

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

MASCULINIDAD-ES EN MOVIMIENTO

MONOGRAFÍA DE GRADO PARA RECIBIR
EL TÍTULO DE ANTROPÓLOGA

POR
CAROLINA DEL HIERRO ARÉVALO

DIRECTORA
MARA VIVEROS VIGOYA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
BOGOTÁ D.C
2003

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PROCESO	2
La danza: inspiración	2
El paso por la academia	2
La academia parece agotarse	3
El contenido	4
La negociación parece agotarse	4
I. EL ESCENARIO	5
1. La danza contemporánea	5
El ballet, canon estético, base de búsqueda	7
Danza, entre moderna y contemporánea	9
1.1. La danza contemporánea como espacio particular de expresión	14
2. El cuerpo como herramienta de exploración	18
II. MASCULINIDADES Y DANZA CONTEMPORÁNEA	22
1. Ser hombre y ser bailarín	22
Acercamientos	28
Exclusiones	34
Compatibilidades	43
Articulaciones	47
Superposiciones	53
III. ESCENAS SIGNIFICATIVAS	58
Algunos cuerpos	60
Las obras	61
CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	67

INTRODUCCIÓN

El estudio de la masculinidad que aquí se propone, contiene un ingrediente singular en la forma de abordarlo: la danza. La danza como manifestación artística que desde su campo hace evidente la diversidad humana, diversidad que es cultural y dentro de la misma cultura, diversidad que crea culturas.

Cada estilo, tipo, o clase de danza encierra dentro de sí un proceso de exploración y construcción a partir de las necesidades humanas acordes a un contexto, como diálogo social con la historia. El camino de la danza es supremamente rico en exploraciones de movimiento tanto lo es el cuerpo. Aquí se propone la danza contemporánea, específicamente, no sólo como espacio artístico, social y corporal, que ofrece un camino de libertad expresiva, sino sobretodo porque enmarca dentro de sus parámetros una propuesta específica de abarcar y concebir el género.

La danza contemporánea no puede encerrarse en una definición que delimite su campo de expresión, consecuencia misma de su “contemporaneidad”, de la exploración de elementos que conducen a un conocimiento infinito, como es la forma de entender la realidad y de crearla, dentro de una diversidad que no acepta parámetros por su misma condición dinámica, cambiante, ávida de trans-formación, de una transición constante de forma.

Se habla del “poder emancipador de la danza”, no sólo en cuanto a movimiento sino a partir de él, en la revaluación de los conceptos culturales que especifican los roles de género. Existe como tal una reconstrucción de los roles de género y un “darse cuenta” de ese replanteamiento pero, a medida que se indaga en el universo de la danza y si se vive la danza y para la danza, la pregunta sobre la masculinidad decrece en importancia.

Al estar definida socialmente, la masculinidad hegemónica deja de ser un parámetro desde el cual se construye el ser masculino. La danza y el conocimiento del cuerpo permiten el acercamiento a otra esfera de concepción del ser humano, fuera de lo que se entiende como hombre-mujer. A pesar de ser el cuerpo el punto central del trabajo dancístico, las diferencias físicas se disipan, y mucho más las socialmente entendidas como género. Se rompe hasta con la necesidad de ser reconocido como “hombre” o se construye desde otra perspectiva el significado social de ser varón.

PROCESO

Unas palabras sabias y entretenidas como poéticas despertaron en mí nuevamente la energía de continuar con esta tarea que desde entonces viene siendo también un compromiso con el oficio. La danza requiere de un ejercicio investigativo más riguroso, que le permita trascender hacia otras áreas de conocimiento donde se logre apreciar como un espacio activo de entendimiento y escenificación de la vida misma, de la ciencia y la sociedad.

La danza: inspiración

Bailar ha sido la motivación para escribir estas líneas, pero más allá de la ilusión y las sensaciones, es necesario aprovechar el crecimiento que el cuerpo proporciona para ampliar las posibilidades de conocimiento y entender la danza como una opción para ello.

El paso por la academia

Herramientas de interpretación para las vivencias de humanidad junto con una combinación de colores, una pierna con energía desde debajo de las costillas hasta la punta de los dedos, como un espacio donde las cosas más que razón de ser tienen sentido. La posibilidad de escribir con la intención batallante de

desmantelar el orden social como régimen para reconocer el carácter dinámico que permite cuestionar y replantear las definiciones que socialmente se construyen.

Como hacer una coreografía. Es la visión múltiple de muchas caras, de un caleidoscopio de imágenes hechas con lo que se tiene y se ve. La mirada alrededor y la posibilidad de darle mil formas, de hacer de los detalles algo importante y necesario. Un intento que recoge y recopila aspectos de vida que dejan ver una situación particular, al amparar personajes cotidianos que construyen una escena específica. La masculinidad vivida, reconstruida y reasimilada en la danza, como simple posibilidad que amplíe, si se puede, el significado social e individual de lo que ésta encierra.

La academia parece agotarse

Me hubiera gustado proponer otra forma física de lectura porque creo que el cuerpo tiene otro lenguaje, una, mal llamada, “lógica” distinta de expresión que imprime de dificultad el ejercicio de escribir. Aunque aquí no se supriman afirmaciones que se relacionan con una “consciencia del cuerpo”, como el pensar con el cuerpo, o el conocimiento con el cuerpo, es importante aclarar que son una manera de adaptar formas complejas y discernidas de “ser cuerpo” dentro de una lógica de razón.

Hablar del “cuerpo” suscita confusión en cuanto al concepto que se maneja, no es un instrumento, somos cuerpo. Ubicar al cuerpo como punto central del enfoque pareciera desligarlo de la concepción de ser humano, legado del no lugar en que ha tratado de situársele.

Las limitaciones del lenguaje pueden ser difuminadas con el peso que tiene lo escrito, porque es ahí donde lo que se pensó en algún momento, trasciende. La fuerza de la palabra fue un motor en el intento de validar la actividad

dancística como opción de vida y de crecimiento, dos formas de conocer que pretenden integrarse en este ejercicio.

El contenido

El primer capítulo pretende contextualizar al lector al exponer los elementos principales para entender el escrito. Se exponen las generalidades de la danza contemporánea para entender su proceso de aparición y su importancia dentro de las manifestaciones dancísticas. También se dedica un espacio especial al cuerpo como “herramienta” vital de esta expresión artística.

La segunda parte expone, desde una perspectiva de género, los aspectos que acompañan la vocación a la danza en los hombres que deciden acercarse a ésta, la percepción del entorno, las tensiones y articulaciones generadas en los bailarines dentro de una sociedad en la que pesa un ideal de hombre que se replantea en la danza contemporánea.

El último capítulo recrea la temática tratada en el escrito, a partir de fragmentos de obras específicas de danza contemporánea que se consideran relevantes en la exposición de los temas tratados.

La negociación con esos límites

“Sin pasión uno escribe en el aire o en la arena de la playa” (Ana Ayuso).

Bailar es también escribir, puede ser escribir en el aire, pero jamás será una forma de expresión sin pasión.

Dejar bailar la mente por todas las ideas que nos atraviesan, sin dudar el hecho, porque el previo cuestionamiento ha sido necesario para construir lo que se quiere decir, que tal vez sean más preguntas.

I. EL ESCENARIO

1. La danza contemporánea

“La danza como la historia, no es sólo el ordenamiento de fechas, nombres y eventos, es una reflexión de las culturas y los tiempos en los que se encuentra. Es un barómetro de las condiciones sociales, económicas y políticas” (Philp 1976: 44).

La danza es movimiento, es el cuerpo tocado a través del tiempo y dentro de la historia, es el gesto corporal que transmite hacia el exterior la percepción y saca a un primer plano el *movimiento anímico* del ser humano, dando lugar al desarrollo de un lenguaje corporal específico, consecuencia de los elementos culturales que atraviesan a una sociedad.

Bailar es entrar en comunión consigo mismo, es sentir esa unión del ser en su totalidad y vivir la contradicción de la aprendida división del cuerpo y el espíritu, que hace del cuerpo un instrumento y lo aísla como unidad. El cuerpo es entonces “algo” que nos pertenece, una propiedad que se tiene y por lo tanto se adquiere y se puede trabajar. El carácter finito y tangible del cuerpo lo reduce a una herramienta de relación con el entorno, pero el cuerpo es también comunicación profunda, es percepción y asimilación del ambiente, es identidad y expresión personal y cultural. La necesidad de expresión del ser humano lo obliga a reconocerse como entidad corporal, a reconstruir su humanización sin desvincular al cuerpo dentro de lo que se entiende como sujeto. El cuerpo es la verdad más concreta de la realidad en el mundo, más allá del peso que en occidente ha tenido la razón.

Para bailar no se necesita de nada más que de sí mismo, del cuerpo. Por eso la danza puede considerarse como una de las primeras manifestaciones de

expresión del espacio artístico, donde hasta la música puede surgir dentro del cuerpo. La danza tiene su propia música y no es más que ampliar el alcance del oído o reconocer los oídos que nos conforman para hacer del impulso el movimiento.

El movimiento corporal como medio de acercamiento o alabanza a los fenómenos de la naturaleza y la sociedad es un elemento del proceso humano. La danza ha sido un espacio de socialización y comunicación colectiva, donde se sacraliza el entorno como universo y se rinde culto a los fenómenos que marcan el tiempo y la vida. En sociedades donde la naturaleza es el entorno de la cotidianidad, la danza es un vehículo de acercamiento a las fuerzas del ambiente, un espacio de comunicación con lo sagrado en el que el cuerpo se enaltece hasta expresar necesidades incorpóreas que no pueden ser menos corporales y que, por lo tanto, trascienden.

Cada estilo de danza encierra dentro de sí un conjunto de estructuraciones espaciales y rítmicas que expresan la percepción y la forma de relación con el entorno de una cultura concreta. “Si vemos el Katakali en la India, el teatro nô en Japón, la danza clásica en Europa, las danzas negras de África, las danzas mestizas en América, cada una de estas danzas posee una técnica que contiene el movimiento anímico de una postura de un ser concreto y de un momento histórico concreto” (Garrido 2003).

La danza folclórica surge como expresión propia de un pueblo particular y se sirve de las prácticas cotidianas para recrearlas dentro del espectro de lo ritual. “En las culturas africanas y latinoamericanas la danza procede de la materia en que están hechos los dioses. Ello significa, no que los dioses bailan, sino que la danza es una realidad sutil, en el límite entre lo material y lo inmaterial, en la que se expresa la fuerza de la divinidad” (Barba 1996: 16). Se danza a la vida, a la guerra, a la muerte, a la fertilidad, al sol.

La danza se hace material en el cuerpo pero el carácter efímero del movimiento plasma la magia de su naturaleza, tangible en cuanto se recibe y se percibe, inasible porque a pesar de hacerse con el cuerpo no permite ser tocada. “La danza se materializa únicamente en el momento en que se produce, debido a que es el resultado de un proceso de objetivación que no se plasma en un objeto material, sino en una imagen virtual que desaparece (....)” (Sevilla 1982, en Delgado 1991: 15).

Sevilla menciona los problemas en la labor de rescatar las danzas populares y folclóricas debido a que el proceso de contextualización y adaptación a la ciudad, al escenario, rompe con elementos estructurantes de la danza como manifestación cultural. Sin embargo, dicha adaptación representa la visión del folclor dentro de una estética de ciudad que lo revalora, donde se evidencia la mimesis de elementos que dinamizan las expresiones artísticas.

La danza refleja la percepción social de una época y su estética. En occidente el ballet ha sido la danza base de otras por excelencia, no sólo por el mantenimiento de su práctica por más de tres siglos, sino porque la estructuración de su técnica ha permitido su mismo rompimiento y la generación de otras formas de expresión de movimiento, acordes a las necesidades de momentos particulares que se traducen en procesos estéticos.

El ballet, canon estético, base de búsqueda

El ballet surge como representación mítica, alcanzando un refinamiento en la calidad de los movimientos a través de pasos, posiciones de pies y poses específicas. Como expresión cortesana, se academizaron las danzas populares y se creó un lenguaje codificado de movimientos con vocablos franceses. El ballet

decayó con la revolución francesa, pero renace con el romanticismo alcanzando un nuevo auge a partir de 1830.

Los cortos y rígidos vestidos para las mujeres, ceñidos al torso con una pequeña falda de tul, las zapatillas de punta, las trusas y mallas apretadas que delinean la figura de los hombres, el cabello perfectamente recogido como peinado, son referentes estéticos que dan cuenta de esta época y de la imagen ideal que se pretendía.

La técnica del ballet se desarrolla a partir de la idea de ingravidez que procura la sensación de que el cuerpo siempre esté arriba. En la técnica de puntas los pies, específicamente los dedos, son el sostén del resto del cuerpo, y se busca jugar con la fuerza de la gravedad al sentir una fuerza opuesta que le quite peso. “La sílfide era el ser más sutil de la naturaleza, lo más bello, lo más delicado, aquello que hasta un aliento puede hacer que se asuste y desaparezca. Como la sílfide flotaba a una distancia de la tierra se desarrolla toda la técnica de puntas para encarnar el espíritu de la belleza de la sílfide” (Garrido 2003).

La técnica, al representar la intención de un lenguaje corporal preciso, entra a ser el espejo de la cultura y hace de la danza un elemento de expresión de una época. En la danza clásica, la figura del cisne tiene una importancia enorme como representación: A través de la técnica del brazeo, del movimiento de bajar y subir los codos manteniendo firme el antebrazo, se reproduce la imagen del cisne y con ésta, el ideal estético de una época.

La forma del cisne era un símbolo de la belleza en el pensamiento romano. Para esa cultura el cisne encarnaba lo que para los africanos puede encarnar las líneas del tigre, o como para los mejicanos de la época precolombina representaba Quetzalcoatl, la serpiente emplumada. Matar al cisne es matar el símbolo de lo bello, es la tragedia de una cultura, es plasmar en el

escenario la tragedia de un concepto, ¡ha muerto el cisne, ha muerto el símbolo de la belleza! Es matar el símbolo, es decir, la forma que contiene la persona que representa el ideal máximo de la belleza. (Garrido 2003).

No obstante, debe concebirse la técnica más como un intento de identificación de lenguajes corporales, y no como la codificación de movimientos que obliga a la castrante agitación del cuerpo de una forma determinada. Evidentemente hay una distancia entre moverse académicamente¹ y bailar. La percepción académica es simplemente una fragmentación, una dislocación del concepto para comprender los principios de una forma específica de movimiento.

La concepción de la técnica como una obsesión en el ballet condujo la exploración de nuevas formas de movimiento y expresión. Considerado como una forma obsoleta de moverse, el ballet demarcó el surgimiento de la danza moderna y contemporánea; es a partir de éste que se genera una búsqueda de sentido del movimiento y del acto mismo de bailar.

Danza, entre moderna y contemporánea

El proceso de industrialización es el contexto que siembra en el campo dancístico, a finales del siglo XIX y principios del XX, la necesidad de encontrar nuevos lenguajes, de investigar con el cuerpo y salir de los parámetros clásicos. “La danza no podía permanecer al margen de las grandes transformaciones que por aquella época se llevaban a cabo social y culturalmente en todo el mundo” (Dallal 1988: 80). La danza como manifestación cultural está ligada a las épocas históricas y a los intereses que impulsan sus transformaciones. La

¹ “Moverse académicamente” significa la regulación del movimiento a partir de códigos que definen un estilo particular para bailar, donde se toman las leyes de la técnica pero no se elabora un proceso de entendimiento real ni de apropiación de dichas leyes.

ruptura con la tradición abre paso a la investigación de formas de movimiento poco relacionadas con los parámetros estéticos del ballet clásico.

