpo y en nuestro espíritu, nuestras emociones, nuestros sentidos y nuestra racionalidad".<sup>45</sup>

Por eso es relevante que las ciencias sociales se ocupen de un interlocutor esencial, el cuerpo, ya que "son los gestos del cuerpo que, en movimiento o en reposo, producen y reproducen la materialidad de las sociedades, condicionan su existencia y su funcionamiento".<sup>46</sup>

Al integrar en una unidad indisociable al cuerpo, la mente, las emociones y las sensaciones, la danza le brinda al ser humano la posibilidad de reapropiarse de sí mismo a

<sup>45</sup> Januszewski, Aldona. "Del gesto etnográfico al gesto creador". En Jaulin, Robert. La des-civilización (política y práctica del etnocidio) Ed. Nueva Imagen. México, 1979. p.77

<sup>46</sup> Ibid. p.68.

plenitud. Siendo el cuerpo la representación más inmediata del ser, es en la actividad dancística instrumento y medio de producción del movimiento. El producto del trabajo dancístico, a su vez, no se puede disociar de la estructura corporal, evitando así la enajenación del resultado respecto a su creador.

Pero para que este proceso se viviera de manera consciente e influyera en el tipo de creación de los hacedores de la danza, tuvieron que pasar siglos a los que finalmente permeó la reflexión de los creadores que se dieron a la tarea también de teorizar sobre este arte.

El ballet, que tuvo sus antecedentes en el siglo XV, llegaba al siglo XVIII como un arte pleno de virtuosismo pero carente de la sensibilidad y el ganio que de él reclamaba Jean-Georges Noverre (Francia 1727-1810).

"Los pasos, la soltura y el brillo de su encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas, he ahí lo que yo llamo mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento junto con la expresión no le presentan las fuerzas que serán capaces de conmoverme o interesarme, entonces aplaudo la destreza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me antemerece y no me causa más sensación que la que podría provocarme el arreglo de las siguientes palabras: constituye...el...la...vergüenza...no...crimen...y...el cadalso...Sin embargo, estas palabras dispuestas por un gran hombre, componen este bello verso del conde de Essex: El crimen y no el cadalso, constituye la vergüenza".<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Noverre, Jean-Georges. Cartas sobre la danza y sobre los ballets. Citado por Durán, Lin. La humanización de la danza. Ed. INBA. México, 1990. p.21.

Vale la pena abrir un breve paréntesis para reflexionar acerca de lo que Noverre llama "un gran hombre" para referirse a un verdadero creador, pues como expresa Januszewski: "Se comienza a descubrir que cada hombre es un creador en potencia, que posee dentro de sí la facultad de vivir una relación original, única con lo real. Solamente que ese potencial es desviado desde su infancia y lo real, en vez de existir por el descubrimiento privilegiado de la mirada personal, se convierte en una imagen mutilada ofrecida a la digestión del inconsciente colectivo".<sup>48</sup>

En palabras del antropólogo Marcel Jousse: "Todo hombre que sabe conservar la frescura ingenua y la naturaleza de sus órganos, es capaz de plasmar sobre una tela, de modelar con el barro, de componer en un son o de expresar con las palabras de su lengua, los aspectos de una realidad todavía desconocida e incluso insospechada... Su ojo ve lo no-visto, sus oídos oyen lo no-oido, su mano palpa lo no-palpado. ¿Por qué? sencillamente porque él es él".<sup>49</sup>

Si Noverre pugnaba por una danza libre de máscaras, miriñaques innecesarios, pelucas ridículas e, influenciado por las ideas reivindicativas de los valores humanos que promovió la revolución francesa, se pronunciaba por la humanización de este arte, fue con esa autenticidad de la que habla Jousse con la que a finales de siglo XIX y principios del XX Isadora Duncan le dio un salto cualitativo a la actividad dancística.

Isadora Duncan trabajó por hacer de la danza la expresión del sentimiento que, según decía, provenía del plexo solar. Ella "rompió la barrera del consciente y el subconsciente, dejando que la energía fluyera en perfecta coordinación; liberó la danza del comercialismo; soñó con miles de niños bailando de manera nueva en un mundo nuevo; desafió los

<sup>48</sup> Januszewski, Aldona. Op. cit. p.76.

<sup>49</sup> Jousse, Marcel. Anthropologie du geste. Citado por Januszewski, Aldona. Op. cit. p.76.

convencionalismos sociales y tuvo dos hijos fuera de matrimonio, afirmando que ella y sólo ella gobernaba su cuerpo".<sup>50</sup>

La Duncan no creó una técnica ni dejó una escuela, pero si abrió el camino para lo que habría de ser la danza moderna, que se desarrolló hasta los años cincuenta de la presente centuria, para luego dar paso a lo que hoy conocemos como danza contemporánea.

Mary Wigman (Alemania, 1886-1973) consideraba que "la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre; imágenes y alegorías de las emociones profundas del hombre en su necesidad de comunicarse"<sup>51</sup>. Mientras que, refiere Lin Durán, a diferencia del ballet que tiene un vocabulario fijo, Doris Humphrey (Estados Unidos, 1895-1958) "buscaba el movimiento a partir de la emoción, construyendo lo que para ella sería la fuerza comunicadora".<sup>52</sup>

Las repercusiones de explorar en la danza con esta visión de arte comunicador de las ideas y las emociones, y no como un mero entretenimiento a base de formas virtuosas, lo revela Durán cuando dice: "No es una casualidad que los progenitores de la danza moderna en Estados Unidos fueran mujeres que proclamaban su emancipación de la muy conservadora y estricta moral victoriana y que luchaban por ser reconocidas en su individualidad, como Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis (antecesoras de Doris Humphrey) y las que desarrollaron una forma personal de expresión, sin tener entrenamiento previo, o muy poco".<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Durán, Lin. Op. cit. p. 12.

<sup>51</sup> Ibid. p.26

<sup>52</sup> Ibid. p.48

<sup>53</sup> Ibid. p. 49



Para Martha Graham (Estados Unidos, 1894-1991), el cuerpo humano represente un misterio, una maravilla, una poderosa fuente de energía. Elle experimentó con el movimiento. Basada en la disciplina creó una técnica, pues según elle "había que lograr cuerpos dúctiles, fuertes, impactantes, así como expresivos y significativos, pero dentro de la mayor sencillez".<sup>54</sup>

En este capítulo se habla del potencial emancipador de la danza. ¿Por qué emplear la palabra potencial y no hablar directamente de la danza como una actividad liberadora? Para responder esta pregunta es preciso trascender un enfoque idílico y una visión deslumbrada respecto a este arte, dentro del cual se han desarrollado también mecanismos que tienden a la sujeción de la persona que se forma en la actividad dancística, con base en modelos estéticos y motrices determinados.

Hilde Isles expresa que "en las sociedades industriales disciplinarias, se han organizado las técnicas del cuerpo en función de los fines de la producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción, de manera que se valore la eficacia productiva en el entrenamiento. De manera generalizada, las técnicas corporales, incluyendo las extracotidianas artísticas, se han visto permeadas por este modelo".<sup>55</sup>

Los y las profesionales de la danza son sometidos a un régimen disciplinario de formación y transformación del cuerpo, que obedece a la necesidad de que una vez egresados de las escuelas sean capaces de brindar un espectáculo, dominando cierta o ciertas técnicas.

---

<sup>54</sup> Ibid., p.71

<sup>55</sup> Isles, Hilda. Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. Mimeo. México, 1995. p.292.

Es necesario precisar que no todo aquel que danza se emancipa por el simple hecho de danzar. Para que esta actividad cumpla su función integradora, liberadora, emancipadora, es necesario hacer de la técnica un medio a través del cual se adquiera la posibilidad de enriquecer el vocabulario del cuerpo, para que con este instrumento el sujeto se exprese a plenitud. Sin embargo, en muchas ocasiones, lamentablemente la formación hace de la técnica un fin en sí mismo, intensificando con ello la disociación del cuerpo, la mente y las emociones.