Surge entonces la danza moderna como manifestación que rompe con los postulados de rigidez y técnica del ballet, para buscar una nueva forma de bailar basada sobretodo en la expresión, en movimientos que parten de la cotidianidad y la experiencia y que son sublimados a través de un lenguaje corporal más libre. Se buscaba una danza que hiciera volar el alma, que liberara la condición netamente corporal hacia una trascendencia del ser. Los movimientos no deberían condicionarse a las líneas estrictas que imaginaba el ballet sino buscar un sentido interno menos estético que llegara a ser bello por la transparencia misma de su naturalidad:

El resultado (del ballet) era una impresión de muñecas articuladas. Este método producía un movimiento artificial, indigno del alma. Yo, por el contrario, busqué el manantial de la expresión espiritual para encauzarlo en los canales del cuerpo, inundándolo de una luz vibrante; la fuerza centrífuga que reflejaba la visión del espíritu (Duncan 1938: 67).

A partir del cuestionamiento de la danza clásica y de su capacidad expresiva, se escenifica el individuo como ser concreto y se valora su capacidad protagónica dentro del marco en que lo sitúa la modernidad. La importancia del individuo como personaje central se hace evidente al dejar de lado la capacidad de representación netamente colectiva que caracterizaba las temáticas de las obras clásicas. No se afirma con esto la ausencia del individuo anteriormente, pero sí su percepción como elemento subordinado del conjunto social. El individuo tiene la capacidad de cuestionar, hacer y pensar, a partir de la independencia que le confiere la modernidad.

El autoconocimiento que posibilita la razón es lo que identifica al individuo moderno y le permite construir su identidad a partir del cuerpo. El cuidado del

cuerpo refleja el proceso civilizatorio, comprendido bajo la idea de la higiene² como marcador de progreso.

Aunque la importancia del cuidado del cuerpo manifiesta la reasimilación de éste y el intento de distanciarlo del concepto negativo que le otorgó el cristianismo, su lugar no desplaza al mundo racional como epicentro de civilización. A diferencia de la idea escindida del ser humano implícita en la noción del alma, el concepto de espíritu³ acepta al cuerpo como constituyente y lo reivindica en una supuesta integración. Pero esta aceptación no es más que un disfraz de la razón, de su primacía y colaboración en el dominio del cuerpo, papel que además se considera indispensable para la trascendencia del espíritu. El control de la naturaleza inscrito dentro de la modernidad se relaciona con el control sobre el cuerpo, convirtiéndolo en un instrumento para llegar al ideal de lo que debe ser el sujeto. El cuerpo es, entonces, escenario de disciplina y ordenamiento, espacio de represión, pero también vehículo de conocimiento y bienestar.

La paradoja del cuerpo encuentra en la danza un lugar más que de mediación, de sublevación. La danza se vale de la reconciliación con el cuerpo que simula la modernidad para ir más allá del adiestramiento corporal como mecanismo de integración armónica del individuo a la sociedad. Aparte de ser un espacio de cuidado del cuerpo, lo posesiona como instrumento de conocimiento, al aceptar el sentir como forma posible de conocer.

² “El proceso civilizador tiene dos objetivos principales: uno higiénico y otro ético. (...) ‘higiene’ era la forma que tenía la ciencia moderna de enfrentarse a los nuevos peligros que la urbanización y la superpoblación habían creado.” (Heller y Fehér 1995: 18). Pedraza (1999) establece el papel de la higiene como dispositivo de discurso de la noción de progreso, articulado a los avances de la medicina y a la reconcepción del sujeto moderno a partir de su relación con el cuerpo.

³ “La diferencia entre ‘el alma’ y ‘lo espiritual’ es bastante significativa. El alma se concibió como el firme opuesto del Cuerpo sin posible mediación entre ellos; fue un principio de negación de su opuesto, aunque estuviese obligado a habitar en esa vasija tan impropia. En cambio el cuerpo era una morada digna para lo espiritual, puesto que la estructura humana tenía un rango elevado entre las ‘formas naturales’” (Heller y Fehér 1995: 13).

Los movimientos intentan acompañar la naturaleza del cuerpo y van más allá de la forma. El cuerpo se permite explorar la redondez, la fragmentación y desarticulación. Se reconocen los diferentes niveles con los que se puede experimentar dentro del espacio. La ingravidez deja de ser el propósito visual de movimiento y se aprovecha el peso del cuerpo para ampliar el lenguaje de la danza. Los cuerpos se reconocen como lugares en los que confluyen la energía y la fuerza por estimulación del entorno, donde el ambiente deja de ser ajeno y se incluye a partir de movimientos que se atreven a buscar el piso, haciendo de la piel el sensor de las texturas, y de los pies descalzados el vínculo directo de conexión con el mundo. La sensibilidad de escuchar el propio ritmo del cuerpo se agudiza para profundizar el diálogo con el entorno, nuestro monólogo.

Este escrito no pretende seguir a un inventario del recorrido de la danza moderna y sus personalidades, pero puede ser útil una mirada veloz a la creación de un nuevo lenguaje, el de la danza moderna, para recrear las búsquedas que suscitó el rompimiento de los esquemas. Dentro de sus figuras precursoras⁴ se encuentran Isadora Duncan con su propuesta de bailar a partir de la inspiración de las formas de la naturaleza para encontrar el sentido del movimiento; Loïe Fuller y su gran aporte de iluminación de la puesta en escena; Ruth St. Denis, que fusionó elementos orientales como inspiración para su danza y Ted Shawn, que sensibilizó la danza como una actividad masculina⁵.

También se destacan Mary Wigman, para quien la danza es “la comunicación hecha (...) en un lenguaje situado por encima de lo cotidiano” (Baril 1987: 406), a partir de la expresión, del manejo particular del espacio, del silencio, y de los

⁴ “No es una casualidad que los progenitores de la danza moderna en Estado 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 Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis” (Durán 1990, citada en Camacho 2000: 38).

⁵ Ted Shawn comprendió el papel de la figura de los hombres dentro de la danza, y reconoció que “la significación corporal expresada por el cuerpo del hombre puede, al igual que la expresada por el cuerpo de la mujer, ocupar un lugar en el rango de las expresiones artísticas” (Baril 1987: 59). La obra coreográfica de Shawn se consolidó a través de su grupo compuesto exclusivamente por hombres.

principios musculares de tensión y relajación; Doris Humphrey, cuya investigación de movimiento se basó en el análisis de la fuerza de gravedad como generadora y transformadora del equilibrio del cuerpo y Martha Graham, para quien el cuerpo representaba una poderosa fuente de energía y la respiración la generadora de la danza a través de los movimientos naturales que implica.

Esta revolución de la danza encontrará, sin embargo, el desgaste de esa búsqueda de sentido. Ya deja de ser importante expresar y trascender. El cuerpo deja de ser vehículo para convertirse en destino. El cuidado del cuerpo para el espíritu se reemplaza por el cuidado del cuerpo para sí mismo. El cuerpo moderno como proyecto deja de ser viable al estar sometido al tiempo y su huella transformadora, perecedera, efímera de la vida; todo evidencia la precaución al apoyo, a creer, a seguir, no hay precisiones ni ubicaciones. Desde este punto, la definición de danza contemporánea no puede delimitarse, pues está cargada del sentido que le atribuyen las manifestaciones que se enmarcan dentro de ésta y que no pretenden una búsqueda de sentido.

La dinámica de la diversidad hace de la exploración un campo inmenso donde las posibilidades son infinitas, y la manera de entender la realidad y de crearla está en constante transición. La danza contemporánea es múltiple, “carece de unidad estilística y estética (...) como un edificio muy complejo cuyos pisos, numerosos, están todos amoblados de manera diferente” (Schmidt 1996: 22).

El proceso homogeneizador de la globalización también incluye la danza como elemento que busca hacerse común. La fusión de elementos culturales diversos como recurso de creación y composición en la danza contemporánea, es un fenómeno regido por esa obligatoria integración que connota la globalización, como un caudal que se desborda y empapa manifestaciones distintas reorganizándolas en nuevas expresiones. “Un número cada vez mayor de

bailarines profesionales, en occidente, va a buscar en las culturas tradicionales un complemento, incluso un substitutivo, de las técnicas occidentales” (Schmidt 1996: 25). Se vuelve ineludible mirar otras posibilidades, otras formas de conocer, como un intento de reivindicación con dinámicas distintas que revalidan maneras diferentes de comprensión del mundo.

1.1. La danza contemporánea como espacio particular de expresión cultural

“Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad susceptible de un desarrollo constante” Ernst Fischer

Todas las acciones, parámetros y concepciones de vida se articulan a las necesidades e intereses de la época, bien sea para fortalecer el camino o para plantear nuevas rutas. El arte, y la danza en particular, tiene la capacidad de proponer un desbordamiento de los elementos de un momento histórico específico, transformar los conceptos y correr los límites, para generar nuevos parámetros que deben nuevamente expandirse.

Los conceptos que se asimilan sin ningún tipo de depuración como verdades, mantienen esquemas que sacrifican y dificultan el surgimiento de otras formas de concebir la realidad. A través de la percepción artística se propone, de manera sutil, un cuestionamiento a las estructuras morales y éticas que posibilita la renovación de los parámetros sociales, creando un espacio de replanteamiento de las estructuras que se fosilizan en la sociedad,

transformando y reconstruyendo los estamentos desde los cuales se percibe la vida. Ése es el carácter dinámico del arte, la posibilidad de sugerencias agudas y precoces a la cultura, siendo el arte cultura; de ahí su capacidad de intervenir en la dirección de sus exploraciones.

El arte como cultura evidencia los procesos humanos y las búsquedas de sentido. Las manifestaciones artísticas logran ser el texto de la transgresión, la propuesta de un reordenamiento que enuncia formación y reestructuración de valores, que instruye y afina los sentidos abonando un terreno para la educación. “El arte ha sido la gran instancia pedagógica de la sociedad en términos amplios y profundos. El arte es el gran educador, que permanentemente está replanteando prejuicios, reubicando valores y de esta manera va estructurando una tradición estética, ética y moral” (Garrido 2003).

La danza permite una manera especial de relación con el entorno y con los otros, además de posibilitar el autoconocimiento. La posibilidad de escuchar el ritmo interior conjugado con la cadencia del mundo es un acercamiento a la dimensión del conjunto de que somos parte, y a la vivencia de nuestro propio mundo. Bailar es socializar, es un espacio básico de relación con los demás que despierta y posibilita un vínculo con el otro, con los otros, una comunicación con otro tipo de lenguaje. “Más allá de los diversos lenguajes, el baile sigue siendo el idioma de las almas. Bailar es tomarle el pulso al mundo, entrar en su ritmo. Supone estar a la escucha del otro, reconocer un espacio compartido(...)” (Lambersy 1996: 15). El deseo de tocar llama al cuerpo a una libertad del espíritu que no exige palabras, pero que dice, que enuncia y afirma con la danza, expresión sin vocablos que evidencia la posibilidad de sentir y “pensar” a través del movimiento.

El valor de un gesto se codifica para ser palabras de una lectura a partir de un idioma universal, que a pesar de la corporalidad, es adquirido y aprendido, en

esta medida, limitado. El mundo social impide a algunos expresar el mundo interior y dicta hasta la forma de sentir, juzga. La apropiación del mundo y la fusión obligatoriamente ordenada de nuestra vivencia de humanos se limita con el encasillamiento social de nuestro cuerpo.

El cuerpo se va modelando a partir de lo que se dicta como congruente con la forma, en primera instancia dos formas únicamente. El encasillamiento social de nuestro cuerpo nos identifica como hombres y mujeres, como dos truchas en un estanque muy pequeño de dos espacios separados que comparten el agua, arco iris sin colores por la limitación, una pecosa, otra plateada, diferentes pieles, una misma forma. Para el hombre y la mujer dos formas y dos polos de sentir, dos de vivir, dos de posibilidades, dos de diferente. Al bailar se juega con la forma, hasta con la forma de los cuerpos, y aquí la piel tiene la misma apariencia.

La danza contemporánea, en particular, permite jugar con las fronteras de lo masculino y lo femenino y se apoya en la significación de los cuerpos para mostrar la ambivalencia de lo que se ha construido como identificador de los hombres y las mujeres.

Los roles de género, las representaciones de lo que se reconoce como masculino y femenino, dejan de ser condicionamientos en la manera de moverse al bailar. La fuerza⁶ como atributo del hombre ya no es exclusiva de los cuerpos de los varones, lo que posibilita desdibujar la concepción del hombre estrictamente vinculada a nociones de rudeza y potencia, como ocurre en el caso del ballet,

⁶ Norma Fuller en su estudio sobre la “identidad masculina en el Perú urbano” destaca cómo la fuerza es una característica importante de la identidad masculina que, además de jerarquizar las relaciones entre hombres y mujeres, es un indicador de lo que se entiende como cuerpo de varón: “La fuerza (...) se desdobla en cualidades asociadas a la virilidad y a la hombría. En su versión viril, se expresa en los cuerpos duros y musculosos que expresan la capacidad sexual del varón. En su versión hombría, aunque la fuerza se representa como una cualidad innata perteneciente al núcleo de la virilidad, ésta debe transmutarse en fuerza intelectual y moral porque la fuerza es la fuente del vigor (...) y de la valentía (...)” (Fuller 2001: 281).

donde la estigmatización del género es evidente. Ahí el varón cumple con el rol de fortaleza, por eso solo él carga a las mujeres y es apoyo de una imagen de belleza y delicadeza. En los bailes de pareja, el hombre está detrás de la mujer que se luce, aunque sin él le sería casi imposible a la mujer realizar ciertos movimientos. Los solos de los hombres en los repertorios clásicos se caracterizan por los grandes saltos y giros suspendidos en el aire, por movimientos enérgicos y veloces que reiteran el carácter asertivo y unívoco del hombre.

En la danza clásica las mujeres van a trabajar sobre el equilibrio en la punta de los pies, sobre la pirueta, los promenade...el hombre nunca hace ese tipo de movimientos y en la técnica no existen ejercicios para fortalecer ese tipo de movimientos (...) el hombre va a trabajar el gran salto, los batidos... es decir, hay una distancia de manejo corporal que define en buena medida el género, el rol sexual, porque esos roles definen también a los personajes (Garrido 2003).

El borramiento de fronteras que insinúa la danza contemporánea permite entender a hombres y mujeres más que como seres sexuados, como cuerpos que danzan en un mismo escenario con las mismas condiciones y posibilidades. “En el contemporáneo uno a veces no identifica quien es hombre y quien es mujer, porque la postura y la fuerza con que se hacen las cosas son iguales. De ahí que podemos volver a que el cuerpo es uno, sea mujer o sea hombre, y el vigor con que se hagan las cosas o la energía vital, es una” (Ávila 2003).

El cuerpo deja de ser la entidad biológica sobre la cual se construye lo social, deja su forma para explorar nuevas configuraciones. Por eso, a pesar de la apariencia física, las diferencias de los cuerpos se desvanecen, se borran.

2. El cuerpo como herramienta de exploración

El cuerpo es la entidad tangible de la existencia como humanos, es lo que se puede tocar, es la evidencia de “ser en el mundo”, de estar aquí.

El conflicto en occidente de la dualidad humana, fijado sobretudo por la religión cristiana, no sólo le otorgó un lugar secundario al cuerpo⁷ frente al alma, sino que ha enajenado al ser humano de su propio cuerpo. Éste se concibe como un instrumento, como una herramienta de integración al mundo y una prueba de existencia, pero esta concepción de cuerpo hace que se perciba como un ente del cual nos apropiamos. El ejercicio de existir como cuerpos junto con el acto de apropiación del mismo, reflejado en la conciencia de “tenerlo”, revela la contradictoria concepción del cuerpo, elemento identificador y diferenciador pero ajeno. Nuestro ser humanos quedó a través de la historia dividido en un no sé qué –alma, espíritu, conciencia- y una instancia que se puede palpar. Pero el cuerpo como entidad llega más allá de lo que -supuestamente- llega su carne. El cuerpo es un medio de comunicación por sí mismo, y no sólo a través de los llamados “medios de comunicación” podemos llegar más allá de los límites físicos, cualquiera está en capacidad de llegar a sentir la pesada humanidad sublimada en el movimiento, que puede estar fuera de las palabras y el idioma. El cuerpo es la expresión sin palabras que habla a gritos, de lo que vive, de lo que lo construye, de la sociedad, de este mundo que a veces no oye esa mudez siempre presente, siempre disiente.

El cuerpo en sí tiene inteligencia y memoria, capacidad propia de “pensamiento”. La tendencia en la modernidad hacia la atención del cuerpo pareciera ser una trampa de la razón que intenta mantenerse escindida, pues

⁷ “No le ha sido fácil al cuerpo romper las cadenas que lo condenaban a la eterna servidumbre del espíritu y el alma tal como pretendía la Iglesia católica. Envoltura material imprescindible del sople inmortal, máquina temporal condenada a la destrucción, su triste destino, deseado por místicos cristianos, era la desaparición más rápida posible” (Cristobal 1994: 33).

al hablar de consciencia y de memoria corporal se trata de integrar al cuerpo dentro de los parámetros de una lógica que no es la suya. De hecho, la “lógica” del cuerpo no sólo es otra sino que está así mismo mal enunciada, intenta ubicar al cuerpo en el pensamiento racional, lo que evidencia la necesidad, aún no satisfecha, de crear un término que logre expresar aquello que se aprende y experimenta con el cuerpo. La confianza en el cuerpo hace que el conocimiento cambie su camino y llegue a experimentar y sentir por otro, donde se involucra todo, donde se confía en la capacidad de “pensar” que éste tiene.

Somos un mundo de razón, un mundo de palabra, pero el cuerpo también es “razón”, es la prueba mínima de supervivencia, es la entrada a una mirada de juicio, es la individualidad, es la conexión con el mundo, es el campo de afectación de las energías, es el identificador de clase social y todas sus creencias, es la misma herramienta que tenemos todos para diferenciarnos de todos. Somos seres presenciales de cuerpo y por consiguiente juzgados por él, a través de él y respondemos con él, nos integramos en cuerpo y nos expresamos consciente o inconscientemente con éste. Es por eso que a través del cuerpo dejamos ver lo que queremos y exteriorizamos lo que no queremos, “somos”, allí también está impresa nuestra historia, la historia de la vida y el desgaste por el tiempo. Todo lo que uno es se lee en el cuerpo, como una voz delatora de las huellas de la vida, las tristezas, las enfermedades, los hábitos, los dolores y penas, la historia familiar... es nuestra relación con el resto del mundo, ahí la piel como la envoltura de lo humano, como la superficie que nos pertenece, existe como puente profundo entre el individuo y su entorno.

Goffman⁸ establece al cuerpo como aquello que permite intervenir en la cotidianidad. El cuerpo, como propiedad material de los individuos, es controlado para facilitar la interacción, pero paralelamente permite establecer un significado social del cual los individuos no tienen control –esto último

⁸Referencia de Shilling (1993) a Erving Goffman

reitera la idea anteriormente anunciada del cuerpo como espejo, como reflejo de lo que somos y campo de construcción de lo que queremos ser, imagen-. El cuerpo constituye, en términos de Goffman, un orden de interacción entre las identidades sociales, entre la *identidad social virtual*, en cómo se ve uno a sí mismo, y la *identidad social actual*, en cómo nos ven los otros.

“Cada cuerpo va pariendo su propia alma, de manera que de afuera hacia adentro se va armando la imagen de lo que se es, de acuerdo a lo que otros ven y admiran o rechazan. Allí afuera se inician las relaciones y se marcan las proximidades y las distancias” (Cajiao 1997: 44).

En el cuerpo se enmarca la disyuntiva entre lo biológico y lo social, entre el género como característica atribuida a partir de la apariencia corporal o el cuerpo como institución posible de transformación, y por ello, elemento dinámico dentro del género. A este respecto, Shilling (1993) establece la necesidad de integrar el discurso naturalista y el sociologista para asimilar de manera distinta al cuerpo. Desde la perspectiva social el cuerpo es afectado por el discurso, pero es necesario reconocer que también el cuerpo es un escenario de afectación del discurso.

En las sensaciones corporales y en la forma de movernos está inmersa la educación. En este sentido, la educación nos enseña la manera de comunicar con el cuerpo, los preceptos de delicadeza y sutileza como característicos de las mujeres, de lo femenino, al mismo tiempo que la fuerza y la potencia se asocian como cualidades masculinas. Éstas son generalizaciones que, aunque mecánicas, expresan los referentes de lo que debe ser un ser masculino⁹ y femenino a través de su cuerpo. Por lo tanto, la posibilidad de comunicación

⁹ “(...) se enseña un concepto de hombre viril que pertenece a lo rudo, a otros esquemas que de pronto en lugar de educar castran. Entonces, ¿cómo tiene que ser una educación para que eduque al hombre como un ser íntegro, y no como el ser que tiene que aparentar y asimilar ciertos comportamientos por imitación?” (Ovalle 2003).

con el cuerpo se reduce a mantener estos esquemas, punto que puede empezar a replantearse por quienes se reconocen ante todo como cuerpo y cuyo trabajo lo implica de una manera directa.

Es inevitable asociar lo masculino al hombre y lo femenino a la mujer, puesto que “masculino” y “femenino” son categorías sociales de interpretación de las diferencias entre los sexos, “construcciones sociales de sentido de las especificidades de los cuerpos de varones y de mujeres” (de Barbieri 1996: 58). Sin embargo, en la danza contemporánea el cuerpo responde a una exploración más allá de lo que socialmente puede leerse en su superficie. El cuerpo es cuerpo, es comunicación y expresión, más allá de lo que le dicta su forma. En esta medida, el cuerpo deja de ser sexuado, trastoca las fronteras que lo categorizan en una identidad sexual particular para desinscribirse de su sexo, para correr fronteras que lo limitan y poder comunicar, expresar.

“Es evidente que la lucha por afirmar una supuesta superioridad masculina o femenina es aberrante, *contra natura*. El mundo es indisociablemente masculino y femenino. Pretender el genocidio de una mitad por la otra es una locura. (...) La separación es una herida que, precisamente, procuramos cicatrizar con la expresión artística. Lo esencial es el todo, la unión, la identidad, no la división” (Bejart 1996: 5).

El movimiento deja de ser distintivo y diferenciado, aunque existan roles en escena, se abre una posibilidad mutua de comunicar con el cuerpo. Los cuerpos se cargan, se paralizan, se inquietan, se arrastran a través de un mismo lenguaje. Evidencia paradójica de exploración, pues a pesar de ser el cuerpo territorio certero de significación de género, se convierte en herramienta de transposición de lo que se lee en su fisionomía, a pesar de volverse público e intérprete expone “desgenerización”, contradictoriamente, apoyado en su forma.

Para mí el cuerpo contiene los dos sexos. El cuerpo de un hombre y una mujer no es tan diferente, la diferencia la hace la anatomía, pero no es tan diferente, el cuerpo es igual de sensitivo, de sensible (...) Yo creo que el tener conciencia de cuerpo conlleva a encontrar dos polos y a sentir que uno es un ser sexual sin poner en una balanza que sea hombre o mujer (Ávila 2003).

La confrontación de lo masculino y lo femenino está implícita en la danza contemporánea. El referente de lo contemporáneo puede interpretarse, en este sentido, más que en la transposición de género, en la vivencia y expresión del movimiento conceptual que socialmente está exigiendo la masculinidad.

II. MASCULINIDADES Y DANZA CONTEMPORÁNEA

1. Ser hombre y ser bailarín

Un grupo social es una sociedad en sí, compuesto por la miniatura de los vínculos y enlaces que tejen las relaciones ahí construidas y cuyo camino se rige por las necesidades y búsquedas que se gestan en un ambiente. Las redes entre bailarines, la manera en que se relacionan y cómo se conducen los encuentros visibilizan el mundo que se articula en una labor basada en el conocimiento y movimiento del cuerpo. Los cuerpos aprenden a reconocerse como cuerpos, como un otro semejante, donde se reduce la distancia de contacto al reconocer la capacidad comunicativa del cuerpo, al sensibilizarse para escuchar el lenguaje que a pesar de ser corporal atraviesa estas dimensiones. El cuerpo puede delimitarse físicamente, de hecho entra en la denominación de “instrumento” de comunicación y expresión, pero es en

realidad el individuo mismo en su necesidad de socializar¹⁰, de ser y pertenecer a un grupo humano y darse a conocer a través de éste.

El interés de hacer entender el cuerpo como una instancia de totalidad radica, además del entendimiento del ser humano como cuerpo y no del cuerpo como herramienta del ser, en la posibilidad de experimentar lo que socialmente se ha categorizado como indicador comportamental de un sexo determinado –el “género” en una escueta y apresurada definición- y que no es el propio, para adherirlo al proceso de construcción de sí mismo; es decir, complementar la capacidad expresiva del cuerpo a través de la integración de los patrones socialmente entendidos como propios de un hombre y de una mujer, por lo general percibidos como campos separados e infranqueables, para intentar modelarlos dentro de una totalidad.

En este punto se hace necesario enfatizar, a partir de definiciones teóricas sobre género, los elementos que deben tenerse en cuenta al hacer referencia a este concepto. Burin y Meler lo definen como:

(...)la red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, valores, conductas y actividades que diferencian a mujeres y a hombres (...) producto de un largo proceso histórico de construcción social, que no sólo produce diferencias entre los géneros femenino y masculino, sino que a la vez, estas diferencias implican desigualdades y jerarquías entre ambos. (Burin y Meler 2000: 23).

En la definición de Burin y Meler se visualiza al género como una categoría afectada por variables –como clase, etnia, edad, religión- que indican su carácter heterogéneo, además que se mantiene al género como derivación social del sexo.

¹⁰ “(...) no es que el cuerpo sirva para comunicar subrogadamente cuando fracasa el lenguaje hablado, sino que toda comunicación –incluyendo la verbal- es, en último término, corporal” (Delgado 2001: 45).

Así mismo, Lamas expone el género como “resultado de la producción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediado por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (Lamas 1995: 12).

A este respecto es importante aclarar que el *género*, a pesar de que ha sido definido como “el sexo socialmente construido”¹¹, no puede limitarse a las diferencias biológicas. El género definido como “la interpretación social de la diferencia sexual” ayuda a perpetuar la distancia creada en la estigmatización social de ser hombre y ser mujer y no permite la posibilidad de fusionar y ampliar esas entidades.

Es necesario entender al cuerpo como una entidad dinámica y transformable a través del tiempo y de las apropiaciones de significado existentes. De modo que, tanto el género como el cuerpo sexuado no son estáticos sino, más bien, dignos de transformación. En este sentido, Butler argumenta que el género no puede ser entendido como una construcción social a partir de la naturalidad del sexo, sino que tanto el género como el sexo son categorías construidas:

No tiene sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si el sexo mismo es una categoría de género. El género no debe ser concebido meramente como la inscripción cultural de significado sobre un sexo dado; el género debe también designar el aparato de producción por el que los sexos mismos son establecidos. Por lo tanto, el género no es a la cultura como el sexo a la naturaleza, el género es también el significado discursivo/cultural por el que el “sexo natural” es producido y establecido como prediscursivo, anterior a la cultura (...)¹². (Butler 1990: 7)

¹¹ (de Barbieri 1992, citada en Camacho 2000: 12).

¹² Traducción personal.

El carácter social del sexo indica el mismo carácter en el cuerpo¹³ e introduce la posibilidad de ampliar la representación de los géneros, posibilidad que se escenifica en la danza contemporánea y en su propuesta de transponer esos significados. Si “los cuerpos no sólo son la materia donde se inscribe el orden social, sino una de las instancias que lo fijan, expresan y reproducen” (Fuller 2001: 280), la danza contemporánea, partiendo de lo que acepta el orden social binario como posibilidades, intenta posesionar el vivir como cuerpos y como seres sexuados más allá de representar al hombre o a la mujer.

El caso de los bailarines permite “recrear” la asociación masculino-hombre y femenino-mujer al combinar los estigmas y no hacer de cada categoría una especie de imposición que debe seguirse. Ahí las categorías de género se reconstruyen, se transponen, dando lugar a una nueva concepción de lo masculino y lo femenino, además de reconocer que ante todo somos cuerpos, en el sentido de nuestra evidencia como humanos y aparte de todos los significados que socialmente tiene éste también. Pero a pesar de que ni la masculinidad ni la feminidad son conceptos que puedan limitarse, la asociación de lo masculino al hombre y lo femenino a la mujer mantiene al género como dos campos determinados por las lecturas de los cuerpos que condicionan la construcción del sujeto y le impiden transitar libremente entre ellos.

El hombre que se dedica a la danza lidia con la tensión que se genera entre la danza y los criterios correspondientes a la masculinidad hegemónica¹⁴. A pesar de ser una minoría la que ejerce dicha masculinidad, los parámetros asociados a lo masculino parten de esta definición, que parece construirse en oposición a

¹³ En este sentido, el cuerpo más que relacionado a lo natural hace parte de un sistema de representaciones sociales.

¹⁴ “La masculinidad hegemónica es entendida como el modelo construido culturalmente que establece los parámetros que deben seguir los varones de una sociedad específica. Se establecen parámetros en relación con el desempeño sexual, la orientación sexual, el ejercicio del poder y características de personalidad. El varón (...) heterosexual, activo sexualmente, con prestigio laboral y económico, exitoso, arriesgado, dominante, insensible, racional, fuerte, seguro de sí mismo constituye el modelo dominante (...)” (Haz paz –Violencia intrafamiliar pág 12).

lo femenino, a lo que se ha vinculado con la delicadeza, la belleza y el cuidado. “Los espacios, tiempos y valoraciones asignados a lo femenino y a lo masculino parecieran excluirse mutuamente; la serie de pares antimónicos es extensa: productivo, político, público, racional, ser para sí vs. reproductivo, doméstico, privado, invisible, emocional, ser para otros” (Londoño 2000: 75).

Los espacios que abre la danza a la construcción de género producen tensión con aquellos establecidos por actividades “más masculinas”, pues existe todavía en nuestra sociedad una tara para que los hombres conozcan y expresen con su cuerpo de una manera distinta a la que ofrecen las actividades que socialmente son escenario de masculinidad.

El concepto de belleza asociado a lo femenino conflictúa la definición de masculinidad de los hombres que tratan de comunicar y conocer con el cuerpo. El cuidado, entendido como una cualidad femenina, el refinamiento de los movimientos como consecuencia de la agudización de la escucha del cuerpo, la admiración física hacia otro cuerpo de hombre, hasta los preparativos para una función –el maquillaje, la depilación en las axilas en algunos casos- hacen que se vincule al bailarín dentro de lo femenino. De esta forma, el bailarín desmitifica el sentido de lo masculino permitiéndose la sensibilización y el reconocimiento de otras formas posibles de actuar de las que también puede construirse.