Citado por Januszewski, Jerry Grotowski reflexiona en torno a la técnica, y aunque lo hace en relación al teatro, bien puede aplicarse lo que dice a la danza: "La técnica es necesaria sólo para comprender que las posibilidades están abiertas, y luego, solamente como conciencia que disciplina y precisa...en cualquier otro sentido se debe abandonar la técnica".<sup>56</sup>

En ese aprender para olvidar está el secreto para apropiarse de un vasto vocabulario corporal, para emplearlo con libertad. La clave de este andamiaje es la creatividad, basada en la búsqueda en el interior de cada individuo, para hallar las auténticas motivaciones que han de engendrar las imágenes desencadenadas por el cuerpo en movimiento.

Escribe Waldeen: "La verdadera danza no se encuentra mediante sistemas mecánicos o generalidades de movimiento. La danza verdadera se sueña en la vigilia: es la fusión entre el ser interior y el mundo exterior, es conciencia simbólica que utiliza sus símbolos para transfigurar los sentidos -la percepción sensorial de este mundo-, en un lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad".<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Januszewski, Aldona. Op. cit. p.81

<sup>57</sup> Waldeen. La danza, imagen de creación continua. Ed. UNAM-FONAPAS. México, 1982, p. 38

Ahora bien, si en el capítulo primero se ha señalado que la determinación de género es un tamiz por el que pasa todo en la vida de las personas, surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo se expresa en la danza la masculinidad? y ¿cómo influye la danza en la vida cotidiana de los hombres que se dedican a ello? Esto se abordará en las siguientes líneas, producto de un estudio de caso.

## CAPITULO 3

### DANZA Y MASCULINIDAD.

#### 3.1 Características del proyecto "Formación especial para varones" de la Academia de la Danza Mexicana.

Respecto a los varones, las mujeres constituyen una notable mayoría en la danza académica. La Academia de la Danza Mexicana, fundada el primero de febrero de 1947, no es la excepción. En ese centro de enseñanza, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y cuya tarea es formar bailarines profesionales de danza de concierto, es apabullante la mayoría de mujeres, que contrasta con la evidente minoría de varones.

La Academia de la Danza Mexicana se plantea formar bailarines integrales, bajo la idea que concibe a un ser humano "capaz de participar en la construcción de su sociedad en la que promueva el crecimiento de la sensibilidad en todas sus direcciones; que produzca signos y símbolos que expliquen su devenir, que creen y recreen el proceso de la vida de la sociedad para que no sea arrastrada hacia la enajenación que implica el menosprecio de las manifestaciones subjetivas de los grupos".<sup>58</sup>

Bajo esa perspectiva se creó la carrera de intérprete de danza de concierto, con duración de ocho años y cuyo límite de edad de ingreso de los estudiantes va de nueve a once años. A los alumnos se les imparte danza clásica, contemporánea y popular mexicana, así como coreografía y otras materias de formación artística. Simultáneamente, dentro de la misma institución, cursan el programa de estudios correspondiente a la primaria, la secundaria y el bachillerato. Dentro de ese sistema regular de enseñanza, en el ciclo escolar 1995-1996, hay cerca de 200 alumnas inscritas y sólo siete alumnos. Esa ha sido,

<sup>58</sup> Academia de la Danza Mexicana. "Plan de Estudios". Mimeo. p.116.

en términos generales, la tendencia que se ha registrado en dicha institución a lo largo de su historia.

Ante la falta de varones en esa escuela y en la danza en general (aunque hay que apuntar que cada vez es mayor el número de bailarines de danza contemporánea), la Academia de la Danza Mexicana creó el proyecto "Formación especial para varones", que se comenzó a aplicar en el año escolar 1993-1994 y mediante el cual se pretende también formar intérpretes de danza de concierto, pero en un período de cuatro años, la mitad que en el sistema regular.

Por su carácter de "especial", este proyecto tiene características que lo distinguen del programa regular. Aquí los varones son jóvenes que ingresan de 15 a 23 años de edad, lo que se considera una entrada tardía a la danza. A través de una convocatoria en los diarios se capta a la población interesada, a la que se ofrece una formación integral que por impartirse en sólo cuatro años es intensiva en danza clásica, contemporánea y popular mexicana, además de un cuadro de materias artísticas complementarias. En vista de las edades heterogéneas de los destinatarios de este proyecto, se obtiene disparidad en los niveles de escolaridad, por lo que ellos deberán haber realizado o realizar el bachillerato en otra institución.

El proyecto se funda en una propuesta pedagógica que la Academia de la Danza mexicana denomina "estudio-trabajo", cuyo objetivo es vincular la teoría con la práctica, a través de la formación de valores en las relaciones cotidianas, con la apropiación de conocimientos, donde los factores de la formación del bailarín se desarrollan durante todo el año escolar con el fin de trabajar la estructura y el montaje escénico de una obra, sin plantear fronteras entre lo clásico, lo contemporáneo y lo popular mexicano, hasta culminar

con la representación mediante las prácticas escénicas de la escuela y la búsqueda de funciones remuneradas, que benefician a los muchachos que participan en ellas.

La Academia de la Danza Mexicana señala que "como institución carece de un equilibrio social en su población, resultado de la escasez de varones que contribuyan a un proceso armónico de formación y convivencia estudiantil. Todo proceso educativo se finca en la necesidad de integrar al hombre (sic) a la sociedad y prepararlo para desarrollarse dentro de ella. La danza no puede estar alejada de esta realidad y, por lo tanto, una formación dancística requiere dentro de sus necesidades específicas el trabajo con ambos sexos, de manera que los alumnos puedan integrar su escuela a la vida cotidiana".<sup>59</sup>

Con una visión de complementareidad entre los sexos, concepción que parte del dualismo heterosexista y que impregna todas las ideas y las acciones de la vida, se plantea que los hombres son necesarios para la danza, cuando que al planteamiento debería ser que la danza es necesaria para todos los hombres que requieren de este arte para expresarse.

El proyecto "Formación especial para varones" se gestó durante seis años, desde 1988, cuando la maestra Evangelina Villalón, su actual responsable, comenzó a insistir al interior de la Academia de la Danza Mexicana en que era necesario el ingreso de varones en esa escuela.

Villalón expresa que el proyecto surge por "la búsqueda de lo otro. Hemos tantas mujeres que ¿dónde está lo otro? Somos seres incompletos. Para completar esa parte, para equilibrar la población, para hacer un todo. Yo creo que el mundo está buscando esa completitud (sic), ese completar, ese ver en el otro lo que a tí te falta".<sup>60</sup>

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>60</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Evangelina Villalón. México, 17 de septiembre de 1995.

Narra que en 1988 tuvo un taller de danza "donde necesitaba varones, porque tenía una danza muy fuerte, era una danza macabra de la época medieval, y las chicas no me daban la intensidad. Quizá mi error fue poner a las chicas de (danza popular) mexicana, pero nunca me dieron esa fuerza que ellos pueden dar. Es una fuerza física, pero una fuerza de seguridad. Los varones tienen mucha seguridad. Necesito de alguna manera esta resistencia ante un afeminamiento, ante algo muy frágil. Y esto es lo otro de las mujeres. Y empecé a plantear que estábamos muy carentes de hombres. No hay hombres. Y entonces hice mucho ruido, durante muchos años en cada junta decía yo: es que hacen falta varones, no hay varones, no está la otra parte ¿y los varones?".<sup>61</sup>

Para realizar las prácticas escénicas de fin de año, se invitaba anteriormente a bailarines de otros grupos o compañías, hasta que se puso en marcha el proyecto "Formación especial para varones", que responde a las siguientes concepciones:

"-La educación en México tiende a promover el conocimiento y el dominio del humanismo burgués eurocentrista, el cual se sustenta en una conciencia de orden capitalista de producción. Los hombres en nuestra sociedad tienen la obligación de mantener a la familia y por lo tanto, de dedicarse a una actividad económicamente productiva.

"-En este contexto la danza más que las otras artes está fuera de los parámetros de producción y lejos de considerarse una actividad económicamente redituable, por lo que es fundamental generar conciencia ante el amplio rango de experiencias sociales y humanas que poseemos y ponderar la creatividad y práctica intelectual que nazcan en el interior de las raíces nacionales.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

"-No existen programas de educación artística que sensibilicen a la población, por lo que se carece tanto de público, como de vocaciones para la danza, especialmente en los varones.