El modelo de hombre de la masculinidad hegemónica, basado en un comportamiento heterosexual, evidencia la construcción de la masculinidad entendida por el gusto hacia las mujeres y la necesidad de ser diferente a ellas. “En la medida en que la masculinidad se define por oposición a la feminidad, es inevitable que tanto la homofobia como la misoginia desempeñen un papel muy importante en el sentimiento de la identidad masculina” (Viveros 2001: 74). La fabricación del “verdadero varón” en oposición a lo femenino pone en duda la

masculinidad del hombre que reconoce “lo femenino” como un campo de enriquecimiento para su expresión. El bailarín, al permitirse transitar con mayor libertad por lo entendido como “lo femenino”, desencadena una resignificación de la masculinidad que, dentro de los parámetros heterosexistas que encasillan al varón, hace que se perciba como “poco masculino” y por ende “poco hombre”.

En la danza, el rango de tolerancia respecto a la “feminización” de los varones es más amplio, el demostrarse y demostrar la virilidad ocupa menos que un plano secundario, puesto que la masculinidad se vive con parámetros diferentes a los hegemónicos. El varón tiene que ser masculino y eso significa manejar patrones de virilidad que edifican una imagen específica de hombre que en la danza se desdibuja y hasta deja de ser una preocupación por demostrar.

“La tendencia a asociar la masculinidad con la heterosexualidad y la homosexualidad con la feminidad y la pasividad” (Haz paz- Violencia intrafamiliar: 13) explica el mito del hombre bailarín como homosexual. Si los mandatos sociales del “ser masculino” se definen en oposición a la homosexualidad, y la sensibilidad corporal y una expresión menos limitada del cuerpo y con el cuerpo de otros pueden interpretarse como indicadores de una “masculinidad dudosa”, es evidente la incompatibilidad del bailarín al modelo base de lo masculino. La relación de lo femenino con lo homosexual, en el caso de la danza, estigmatiza la elección de vivir y conocer con el cuerpo, impidiendo verla como una opción más de vivencia de la masculinidad.

Según Camacho, “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 del cuerpo más libre, en la que la homosexualidad es aceptada con mayor apertura que en otros ámbitos” (Camacho 2000: 10). El medio artístico

es un espacio, más que de tolerancia y respeto a la diferencia, de posibilidad performativa¹⁵, al permitir el desarrollo de propuestas de vivencia de la masculinidad que amplían su significado y se instalan como posibilidades.

Percibir al bailarín como un individuo que dinamiza la práctica de la masculinidad es importante, no sólo para considerar procesos que escenifican la pluralidad de la masculinidad, sino también para visualizar sus múltiples formas. En este sentido, es necesario entender la homosexualidad como una opción más dentro de la masculinidad y no como una inversión de ésta. Por lo tanto, es irrelevante cuestionar sobre la opción sexual de los bailarines, pues el interés no radica en un estudio porcentual de los homosexuales en la danza, sino en exponer la danza como una forma más de recrear los significados de la masculinidad, más allá de juzgar deseos.

Acercamientos

La mayoría de los varones que se dedica a la danza inició de manera circunstancial. Los motivos y eventualidades de los acercamientos no expresan el peso de la pregunta sobre la “virilidad” al empezar a bailar, sino más bien el interés por conocer otras cosas y ampliar los horizontes y actividades. El acercamiento puede ser circunstancial, pero mantenerse allí es una decisión que obedece al placer.

¹⁵ No es casualidad la concordancia con el concepto de género como *performance* de Butler: “Si el género atribuye y actúa, las maneras en las que el cuerpo muestra o produce su significación cultural son performativas, entonces no hay una identidad preexistente por la cual un acto o un atributo pueda ser medido; no habrían actos verdaderos o falsos, reales o distorsionados de género, y la postulación de una verdadera identidad de género se revelaría como una ficción reguladora. Esa realidad de género, creada a través de performances sociales significa que las nociones de un sexo esencial y una verdadera o perdurable masculinidad o feminidad están constituidas como parte de una estrategia que oculta el carácter performativo del género y las posibilidades performativas para proliferar las configuraciones de género fuera de las estructuras restrictivas de dominación masculina y heterosexualidad obligatoria”. (Butler 1990: 141)-traducción personal-.

El gusto por bailar se va intensificando con todas las sensaciones que produce el movimiento y aparece la falta como motor de aprendizaje. El gusto se nutre del hambre de conocer cada vez más las posibilidades del cuerpo, entendiendo el hambre como una necesidad que se mantiene constante, o que desaparece cuando desaparece el placer, cuando el gusto y el cuerpo se terminan.

El hecho mismo de bailar borra el cuestionamiento sobre “la masculinidad”, como si se aligerara la carga con la que se connota al bailarín, o se entendiera que el goce del cuerpo permite borrar las fronteras que socialmente se han establecido con el género.

A partir de este momento, se recurrirá claramente a testimonios, con el fin de recrear los procesos que se viven en torno a la danza como oficio en articulación a la pregunta de la masculinidad.

“Siempre me gustó bailar, desde pequeño, en el colegio siempre que se inventaban una cosa en que había que bailar yo levantaba la mano. Era algo que me gustaba mucho y ya. Nunca lo había visto como una forma de vida, no porque no estaba dispuesto a asumirlo sino porque la sociedad no me había presentado esa posibilidad, yo para ese entonces no sabía que había bailarines profesionales. Ni siquiera la carrera existía aquí en Bogotá, ni siquiera tenía yo idea de que existían otras formas de bailar distintas a las de una fiesta o de folclor. Entré a estudiar ingeniería eléctrica, me estaba yendo bien. A mí lo de la danza me seguía gustando pero seguía casi en la misma ignorancia en la que estaba antes. Un día fui a una función del grupo de danza folclórica de la universidad y me gustó muchísimo, empecé a explorar espacios allá y me metí a cursos libres de danza. Ya en el grupo de folclor me empecé a enterar de muchas cosas, el medio en el que estaba me abrió los ojos y me empecé a dar cuenta de todo lo que implicaba la danza, bueno aunque de eso a estas alturas todavía no me he terminado de dar cuenta. Allí empecé y me apasioné

muchísimo. Claro, el cuerpo empieza a descubrir muchas cosas, muchas sensaciones, y entonces me empiezo a preocupar por cosas que antes no me preocupaban, la postura, la flexibilidad...ahí la gama de sensaciones se amplía, todo era un descubrimiento y todo me causaba felicidad, desde hacer un paso que antes no podía hacer, hasta levantar un milímetro más la pierna que la semana anterior, todo me producía mucho placer, esa época era maravillosa, y creo que es de las cosas que le dan a uno aliento para asumir muchas cosas muy difíciles que hay en la danza. Descubriendo, descubriendo viene el hambre. Luego como que la danza me absorbió y yo tenía todos los días mil cosas que hacer pero lo único que me importaba, me interesaba y me motivaba de verdad, por la mañana para levantarme y asumir el día, era que al final o en la mitad del día tenía la oportunidad de hacer danza. Cuando yo me detuve un momento a mirar dónde estaba me había dado cuenta que la danza era mi vida. Me empecé a confrontar con mi carrera, y lo que hice fue visualizarme dentro de algún tiempo. No me imaginaba de ingeniero, me parecía aburridor, yo me imaginaba en un escenario bailando, entonces decidí que la danza era mi opción de vida” (Carlos).

“A mí me gustaba mucho el movimiento y el trabajo de cuerpo desde niño, igual no creí que me fuera a inclinar por ahí pero ya cuando entré a estudiar medicina me di cuenta que me gustaba mucho, la marea interna empezó a decirme “la danza”, tengo que hacer danza. Aquí no había nada de elementos de formación de danza, nada, carreras en danza no había ninguna, lo más cerca al trabajo de cuerpo y desde donde se podía abordar la danza era desde la educación física, entonces yo empecé por ahí. Empecé a bailar en un evento que se llamó Danza deportiva. Me di cuenta que me gustaban las herramientas del clásico, entonces empecé a tomar clases. Existe el hito de que el que hace danza es gay y de la vaina que no se puede vivir del arte y todo ese cuento. Yo tenía muy claro que la educación, el cuerpo y el movimiento son cosas que me apasionan mucho, las tres ligadas, entonces me metí a trabajar por ahí” (Alex).

“Yo empecé a bailar en Ecuador. Era una situación muy particular porque no había una tradición de la danza y evidentemente en Ecuador la percepción del bailarín era que si eres bailarín pues eras homosexual, si estás en la danza eres homosexual, no hay pierda. Cuando yo entré a estudiar danza entré con un grupo muy curioso de gente. Había solo un muchacho que ya era gay, que era bailarín, todos los demás éramos gente que nos gustaba la danza. Muchos de nosotros entramos a bailar porque nos gustaban las muchachas que hacían danza y terminó gustándonos la danza. Era un grupo curioso: uno de mis compañeros era contrabandista de Ipiales a Ecuador, un medio un poco rudo, su personalidad era un poco ruda, pero tenía una gran sensibilidad que hizo que busque la danza; otro compañero fue policía secreto; otro era campesino -yo ni sabía por qué se había metido en la danza-; otro era un bailarín de folclor, muy preocupado porque a todos les quedara claro que él no era homosexual entonces exageraba sus actitudes machistas: levantar pesas, estar siempre muy fuerte, estar siempre haciendo novias, distanciarse e insultar si alguien era algún gay y marcar sus límites, era muy curioso porque siempre se pasaba en esa posición. Otro compañero era un hombre que estudió para ser maestro pero que no encontraba su lugar y de repente ensayó en la danza para ver qué pasaba; otro estudiaba ingeniería -yo estudiaba ingeniería también- y su novia hacía danza entonces se metió también. No era un grupo de gente que se haya conducido a la danza como perspectiva de vida, sino que entramos a la danza de manera muy fortuita, muy por casualidad y terminamos siendo bailarines” (Arturo).

“Cuando chiquito había bailado en las comparsas de Cali, en la Feria, en Juanchito. Mi prima tenía una comparsa y mi familia me llevó a eso, a las comparsas, allí empecé como a los doce años, luego pasé a otro grupo como a los quince, y ya me mamé de la salsa, no quería más salsa y mambo, entonces empecé a preguntarme que esto debería tener una trascendencia académica o formal, para mí la salsa y el mambo no tenían esa formalidad (...) Vi una

función didáctica del Ballet de Cali y al otro día empecé a estudiar ballet en el conservatorio, en el Instituto Departamental de Bellas Artes, en un curso de extensión del Ballet de Cali. Eso fue un regalo que me hice a mí mismo, fue el año en que cumplí 17 años, entonces me pagué el curso y empecé un día después de mi cumpleaños” (Julián).

“Mi acercamiento a la danza fue más por curiosidad propia, antes estaba aprendiendo técnicas que tenían que ver estrictamente con el cuerpo, el desarrollo, la comunicación y el lenguaje del cuerpo, que no eran tan distantes a la danza, pero llegué a ella por una curiosidad, por una evolución que debe haber en un camino que uno cree o quiere hacer, y que me hubiera gustado tomarlo más pronto de lo que lo hice, ahora ya no importa, también está bien. (...) Yo no me estoy diciendo mentiras, he sido honesto conmigo mismo hasta el momento. No puedo mirar para atrás y decir que dejé una carrera por hacer esto y que estudié agronomía y luego me dediqué a la danza. Es un camino que he encontrado y con un camino que me he identificado y ganado cosas humanamente, bastantes creo yo, de formación intelectual y humana que eso para mí es tan valioso como si estuviese haciendo otras cosas diferentes a la danza” (Ángel).

“Acercarme a la danza fue una cosa más azarosa y más del destino. Yo vine a hacer cosas con las artes escénicas como a los quince años. Nunca pensé en bailar. Ya cuando entro al grupo de folclor -por mi hermana que bailaba en el grupo de danza chocoana- me influyó al nivel de otra actividad complementaria a la académica que era la seria, se dejaba un tiempo para un hobby específico. En ese grupo había una formación técnica, incipiente pero se estaba dando, y cada vez que recibía técnica me daba cuenta porqué yo no era bailarín. Los elementos técnicos eran muy complejos, no los aceptaba yo, ni mi cuerpo, ni mi conducta, ni mi carácter, entonces evadía muchísimo la idea de ser un bailarín, pero igual seguí en la ruta de acercarme a elementos técnicos en la danza

contemporánea también. Decidimos formar grupos en la Universidad, especulando, haciendo propuestas con impulsos espontáneos. Eso empezó a arrastrarme y perjudicó mis estudios académicos que se veían subordinados por el hecho de bailar. Empecé a cancelar materias por meterme a cursos y talleres, no iba a clase porque tenía ensayos, cosas de ese tipo. Todos los trabajos que hacía en diseño gráfico estaban encaminados a las artes escénicas, a la danza o al cuerpo. Hubo un momento de sensatez profunda como a los veintidós años, cuando ya veía que todos estos “síntomas” habían aparecido y pues tenía muchísima inclinación a la danza, le estaba dando tanto tiempo que decido intentarlo de manera seria. Hay una coyuntura clara que se da por el sentimiento de emoción que experimentaba al ver algo de danza, era una cosa adolescente de la pasión, una cosa apasionada pero más adolescente, y me preguntaba por qué no era yo el que podía estar allá, porque tenía que estar del lado del espectador... empezó el proceso académico, y tuve que deshacer un montón de tablas, transformar muchas posturas que tenía con respecto al dogma y a la disciplina de la técnica, y pues empezar a absorberla y ver que tenía resultados en mí, que era lo que yo originalmente no creía, que no tenía resultados en un carácter y en un cuerpo como el mío, pero fue todo lo contrario, creo que una de las cosas que más disciplinadamente he aceptado ha sido la técnica, ni siquiera la formación en filosofía ni en diseño gráfico la acepté con tanta sumisión” (Vladimir).

Los motivos de acercamiento a la danza son diversos y no siempre obedecen a un interés particular hacia ésta: un pasatiempo que va dejando de serlo; un espacio nuevo de socialización; una búsqueda estética; el beneficio corporal; la creación de una imagen interesante de ser; el gusto por las mujeres; la tolerancia; la necesidad de complementar la educación, entre otros.

Es claro que, inicialmente para la mayoría de estos bailarines, la danza no se contempla como opción de vida, en un contexto donde la actividad artística no

es valorada “la sociedad no muestra ese tipo de posibilidades”. Sin embargo, la idea de bailar se fortalece al entender la danza como un campo posible de desarrollo personal y profesional. La necesidad de conocer lenguajes que amplíen las posibilidades de expresión guía el camino en la identificación de un género de movimiento que comprenda los intereses corporales de cada quien. En este sentido, la danza contemporánea ofrece un amplio espacio de exploración, resultado de la indefinición que le otorga el carácter “contemporáneo” en este tiempo ahogado de multiplicidades.

La visualización de la danza como un campo extenso de aprendizaje permite la percepción de detalles que, mínimos pero importantes, refuerzan el reconocimiento del cuerpo como instancia de saber. La aprehensión de la técnica como medio de enriquecimiento de la expresión, la extensión de partes del cuerpo no exploradas, la identificación muscular, las sensaciones libres de habla y coherencia racional, son elementos que cargan de sentido esta opción de vida.

Exclusiones

Para las personas externas a la danza es un poco difícil entender porqué se le dedica tiempo a algo tan efímero, pero esto ocurre con todas las actividades que no comparten el gusto o que se desconocen. Aquí la oportunidad de exponer este tema en particular rescata la fortaleza de quienes escudriñan una de las posibilidades que se esconden de vista. No se pretende sublimar los corazones de quienes bailan ni llenarlos de trascendentalidad por comer de su movimiento, simplemente dar a conocer procesos de algunos varones, para exponer la manera en que se va tejiendo la red de significados del oficio, las luchas comunes, las dificultades y satisfacciones. En este sentido, es importante oír las reacciones del entorno del bailarín en su decisión por bailar,

para comprender los procesos de aceptación, apoyo o rechazo que reflejan la concepción que se tiene de aquel que se dedica a la danza.

“Definitivamente no es fácil ser bailarín. En general tanto el bailarín hombre como la bailarina, sufren una serie de adversidades, desde su formación hasta su vida profesional. Esto se debe en primera instancia al contexto social en que vivimos, es decir, la danza como toda disciplina artística no es una actividad productiva económicamente hablando, por lo que las primeras represiones del bailarín se dan precisamente en el núcleo primario: la familia (...). En segundo término, el sexo del bailarín o aspirante a serlo, es determinante para la aceptación o rechazo de su entorno social. Mientras que para la mujer, la danza es una ‘gracia’ en el mejor de los casos (...), para el hombre es motivo de estigmatización de cuestionamiento a su masculinidad, es pues, una de las peores afrentas a una sociedad machista y sexista” (Illescas 1985, en Delgado 1991:23).

La actitud negativa frente a la danza, por parte de las personas externas a ésta, se sustenta en las dificultades económicas que se asumen propias de este medio. La incertidumbre del futuro es un motivo de rechazo a la danza por parte principalmente de la familia, y no está de más en un país donde las oportunidades en el ámbito artístico son reducidas y los espacios de participación están apenas creándose. El aspecto económico constituye una desventaja frente a otras perspectivas de vida, situación que refleja los enfrentamientos que se dan con el entorno social, sobretudo si no existen antecedentes artísticos que ayudan a validar el oficio de la danza. A esto se suma la asociación de la danza con la homosexualidad en el caso de los hombres. En un contexto como el colombiano donde “ha sido tan fuerte la idea de la heterosexualidad como único modelo válido en las relaciones de pareja, que cualquier otra forma de sexualidad es condenada a la marginalidad social y a la clandestinidad, y es excluida, silenciada y convertida en una situación prácticamente inexistente” (Viveros 2001: 76), la relación del bailarín con el

mundo homosexual se convierte en un obstáculo fuerte de lucha, y más que una lucha de reivindicación de la masculinidad, es una lucha por hacer lo que se quiere, una doble lucha en el caso de los hombres.

“La opinión de toda la gente de afuera es que todo el que hace danza es gay, de pronto lo relacionan por la sensibilidad, por el lenguaje corporal. Cuando uno es bailarín es muy abierto, es muy sensible, muy expresivo, trata de compartir, de entregar, salen sentimientos como la ternura, salen emociones que no son muy cotidianas para el común de la gente. El común de la gente es muy alejado, las distancias corporales también se incrementan más que entre la gente que hace trabajos con su cuerpo, por ese lado entonces la gente empieza a leer elementos del cuerpo y pues entonces todo el que hace danza es gay, según ellos...El proceso de aceptación con mi familia ha sido muy tranquilo, pero mi papá me alcanzó a mirar un poco extraño. Él es abogado, su familia siempre ha sido de médicos, abogados, contadores, gente como de empresa, gente muy formada y parametrizada a la antigua, entonces claro, que el muchacho haga danza, haga arte, pues raro. Mi mamá docente...por ese lado artistas no había, te ven como bicho raro. Además que la vida no es normal, mi día se recorre como a doscientos por hora, lo normal es que tu trabajes de ocho a cinco y terminaste estresado, vuelto miércoles, a los treinta años hijos, casa, no se qué y no, mi vida es otra cosa, yo estoy en función de aprender, de crear, de ensayar, de mirar qué puedo hacer nuevo, qué le apporto a la gente, como les colaboro, mirar como hago nuevas cosas, nuevos trabajos, desarrollar proyectos, ese cuento todo el día. En mi casa mi papá sí se llegó a preocupar, mi hermana me conoce todo el tiempo, entonces muy fresca. Ya después se dieron cuenta que habían hecho una labor educativa desde niño y que yo tenía mis parámetros y mis principios de vida. Y pues sí, no son “normales”, son mis parámetros y para mí son normales, para el mundo no, pero me respetaron y en este momento ellos son los que me apoyan, ellos saben que yo quiero hacer

algo y que estoy ahí, me ayudan en los tiempos, me ayudan a ver cómo puedo hacer, lo que me puedan facilitar lo hacen” (Alex).

“Con mis padres hay una coyuntura muy fuerte porque ellos dos son egresados de la Universidad Nacional, tenían muchas expectativas y era un estímulo muy grande saber que sus hijos pudiesen acceder a la misma universidad. Mi hermana es fisioterapeuta de allá y cuando yo entré a estudiar filosofía pues se completó el Jardín del Edén como ellos lo habían imaginado. Cuando decido abandonar, porque yo hago un abandono, es decir, le extraigo a diseño gráfico lo que quiero y luego abandono, les da muy duro, no tanto por el cambio de carrera sino por el hecho de salir de la institución, les parecía un golpe bajo, decían que era incomprensible de mi parte no corresponder con esa lucha a la que yo me había metido a ganar un cupo... entonces me negociaban ‘por qué no está allá, baile pero no tiene que dejar la carrera’. Yo no quiero ser diseñador gráfico, me doy cuenta que soy un diseñador gráfico mediocre y no quiero serlo, voy a probar otra cosa en la que presiento que no va a ser igual. Fue una coyuntura del orden de abandonar la institución originalmente. Ya cuando ven que yo estoy metido en danza, que efectivamente me dedico y me voy de cabeza a eso, que le doy los tiempos que nunca le había dado en mi vida a eso, pues hay otra coyuntura que es de orden afectivo, como para qué es eso, para qué lo hace.... Mis padres fueron muy flexibles conmigo, no me presionaron, no me amenazaron tampoco por abandonar, me aseguraron la carrera universitaria...Entonces ya después de verlo a uno tan dedicado hubo una preocupación de lo que voy a vivir si me dedico a bailar. Sobre todo con mi padre hay una ruptura vertical en un momento de la etapa. Mi padre es un intelectual dedicado, es un maestro de escuela pero es un intelectual, digamos absorbido totalmente por eso, y esperaba que yo fuera el reflejo también, y en una etapa lo fui (...) Una de las cosas que yo hice cuando empecé a estudiar fue dejarme influenciar mucho por ellos, de lo que ellos esperaban de uno. Entonces mi padre como intelectual, pues yo me incliné a la filosofía también

por eso. Resultó ser un momento de mucha empatía entre los dos, había muchas cosas en común que yo empezaba a vivir lo que él ya había vivido. Cuando yo abandono filosofía esas redes disminuyen. Cuando entro a estudiar diseño gráfico satisface a mi madre un poco con eso pues por el lado de la familia de mi mamá siempre había intención de dibujantes. Bailar era una intención que no estaba influenciada, ni mi padre ni mi madre estaban ahí, no había nadie influenciándome y eso fue lo que me dio muchísima fuerza, me parecía una decisión muy auténtica, una decisión que no estaba afectada por influencias ni por ningún tipo de presiones, tampoco estaba negada o prohibida, pero al notar que ni mi padre ni mi madre tenían ese tipo de inclinaciones me parecía que era muy auténtico de mi parte poder encontrar ésa una manifestación en mí. Desde ese punto de vista también les explicaba que eso me reivindicaba conmigo mismo, porque ya había hecho en algunas etapas lo que ellos querían y, de alguna manera, ya había cumplido esa parte con ellos, pero la parte conmigo era otra. Eso me dio muchísimo valor para dedicarme a bailar, me iniciaba en algo que nadie me podía decir cómo era, si yo estudiaba filosofía mi padre me lo podía decir, si yo era un diseñador gráfico fácilmente me podrían decir o relacionar, qué era lo que debía hacer y por dónde debería hacerlo, pero sobre bailar nadie me podía decir nada, no tenían ni idea cómo era, entonces la ruta era un poco solitaria pero muy determinante para mí, aquí me voy a inventar cómo es Vladimir entonces, ya no es el Vladimir de la mamá ni el Vladimir del papá, sino que es el Vladimir de él mismo. Eso me convenció más, se confirmó la idea, y se confirma todavía más con la danza contemporánea, porque el bailar no era sólo el bailar dentro de la generalidad de la danza, o el deseo de moverse o el deseo de disfrutar simplemente el movimiento, sino de encontrar eso como todo un campo de investigación, un campo de acción, un campo sobre el que me dediqué y no veía que me dedicaba a nada más. Nunca estudiando filosofía ni diseño gráfico me dediqué de tal manera como me dediqué bailando, nunca me apasionaban los temas tampoco, abandonaba fácil cosas, mientras que cuando empecé a bailar

fue una cosa de obsesión, además con la angustia de recuperar el tiempo me dediqué muchísimo. Me dediqué a bailar a los veintidós o veintitrés años, ya transformar musculatura y transformar el esqueleto a esa edad es muy difícil, se vuelve complicado, pero también abandoné un poco el criterio de que uno tenía que venir superdotado para bailar y menos en este país que uno sabe que el ritmo es otro. Pues me la creí y afortunadamente como que no era tan equívoco el camino” (Vladimir).

“Para mí fue gratificante y muy bueno el aporte que hubo de toda mi familia, de mis amigos y del núcleo en el que me movía, sin desconocer que para muchos de mis compañeros era difícil ese ámbito. Para mi familia fue admirable el hecho de que yo estuviera danzando, que me dedicara al arte con mi vida, que dedicara mi vida al arte, por ese lado no tuve ningún bloqueo. Culturalmente mis padres nos aportaron lo más posible de principios y valores, pero sí hubo una cuestión marcada en la infancia porque yo estudiaba en un colegio para varones, decía en el letrero “para varones”, entonces eso de todas maneras si lo coloca a uno dentro de un rol social que si es ya marcado y fundamental, el hecho de prestar servicio militar lo hace a uno matricularse en un sentido de lo masculino que tiene que ser y que tiene que cumplirse, pero de todas maneras eso a mí me motivó aún más a hacer lo que yo decidí hacer, y a reconocermelo como ese sujeto humano que explora y que indaga en otros universos que no tienen que ser los marcados y los definidos socialmente. Yo no creé muchos vínculos afectivos en este colegio para varones ni en el ejército como para decir que a ellos les afectó o les sorprendió, no, los vínculos fueron de amistad y las personas a las que me pude acercar sabían de mi amor por el arte y mi pasión por la danza desde siempre, entonces no fue motivo de sorpresa para las personas más allegadas de ese círculo” (Francisco).

“En mi familia me dijeron ‘no le vamos a pagar eso’, y yo dije o.k. no me lo paguen pero ya lo tengo decidido. Mi familia es muy tradicionalista religiosa y

profesionalmente, todos son ingenieros, de corbata, contadores, esas vainas. Me ofrecían ‘mira te ubicamos, te pagamos el primer semestre’, me comparaban mucho con primos “mira tu primo ya va en esto ya va en lo otro”, hasta que no sé de donde salió eso, creo que era inconsciente en ese momento y dije “no me jodan más, voy a estudiar danza y... danza”. Yo no tenía ni idea de danza, yo creo que cuando uno empieza danza tampoco es que sepa mucho de la vida, ni de la danza siquiera. Mi familia nunca creyó en la cosa, no iban a mis funciones, no iban pues a nada, me veían como un loco, la oveja negra de la familia. Ellos no daban ningún comentario, aunque mi mamá como era la más cercana me preguntaba si no había pensado en otra cosa, pero mis hermanos callados, mi papá callado, todo el mundo callado, pues eso significaba que no estaban de acuerdo” (Julián).

“Mi familia no lo aceptó, de ninguna manera, lo entendió como un pasatiempo mío, porque además yo también lo asumí así y no como un proyecto de vida. Ya cuando vieron que era un pasatiempo al que le dedicaba mucho tiempo si se preocuparon, fue una crisis familiar, había una preocupación muy grande. Para mi mamá fue una crisis porque yo era el mayor de mis siete hermanos y ella tenía puestas muchas esperanzas en mí, como persona guía para mis otros hermanos. Ella tenía planeado de alguna manera un proyecto de vida para mí, nunca me lo dijo, pero seguramente estaba preocupada de que yo me inmiscuya dentro del medio gay, habrá estado preocupada de mis valores morales... le rompí todo su esquema, a toda mi familia realmente. Quito fue por mucho tiempo una ciudad muy provinciana entonces ser bailarín significaba ser homosexual y eso está fuera de toda moralidad. Después estaban fascinados, no con la danza sino con el espacio social en el que me desenvolvía, eso era lo que les satisfacía, que aparecía en la prensa y en la televisión” (Arturo).

“Como cualquier familia de Latinoamérica, de México en este caso, pues claro que si les surgió preguntas e inquietudes. Ser bailarín suscita comentarios como ‘te vas a morir de hambre, te vas a volver mariquita’, pero yo creo que en el momento en que tu estás seguro a la gente no le queda más sino respetar, y en ese sentido yo me gané el respeto de mis padres desde muy pequeño, fue así como “si lo decidiste pues adelante”. Creo que en el momento en que resolví eso con mi familia directa, con mi padre, con mi madre y que para ellos no existió ningún problema, desde ese momento para mí el mundo valió un cacahuete. Yo crecí con apertura de que no existe bueno no existe malo sino que existe lo que tu hagas, y lo que tu hagas es tu responsabilidad. Sobre esos parámetros que me da mi padre, pues obviamente te asumes y te responsabilizas. Es duro porque no tenemos el nivel de desarrollo de otros países para que el bailarín sea dignificado. El ser bailarín aquí significa “bueno, ¿de qué vas a vivir?”, porque no existe esta infraestructura en este campo de trabajo” (Enrique).

“Yo pensé que mi familia iba a estar decepcionada de mí por retirarme de la ingeniería, que no me iba a apoyar, pero ellos están más contentos que antes, hasta mi mamá me confesó que ella siempre había querido que mi hermana hiciera algo parecido. Muchos amigos me decían que la había embarrado, pero mi familia nunca me ha dado a entender que esté incómoda con nada de lo que yo esté haciendo ahora. Ellos son un gran apoyo para mí, no digo que las cosas no podría hacerlas sin ellos, pues tengo a mi lado ejemplos admirables de gente que ha tenido que renunciar a la familia por tomar la decisión de asumir la danza, sus familias les han dado a elegir entre la danza y la familia, y ellos han elegido la danza. (...) La parte económica a mi familia si le llegó a preocupar en algún momento pero las condiciones son muy duras para todos, estudiar ahora una carrera pensando en una estabilidad económica a mí me parece un error, porque ninguna carrera en este momento te da a ti una seguridad de que vas a estar bien en un futuro económicamente. Entonces ¿qué queda? Pues hacer lo que a uno le guste. Eso es una garantía. Si uno hace las cosas con pasión pues

las hace muy bien y un trabajo bien hecho, cualquiera que sea, termina siendo valorado” (Carlos).

“Mi mamá fue bullerenguera desde pequeña, y ha estado en el cuento de bailar, pero no para espectáculos ni para mostrar en ninguna festividad en específico, sino que es algo tan innato que lo hace como comer. (...) ‘Cuando uno nace pa’tamales del cielo le caen las hojas’, uno no puede pretender ser bailarín porque se le dio la gana, ni porque sus antepasados hayan sido bailarines, uno es bailarín porque ya le tocó eso y ya, y le quiso echar ganas y pa’lante” (Alaxter).

“Para mi familia tenía que estudiar una carrera que tuviera cierto prestigio, que no fuera danza, porque danza pues qué va a hacer uno bailando (...) Tengo una buena relación con mis hermanos, ellos me apoyan, van a ver los espectáculos. Hay un respeto que me ganado a fuerza de trabajo, de estudiar, de investigar, uno se gana sus espacios. En este momento veo que estoy recogiendo frutos que en algún momento tuve que luchar” (Fernando).