"-La danza se caracteriza por su fugacidad, su carácter efímero causa temor a la constante incertidumbre del futuro.

"-La sociedad y sus conceptos impuestos 'el rol de la mujer', 'el machismo', 'el status', 'el objeto de consumo', son interferencias que frenan las posibilidades de elección de opciones de vida y marcan pautas definidas a seguir por los individuos según sus 'características sociales'".<sup>62</sup>

Al plantearse que las mujeres entrañan fragilidad y los hombres seguridad, se reproduce la idea de los estereotipos asignados a cada género. Graciela Hierro explica que esa estereotipada forma de asignación de roles en la sociedad condiciona los rasgos de carácter que mejor se adaptan para cubrir las necesidades de los grupos del poder masculino. Es así como "la agresividad, la inteligencia, la fuerza física y la eficacia, se fomentan en los hombres"<sup>63</sup>. En este aspecto es en el que se da la afirmación del estereotipo masculino, lo cual tiene a su vez su contrasentido en las propias características del proyecto "Formación especial para varones".

Es decir, en sus concepciones, la Academia de la Danza Mexicana incorpora una visión crítica respecto al capitalismo que regula la lógica y la dinámica del mercado en el arte, particularmente en la danza, que no deviene una actividad rentable. Hace también un abiaro llamado de tipo nacionalista para fortalecer la cultura mexicana y esboza una perspectiva de género en el intento por tratar de trascender los atavismos que plantean los

---

<sup>62</sup> Academia de la Danza Mexicana. *Op. cit.* p.117

<sup>63</sup> Hierro, Graciela. *Ética y feminismo*. Ed. UNAM. México, 1990. p.39.



roles femenino y masculino asignados por la sociedad y que inhiben la participación de los varones en este arte.

Se detecta que ha permeado la necesidad de dar entrada a la superación de roles estrechos, al propugnar por el derecho que tienen los hombres a incursionar en una profesión mayoritariamente ejercida por mujeres. He aquí el primer paso para la ruptura del estereotipo masculino que, como se verá más adelante, se expresa de manera clara en situaciones escénicas, de carácter extracotidiano, las cuales se ven inmediatamente impelidas a adoptar el estereotipo y luego a volver a trascenderlo. Todo esto parece constituir una suerte de equilibrio sobre una cuerda que estos jóvenes andan cotidianamente, enfrentando valores y actitudes que influyen en su formación, en su vida. Para indagar en qué medida se da esto, son necesarios la observación y el escudriñar en sus propias palabras.

### **3.2 Impacto del proyecto "Formación especial para varones" en la vida cotidiana de sus destinatarios.**

Mediante una muestra representativa de los estudiantes que se forman a través del proyecto "Formación especial para varones", en este trabajo se aborda el impacto que la danza ha tenido en su vida cotidiana. Del conjunto que integra los tres grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana, que en el ciclo escolar 1995-96 suman un total de 19 estudiantes, se tomó en esta muestra a los seis integrantes del tercer año (primera generación del citado proyecto), por ser ellos quienes tienen más tiempo dentro de dicho proceso formativo y entre quienes se puede advertir una posible evolución en la manera en la que se vivencian a partir de la danza.

Se estudia el impacto que en ellos ha tenido la formación profesional como bailarines en su vida cotidiana, teniendo en cuenta lo que señala Agnes Heller: "Para reproducir la sociedad, es necesario que los hombres particulares se reproduzcan a si mismo como hombres particulares. La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social".<sup>64</sup>

A través de entrevistas individualizadas, aplicadas a cada uno de los seis miembros de la primera generación de los grupos de varones, se obtuvo que, en su totalidad, ingresaron a dicha institución después de haber tenido previa experiencia con la danza académica. Cuatro de ellos (las dos terceras partes) tuvieron un contacto inicial con la danza folklórica, dentro de la cual el hombre juega un rol masculino tradicional, salvo en las danzas en las que los hombres toman el papel de las mujeres y se visten como tales, por tratarse de expresiones que corresponden a comunidades donde a las mujeres no les está permitido danzar. Pero en la mayoría de los grupos de danza folklórica se escenifican casi siempre las coreografías en las que los hombres juegan el tradicional papel de cortejo hacia las mujeres. Y como no hay nada mejor recibido por un hombre que el ser reconocido públicamente como un hombre, esto explica el por qué la mayoría de los varones que tienen contacto con la danza escénica se inician en esta vertiente que es la más permisiva, socialmente hablando.

Ulises Revilla (21 años de edad) dice sobre la danza folklórica: "Hay regiones en las que las mujeres no pueden participar en la danza, popularmente en las (zonas) indígenas, en donde los hombres se tienen que vestir de mujer para poder bailar, porque la

---

<sup>64</sup> Heller, Agnes. Sociología de la vida cotidiana. Ed. Península. Barcelona, 1977. p. 19.

participación de la mujer puede traer maleficios que pueden ser a las cosechas, a la pesca, depende de la región de la que estemos hablando. Con los tarahumaras, por ejemplo, la danza del venado, no hay participación de ninguna mujer. En la danza de Tocotines de Puebla, tampoco hay ninguna mujer. En la danza de los Negritos también es un hombre, pero ese hombre cumple una manda, tiene que dejarse crecer el pelo y bailar cinco años seguidos. O sea que depende de la región de la que estemos hablando".<sup>65</sup>

El cuestionamiento es que el hombre tiene que actuar como hombre en la danza mexicana y no se le permite una actuación más libre como ocurre en la danza contemporánea. El mismo Ulises responde: "Bueno, eso a mí no me preocupa la verdad, porque soy hombre... tal vez si fuera mujer. He oído comentarios de mujeres 'Ay, los hombres siempre bailan todo, siempre son los que llevan el papel más fuerte'. No sé si haya alguna influencia que sea contraria a la danza clásica. Tal vez la danza mexicana fue hecha para hombres y la danza clásica para mujeres. No sé, la verdad no me he puesto a pensar mucho en esto".<sup>66</sup>

Por su parte, Juan Olguín (18 años) señala: "Yo entré a esta escuela porque estaba la danza mexicana, porque es la que me gusta a mí y, bueno, para la danza mexicana se necesitan hombres y mujeres, porque son parejas. Mi solicitud la hice para danza mexicana, no para clásica ni contemporánea, que son de mujeres. Y yo sí quería saber qué pasaba con eso y se presentó la ocasión de que en el plan era danza clásica, contemporánea y todo eso. Y ya me metí y me siguió gustando (...). Ahorita ya tengo otra visión de las cosas, entré a mexicana pero sé que ésta tiene ciertos límites. Me gusta mucho porque es un ritual, todas las danzas mexicanas son rituales, pero ahorita estoy pensando diferente porque me llama

<sup>65</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Ulises Revilla. México, 6 de enero de 1996.

<sup>66</sup> Ibid.

también la atención la contemporánea, porque en esa saco cosas que tengo y que a veces no quiero contarle a nadie, y en una coreografía lo hago y ya".<sup>67</sup>

¿Que vía de expresión de las ideas y las emociones encuentran estos muchachos en la danza contemporánea? Dice Juan: "Ujula, no sé, a veces la falta de dinero o cosas sentimentales, cosas que a veces quiere uno sacar y no puede. Entonces me desahogo y me desboco haciendo cosas".<sup>68</sup>

Por su parte, Víctor Corona (23 años) manifiesta: " La danza folklórica, la danza contemporánea y la danza clásica son muy diferentes para mí, cada una tiene un estilo. Por ejemplo, en la danza contemporánea yo me puedo revolver, yo me puedo tirar, despeinar, lo que sea. En la danza clásica no, es línea, es estética cien por ciento, ya que si te ven una pata chueca 'Uy, qué feo baila'. Me gusta mucho la danza contemporánea. Quiero saber qué se siente, qué es realmente la danza contemporánea, porque al folklor ya lo tenía en la sangre, como cada mexicano, y me fue muy fácil expresar en un escenario danzas regionales (...). En las tres encuentro cosas y expresiones muy diferentes. Las tres, en un momento dado, me llenan".<sup>69</sup>

En pláticas informales, todas posteriores a las respectivas entrevistas, excepto uno, todos expresaron tener un mayor interés hacia la danza contemporánea y ello se explica porque su lenguaje permite expresar con mayor amplitud las ideas y las emociones. El clásico lo toman más que nada como vehículo para la formación estética del cuerpo y al movimiento. Más como una técnica útil, como un lenguaje atractivo. Esto tiene sentido, ya que el papel de los hombres en la danza clásica está más limitado que el de las mujeres.