En un entorno donde no existe una tradición artística es complicado hacer entender que la danza no es sólo una actividad “divertida” sino una forma de asumir la vida y un trabajo como cualquier otro. Esa transformación de mirada es la que concilia el oficio en un sistema económico en el que prevalece la necesidad de desarrollo y progreso, entendidos en términos de productividad económica.

El papel de lo económico no sólo se traduce en la problemática de subsistencia. La figura del hombre como sostén económico es un patrón constitutivo de masculinidad que en la danza también se desdibuja. Dentro de los estigmas de la masculinidad hegemónica, el papel de proveedor económico del hombre le permite acceder a cierto tipo de autonomía y autoridad, que le otorga poder y

prestigio frente a las mujeres y frente a su grupo de pares, valores que articulados constituyen los significados de dicha masculinidad. Éste es otro aspecto que se resquebraja en el medio de la danza. La inestabilidad del escenario laboral conlleva a la asimilación de una masculinidad fundamentada en una imagen diferente de hombre, es más, ni siquiera se buscan los atributos convencionales de poder que otorga lo económico.

La mayoría de los entrevistados no menciona lo económico como una presión personal, de hecho no se tuvo muy en cuenta en las entrevistas, puesto que las intenciones lucrativas no son el objetivo prioritario de vida, ni el motivo de acercamiento a la danza en un bailarín.

Otro de los aspectos que aparece constante en casi todos los casos es la percepción de la danza, por parte de las personas externas a ella, como un espacio de conversión al homosexualismo, suposición fundamentada en la expresión de ademanes delicados y “femeninos” como marcadores de una dudosa masculinidad, entendiendo ésta como sinónimo de hombría y virilidad. El término *conversión*, al indicar la idea del hombre que “se vuelve” homosexual por bailar, plantea la “peligrosidad de la danza” con respecto a la integridad masculina cimentada en la heterosexualidad.

En palabras de Camacho, los bailarines enfrentan “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” (Camacho 2000: 8).

Compatibilidades

La vinculación del bailarín a lo femenino se apoya en su relación de escucha del cuerpo que puede conducir a un refinamiento de los movimientos. Para aquel

que baila, la pregunta de la masculinidad no es primordial, como sí lo es su relación con el mundo descubierta a través del cuerpo. La investigación del cuerpo y con el cuerpo, desarrollada por medio de la actividad física y sensorial, crea la consciencia de ser cuerpo, de los lugares en éste antes estáticos y de la capacidad expresiva del movimiento.

El trabajo físico delinea un tipo específico de cuerpo que traduce las búsquedas de movimiento de una técnica particular. La técnica debe verse como un vehículo para conocer el cuerpo y los principios de movimiento de un estilo propio. Pero más allá de la técnica, está la capacidad de sentir las posibilidades del cuerpo que siendo tan físicas logran traspasar lo corporal. La consciencia corporal entonces, no debe entenderse simplemente como la fusión de la racionalidad (conciencia) y lo sensorial a través del cuerpo; el término – aunque inadecuado- debe asimilarse como la posibilidad propia de “conocimiento” del cuerpo, en un marco más corpóreo que racional.

“Uno quiere desafiar la gravedad, la fuerza, la dinámica, el tiempo, para alcanzar elementos fantásticos con el cuerpo. Hay un momento en el que uno siente que también a través de la danza se puede llegar a otras instancias en el cuerpo, o sea que se puede sobrepasar el cuerpo físico y llegar a otras instancias mucho más reveladoras en el sentido de la energía del universo. La danza me ha permitido explorar en ese universo íntimo y personal en el cual yo quiero trascender el cuerpo, y la misma danza me permite acercarme a mundos desconocidos, invisibles (...)” (Francisco).

“La corporeidad, la gestualidad corporal tiene un elemento muy importante y es que no miente, tu puedes decir una mentira con tus palabras pero muy difícilmente la puedes decir con tu cuerpo, porque tu cuerpo reacciona a tus instintos, reacciona a tus pensamientos íntimos y se están manifestando. A través de la danza la gente podría vivir y ser plenamente lo que es y

manifestarse como es. No creo que las conductas técnicas de la danza, las distintas tendencias corporales de la danza conduzcan ni a fortalecer la masculinidad o la feminidad, ni a fortalecer las conductas homosexuales, yo siento que la gente es lo que es y la danza potencia en esa dirección” (Arturo).

“A través de la danza he aprendido a leer cuerpos. Todos los problemas físicos obedecen a las vivencias que cargamos en el cuerpo, vamos deformando el cuerpo a medida que crecemos. A medida que envejecemos perdemos la ingenuidad en el cuerpo. La danza le permite a uno mantener el cuerpo en constante replanteamiento, evolución y uno se cuestiona todo el tiempo sobre su cuerpo. La danza es lo único que se puede entender intelectualmente pero tiene que pasar por el cuerpo para que sea un conocimiento instintivo” (Fernando).

“En el momento en que tu tienes mucho más contacto con el cuerpo, en el momento en que tienes mucho más abierta esta percepción corporal, creo yo que el contacto que tienes hacia el exterior es mucho más enriquecedor porque te das cuenta de mil cosas que la gente normalmente no percibe. Simplemente el caminar y el sentir que estás caminando, el sentir que estás usando las nalgas... yo creo que hay un entendimiento corporal y claro que hay un uso para tu vida. No puede estar una parte desconectada de la otra. Escénicamente tu tienes que estar enriquecido con la vida para poder tener una experiencia y poder transmitir, y sobretodo en la danza contemporánea, que es más que todo una exploración de emoción, de vivencias, exploración del ser, entonces tienes que estar abierto y atento a toda esta parte de vida que existe, a toda la experiencia normal de todos los días” (Enrique).

“El acercamiento a la danza hace que la conciencia del cuerpo se amplíe, se despierte. La conciencia la tiene todo el mundo, sino que hay gente que su cuerpo le interesa sólo para caminar, para sentarse o acostarse y ya. No es la

conciencia de vivir el cuerpo, de saber que los brazos estiran, que las piernas sirven para más cosas que para caminar” (Eduardo).

“No es falta de conciencia de las otras personas sino que uno lee que hay falta de conciencia por la excesiva conciencia que la danza le desarrolla (...) No era consciente de mis condiciones físicas, por ejemplo, pienso ahora que antes era un palo violento, porque ahora soy mucho más flexible pero porque he venido trabajando. Hay gente que de una me pregunta si soy bailarín. Por la forma de caminar y por el cuerpo, eso no hay que negarlo. (...) En la práctica si está establecido un cuerpo específico de bailarín. Se necesita un cuerpo estético, puede ser gordo pero debe ser simétrico. El cuerpo del bailarín contemporáneo sigue siendo fuerte de brazos, ágil... La danza misma forma el cuerpo, va llevando al cuerpo a un estado físico óptimo, la danza lo va pidiendo y el cuerpo se va adaptando” (Julián).

“Todo el mundo piensa que un bailarín es delgado, largo, con bajo porcentaje de grasa, muy fibroso. Eso cambia según el tipo de danza. Mucha gente ni sabe que existe la danza contemporánea para que pueda jugar con un imaginario de bailarín de danza contemporánea” (Carlos).

“Yo creo que acercarse al cuerpo como tal requiere esa dedicación misma del místico, esa entrega del místico también en la que el cuerpo se respeta como a un templo, y en ese templo entran las cosas más sagradas y más bellas del mundo (...) Llegar a través del cuerpo a descifrar una trascendencia en el mundo, en el universo, creo que es un camino que necesita ser recorrido paso a paso y cada paso te ofrece múltiples posibilidades pero también muchas incógnitas y preguntas. Yo creo profundamente que este cuerpo es un proceso, este cuerpo y este momento de mi vida es un proceso, y como tal debe ser mirado por mí, debe ser estudiado y analizado por mí. Esa falta de indagación

con uno mismo hace que la ignorancia sea una limitante para explorarse” (Francisco).

“Una de las cosas más bonitas es que uno se convierte con la técnica en escultor de uno mismo, uno se esculpe, entonces todos los días uno se da cuenta que el trabajo de la técnica es un trabajo de cincel y que uno todos los días está afilando músculos, está cuadrando formas, no solamente por la interioridad del equilibrio, del balance, sino por la exterioridad de la forma, porque uno precisamente cuando baila, baila sobre una forma, gústele o no a uno es así, que la forma tenga un contenido y tenga un contexto y una interioridad eso es válido, pero es forma lo que uno traduce y manda al público. La forma puede ser estática, móvil, transicional, puede ser lo que tu quieras pero es un hecho visual también, es un hecho observado, y eso lo notaba yo con la técnica, había un hecho de intimidad con uno mismo, era tener que verse y decirse “esto no está bien ahí”, “esto en mi cuerpo no está en su lugar aún”, para los requerimientos técnicos, o “esto en mi cuerpo, aunque no sea requerimiento técnico, no me gusta donde está” y es también una lucha muy íntima” (Vladimir).

Los procesos de conocimiento y reconocimiento con el cuerpo permiten llegar a una esfera más allá de lo que el cuerpo indica socialmente. Fuera de toda generización el cuerpo es una “herramienta” de sentido e inclusión con el entorno, de experimentación de otra forma de conocer y acercarse a lo que cada uno quiere de sí mismo.

Articulaciones

La danza, como movimiento del cuerpo con otros cuerpos, es una actividad socializadora que posibilita el intercambio y los encuentros. El contacto

corporal que permite la danza contemporánea expone al ser humano como esencia generadora de vitalidad y agitación así como fuente de silencio, estados de cuerpos que danzan y dialogan con un lenguaje propio. Pero para que el cuerpo logre comunicar se necesita que aprenda a “hablar”, y esto no se logra simplemente con la exitosa apropiación de los códigos, sino con la necesidad de transmitir a través del movimiento. Los contactos entre hombres no son espacios sencillos de diálogo entre los cuerpos, pues el peso de la coartación expresiva homosocial ha enmudecido en gran medida la capacidad de comunicación entre ellos.

“(…) la masculinidad tradicional (...) se basa en la represión forzada de ‘lo femenino’ en el hombre (...) Contemplar hombres expresando ternura entre ellos o afirmando la sexualidad de sus cuerpos es un atentado a la masculinidad convencional (...)” (Carabí y Segarra 2000: 21).

En la danza “hay todo un proceso de abertura hacia uno mismo en torno a muchos tabúes y preceptos que uno tiene. Por ejemplo en el contacto físico muy cercano con otro hombre. Eso es super difícil cuando uno no está acostumbrado y cuando ha crecido en un ambiente machista. Entrar en contacto y estar casi acariciando a otro hombre es difícil” (Carlos).

Los acercamientos con otros cuerpos, como parte de exploración del propio cuerpo, se necesitan para fortalecer su capacidad comunicativa: “acercarse a un hombre uno como hombre que no tiene inclinaciones homosexuales es fuerte, pero creo que he avanzado en eso, ya no me molesta besar o tocar o acariciar a un hombre” (Julián). Pero la pena del contacto no ocurre solo con el grupo de pares. En general, el hecho de bailar acostumbra al cuerpo a sentir la cercanía de otro: “En la danza, al hacer una improvisación estás rompiendo con lo que la gente de afuera ha construido como distancias. Cuando tu pasas a la vida diaria estás desinhibido, y has roto eso. Cuando dicto clases y me

preocupo por mis alumnos trato de ser afectivo, yo lo hago sin importar si es hombre o mujer, pero si es un hombre sembrado con los parámetros de afuera cuando yo lo toco cree que lo estoy conquistando, y lo mismo sucede con ciertas mujeres. Son esas relaciones de espacios que uno rompe en la danza, porque ahí tu no trabajas con el lenguaje verbal, ni con el escrito, o lo haces para crear, pero tu verdadero sistema de lenguaje es el lenguaje corporal y el lenguaje corporal rompe mucho” (Alex).

El poder socializador del cuerpo, evidenciado en el contacto y los encuentros, permite tener una actitud más abierta hacia “lo femenino”, comprendiendo lo femenino desde el mero interés en el cuerpo hasta un matiz expresivo de éste: “El permitir tener como punto de comunicación el cuerpo yo creo que es una energía femenina, porque es un cuidado, porque es parte de reconocer, de encontrar, de buscar, es toda esta parte dócil, es fineza por decirlo así” (Enrique).

“En muchos casos la mujer es más sensible, y el artista y el bailarín debe ser un ser muy sensible, en el desarrollo del ejercicio de la danza los hombres resultamos explorando nuestro lado femenino mucho, al máximo, por una sensibilidad que es femenina pero que no solamente tiene la mujer, porque los hombres también tenemos mucho de femenino, así como las mujeres tienen mucho de masculino, y es la danza uno de los quehaceres que le hace esa exigencia al bailarín, de explorar su lado femenino” (Carlos).

Según los testimonios, lo femenino se relaciona con delicadeza, sensibilidad, finura y docilidad, pero son características que también pueden adquirir los varones: “La feminidad en un hombre para mí es cortesía, caballerosidad, delicadeza, y la delicadeza no es una característica puramente femenina. Acariciar, por ejemplo, hay que ser delicado para acariciar” (Julián).

La incorporación positiva de lo femenino en la danza y su aceptación como esencia tanto de hombres y mujeres genera amplitud en la concepción de los roles de género, así como la posibilidad de fusionar estas entidades. Puede asumirse igualmente una mayor tolerancia de lo homosexual en la danza y caracterizar al arte como “un espacio de respeto, de reconocimiento de las diferencias y el valor de las mismas. Esto posiblemente si conduce a que el campo de la danza haya sido elegido de manera especial por el mundo gay. Al sentir que es un espacio que vive fuera de los prejuicios habituales de lo social, entonces yo me vuelvo bailarín porque en este espacio si puedo vivir mi naturaleza con plenitud” (Arturo).

El arte, como espacio de tolerancia permite entonces vivir la homosexualidad de una manera más libre. “Es verdad que uno ve y vive la homosexualidad de una manera diferente por el hecho de ser artista. Al artista se le perdona todo socialmente. Por eso, el verdadero problema del homosexual no es el del pintor, el decorador o el peluquero. Es el del homosexual que trabaja en una fábrica. Ése si sufre. A él si lo apedrean” (Caballero, en Hernández 1986: 45).

Sin embargo, es pertinente anotar que, así como se pretende desvincular la masculinidad de los parámetros hegemónicos de la misma, la homosexualidad debe disociarse de lo femenino. “Se tiende a pensar que el homosexual está más cerca de lo femenino pero no es cierto. Existe el término afeminado, pero eso significa que se está haciendo una caricatura de lo femenino, no que está cerca de la sensibilidad femenina” (Arturo).

La noción de homosexualidad como femenina impide percibirla como una posibilidad más dentro de la masculinidad. “Yo como bailarín no puedo negar que en el medio de la danza hay mucha gente homosexual, sería absurdo tratar de tapar algo así, pero como existe en el medio de la danza existe también en muchos otros medios, sólo que en la danza por la posibilidad de poder expresar

y exteriorizar aspectos internos es más evidente, pero no por eso quiere decir que se de más. Se puede ser homosexual, gay, pero eso no implica que no se ejerza una masculinidad” (Fernando).

La posibilidad de expresión con el cuerpo mantiene de manera más abierta las opciones para vivir la masculinidad y escenificar sus multiplicidades. “El arte es un mundo donde puedes descubrir y ser lo que eres, y definitivamente el pueblo es ignorante hasta que quiere serlo, porque el hecho de que asocien que todo bailarín por ser bailarín ya es homosexual pues no es cierto (...) en el momento en que la gente puede ser más libre dentro de la danza, y puede comunicarse como quiera o puede tener esta apertura o esta tolerancia, claro, el que se va a la danza pues es mariquita, y eso no es cierto, eso es ignorancia” (Enrique).

El proceso de reconstrucción de la masculinidad encarna una posición permisiva frente a la experiencia del cuerpo en la indagación de formas más sensibles de conocer en el caso de los hombres bailarines. A pesar de que la noción de masculinidad para este grupo de varones no corresponde a la masculinidad hegemónica, los conceptos asociados a ésta mantienen las características de oposición bipolar desde donde se construyen los géneros como instancias antagónicas. Aunque en el desempeño del oficio se hace necesario integrar lo entendido como masculino y femenino y se concibe al ser humano como poseedor de ambas condiciones, existe una búsqueda constante para adquirir características de las que se carece.

La red de características de la masculinidad para los bailarines, aunque revaluada en sus significados, se teje a partir de aspectos contrapuestos que encasillan el género como distintivo y claramente demarcado. No obstante, ése es el punto de lucha, procurar por la integración de las diferencias sociales de género para concebir al hombre como una integralidad. En esta medida, se

busca reivindicar las relaciones con el grupo de pares para aligerar el temor de contactos entre ellos.

La posibilidad de admirar a otro hombre por su aspecto físico es, para algunos bailarines, un avance en el intento de dismantelar las barreras en la disposición del gusto. “Yo si me he preguntado si me gustan los hombres. Cuando uno ve un cuerpo de un hombre atractivo, yo me he preguntado si me atrae ese cuerpo físicamente (...) me atrae ver las líneas y las curvas, la textura, el color, la belleza del cuerpo, porque igual es bello. Es una interrogación que no tiene nada que ver con lo homosexual aunque si me he preguntado ¿a mí me gustarán los hombres? Finalmente me he respondido yo mismo la pregunta: no. Pero uno si disfruta cuando ve un cuerpo bonito. No creo que sea sencillo para un hombre reconocer que le ha atraído ver el cuerpo de otro hombre” (Julián).

Admirar la belleza o permitir la expresión del afecto entre hombres se admite como una condición social que no debe esconderse a través de la imagen de fortaleza que debe mostrar el varón: “Uno ha oído que socialmente no es bien visto que un hombre vaya abrazado por la calle con otro, a menos que vayan ebrios por ejemplo, hay cosas que se perdonan y hay cosas que no. Que las mujeres vayan cogidas de la mano, o abrazadas, o que se despidan de beso, es lo más normal, pero que un hombre lo haga con respecto a otro hombre...ahí entra el pánico, es un susto a caer en lo que no se quiere caer, un susto a sí mismo, abismos que no se quieren cruzar y falta mucho tiempo para hacerlo” (Ángel).

“(...) tu saludas a tus amigos de beso en la mejilla, abrazo, o te pones a bailar con ellos, eso no quita nada, tu compartes y manejas espacios y tiempos pero tu sabes lo que eres, si eres heterosexual o si eres homosexual eso es muy secundario” (Alex).

Superposiciones

El estigma del hombre bailarín como homosexual obliga a los bailarines a la reformulación de lo entendido por masculinidad, lo cual genera una articulación de “lo masculino” dentro de un rango mayor de tolerancia de lo homosexual. Esta negociación entre masculinidad y homosexualidad, en última instancia, reconstruye los significados sociales de ser hombre y conlleva a complementar el escenario de actuación de lo masculino.

Para evidenciar el proceso de reconstrucción de la masculinidad en los hombres bailarines, es preciso exponer las asociaciones que se formulan alrededor de los conceptos de lo masculino y lo femenino.

“Lo masculino está asociado con la figura del padre riguroso, de la autoridad o del dominio, y lo femenino está muy ligado a la comprensión, al diálogo, al ser permisivo y al papel de cuidar, de proteger” (Francisco).

“Energía masculina es para mí como un estereotipo de fuerza, como un estereotipo físico sobre todo -porque para mí la mujer es mucho más fuerte que el hombre en general y en todos los sentidos-. En cuanto a masculinidad me referiría más a un punto de apariencia física” (Enrique).

“La masculinidad la relacionaría con la capacidad de entregar y de sobreponerse, o sea el ser guerrero. En mis clases son más fuertes las mujeres que los hombres, mucho más fuertes. En promedio, en una clase de veinte, dieciocho son mujeres y dos son hombres, y los hombres son mucho más cobardes para enfrentar su cuerpo, sus miedos, y soltar su lenguaje corporal, eso lo he visto en ocho años. Las mujeres son más entregadas, sufren y soportan, en el sentido de tomar lo masculino. Desde esa perspectiva las mujeres tienen esa parte masculina mucho más desarrollada, y los hombres

más hombres que me han llegado así super fuertes el sentido femenino lo tienen muy desarrollado, incluso salen corriendo, huyen” (Alex).

Lo masculino vinculado a la fuerza –física- automáticamente se relaciona a la fortaleza, que en los casos expuestos pareciera equivaler a cierta vigorosidad interior en la realidad más acentuada en las mujeres que los hombres. La relación de lo femenino con el temor manifiesta la “debilidad” como una caracterización femenina desde la cual se crea su significado, aún cuando en la práctica no se considere así. No obstante, las asociaciones parten de un modelo de oposiciones que valorizan más a un grupo que a otro. Igualmente se hace evidente el enlace de lo masculino al hombre y de lo femenino a la mujer, a pesar de proponerse la disipación de esas barreras en la danza.

“Lo masculino yo lo considero más como un estado del ser, que es un estado de entregar, aportar, y lo femenino de recibir, de anidar y de germinar, no es una condición machista, los dos producen, y tu encuentras las dos condiciones en el hombre y en la mujer. Lo que pasa es que en el danzarín, en el hombre, se hacen evidentes los dos, está la presencia escénica, entonces está el trabajo de cuerpo, de fuerza, pero también está lo sutil, lo sublime, lo emocional, entonces todo está reunido en uno solo. Uno desde bailarín tiene esa perspectiva, a la gente de afuera le ha faltado ese concepto de lenguaje corporal” (Alex).

“Ser hombre es ser responsable de sus actos, ser capaz de cometer un error y reconocerlo, ser capaz de conquistar y de dejarse conquistar, es tener la capacidad de abrazar a un ser femenino diferente a su madre y a sus hermanas y decirle te quiero sin ningún otro tipo de sentimiento y de intenciones” (Fernando).

A pesar de que se enuncia la percepción del ser humano en la danza desde la integralidad, el hablar del “ser femenino” en referencia a la mujer constata el

vínculo inconsciente entre la mujer y la feminidad, se reitera que lo femenino es mujer, haciendo igualmente inevitable la asociación de lo masculino al hombre. Sin embargo, existe paralelo a ello, la propuesta de lo masculino permeado por lo femenino que en la danza redefine lo que encierra el concepto de lo masculino.

“Los que se inician en la danza y de pronto sufren ese conflicto de lo que es la masculinidad se chocan muy feo. Pero ¿qué es eso de masculino y femenino? Es la actitud que tiene la persona. Lo que para nosotros acá en otro lado es totalmente diferente. Hay muchos bailarines amanerados que exageran los movimientos sutiles, dulces, como también existen bailarines que asumen el papel de hombres, y no imitan a ese punto femenino que podría opacar lo que es la masculinidad para la sociedad” (Alaxter).

Existe pues una necesidad, por parte de los hombres bailarines, de aceptar y asimilar los parámetros por los que se entiende “lo femenino”, debido a la expresividad que se necesita en el arte y que se afirma limitar en el proceso de educación y socialización.

“Los hombres en muchas ocasiones tenemos poco desarrollada nuestra sensibilidad, esa cualidad la tienen las mujeres más desarrollada, así como la expresividad. Creo que la mujer expresa más todo lo que siente, es más abierta con respecto a sus sentimientos. El rol que siempre ha asumido el hombre, de la cabeza, de fortaleza, no le permite dejar ver sus debilidades, dejar ver que le afectan las cosas, sino que siempre tiene que mantenerse fuerte, a pesar de las dificultades él siempre tiene que estar allí para sostener el mundo así el mundo se esté cayendo. Expresar los sentimientos en un hombre es mucho más difícil. En la danza y en el arte es fundamental estar en capacidad de expresar lo que uno siente, y ahí es cuando uno debe, como hombre, desprenderse de mucho de eso que la sociedad le ha inculcado. Uno debe aprender a reconocerse débil,

a expresar todo, pues esa es una herramienta con la cual se desarrolla el aspecto creativo” (Carlos).

“En la danza tu tienes que vivir con la empatía, tienes que ponerte en base hombre-mujer, debes tener la capacidad de ver el mundo con los ojos de ambos, si lo ves sólo por un lado tu parte de creación se va a ver recargada de un lado y te estás negando a todas las posibilidades que te abriría el otro espacio. Por un lado, ver el mundo desde las dos perspectivas abre la posibilidad, si tu te niegas en danza la posibilidad de sentir lo femenino, de entregar, de recibir, de ser tierno, de esas cosas que tienes relacionadas, tu lenguaje se corta, tu lenguaje se va a quedar en la forma solamente, en lo técnico y en lo marcado, te corta muchas posibilidades de movimiento y de ver el mundo, te corta historias, te parcializas, te corta las alas, te quitas toda la opción de crear” (Alex).

La necesidad de ampliar lo “propio” de un hombre conlleva a buscar otras formas de manifestación personal que involucran elementos interpretados como femeninos, leídos a través de los movimientos corporales, de la conducta, de la manera de sentarse, de colocar las manos, que conducen a rechazar la danza y ligarla con opciones que no encajan con los parámetros de la masculinidad convencional. Pero, a pesar de ello, el estigma de homosexual no impide la exploración en el campo de la danza por parte de los hombres que se dedican a ella. Independiente de la opción sexual que se escoja, la masculinidad se reformula al caminar por terrenos poco recorridos, debido a la necesidad de profundización de las búsquedas personales. En el afán de renovar y alimentar la capacidad expresiva, los estigmas dejan de tener peso, o lo tienen tanto, que la noción de lo masculino, urgida de transformación, comienza a ser parte del reconocimiento del ser como entidad integradora, del bailarín como energía expresiva y creadora, capaz de bailar más allá de la forma, de la forma establecida del género y plantear otras figuras.

“Es por la educación que nos han dado, que ha sido un poco castrante, que por ver a un hombre que tiene algo femenino, ya se está juzgando su condición sexual cuando no debe ser así. Yo no me limito, por mi actividad profesional, a manifestar mis estados anímicos y a darme un poquito a otras cosas que no me han sido enseñadas, a sentir, a percibir al otro, a ser más sensible. Cuando yo me doy a eso y otra persona lo ve, yo puedo ser muy mal interpretado, porque estamos hablando que esa persona me está juzgando con unos códigos y con una moral desde lo que a ella le enseñaron lo que es ser hombre, ser macho y ser viril, y el bailarín rompe con esas normas, y al romper con esas normas cuestiona y entra a cuestionar a los hombres. Muchos padres de familia dicen “mi hijo no va a danza”... ¿por qué? ¿Porqué se le está negando una forma de educación, una forma de desarrollarse, una forma de inteligencia, por un prejuicio que se tiene? Esos prejuicios son los que nos hacen daño en nuestra construcción de mundo. ¿Cómo me relaciono con los demás, a partir del estereotipo hombre- mujer? ¿A partir de ese canon? O a partir de una relación más honesta, desde la sensibilidad...La danza los está ayudando a construirse y a asumirse en su totalidad, no como seres fragmentados” (Fernando).

“Se cree que la profesión de la danza es exclusivamente para hombres que no son tan hombres, en ese sentido el papel de la sociedad limita un poco. De todas maneras, creo que más allá de eso está la función de uno en el mundo y esa función de uno desde la danza es muy rica y tiene muchas posibilidades, entonces creo que desde ahí es la motivación principal que uno tiene para no darle importancia a esos estereotipos sociales que lo catalogan a uno dentro de un género o no género y trabajar más por eso, eso no puede ser de alguna manera limitante, tampoco si dentro de la familia se da ese desconocimiento de que vas a dejar de ser varón por bailar. Igualmente hay que arraigarse con más fuerza al deseo profundo de la danza” (Francisco).

A pesar de ser la danza un medio más libre en cuanto a formas de asumirse como varón y aún cuando el placer y la necesidad de bailar hacen casi irrelevante la rotulación del bailarín como homosexual, es ineludible detenerse a analizar lo que esto desencadena -con esta afirmación no se pretende establecer valoraciones jerárquicas sobre opciones de vida, de ninguna manera, pero sí exponer los desentendimientos que se generan a partir de esta idea-. Al apoyarse la relación del bailarín con lo homosexual en la asociación de lo homosexual con lo femenino, será imposible percibir a los bailarines como seres masculinos, así como la homosexualidad jamás podrá percibirse como una posibilidad de masculinidad.

III. ESCENAS SIGNIFICATIVAS

Donde las voces han sido de hombres, las mujeres se mantienen al lado, en una situación paralela que no se expone porque en este caso el interés es otro. Sin embargo, a partir de sus cuerpos también puede leerse la integración del género, que se presenta aquí como propuesta. Las siluetas de lo masculino y lo femenino dejan de ser cuerpos de hombres y mujeres, para congregarse en un estilo particular y uniforme de movimiento.

Es en el juego de roles como interpretación escénica donde se expresa la representación de estas dinámicas sociales, siendo la danza un espacio para recrearlas. De lo contrario, y sobretodo por las características de la danza contemporánea, se visualizan cuerpos en movimiento, cuerpos que expresan y danzan, cuerpos que exponen las posibilidades mismas del cuerpo y la exploración de sus formas.

Lo contemporáneo como libertad e indefinición, se mantiene abierto a las posibilidades de lo que significa la danza: la desarticulación, la necesidad de

mantenerse en el aire, la agilidad, las pausas, el intento de mimesis con el piso, la calma; posibilidades de una gama infinita de situaciones que pueden no tener espacio, ni un carácter específico.

La música, de géneros infinitos así como la danza, se funde en los cuerpos para lograr una armonía que la evidencia como motor y fuente, como una propuesta múltiple que a través del cuerpo permite lecturas que se visualizan en movimiento.

A través de obras concretas se expone la escenificación de la integralidad de los géneros y su mágica invisibilización en los cuerpos, además de los momentos en los que se percibe un relacionamiento corporal, a partir de la libertad de una propuesta de masculinidad. Sin embargo, es necesario advertir que a pesar del poder de la palabra en la construcción de conocimiento y memoria, lo efímero de la danza no permite su aprehensión en lo escrito, su esencia se desvanece en el momento mismo en que deja de verse. Tener consciencia de esta limitación aligera las expectativas de lo escrito, asimilándose como un intento por perdurar aquello que no se repite y que no es igual dos veces.

No se evaden las descripciones de bailarines, pues a pesar de ser seres concretos e independientes, y no obras específicas, en los cuerpos se plasman escenas de vida que marcan el movimiento y permiten la lectura de elementos que pueden hacer de ellos obras en sí mismas.

Sírvase de la desarticulación manifestada en el movimiento y en la presentación de una situación no siempre evidente y lineal, como características de las obras en danza contemporánea, para leer lo que a continuación se consideran imágenes de contextualización, desarticuladas.

Algunos cuerpos

Cuerpo caminante. Yendo detrás me pregunté por qué lo hacía, por qué lo seguía. Me llamó la atención su caminado de brazos inmóviles, aún más quietos de lo que se puede pretender cuando se acercan al cuerpo. Una figura poco armoniosa, de brazos estáticos y represivos, un ejercicio inconsciente de no “dejar salir” o la predisposición más alerta a los males y cargas de la calle. Sólo lo vi de espaldas, caminando y caminando, hasta que desapareció entre la gente, invisible por su quietud.