---

<sup>67</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Juan Olgún. México, 12 de enero de 1996.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Víctor Corona. México. 19 de diciembre de 1995.

Con excepción de algunas variaciones, su función de partenaire lo ubica como sostén o cargador de las bailarinas.

Sólo dos de los seis bailarines entrevistados se dedican únicamente a estudiar. Uno de ellos se forma simultáneamente como antropólogo ( de ahí que desee estudiar la carrera de bailarín no tanto para dedicarse a la ejecución escénica, sino más bien a la investigación participativa en las comunidades de donde son originarias las danzas) y otro estudia -debido a su corta edad y después de varios trámites- el bachillerato en la propia Academia de la Danza Mexicana, aunque en vacaciones hace trabajos de carpintería y albañilería.

Del resto se puede decir que dos son maestros; uno de danza folklórica en una escuela a nivel bachillerato y otro de aeróbics. Otro trabaja como bailarín en funciones matutinas de teatro infantil. Y uno más estudia ingeniería y trabaja como mesero. Los seis viven en colonias populares y las vivencias de su entorno enriquecen su manera de abordar la danza, pues en las coreografías que crean recrean problemáticas que no tratan las niñas de la escuela. Además de la diferencia de género, respecto a la población femenina de la Academia, existe la diferencia de edad.

En general, los varones entrevistados señalan que su relación con las niñas de la escuela fue mala cuando ellos ingresaron a ésta, pero todos consideran que ha mejorado. Dos de ellos tienen novia ahí mismo.

Es evidente que los varones en la Academia de la Danza Mexicana constituyen una minoría, que les ha obligado a desarrollar mecanismos que salen a la luz en la siguiente observación de campo:

"El patio de la Academia de la Danza Mexicana está repleto de mujeres. Sólo unos cuantos hombres; un padre de familia y dos o tres maestros. Es la celebración que organiza

la escuela con motivo del Día de muertos. Se hace un recorrido alrededor del exconvento de Churubusco: las alumnas cantan y danzan. Dos profesores tocan la guitarra. Excepto ellos y el padre de familia antes citado, todo el grupo, bastante numeroso, está constituido por mujeres.

"Luego de la caminata, comienza la función en el auditorio de la escuela. En ese contexto toca su turno a los grupos de varones. Primero interviene el segundo año, con una coreografía en la que los muchachos apenas cubren sus cuerpos con pedazos de piel, como los hombres de las cavernas. Los movimientos son fuertes, la coreografía requiere que los unos toquen el cuerpo de los otros. Siguen los alumnos de primer año con una danza de movimientos más delicados, a través de los cuales se danzan a la lucha entre la vida y la muerte. Los de tercer año interpretan una coreografía sobre el suicidio, ataviados con unas camisas y pantalones sueltos teñidos de colores.

"Excepto el grupo de segundo, donde hay una clara carga de fuerza física y actitudes que la reafirman, en las otras dos danzas no advierto que dancen específicamente roles masculinos. Se podría decir que las dos danzas que interpretan, respectivamente, los de primero y los de tercero, no tienen género, sino que obedecen a una producción más universal del lenguaje coreográfico y del movimiento, que el que pudiera asignárseles representando un rol masculino o femenino. Vale la pena destacar que los tres trabajos corresponden a la danza contemporánea.

"Posteriormente, los alumnos de tercer año presentan la versión escénica que construyeron, dirigidos por su maestro de teatro, Jesús Díaz. Se trata del montaje de Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Lo primero que aparece sobre el escenario son muchachos vestidos con pantalón y camisas masculinos. Entonces pienso que vale la pena recordar a Bertolt

Brecht: 'Habéis asistido a lo cotidiano, a lo que sucede cada día./Pero os declaramos:/Aquello que no es raro encontrarlo extraño./ Que la regla os parezca un abuso./ Y allí donde deis con el abuso/ponedle remedio'.

"Enseguida, como parte de la ambientación campirana de la representación, manipulan de diversas formas unos rebozos; se cubren con ellos, los agitan, los avientan. ¿Por qué rebozos y no jorongos o sombreros?. El maestro de teatro me explica más tarde que eligieron los rebozos precisamente 'porque como son puros hombres, era necesario equilibrar la energía masculina con la femenina'. En escena se da la interpretación metafórica de los personajes de la citada obra de Rulfo. Susana San Juen es interpretada por uno de los muchachos, quien lleva una peluca y un largo rebozo blanco a manera de falda que errastra por el piso, donde lleva colocado un candelabro con velas encendidas. La música es interpretada en vivo, ejecutada por los mismos chicos. Canta una de las alumnas de la escuela y otra dice, a la vista del público, una selección de textos de Pedro Páramo. Una primera mirada a este montaje impide descifrar todos los símbolos que entranña esta versión dionisíaco-actores de la referida obra. Lo que queda expuesto ante mis ojos es que los varones de este grupo son capaces de asumir la tradicional investidura masculina y a la vez desempeñar un rol femenino y desplegar símbolos de la femineidad. Como subtítulo de esta representación bien podría asignársele el que lleva esta tesis: afirmación y ruptura del estereotipo masculino.

"Terminada la función, la responsable del proyecto 'Formación especial para varones' me presenta con algunos de los estudiantes del tercer año y me dice: 'A mí me gusta mucho el trabajo con los varones. Las mujeres no me gustan, son muy chillones y chismosas. Y a los hombres tenemos tanto que aprenderles. Ellos son los que han encabezado la historia'.

"Continúa la presentación de las alumnas de danza popular mexicana. Los integrantes del tercer año del grupo de varones conviven entre sí en el patio, donde nos encontramos apenas unas cuantas personas".<sup>70</sup>

Entre los seis estudiantes del tercer año del grupo de varones existe respeto, solidaridad y afecto. Para el ciclo escolar 1995-96 la Academia les ofreció tres becas, pero ellos decidieron que todos deberían resultar beneficiados por las mismas, así que resolvieron gozar de media beca cada uno.

Javier Santander (25 años) expresa: "En general, siempre que compartes con los hombres, pocas veces deja de haber rivalidades y entonces es lo que yo he tenido que dejar y ver a la persona como es. Tú tienes esto, yo tengo esto, tú eres esto, yo soy esto. O sea, cada quien con lo que tiene o con lo que es, y creo que eso me ha hecho más sincero con los demás".<sup>71</sup>

Victor Corona dice: "Somos un grupo bien chambeador, cuando nos comprometemos, porque cuando no, hay muchos problemas, de horarios, sobre todo, porque estamos en diferentes actividades. Por ejemplo, la mayoría trabajamos y los que están estudiando no se pueden salir de la Universidad para venir a ensayos temprano. Entonces el trabajo dentro de la escuela, cuando queremos, es muy padre; es unión, a pesar de que en las coreografías hay mucha discrepancia, muchos puntos de vista. Entonces discutimos y discutimos, hasta que solucionamos algo y decimos: sí nos gustó. Entonces es cuando trabajamos en serie para sacar más y más y más, y el trabajo es bueno y es padre. Hemos aprendido mucho, por ejemplo a tolerar los puntos de vista de los demás, en conjunto, que es muy diferente a

<sup>70</sup> Camacho, Patricia. Observación de campo. Academia de la Danza Mexicana. México, 31 de octubre de 1995.

<sup>71</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Javier Santander. México, 22 de diciembre de 1995.



montar una coreografía individual. Es muy difícil que todos esos puntos sean una sola idea, pero sí se ha logrado".<sup>72</sup>

De su relación con las estudiantes de la Academia, el mismo Víctor expresa: "Ha sido muy difícil, porque no me presto a platicar con ellas. En ese sentido me cierro mucho (...). Me limito más o menos a ver con quién platico, porque luego sí me chocan las niñas, porque luego me hacen bolita y me atiborran de preguntas. Entonces me desespero y eso sí me enoja (...). Ahorita la novedad son los de primero, nosotros (lo fuimos) al principio. Lógico, eramos 20 chavos que entramos y en la escuela nada más había cinco. Entonces decían 'chavos nuevos, ahorita consigo novio, ya en un mes tengo novio'. Pero, oh sorpresa, pues no. Entonces sí fue un cambio básico para ellas, unas como que se cerraron un poquito, otras se abrieron más a la plática, más a darse a conocer con nosotros. Y sí, conocemos a muchas chavitas, conozco a casi todas y les hablo, pero así de que esté mucho platicando con ellas, no".<sup>73</sup>

Salvador Carranza (26 años) dice que su relación con las alumnas de la Academia "ha sido buena, muy padre. Creo que me respetan y yo creo que me lo he ganado, soy muy serio. A veces sí me gusta jugar, platicar. Ultimamente me estoy metiendo a una clase donde hay puras niñas, niñas, niñas. Se llama gimnástica, se les da a puras niñas para elasticidad y fuerza y ya me hice amigo de todas ellas. Me dicen 'no vayas a faltar' y me pongo a jugar con ellas. Me gusta, pero ya las mayores como que le echan flojera. Me llevo bien con ellas. Me parecen divertidas pero un poquito flojas ( ... ), cuando no te gusta y te meten (tus

---

<sup>72</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Víctor Corona. Op. cit.

<sup>73</sup> Ibid.

padres a la escuela), siento que se llega a volver un poquito tedioso. Ellas mismas me lo han comentado".<sup>74</sup>

Raúl Jiménez (24 años) comenta: "Son unas niñas y no me interesaba conocerlas, ni platicarles, además de que medio fresitas y la pose y no sé qué. Qué güeva me da esa gente. No me interesa ese tipo de gente. Yo iba a lo que iba y me daban igual. Yo las ignoraba. De hecho, yo llego a la Academia y saludo a cuatro niñas y a mis compañeros y nada más. No saludo a otra gente porque no me interesa. Yo sé a lo que voy y lo que puedo sacar de ahí. Yo sentía como un punto y aparte, pero igual yo las ignoraba también. Ahora no las ignoro del todo como antes, porque ya hemos trabajado juntos, bailado y no sé qué. Hemos ido a fiestas juntos y las conoces. Pero, bueno, ya sé que si voy con ellas voy en el ambiente fresa. Me da güeva bailar La Macarena y hacer babosadas, pero me acoplo porque es parte, ¿no? Tengo que hacerme la vida alegre con ellas. Sé que ellas no van a subirse o a bajarse como yo, entonces yo me acelero y como dicen: depende del sapo es la pedrada".<sup>75</sup>

Para Ulises Revilla el impacto de llegar a una escuela donde son fundamentalmente mujeres "no fue nada raro, porque en la danza lo que abunda son las mujeres. Es más, desde que entré a la danza, que no fue en esta escuela sino en un grupo de ciudad Neza, también abundaban las mujeres. Cuando llegué aquí también ví muchas chavas, pero de menor edad, entonces sí fue lo que me sacó un poquito más de onda, o sea cómo niñitas de menor edad tienen una técnica y un nivel muy elevado. Eso fue lo que me sorprendió más que nada de las mujeres. Pero mi relación con ellas de primer momento fue muy indiferente (...) y no nos hacíamos caso, hasta que me ocurrió un accidente cuando en un cuadro de

<sup>74</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Salvador Carranza. México, 20 de diciembre de 1995.

<sup>75</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Raúl Jiménez. México, 22 de diciembre de 1995.

Nayarit, con un machete me cortaron el dedo y así fue como las chavas luego luego me llevaron al baño y me curaron. A partir de ahí fue como empezó una relación (...), estuvimos hablando y fuimos a fiestas. Ahora mi relación con ellas es fundamentalmente de amigos, a través de estos tres años nos hemos llegado a conocer casi en toda la escuela. Hemos llegado a conocer a casi todas las chavitas y ya para todo nos encontramos en cualquier lugar y 'hola, ¿cómo estás?', pero amistosamente, la mayoría".<sup>76</sup>

Juan Olguín manifiesta: "Hubo un distanciamiento muy grande entre ellas y nosotros. Casi ya hasta las últimas fechas del primer año, cuando en las prácticas escénicas tenemos que bailar con pareja, nos empezamos a tratar con las mujeres y ya íbamos hablando y juntándonos más. Ahora casi todas son mis amigas. Tengo muchas amigas".<sup>77</sup>

Javier Santander coincide en que al principio la actitud de las alumnas de la Academia hacia ellos fue de rechazo, pues él concidera que ellas sentían que los varones de recién ingreso les iban a quitar su lugar y no veían lo que ellos querían aportar. "Por decirte algo, en el concurso que hubo de danza contemporánea entraron los varones. Utilizamos a las mujeres y, bueno, fue otro tipo de danza a las normales de la escolita. Un poco más adulto el enfoque, al que le puede dar una niña".<sup>78</sup>

La posibilidad de que se reproduzca la supremacía de los varones por sobre las alumnas de la Academia es grande, tanto por la cuestión de dominación genérica, como por la diferencia de edad. Esto lo percibe bien la responsable del proyecto, quien explica el por qué tuvo que suspender a un bailarín de una de las funciones, "porque a lo mejor yo estoy equivocada, pero quien tiene la responsabilidad de la función soy yo y se hace lo que yo

<sup>76</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Ulises Revilla. Op.cit.

<sup>77</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Juan Olguín. Op.cit.

<sup>78</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Javier Santander. Op.cit.

digo, porque como son varoncitos se corre el riesgo de que se hagan conchudos o de que digan 'yo hago lo que quiero'.<sup>79</sup>

De los 20 jóvenes con lo que se inició la primera generación de este proyecto en 1993, en el año escolar 1995-96 sólo quedan inscritos seis. El índice de deserción es notable y atribuible a que los padres de familia no los apoyan económicamente para que continúen esta carrera ya que, por el contrario, los presionan para que se dediquen a otra actividad en la que puedan ganar dinero.

En su mayoría, estos estudiantes han tenido que enfrentar una actitud hostil por parte de sus padres y, en algunos casos, de sus amigos ajenos a la danza, por haber elegido esta profesión. Ello por dos motivos: por no ser la danza una actividad rentable y por la idea que -en una sociedad homofóbica- vincula a los bailarines con la homosexualidad. Se puede observar, sin embargo, que son sobre todo los padres, y en menor grado las madres aunque éstas no quedan exentas de tal actitud, quienes sienten rechazo por la elección que han hecho sus hijos de ser bailarines.

Dice Salvador: "al principio pensaban que me iba a volver maricón. Igual, como siempre, todos manejan lo mismo. 'Ya vas a andar de loco y te vas a andar metiendo no sé con cuántos hombres'. Y cuando le decía: Voy a una fiesta. Me contestaba 'ya te vas con esos putos, ya te vas con esos maricones, te van a pegar una enfermedad'. No -le digo- me voy con una muchacha que me gusta. 'Ah, si es así, ve'. Pero no, terrible por lo mismo que no me va a dejar nada. 'Y yo, qué voy a hacer de vieja, me voy a morir y tú no vas a hacer nada'. Y como que también ese es otro problema más: soportar. Y eso es stress (...) Mi papá dice lo mismo, que se va a volver uno maricón, que no me va a dejar nada, que me dedique

---

<sup>79</sup> Camacho, Palricia. Observación de campo. Centro Nacional de las Artes, México, 9 de diciembre de 1995.

mejor a la ingeniería. Los dos se enojan y a veces me llaman y es junta de tres, hasta de cuatro. Luego la abuela también anda bailando, porque me dice 'tu mamá ya no puede trabajar, ya ponte a trabajar'. Y yo digo: toda mi vida he trabajado. La verdad no es mi culpa, ahora dejen que me desarrolle, porque si no voy a ser uno igual que todos".<sup>80</sup>

Víctor narra: "Mi mamá siempre me he apoyado. Yo tuve un bisabuelo que era conchero y mi mamá cuando era niña lo iba a ver, y le gustaba mucho. Ya trae ese gusto por la danza. Entonces cuando yo ya me decidí a dedicarme a la danza, el apoyo fue incondicional. De mi papá no, fue como decir ¿qué le pase, por qué se metió a eso? hasta ahorita he respetado lo que hago, pero en cuatro años, ya pare ser cinco, nunca me ha ido a ver, pero él se lo pierde (...) Yo pienso que los homosexuales son personas como cualquier otra, pero con una sexualidad diferente. Es como una vez escuché, prefiero que se hagan el amor entre ellos a que nos hagan la guerra a todos. Eso ya depende de la mentalidad de cada quien. Por ejemplo, en el teatro, la mayoría de mis compañeros son gay, y no por eso me siento menos ni me hacen menos. Al contrario, tanto ellos aprenden mí, como yo aprendo de ellos. Aprendo a ver la vida de diferente forma. La libertad que ellos tienen es muy padre, la forma de ver de ellos me ha quitado muchos complejos que nos mete la sociedad, que tenemos desde chiquitos. Entonces en ese punto siento que estoy abierto, ya no estoy cerrado. Creo que mi papá sí, es lógico, él se casó desde chavito. Tenía 17 años y pasó de ser un adolescente a un papá y no tuvo esa forma de ver a la gente".<sup>81</sup>

Reúl expresa: "cuando empecé obviamente no me dejaron. Yo quería estudiar danza en la escuela, pero no me dejaron porque eso no me iba a dejar dinero. Entonces tuve que chutarme una cerrera de diseño arquitectónico y todo para decirles: aquí está su papel, y

<sup>80</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Salvador Cerranza. Op. cit.

<sup>81</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Víctor Corona. Op. cit.

déjenme hacer lo que yo quiera, que es hacer danza. Les dí el papel y de ahí en adelante me puse a hacer danza (...). En la mañana doy clases de danza en una prepa, en un Cetis, y los sábados y domingos estoy con un grupo de danza que se llama Propuesta, es un grupo independiente en el que estoy desde hace cinco años. Entonces ya es diferente a como empecé haciendo danza. Ya es compromiso, ya tengo lana, ya no me dicen en mi casa que no; me dejan, me apoyan. Mi mamá me apoya, mi papá también, inclusive él me consiguió el trabajo de dar clases de danza (...). Y bueno, no lo ven con muy buenos ojos, pero me apoyan y ven".<sup>82</sup>

Juan señala: "Al principio como todo (mi papá) me decía que no te metas a eso, porque no te va a dejar dinero y cosas así, que ya ahorita se resignaron. Mi mamá opina diferente, ella sí me apoyaba. Ahora sí que lo que me gustara a eso me metiera. Y me metí a la danza y ella sí me apoyó moral y económicamente (...). De por sí no tengo amigos por mi casa porque casi nunca estoy y los únicos amigos que tuve estaban en la escuela. Ellos sabían que estaba en la escuela de danza y hubo una vez que me dijeron lo de ser homosexual, pero les contesté. Me dijeron 'vas a ir a esa escuela y hay puros homosexuales'. Pero pues les dije que los hay donde quiera y que hasta la persona con la que yo estaba hablando se podía topa con uno. Tal vez podía ser su hermano, digamos que entre sus mismos amigos. Yo no le tomé mucho odio a esa cosa que me dijeron, porque yo pienso diferente y sé que están mal, sé que ellos no saben lo que es realmente una escuela de danza y la confunden con otras cosas".<sup>83</sup>

Javier manifiesta que el hecho de que él se dedica a la danza: "Mi papá no lo sabe, porque no está viviendo con nosotros. Mi mamá, pues no es que le dé igual, pero tampoco

<sup>82</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Raúl Jiménez. Op. cit.

<sup>83</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Juan Olguín. Op. cit.

le preocupa mucho. Mientras yo te lleve el dinero del gasto y vea que puedo sustentarme me deje hacer lo que a mi me gusta. No pone trabas, ni nada"<sup>64</sup>

Ulises cuenta que se sentía un poco raro cuando empezó a hacer danza: "Yo sentía miedo a les habledas, a los comentarios de la gente de que me iba yo a volver del otro lado. Pero ya después no me importó, le verdad, y yo le seguí, hasta seguir adelante, hasta llegar aquí. Mi mamá fue la que me dijo que si yo quería bailar (...). Mi papá siempre me ha apoyado en todo, siempre, siempre. Hubo un tiempo en el que me quería selir de la Academia por la Universidad y mi papá y mi mamá: 'no, piénsalo bien, porque es una carrera y como quiera vas a pensar las cosas y tal vez te arrepientas'. Mi papá siempre me ha apoyado en todo, tanto económica, como socialmente. En todo lo que es la danza me apoya mi papá"<sup>65</sup>

A pesar de la extendida idea que los vincula con la homosexualidad, ellos, que vivencialmente conocen bien el medio en el que se desenvuelven, consideran que se trata de un mito, lo cual se confirma en este estudio, en el cual cinco de los entrevistados se asumen heterosexuales y sólo uno bisexual.

Sin embargo, en torno a dicho mito surgen ideas interesantes, como son la explicación que se le da al surgimiento de esa creencia y, en algunos de los entrevistados, el reconocimiento de la puesta en tela de juicio de su propia masculinidad.

"Lo que pasa es que el homosexual tiene otra forma de sentir la vida. Es más sensible. El hombre puede llorar frente a muchos hombres. Cuando llora se enfrenta a cuestiones delicadas. Creo que también es sensitivo pero se lo prohíben; el machismo se lo prohíbe y creo que el artista es sobre todo sensibilidad. Entoces obviamente si te dan ganas

<sup>64</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Javier Santander. Op. cit.

<sup>65</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Ulises Revilla. Op. cit.

de acariciar un árbol, de llorar, pues lloras. Pero cuando se es machista se dice 'no, yo no lloro, yo me aguanto porque soy hombre. ¿Cómo voy a acariciar o cómo me voy a poner un vestido?' A lo mejor a mi me gusta la forma como se visten las mujeres. Simplemente el cuerpo humano; yo no soy homosexual, pero veo el cuerpo de las mujeres y pues está bien, veo un bonito cuerpo por tradición, pero digo 'el mío también es bonito. Somos excepcionales'. Y me encantan las mujeres".<sup>66</sup>

Asimismo, estén las diversas calidades de movimiento inherentes a la danza: "Ahorita se me vinieron a la mente los movimientos sencillos, movimientos finos que existen en la danza clásica o muchas veces en la danza contemporánea. Pero no, yo creo que (quienes vinculan este arte con la homosexualidad) no saben realmente la historia de lo que es la danza y no saben realmente por qué un movimiento es así".<sup>67</sup>

Los entrevistados establecieron que, efectivamente, hay homosexuales en la danza, pero como los hay en cualquier otro ámbito de la vida. Algunos de ellos entraron en contacto con la gente gay precisamente por el vínculo que sostenían con algún compañero de clase que se esume con tal.

El entrar en contacto directo con la belleza, que en nuestra sociedad constituye casi una obligación para las mujeres y que a los hombres les ha sido limitada por el estereotipo masculino (es casi una ofensa llamar a un hombre bonito, en cambio si se le nombra que es guapo es que se reconoce en él la belleza con reciedumbre, con virilidad, con fuerza), estos estudiantes subvierten un patrón rígido de comportamiento, lo cual los lleva a pensar que hay momentos en los que se ve cuestionada su masculinidad, cuando en realidad lo que sucede es que ellos la experimentan de una manera específica.

---

<sup>66</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Salvador Carranza. Op. cit.

<sup>67</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Juan Olguín. Op. cit.



"Ni siquiera he reflexionado en eso de que si me estaré volviendo afeminado. Tal vez por la danza clásica hay veces que algunos movimientos sí cambian. Precisamente esta Navidad me llevé un chasco, porque salió volando el corcho y yo hice un movimiento tal vez muy clásico, poniendo las manos así, muy delicadas y todos se empezaron a reír y dije 'chín, ya la regué, ¿qué van a pensar?', pero en tono de broma, no de preocupación. Pero en ningún momento he pensado yo en que me vuelva afeminado y nada de eso".<sup>88</sup>

"La verdad sí se me ha movido el tapete sobre mi masculinidad. Pero cuando tú te sitúas en la forma en que te agrada, pues dices: no, yo no soy así, pues te conoces cómo eres, qué te satisface, qué te llena".<sup>89</sup>

Los seis entrevistados reconocen que la danza ha cambiado su vida cotidiana, lo perciben en el hecho de que les ha permitido ahondar más en su sensibilidad, aprovechando, precisamente, al potencial emancipador de la danza.

"Ahorita estoy sacando mucho de mi vida, muchos complejos, muchas cosas que traía dentro y que hasta ahorita estoy pudiendo sacar a través de la danza".<sup>90</sup>

La danza es también "la forma de desahogarme, de sacar prejuicios que uno lleva. Te libera de algunas cosas que otras gentes (sic) las toman como normales (...). La danza para mí es una mujer, que quizá sea la más cruel de todas, pero la que más te satisfaca, porque toma tu juventud, cuando estás mejor, pero ya cuando no le sirves te deja sin que puedas hacer nada para detenerla, para aferrarte a ella".<sup>91</sup>

Para Ulises Revilla, quien se inclina más hacia la danza popular mexicana, esta arte es "algo mágico, no tanto en el teatro, sino cuando se está participando con la gente que

<sup>88</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Ulises Revilla. Op. cit.

<sup>89</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Javier Santander. Op. cit.

<sup>90</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Víctor Corona. Op. cit.

<sup>91</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Javier Santander. Op. cit.

hace la danza desde que nace. Lo transporta a uno a un mundo que solamente uno puede entender, que no se explica con palabras, y que trata uno de hacerlo y que cada vez lo siente uno más y más adentro".<sup>82</sup>

El ingreso de Juan Olguín a la Academia de la Danza Mexicana "fue como un libro, como un ojo nuevo, porque yo hoy veo cosas diferentes que, cotidianamente, en la secundaria yo no veía; yo no pasaba de la escuela. Entrando aquí tuve otra visión, supe que había más cosas, que yo mismo podía crear cosas de mi agrado, que me gustaran. Sí, sí ha cambiado mi vida (...). Era diferente, digamos como que yo me sentía hueco".<sup>83</sup>

La expresión de la sensibilidad y la belleza, que les ha sido arrebatada a los hombres por la sociedad machista, es recuperada por los estudiantes que se forman dentro del proyecto "Formación especial para varones", no sin la fragilidad que entraña enfrentar el estereotipo de la masculinidad hegemónica, pero al mismo tiempo con la fortaleza que implica asumir el reto de responder a una vocación, con la entereza, constancia y autenticidad que requiere el formarse profesionalmente en la danza.

---

<sup>82</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Ulises Revilla. Op. cit.

<sup>83</sup> Camacho, Patricia. Entrevista a Juan Olguín. Op. cit.

## CONCLUSIONES

"El conocimiento no es  
un juego sin consecuencia"  
M. Gaudelier.<sup>94</sup>

El analizar la posición de los varones en la sociedad ha sido resultado del cuestionamiento que las mujeres han hecho sobre la desigualdad genérica que enfrentan.

El feminismo de los años setenta abrió el debate sobre el origen de la desigualdad social entre hombres y mujeres, y permitió esbozar la figura de una mujer nueva, emancipada de la opresión patriarcal. Eso implica la construcción de un hombre nuevo, liberado de su papel de opresor, que lo limita de una serie de experiencias, al asignarle el cumplimiento de un rol rígido, estereotipado.

Luego de una revisión bibliográfica sobre la masculinidad y de un estudio de caso, en este trabajo, se obtiene que la manera en la que los hombres se identifican como tales obedece a una construcción psicosocial, que responde a determinado ordenamiento cultural. Y en tanto no hay una sola forma de asumir la masculinidad, no hay una sino diversas identidades masculinas. Del análisis aplicado a los estudiantes de la primera generación del proyecto "Formación especial para varones" de la Academia de la Danza Mexicana, se desprende que hay entre ellos una fuerte identidad de grupo, que los hace reafirmar su mismidad y su alteridad, respecto a las niñas que estudian en esa escuela.

La distinción biológica pareciera ser el principio de esa diferencia, la cual no se manifiesta aislada, sino enmarcada en cuestiones de diferenciación de edad, clase social y de los papeles que juegan, aún dentro de la representación escénica, hombres y mujeres. Esos roles, que obedecen al sexo socialmente contruido, es decir al género, aún cuando en

---

<sup>94</sup> Gaudelier, Maurice. La formación de grandes hombres. De. Akal Universitaria, España, 1986, p.11.

ocasiones se manifiestan en forma estereotipada, otras veces logran romper la rigidización y, subvirtiendo la castrante conducta machista, les permite a los varones tener experiencias que están etiquetadas como propias de lo femenino. Así, un bailarín puede expresar belleza, finura, delicadeza, y al mismo tiempo fuerza, arrojo, audacia.

En el estudio de caso se observa cómo se les exige a los hombres el ser capaces de desempeñar una actividad económicamente redituable, que no es el caso de la danza, lo cual coloca a estos aspirantes a bailarines profesionales en el filo de una navaja, que apunta hacia dos direcciones: la gran probabilidad de que abandonen su carrera, como lo muestra el alto índice de deserción del grupo investigado o que fortalezca su vocación con la actitud contestataria que representa el no priorizar el ordenamiento social que los llama a ser los principales proveedores de una familia, por un lado, y por otro por desdeñar que en los hombres prevalece la razón, por sobre la intuición y la sensibilidad.

La danza ha trastocado los valores que sobre la vida tienen los estudiantes que integraron la muestra. Ellos afirman que a través de su contacto vivencial con este arte se han vuelto más sensibles, lo cual les ha permitido adquirir una mirada diferente para enfrentar la vida, para expresar dancísticamente sus preocupaciones, sus anhelos, sus vivencias. Aquello que no se atreven a contarle a nadie, su intimidad, tiene una vía de salida a través de la danza, mediante la cual ya no tienen un interlocutor, sino muchos, frente a la narración danzada de sus ideas y emociones.

Ese quebrantamiento del estereotipo masculino enfrenta su contraparte en toda la cultura con la que los hombres se exigen a sí mismos fungir el papel de hombres, con el silente o sonoro reclamo que la sociedad en su conjunto hace de ello.

Así tenemos que el proyecto "Formación especial para varones" se crea con una visión de completariedad respecto a las mujeres, buscando en ellos fuerza y seguridad para el trabajo dancístico, reforzando así la demanda de reproducir el estereotipo masculino. A pesar de que aparece así el argumento para la apertura del programa de estudios que permite el ingreso de los varones a la Academia de la Danza Mexicana cuando éstos ya están en edad de decidir por sí mismos a lo que han de dedicarse, el hecho de que este proyecto esté en marcha ha permitido que con el tiempo se vaya modelando un hombre con una masculinidad diferente a la hegemónica, superando los limitantes que impone la tradición machista, sobre todo observadas en su relación consigo mismos y con sus compañeros de grupo. Sin embargo, respecto a las alumnas de la escuela, en el vínculo genérico-etario (de edad y generación), donde se abre una brecha importante, las diferencias ayudan a que prevalezca una visión de supremacía por parte del grupo investigado.

El argumento con el cual se crea el proyecto "Formación especial para varones" aparece invertido, porque en realidad la danza debe estar al alcance de todas las personas que requieran de este arte para expresarse. Debería plantearse el proyecto no como una forma de captar hombres para este arte, sino de hacerlo accesible a aquellos que tengan la vocación de dedicarse a él. Parece que esto es una sutileza, pero no lo es realmente, porque si bien se abre esta carrera como un programa "especial" de carácter intensivo para quienes tienen una entrada tardía a la danza, se podría hacer extensivo a las mujeres que estén en esa situación, ya que como se ha visto, muchas de las alumnas que cursan el plan regular de estudios y que ingresan a temprana edad, lo hacen por voluntad de sus padres, no por voluntad propia, lo que hace necesario buscar una alternativa para aquellas

aspirantes a bailarinas que descubren su vocación ya en la adolescencia. Y al incorporar a mujeres de una edad semejante a la de los varones que se forman dentro de este proyecto, se tendrían mayores posibilidades de fomentar relaciones igualitarias entre unas y otros.

Esto último es fundamental, porque la formación de profesionales de la danza no debe de ser visto sólo como una cuestión estética, sino también ética, proceso que no sólo comprende los resultados en el escenario, sino que implica de manera básica las relaciones que se tejen entre las personas en su interactuar cotidiano. " Aunque en las concepciones y prácticas dominantes -filosofías e ideologías sexistas y patriarcales-, y en las culturas populares se exhiban y desplieguen con orgullo visiones, actitudes y comportamientos machistas y misóginos, en la vida social misma se fraguan alternativas. Surgen visiones críticas y opciones que fluyen y se confrontan con las ideas y las creencias hegemónicas".<sup>65</sup>

Para que esas visiones críticas sean patrimonio popular juegan un papel importantísimo los procesos pedagógicos que se desarrollan en la escuela, arena propicia para difundir conocimientos y argumentos profundos sobre las causas de la desigualdad entre los géneros, apuntando a construir pensamientos y vivencias basados en la equidad, la libertad y la justicia, lo cual implica plantearse alternativas de vida distintas a las que en forma limitante impone el patriarcado tanto a mujeres como a hombres.<sup>66</sup>

Por otra parte, es importante destacar que, siendo el cuerpo el instrumento y el medio de producción del movimiento en la danza, constituye un elemento fundamental, indispensable, en este arte. Las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres hacen que unos cuerpos y otros se vuelvan intransferibles. Sin embargo, como se ha visto ya a través

<sup>65</sup> Lagarde, Marcela. "La regulación social del género: el género como filtro de poder". En *Antología de la sexualidad humana*. Tomo I. Ed. CONAPO. México, 1994. p. 393.

<sup>66</sup> Cazés, Daniel. "La dimensión social del género: posibilidades de vida para mujeres y hombres en el patriarcado". En *Op. cit.* pp. 335-388.

de la observación de campo, es posible que los varones cubran las exigencias de contar con expresiones femeninas, a través de la caracterización o del manejo de una serie de movimientos y símbolos. Esto es posible porque el escenario, y el salón de ensayos como su preámbulo, son espacios privilegiados, en los cuales el sujeto puede expresarse con el cuerpo, con una libertad que le ha sido arrebatada de otros espacios públicos.

Asimismo, se confirma en esta investigación el hecho de que la idea que vincula a los bailarines con la homosexualidad es un mito, pues así lo calificaron los seis bailarines entrevistados de los cuales cinco se asumen heterosexuales y sólo uno es bisexual. Sin embargo, el ser constantemente asediados con esa catalogación y el hecho mismo de estar trastocando cotidianamente el estereotipo masculino, les ha hecho adoptar una actitud de mayor apertura y respeto por los homosexuales, respecto a la asumida en otros ámbitos.

Así como en los mejores momentos la danza ha permitido trascender la escisión del cuerpo, la mente y el espíritu, permitiendo la emancipación del ser humano, hoy tenemos frente a nuestros ojos la valiosa oportunidad de presenciar, como en un larvario, la construcción de hombres que viven su masculinidad con la fragilidad y la fuerza que entrañan el reto de ser un hombre reconciliado con la belleza, con la sensibilidad y con la entereza que reclama el difícil y efímero arte de la danza, pues como escribe López Velarde: "el bailarín impulsa su corazón, como el columpio en el que se asientan/ la Gracia y la Fuerza".<sup>97</sup>

<sup>97</sup> López Velarde, Ramón. "El bailarín". Citado por Aulestia, Patricia. La danza premoderna en México (1917-1939). Ed. Instituto Nacional de Teatro-UNESCO. Venezuela, 1995. p. 3.

## BIBLIOGRAFIA

Aulestia, Patricia. La danza premoderna en México (1917-1939). Ed. Instituto Nacional de Teatro-UNESCO. Venezuela, 1995.

Badinter, Elisabeth. XY: La identidad masculina. Ed. Alianza. España, 1993.

Béjar Navarro, Raúl y Capello G., Héctor. Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacionales. Ed. UNAM-CRIM. México, 1990.

Cazés, Daniel. "La dimensión social del género: posibilidades de vida para mujeres y hombres en el patriarcado". En Antología de la sexualidad humana. Tomo I. Ed. CONAPO. México, 1994.

Durán, Lín. La humanización de la danza. Ed. INBA. México, 1990.

Gaudelier, Maurice. La formación de grandes hombres. Ed. Akal Universitaria. España, 1986

Heller, Agnes. Sociología de la vida cotidiana. Ed. Península. Barcelona, 1977.

Hierro, Graciela. Etica y feminismo. Ed. UNAM. México, 1990.

Islas, Hilda. Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. Mimeo. México, 1995.



Jaulín, Robert. La des-civilización (política y práctica del etnocidio). Ed. Nueva Imagen. México, 1979.

Kaufman, Michael. Hombres: placer, poder y cambio. Ed. CIPAF. Santo Domingo, 1989.

Kaufman, Michael. Theorizing Masculinities. Ed. Sage Publications. Londres 1994.  
Traducción PUEG-UNAM.

Lagarde, Marcela. "La regulación social del género: El género como filtro de poder". En Antología de la sexualidad humana. Tomo I. Ed. CONAPO. México, 1994.

Ramírez, Rafael. Dima Capitán. Reflexiones en torno a la masculinidad. Ed. Huracán. Puerto Rico, 1993.

Waldeen. La danza, imagen de creación continua. Ed. UNAM-FONAPAS. México, 1982.

#### **HEMEROGRAFIA**

Academia de la Danza Mexicana. "Plan de estudios". México, 1993.

De Barbieri, Teresita. "El género desde la Sociología en América Latina". Ponencia del XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas. México, 1993.

De Barbieri, Teresita. " Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metológica".  
En Revista Interamericana de Sociología. No. 2. México, 1992.

Gomáriz, Enrique. "Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas". En Fin de Siglo. ISIS Internacional. Ed. de las Mujeres. No. 17. Chile, 1992.

Gutmann, Matthew. "Los hombres cambiantes, los machos impenitentes y las relaciones de género en México de los noventa". En Revista de estudios sociológicos. Vol. XI No. 33. México, 1993.

Kimmel, Michael. "La masculinidad como homofobia: miedo, vergüenza y silencio en la construcción de la identidad de género". Mimeo. Nueva York, 1994. Traducción FCPyS.

Kimmel, Michael. "La producción teórica sobre la masculinidad". En Fin de Siglo. Género y Cambio Civilizatorio. ISIS Internacional. Ed. de las Mujeres. No. 17. Chile, 1992.

Lamas, Marta. " La antropología feminista y la categoría 'género' ". En Nueva Antropología. Vol. VIII No. 30. México, 1996.

#### **ENTREVISTAS**

Camacho, Patricia. Entrevista a Evangelina Villalón, 17 de septiembre de 1995.

Camacho, Patricia. Entrevista a Víctor Corona. México, 19 de diciembre de 1995.

Camacho, Patricia. Entrevista a Salvador Carranza. México, 20 de diciembre de 1995.

Camacho, Patricia. Entrevista a Javier Santander. México, 22 de diciembre de 1995.

Camacho, Patricia. Entrevista a Raúl Jiménez. México, 22 de diciembre de 1995.

Camacho, Patricia. Entrevista a Ulisis Revilla. México, 6 de enero de 1996.

Camacho, Patricia. Entrevista a Juan Olgún. México, 12 de enero de 1996.

#### **OBSERVACION DE CAMPO**

Camacho, Patricia. Ficha de observación de campo No. 1. Academia de la Danza Mexicana.  
México, 31 de octubre de 1995.

Camacho, Patricia. Ficha de observación de campo No.2. Centro Nacional de las Artes.  
México, 9 de diciembre de 1995.