Cuerpo placidez. La melena crespa y canosa en cola de caballo, le daba un toque enigmático, así como su danza. Y aún sin pelo, mantenía la magia de un espíritu sereno. Un hombre ‘muy varonil’, no sabría porqué, tal vez sus gestos, pero tenía movimientos muy femeninos, una delicadeza especial mucho más cercana a un respeto igualmente especial, una atractiva suavidad.

Cuerpo entereza. Su fortaleza fue lo que más me conmovió cuando lo vi bailar. La energía brotando por todos los lados de su cuerpo, la fortaleza de un carácter que tiene que exigirle al cuerpo, a la mente y al alma, a seguir con el sonido, a caer en el momento justo. Y es una exigencia de sí mismo con su vida, con mantenerse, con enseñar, con aprender, con educar diariamente a su cuerpo, con hacerle el quite a un medio tan hostil que no le brindaría nunca la posibilidad de poder expresar con su cuerpo y vivir de ello.

Cuerpo estación. Luces oscuras y azulosas de un ambiente de sobriedad. Efectos, sobre la chaqueta como una máquina destellante; sobre las patas de metal de la silla, como la vida propia de las cosas. El desvestirse en escena, despojarse de las cargas y las culpas, para dejar ver el pecho desnudo, como un diálogo reconciliador entre las partes del cuerpo, con él y el tiempo. El cuerpo blanco con la piel en contacto con el aire frío, el evidente paso de los años de una flacidez apenas adquirida.

Cuerpo travieso. Es como una frialdad que se transforma en bufón cada vez que baila, la inquietud de crear nuevos caminos de moverse, de hacerlo diferente y fluido, como un acto de vomitar bellamente expresiones y palabras que no se dicen. Es un cuerpo maduro, por las líneas de su cara, pero es un cuerpo infantil en su dinamismo, en su ilimitación con el espacio, en su mover incuestionado, irracional. Saltos suspendidos en el aire, velocidad, alejamientos y cercanías, movimientos inquietos y singulares, con la capacidad de ser siempre nuevos y diferentes.

Cuerpo agilidad. El gato. El gato por su astucia y mágica aparición. El inesperado contraste de los movimientos eléctricos y las pausas. La agilidad. El riesgo. La altura y la adhesión a las superficies. Los apoyos más extraños por la burla a la gravedad. La asimilación de los parámetros está fuera de su originalidad, cambian su carácter y lo vuelven lento.

Las obras

Muñeco

Muñeco es una exploración transdisciplinaria de la vida diaria, en la calle, el cemento, la contaminación, la humanidad en su estado de vida, el maquillaje gris de la ciudad transmitido por el cuerpo de dos hombres que encarnan dos lados de la balanza social. El juego de la vida se manifiesta en múltiples formas, estimulando el espacio físico para que la fluidez universal siga latiendo dentro y fuera de cada cuerpo, pero no sólo es una sensación corporal lo que acompaña esta dinámica.

Muñeco es el reflejo de una sociedad avanzada en su tecnología, pero primaria en sus reacciones inmediatas. Se trata del acecho, de la permanente búsqueda que nos acosa y nos acorrala, uno es el cazador y otro el cazado, uno es la víctima y otro es el victimario. El escenario es el espacio donde confluyen

fantasía, realidad y miedo. La fantasía no como mundo ideal, sino como una analogía, la araña y la mosca. El arácnido estructura su red, espera que cualquier vibración lo saque de su letargo para acometer directamente a su presa; la mosca, en permanente huida, define sus movimientos rápidos e intuitivos; como sujeto depredado mantiene una tensión continua entre la red y la realidad, mostrada aquí, en una proyección, como ventana del diario vivir en Bogotá.

La proyección enreda al espectador, lo distrae del contacto directo con la pieza coreográfica, simultaneidad que sugiere una invasión de mensajes. Las fuertes imágenes del mundo de la calle interrumpidas por los cuerpos de ambos intérpretes desnudos sugieren la simultaneidad de realidades, el contraste de dos escenarios: la calle, lugar clave de rudeza y exigencia constante, de contactos distantes y efímeros, impregnada de un gris descolorido frente al verde amable donde dos cuerpos se relacionan a través de contactos constantes. Los cuerpos de ambos intérpretes aparecen desnudos, amparados en una naturaleza que demuestra lo ajenos que nos vamos volviendo a nuestro entorno. Este juego ambiguo neutraliza cualquier postura humana, el vínculo directo con la naturaleza, el equilibrio de los gestos y las miradas en tensión. Las imágenes se superponen unas con otras, los dos cuerpos se multiplican para gestar una remembranza con el individuo, el combate de los dos cuerpos transformados por trajes que sugieren extensiones, refuerzan las articulaciones para darle más sentido al engranaje que una ciudad necesita. Es así como la simultaneidad es definida en pequeños movimientos rápidos y lentos que cada personaje aporta, las velocidades de cada elemento no son las mismas, más su articulación está sincronizada por espacios vacíos de abandono. Lo público y lo privado se unen en imágenes crudas de indiferencia, la realidad se vuelve fantasía y la fantasía realidad, la disposición a elegir un mundo que no existe para alejarse lo más posible del real.

En esta pieza, los cuerpos se funden en movimientos azarosos en donde las calidades de cada uno se contraponen en una sincronía que refuerza la relación que existe entre los personajes creados y la realidad desdibujada. Desde cerca el movimiento podía percibirse con más detalles. Un diálogo corporal donde ambos cuerpos entendían el mismo lenguaje, donde ambos cuerpos fluían el uno con el otro, por la pérdida del miedo al contacto. Eran dos cuerpos de hombres en una especie de lucha, una lucha con precisión, pero ante todo una lucha sensual. La nariz de uno en la entrepierna del otro sin el afán de la timidez, con el goce del diálogo, donde la delicadeza invade todos los momentos en que las pieles se tocan, donde los sudores se combinan en los cuerpos por el movimiento.

Versión Camilo

Surge de la experimentación colectiva que generó su primera pieza: Versión Camila, donde la menarquia simbolizada en un pollo que cambia de color insinúa el período de “transformación” de una mujer. El proceso de revisión de la pieza coreográfica reformuló la estructura de la que surge *Versión Camilo*. Aquí, es en la figura de hombre donde se asienta la temática. Camilo sueña e idealiza a los otros como él es, de alguna manera “se pone a él en otras personas”, entonces viste a los otros igual que él y pretende que actúen como él. Las dos mujeres con las que interactúa surgen de su imaginación, de su ilusión “que más que sean femeninas, son dos humanos que están ahí, que no son él definitivamente, pero que él adecua a como quisiera verse”. Camilo las creó pero ellas tienen individualidad también. Sin embargo, el hecho de que los otros dos personajes sean mujeres carga la obra de un sentido que no era la intención inicial de la pieza. El rompimiento de roles se evidencia en la actitud de los intérpretes entre sí. Dicho “rompimiento” parte de la superposición de la apropiación del otro, inicialmente es Camilo quien ha creado a sus seres imaginados y por lo mismo tiene control sobre ellos pero, a medida que la obra avanza, estos personajes adquieren autonomía e influyen tanto en él que hasta

llegan a manejarlo. La intención con el “rompimiento” es mostrar ese juego de control que se traslapa de unos seres a otros, lo que alude a un juego entre la imaginación y la realidad. Sin embargo, las lecturas a ello pueden ser aún más diversas. El hecho de ser dos mujeres las intérpretes de los personajes creados por Camilo permite aterrizar ese juego desde una perspectiva de género. Aunque la historia partiría de la misma idea si el grupo estuviera conformado por tres varones, el carácter que imprime la figura del hombre y de las mujeres en el escenario sugiere más recorridos; apreciación que contradiría lo que, en este escrito se afirma, plantea la danza contemporánea, una especie de “desgenerización” de los cuerpos por el movimiento indiferenciado de hombres y mujeres. Sin embargo, en este caso se marca una diferencia con elementos como el vestuario y escenas que potencian la comunicación emotiva y sensitiva de las bailarinas. Lo interesante es que, a partir de esos mismos elementos, se expone también una transgresión de género. Las relaciones que se insinúan a partir de los encuentros, las imágenes que se evidencian alrededor de las situaciones y la transposición de los recursos de vestuario, sugieren una recomposición de elementos masculinos y femeninos entre los intérpretes que desdibujan lo entendido socialmente como especificidades de género. Esta pieza, más que exposición de la masculinidad, es ante todo, una evidencia de que ésta se reconstruye en la interacción y se amplía por la multitud de significados que puede otorgársele.

CONCLUSIONES

La asociación exclusiva de lo masculino con los hombres, fabricada desde el modelo de lo que “se debe ser”, no permite percibir la diversidad de significados de lo masculino. La masculinidad se vincula con un prototipo de hombre que, a pesar de ser una base imposible de construcción de sí mismo, limita las posibilidades de exploración a un esquema que debe mantenerse a pesar de todo.

Al ser el arte un espacio de propuesta social y política, se planteó como opción de análisis a un grupo de bailarines de danza contemporánea, no sólo para dismantelar el mito de asociación del bailarín -homosexual, sino sobretodo para considerar la propuesta específica de la danza contemporánea respecto al género, propuesta que se evidencia en el manejo del cuerpo y en la concepción misma del movimiento, lo que genera a su vez el replanteamiento de los parámetros desde los cuales se percibe y construye la masculinidad.

El cuerpo se hace público y se explota su capacidad comunicativa a través de las posibilidades de acercamiento a otros, como un diálogo que permite reconocer los lenguajes que pueden surgir del mismo cuerpo. En este sentido, bailar permite la exploración por terrenos formalmente irreconocibles para los varones, en donde “pensar” con el cuerpo genera otro tipo de relación con el entorno y sensibiliza la manera de ser social.

El cuerpo como entidad social se esculpe a partir de las marcas de la historia personal y del medio en el que se desarrolla, por lo que se le puede atribuir una dinámica que permite construirlo de manera constante. Si el cuerpo es construido, las lecturas que de éste se hacen pueden ser múltiples. En este sentido, la danza contemporánea plantea otra lectura del cuerpo que obliga a trascender la forma, a una interpretación más allá de lo que socialmente se lee en los cuerpos. Entender el género como elemento cultural de las diferencias

entre los sexos, expresadas éstas en los cuerpos, imposibilita la fusión de lo que nos construye como hombres y mujeres. La danza contemporánea propone la lectura de un cuerpo más allá de las características físicas y sociales, para plantearlo sobretodo como una entidad expresiva.

En cuanto a la danza como forma de vida, a pesar de los espacios de participación que se han logrado crear, no existe un apoyo real al oficio, lo que se traduce en la dificultad de concebirlo como una actividad a dedicarse. Para la mayoría de los bailarines la figura de proveedor económico del hombre es un aspecto absolutamente revaluable y ni siquiera ha sido una inquietud para ninguno en el momento de escoger dedicarse a bailar. Tampoco la duda sobre la masculinidad es un motivo de lucha directa con el exterior. De hecho el cuestionamiento que genera la sensibilidad de movimientos con el cuerpo recrea los significados de lo entendido por lo masculino.

Resulta ser fundamental la necesidad de incrementar la investigación alrededor de la labor dancística, no solo para permitir la solidez de este campo de trabajo, sino también porque es un espacio por descubrir para las ciencias sociales.

BIBLIOGRAFÍA

AYUSO, Ana (1997). *El oficio de escritor*. Madrid: Fuentetaja, 2003.

BARBA, Eugenio (1996). "El ritmo oculto". *Correo de la Unesco* (París), enero de 1996: 16-19.

BARIL, Jacques (1977). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1987.

BÉJART, Maurice (1996). "Entrevista a Maurice Béjart". *El correo de la Unesco* (París), enero de 1996: 4-7.

BERMAN, Marshall (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. 5ed. Bogotá: Siglo XXI, 1991.

BURIN, Mabel y Irene Meler (2000). *Varones: Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London, New York: Routledge.

----- (1993). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

CAMACHO, Patricia (2000). *Danza y masculinidad: la participación masculina en la danza contemporánea mexicana*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón Centro Nacional de las Artes.

CAJIAO, Francisco (1997). *La piel del alma: cuerpo, educación y cultura*. Bogotá: Magisterio.

CARABÍ, Àngels y Marta Segarra (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.

CRISTÓBAL, Ramiro (1994). “El cuerpo”. *Cambio 16* (Bogotá), 30: 30-34.

DALLAL, Alberto (1988). *Cómo acercarse a la danza*. México: Plaza y Valdes.

DE BARBIERI, Teresita (1996). “Certezas y malos entendidos sobre la categoría género”, Estudios básicos de Derechos Humanos IV. San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos. pp. 47-84.

DELGADO, César (1991). *Laberinto de voces que danzan*. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

DUNCAN, Isadora (1938). *Mi Vida*. Buenos Aires: Losada. 1996.

FOLLARI, Roberto y Rigoberto Lanz (comp.) (1998). *Enfoques sobre postmodernidad en América Latina*. Caracas: Sentido.

FOUCAULT, Michel. “El verdadero sexo”. Revista Universidad de Antioquia (Medellín) Vol. 54, abril-junio 1987. pp. 45- 51.

FULLER, Norma (2001). “Identidad masculina en el Perú urbano”, VIVEROS, M. et al. (2001). *Hombres e identidades de género*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales- Universidad Nacional de Colombia.

FUX, María (1981). *Danza, experiencia de vida*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

HAZ PAZ. Violencia intrafamiliar. *Ser hombre en Colombia*. Bogotá.

GEERTZ, Clifford (1991). *El surgimiento de la antropología postmoderna*. México: Gedisa.

GÓMEZ, Fredy Hernán (2000). “Las masculinidades y los varones”, *Memorias Foro Las masculinidades en Colombia* (2000). Bogotá: Gente Nueva. pp. 21-35.

HELLER, Agnes y Ferenc Fehér (1995). *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona: Península.

HERNÁNDEZ, José (1986). *Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa.

ILLESCAS, Francisco (1985). “Francisco Illescas: la danza ha cobrado cierto auge”, DELGADO, César (1991). *Laberinto de voces que danzan*. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. p.23-26.

LAMAS, Martha (1995). “Introducción”, ARANGO, Luz Gabriela et al. *Género e identidad: ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá: Tercer Mundo.

LONDOÑO, Argelia (2000). “Aproximaciones a la masculinidad”, *Memorias foro masculinidades en Colombia: reflexiones y perspectivas*. Bogotá: Gente Nueva.

MATOSO, Elina (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós.

PHILP, Richard (1976). "America, dancing". *Dancemagazine* (New York), Julio de 1976: 44-73.

PEDRAZA, Zandra (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Departamento de Antropología Universidad de los Andes, Corcas.

RINCÓN, Germán (2000). "Masculinidades y derechos humanos", *Memorias Foro Las masculinidades en Colombia* (2000). Bogotá: Gente Nueva. pp. 65-69.

SALCEDO, Jorge (2001). *Cuerpo consciente*. Tesis antropología. Bogotá: Universidad de los Andes.

SCHMIDT, Jochen. "Lo postmoderno en el candelero". *Correo de la UNESCO* (París), enero de 1996.

SEGAL, Lynne (1990). *Slow motions: changing masculinities, changing men*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

SEVILLA, Amparo (1982). "Amparo Sevilla: Nuestras danzas se deforman", DELGADO, César (1991). *Laberinto de voces que danzan*. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. p.13-18.

SHILLING, Chris. *The body and Social Theory*. London: Sage.

VIVEROS, Mara et al. (2001). *Hombres e identidades de género*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales.