

MASCULINIDADES EN CRISIS: CUERPO Y DANZA

**Reconstruyendo masculinidades de hombres bailarines de la Academia
Superior de Artes de Bogotá**

**LINA LIONZA CAROLINA SANCHEZ PUENTES
CODIGO 489167**

Tesis de grado para optar el título en Maestría en Estudios de Género.

**Directora de Tesis
Yolanda Puyana Villamizar**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ESTUDIOS DE GÉNERO
BOGOTÁ
2011**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	3
CAPÍTULO I: EL CAMPO DE LAS MASCULINIDADES, SU RELACIÓN CON LA DANZA Y SU PERTINENCIA EN LA ACTUALIDAD.....	16
UNA IDEA DE CAMPO.....	17
LOS MEN’S STUDIES O ESTUDIOS DE MASCULINIDADES.	24
LA PRODUCCIÓN EN LATINOAMÉRICA.....	36
¿CÓMO SE HA DESARROLLADO EL CAMPO EN COLOMBIA?.....	45
MASCULINIDADES Y DANZA: UNA TAREA PENDIENTE.....	50
CAPITULO II RECONSTRUYENDO MASCULINIDADES.....	56
RELATOS DE VIDA.....	60
RECONSTRUYENDO MASCULINIDADES.	75
ANTECEDENTES DE TRABAJO CON LAS ARTES Y LA ELECCIÓN POR LA DANZA.	95
CAPÍTULO III: CRISIS, MASCULINIDAD HEGEMÓNICA Y HUÍDA	104
CRISIS DE LA MASCULINIDAD.	106
EL BALLET COMO RUPTURA.....	111
MASCULINIDAD FEMENINA SIN GARANTÍAS.	124

CODA: A MANERA DE APERTURAS.....	133
ANEXOS: LOS BAILARINES.....	138
BIBLIOGRAFÍA.....	140

INTRODUCCION

A los ocho años, en la ciudad de Caracas (Venezuela), mi madre me inscribió a una academia profesional de danza. Ella deseaba que su hija fuera bailarina y, con el tiempo, así fue. De esa experiencia recuerdo, además de una que otra amiga de infancia, las exigentes audiciones que se realizaban para poder ingresar a la clase de ballet, en donde la condición física y las aptitudes para la danza eran evaluadas rigurosamente. A mí me iba bien. No obstante, siempre las audiciones implicaban niveles de estrés demasiado altos para una niña de tan corta edad. Con el tiempo, he entendido que esa experiencia, más que ninguna otra, me enseñó a construirme como mujer; en efecto, con el ballet devine mujer. Pero no una mujer cualquiera. Si pudiera definirme, diría que soy una mujer para quien la corporeidad y lo femenino importan mucho. Con el cuerpo, en tanto condiciones físicas como bailarina, no he tenido que sufrir mucho, pues por “naturaleza” soy delgada, flexible, tengo piernas largas, cualidades cardinales a la hora de bailar. Pero lo femenino si ha sido problemático, porque: ¿qué significa lo femenino y como se expresa en el cuerpo? Desde el Romanticismo, con la exaltación de la bailarina, se construyó una imagen idealizada de la mujer que práctica ballet: bella, delicada, etérea y, de alguna manera, asexuada. ¿Era yo eso? El género, entonces, empezó a hacer “ruido” en mi cabeza.



Otro aspecto que me hizo pensar mucho en esos primeros años con la danza fue el hecho de tener muy pocos compañeros de aventura en esta práctica. Ciertamente, cuando me coge la nostalgia y empiezo a rememorar me doy cuenta que en la academia caraqueña no tuve amigos, ni compañeros, todas éramos niñas y andábamos como en manada. En ese entonces no me pareció problemático, para mí era “normal” que solo hubiera niñas, además en mi colegio mixto abundaban los hombres. Pero ahora sí tiendo a preguntar: ¿por qué no

tuve compañeros en la escuela de ballet? Claro, este fenómeno tiene explicaciones históricas que tienen que ver con la forma como se ha configurado el campo de la danza y, en especial, del ballet. Existen trabajos eruditos sobre el tema, entre los que se cuentan Adolfo Salazar (1949), Susan Au (1988) Baril (1987) y la recopilación de ensayos sobre corporeidad y danza desde diferentes perspectivas académicas en la Publicaciones de la Danza se Lee (2005) de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el ICCT. Pero ese tipo de argumentos me parece que se quedan cortos. Ahora creo fundamental tomar en cuenta: las relaciones de género en la danza, qué estereotipos se manejan sobre lo masculino y lo femenino, qué identidades y re significaciones se están creando y la división sexual del trabajo en esta práctica y cómo la misma construye género, quienes son los coreógrafos(as), directores y bailarines y bailarinas.

Después, ya en Colombia, seguí con mi formación en el ballet clásico. Tuve la oportunidad de integrarme a varias academias, todas ubicadas al norte de Bogotá y con un costo alto en la matrícula. Indudablemente, hacer danza no es un ejercicio económico, pero mi madre hacía ese “sacrificio” con gusto. Aquí, con contadas excepciones, si pude compartir con uno que otro compañero. En realidad eran muy pocos, numerados con los dedos de la mano. Ellos ingresaron al ballet de forma tardía, cuestión que es muy común para su caso. En efecto, suele pasar que los hombres ingresan al ballet a edades superiores que las mujeres y después de haber practicado un deporte o danza folclórica; por ello es poco frecuente ver niños haciendo clase en niveles principiantes e intermedios. Usualmente, las academias los conservan proponiéndoles un cambalache al que las mujeres no solemos tener acceso: ellos son becados y a cambio se comprometen a participar en las puestas en escena y continuar con la formación hasta su máximo nivel. Así, entonces, la competencia por un lugar en la academia es menos intensa para los hombres. Y esto tiende a replicarse en otras partes del planeta, como lo demuestra Gard (2006), en la etnografía que realiza en el Royal Ballet de Inglaterra.

Las preguntas por el cuerpo y por el género y su relación con el ballet me siguieron acompañando en mi formación de pregrado como antropóloga y continuaron en la Maestría de Estudios de Género. Ahora, con otra visión del mundo y con herramientas teóricas y

metodológicas pertinentes, puede preguntarme críticamente cómo se configura el cuerpo de las y los bailarines en el ballet. Como se observa, partí del supuesto de que el ballet es un dispositivo en cuya práctica se da la construcción de los cuerpos, produciendo maneras diferenciadas de sentir y entender el cuerpo y la diferencia sexual. En mi tesis de pregrado en antropología, que representa el antecedente de éste que expongo aquí, entrevisté a profundidad a un grupo de bailarines y bailarinas y ubiqué constantes y variantes en sus relatos. Los resultados y conclusiones realmente no me sorprendieron, pues era lo que esperaba al ser yo misma partícipe de esa práctica; es decir, sujeto y objeto de investigación. Observé, por ejemplo, que en las academias de ballet que visité es usual ver el ballet como una práctica de distinción para las mujeres. Una distinción que no se da en abstracto, sino que se inmiscuye en el cuerpo y en las categorías que lo atraviesan como la raza o la clase. Ya dije que hacer ballet es costoso, pero no he dicho que así como casi no tuve compañeros hombres, tampoco tuve compañeras afro o indígenas. Ese es el *quid* de la distinción: la exclusión. En las academias de Bogotá, la práctica del ballet, presupone una distinción blanca, femenina y de clase media a alta.

Otra cosa que vi es que los chicos que practican el ballet son, muchas veces, estereotipados como “menos” masculinos, afeminados y hasta homosexuales. Al hablar con amigos bailarines y en las entrevistas que realicé, la mayoría de ellos coincidía en que al principio su decisión de bailar no fue apoyada por sus familias, sobre todo porque en ese ámbito sí circula la idea de que la danza es para “amanerados”. En ese sentido, la elección de la danza para un hombre siempre es un lugar de cuestionamiento, ya que la misma se asocia todo el tiempo al mundo gay (Gard, 2006). Y me quedó la duda: si la danza es un lugar que implica el trabajo con el cuerpo, si la danza en su práctica expresa las identidades de género que está sociedad ha construido para hombres y mujeres, ¿no podrá ser la danza un lugar donde eso se contesté, no sólo expandiendo los límites del género, sino edificando “otros” géneros? Esa pregunta no fue respondida en mi tesis de antropología, sino que es una de las aristas que surgieron con este trabajo presente: un campo abierto a exploración y que se convirtió una posibilidad que se plasma en este documento, donde me ocupo de dicha pregunta.

En efecto, la presente investigación busca indagar por la construcción de identidades de género en un grupo de estudiantes de danza de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital, en Bogotá, con el ánimo de dar cuenta sobre la manera cómo se construye la masculinidad en sus casos particulares y si ésta responde a las insignias hegemónicas de la misma o, si por el contrario, la práctica de la danza permite una construcción de género diferente. Para ello, se parte de tres supuestos. El primero dice que la masculinidad hegemónica se construye e instaura en los cuerpos a partir de la negación y subalternización de lo femenino. El segundo es que en la danza, en especial en el ballet, se realizan prácticas corporales que son asociadas con lo femenino. Y el tercero asegura que en los performances de la danza se pueden subvertir los órdenes de género. Entonces, la pregunta central que guía la indagación es:

¿Cómo un hombre construye y experimenta su masculinidad, cuando se dedica a una práctica que implica modelación y apropiación del cuerpo, que no cumple con algunos parámetros del modelo hegemónico y al mismo tiempo permite jugar con los estereotipos, roles e identidades de género?

La apuesta política que subyace a la pregunta es que la danza, en tanto práctica corporal y creación artística, potencia posibilidades para la producción y el estudio de las identidades de género y sus posibles líneas de fuga o resistencias. Así las cosas, las preguntas derivadas que me hago aquí son:

1. ¿Cómo experimentan, producen, negocian las masculinidades los estudiantes de danza de la ASAB, con relación a la masculinidad hegemónica?
2. ¿Cuáles son los referentes masculinos y femeninos, entendidos bien como funciones, bien como patrones de comportamientos, o bien como estereotipos de género que influyen en la construcción de masculinidades de un grupo de estudiantes y bailarines de la ASAB?
3. ¿Qué implicaciones tiene la familia, la escuela, el encuentro con la danza y la carrera de danza en la formas como comprenden y asumen la masculinidad las personas entrevistadas?

4. ¿La danza, por trabajar con el cuerpo, puede ser un campo para resignificar las relaciones e identidades de género?

5. ¿Puede la práctica de la danza configurar otras identidades de género que no respondan necesariamente a los modelos hegemónicos de masculinidad?

Escribo este trabajo de grado guiada por los siguientes objetivos:

- Indagar por la construcción de identidades de género en un grupo de estudiantes de danza de la Facultad de Artes-ASAB, haciendo énfasis en la manera como se constituyen las masculinidades en ellos, para dar cuenta si las mismas siguen el modelo hegemónico o si, por el contrario, se redefinen dando vía libre a otros tipos de masculinidades o a identidades de género que rompen con los conceptos de masculinidad hegemónica.
- Analizar los patrones de género, los referentes masculinos y femeninos, las figuras maternas y paternas que influyen en la construcción de la masculinidad de un grupo de estudiantes y bailarines de la ASAB
- Conocer cuáles han sido los patrones e imágenes a seguir del “ser hombres” de bailarines de la ASAB, en relación a las instituciones como la familia, la escuela y su grupo de pares
- Explorar las formas de concebir y asumir el cuerpo de un grupo de hombres que estudian danza y bailarines profesionales de la ASAB.

Lo que quiero proponer aquí, es que en la práctica de la danza los hombres no sólo encuentran un lugar desde donde construir su masculinidad siguiendo, seguramente, los parámetros que a propósito la sociedad les impone, también encuentran un lugar, a través de emergencia de una conciencia corporal, desde donde diseñar otro tipo de masculinidad que se concibe más desde lo femenino y lo propositivo y no desde la negación y la renuncia como usualmente lo exige la masculinidad hegemónica.

Por lo anterior, se afirma que la danza en los estudios de género es un campo fructífero para estudiar las relaciones e identidades de género, pues en ella se pueden reproducir los estereotipos naturalizados de género o, por el contrario, romper con los

misimos. Ciertamente, es común observar puestas en escena donde existen reversos de géneros, numerosos ejemplos donde los hombres adoptan las actitudes y apariencia propias de los estereotipos femeninos o viceversa, en ocasiones como una forma de parodia (Reed, 1998). Ahora bien, en tanto práctica corporal y social, la danza se ve influida por el sistema de género, el cual establece parámetros sociales de comportamiento, identificación y relación, definiendo modelos ideales de ser hombres y mujeres. Así, aunque la danza es una forma de arte, ésta entreteje las ramificaciones de bailarines, coreógrafos y productores como individuos y miembros de género, etnias, grupos económicos, también en un entorno de la historia cultural de las mujeres y el movimiento de liberación gay. (Lynne, 1988), ya que se crean puestas en escena que reivindican dichos movimientos y critican la discriminación. Así las cosas, allí entra la discusión por la masculinidad hegemónica.

La masculinidad hegemónica, como lo señala Connell (2003), no es un tipo de carácter fijo sino es la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género. El modelo hegemónico masculino operante en nuestra sociedad occidental, es del hombre blanco, heterosexual, clase media, con valores como el ser proveedor, tener y ejercer poder, honor, pero sobre todo no parecer una mujer. Con relación a este modelo de masculinidad hegemónica se van construyendo otras masculinidades subalternas, nuevas masculinidades, masculinidades femeninas o feminidades masculinas. Esa es justamente la pertinencia de mi trabajo: retar la masculinidad hegemónica.

¿Desde dónde hacer este ejercicio? Me ubico en el campo de los estudios de género y el feminismo, pues ese es el valor que encontré en esta maestría: la posibilidad de construirme como estudiosa del género y como feminista, sin ignorar que tengo un cuerpo, unos sueños, unos deseos que hacen que investigue unas cosas y no otras. Además, los estudios de género me han dotado de las herramientas interdisciplinarias que se requieren para asumir un problema como el que propongo, el cual, seguramente, perdería riqueza si se observa desde un lente disciplinar. Entonces, con esto en el cuerpo, me decidí a hacer trabajo de corte etnográfico, a través de entrevistas a profundidad y grupos focales y a leer un grupo amplio de bibliografía. Tarea que no hubiera podido cumplir sin la ayuda de una auxiliar de investigación. Pero no me arrepiento, hoy puedo presentar un trabajo que me

llena de orgullo y de ilusión. Un trabajo que salió del cuerpo y de mi propia experiencia como bailarina, mi pasión.

Enmarqué la investigación en la Facultad de Artes ASAB, antigua Academia Superior de Artes de Bogotá, ya que es la única institución de educación superior que ofrece una carrera profesional con énfasis en danza en la capital. El proyecto curricular de artes escénicas con énfasis en dirección, actuación y danza contemporánea de la ASAB es creado en el año 1992 como parte del convenio que se hace entre la Academia Superior de Artes de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y, a partir del año 2005, cuando la ASAB entra a hacer parte de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, como Facultad de Artes, este proyecto se profesionaliza. Con miras al mejoramiento continuo de la calidad académica, el proyecto curricular de artes escénicas obtiene el registro Calificado del Ministerio de Educación en el año 2007 (Pagina Web Facultad de Artes Universidad Distrital Noviembre 2010)

El proyecto curricular en artes escénicas, énfasis danza, divide su malla curricular en tres líneas: técnica, teórica y creativa. En la línea técnica se encuentra la clase de ballet que va a ser clave a la hora de que los bailarines construyan su masculinidad o, tal vez, la deconstruyan. Me interesa esta línea técnica no sólo porque allí se encuentra la materia de ballet que como dije va a ser muy importante, también porque es la que más exigencia tiene, dándoles a entender a los estudiantes que la danza como profesión implica un trabajo constante del y con el cuerpo, convirtiéndose así en un estilo de vida y no únicamente en un medio de sobrevivencia. En efecto, en la formación académica los y las estudiantes tienen que vérselas con ocho horas de entrenamiento, en promedio, en las cuales la exigencia física, mental y emocional va al tope. Aquí no sólo se mide la capacidad de cada cual, también su nivel de consagración y compromiso. Un motivo más para asegurar que la danza no es exclusivamente una práctica artística, sino más bien la vía para un devenir, para un existir, y que ello importa en términos de género.

Ahora bien, gracias a mi trayectoria como bailarina y las amistades en el campo de la danza, entre las que cuento a varios profesores y profesoras de la ASAB, se me

facilitó el trabajo de campo, pues muchas personas me abrieron espacios en las clases para realizar observaciones, para hablar con los estudiantes, dar a conocer mi investigación, realizar entrevistas a profundidad y realizar un registro fotográfico. Metodológicamente opté por las entrevistas en profundidad porque considero que este tipo de entrevista me ayuda a adentrarme en aspectos que resultan relevantes en esta investigación. Indudablemente, “la entrevista en profundidad es una mirada amplia y exhaustiva [...]. El método para realizar la entrevista en profundidad es básicamente el mismo de la entrevista semi-estructurada, pero a mucho más largo plazo” (Combessie, 2003:43). Entonces, la entrevista a profundidad requiere contar no sólo con un cuestionario diseñado previamente sino con unos lazos de cercanía y confianza con las personas con las que se interlocutará. En este sentido, como dije, ser parte del mundo de la danza me permitió acercarme a las personas entrevistadas. Después de esto y revisando la información obtenida quise profundizar en ella y buscar contrastes. Por ello decidí utilizar la entrevista grupal que me permitía: “recoger la palabra producida en la interacción de un grupo social pre-existente” (Combessie 2003:45).

Así, convoqué a los bailarines entrevistados previamente y los reuní en tres grupos: aquellos que inician su carrera, los que la están terminando y los que ya son profesionales y actualmente se encuentran ejerciendo la danza. Más que una entrevista estructurada, entablé con ellos una especie de conversatorio donde me narraban sus distintas experiencias en torno a los temas de la danza, la familia, los pares, el cuerpo, que daban cuenta de su experiencia de vida y la construcción de su masculinidad. Entonces, se realizaron once entrevistas y tres conversatorios. Las edades fluctuaron entre los veinte años y los treinta, a excepción de una persona egresada que ya tiene cuarenta años. El nivel socioeconómico de los entrevistados va de estrato dos a estrato cuatro, por lo que ese es el rango que maneja la ASAB con respecto a sus estudiantes. La mayor parte de los entrevistados son originarios de Bogotá, a excepción de dos estudiantes, uno es del Cauca y el otro de la Costa Pacífica.

Para obtener la información usé básicamente una herramienta, tipo cuestionario, de carácter flexible y semiestructurado, gracias al cual pude diseñar un grupo de preguntas generales que me permitieron ahondar en la vida de los estudiantes y un grupo de preguntas

reflexivas que llevaron a que los entrevistados analizaran por ellos mismos los hechos significativos que han marcado de alguna manera su masculinidad. En dichos grupos de preguntas, indago sobre la vida familiar, la vida escolar, la decisión por la danza, los patrones de masculinidad a los cuales se tuvo acceso, la vida en la ASAB, la experiencia con las diferentes danzas (folclórica, ballet y contemporánea) y la vida profesional. Valga la pena decir que tales preguntas no se sostienen en el aire, sino que responden a una matriz de categorías y subcategorías construidas, para el caso, con asesoría de la profesora Anita Rico. Por ejemplo, en la categoría familia se encuentran un grupo de subcategorías como lo son: composición familiar, socialización primaria, referentes de masculinidad, entre otras. No obstante, muchas veces, en virtud de la dinámica de la conversación, se abandonó el cuestionario inicial y se hizo caso a las preguntas que iban emergiendo. Así mismo, en medio de la conversación, aparecían otras categorías que no había tenido en cuenta y gracias a las cuales fue posible complejizar mi matriz de análisis como, por ejemplo, origen geográfico, hobbies o memoria. De algunas de ellas, sin embargo, no puede dar cuenta este trabajo de investigación, porque dicho análisis requeriría de un tiempo del cual no dispongo. Lo que me permite pensar, como luego argumentaré, que éste es un paso de inicio y no uno de conclusión.

Entonces, teniendo la conciencia de que cada entrevista es única y rica en información y que los nombres de sus protagonistas debían ser cambiados para guardar confidencialidad, me enfrenté a la tarea del análisis. Para ello, una vez más, recurrí a la matriz con la cual había diseñado la primera herramienta y fui cruzando información, orientada por las categorías que ya había elegido con antelación, además decidí realizar un análisis intratextual de las entrevistas, con la orientación de la profesora Yolanda Puyana. Situación que me llevó a construir tres relatos de vida, con base a las diferentes experiencias, pero partiendo de puntos en común, constantes en la información, coincidencias, y así presentar tres experiencias paradigmáticas con respecto a cómo han construido la masculinidad los bailarines entrevistados, sin perder de vista que uno es estudiante de los primeros semestres, el otro está culminando su formación y el último ya es egresado. Ahora bien, los relatos de vida y en sí el análisis de las entrevistas fue desarrollado teniendo como horizonte la socialización primaria que se da en el ámbito de la

familia y en el ámbito escolar. Dicha escogencia radica en la presunción que es allí cuando se empiezan a construir identidades de género, usando como referencia bien las funciones que desarrollan padres y madres, bien los estereotipos que se observan en la vida en sociedad, bien a través de la relación con pares. Con esta información construí el segundo capítulo de este trabajo de investigación.

Podría decir que en esta tarea la tecnología fue mi aliada. También podría decir que no tuve sobresaltos en el desarrollo del análisis. Sin embargo, ambas afirmaciones faltan a la realidad. Debo confesar que aunque traté de usar como herramienta el software especializado que tenía al alcance de la mano (AtlasTi), me fue imposible desarrollar una dinámica de trabajo eficiente y coherente. Simplemente, no pude con la tecnología. Así que a la mejor usanza del pasado, mi matriz de análisis, así como el cruce de información, fue hecho en Excel y, muchas veces, a mano. Por otra parte, el análisis de la información generó en mí un estado de ansiedad. Unas veces consideraba excesiva la información con la cual estaba trabajando y otras veces sentía que me faltaba algo, que era miope en mis observaciones. A medida que avanzaba en la escritura, me fui dando cuenta que no todo se puede abarcar y que no todo se puede ver. Mi tutora me ayudó en este sentido. Por ello, este es un ejercicio situado de producción de conocimiento.

Como se podrá apreciar, en el análisis de la información existe un punto en común para todas las experiencias que es representativo e implica ruptura: la experiencia con el ballet. Ello me llevó a prestar especial atención a este punto, para proponer un microanálisis de este tema en particular. Entonces, decidí volver a hablar con algunos de los bailarines entrevistados y centrarme en su experiencia con la danza clásica. El análisis de esta información siguió los mismos derroteros que he expresado antes, pero con una excepción: aquí me decidí a no hacer relatos de vida, sino a mostrar en un cuadro múltiple, las diferentes experiencias resaltando una, la cual representa para mí una posibilidad alternativa frente a la masculinidad hegemónica. En el tercer capítulo se puede ver este análisis.

De la siguiente manera organizo mis argumentos en tres capítulos y una coda:

En el primer capítulo: “El campo de las masculinidades, su relación con la danza y su pertinencia en la actualidad”, diseño un panorama en el cual ubicar mi interés por la relación danza y masculinidad. Aquí me adentro en el campo de los estudios de las masculinidades y propongo una revisión bibliográfica con la cual no sólo observo las temáticas tratadas en el campo sino también, y al mismo tiempo, establezco límites para mi propia indagación, haciendo conciencia de que el campo es demasiado amplio y prolífico como para abarcarlo todo y, pese a ello, los estudios sobre masculinidad, danza y corporeidad aparecen poco. En ese sentido, subrayo que aquí he realizado un corte teniendo en cuenta mis gustos, mis deseos y lo que considero pertinente. Por eso, no se encontrará un “estado del arte” como tal, sino un horizonte interesado sobre el campo de las masculinidades y su relación con la danza como un lugar válido para la imaginación teórica y política.

En el segundo capítulo: “Reconstruyendo masculinidades”, construyo relatos de vida de tres bailarines que han apostado por la danza como una opción profesional, pensando siempre que los bailarines que se deciden por la danza como profesión están eligiendo a su vez una forma de vida que les implica estigmatizaciones, rechazos, sacrificios y gran incertidumbre frente a la vida laboral. Entonces, me pregunto: ¿Qué implicaciones tiene esta decisión frente a la construcción de su masculinidad? Así pues, en este capítulo expongo de manera muy descriptiva cómo estos tres bailarines construyen su masculinidad a través de su experiencia con la danza, los retos que ello implica, las relaciones de poder a las que se enfrentan, las relaciones afectivas que establecen, etc. Luego, entro a ampliar el análisis a través del estudio de otros relatos de bailarines con relación a cómo fueron construyendo su masculinidad en dos ámbitos institucionales fundamentales: la familia y la escuela. Por último, retomo de los relatos el momento en el cual los bailarines se encuentran con la danza, específicamente con el ballet y lo que significó para ellos.

En el tercer capítulo: “Crisis, masculinidad hegemónica y huída”, me pregunto explícitamente por ¿qué le pasa a un hombre, a sus imaginarios, representaciones, concepciones, en últimas a su masculinidad, cuando tiene que vérselas con una práctica

corporal, como el ballet, que implica asumir insignias que se consideran culturalmente femeninas? ¿Pueden surgir de esta experiencia “nuevas” masculinidades, nuevas formas de ser hombre que resisten a los ideales hegemónicos? Con el fin de dar una respuesta, ordeno mis argumentos así: en un primer apartado hablo de la crisis de la masculinidad que los hombres han tenido que lidiar desde mediados del siglo XX hasta la actualidad; en el segundo apartado hablo de la crisis particular de los bailarines entrevistados cuando tienen que vérselas con el ballet; por último, hablo de la huída de la masculinidad hegemónica como una puerta de entrada a nuevas masculinidades, masculinidades femeninas, resignificando el concepto de Halberstam, en el caso de los bailarines, que ven en lo femenino un potencial.

En la coda simplemente escribo mis conclusiones que, como toda conclusión, son parciales e interesadas.

No quiero terminar esta introducción sin agradecer a las maravillosas y calurosas personas que abrieron sus corazones para relatarme su vida, para contarme sus secretos, sus expectativas, miedos, vivencias, con las cuales se construyó este trabajo: en suma a todos los bailarines entrevistados.

Le agradezco también a las directivas, profesoras y profesores de la ASAB, quienes me permitieron observar y hasta participar en sus clases; en especial, al maestro Raúl Parra, coordinador del Programa Curricular de Danza, a María Teresa García mi profesora de ballet y orientadora y a mi gran amigo Mario Cárdenas, quien me presentó a sus estudiantes.

Un especial reconocimiento a la Escuela de Estudios de Genero, a las profesoras que me brindaron las herramientas teóricas y conceptuales para realizar este trabajo. A la profesora Ana Rico por sus incentivos en el desarrollo del proyecto de investigación y a la profesora Yolanda Puyana, mi directora de tesis, por su acompañamiento continuo, por su paciencia, orientación y ayuda.

También un reconocimiento especial a una gran compañera y amiga, María Teresa Garzón, por su valiosa colaboración en la corrección de estilo, redacción y aportes teóricos. A Damian Quiroga por su excelente trabajo fotográfico.

Y a mis jefes del CTI Seccional Cundinamarca, El doctor Carlos Mario, El doctor Hugo y la doctora Elizabeth, quienes me autorizaron las licencias y permisos para poder realizar esta investigación, ya que mi trabajo requiere dedicación completa, viajes fuera de Bogotá y turnos de disponibilidad.

Por último quiero agradecer a todas esas personas, familiares, amigos y amigas que me acompañaron en este proceso, que me dieron su apoyo incondicional. A Sybil, Alfredo, Liliam Arenas, Claudia Blanco, Paola Navarrete, Carlos Navarrete, Rosalba Puentes y en especial a mi Mamá que siempre estuvo a mi lado.

CAPÍTULO I: EL CAMPO DE LAS MASCULINIDADES, SU RELACIÓN CON LA DANZA Y SU PERTINENCIA EN LA ACTUALIDAD.

...Y, por supuesto, este modelo tampoco podrá ser el único. Como indica Keith Thompson: *“la masculinidad no existe, sólo hay masculinidades, muchos modos de ser hombre.”*

Son pocos los niños que practican danza, sea ésta contemporánea o ballet. No obstante, el número crece según pasa el tiempo y ciertos estereotipos y roles de género se van transformando. Pero siguen siendo pocos, todavía hoy. Y eso me cuestiona, me invita a preguntarme por qué. Como antropóloga, esta observación es un detonante para mi imaginación; como bailarina es un llamado de atención que implica retos; como estudiante de la Maestría en Estudios de Género es un espacio en el que se puede intervenir para transformar. Por estos motivos, mi pregunta por la masculinidad y la danza cobra sentido; sin embargo, queda la cuestión de desde dónde mirar esta relación.



El ejercicio que presento a continuación es un esfuerzo por diseñar un panorama en el cual ubicar mi interés por la relación danza y masculinidad. Aquí me adentro en el campo de los estudios de las masculinidades y propongo una revisión bibliográfica con la cual no sólo observo las temáticas tratadas en el campo sino también, y al mismo tiempo, establezco límites para mi propia indagación, haciendo conciencia de que el campo es demasiado amplio y prolífico como para abarcarlo todo y, pese a ello, los estudios sobre masculinidad, danza y corporeidad aparecen poco (Ramírez Rodríguez et al.). Así entonces, hablar de masculinidad, o mejor de masculinidades y su producción teórica, implica

siempre un fracaso: el de no poder dar cuenta ni siquiera de una parte mínima del campo al ser su producción, desde la segunda mitad de la década del noventa, tan prolífica. En ese sentido, y corriendo el riesgo de ser repetitiva, subrayo que aquí he realizado un corte teniendo en cuenta mis gustos, mis deseos y lo que considero pertinente. Por eso, no se encontrará un “estado del arte” como tal, sino un horizonte interesado sobre el campo de las masculinidades y su relación con la danza como un lugar válido para la imaginación teórica y política.

Con miras a desarrollar dicho ejercicio, organizo mis argumentos de la siguiente manera: en el primer apartado me centro en la idea de definir qué es un campo de producción de conocimiento y cómo el concepto de género participa del “giro” disciplinar a los campos de producción de conocimiento; en el segundo apartado hablo específicamente del campo de las masculinidades y expongo algunos de los argumentos que han permitido generar el debate en él a través de la revisión de algunos autores y autoras definitivos, sobre todo en la producción euronorteamericana; en el tercer apartado hablo de la producción en Latinoamérica; en el cuarto apartado reseño la literatura específica para el caso colombiano; en el quinto apartado presento los pocos trabajos que existen con relación a danza y masculinidad y, por último, a manera de coda, presento algunas conclusiones.

UNA IDEA DE CAMPO.

Hablar de masculinidades, hoy por hoy, me lleva a referirme, como primera medida, a un campo de estudio. Esta es una aclaración necesaria pues, a veces, las masculinidades nos transportan a terrenos donde el pensamiento disciplinar no funciona y si lo hace es para diluir lo que las masculinidades son. Al decir de Judith Butler, en *Cuerpos que importan* (2002), los temas que hoy están en boga en los estudios de género, como el cuerpo, suelen exigir un acercamiento no disciplinar y más creativo, de lo contrario es posible que una termine escribiendo en contra de esos temas. En ese sentido, me ubico en un campo para hablar de masculinidades, ya que aspiro a asumir una postura de interpretación amplia, transdisciplinar, compleja, crítica y relacional. Este horizonte de sentido, es decir ver la

producción teórica y política sobre las masculinidades como un campo, ha sido construido, en parte, gracias a la incorporación de la categoría de género a las ciencias sociales y la problematización que ha generado dicha incorporación, en tanto el género siempre está en disputa como concepto, perspectiva, metodología y opción política. Así, el género ha aportado al llamado “giro” de las disciplinas a los campos de producción de conocimiento, los cuales se han ocupado, entre otras cosas, a desarmar los límites del conocimiento, los supuestos androcéntricos occidentales de las ciencias, las relaciones de poder, los esquemas de interpretación polares (Haraway, 2004). Ahora bien, ¿de qué hablo cuando hablo de un campo?

Campo es un concepto desarrollado principalmente por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en su libro: *La distinción. Bases sociales del gusto* (2002), en un intento por comprender la vida social desde perspectivas relacionales. Tomando ideas derivadas de la sociología clásica, en especial de la obra de Max Weber, y articulándolas con la economía clásica, Bourdieu logra un andamiaje teórico sustentado en campos (ámbitos de la vida social en la que se desarrollan las relaciones sociales) y capitales (medios materiales o simbólicos que determinan las relaciones entre individuos). Esta propuesta tuvo gran repercusión y aceptación en las ciencias sociales como herramienta de indagación y análisis, también como forma para realizar nuevas lecturas de las tensiones, crisis y transiciones que durante el siglo XX han sufrido las disciplinas. Ciertamente, frente a la crisis de la modernidad y sus referentes más cercanos: la razón, la objetividad, los metarrelatos, la democracia y el Estado Nación, los ámbitos disciplinares están llamados a una reestructuración profunda que permita mayor comprensión de las dinámicas sociales actuales:

La clasificación de las ciencias sociales se construyó en torno a dos antinomias que ya no tienen el amplio apoyo del que antaño disfrutaron: la antinomia entre el pasado y presente y la antinomia entre disciplinas idiográficas y nomotéticas. Una tercera antinomia, entre el mundo civilizado y el mundo bárbaro, ya no tiene muchos defensores públicos, pero en la práctica continúa habitando la mentalidad de muchos estudiosos [...] Por lo tanto la

cuestión que se nos plantea es la de cómo tomar en serio, en nuestra ciencia social, una pluralidad de visiones del mundo sin perder el sentido de que existe la posibilidad de conocer y realizar escalas de valores que puedan efectivamente ser comunes o llegar a ser comunes a toda la humanidad (Wallerstein, 2002: 103).

Entonces, la crisis disciplinar aunada a dinámicas sociales más complejas, hace que se produzca un nuevo “giro”: Esta vez hacia construcciones transdisciplinarias que convergen en esfuerzos por complejizar las respuestas de las ciencias sociales a las realidades contemporáneas. Y es precisamente en este escenario donde toma relevancia el concepto de campo trasladado de la teoría sociológica de Bourdieu a la configuración de las ciencias sociales. El campo es para Bourdieu, como lo expresa Gustavo Téllez, “un espacio social dinámico y estructurado, conformado por posiciones jerarquizadas y reglas de juego propias” (65). Entonces, los campos serán entendidos aquí como una serie de relaciones entre individuos/as (teóricos/as, docentes, escritores/as, etc.) que se interesan por una problemática común y que despliegan acciones en el ámbito de la academia. Dichas acciones son básicamente interpretaciones, investigaciones y análisis que se materializan en artículos científicos, libros o informes de investigación. En este sentido, el estudio de las masculinidades, desde una perspectiva transdisciplinar, nos remite a un campo en el que se presentan luchas por la legitimidad, relaciones de poder, discursos que son avalados y otros que son despreciados, jerarquías y reglas de juego, en el que la autoridad será impuesta por quien se ubique en posiciones de mayor poder. Esta tesis también, lo quiera o no, participa de lo más positivo del campo como de lo más banal del mismo (Morris, 1990).

Ahora bien, los campos no son neutros. Las relaciones de poder que se dan en ellos convierten las opciones epistemológicas en apuestas políticas, de visibilización o invisibilización, de lucha. Esto lleva a suponer que el discurso que se maneja en el campo de las masculinidades es a la vez discurso y medio de ejercer poder simbólico, puesto que dicho discurso está inmerso, es decir se produce y reproduce, en unas condiciones específicas de dominación. Para la configuración del campo de las masculinidades las condiciones en las que se desarrolla el discurso están estrechamente relacionadas con los

debates a propósito del género o de los sistemas sexo-género, en la experiencia euronorteamericana, y de los debates a propósito del trabajo femenino, las nuevas formas de familia y la violencia, en contextos latinoamericanos. Entonces, para comprender de qué hablo cuando hablo del campo de las masculinidades es necesario realizar un breve y suscito recorrido por dichas discusiones pensando, siempre, que cada versión de las discusiones sobre el género son versiones limitadas, interesadas y situadas (Haraway, 2004).

La historia de los estudios de género es una historia occidental y euronorteamericana, según mi parecer. Corre la década del sesenta, del siglo XX, cuando diversos feminismos como el radical, el liberal y el socialista se encuentran reflexionando en torno a las razones de la subordinación de la mujer. Dicha subordinación parece tener un origen difícilmente historizable, lo cual hace ardua esta tarea: ¿Hay algo en las mujeres, en todas las mujeres, que nos haga subordinadas? ¿Se puede pensar que el hombre, los hombres, tienen una deuda histórica al respecto? Si, en efecto, una no nace mujer sino llega a serlo: ¿bajo cuáles condiciones se produce esa construcción? (Butler, 1990) Además, no se cuenta con suficientes insumos analíticos pertinentes para responder a las preguntas por la subordinación de la mujer: ¿es el discurso historiográfico suficiente para explicar tal hecho? ¿La biología tiene algo que ver? ¿Anatomía es destino? ¿Es la diferencia sexual una posible vía de explicación? ¿Qué pasa con las mujeres que no son incluidas en dichos esfuerzos epistemológicos? ¿También ocupan lugares de subordinación? De forma paralela, varias corrientes de la sicología, lideradas por Robert Stoller, pero entre los que también se cuentan Money y Diamond, se preguntan por la identidad de las personas con relación a su sexo; en especial, llama la atención los casos en los cuales tener un sexo no necesariamente me lleva a construir una identidad coherente con ese sexo, como el caso de las personas intersexuales. Así, Stoller propone, en su libro *Sexo y género* (1968), una distinción entre sexo, lo anatómico, y género, lo cultural. Distinción que prontamente va a ser adoptada por los feminismos y los estudios de mujeres, principalmente en Estados Unidos y luego en parte de Latinoamérica.

Ciertamente, la división entre anatomía y cultura lleva a entender de manera más aguda la máxima de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo”. Entonces, se presume que la subordinación de la mujer es un hecho más cultural que natural. Aún más, la “mujer” parece ser una realidad cultural, un mito, y no una esencia. Esta claridad aporta a la hora de entender los procesos sociales investidos de género y permite pensar que si nuestros reclamos se orientan hacia hechos socioculturales, las realidades que experimentamos son transformables. Por lo tanto, el género llega a ser entendido como un filtro cultural, la interpretación social de datos biológicos, con el cual se explica el mundo y que da cuenta de los procesos de diferenciación, dominación y subordinación entre hombres y mujeres (Lamas, 1996) En ese sentido, también es una apuesta política de transformación de la sociedad occidental.

Pero esta división entre sexo y género no agota las posibles respuestas en torno a la problemática de las mujeres. Entonces, un poco más adelante, aparece el cardinal artículo de Gayle Rubin: “Tráfico de mujeres” (1975), en donde propone la idea de un sistema sexo-género. Planteando una lectura de los sistemas de parentesco de Levi-Strauss, unidos a una lectura de las teorías de Marx, Engels, Freud y Wittig, Rubin entiende el sistema sexo-género como aquel “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (37). Así pues, el sistema sexo-género incluye los modos en que las sociedades han organizado los mundos sexuales y los han hecho útiles a los sistemas de parentesco y, por extensión, a la sociedad misma. Sin embargo, la popularización del concepto de género tuvo la consecuencia de asociar mujeres y género, como si las demás personas no tuvieran uno. En ese sentido, era común que mujeres fuera el sinónimo de género y viceversa. Este tipo de asociación, aunque muy cuestionada, sigue estando vigente aún hoy (Tubert, 2003).

En la década del ochenta, el concepto de género llega a contextos diferentes a los euronorteamericanos de la mano de las políticas de desarrollo. Su traslado, aunque exitoso, no fue sencillo por los problemas que supuso traducir el concepto. Por ejemplo, en el idioma español, el “género” significaba un tipo de tela, una forma gramatical o una especie

animal. Se necesitó de mucho trabajo cultural para que el concepto de género, relacionado con el sistema sexo-género, fuera entendido de esa manera en el imaginario de las personas. Ahora bien, su aplicación no fue del todo acrítica y se le preguntó, más desde el llamado Tercer mundo, qué ejercicios de poder se reproducían con el uso de dicho concepto. Ciertamente, los feminismos subalternos, de color, lésbicos no se sintieron conformes con el uso de tal concepto y entraron a cuestionarlo, en especial en lo que se refiere a la “natural” división entre naturaleza y cultura. ¿De qué género estamos hablando cuando hablamos de género? ¿Está el género cruzado por otras variantes tales como la raza o la clase? ¿Qué oculta la idea de que el género es algo construido? ¿En qué términos se da dicha construcción? ¿Cómo funciona el género en contextos donde los sistemas de parentesco son diferentes a los imaginados por Levi-Strauss? ¿Tiene que ver el género con las ideas de heterosexualidad tan corrientes en la sociedad occidental? ¿Tienen los hombres un género? ¿Hay coherencia natural entre identidad, género y orientación sexual?

Ahora bien, la región latinoamericana empezaba a sufrir grandes cambios desde la década del cincuenta, cuando se da una de las primeras campañas exitosas de planificación familiar, que responde al “boom” poblacional dado en la región en la misma época. De esta forma, ciertas configuraciones sociales que sirven de base a las identidades y roles de género también han cambiado. Es el caso de las familias. Con menos hijos, sumado a otros factores como el “madresolterismo”, las mujeres de todas las clases sociales empiezan a dejar en masa el mundo del hogar y se incorporan de lleno al mundo laboral. A esto hay que sumarle que la mayoría de políticas desarrollistas interesadas en el género veían a las mujeres, y no a los hombres, sujetas de sus acciones¹. Para colmo, entran ideologías como la teología de la liberación, o el mismo feminismo y movimiento de las mujeres, que permiten a las mujeres ser partícipes activas de movimientos sociales y ejercer poder desde la política. ¿Qué sucede, entonces, con los hombres acostumbrados a ser los proveedores del hogar? ¿Cómo se ven confrontados los hombres cuando una mujer les interpela desde

¹ Sin embargo, vale la pena reconocer que las políticas de género en la región, como lo expresa Ramírez Rodríguez et al (2008), abrieron la posibilidad de hacer visible el privilegio de lo masculino y la dominación que los mismo implicaba, propiciando acciones de intervención con miras a propiciar una reflexión y un cambio en esas prácticas de dominación. Aquí se destaca el trabajo desarrollado con respecto a la salud de los hombres y a la violencia. En ese sentido, como lo he afirmado ya, el conocimiento en torno a los hombres tiene como correlato impulsar la transformación social.

una posición política como el feminismo o el movimiento de mujeres? A esto, en efecto, hay que sumarle los diferentes conflictos armados que la región empieza a sufrir y las dictaduras militares. ¿Cómo se relacionan los hombres con la violencia? ¿Qué le pasa al sistema sexo-género cuando tiene que vérselas con una dictadura militar? ¿Cómo funciona la categoría de género en este contexto situado?

La disputa del género se agudiza con la entrada en escena del sugerente trabajo de Judith Butler, quien leyendo a las feministas materialistas francesas, en especial a Monique Wittig, asegura que el género es performativo. De esta manera, el género es entendido como una “actuación”, reiterativa y compulsiva, originada bajo condiciones de poder que no se eligen las cuales, no obstante, pueden ser contestadas por la misma lógica de repetición que crea brechas en la “actuación”. No quiere decir esto, como la misma autora lo afirma, que una se levanta todas las mañanas y elige su género. Lo que quiere decir es que, en condiciones específicas, el género se puede repetir, parodiar, performar, teniendo el efecto de “deshacer” el género.

Ahora bien, lo que quiero señalar aquí es que el género es una categoría relacional y contextual, la cual describe, analiza y construye relaciones de poder y posiciones sociales. Por ello, es imprescindible, cuando se asume dicha perspectiva, pensar en sujetos sexuados y en sus contextos socioculturales. Porque si algo nos ha enseñado los estudios de género es que los hombres también hacen parte de esa construcción, siendo configurados y gobernados por la estructura y los dispositivos de género, aunque ésta sea una idea incomoda para algunas. Esta presunción abre posibilidades para el estudio de hombres como sujetos de género, gracias al cual se desarrolla el campo de los *Men's Studies* y de las masculinidades. Entonces, en suma, puedo decir que el campo de los estudios de masculinidades emerge como consecuencia no sólo de la lucha de los hombres por concientizarse con respecto a su ser sujetos de género, sino también tanto por el “giro” que dan las disciplinas a los campos de producción de conocimiento que ha sido patrocinado por la incursión del concepto de género en las ciencias sociales como en las humanidades, como por el trabajo del feminismo. Para efectos de este estudio, yo me sitúo en el campo de las masculinidades y, por cuestiones de límites, hago de los hombres mi objeto de estudio e

intervención, lo que implica que no adopto una perspectiva de género sino, más bien, una perspectiva feminista que “observa”, construyendo, relatos en torno a cómo los hombres se “hacen” hombres y cómo ello participa o no de la construcción de un sujeto universal.

LOS MEN’S STUDIES O ESTUDIOS DE MASCULINIDADES.

Los estudios de las masculinidades, o como se llamaron en esa época: Los estudios de los hombres, se originan en Norteamérica, especialmente en California, hacia la década de los años setenta, del siglo XX, como respuesta a las incertidumbres planteadas por diversos feminismos como el radical; en especial, aquellas referidas a la existencia y naturalización de un estereotipo masculino o “ideal” masculino en un contexto patriarcal y eurocéntrico². Indudablemente, en esta década lo que urgía era replantearse la idea de una masculinidad hegemónica que resultaba ser el eje por el cual se subordinaba a la mujer y que, en términos históricos, de responsabilidad social y ciudadanía, aparecía con un saldo en rojo. Dicha urgencia se extendió rápidamente a Inglaterra, Australia y los países nórdicos produciendo un auge insospechado de estudios relacionados con la masculinidad, los problemas de los hombres y sobre los hombres en sí. Es en este momento cuando dicho campo se “extiende” por el mundo, lo cual se ha visto reflejado a través de una producción teórica cada vez más rica (Badinter, 1992; Ramírez Rodríguez et al., 2008). No obstante, destacan dos libros paradigmáticos. Por un lado, se encuentra *La fabricación de los machos* (1975), escrito por Georges Falconnet y Nadine Lefaucheur, el cual tiene como mérito haber dado la palabra a algunos hombres que se cuestionaban sobre el contenido de una forma de vida masculina. Por otro lado, está el libro: *Men’s Studies Bibliography* (1979), publicado por la Universidad de Massachusetts, que representa el resultado de esta década de estudios y reflexiones, al recopilar la totalidad de lo que hasta ese momento se había

² Mara Viveros, en su artículo: “Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos” (2008), presenta un balance de la manera como diferentes feminismos han pensado el tema de las masculinidades. En efecto, si existe algo así como un origen de los estudios de masculinidades éste debe buscarse en el feminismo. Ciertamente: “Las primeras teorías feministas fueron fundamentalmente defensivas y buscaron cuestionar la apropiación masculina de la humanidad esencial. Para hacerlo, mostraron a los hombres como un género específico, definido de acuerdo con ciertos ideales culturales” (25). Entonces, desde Simone de Beauvoir, pasando por autoras tan diversas como Catherine MacKinnon, el Black Feminism, Chandra Talpade Mohanty, llegando a la teoría queer, los hombres como sujetos de género no han sido ajenos a la teorización y práctica feminista.

hecho con respecto a las masculinidades. Otro resultado de esta década de estudios fue la necesidad de replantearse el panorama de análisis incorporando variables como la clase, la edad, la raza o las preferencias sexuales, dando un giro, al igual que lo hizo el feminismo, a la perspectiva de género. Lo anterior se materializó en un cambio de lenguaje y de perspectiva: se comienza a hablar de masculinidades, en plural, porque se entiende que la masculinidad cambia de cultura a cultura, de generación a generación, de edad a edad. En efecto:

Lo que estos académicos ingleses y australianos sostienen es que las definiciones de masculinidad están cambiando constantemente. La masculinidad no viene en nuestro código genético, tampoco flota en una corriente del inconsciente colectivo esperando ser actualizada por un hombre en particular o, simultáneamente, por todos los hombres. La masculinidad se construye socialmente cambiando: 1. Desde una cultura a otra; 2. En una misma cultura a través del tiempo; 3. Durante el curso de la vida de cualquier hombre individualmente; 4. Entre diferentes grupos de hombres según su clase, raza, grupo étnico y preferencia sexual (Kimmel 1992:135).

Esto significa que la masculinidad ya no es entendida como una simple identidad de género, sino como todo un complejo social y subjetivo en donde intervienen una suma de coordenadas culturales y categorías de dominación como la clase o la raza (García y Gómez, 2000). Por ello es que hablo de masculinidades en este estudio.

Ahora bien, las elaboraciones realizadas durante las décadas del setenta y ochenta en Europa y Norteamérica resultan en una suerte de “boom” de los estudios de las masculinidades, las cuales dan origen a múltiples miradas y posiciones frente al tema. Por ejemplo, a partir de la década de los noventa se multiplicaron los números especiales de las revistas dedicadas al tema de la masculinidad y las masculinidades y se fundaron otras³.

³ Entre dicha producción se destaca la publicación de una serie de revistas especializadas en el tema, entre las que se cuentan: *The Journal of Men's Studies* (1989), *Men and Masculinities* (1998), *Psychology of Men and Masculinity* (2000), *The Journal of Men's Health & Gender* (2004), entre otras. En Latinoamérica se destaca la publicación mexicana: *La Manzana* (2006).

Además porque en aquella época se habla de una “crisis” de la masculinidad, evidente en la transformación de las prácticas de la sexualidad y de la paternidad, que implica un acercamiento “experto” capaz de explicar y dar sentido a dicha crisis. También, para esta misma época, y muy seguramente relacionada con la citada “crisis”, se constituyeron grupos de reflexión sobre las masculinidades independientes de los trabajos académicos. Tales grupos funcionaron como sus homólogos femeninos en los años sesenta y setenta: los hombres se reunían a hablar, cotejar sus experiencias y buscar salidas lúdicas para los estereotipos que marcaban su subjetividad. Allí se buscaba asignar un lugar importante a la palabra y a la experiencia (Viveros, 2008).

Una década después, en la década del noventa, se realizaron varios programas de investigación sobre las violencias masculinas, entre los cuales se destaca la producción del sociólogo Daniel Weltzer-Lang. A él se le deben los primeros estados del arte sobre el tema. Además de ello, se puede decir que el campo de estudio de las masculinidades empieza a organizarse por intereses y perspectivas. Siguiendo a Clatterbaugh, citado por Olavarria y Valdés (1997), puede decirse que en la década del noventa los estudios de las masculinidades se inscriben en seis perspectivas:

1. *Perspectiva conservadora.* Esta perspectiva parte de la idea de que la masculinidad está fuertemente asociada a una manifestación natural de división del trabajo donde el hombre asume el rol de proveedor y protector del hogar. Esta perspectiva se inscribe en lo que ha sido llamado la sociología de la reproducción o la psicología de la reproducción en el que, debido a la rigidez de las estructuras, no existen opciones para revertir el orden social.

2. *Perspectiva pro-feminista.* Esta perspectiva subraya que la masculinidad ha sido creada a través del privilegio asignado social y culturalmente a los hombres y la opresión que esto ha producido en las mujeres. Por lo tanto, entender la masculinidad es entender al mismo tiempo el sistema de subordinación en el que el hombre asume las posiciones de poder imponiéndose a la mujer. La

perspectiva pro-feminista aboga por un orden social equitativo en el que hombres y mujeres tengan las mismas oportunidades.

3. *Perspectiva de los Men's Right.* Perspectiva que pone de manifiesto la idea de que los hombres han sido víctimas de los roles tradicionales, que el movimiento feminista ha empeorado esta situación con la carga negativa que le ha asignado a la masculinidad y que la suma de los dos elementos anteriores ha provocado una situación social en la que no existe garantía plena para el ejercicio de los derechos masculinos. Entonces, los Men's Right proponen una visión reivindicativa frente a la masculinidad.

4. *El movimiento Mito-poético o la perspectiva espiritual.* Este movimiento, o perspectiva, se basa en la idea de que la masculinidad se construye a partir de patrones inconscientes profundos, arquetipos, los que se revelan a través de las leyendas, mitos y rituales.

5. *Perspectiva socialista.* Inscrita en perspectivas críticas al capitalismo en las cuales la masculinidad es el resultado de estructuras de control poblacional ejercidas mediante la división del trabajo y el sistema del capitalismo patriarcal. Esta perspectiva se inspira en los trabajos de Marx y Engels que proponen una relación directa y determinante entre la estructura (para este caso, sistema capitalista) y la súper-estructura (sistema de valores y creencias, en este caso, la masculinidad).

6. *Perspectiva de grupos específicos.* Es la perspectiva más reciente y versa básicamente en el postulado de la diferencia y la localidad. No se puede generalizar una masculinidad universal ni pensársela fuera de sus referentes sociales, económicos, culturales, geográficos, políticos, etc., más cercanos.

Las diversas perspectivas desde las que se han trabajado las masculinidades son uno de los componentes fundamentales de este campo de estudio. Otro componente relevante es

la producción teórica que respecto a este tema se ha consolidado. Dentro de esta producción teórica se destacan investigaciones orientadas hacia la construcción histórica del sujeto y la construcción de identidades, masculinidades y producción capitalista, relaciones de poder y género y aspectos relacionados con la psicología y los roles masculinos. Entre los autores destacados que han ayudado a configurar teóricamente este campo, desde lo que he estudiado al respecto, tenemos a:

Michael S. Kimmel, sociólogo norteamericano, quien en su libro *Manhood in América* (1996) explora la forma en que se ha venido constituyendo la masculinidad en Norteamérica, desde una perspectiva histórica. Su investigación parte del planteamiento de que los hombres como sujetos de género han estructurado su vida a partir de cambios históricos que han repercutido en la concepción misma de la masculinidad. Así, señala el autor, la masculinidad se ha identificado con tres tipos básicos de hombres: el patriarcal, el héroe y el hombre que se hace a sí mismo (*Self-made man*). El primer tipo de hombre, el patriarcal, responde a una sociedad pre-moderna donde prima el control del padre. El héroe, segundo tipo, es el hombre correspondiente a la transición pre-modernidad a modernidad y es básicamente el hombre que emprendió luchas por causas “justas”: la religión, el imperio, la moral, etc. Finalmente, el hombre que se hace a sí mismo, es el estereotipo del hombre norteamericano luchador y disciplinado que alcanza sus objetivos, el hombre producto del sueño americano y que se relaciona fuertemente con el sistema de producción capitalista. Entonces, lo que los tres modelos de hombre señalan es que la masculinidad es una construcción cultural históricamente situada, y que la historia de la masculinidad se constituye a través de las luchas que se dan por la construcción de las reglas sociales que la rigen. Aquí es donde Kimmel encuentra tensiones entre masculinidades y feminidades, ya que las segundas han logrado cierto espacio social para plantearse de formas diferentes, mientras que, las primeras, no han resultado tan fácilmente controvertidas ni controvertibles en el ámbito social.

En un trabajo posterior, *Men & Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia* (2003), Kimmel realiza un balance de la forma en que se han entendido las masculinidades desde la historia, la biología, lo cultural, lo social y lo psicológico. Su

revisión, además de ser una fuente útil de información, se convierte en un balance que muestra las tendencias de los estudios de masculinidades a nivel euronorteamericano: de allí se concluye que los autores británicos y australianos hacen miradas sociológicas de la masculinidad, mientras que los teóricos en Estados Unidos han optado mayoritariamente por hacer indagaciones de corte psicológico.

Entre los autores que han hecho revisiones de corte sociológico, se destacan los estudios del filósofo británico: Victor Seidler (2000), quien reflexiona sobre la relación entre la teoría social y política y la masculinidad que heredamos. Al respecto plantea que, en la modernidad, la masculinidad se diseña desde la misma base en la que se construyó la idea de ilustración: la razón. Por esto, la masculinidad ha tendido a desprenderse del cuerpo (lo sensitivo) y de lo sensible para constituirse en razón. Ciertamente, la Ilustración planeó que carecer de razón era sinónimo de carecer de humanidad; por lo tanto, el ser emocional es deslegitimado como fuente de conocimiento, como sucede en el caso de las mujeres. Entonces, el hombre, centro del proyecto moderno, es investido de razón hasta convertirse en su sinónimo. Ahora bien, es precisamente esta sobredimensión de lo masculino y su peso en términos sociales lo que ha provocado una crisis en la masculinidad, porque los hombres se han visto abocados a negar su dimensión corporal y emocional. Entonces, la propuesta de Seidler (2006) se basa en un re-encuentro constructivo del hombre con sus dimensiones corporales y emocionales. Para esto, el autor recurre a la exploración de las relaciones íntimas, sentimentales y emocionales en las sociedades occidentales democráticas, en el contexto posmoderno, específicamente de los varones jóvenes de contextos urbanos, preguntándose por la forma en que se están renegociando las relaciones de género y las identidades, en acuerdo con los cuerpos, deseos y sexualidades.

Por su parte, R. Connell, investigadora australiana, ha dedicado gran parte de sus estudios a descifrar la masculinidad desde aspectos sociales, culturales y de reproducción y transmisión (como la escuela y la familia). Su texto, *Masculinities*, publicado en 1995, tuvo gran resonancia en el campo por su aproximación novedosa e inquietante respecto a la masculinidad: No todas las sociedades manejan un concepto de masculinidad, aunque

expliquen el género de forma cultural. Esto lleva a identificar a la autora cuatro enfoques desde los cuales es leída la masculinidad:

- Primera, la esencialista. Este tipo de enfoque le da preponderancia a las características que componen la masculinidad y que la determinan. Ahora bien, para Connell la discusión está precisamente en la definición de dichas características determinantes que aún no han sido definidas por los estudios de masculinidades.
- La segunda posición es la del positivismo, que se basa en lo que hacen los hombres como hombres, es decir, una mirada enfocada hacia la práctica social que deja de lado el contexto social en el cual se produce dicha práctica y que resulta determinante a la hora de pensar la masculinidad.
- Un tercer enfoque es el asociado con la regulación de la masculinidad o el cumplimiento de normas. Lo que señala este enfoque es que la masculinidad deviene de una serie de normas que deben cumplirse para estar o no en el mundo de lo masculino.
- Finalmente, se tiene el enfoque semiótico, que se inscribe en el mundo simbólico de la masculinidad. Aquí cobra importancia los sistemas culturales, las diferencias simbólicas y, sobre todo, el discurso asociado a estos sistemas.

Ahora bien, de todos estos enfoques, Connell se encuentra muy cercana al tercero, el enfoque estructural. Para Connell, la masculinidad es una construcción social, histórica y contradictoria que es normalizada a partir de ciertas pautas de comportamiento. Ahora bien, la masculinidad no es única ni unívoca, como se señaló anteriormente, es una construcción que muchas veces sufre rupturas a causa de contradicciones internas y relaciones de poder que lleva a enunciar a una sola masculinidad como la hegemónica. Y tal vez, este es el mayor aporte de Connell al campo de la masculinidad, el de evidenciar las relaciones de poder en la construcción de las masculinidades y enunciar una estructura jerarquizada.

Al respecto, autores como Seidler han criticado esta propuesta por encontrarla rígida y poco propicia para pensar cambios y agencias sociales. Sin embargo, Connell lo que establece es precisamente la posibilidad de devenir al formular una estructura ideal que no se corresponde con la realidad. Cuando la autora habla de una masculinidad hegemónica señala que ésta no se corresponde con las masculinidades cotidianas, con las masculinidades que se dan en la práctica. Entonces, cuando no existe relación entre la práctica y la estructura, es la estructura la que comienza a modificarse. Por ello, por ejemplo, la heterosexualidad relacionada con la masculinidad hegemónica ha comenzado a entrar en crisis por la entrada al mundo de lo público de otro tipo de masculinidades: homosexuales, transexuales, etc. Lo que, de hecho, rompe con la idea de una masculinidad hegemónica que se encuentra contrapuesta a la feminidad hegemónica. Entonces, aquí lo que cambia no es la práctica de la masculinidad sino la idea de la masculinidad y los argumentos (normas) para legitimarse como hegemónica.

La propuesta de Connell (1995) introduce el concepto de género como un sistema jerarquizado de ordenamiento de la práctica social, asimismo, la estructura de género está fundamentada en el dividendo patriarcal, el privilegio diferenciado que tienen los hombres en términos de honor, autoridad, prestigio y poder y que, por ende, le dan ventajas materiales en el control de los recursos económicos. Las masculinidades y feminidades son configuraciones de las prácticas de género: “La masculinidad, si se puede definir brevemente, es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y las mujeres se comprometen con esa posición de género y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y la cultura” (1995:35). Para entender los procesos por medio de los cuales se configuran dichas prácticas propone un modelo de la estructura de género, que consta por lo menos de tres dimensiones: 1. Relaciones de poder, 2. Relaciones de producción y 3. La cathexis que corresponde al deseo sexual, a las prácticas que dan forma y actualizan el deseo.

Por otra parte, la autora enfatiza en reconocer los tipos de masculinidades y sus relaciones entre ellas, identificando cuatro tipos de relaciones entre masculinidades: hegemonía, subordinación, complicidad y marginalidad. Aquí encontramos otro aspecto

interesante en la obra de Connell: La discusión acerca de las diversas formas en que los hombres son explotados a través de un modelo de masculinidad y por su identificación o no con una masculinidad hegemónica que funciona a la vez como mecanismo de inclusión-exclusión. A los ojos de Kimmel el principal aporte de Connell es: “La explicación de cómo la masculinidad es integrada con el poder y se convierte en un despliegue de poder en el mundo” (1992: 56).

De hecho, este aporte de Connell es tan importante para Kimmel que se convierte en piedra angular de su propio trabajo. Para Kimmel las diferentes masculinidades se valoran de forma diferente, según las posiciones de poder. Las masculinidades hegemónicas corresponden a la imagen de masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder: “La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder. Igualamos la masculinidad con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable, y ostentando control. Las propias definiciones de virilidad que hemos desarrollado en nuestra cultura perpetúan el poder que unos hombres tienen sobre otros y que los hombres tienen sobre las mujeres” (Kimmel, 1992:51). Así, Connell y Kimmel, introducen de forma neurálgica la discusión del poder en el campo de las masculinidades.

Otro de los autores que ha trabajado la relación entre poder y masculinidad es *Michael Kaufman*, educador y consultor del tema de violencia de géneros para agencias como la UNICEF y UNESCO, quien asocia la masculinidad con la capacidad del hombre para ejercer poder y control. Según Kaufman, en el sistema social actual, los hombres por ser hombres gozan de poder social y privilegios, están relacionados estrechamente con el liderazgo y el control. Ahora bien, no todos los hombres, al igual que lo señala Connell, hacen parte de este mundo de dominantes. Hay hombres que no gozan de privilegios ni hegemonías. Entonces, se producen experiencias contradictorias en las masculinidades. Por ello, el interés de Kaufman es abordar las relaciones entre masculinidades (dominantes y subordinadas) desde, precisamente, las experiencias contradictorias del poder entre los hombres, es decir, aquellas relaciones que son asumidas de manera compleja por hombres individuales que también desarrollan relaciones armoniosas o no con otras masculinidades. Otro de los aspectos que maneja Kaufman es el relacionado con las emociones en relación

con el poder y la hegemonía: “La adquisición de la masculinidad hegemónica (y la mayor parte de las subordinadas) es un proceso a través del cual los hombres llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y posibilidades, tales como el placer de cuidar a los otros, la receptividad, la empatía y la compasión, experimentadas como inconsistentes con el poder masculino” (1994:131). Así, lo que en últimas propone es el estudio de la masculinidad dominante, que está en continua negociación y que es atravesada por vectores como la edad, la raza, la sexualidad, la clase, entre otros.

Ahora bien, en artículos como: “Romper los lazos entre masculinidad y violencia” Kaufman (2008), expone la necesidad tanto de dirigirse a los hombres como de implicar a niños y jóvenes para re-definir y cuestionar los patrones de dominación y control y diseñar nuevas formas para las masculinidades. Ciertamente, los niños y los jóvenes se ven expuestos, en nuestra cultura, a un conjunto de factores relacionados con la violencia contra las mujeres, que responden a un patrón dominante de masculinidad gracias al cual es viable asumir un rol hegemónico que procura privilegios a quienes se adscriben en él. Entonces, es necesario patrocinar en niños y jóvenes otro tipo de experiencias, como su participación en la campaña “Lazo blanco”, creada para hacer frente a la violencia contra las mujeres, para que ellos comprendan los efectos perversos de las ideas que usualmente circulan de masculinidad y roles de género hegemónicos.

Desde un enfoque antropológico, Gilmore (1994), da a conocer como se concibe y experimenta la masculinidad en diferentes culturas, entendida como la forma aceptada de ser varón en una cultura concreta. Explora en sociedades de diferentes tipos socioeconómicos, desde grupos de cazadores recolectores, sociedades preindustriales hasta sociedades posindustriales, igualitarias y estratificadas, los patrones que se repiten sobre como los hombres logran ser reconocidos como tales, ideales de la masculinidad como una condición especial, que se tiene que ganar. En la mayoría de las sociedades la virilidad es una prueba y una negación: No ser una mujer. Además argumenta que los ideales masculinos contribuyen a la continuidad de los sistemas sociales y a la integración psicológica de los hombres en su comunidad.

Gilmore (1994) define la masculinidad como la forma aceptada de ser varón adulto en una sociedad concreta. Las ideologías de virilidad son adaptaciones a los entornos sociales. La virilidad es un guion simbólico, una construcción cultural. Las estructuras de virilidad corresponden a códigos de pertenencia para integrar a los varones a su sociedad:

Para ser un hombre en la mayoría de las sociedades que examinamos, uno debe preñar a una mujer, proteger a los que dependen de él y mantener a los familiares. Así, aunque no exista un “varón universal” tal vez podamos hablar de un “varón omnipresente” basado en estos criterios de actuación (Gilmore, 1994: 217).

Otras perspectivas para el análisis de las masculinidades son ensayadas por Oscar Guasch (2006) y por Judith Halberstam (2008). El primero, docente de sociología de la Universidad de Barcelona y especialista en sociología de la sexualidad, concibe la masculinidad como parte de un relato mítico que constituye un referente normativo mediante el cual se ofrece a los hombres “la tierra prometida” en forma de reconocimiento social. De tal forma, vivir bajo la normatividad de la masculinidad dominante se hace obligatorio si es que se quieren obtener y mantener beneficios sociales. El problema radica, para Guasch, en un planteamiento histórico que ha llevado a proponer la heterosexualidad como la norma a través de la cual se regulan las relaciones sociales, limitando de esta forma la experiencia humana. Sin embargo, al ser la heterosexualidad, la feminidad y la masculinidad construcciones sociales que se ponen en escena de forma permanente mediante la relación entre interlocutores y contextos, son susceptibles de reconocimiento y cambio. De allí la posibilidad de plantear la masculinidad como una configuración social y cultural que surge de condiciones estructurales e históricas pero que no es estática, más bien es dinámica debido a la posibilidad de transformación que encierra en sí misma. Ahora bien, Guasch también señala que en el siglo XX son las teóricas feministas las que, mayormente, se han encargado de la revisión de las masculinidades, lo cual tiene el efecto de eximir de esa mirada el punto de vista de los hombres, quienes se ven limitados de hablar sobre sí mismos. Así pues, el feminismo de “estado”, como lo señala el autor,

produce discursos cerrados, en donde la perspectiva de género se dirige únicamente a las mujeres, dejando a los hombres de lado cuando se habla de violencias de género.

Por su parte, Judith Halbestam (2008) nos plantea un enfoque innovador: La masculinidad no puede ser reducida al cuerpo de los hombres; es decir, el cuerpo biológico no es el primer referente de la masculinidad. Inscrita en los *queer studies*, Halbestam llama la atención sobre las masculinidades alternativas y la deconstrucción de los modelos de género hegemónicos con el fin de descifrar la forma en que se construyen las masculinidades. Para esto, basa su propuesta en el estudio de las masculinidades a partir de las mujeres, evidencia en el arte, la literatura, el cine y performans que las masculinidades también se expresan y se representan en cuerpos de mujeres y en cuerpos ambiguos. Halbestam en su libro *Masculinidades Femeninas* (2008), convertido en un hito en el interior de los *queer studies*, demuestra que la masculinidad es un sistema complejo pero a la vez fácil de controvertir. Sus conclusiones las deriva del estudio multidisciplinario e histórico de las diversas formas en que las mujeres han asumido y construido la masculinidad: Desde mujeres que se disfrazaban de hombres en el siglo XVIII hasta las drags king actuales. Esta perspectiva lo que hace es desestabilizar la idea de masculinidad y demostrar que dicha idea se vuelve inteligible cuando no se encuentra inscrita en el cuerpo del varón blanco de clase media. De esta manera, Halbestam hace una crítica a ciertos grupos de estudiosos de las masculinidades que todavía la ven como sinónimo del estudio de los hombres y aporta a la idea de que las masculinidades hoy son un pensamiento de frontera, lleno de contrasentidos e interpretaciones, lo que tiene el efecto de, como señala Montesino (2005) más que aclarar el objeto de estudio, transformarlo en algo confuso e indefinido..

No obstante estos avances, si doy un vistazo a mi alrededor, me es fácil identificar ciertas “realidades” que parecen no cambiar. Veo, por ejemplo, que la violencia intrafamiliar la ejercen, la mayoría de veces, los hombres sobre las mujeres. Veo, por ejemplo, que la mayoría de presidentes en los países andinos son hombres. Veo, por ejemplo, que las personas más ricas del mundo son hombres. Lo que me lleva a cuestionarme una y otra vez por mi papel como feminista y estudiosa del género en la

sociedad. Si el hombre es el signo a deconstruir, entonces el estudio de las masculinidades desde una perspectiva feminista es la clave. Por eso apuesto por este trabajo y creo en él.

LA PRODUCCIÓN EN LATINOAMÉRICA

El estudio de las masculinidades en Latinoamérica ha sido una propuesta tardía respecto a la producción euronorteamericana. Sus antecedentes se remontan a los finales de la década de los ochenta del siglo XX e inicios de los noventa cuando el tema de la masculinidad fue introducido en el mundo académico por el movimiento feminista. Por lo tanto, estamos hablando de un campo en plena elaboración, pero rico en experiencias.

Ciertamente, los estudios sobre masculinidades fueron iniciados en casi todos los países latinoamericanos por mujeres provenientes de la academia que después de lograr reconocimiento político, visibilizar su papel en diferentes ámbitos de la vida y evidenciar la necesidad de una política de atención integral de las mujeres, comenzaron a plantear el tema de la equidad de género y con ello la necesidad de pensar las identidades de género y las masculinidades. Al respecto, Mara Viveros señala que la confluencia de elementos sociopolíticos como la mayor participación de las mujeres en el ámbito público, la conferencia Internacionales de Población y Desarrollo (Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la Mujer realizada en Beijing (1995) estimularon apoyos financieros para promover estudios de género desde la perspectiva masculina (Viveros, 2003: 60).

Comienzan, entonces, a generarse un gran número de estudios sobre varones y masculinidades desde una perspectiva pro-equidad que se enfocaron hacia la necesidad de una mayor participación de los hombres en la lucha por la equidad de género, fundamentalmente en asuntos relativos a la salud sexual y reproductiva, paternidad responsable, violencia basada en el género y prevención de enfermedades de transmisión sexual. Adicionalmente, surgen movimientos y organizaciones no gubernamentales de hombres, como la Red de Masculinidades en Chile, Colectivo de Hombres por Relaciones Igualitarias (CORIAC), Salud y Género en México, Puntos de Encuentro en Nicaragua, el Programa de Papai de Brasil, CITSTAC en Bolivia, ETHOS en Uruguay, entre otras, lo que

ayuda a movilizar el tema y posicionarlo en la esfera pública y académica (Mora, 2001: 38).

Desde la perspectiva de género, en suma, los estudios de masculinidad en la región han desarrollado las siguientes argumentaciones:

De un lado la visibilización y crítica de la existencia de una masculinidad dominante o hegemónica, excluyente, agresiva, costosa social, afectiva, emocionalmente, además han evidenciado la multiplicidad de formas y contenidos de identidades masculinas o masculinidades y el planteamiento de la necesidad de pensar y crear nuevas formas y contenidos de la construcción de identidades y nuevos tipos de relaciones de género (García y Gómez, 2000).

Además, se plantea que es necesario entender y analizar las construcciones, representaciones y prácticas de las masculinidades, visibilizar las relaciones de poder de hombres entre si y con las mujeres e incluir a los hombres en las políticas públicas y en los programas de acción, para lograr transformaciones de fondo en las relaciones de género hacia una sociedad más equitativa.

Vale la pena anotar que en nuestra región, la necesidad de empezar a mirar el papel de los hombres y de las masculinidades en la construcción de las relaciones de poder entre los géneros, y en la sociedad en general, como una de las estrategias para superar las dificultades encontradas en el camino hacia la equidad de género, surge del cambio de modelo de Mujer y Desarrollo a Género y Desarrollo, en los años ochenta, el cual enfatiza en la necesidad de entender que el desarrollo afecta diferencialmente tanto a hombres como a mujeres y como las relaciones de género, entendidas como relaciones de poder, permean las practicas de desarrollo e insiste en la necesidad de examinar las interacciones entre los géneros en el contexto de las relaciones geopolíticas, económicas y culturales de cada sociedad y en el marco de los derechos. (Herrera y Rodríguez, 2001:158).

Sin embargo, y pese al gran movimiento que se da en torno a las masculinidades, para inicios de la década del noventa aún existían grandes vacíos relacionados con la investigación y reflexión desde la perspectiva de los hombres, en el campo de los estudios latinoamericanos de género (Gutmann, 2001). Ahora bien, junto a este vacío, y de forma

paradójica, encontramos la promoción de estudios de masculinidades hecho desde programas universitarios en asocio con agencias internacionales o con organismos no gubernamentales que emplean el enfoque de género (Valdés y Olavarría, 1997). Es el caso del Fondo de Población de las Naciones Unidas que en colaboración con instituciones como la FLACSO promovió a nivel nacional y regional investigaciones, encuentros, seminarios, talleres y capacitaciones sobre masculinidades y equidad de género. Lo anterior, tuvo como consecuencia la activación del tema en Latinoamérica en eventos como: La Conferencia Regional de la Equidad de Género en América Latina: Desafíos desde la Identidades Masculinas (1998), El Simposio sobre Participación Masculina en Salud Sexual y Reproductiva: Nuevos paradigmas, llevado a cabo en Oaxaca, México (1998), sumado al Foro sobre Masculinidades en Colombia (2000), son ejemplos de diversos eventos que convocaron intereses comunes respecto al tema de las masculinidades y que demuestran el interés latinoamericano respecto al mismo.

Ahora bien, respecto a la producción académica destacada en este campo, Mara Viveros (1997) resalta la investigación etnográfica sobre los guachos de Odina Fachel (1989), el trabajo de Rafael Ramírez “Dime Capitan: reflexiones sobre la masculinidad” (1993) y “O mito da masculinidade” (1993) de Socrates Nolasco.

En cuanto al balance en la producción académica ubico el libro de Matthew Gutmann, *Hombres e identidades de Género. Investigaciones desde América Latina* (2001) en el que el autor a partir de tres estudios sobre varones y masculinidades desarrolladas en Chile por José Olavarría, en Perú por Norma Fuller y en Colombia por Mara Viveros, da cuenta de las transformaciones de las relaciones de género entre hombres y mujeres y entre los hombres mismos, además de comentar los modelos de masculinidad que se dan en contextos regionales y culturales específicos. Respecto a los trabajos reseñados, Gutmann comenta:

“Mara Viveros, José Olavarría y Norma Fuller consiguen captar la compleja interacción entre los aspectos normativos y prácticos de la masculinidad en esos marcos sociales e ilustrar la manera como recientemente

se han visto desafiados y transformados por las mujeres y hombres de todo el continente” (Gutmann 2001: 18).

Además, el autor resalta que uno de los principales aportes de los tres estudios es que consiguen integrar la clase, raza, generación y región, además que incorporar la experiencia de las mujeres y el análisis de las identidades de varones particulares en relación con imágenes y valores normativos sobre masculinidad, lo que contrasta con la producción latinoamericana que usualmente desarrolló estudios localizados y temas específicos de hombres concretos.

Pero este estudio no es lo único que en términos de masculinidad se encuentra en la región. En Perú, por ejemplo, se tiene el trabajo de Norma Fuller. En: *Identidades Masculinas. Varones de Clase Media en Perú* (1995), analiza cómo los varones peruanos de clase media, en diferentes momentos de sus ciclos vitales, en un contexto de democratización de los valores, configuran sus identidades de género (redefinen, reafirman o reproducen la identidad masculina), tanto en los espacios sociales donde interactúan como en las relaciones interpersonales. Aquí se parte del supuesto de que los roles adscritos tradicionalmente a ellos han perdido legitimidad. Fuller profundiza y amplía este tema en su libro: *Masculinidades: Cambios y Permanencias* (2001), donde analiza la construcción de masculinidades de hombres de sectores medios y populares, en tres ciudades del Perú, con el objetivo de comprender las variaciones regionales en la vivencia de la masculinidad. Así contribuye a la comprensión de cómo se organizan las relaciones de género en Perú y detecta los posibles cambios en los significados de género ocurridos en las últimas dos décadas. En “Paternidades en América Latina” (2000), Fuller señala que se presentan los resultados y reflexiones de los estudios sobre paternidades en Perú, Colombia, Brasil, Chile y México, como resultado de la conferencia Paternidades en América Latina. Presenta puntos en común que se hallaron en los cinco estudios, como son: compartir la definición de paternidad ideal, la idea acerca de que el padre es aquel protector, proveedor, educador y representante de la autoridad; la paternidad es un lugar donde se construye y se reproduce la masculinidad; existe un mandato moral de la mayor participación en la crianza de los hijos y de establecer con ellos y ellas relaciones más horizontales. Aquí también se llega a

la conclusión de que, bajo diferentes circunstancias, los hombres de la región con respecto a su paternidad se encuentran en “crisis”, pues ésta se ha modificado radicalmente desde la década del cincuenta, como se afirmó arriba.

En Chile se encuentran las investigaciones de José Olavarría y Márquez, Teresa Valdez, Humberto Abarca y Sonia Montecino. Olavarría, en: *Invisibilidad y Poder. Varones de Santiago de Chile* (2001), que analizan relatos de vida de hombres heterosexuales de Santiago de Chile, estudia los referentes, atributos y mandatos sociales que configuran la masculinidad dominante y la forma como ésta se incorpora en las subjetividades. Allí, el autor identifica tres mandatos que se han convertido en norma: Los hombres son heterosexualmente activos, deben trabajar por dinero y son padres y jefes de hogar. Por otro lado, en: *Varones: Entre lo Público y la Intimidad* (2004), antología resultado del IV Encuentro de Estudios sobre Masculinidades en Chile, Olavarría y Márquez, muestran un panorama sobre la reflexión y el debate en torno a los hombres, las identidades masculinas, la intimidad, los procesos de construcción de los espacios públicos y privados.

Por otro lado, es preciso hacer referencia al artículo “Hombres y sexualidades: Naturaleza y cultura (castrar o no castrar)”, donde Olavarría (2002) hace un recorrido histórico de cómo se ha construido la sexualidad de hombres y mujeres y los discursos que actualmente refuerzan la idea de que la sexualidad masculina es asociada a la naturaleza, como sus instintos irrefrenables y su expresión de animalidad que se traduce a deseo y necesidad.

Humberto Abarca, por su parte, en su artículo: “Discontinuidades en el modelo hegemónico de masculinidad” (2000), presenta un trabajo de investigación cualitativa, con hombres de estratos medios, sobre la representación del modelo masculino de sujetos de dos generaciones, pertenecientes a las ciudades de Valparaíso y Santiago, con el objetivo de reconstruir el modelo masculino tradicional y analizar sus fracturas y las formas de subjetividades masculinas que se relacionan a ese modelo. Aquí, el autor entiende el paradigma dominante de la masculinidad como un modelo, en el doble sentido de

representación simbólica y norma, que supone la posibilidad de subjetividades masculinas que se relacionan de forma diversa con el paradigma.

Sonia Montecino, aporta a este panorama cuando en: *Juego de identidades y diferencias: Representaciones de lo masculino en tres relatos de vida de hombres chilenos* (1998), realiza una aproximación a las maneras en que algunos sujetos masculinos se van constituyendo a partir de la narración de si mismos, en su discurso y representaciones. Por otra parte, Montecino et. al., en: *Masculinidades emergentes* (2005), ofrece un conjunto de interpretaciones sobre la identidad masculina, tomando como eje la transformaciones socioculturales y sus efectos en la construcción de nuevas identidades. Por ejemplo, se aborda el tema de los estereotipos de una sociedad machistas vs. el deber ser de un hombre y mujer liberados, las transformaciones en las relaciones familiares en el contexto de relaciones donde las mujeres asumen una doble o triple jornada, los cambios en las representaciones del espacio público, etc.

Vale la pena mencionar la antología: *Hombres e identidad/es y sexualidad/es*, que es el resultado del III Encuentro de estudios de masculinidades en Chile, organizado por la red de masculinidades, el área de estudios de género de FLACSO y el programa género y sociedad de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Olavarria y Moletto, quienes señalan en la reflexión y ponencias, se centra en cómo los hombres construyen sus identidades de género y como estas identidades se relacionan con las sexualidades.

En la producción mexicana, se encuentran los estudios de Ana Amuchástegui, Ivonne Szasz (2007), Mathew C. Gutmann (1993, 2001), la compilación de Juan Ramírez y Gisela Uribe (2008) y Adriana FuenteS (2008). Amuchástegui y Szasz (2007) señalan que la producción de conocimiento sobre masculinidades en México es reciente; sin embargo, hace falta una exploración más profunda de lo que la masculinidad significa en México, mayor participación en los debates teóricos, ya que se tiende a depositar la masculinidad en los cuerpos de los hombres y se utiliza indistintamente los términos hombres y masculinidad. Con: *Sucede que me canso de ser hombre: relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México* (2007), Amuchastegui y Szasz reúnen un conjunto

de trabajos que pretenden insertarse en el debate de los estudios sobre masculinidades desde una perspectiva crítica de género, indagando sobre la diversidad de significados, prácticas, instituciones, símbolos sobre “el ser hombre” en contextos específicos del país.

Gutmann, por su parte, (1993) realiza un trabajo etnográfico acerca de las identidades masculinas en la colonia popular de Santo Domingo. Allí analiza los factores socioeconómicos que han propiciado los cambios en las relaciones de género, entre los que se encuentran: el papel más activo de los hombres en la crianza de hijos e hijas y su intervención en actividades domésticas.

Una antología que merece ser mencionada en esta reseña es: *Masculinidades: el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres* (2008), la cual es el resultado del II Coloquio internacional de investigación sobre masculinidades en México. Allí, Juan Ramírez y Gisela Uribe señalan que existe una relación entre modelos de masculinidad, violencia y riesgo, con el objetivo de pensar alternativas distintas de modelos de masculinidad, poniendo al descubierto los juegos que conllevan mecanismos de poder y control, que reproducen modelos de masculinidad basados en la violencia y agresividad. Por ejemplo, en situaciones de pobreza y niveles bajos de escolaridad, los hombres no pueden satisfacer sus ideales de masculinidad y las tensiones que imponen los ideales de masculinidad y la frustración de no poder cumplirlos, puede favorecer comportamientos violentos.

Adriana Fuentes (2008) realizó una investigación con hombres y mujeres de clase media de Puebla México, estudiantes de una universidad privada, observación de un centro de acondicionamiento físico y entrevistas a cirujanos estéticos sobre: cuál es el discurso que circula sobre la apariencia y belleza de los hombres, llegando a una de las conclusiones respecto a que en el cuerpo para los hombres sigue siendo una herramienta para demostrar el poder, más que con la fuerza, es la apariencia. Además el trabajo del cuerpo está mediado por el objetivo de conseguir un encuentro sexual:

“La moda y el lenguaje mediático presentan el cuerpo adornado con determinado objeto para enviar un mensaje de ser perteneciente a ciertas

posibilidades económicas, manifestar poder y marcar la diferencia o similitud con quien recibe esta información. Refuerza la idea de cierta virilidad natural y que debe ser portada por aquellos que se llaman a sí mismo hombres” (Fuentes, 2008: 269).

En Ecuador, Herrera y Rodríguez (2001) señalan que el campo de las masculinidades está en sus inicios; sin embargo, se dilucidan tres perspectivas: La primera es un enfoque que trabaja sobre las identidades masculinas como procesos subjetivos, que implican la represión de la sensibilidad y los afectos, planteando la necesidad de su transformación. La segunda perspectiva enfatiza en las identidades sociales y en las consecuencias que tiene la condición de seres sexuados para determinados hombres, como costos y contradicciones que implica el mantenimiento de los privilegios patriarcales y su relación con problemáticas sociales. La tercera perspectiva se centra en la deconstrucción de las jerarquías y diferencias entre los hombres, trabajando las masculinidades excluidas y estigmatizadas. En este mismo contexto, se encuentra la antología *Hombres. La construcción cultural de la masculinidad*, la cual es resultado de las Jornadas: “La construcción cultural de la masculinidades”, realizadas en la Universidad San Pablo de Olavide, en el 2001, con el objetivo de reflexionar sobre el significado de la masculinidad para aprender elementos que ayuden a transitar a una sociedad más equitativa (Valcuente, 2003).

Por su parte, Andrade y Herrera presentan el libro: *Masculinidades en Ecuador* (2001), resultado de Jornadas sobre masculinidades por la Equidad de Género, organizado por la FLACSO, donde se reflexiona sobre el impacto de las identidades de género en los procesos de salud sexual y reproductiva, en las violencias de género, el ejercicio de la ciudadanía y las identidades de género de diferentes grupos humanos cruzados por el tema de la raza y la etnicidad.

En el tema de cuerpo y masculinidades, resalto los siguientes trabajos:

Mari Luz Esteban en “Antropología del Cuerpo: Género e itinerarios corporales, identidad y cambio” (2004) desde la teoría social del cuerpo y la perspectiva de género,

analiza como ciertas prácticas corporales, que conceptualiza itinerarios corporales, que implican trabajos profundos propician procesos de auto transformación con respecto al orden tradicional de género.

Alexandra Martínez en: “Para los hombres, las heridas son flores Cuerpo, Trabajo y memorias en Pindali” (2001), desde una perspectiva antropológica, analiza la manera como se construye la masculinidad a partir de uso del cuerpo en el trabajo. En Pindal de la Provincia de Lajas, el entrenamiento corporal para el trabajo, sembrar la tierra, debe entenderse como una serie de prácticas situadas en el contexto de la vida de las personas, para dominar el elemento de trabajo, demostrar las habilidades, las marcas corporales son generadores de conocimientos y significados y se refuerza la masculinidad.

Macarena Hernández en su artículo: “Entre realidad y deseo” (2003), analiza la imagen del cuerpo masculino que se construye en las sociedades insertas en la producción social de medios y tecnologías de comunicación. Circula en la publicidad, que transita por códigos culturales establecidos, refuerza estereotipos masculinos, asociados a la belleza y la juventud, relacionados con el poder y la fortaleza.

¿CÓMO SE HA DESARROLLADO EL CAMPO EN COLOMBIA?

Carlos Iván García (2003) señala que en Colombia se pueden situar ciertas experiencias precursoras del interés por los hombres que no necesariamente se relacionan con el trabajo académico, sino más bien con la oferta privada de servicios, especialmente los de salud sexual y reproductiva. Por ejemplo, Profamilia comenzó a desarrollar, a partir de los años setenta, actividades relacionadas con el cuidado de la salud sexual y reproductiva de los hombres, inaugurando tres clínicas destinadas para ellos en diferentes ciudades del país. También Oriéntame, clínica privada, ofrece servicios, desde los años ochenta, a parejas heterosexuales cuestionando el papel del hombre en las dinámicas de reproducción humana y el cuidado tanto del cuerpo de los hombres como de los hijos o hijas combatiendo, de esta manera, ciertos imaginarios que dicen, por un lado, que los hombres no cuidan de su salud y, por otro lado, que los hombres son figuras ausentes en el ejercicio de la paternidad (Ramírez Rodríguez et al, 2008; Puyana, et al., 2003). No obstante, es sólo hasta mediados de los años noventa que surgen experiencias y grupos de reflexión, con una trayectoria interesante, de carácter diverso, sobre las masculinidades muy unidos al trabajo del feminismo y del movimiento de mujeres en el país.

Ciertamente, para la época mencionada, se crea el grupo de masculinidad de la Fundación Diálogo Mujer de Bogotá y se realiza el primer encuentro de hombres en Cali en 1996. Estas experiencias, vivenciales y reflexivas, fueron pensadas con un carácter casi terapéutica y allí sólo participaron hombres, pese a que muchas de las facilitadoras iniciales fueron mujeres adscritas al feminismo. Para la misma época, en la Universidad Nacional surgió la Red de Estudios de Masculinidad del Programa Género, Mujer y Desarrollo del CES, apoyado por el grupo Mujer y sociedad, la cual: “congregó a hombres y mujeres con experiencias en la reflexión y en algunos casos elaboraciones escritas sobre el género, para realizar y discutir las obras de las figuras más importantes en el campo de los estudios de la masculinidad” (García, 2003:9). Además, también en los noventa se crearon otros grupos impulsados por académicos y profesionales en diversas áreas, como lo son los educadores Javier Ómar Ruiz y José Manuel Hernández, quienes trabajan con jóvenes escolarizados de varias localidades de Bogotá.

En la década siguiente, es característico que entidades de orden internacional, del campo de la prestación de servicios en salud principalmente, se unan a la investigación académica para gestar acciones y eventos que den cuenta de la producción sobre masculinidades en el país. Bajo este tenor, se destacan dos experiencias. La primera es el foro llevado a cabo en el año 2000 sobre masculinidades en Colombia el cual, como su nombre lo indica, permitió la socialización de investigaciones, reflexiones y experiencias de lo que en la materia se había adelantado en el país. La segunda, realizado finalizando el año 2000, en el marco del día internacional de la lucha contra el sida, es el foro sobre masculinidades, convocado por la secretaría de salud municipal de Cali, el cual reunió una gran parte de los funcionarios del sector público e investigadores y académicos de la ciudad. Las memorias de estos dos eventos dan cuenta de la perspectiva que dichos estudios van adoptando en el país: se destacan temas relacionados con la construcción de la masculinidad y su relación con ítems tan álgidos como la violencia, el consumo de drogas y la identidad.

El tema de la violencia, bien sea política, bien del narcotráfico o bien intrafamiliar, y su relación con las masculinidades en Colombia merece un capítulo aparte, como lo demuestran los esfuerzos realizados, entre otros, por la red de masculinidades no hegemónicas (Ardila Pérez, *en red*; Fredy Hernán Gómez, *en red* 2010). En efecto, son varios los acercamiento que se han hecho a esta problemática (Pineda Duque, 2008); sin embargo, se destaca la política Haz Paz de la consejería presidencial para la política social, con la cual se viene apoyando ciertas acciones y publicaciones sobre este fenómeno social. La edición del módulo *Masculinidades, relaciones de género y violencia intrafamiliar*, publicado en 2001, representa un interesante esfuerzo pionero de entender la mencionada relación, en especial, porque está concebido para un público participante del sector justicia y operante de las políticas públicas a propósito.

Las anteriores experiencias y otras que seguramente existen en el país demuestran un interés creciente por construir grupos masculinos o mixtos de reflexión en torno a la masculinidad, primordialmente desde el sentido vivencial, más que teórico (García, 2003).

Sin embargo, sería injusto decir que en la academia es poco lo que se ha trabajado, cosa que es falsa. Según pasan los años, y las discusiones sobre feminismo y género se van posicionando, la producción en el campo de los estudios de masculinidad van aflorando en Colombia. Hoy tenemos varias experiencias investigativas muy importantes, como consta en el centro de documentación Mujer y Género de la Universidad Nacional, entre las cuales se destaca el trabajo de Mara Viveros, pionera en este tipo de acercamiento en el país y, me atrevo a decir, en la región.

En efecto, no es exagerado decir que los trabajos investigativos y de reflexión de Mara Viveros han marcado los derroteros del campo en Colombia. De su amplio trabajo, me interesa reseñar los trabajos que más me han ayudado a pensar el tema de las masculinidades aquí. En su libro *Quebradores y Cumplidores* (2002), se pregunta: ¿Qué significa ser un hombre en Colombia hoy? con el fin de analizar representaciones de la masculinidad y sus prácticas en sectores medios de Bogotá, Armenia y Quibdó, para luego abordar cómo se inscriben en el cuerpo las desigualdades sociales, tomando como caso específico la construcción de estereotipos sobre la sexualidad de varones negros, de tal forma que se entrecruzan las categorías de género, raza y sexualidad, en un ejercicio de interseccionalidad. Más adelante Viveros, en: “Orden Corporal y esterilización masculina” (1999), desarrolla una de las preguntas que va a caracterizar su indagación y analiza la problemática de la esterilización masculina, entendida como la intervención quirúrgica del cuerpo del hombre. Así, inquiriere, desde la noción foucaultiana de biopolítica, sobre las causas de las reticencias de los hombres, en el contexto colombiano, a aceptar un tipo de intervención como la esterilización en sus cuerpos, ya que la misma puede poner en peligro los estereotipos que creen que el hombre representa la potencia en términos de la sexualidad, sea ésta hetero u homosexual. Por último, en su artículo “Machismo un constante malentendido” (2006), analiza la forma en que el ordenamiento socio-racial se combina con las jerarquías de clase y género y las masculinidades, con el caso específico de la construcción del hombre latinoamericano en Estados Unidos, en donde se privilegia la figura del “macho”.

Pero el trabajo de Viveros no es el único. Maria Palacio y Ana Valencia, en *La identidad masculina: un mundo de inclusiones y exclusiones* (2001), realizan un estudio cualitativo sobre el proceso de construcción de identidades masculinas, para entender como se entretajan los procesos identitarios con los procesos de socialización y las experiencias de conflicto y violencia, para lo cual analizan las prácticas, discursos e imágenes de las masculinidades en tres momentos del ciclo vital (infancia, adolescencia y adultez) de hombres de Manizales. Por su parte, Javier Pineda, en *Masculinidades, género y desarrollo. Sociedad civil, machismo y microempresa* (2000), incorpora al debate de género y desarrollo la problemática de las masculinidades preguntando cómo la vida cotidiana de los hombres y sus masculinidades afectan el desarrollo y deben ser tenidas en cuenta para generar políticas públicas. Para ello, toma una vía novedosa al presentar un estudio sobre las relaciones entre las parejas en los hogares con jefatura femenina, analizando los cambios en las identidades de género en un contexto de reconfiguración de las relaciones de poder en el hogar, por el liderazgo femenino y el cambio de roles. Asimismo, indaga las posibilidades y condiciones que permiten a los hombres de sectores populares subvertir las formas hegemónicas de masculinidad.

Florece Thomas, (2000), manifiesta que el camino a nuevas masculinidades apenas comienza. Allí hace una reflexión sobre los elementos que podrían constituir nuevos elementos para otro paradigma de la masculinidad, ya que faltan muchos trabajos y conciencia por parte de los mismos hombres sobre su manera de habitar en el mundo. Además señala que para entender la resistencia de los hombres al cambio es necesario analizar las relaciones intergénero e intragénero, entendiendo el precio que tiene que pagar los hombres por hacerse hombres.

Por su parte, Yolanda Puyana et al. en la investigación “Padres y Madres en cinco ciudades de Colombia” (2003) da cuenta de los cambios y permanencias de las paternidades y maternidades, en el periodo comprendido entre los años sesenta y los años noventa, a partir del análisis detallado de las rutinas de padres y madres y el tipo de participación de los hombres en el trabajo doméstico. Allí concluye que los hombres, de todas formas, participan en la transmisión y adquisición del capital cultural de los hijos o

hijas, pero un poco menos en el cuidado físico y afectivo. Ciertamente, pese a que existe una gran variabilidad en la participación de los varones en las tareas domésticas y en el cuidado de los hijos, dependiendo de las inscripciones socioeconómicas, los capitales escolares y su pertenencia generacional, los hombres siguen sin asumir un compromiso serio con respecto al mundo doméstico y su relación con la crianza. No obstante, en este mismo estudio, vale la pena resaltar prácticas de paternidad “innovadora”, asumidas en su mayoría por padres jóvenes, que cuentan con un amplio capital cultural, pertenecientes más a las clases medias de la sociedad, que asumen la idea de “buen padre” desde dos tipos de tendencias: la de transición, en donde el padre se acerca más a sus hijos, participa de manera activa en la crianza y cuestiona el rol de proveedor y la de ruptura, en donde madre y padre se dividen roles indistintamente. En este sentido, se observa un lento resquebrajamiento de las representaciones sociales que le asignan al hombre el doble rol de proveedor de la familia heterosexual y eje de autoridad de la misma.

Por su parte, German Bernal y Carlos Imbato, en: “*Palabras del cuerpo: 9 maneras de interpretar a los hombres*” (2003), proponen una recopilación de ensayos producto de encuentros académicos y presentan la relación entre cuerpo e identidad de género, enmarcada en la ciudad de Cali, entendida como una ciudad donde la imagen, la belleza y la moda están a la orden del día.

Entre trabajos recientes de tesis de grado en el campo de las masculinidades se destacan los trabajos de Carol Pavajeau y Hemberg García. Carol Pavajeau, en “*Masculinidad reflexiva*” (2006), tesis de grado para obtener el título de master en antropología de la Universidad de los Andes, realiza un estudio cualitativo donde analiza cómo un grupo de hombres, cuya ciclo de vida se ubica en las últimas tres décadas del siglo XX, han incorporado en sus vidas el tema de género lo cual implica, concluye la autora, un proceso reflexivo, de construcción y deconstrucción de su biografías y experiencias de si. Tarea que conlleva a renunciar a privilegios y a construir un universo simbólico donde legitimen sus formas de ser hombres, las cuales se pueden entender a través de tres formas de masculinidades: pragmáticas, emocionales y políticas.

Hemberg Garcia, en “Viaje de emperador a loco” (2007), trabajo de grado para obtener el título de Magíster en Estudios de Género, realiza un estudio exploratorio documental, en donde utiliza la metáfora del viaje de la masculinidad absoluta a las masculinidades relativas, a través de la figura del emperador loco, concluyendo que es posible un devenir orientado hacia la construcción de una transmasculinidad, es decir, hacia una masculinidad que rete y se desprenda de los estereotipos e imaginarios que constituyen la masculinidad hegemónica, en donde el hombre es entendido gracias a sus roles como proveedor, protector y potencia. De esta forma, García aboga por la construcción de “nuevas masculinidades” más unidas hacia el lado sensible y afectivo que hacia las insignias de poder y autoridad.

MASCULINIDADES Y DANZA: UNA TAREA PENDIENTE

La relación entre danza, género y masculinidad es un vínculo al que poco se le ha prestado atención en la región latinoamericana, en general, y en Colombia, en particular. De hecho, no pude hallar ningún estudio publicado al respecto, a excepción de la tesis de grado, para optar el título de antropóloga de Carolina del Hierro, “Masculinidad-es en Movimiento”



(2003), y la tesis para optar al título de especialista en Estudios Culturales, de la Universidad Javeriana, de Ángela Beltrán, “Danza, cuerpo e identidad” (2007), en donde se pregunta por la construcción de las identidades de género a través de la práctica de danza contemporánea de algunos bailarines profesionales de Bogotá. Este indicio me hace pensar que tal vez la mayoría de estos estudios se realizan como tesis de grado y, por ende, no son publicados. Sin embargo, en las búsquedas que hice en las bibliotecas de las universidades Nacional, Javeriana, Andes y Distrital no hallé ninguna publicación referente específicamente al tema. Aquí todo está por hacer. Cosa diferente pasa en Estados Unidos, por ejemplo, donde existe una mediana producción que se pregunta por la danza y el género, o mejor, por cómo se construye el género desde la práctica de la danza. A continuación reseño algunos de los títulos más pertinentes al respecto.

Judith Lynne Hanna, en *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire* (1988), hace un estudio transcultural de la danza, desde un enfoque antropológico, observando como en comunidades no occidentales la danza tiene diferentes significados: puede ser utilizada como un mecanismo para reforzar patrones y preceptos culturales o como una forma de resistencia y de crítica cultural. Por ejemplo, en los Iggede de Nigeria, las danzas de guerra confieren una ventaja si se prepara a los niños físicamente y emocionalmente, pues a través de esta práctica se corteja a las mujeres y se hace mérito para acceder al matrimonio, siendo signo éste de la transición entre la infancia y la adultez. En ese sentido, en diferentes culturas no occidentales la figura del bailarín es cardinal a la hora de buscar un lugar en la sociedad. Cosa contraria parece suceder en occidente donde, desde el reinado de Luis XIV, se asocia la práctica de la danza masculina con preceptos de homosexualidad y afeminamiento, dando un estatus secundario a sus practicantes.

Ciertamente, la danza y su virtuosismo es el medio adecuado, en algunas culturas, para que los hombres aprendan cómo ser hombres y cuales roles debe desarrollar en el interior de su sociedad. Por ejemplo, la danza enseña cómo controlar el cuerpo, lo cual es útil para desplegar otro tipo de actividades como la caza. Entonces, danza y caza se unen para otorgar a su practicante un estatus de superioridad masculina, en donde el dominio sobre la naturaleza y el cuerpo es fundamental. Se puede argüir aquí que en occidente sucede algo similar. En el ballet, por ejemplo, es preciso el autocontrol sobre el cuerpo para que la obra funcione. No obstante, aunque las cosas hoy empiezan a cambiar lentamente, desde la revolución francesa y con el auge de la sociedad burguesa, el hombre que danza en nuestra cultura no necesariamente ocupa un lugar destacado en la sociedad, pues su práctica es asociada como no productiva en términos económicos, como poco moral, como desviada. En efecto, la estimulación de sensaciones y sentimientos que procura la danza fueron validadas como negativas, para el caso de los hombres, y poco útiles a la hora de lograr los objetivos de la revolución.

Ramsey Burt, en *Male Dance: Bodies, Spectacle and Sexualities* (1995), señala la falta de interés de los estudiosos de la danza por incluir variables como el género, la raza o

la sexualidad en sus análisis, a lo largo del siglo XX. Esta omisión, dice el autor, se debe en gran parte a que la danza no se concibe como una práctica representacional, histórica y situada; por lo tanto, lo que ésta tenga que decir sobre la naturaleza de lo masculino y lo femenino se considera irrelevante. Ciertamente, siguiendo muy de cerca al formalismo moderno, se piensa que la danza y sus estándares son permanentes, naturales y carecen de contenidos históricos e ideológicos. Una percepción que es contestada desde el feminismo anglosajón que, tomando como referencia el género y muy influenciado por las teorías posestructuralista, propuso análisis más completos, en donde la danza también es vista como un constructo social, investida por relaciones de poder. Lo anterior conlleva a considerar que las representaciones en y de la danza pueden ser vistas como producciones ideológicas, situadas histórica y sociológicamente. Aquí el cuerpo toma un lugar relevante. En efecto, las representaciones de género en la danza son proporcionales a las creencias sobre el cuerpo sexuado y es en él donde la personificación de las normas producidas socialmente es definida y contestada. Ignorar esto puede tener consecuencias a la hora de crear y reproducir significados en la danza.

Este “giro” en la concepción de la danza permite introducir el tema de las masculinidades, en plural, porque reconocer el valor del cuerpo, y sus lecturas productivas desde el género, es reconocer que la diferencia sexual importa en la danza. Entonces, es casi imposible pedirle a un bailarín que se abstraiga de lo que él es en términos de género a la hora de interpretar una pieza. En este sentido, surgen preguntas: ¿Por qué puede ser deseable ignorar la categoría de género en la danza hoy? ¿Cómo participa la danza de la construcción de, en palabra de Pierre Bourdieu, la dominación masculina? ¿Desde qué perspectiva puedo yo como hombre considerar la posibilidad de cuestionar el orden masculino representado en la danza? Aquí, sería inocente e ingenuo decir que alguien se puede distanciar de los beneficios de ser hombre en una sociedad androcéntrica, donde el poder está distribuido favorablemente del lado masculino. Ahora bien, Burt (1995) plantea un horizonte político: Una manera de cuestionar el orden masculino en la danza es emprender una crítica ideológica que desestabilice y desnaturalice los criterios, tradiciones y convenciones de la práctica de la danza, incluyendo las convenciones de representación

de género. Si estas representaciones son ideológicamente construidas, lo más lógico es llamar deconstrucción a su oponente.

Ann Cooper, en *The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997), desde un enfoque que conjuga la teoría feminista y la danza, explora la manera como el cuerpo es construido en la práctica de la danza y como esa construcción implica el performance de roles de género, de raza y de sexualidad, en occidente. Así, el cuerpo es visto como un texto. Un texto que enuncia lo que debe ser la danza pero que, al mismo tiempo, es escrito por quien ejecuta el movimiento. Por eso, la autora afirma que la danza provee un examen crítico de la relación entre la cultura y los cuerpos que la habitan. Además, el cuerpo es concebido como la vía de construcción de la identidad, la cual tiene que vérselas con coreografías que intentan, a través del desarrollo de habilidades kinéticas y físicas, minimizar las diferencias culturales mientras que otras hacen todo lo contrario, deviniendo en una práctica subjetiva donde el “yo” no se puede ignorar. Así pues, siguiendo de cerca los argumentos de Judith Butler, Cooper concibe la danza como una actuación que es performativo, en cuya repetición se juega la construcción y deconstrucción de identidades, géneros, razas y otros marcadores del ser.

Michael Gard, en “Men Who Dance”. *Aesthetics, Athletics and the Art of Masculinity* (2006), pone a discutir varios supuestos: la danza es una producción histórica y geopolíticamente situada, los movimientos corporales del danzante dependen del contexto social en el cual se encuentre, la danza es una productora tanto de significados como de cuerpos y, por último, la danza es política: puede transformar realidades. A partir de allí se pregunta: ¿cómo los hombres llegan a ser bailarines?, bajo la conciencia de que el proceso de “convertirse” en hombres tiene que lidiar con las asociaciones negativas que se dan con respecto la hombre y la danza como, por ejemplo, que la danza es para afeminados, en especial el ballet. Desde allí, Gard abre su indagación hacia los significados que se le otorgan a ser bailarín y los sentimientos que dicha práctica despierta en sus practicantes, llenando así un vacío con respecto a cómo experimentan vitalmente, laboralmente y subjetivamente los hombres la danza.

En suma, no se puede decir que el campo del estudio de las masculinidades es un campo estrecho o infértil. Nada más equivocado. Como lo hemos visto en este recorrido lo que tenemos, entonces, es una gran variedad de enfoques que han permitido que los estudios de las masculinidades, en plural, se diversifiquen e integren varias miradas y disciplinas, entre ellas la sociología, la psicología y la antropología, el feminismo, las discusiones sobre la noción de género. Nombro estas disciplinas y enfoques porque para mí son los ejes articuladores sobre los que se ha construido el campo de las masculinidades y que ha permitido pensar la masculinidad desde la interacción, el discurso, los rituales y los sentidos asignados, abordando los diferentes ámbitos de la vida social y el poder.

No obstante, en lo que a la región respecta, los estudios de masculinidades se han centrado en temas como la violencia, la paternidad, la salud sexual y reproductiva, la sexualidad, la raza, el desarrollo y la identidad de género, dejando en el tintero temas que tal vez por no ser considerados cardinales encuentran poco apoyo para su investigación. La danza, sus representaciones y sus mundos simbólicos, hace parte de esos temas de los que no se habla. Ahora bien, ¿qué puede aportar la danza a este campo de producción de conocimiento e intervención política? A mi juicio, creo que mucho. Al ser una práctica corporal, la danza desentraña un grupo importante de ideas que tenemos sobre el cuerpo, el género y la diferencia sexual, permitiéndonos acceder a regímenes de verdad que indican la “forma” de ser hombres y mujeres, pero que también pueden desestructurar, deconstruir, esas formas, deviniendo en una especie de agencia cultural inscrita en el arte mismo. Por ello coincido con Gard al pensar que la danza es política, tiene la capacidad de transformar.

Bajo ese tenor, desde aquí quiero hacer conciencia feminista sobre que es necesario entender y analizar las construcciones, representaciones y prácticas de las masculinidades, visibilizar las relaciones de poder de hombres entre sí y con las mujeres e incluir a los hombres en las políticas públicas y en los programas de acción, para lograr transformaciones de fondo en las relaciones de género hacia una sociedad más equitativa:

“El conocimiento en torno al género de los hombres tiene como correlato impulsar la transformación social. No se trata únicamente de descifrar como se construye y se reproduce el privilegio, la manera como se garantiza la dominación masculina sobre las mujeres, así como la extensa proporción de hombres, sino imaginar escenarios alternativos de relación social” (Rodríguez y Uribe 2008: 17).

CAPITULO II RECONSTRUYENDO MASCULINIDADES

el primer capítulo me
D quedan varios
aprendizajes. Quisiera, en
principio, decir que adopto
como supuesto de partida aquí, después de
hacer la revisión bibliográfica, la idea de
que las masculinidades, son un proceso de



Fotografía Damian Ouiroga Díaz

construcción, en un régimen de género, a nivel histórico, social y cultural, en el cual encontramos continuidades, discontinuidades y contradicciones; también relaciones de poder. Esto quiere decir que no existe *una* masculinidad que corresponda a *un sólo tipo de hombre* (Minello, 2002) por el contrario, existen diversas masculinidades dentro de un contexto socio –cultural específico, ya que las identidades de género son históricas, contextuales y dinámicas.

Así, es claro que aunque en el mundo simbólico occidental exista un grupo de normas que constituyen el ideal de la masculinidad, la llamada masculinidad hegemónica: no ser una “mujer” (Badinter, 1993), a la que todos los hombres deben llegar, en el mundo real las masculinidades cambian de cultura a cultura, de edad a edad, de estrato socioeconómico a estrato socioeconómico, etc. Sin embargo, y pese al cambio, existen elementos que comparten las diferentes masculinidades, como el imperativo hacia la heterosexualidad, las relaciones diferenciales entre pares, la capacidad de ejercer poder entre otras.

Por otra parte, la masculinidad no necesariamente se asienta y se construye desde un cuerpo de hombre. En efecto, Judith Halberstam (2008), muestra experiencias de

mujeres, a través de la historia, que recrearon y apropiaron las ideas de masculinidad que en su tiempo fueron hegemónicas, transgrediendo el orden de género. Sin embargo, la masculinidad desde una perspectiva de género no puede separarse del sexo y del cuerpo (Minello, 2002)

“En el ámbito subjetivo, la construcción de los géneros es el resultado de la inscripción en el cuerpo (Foucault) de unos discursos históricamente contruidos y culturalmente legitimados sobre la sexualidad y las identidades sexuales, así como de los procesos de resistencia que desde distintas posiciones de sujeto tienen lugar frente a las narrativas comunitarias. Desde este punto de vista el género es la materia informada culturalmente, proceso mediante el cual deviene materialidad”. (Estrada, 2004: 21)

Desde esta perspectiva el cuerpo toma relevancia pues se transforma en una pregunta interesante para ser abordada. Aún más relevancia toma el cuerpo si hablamos de masculinidades que se construyen en torno al cuerpo mismo: la masculinidad de los bailarines de danza contemporánea. Ciertamente, la danza contemporánea exige de los bailarines un conocimiento íntimo del cuerpo y una reflexión acerca de él. ¿Cómo afecta todo esto la construcción de la masculinidad? Es la pregunta que me hago en este punto y en la cual ahondaré en el próximo capítulo.

Otro supuesto que adopto desde la revisión bibliográfica es la necesidad de tener en cuenta la institucionalidad social, en la construcción del género, que se materializa en espacios como el familiar, escolar, laboral y el Estado, etc. Estos lugares son productores y reproductores de la masculinidad. Son los que le dan contexto; por ello, no se puede hacer una mirada de la masculinidad sin hacer esta mirada “institucional”. Para el caso de mi investigación, elijo dos de estos espacios: el familiar y el escolar por ser ellos los espacios donde se da la socialización primaria, es decir, espacios donde se da por primera vez la transmisión de pautas culturales y sociales.

Si queremos plantearnos la pregunta por la construcción de las masculinidades lo primero que debemos ubicar es el contexto social, histórico y cultural en el que se

encuentra localizada dicha masculinidad. Lo anterior no desde formas teóricas abstractas sino desde experiencias de construcciones de masculinidades concretas que nos permitan, desde la vivencia misma, preguntarnos por su construcción a nivel social.

Así, lo que tenemos al momento de indagar por la construcción de las masculinidades son dos escenarios diferentes pero relacionados entre sí: la dinámica social, donde se construyen las pautas culturales de la configuraciones de género y el plano subjetivo, donde dichas pautas son interpretadas, aplicadas y transformadas. Tomando a Pierre Bourdieu, lo que propongo es una mirada desde los estudiantes y bailarines (los jugadores) hacia el campo de las masculinidades, como las entienden, configuran, apropian y las reglas de juego que están inmersas.

Teniendo en cuenta los supuestos anteriores, avanzo en el análisis construyendo relatos de vida de bailarines que han apostado por la danza como una opción profesional, pensando siempre que la danza es una buena entrada para analizar las masculinidades en un contexto situado, por lo que expresé en el primer capítulo. Ahora bien, elegir a hombres que tienen esta opción laboral es importante, porque considero que los bailarines que se deciden por la danza como profesión están eligiendo a su vez una forma de vida que les implica estigmatizaciones, rechazos, sacrificios y gran incertidumbre frente a la vida laboral: “la elección por un varón de la danza como proyecto de vida implica la asunción del riesgo de aprender los otros saberes, las maneras otras de estar en el mundo que también nos constituyen como varones, por fuera de la imagen tradicional de virilidad” (Contreras, 1997). Pero a la vez ostentan espacios privilegiados en el campo de la danza, ya que tienen más oportunidades de adquirir becas de estudio, menos competencia a nivel profesional y se pueden destacar en dirección y coreografía. Con todo esto, los hombres se deciden por la danza: ¿Qué implicaciones tiene esta decisión frente a la construcción de su masculinidad? Con esta pregunta en mente me acerqué a bailarines de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Colombia –ASAB- que han iniciado su carrera en danza contemporánea, la están terminando o son egresados de esta academia.

Construí relatos de vida de tres bailarines, elegidos por ser los más paradigmáticos para ejemplificar la forma en que éstos están construyendo su masculinidad a partir de su experiencia vital, las relaciones establecidas con otros hombres y/o mujeres y la inserción en instituciones como la escuela o el trabajo. Estos relatos de vida fueron enriquecidos con los análisis de las entrevistas grupales realizadas. De esta forma, lo que orientará el presente capítulo son las voces de los bailarines que colaboraron con mi investigación, relatando sus vidas, sus logros, sus aspiraciones: Julio, Andrés y Antonio fueron los encargados de sumergirme en el campo de las masculinidades.

Por lo tanto, en este capítulo expongo de manera muy descriptiva cómo estos tres bailarines construyen su masculinidad a través de su experiencia con la danza, los retos que ello implica, las relaciones de poder a las que se enfrentan, las relaciones afectivas que establecen, etc. Para ello, divido mis argumentos en tres apartados: en el primero se exponen los relatos de vida contruidos a través de las experiencias de Julio, Andrés y Antonio, para presentar desde ahí la “experiencia paradigmática” de los bailarines aquí entrevistados, teniendo muy presente que de todas formas habrán cosas, aspectos de la vida, que se me escapan; en el segundo apartado me centro en describir diferentes momentos, instituciones, personas determinantes a la hora de que los bailarines construyen su masculinidad, prestando especial atención a sus experiencias en la familia y la escuela. Por último, hablo de lo importante que fue para ellos el acercamiento con las artes y su posterior decisión por la danza, ya que ello lleva a que se cuestionen una masculinidad que parecía natural.

RELATOS DE VIDA.

JULIO

Mi nombre es Julio, tengo 20 años y nací en un pueblo de Cundinamarca. Cuando recuerdo mi infancia lo que veo es a mi mamá, mi madrina y mis hermanas. ¡Sólo mujeres! Bueno, también estaba mi primo y mi padrino. De mi padre para esa época no tengo ningún recuerdo, él nunca se caso con mi mamá, de hecho, mi mamá fue un “desliz” de mi papá, jamás vivió con ella. Eso es



un cuento largo en el que no voy a entrar en detalle, sólo lo nombro para que usted sepa por qué no crecí al lado de un padre. Usted se preguntará ¿y su padrino? Él si era una persona allegada a mi casa, era el encargado de darnos de comer, por eso le tocaba trabajar mucho, entonces yo casi nunca lo veía. Mi mamá también tenía que trabajar mucho, imagínese, ella madre soltera y con la responsabilidad de sus hijos. A mí me terminó criando fue mi madrina.

El hombre que recuerdo en mi infancia era mi primo Carlos, mi compañero de escuela y de juegos. Claro, para esa época él no era una figura paterna para mí puesto que tenía mi misma edad y en nuestros juegos siempre estábamos acompañados de mis hermanas mayores. Entonces, todos terminábamos jugando a lo que nos proponían las niñas.

Esto fue cambiando cuando ingrese al colegio, del cual no tengo buenos recuerdos, por lo menos en los primeros años porque los otros niños me la montaban mucho porque de pequeño yo era gordito y orejón y me decían topo giggio. A mí me daba mucha rabia y me ponía a llorar y ahí si era peor porque los compañeritos del colegio me gritaban: niñita...niñita....Julia... Julia.... Y yo les respondía que mi nombre era Julio, terminado en o, en masculino. Posteriormente, me fui integrando a mi curso y conociendo amigos, me la seguían montando, pero no tanto.

Hacia los diez años se produce el primer cambio importante en mi vida: conozco a mi papá. Un tipo rudo, de modales bruscos, un camionero, literalmente hablando. Lo conozco cuando

mi mamá decide mudarse a Bogotá para conseguir mejores empleos y mejores colegios para sus hijos. Eso nos dijo. Sin embargo, yo creo que se vino para Bogotá buscando a mi papá. Yo en realidad no sé, ni nunca me ha interesado preguntar, lo único cierto es que él ingreso a mi vida. Yo estaba feliz y deslumbrado, primero porque poco a poco descubría que era eso de tener papá y segundo porque lo de la conducción de un camión me llamaba mucho la atención. Entonces, me le comencé a pegar a mi papá en sus viajes, conociendo Colombia, eso era extraordinario. En los viajes mi papá nunca me trato con afecto o cariño, siempre era muy seco y me llevaba como auxiliar del conductor. Me tocaba cargar bultos y organizar la carga, un trabajo duro para un niño; sin embargo, yo estaba feliz. A las aventuras con mi papá se sumó el cambio en mi cuerpo y las repercusiones que eso trajo. De topo giggio pase a ser un “dandi” o, por lo menos, así me sentía. Las niñas en el colegio me buscaban mucho, querían ser mis amigas y mis novias, me volví popular y no sé por qué. Sufrí los cambios normales de cualquier adolescente: me salió vello, me cambio la voz, me alargue y me adelgace, nada más. Bueno, además decía que conducía un ;camión! Tal vez era eso, era el único del curso que conducía carro, o bueno, por lo menos que decía conducir un carro.

Yo sí quería aprender a conducir, era el paso lógico de un ayudante de conductor: comenzaba a hacer sus pinitos en el camión, le cogía confianza y ya se lo soltaban, podía hacer viajes. No era que yo quisiera ser camionero, más bien quería conducir, aprender a manejar. Pero mi papá nunca me enseñó. Para la época en que me volví popular mi papá comenzó a cambiar conmigo. Su atención ya no estaba centrada en mí sino en mis hermanas. Ahora eran ellas quienes viajaban con él. Las pocas veces que nos veíamos con mí papá era para pedirle plata para el mercado o el colegio y nuestra relación se fue reduciendo a los regaños: no cruce las piernas, párese derecho, no hable así, me decía. Lo que yo hacía o dejaba de hacer le disgustaba, eso nos fue separando. Mi mamá por su parte también comenzó a tomar distancia. Nunca habíamos sido cercanos, cuando la necesitaba ella no estaba, siempre estaba trabajando, entonces yo me refugiaba en mi madrina. Al venirnos a Bogotá mi madrina se quedó en el pueblo y ese vínculo se rompió. Entonces, en mi juventud me quedé sin esos lazos que tiene todo joven: ya sea con su mamá o ya sea con el papá. Entonces, yo me preguntaba ¿por qué el rechazo de papá?

Como sus regaños siempre eran por algo relacionado con mi comportamiento me puse a observarlo a ver cómo era que se comportaba él: cómo caminaba, cómo hablaba, qué decía, cómo se sentaba.....todo. A la vez que hacía este ejercicio me observaba a mí mismo. Me di cuenta que no hacíamos las cosas iguales, él era muy macho, muy brusco, muy osco. Yo por mi parte era muy

femenino, delicado, amanerado. Claro, había crecido entre mujeres. Esto no me disgustaba, para mí era el comportamiento más normal. Entonces, decidí no tomar en serio sus regaños, dejarlos pasar. Sin embargo, lo que no podía dejar pasar porque me disgustaba muchísimo era la presionadera tanto de mi papá como de mi mamá para conseguir novia: ¿Cuándo va a traer a la casa una niña? Me decían. Yo ya estaba como en noveno y las niñas se me acercaban mucho, yo hacía juegos con ellas, me las rumbiaba y eso, pero en realidad no me llamaban la atención. Lo hacía para quedar bien con mis compañeros, para que no me tildaran de maricón, pero yo, en realidad, nunca sentí nada por las novias que tuve.

Cuando ya estaba en once mi papá y mi mamá se devolvieron para el pueblo, cada uno por su parte, pero al mismo pueblo. Yo no me quise ir con ellos. Yo estaba aquí encarretado con la producción de radio y televisión desde medios comunitarios. Había estado en talleres y me había involucrado con esto. No me pagaban, pero yo me sentía bien. Me llamaba mucho la atención y me estaba moviendo en un ambiente más relajado. Entonces, como para ese tiempo mi madrina se separó y se vino a vivir a Bogotá, yo me fui con ella. Fue algo raro, ella había sido como mi mamá, me había criado; sin embargo, había una distancia, las cosas ya no eran iguales. Entonces, yo iba a dormir y comer a su casa, nada más.

Después de mi grado me sentía como despachado, no ingresé a la universidad ni seguí estudiando. A veces iba a apoyar labores de producción de radio en la emisora comunitaria o a cubrir cosas para el canal, pero sin mucho compromiso. Un día me fui a pasar un rato con los compañeros de la emisora y ellos me invitaron a un taller de teatro. Esto no era del todo ajeno para mí. En el colegio había participado en un par de obras de teatro para la clase de español y la experiencia me había gustado. Entonces, decidí ir al taller y allí me enganché. Descubrí aptitudes en mí para la interpretación y la profesora me vio futuro. Entonces seguí participando en talleres y eso. Un día la profesora me dijo: Julio, de todo lo que hacemos en el taller, ¿qué es lo que más te llama la atención? Yo le dije sin dudarle: el momento del calentamiento, en el que nos estiramos, saltamos y hacemos como una especie de baile con el cuerpo. Eso es danza contemporánea, me contestó ella y comenzó a explicarme de qué se trataba todo eso. Me dijo que ella creía que yo podía dedicarme a esto y dedicarme de forma profesional. Eso me llamó mucho la atención porque yo pensaba que de esto no se podía vivir, que era una actividad para pasar el tiempo. Finalmente, mi profesora de teatro me convenció de presentarme a la ASAB para comenzar a estudiar.

Yo hice todas las pruebas de ingreso y me fue bien, me seleccionaron para el programa de danza. Entonces comencé a meterme de lleno en el cuento. Hablé con mi madrina primero, a ver que me decía y a ella le encantó la idea. No le gustaba que yo andara por ahí sin saber que hacer de mi vida y como me vio decidido y con las cosas en claro me apoyo. El segundo paso fue hablar con mi mamá que también me apoyo. Mi papá por su parte apoyo la decisión de estudiar en la universidad, sin embargo, nunca tuvo claro o nunca quiso tener en claro qué es lo que yo iba a estudiar. Él dice que su hijo estudia para ser profesor de educación física.

Ya en la ASAB las cosas no fueron fáciles, aún no lo son. Tuve muchas dificultades sobre todo con las mujeres. Ellas vienen de un ambiente en que les enseñan a relacionarse con su cuerpo, a conocerlo y a manejarlo. Muchas de ellas también venían del ballet clásico y la diferencia en el manejo de la técnica era abismal. Yo nunca había bailado en serio, sólo en los talleres de teatro y como forma de calentamiento. Me sentí muy ajeno, muy perdido y muy tieso cuando veía a esas niñas con las piernas tocándole las orejas y las mías que se negaban a subir. Una de mis profesoras me decía que estaba gordo, que tenía que bajar de peso y que bailaba como una mujer, que tenía que aprender a bailar como hombre. Mis compañeras se burlaban de mí. Entonces, yo le decía a la profesora: para que me recibieron aquí, ustedes me vieron bailando, me vieron gordo, para que me dejaron entrar a su escuela. Eso fue muy chocante porque pensé que no iba a poder con la danza, que ese no era mi camino, que me había equivocado.

Afortunadamente comencé a relacionarme con bailarines mayores que yo, con más experiencia, que me alentaban y me escuchaban. La principal enseñanza que me dejaron es que yo tenía que bailar como mujer y como hombre, que yo iba a asumir roles en las obras, que eso era la interpretación y que si se me exigían ser un macho macho debía estar en la capacidad de hacerlo, que si debía ser delicado también, que si me ponían un personaje femenino debía interpretarlo tan bien como el masculino. Que la danza trataba del cuerpo, su manejo y su expresión y que debíamos explorar todas las posibilidades. De eso me agarré y comencé a trabajar duro tanto en el tema de anatomía como en el de expresión y técnica. Y ahí voy, conociéndome y aprendiendo.

Esta experiencia me ha brindado la oportunidad de explorar otros ritmos, otros bailes de más salida comercial como la salsa, ritmos del Caribe, el jazz, etc. Con esos a veces hacemos presentaciones en fiestas y eventos y nos ganamos una plática, pero a mí lo que más me gusta es la danza contemporánea, nada se le compara. Mi madrina me ha acompañado a unas presentaciones y le ha gustado mi trabajo, se lo ha comentado por teléfono a mi mamá y ella, a su vez, me felicita.

Pero mi mamá nunca me ha visto, mi papá tampoco. Espero que en la presentación de final de este semestre sí estén presentes. Ya les dije la fecha y les advertí que ahorraran lo del pasaje para venirse del pueblo a verme. Mi mamá me dijo que si se venía y se quedaba conmigo en la casa de mi madrina. De mi papá aún no he recibido respuesta.

ANDRES



Soy Andrés, tengo 26 años y soy bailarín. A esto me dedico y con esto me gano la vida. La danza me ha dado para ser independiente a nivel económico y para proyectarme como profesional.

Ingresé a la ASAB en 2005 convencido de lo que quería hacer: bailar. De esto me di cuenta desde sexto grado cuando ingresé al grupo de música del colegio. Yo ya había explorado posibilidades con los deportes: básquet, fútbol, etc. Sin embargo no me había ido bien. Como para esa época yo era muy caspa y desjuiciado mi mamá pensaba que la única forma de corregirme era “quemando” mi tiempo libre en algo. Entonces, ella hablaba con los profesores del colegio para que me incluyeran en este tipo de electivas. Como el deporte no era para mí me fui a explorar la música. El grupo del colegio era un grupo folclórico, se tocaba el tambor, el llamador, la tambora, etc. ritmos muy caribes. Por esto, decía nuestro maestro, teníamos que sentir el ritmo en la sangre. Entonces, además de aprender a tocar el instrumento teníamos que aprender a bailar los ritmos, para entenderlos e interpretarlos. A mí lo del baile no me llamaba tanto. Sin embargo, era exigencia antes de tocar tambor. Empezamos entonces con ritmos como la cumbia que exige movimiento de cadera, marcar muy bien el ritmo con los pies y mucha expresión de parte de los bailarines. Todos estos bailes, del Caribe, son un coqueteo constante, entonces los bailarines debemos hacer eso, coquetear en pleno baile, seducir. Para esa época yo era tímido y la única relación que había establecido con mujeres era con mi abuela y con mis primas. Entonces, la cosa del coqueteo no fue fácil.

Recuerdo que entre primos y primas hacíamos un combito como de quince, todos de la misma edad. Esa época fue muy buena porque transcurrió en el pueblo y allá teníamos tranquilidad

y libertad. No es como la infancia en la ciudad, todo es restringido, todo es prohibido. Me acuerdo que siempre discutíamos entre jugar fútbol, irnos al río a cazar animales o tirarle piedras a los buses que pasaban por la carretera. Yo siempre votaba por ir al río porque en el fútbol casi nunca me dejaban jugar y lo de tirar piedras a los carros me daba miedo por el regaño que, si nos pillaban, nos metía la abuela.

Clara se llama mi abuela, aún vive, una señora muy recta y disciplinada. Fue madre soltera de cinco hijos y los sacó a todos adelante a punta de vender pan que ella misma hacía. Fue ahorrando su platica hasta que por fin pudo montar una panadería-pastelería. La mejor del pueblo. Para los nietos era todo un descreste ir al local de la abuela, el olor a pan, los pasteles, las gaseosas. Sin embargo, la abuela no nos daba nada gratis. Teníamos que ayudarle con los mandados si queríamos ganarnos nuestro pan con colombiana. Ese fue su legado tanto para hijos como para nietos: todo se gana a punta de trabajo. Yo no sabía que tanto me había calado este legado. Lo supe el día en que me lesione en la ASAB y creí que me tocaba abandonar la danza. Sólo ese día dimensioné lo importante que era la abuela en mi vida y en la vida de mi familia, ella era el eje de todo.

En mi casa no éramos muchos: mamá, papá, un hermano y yo. Puedo decir que era un hogar normal. Mi mamá nos cuidaba todo el tiempo y a veces trabajaba en la panadería de la abuela. Mi papá trabajaba y jugaba con nosotros el fin de semana. Nuestra situación económica no era mala pero tampoco nos sobraba, era promedio. Mi mamá terminó un bachillerato técnico y conseguía trabajitos como administradora. Mi papá sí fue a la universidad y se hizo ingeniero civil. Lo que recuerdo es un hogar “normal” como cualquier otro, hasta que mis padres se separaron. Eso fue tremendo, una época de gritos por un lado y gritos por otro. Yo aún era pequeño, entonces no entendía muy bien. Tiempo después me enteré de que mi mamá había pillado que mi papá tenía un hogar paralelo al nuestro, con su señora y sus hijos. Sólo que en el pueblo vecino. Aquí es donde la abuela toma relevancia.

No sé muy bien por qué pero después del divorcio nos fuimos a vivir a casa de la abuela. Allí ya vivía una tía que era neurótica y cristiana, que para mí es lo mismo, la tía loca le decíamos. Se la pasaba leyendo la biblia, predicando y tratando de adoctrinarnos. Como en casa de la abuela podía verme más tiempo con mis primos, entonces lo que hacíamos era portarnos mal y sacar de quicio a la “loquita” que no hacía más que tratar de sacarnos el demonio de adentro. Ese era nuestro juego preferido: molestar a la tía. Sin embargo, de la dicha del juego pasábamos a la

desgracia del regaño cuando en la noche llegaba la abuela y era recibida con todas las quejas nuestras. Ella con su carácter fuerte nos cogía y nos decía: o respetan o se van de esta casa. Nos amenazaba con pegarnos, pero nunca nos pegó. Mi hermano y yo buscábamos refugio en mamá pero ella se encontraba ausente. Cambió mucho después del divorcio, se encerró en sí misma. Recuerdo que en la mañana se iba a trabajar y volvía en la noche a encerrarse en su cuarto.

Para esa época yo ya estaba encarretado con el grupo y el baile. Tocaba el tambor y era el bailarían principal en la cumbia. Tenía mi compañera de baile, Carolina, una niña de mi misma edad que se movía muy agraciada. Yo quería que ella fuera mi novia, pero nunca me hizo caso. Esa fue la edad de la adolescencia, yo siempre salía con mi hermano a rumbitas y cosas, no teníamos quien nos dijera que no hiciéramos una o la otra cosa porque mi mamá estaba ausente y a mi papá no lo volvimos a ver. Por su parte, la abuela era relajada en esos temas, pensaba que teníamos que salir, relacionarlos, tener novias. Entonces, era ella la que nos incitaba. Poco a poco yo me fui metiendo de lleno en el baile y la música, me inventaba coreografías, estaba al tanto del vestuario, escuchaba música de todo tipo e intentaba bailarla. Del colegio nos llevaban a presentaciones en otros pueblos y la gente nos aplaudía mucho. Eso era lo que más me llenaba, el aplauso, el reconocimiento. También me gustaba concursar en los inter-colegiados, eso me daba adrenalina y siempre nos iba muy bien.

Cuando estaba cursando décimo grado me enteré que mi papá estaba enfermo del corazón y que le tenían que hacer un trasplante. Él estaba grave y había contactado a mi mamá porque nos quería a su lado. Yo fui a visitarlo un par de veces a la clínica, como una visita cualquiera, lo vi un poco pálido y flaco pero nada grave, no pensé que fuera grave. En el cuento de conseguirle el corazón pasaron un par de meses y la condición de mi papá se iba agravando. Mi mamá no lo visitó, sólo le enviaba saludes conmigo o con mi hermano, nada más. A la otra señora, si nos la cruzábamos en el hospital, pero sólo le dábamos el saludo. Finalmente, le hicieron el trasplante a mi papá y después de eso duro como un mes más en la clínica. Cuando salió se fue de nuevo con su otra mujer y ahí nos separamos otra vez. No supe más de él sino hasta el día, pasados seis meses de haber salido del hospital, que llamaron a la casa a decir que se había muerto. Mi mamá entro como en shock, no hacía más que gritar y llorar, mi tía loca la consolaba y rezaba en voz alta y yo, en realidad, no sabía qué hacer. La única que puso orden en la casa fue la abuela, que con su voz firme organizó la situación: ustedes, nos dijo a mi hermano y a mí, quítense el uniforme del colegio y póngase la guayabera y el pantalón caqui. Usted, le dijo a la tía rezandera, aliste los mantillos de

las mujeres y usted, a mi madre, suba la cabeza y lleve esto con dignidad. Claro, mi abuela no permitía que mi mamá llorara al hombre que la humilló con la mentira y la dejó con dos hijos.

El funeral y el entierro fueron normales. Las condolencias, los recuerdos, etc. Sin embargo, en la casa, se comenzó a dar un ambiente de apertura respecto al tema de mi papá que antes no se tocaba, de él no se hablaba nunca. Por ejemplo, la abuela decía: ojala que descanse en paz así no se lo merezca y la tía le replicaba diciéndole que la justicia era de Dios y que sólo él decidía. Entre estas conversaciones fue aflorando la imagen de mi papá y me fui dando cuenta que yo nunca lo conocí. Mis recuerdos sobre él son muy dispersos y datan de cuando yo tenía unos 6 años. Yo nunca supe, por ejemplo, que su debilidad era el ron y las mujeres, que no tenía sólo dos hogares sino más hijos regados por toda la región, que no le pasaba plata a mi mamá para que nos sostuviera, más bien, que él le pedía a ella; y que había negado a mi hermano mayor diciendo que ese no era su hijo, que mi mamá terminó casada con él porque mi abuela lo obligó. La imagen del ingeniero que trabajaba entre semana y les dedicaba tiempo a sus hijos el fin de semana se me fue desdibujando. En su lugar apareció la de un hombre irresponsable, mujeriego y bebedor que no se cuidó de su trasplante de corazón por dedicarse a sus vicios y que por eso se murió.

No sé que le paso a mi mamá pero ella se dejó llevar por el dolor y el duelo. Se encerró en su cuarto, dejó de trabajar y dejó de hablar. Sólo respondía sí o no. Esta situación sumada a la crisis económica que atravesaba la panadería llevó a que mi abuela nos hablara a mi hermano y a mí: su mamá está enferma y la panadería no da entonces ustedes van a tener que conseguir trabajo. No fue una propuesta, fue una orden y mi hermano y yo de inmediato nos pusimos en esa labor. Mi hermano se enganchó rápido en la droguería, él quería ser médico y ese trabajo lo ponía un paso más cerca de sus sueños. Yo quería ser... ¿Qué quería ser yo? A mí lo único que me gustaba era bailar y tocar el tambor, entonces tendría que buscar posibilidades por ahí. Me dediqué entonces a reunir a los compañeros del colegio y a ensayar en las tardes después del colegio. Teníamos un pequeño grupo de música folclórica y tocábamos en presentaciones. No nos iba bien porque en el pueblo era competido y como nos veían tan niños pues ni nos pagaban. Tuvimos entonces que buscar una estrategia de marketing, algo que para esa época no conocía pero sí intuía, un plus que nos permitiera vender mejor el grupo. Decidimos meterle baile. Ningún otro grupo en el pueblo tenía bailarines, nosotros sí. Llame a Carolina, mi eterna compañera y ella contacto a un par de amigas. No éramos suficientes bailarines hombres, en realidad sólo estaba yo. Entonces, decidí sacrificar el tambor y liderar el baile. La estrategia dio algunos resultados. El más importante: la

propuesta de presentarme en un concurso de cumbia que daba premios en efectivo a la pareja ganadora.

Me dediqué a ensayar con Carolina, nos presentamos y quedamos en tercer lugar, nada mal si tenemos en cuenta que estábamos compitiendo con profesionales. La plata que me gane la lleve orgulloso a la casa y se la entregue a la abuela, ella me felicito. De ahí seguí compitiendo y ganando. También tocando con el grupo. Me levantaba algo de platica para llevar a casa. Entonces, cuando estaba en once, ya tenía decidido a qué me iba a dedicar: a bailar. ¿Dónde? Quería formarme en la capital.

En el pueblo ya había conocido de todo, era hora de salir y abrirme más panoramas. Mi abuela me apoyó y mi mamá también, las dos me dijeron: pórtese bien mijo, mire como terminó su papá. Contacté a una de mis primas que vive en Bogotá y ella me abrió un campito en su apartamento. Entonces llegué a la capital a buscar academias de baile. Yo no sabía nada de la danza contemporánea, mi fuerte era la folclórica pero aquí fui conociendo experiencias que me llamaron la atención. Entonces, decidí darme un tiempo, trabajar para aportarle a mi prima y tomar talleres de otro tipo de danzas: africana, tango, contemporánea. Esta última fue la que me cautivó por su fuerza, expresión, por el cuerpo, porque es otra forma de seducir. Así fui conociendo a muchos bailarines y bailarinas que me fueron llevando por el camino de la danza contemporánea. Entonces decidí presentarme a la ASAB.

Mi camino en la ASAB no ha sido fácil, creo yo que como todo el mundo, hay dificultades y tropiezos pero he sabido salir adelante. Lo que más duro me dio fue el primer semestre, en especial la clase de ballet. Eso sí que era algo desconocido para mí, desde el lenguaje que se utilizaban hasta la ropa. Yo nunca había utilizado truzas ni ropa ajustada al cuerpo, me daba vergüenza mi cuerpo expuesto. Entonces utilizaba sobre la traza una camisa larga hasta las rodillas. Pero eso no me dejaba hacer los movimientos, entonces me toco dejarla. La técnica no fue tan difícil cogerla porque yo ya venía con el cuerpo entrenado, no en este tipo de danza, pero sí entrenado, tenía cierta ventaja sobre otros compañeros que jamás habían hecho danza o no de forma profesional. Recuerdo que formamos un grupito de hombres y ensayábamos en nuestros ratos libres, nos corregíamos entre nosotros. Así nos pusimos a la par con las mujeres de mi grupo que nos llevaban ventaja porque todas venían del ballet. Como la profesora se dio cuenta de nuestros esfuerzos adicionales, entonces se puso a la par y nos daba sesiones extras, por eso salimos adelante. Lo otro que me costó dificultad fue la teoría. Yo pensaba que bailar era mover el cuerpo y ya, no conocer el

cuerpo, y esa es una diferencia grande. Yo no era consciente de mis movimientos, mi elasticidad, mi tono, mi musculatura y las posibilidades que esto me brinda como bailarín. En la ASAB comencé a aprender esto y a hacerme consciente de mi cuerpo. No es que yo sea engreído y me la pase pensando en mi cuerpo y viéndome al espejo, no, es que ahora sé que puedo y que no puedo hacer en términos de danza. Superado esto, vinieron nuevos retos y así. Mi vida ha estado llena de retos.

Todavía no me he graduado de la ASAB, me tocó parar un año. Ahora ya estoy recuperado y pensando en mí proyecto de grado: voy a montar una coreografía contemporánea con sonidos de tambora y cantos de bullerengue. Esto es lo que quiero hacer en mi vida, ser coreógrafo. Mi propuesta va a retomar el ritmo Caribe y fusionarlo con la danza contemporánea. De hecho ya estoy trabajando con un grupo de bailarinas de danza contemporánea en este sentido. A futuro espero montar mi academia. Ya estoy ahorrando para eso tal como hizo mi abuela con su panadería.

ANTONIO

Toda mi vida he bailado, desde que me acuerdo. Desde hace varios años trabajo como docente de danza contemporánea, he trabajado como bailarín en varios proyectos, dirijo mi propia compañía y tengo mi academia. Nací en Bogotá hace muchos años, provengo de una familia de clase media, cuento con dos hermanos mayores, una hermana menor y mi papá. Mi mamá murió cuando yo estaba muy pequeño, entonces a mí siempre me crió mi papá.



Fotografía Damian Quiroga Díaz

De mi papá puedo decir que es un señor muy bonito, de muy buen corazón. Él es retirado de la policía, trabajó ahí toda su vida, pero no es militar ni nada de eso. Él respeta mucho a la gente, a sus hijos, nos respalda en todas las decisiones, nos consiente mucho, así ya estemos viejos. A mi madre la recuerdo poco, las imágenes que tengo de ella son las fotos que mi papá conservó. Ella murió de cáncer muy joven, tenía apenas 31 años. Cuando murió yo tenía cinco años, por eso no la recuerdo tanto. Cuando pienso en ella la ubico en una cama dormida. Eso es todo. Lo que sí recuerdo bien es a mi papá en una etapa de depresión. A él le dio muy duro la muerte de mi mamá,

sobre todo porque nos dejaba a mí y a mi hermana menor, bien pequeñitos. Imagínese, un hombre de 35 años viudo y con cuatro hijos para criar. No sé por qué no se volvió a casar, creo que de verdad amaba mucho a mi mamá y que jamás se repuso a que ella muriera tan joven. Por eso se quedó solo, bueno, solo no, con cuatro hijos.

A veces lo veía llorar con una foto de mi mamá en la mano. Recuerdo que una ocasión me acerque a él y le pregunte por qué lloraba. Él que siempre fue honesto y directo con sus hijos me contesto: porque tu mamita nos dejó aquí solos. Yo no entendía muy bien la noción de “solos” porque en realidad yo nunca estuve solo. A mí me rodeaban mis abuelas materna y paterna, mis tías y tíos, mis hermanos, mi hermana y mis primos. También el abuelo, el papá de mi papá. Entonces, no sentía el vacío de mi mamá, nunca me hizo falta. Eso puede sonar descorazonado, pero es la verdad. Entonces, la explicación de mi papá no la entendía: ¡pero si no estamos solos! le conteste. Años después vine entender la falta que le hacía mi mamá a mi papá y es que su vida de viudo, mientras estábamos pequeños, fue tremenda.

Como mi papá trabajaba en la policía le tocaba hacer turnos en la noche o en el día. No sé cómo hacía, pero siempre aparecía un rato en casa para verificar que estuviéramos haciendo las tareas. Eso era para él lo más importante, el estudio y que nos fuera bien. A nosotros la mayoría de tiempo nos cuidaban las dos abuelas que llegaban a la casa en la mañana y se iban en la noche dejándonos al cuidado de alguna tía o de la empleada de servicio. La casa era un poco loca, siempre había mucha gente cuidándonos. Creo que sufrimos de exceso de cuidado. Los fines de semana, eran para mi papá. Bueno, unos sí y otros no, dependiendo si le tocaba turno en la policía. Pero cuando estábamos con él era muy rico porque nos llevaba a pasear. Nos sacaba de la casa y nos llevaba a cualquier parque o centro comercial. Y eso, para nosotros era buenísimo. Creo que mi papá volcó su duelo hacia el trabajo y hacia pasar tiempo con nosotros. Cuando no estaba trabajando estaba con sus hijos y viceversa, eso fue bueno para nosotros. Nos dio ejemplo de entereza, responsabilidad y dedicación. Mi papá siempre fue enérgico, bastante puntual, disciplinado, nos dio todo, se preocupaba porque no nos faltara nada, nos dio lo mejor, es un hombre que se preocupó mucho por nuestra familia, se preocupó por nosotros, siempre ha estado ahí.

Creo que mi papá le salió a su mamá, la abuela Teresa, porque de mi abuelo no saco nada. ¡Ese abuelo mío! siempre lo recuerdo “encendidito”, medio borrachito. En diciembre vivía borracho todo el tiempo y hacía escándalo, era muy chistoso. Otro hombre de mi familia que

recuerdo con gran afecto es mi primo Manuel. Él es arquitecto de la Nacional, yo lo veía y lo veo como un hombre muy culto que tiene el don de la palabra y a mí me empezaba hablar como se construyó Roma y eso me enamoraba, por decirlo de alguna forma, porque me hacía soñar con ciudades maravillosas, lugares mágicos. Entonces, mi papá y mi abuelo le cogían la cuerda al primo Manuel y como me veían tan encarretado imaginando ciudades decían que yo iba a ser el otro arquitecto de la familia. Y yo de verdad pensaba que era así porque en el fondo yo sabía que tenía una vena artística y creativa y como me llamaba tanto la atención lo que hacía el primo Manuel me comencé a perfilar como arquitecto, cuando me preguntaban: ¿qué vas a ser cuando seas grande? Yo respondía sin dudar: arquitecto.

Claro, esta “fiebre” me duro poco, no recuerdo con exactitud cuánto, pero creo que fue poco. Uno de niño cambia de profesión cada ocho días dependiendo lo que le llame la atención: bombero, policía, cuidador de perros, etc. A mí lo siguiente que me llamó la atención fue un Arlequín que vi en un programa de televisión. Recuerdo que estaba viendo un programa en el canal 3 con mi papá sobre la cultura griega. De repente apareció un personaje como un arlequín que bailaba y hacía unas cosas que a mí me descrestaron: todo el trabajo corporal y su sexo indefinido. El personaje era como un duende que podía hacer cualquier cosa con su cuerpo. Eso me gustó mucho, capturó mi atención totalmente. Después de ese programa cultural siempre pasaban otro sobre danza. Ahí mi papá se iba y me dejaba solito viendo el programa. Yo siempre lo veía, me gustaba ver la gente bailando, pasaban grupos folclóricos y de danza contemporánea, entonces apreciaba las dos cosas al tiempo. ¿Cómo llegue a la danza? Por la televisión. Como me la pasaba viendo estos programas comencé a bailar. De eso tampoco me di cuenta cómo pasó. Sólo sé que ni la música, ni el ritmo, ni los pasos me resultaban ajenos, me salían sin más ni más. Cuando mis tías me preguntaban de dónde había aprendido a bailar yo les respondía que había aprendido por la televisión.

El paso natural que siguió para mí fue incorporarme al grupo de danza folclórica del colegio. Allí la primera semana me colocaron bien atrás del grupo, como para que la gente no me viera, porque yo no me sabía la coreografía y podía embarrarla. Pero a la semana siguiente ya era el bailarín principal, el que hacía solos con su pareja mientras los otros bailarines quedaban como telón de fondo. En realidad, yo sí me sabía los pasos, por el programa de televisión que veía y como en la casa me la pasaba bailando, pues ya tenía algo de técnica. Aunque era el menor del grupo, estaba en quinto de primaria y los otros eran de bachillerato, comencé a liderarlos en

danza. Después llegué a la banda de guerra donde interpretaba instrumentos y hacíamos marchas. Entonces, complementaba el grupo folclórico con la banda de guerra.

Como a mí y a mis hermanos nos iba bien en el colegio mi papá nunca me reprochó mis otras actividades. Lo contrario, las apoyaba y decía con orgullo: este es el bailarín de la casa. Eso me llenaba de alegría. Y sí, era así, yo era el bailarín. Por eso cuando tenía entre 14 y 15 años comencé a ir a fiestas y a encontrarme con ritmos como la salsa o el reggae. Nos íbamos los del grupo de danza del colegio y éramos el centro de atención de las fiestas, preparábamos coreografías y las hacíamos para animar a la gente. Nos divertíamos mucho. Con el grupo de danza me pegué mi primera borrachera.

Cuando entré a décimo nos cambiaron el profesor del grupo de danza. Nosotros veníamos acostumbrados a la danza folclórica tradicional, pero este nuevo profesor, vino con ideas de innovación. Él venía de una formación contemporánea, entonces comenzó con la exploración del cuerpo y sus posibilidades. Al principio esto nos parecía raro, porque uno en la danza folclórica no se pregunta por el cuerpo sino por la postura y la expresión de la cara. Nada más. Entonces comenzamos a realizar ejercicios de improvisación, de trabajo creativo, de manejo corporal. ¡Y esa vaina a mí sí que me fascino! Comenzó a producirse un cambio en mí: del gusto por la danza pasé a la pasión por la danza. Y mi profesor se dio cuenta de eso. Me animo a explorar cosas: a tomar talleres de danza contemporánea y de ballet. Entonces, le dije a mi papá que ese era un requisito para estar en el grupo de danza folclórica del colegio y él no le vio ningún inconveniente. Comencé a asistir los sábados a una academia de “barrio”, nada conocida, en la que tome un par de clases de ballet y varios talleres de danza contemporánea.

Ya en once, cuando me tocó decidir sobre lo que quería estudiar, la decisión estaba clara: quiero ser bailarín. Mi papá en principio no estaba de acuerdo con esto, básicamente porque le preocupaba la estabilidad económica que esta actividad me podría brindar: “yo no le voy a durar toda la vida, entonces, ¿de qué va a vivir?” me decía. No se preocupe, yo sabré que hacer, le respondía. A pesar de su primera oposición, mi papá sabía que el baile era lo único que en realidad me interesaba. Entonces comenzó a apoyarme, haciéndose el desinteresado, pero apoyándome. Cuando había que conseguir el formulario de la ASAB mi papá fue, lo consiguió, me lo llevó a la casa, lo diligenciamos juntos y él fue y lo radico allá.

El día de la prueba no me pudo acompañar porque estaba de turno, pero me hizo llamarlo a la estación de policía para contarle como me había ido: muy bien le dije yo y era lo cierto, mi profesor del colegio me ayudó a preparar un solo en el que fusionaba algo de contemporáneo con folclórico y la salsa que eran mis fuertes. Eso llamó la atención, los profesores me vieron posibilidades y me aceptaron de una.

La entrada a la ASAB me lleno de ilusión y lo que encontré ahí me reto mucho. Lo primero que me di cuenta es que dedicarme solo a la danza folclórica me estaba estancando. Yo sentía que corporalmente mi cuerpo daba más y yo quería explorarlo, explotarlo. Recuerdo que mi maestro me decía: Antonio no cierre los ojos que este es un ejercicio técnico usted tiene que mirarse el cuerpo; yo para todo cerraba los ojos ¡me metía en unos videos! Me iba al paisaje interior que uno tiene, el mundo personal subjetivo, el mundo de la imaginación. Entonces, cada vez que hacía un ejercicio técnico cerraba los ojos para entenderlo pues yo me metía de lleno en el cuento para entenderlo, tratando de entender la técnica desde adentro. Pero poco a poco me di cuenta que tampoco es así, en la danza no todo es subjetividad, hay cosas que son muy claritas, muy conscientes, pero en mi afán de aprender, entender y bailar, mi maestro me decía: Juan Pablo abra los ojitos que no está en otro planeta.

El otro reto fue en la clase de ballet. Yo ya había tomado unas clases de ballet cuando estaba en el colegio. Pero habían sido muy pocas, nada que ver con chicas que llevaban ocho años o más en el ballet. En mi curso, yo era el peor. Eso me generó mucha crisis. Yo no tenía casi formación técnica, entonces veía como mis compañeros y compañeras levantaban las piernas, rodaban y saltaban. A mí me temblaba todo, no tenía centro, no tenía nada, no me salía ni una pirueta, eso me cuestionó, dudé si esto era lo mío. Pero por otro lado estaba la clase de composición, ahí me iba muy bien. Esta clase tenía que ver con la sensibilidad y la creatividad y ahí yo sobresalía. Entonces, comprendí que no soy bueno para todo y que la danza no es sólo técnica, hay también un componente sensible y de creatividad; sin embargo, la técnica también es importante. Para esa época de crisis, desocupé la sala de mi casa y me hice un espacio para ensayar ballet. Mi papá al verme se reía y me decía: doctor saltarín. Eso me llenaba de rabia porque yo sentía que me la “montaba” y además tenía todo el stress del manejo de la técnica, de aprender a hacerlo bien. Me ponía furioso y mi papá lo notaba. Como pasaba noches enteras ensayando y me esforzaba mucho, al otro día ni me podía mover del dolor. Entonces, mi papá me daba cosas para el dolor o me decía: mijo si se siente mal no vaya hoy a la universidad. Él

comenzó a darse cuenta de los esfuerzos que yo hacía para salir adelante, de mi dedicación, del empeño y de las ganas, entonces dejó de llamarme doctor saltarín.

Pasado el primer año las cosas comenzaron a cambiar a mi favor. Primero, muchos compañeros y compañeras desertaron, no aguantaron el ritmo. Yo sí, yo seguí. Segundo comencé a adentrarme en la teoría, cosas sobre el cuerpo, la expresión, el manejo escénico y eso me abrió infinitas posibilidades. Tercero, comencé con la danza contemporánea y ahí encontré el escenario que estaba buscando de exploración. Entonces, el periodo de crisis paso y de nuevo me encontré como pez en el agua. Mi cuerpo se llenó de posibilidades.

Paralelo a esto comencé a rebuscarme plata para ayudar a pagar el semestre y mis gastos. A mi papá en esa época no le quedaba fácil porque todos sus hijos estaban estudiando en la universidad. Entonces, eran cuatro universidades que había que pagar. Mis dos hermanos trabajaban y estudiaban al tiempo. Mi hermana que recién ingresaba a la U sólo estudiaba y yo también. A mí no me quedaba tiempo porque todo era muy complicado y tenía que estar en la ASAB todo el día. De ahí salía a la casa a seguir ensayando en la noche. Mi papá y mis hermanos comprendieron eso y me apoyaron. Pero la situación económica no daba. Entonces, me enteré que varios de mis compañeros hacían presentaciones en fiestas o discotecas y que por eso les pagaban. Me enganché con ellos y comencé a hacer parte de un grupo “comercial” que hacíamos de todo. Si eran fiestas privadas llevábamos presentación folclórica y así. Una cosa para cada ocasión. Ahí me cuadraba unos pesitos, no mucho, me daba para las fotocopias y los buses. Pero algo es algo. Fui ahorrando y siendo más sistemático en el manejo de la plata, así logré pagar los últimos años de estudio en la ASAB. Ese fue un logro para mí. Llegar y decirle a mi papá: no se preocupe, yo ya tengo la plata del próximo semestre, ¡la logré bailando!

Esto le demostró a él y a mí que sí había posibilidades económicas con la profesión que escogí. Después me gané una convocatoria de coreografía con la que me llegó platica y muchas presentaciones. Yo invitaba a mi papá y él no asistía por lo de sus horarios de trabajo. Pero sacó el tiempo y fue a una. Él quedó fascinando con la cantidad de gente que vio en el auditorio y la forma en que aplaudían mi trabajo. No me felicitó ni nada de eso, él no sirve para eso, pero me dijo: mucha gente vino a verlo, y con su expresión, ya me dijo todo. Recuerdo, que con mi función de grado en la ASAB me dio tanta nostalgia que me puse a llorar y no me podía controlar. Lloraba y lloraba hasta que llegó el momento de salir a escena. Entonces, salí, hice una presentación

maravillosa y al final seguí llorando. Mi papá se me acercó y me dio un abrazo, me dijo que se sentía orgulloso. Eso fue una alegría para mí.

Después del grado vinieron otros retos: ahora sí, ¿cómo voy a vivir de esto? A mí la docencia es algo que siempre me ha llamado la atención y creo que tengo varita para eso. Ya en mi colegio me perfilaba así. Le ayudaba a los niños a aprenderse la coreografía y a hacer bien los pasos. Las niñas me buscaban para que les enseñara salsa y reggae. En la ASAB también me buscaban para que enseñara técnicas de improvisación, yo era como el monitor de esa materia. Entonces, al graduarme busqué trabajo como docente de danza y ahí se me comenzaron a abrir las puertas. Ingresé a un colegio y también a una academia. En el colegio enseñaba y dirigía el grupo de danza folclórica y en la academia daba talleres de danza contemporánea. Los fines de semana bailaba con un grupo de salsa en discotecas. Con mi trabajo me empezó a ir bien y comencé a perfilar la idea de tener mi propia academia. Como yo soy muy creativo me he inclinado hacia la coreografía, entonces, pensé en tener mi propio grupo, mi propio laboratorio y mi propia academia. Comencé a trabajar para esto: buscar espacios, cotizar implementos, etc.

Mi papá para esa época se jubiló y como él es muy activo no quería quedarse en la casa, se aburría mucho y con mis hermanos pensamos que le podía volver a dar la depresión. Entonces yo lo puse a trabajar conmigo en este proyecto, él era mi asesor, mensajero, productor y demás. Se iba todas las mañanas a recorrer el barrio y a buscar espacios, casas o salones que alquilaran. En la noche, cuando yo llegaba de mi trabajo ya me tenía la razón: hoy vi tal cosa pero no me gusto, muy caro, no es adecuado, poca luz, etc. Con este trabajo le puse actividad a mi papá pero también lo acerqué a la danza y a lo que yo hago. Me tocaba explicarle qué estaba buscando, cómo lo estaba buscando y por qué, todo desde aspectos técnicos de espacio, iluminación, etc. Esto le ayudó a quitarse la idea de la mente de que la danza era saltar y saltar, comenzó a comprender mejor mi profesión.

RECONSTRUYENDO MASCULINIDADES.

Los relatos de vida de Julio, Andrés y Antonio demuestran que la masculinidad se construye a partir de un proceso de aprendizaje y de socialización: primero la familia, luego la escuela, finalmente los pares, el trabajo, su sentido de proveer y otros referentes (Badinter, 1993).

El proceso de socialización es entendido como la formación de las personas para la vida social, inicia antes del nacimiento y se prolonga durante toda la vida. Hace posible la integración del individuo con la sociedad, la apropiación de la cultura y el desarrollo de la subjetividad. (Barreto y Puyana, 1996)

Las representaciones de la identidad empiezan a ser interiorizadas con las experiencias de la infancia y la adquisición del lenguaje, el sujeto incorpora las actitudes y definiciones de los otros, un conjunto de representaciones y libretos sociales que percibe como realidad y constituye marco de referencia con el que otorgará significado a las experiencias futuras. (Fuller, 2001)

Siguiendo el planteamiento de Elsa Guevara (2006): “La escuela y la familia constituyen dos de las más importantes instituciones modernas que participan activamente en los procesos de construcción de la masculinidad, pues mediante sus sistemas normativos, sus prácticas y discursos crean definiciones institucionales de la masculinidad” (Guevara, 2006: 8). Por lo tanto, el “hacerse” hombre depende en buena parte del contexto en el que se crece.

Ahora bien, en la construcción de la masculinidad intervienen también las condiciones sociales y culturales que se le imponen a los individuos y que se transforman en *habitus*. La pregunta por la construcción de la masculinidad debe indagarse desde diferentes ámbitos que incluyen la estructura social como las formas de interactuar en dicha estructura. Dichos ámbitos son los puntos de convergencia que encuentro en los tres relatos de vida; aquellos momentos, instituciones o personas que son nombradas y son relevantes en el momento de pensarse la masculinidad propia y las relaciones de poder inmanentes a esa construcción: la familia, los pares, los acercamientos a la danza, la danza, el cuerpo y la masculinidad misma.

Familia.

Desde la perspectiva socio constructivista, la familia en nuestra sociedad es fundamental en la formación del sujeto y de las identidades de género, en ésta se desarrolla la primera etapa de vida del individuo y por ende la socialización primaria. Las figuras paternas y maternas, las relaciones de poder y de género, los valores y patrones de comportamiento que se transmiten al interior de la misma, influyen en la incorporación del sujeto a la sociedad. “Además de la formación de la subjetividad, los procesos de socialización agenciados a través de la paternidad y la maternidad, contienen una dimensión colectiva, porque sus características están articuladas con la cultura y el significado que la misma comunidad otorga a su existencia” (Puyana 2003: 15)

Julio, Andrés y Antonio provienen de familias mono parentales, las cuales divergen de la estructura hegemónica de familia. Según Puyana (2003) en el contexto urbano colombiano, dicha estructura corresponde al modelo idealizado de los años 60s: nuclear, patriarcal, monogámica, heterosexual, y legitimada a través del matrimonio católico.

“La imagen popular de la familia-la pareja casada que vive con sus pequeños hijos-se proyecta sin interrupción como la imagen de normalidad y de felicidad; sin embargo, de hecho, la mitad de la población vive una situación por completo diferente...” (Barrett and McIntosh, 1995: 95)

A través de la historia se han presentado diferentes tipos y formas familiares, sin embargo, en el imaginario social existe un tipo ideal de familia, que se ve como el único modelo de vivir en pareja y de responder a las necesidades de la prole (Puyana, 2007)

Lo que se percibe como normalidad, tiene una carga socio cultural y política fuerte, refuerza un orden hegemónico y un deber ser; por tanto es un modelo excluyente e influye en la construcción de las relaciones de género tanto internas como externas a esta institución. Los efectos de estas representaciones dominantes se pueden observar en expresiones como:

“Creí acostumbrándome a tener una familia separada” (Extracto de entrevista Santiago, 2009) *“Mis tres primos hombres ellos si viven con el papa y la mamá, mi tía, ellos si han vivido en una familia normal”* (Extracto entrevista Lucas, 2009)

En las historias narradas por los bailarines entrevistados, se observan formas familiares monoparentales, extensas, reconstituidas, desarticuladas por matrimonios separados o abandono del padre y en su gran mayoría hogares con predominancia de jefatura femenina. Como lo señala Puyana et al (2003) se dilucidan cambios en las formas familiares, con ellos en las representaciones sociales de paternidades y maternidades.

Ciertamente, la constitución familiar de la que provienen estos bailarines tiene dos características principales: primero, son estructuras que no hacen parte del modelo ideal, no se estructura con los roles tradicionales de género y, segundo, existe una fuerte presencia femenina que cumple, de algún modo, la función materna del cuidado, la cual no necesariamente está asignada a la madre. Esto debido básicamente a las rupturas en los matrimonios generalmente dadas por divorcios o por abandonos del padre, circunstancias en las que las madres salen a trabajar, cumpliendo de esta forma con el rol “tradicional” paterno de proveer, o bien las sumen en grandes depresiones. Esta situación es reiterativa en la historia de los bailarines entrevistados quienes señalaron:

“¿Mi familia?, inicialmente, podría decirse que es mi mama, mi madrina y mis hermanas, mis primos y mi padrino, éramos una familia numerosa porque mi mamá era madre soltera, y vivíamos con mi madrina” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

“Yo crecí con tres mujeres, que son mi mamá, mi abuela y mi tía, mi padre es cubano pero totalmente criado acá, mi madre es colombiana, mi padre es músico, mi mama fue bailarina, se conocieron, mi mamá tuvo un hijo antes de mi con otro señor, conoció a mi papá, se enamoró, se casaron... me tuvieron a mí, y a los tres años de haberme tenido a mí, mi papá conoció a otra persona y se fue, mi mama lo adoraba, sus ojos era mi papá, cuando mi papá se fue y nos dejó mi mama enloqueció, enloqueció físicamente, literalmente enloqueció, sino es por mi mama abuela y mi mama tía creo que no hubiéramos sobrevivido el uno del otro, entonces crecí con esas tres mujeres, aunque

yo nunca viví con mi mamá abuela y mi tía yo si me la pasaba con ellas, entonces si soy hijo de un matrimonio que no funcionó” (Extracto de entrevista a Álvaro, 2009).

“Al principio mi hogar lo conformaba papá, mamá y yo. Era un hogar súper unido, mi papá trabajaba mucho y la mayoría del tiempo la pasaba con mi madre, ah y mi abuela paterna, que no vivía ahí, pero vivía cerca, yo pasaba tiempo con ella, hasta los cinco años lo conformó mi núcleo familiar....Más que todo con mi mamá, casi todo el tiempo con mi mamá, después cuando ellos se divorciaron, yo me fui a vivir con mi papá un año, pero me dio mamitis y volví a vivir con mi mamá. Pero yo he crecido, casi todo lo que he heredado en costumbres y cosas, maneras de ser, es de mi mamá” (Extracto de entrevista Santiago, 2009).

“Hasta hace diez años fuimos un núcleo familiar compuesto solo de tres, dos hermanos y mi mamá, porque mi papá, yo no lo alcancé a conocer, él murió antes de yo nacer; y la persona que me dio el apellido a mí, que es el papá de mi hermana, nos abandonó cuando ella tenía tres años tal vez. Básicamente, siempre he concebido mi círculo familiar más cercano, es: mi hermana, mi mamá y yo”. (Extracto de entrevista a Felipe, 2009).

“M crie inicialmente con mis abuelos..., en Manizales. Digamos ahí también compartí con primos, tíos, y mis papá me venían a visitar de vez en cuando. Pues yo prácticamente viví en Manizales era porque mis papás no podían cuidarme acá en Bogotá, ya luego que ya iba a entrar al colegio y eso, ya mis papás me trajeron nuevamente a acá”. (Extracto de entrevista a Pedro, 2009)

Los anteriores testimonios dejan clara la estructura familiar, y la fuerte influencia de figuras femeninas en los primeros años de vida de estos bailarines. Mujeres que de una u otra forma asumen dos funciones, como se ha dicho: la materna, de cuidado, y la paterna, de proveer. Al hacer el recuento de las entrevistas realizadas con los bailarines, las conversaciones grupales que sostuve con ellos y en la construcción de relatos de vida me encontré con figuras determinantes para la vida de estos hombres: mamá, abuela, madrina o hermanas. Son ellas las que aparecen en sus narraciones dándole sentido a sus historias. Ya sea por ausencia o presencia la figura femenina siempre está allí. Es importante señalar que esta figura femenina no se basa exclusivamente en el afecto por sus hijos o nietos. En el

grupo de figuras femeninas mencionadas para este periodo aparecen mujeres fuertes, decididas y al mando de su hogar como la abuela de Andrés y la madre de Felipe

“Es una mujer totalmente guerrera, porque nos tuvo en las mejores condiciones posibles, sola, quince años sola, ella tal vez aguantó hambre y sufrió mucho, pero nosotros nunca supimos que es aguantar hambre, para mí es la valentía en pasta. La admiración de toda mujer, además porque pasó por cosas muy crudas, sin embargo, nunca se dejó derrotar y mucho me nos con nosotros, aun cuando, que el papá de mi hermana le decía que nos regalara si no podía con nosotros, ella nunca lo hizo, y nunca lo ha dejado de hacer, ella es la que me ha costado los estudios todo el tiempo, a mi hermana también; ella de comenzar de cero”. (Extracto de entrevista de Felipe 2010)

También mujeres derrotadas, sin vitalidad y echadas a menos como la misma mamá de Andrés. Otras mujeres, como la mamá de Julio, orientan su vida y la de su familia a la protección que les pueda dar un padre “ausente” o la mamá de Antonio que no es más que un referente lejano para él. También aparecen las mujeres a las que se les deben apoyar o cuidar como el caso de las hermanas menores o las mujeres cómplices y pares como las compañeras de estudio o las novias. Finalmente, la mujer “loca”, la tía rezandera y neurótica:

“Yo no sé por qué mi tía se enloqueció. En mi casa no éramos rezaderos ni nada de eso, mi abuela iba a misa y hablaba de Dios, pero lo normal. Mi mamá como siempre estaba en su cuarto...bueno, ella no salía ni pa’ misa. Entonces, mi tía nos cogía a leernos el sermón, la catequesis, todas esa vainas....y con mis primos comenzábamos a hacer diabluras. No poníamos atención y nos burlábamos de ella. Entonces ella se salía de sus casillas y comenzaba como a hacernos exorcismos. Nos decía: ¡fuera demonio! y eso nos daba más risa. Y ella se enfurecía más y comenzaba a gritar. De verdad que estaba loquita” (Extracto de entrevista Andrés, 2009).

Esta prevalencia de las figuras femeninas en la vida de los bailarines es determinante a la hora de la construcción de su masculinidad, porque contradice la forma común como ésta usualmente se diseña, es decir, con referencia a una figura masculina fuerte. ¿Qué pasa cuando la figura de referencia que me sirve de ejemplo para construir mi identidad de

género es la opuesta a esa identidad? Palpablemente, los bailarines entrevistados en este aspecto no la tienen fácil, pues la primera norma de la masculinidad en occidente es “no ser una mujer”. Entonces, estos bailarines deben hacer un gran esfuerzo cultural y de traducción que les permita desplazarse de esa feminidad que tienen como ejemplo al modelo de masculinidad que la cultura les exige. ¿Puede emerger de este enredo una “nueva” masculinidad? No estoy segura de que la respuesta sea positiva, pues la masculinidad hegemónica, como aquella que indica qué es un hombre, es tan fuerte en nuestros contextos que rebatirla es tarea difícil. Sin embargo, desde una perspectiva feminista, ese sería un horizonte político por el cual trabajar. Además, este ejercicio de traducción no lo hacen solos, pues de todas formas los bailarines tienen figuras masculinas que les acompañan de cierto modo en sus vidas y que les indican cómo actuar su masculinidad, aunque ellas no se encuentren constantemente a su lado.

Ciertamente, respecto a las figuras masculinas encontramos meras referencias lejanas y pérdidas en el tiempo: el padrino que trabajaba, el primo con el que jugaba, el padre que me abandonó. Todas ellas relacionadas a funciones muy instrumentales: proveer a la familia:

“Mi padrino no se metió con nosotros. Él decía: yo pongo para el mercado que las mamás se encarguen de la educación” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

“Mi papá siempre ha sido el que sostiene el hogar, desde que lo conozco siempre ha salido temprano de la casa y llega en la noche. Mi madre siempre ha permanecido junto a nosotros” (Extracto de entrevista a Pedro, 2009).

Adicionalmente a esto, tiende a evidenciarse en los relatos de los bailarines un referente masculino que se contrapone totalmente con su referente femenino de cuidado y afecto. Aquí los relatos recogidos convergen en la idea de un hombre-padre distante, burdo y hasta violento:

“Ya tenía un referente visual que era mi papá, mi papá es un camionero, digámoslo así... un conductor, una persona que es hostil, es burda, es guache” (Extracto de entrevista a Julio, 2009)

“Pues la relación con mi padre yo creo que siempre ha sido, desde que recuerdo, no muy buena, no ha habido, no se puede decir que se haya entablado una relación. Yo creo que el primer problema que hubo era el de siempre, él se iba muy temprano y llegaba muy tarde, entonces mi mamá era la que nos cuidaba, entonces el primer problema que surgió era que a veces yo no hacía las tareas o algo así, entonces lo que mi mamá me decía para que le hiciera caso: le voy a decir a su papá, mire su papá ya va a llegar y le va a pegar. Entonces, a mí se me formó la idea de mi papá como un ser violento al que había que temerle” (Extracto de entrevista a Pedro, 2009).

“De niño era muy distante porque yo veía que mi mamá sufría demasiado, mi mamá.... Se volvió adicta a los tranquilizantes, era supe violenta, eh... no disfrutaba, muy pocas veces la veía sonreír, entonces como yo veía eso yo le tenía mucha rabia a mi papá, mi mamá jamás me dijo odie a su papá, no!....yo era lo suficientemente inteligente para darme cuenta que él era una persona muy cruel con ella, era muy distante, a veces brusco con ella, la maltrataba” (Extracto de entrevista Álvaro 2010).

Entonces, lo que encuentro en un primer momento son figuras plenamente diferenciadas (la femenina y la masculina): la femenina que es el eje articulador de la familia en tanto siempre está, toma decisiones, apoya y anima. La figura masculina, que se presenta como una figura ajena y plegada a la idea de macho: proveedor, lejano en términos afectivos y, en algunas ocasiones, violento. Cosa que no es extraña a las configuraciones de familia en la región, como lo muestra Yolanda Puyana (2003), para el caso colombiano.

Dicho modelo tradicional de familia en nuestra región se estructura en un sistema de sexo-genero bipolar, excluyente, jerarquizado, fundamentado en una división sexual de roles sociales, una madre que cuida desde el ámbito del hogar y que asocia a la mujer con la naturaleza, restringiendo su espacio a lo doméstico y lo privado y un padre que provee desde lo público, entonces uno de los características que se atribuyen al ser hombre, es el ser buen padre, asignándole un rol trascendental. (Puyana:2003)

No obstante, por diversos factores socioeconómicos y políticos, entre los que se encuentra: el crecimiento de la participación femenina en el mercado laboral desde los

años 70, la disminución de la brecha de género en el acceso a la educación. Aumento del desempleo masculino, el control de la natalidad con los métodos de planificación, el desarrollo legislativo que ha beneficiado la democratización de las relaciones familiares, la protección de los niños y las niñas, el cambio de los roles tradicionales de género y con ello de las representaciones sociales de los mismos y las situaciones de violencia del país, están configurando nuevas formas familiares y se han ido transformando las paternidades y maternidades.

Sin embargo, aunque se mantengan ciertos estereotipos de género, las familias de los bailarines se pueden categorizar como no hegemónicas, de varios tipos, donde las relaciones se han democratizado, los roles tradicionales se han transformado y con ello se cuestiona las formas de ser padres y de ser hombres.

“mi padre fue un referente muy tranquilo, de hecho él fue el que le terminé de pagar los últimos dos años de colegio a mi madre, le pagó su curso de auxiliar de odontología para que ella trabajara, para que ella saliera. Digamos lo que yo vi, era que los padres, fuera la mujer o fuera el hombre, los dos tenían una responsabilidad como familia.... Todo el que sea hijo de mi padre estará por fuera, estará abierto a toda posibilidad... ser hijo de mi papá es tener las posibilidades abiertas a cualquier cosa, y de tener siempre un muy buen consejo...Yo a él lo comparo como esos mamás indígenas, el gran sabedor de la comunidad indígena, el hombre que tiene una palabra sabia, que sabe el momento preciso para actuar, es el conocedor más grande de la comunidad, que es respetuoso, que es tranquilo, que nunca está de mal genio, es un ejemplo grandísimo”. (Extracto de entrevista Santiago 2009)

Ahora bien, al adentrarse más a fondo en los relatos, lo que se encontró fue una reelaboración de estas figuras a medida que se hacían más profundos y más reflexivos los testimonios. Así, por ejemplo, el padre que en un primer momento aparecía como el padre que abandonó el hogar o como el padre que tenía a la mamá de “moza” comienza a transformarse en un ser humano lleno de razones y circunstancias que lo llevaron a tomar una u otra decisión en la vida. El testimonio frente a las figuras tanto femeninas como masculinas pasa de ser evaluador (si actuaron bien o mal) a ser comprensivo (¿por qué

hicieron lo que hicieron?). Y en este tránsito emergen las mismas figuras (abuela, padre, madre) pero re-significadas:

“Mi madre es una persona que la admiro muchísimo, la quiero muchísimo, pero eso de convivir con ella como que no... ya han pasado muchas cosas entre nosotros, mucho conflicto desde que mi papá murió. Pero yo ahora trato de entenderla, esa debió ser una situación muy difícil, dolorosa...y con mi abuela encima presionando, entonces, todo en la vida de mi mamá fue muy difícil” (Extracto de entrevista Andrés, 2009).

“Con mi papá en un época, cuando yo ya estaba mayor y entendía mejor la separación con mi mamá, llegamos a ser muy amigos, él comenzó a ser consejero, era todo el tiempo: Andrés en la vida hay que ser esto, Andrés y cuidado con esto, Andrés hay que observar aquello, Andrés y en la vida hay que cuidar esto y así, pero tuvo que pasar tiempo para que esta relación se construyera así, creo yo que sanar las heridas” (Extracto de entrevista Andrés 2009).

“Con mi mamá la relación no era cariñosa, era también súper distante, porque igual no había tiempo para estar con ella, o estaba en su trabajo o estaba dormida, a ella le tocaba trabajar mucho, tenía dos empleos y es que sostener a sus hijos ella sola!! Ahorita ya con la madurez yo le he abierto las posibilidades del contacto, pero mi mamá siempre fue muy fría y le cuesta mucho acercarse a mí, pero esa es su personalidad, qué puedo hacer yo” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

Además se generan rupturas con los modelos de ser hombres de los padres, se toma posición frente a otras formas de ser hombres.

“Como cosas que no lo podía defraudar que tenía que seguir mi carrera, de cierta forma él era muy machista, en el sentido de que para él ser hombre es de tener hijos regados, esposas, obviamente ese nunca ha sido mi interés, tampoco entonces como hacerme reclamos en ese sentido, igual yo no voy a tener esposa ni hijos regados eso fue otra discusión que no me gustó y no se lo permití” (Extracto de entrevista a Manuel, 2009)

“(¿Que significa ser hombre?) Eso fue una pregunta que me hacia mi papá cuando yo le conté mi situación, yo le dije si yo soy así, entonces él me decía ¿por qué no es hombre como yo? Yo le decía ¿para qué es usted hombre? ser hombre es tener mil mujeres, tener hijos regados en cada esquina le dije míreme yo soy un hombre no soy operado no tengo tetas, no tengo vagina, sigo teniendo pene, tengo cuerpo de hombre y soy hombre, una cosa es que no comparta sus gustos, siento que ser hombre tiene que ver más con eso, que un hombre físicamente es hombre porque es hombre, el cuerpo es muy distinto al femenino, que un hombre pueda sentir y pueda tener gustos distintos de otros hombres que entre comillas son los machos pues ahí sí es distinto”. (Extracto de entrevista a Manuel 2009)

En esta re-significación de figuras comienza a emerger una representación masculina que toma distancia de la primera que aparece (asociada al modelo de macho) y que se configura como un referente de apoyo y afecto, lo que es muy importante porque implica que los jóvenes bailarines encuentran un ejemplo, casi disidente, de cómo ser hombre, alejado de las ideas de proveer, potencia y protección (Badinter, 1993), y más unidas al sentimiento, a lo sensible:

-¿Cómo es tu tío?

“Suprasensible, hombre súper sensible, tengo un tío que fue muy importante para mí, se llama Jorge, vive en Nueva York, con el conocí el mar, él hacía deporte, era como mi papá, él me llevaba, me traía, y yo lo veía como un súper hombre, con sus hijos, su familia...era muy sensible, él acariciaba, él me escuchaba... entonces yo quería parecerme como a él, parecerme como a mi tío “(Extracto de entrevista a Álvaro, 2009).

“Mi papá es muy interesante porque mi papá en un principio hasta 11 me lo dio todo económicamente hablando, hasta ahí él me dio económicamente su ayuda, siempre he sabido que he tenido un papá en el sentido del apoyo, del conocimiento, del concejo. Yo he comprendido un poco su situación económica, por eso no le he vuelto a pedir nada, y he contado con él siempre. Él propicia mucho que entre nosotros seamos abiertos, él es que digamos que si habláramos de una relación papá hijo, yo soy más cerrado que él, él es completamente abierto en el sentido que habla de cosas, de mi clase de hoy, de mí, él es muy abierto con eso, él me cuenta tu cosas, propicia que yo le cuente otras” (Extracto de entrevista a Santiago, 2009).

Mi papá es un señor es muy lindo. Cuando yo empecé a estudiar danza me decía el doctor saltarín, que no era nada grato no, pero en este momento de la vida ha cambiado, ha dado muchas vueltas y no; es un señor muy lindo, entiende mi vida, entiende la danza (Extracto de entrevista Antonio, 2009).

Respecto a las figuras femeninas éstas mantienen su imagen de mujeres aguerridas, trabajadoras y luchadoras:

“Uy!!mi mami es una mujer preciosa, físicamente hermosísima, es una mujer muy fuerte, porque en su infancia vivió una pobreza extrema, extrema y una mujer que ahora trata, de darme a mí, trata de que yo no pasé por lo que ella pasó, por esa carencia económica grande. Muy trabajadora, muy sociable, ella no tuvo la oportunidad de estudiar una carrera profesional, pero si lo hubiera hecho, me imagino que fuera algo que tuviera algo que ver con relación con las personas, es muy buena para relacionarse con las personas, ella ahora es auxiliar de odontología, trabaja en salud. Es muy descomplicada, echa carreta, bastante consentidora, tanto así que me dice, a pesar de que en algunos momentos de la vida haya situaciones difíciles, me dice: tú no tienes que trabajar, no tienes por qué hacerlo, dedícate a tus cosas, a estudiar; es la que me ha pagado mis estudios, ahorita no ha sido tan cara, porque es universidad pública, por declaración de renta, pero yo estudié teatro, eso si era carito, eso me lo pagó ella con sus mayores esfuerzos, es una mujer cantaletoza, cocina rico, le gusta vestir bien, muy bien y le encantan las joyas. Le encanta que la casa esté limpia, es obsesiva con la limpieza, tanto que cuando yo tenía un año, estaba aprendiendo a caminar, ella limpió tanto el piso, que se resbaló y se cayó conmigo y desde ese día, como que se traumatizó un poquito, porque el niño se pegó en la cabeza, el piso era tan limpio que era resbalosísimo, aún continua su obsesión con la limpieza, pero no tanto” (Extracto de entrevista a Santiago 2009).

El desarrollo de la vida familiar de estos bailarines ha sido un eje articulador de su identidad como hombres; las resignificaciones de las figuras paternas y maternas, relaciones conflictivas con los padres, las imágenes de madres no “tradicionales”,

generaron cuestionamientos sobre el deber ser “hombre” y con ellos de los parámetros dominantes de la masculinidad.

Los bailarines tienen que enfrentarse, en primera instancia, a una construcción de identidad de género con referencia a un modelo femenino el cual, por diversas circunstancias, se ve “masculinizado” al asumir el rol de proveer, por ejemplo, como sucede en el caso de Julio o de Andrés. Sin embargo, muy rápido en sus vidas encuentran modelos de masculinidad que no necesariamente vienen del padre, sino de parientes cercanos o pares, en el cual pueden basar su propia construcción de masculinidad que, como veremos adelante, no necesariamente se desprende de la llamada “masculinidad hegemónica”, sino que responde a ella de manera muy particular.

Escuela.

De unos primeros años marcados por la presencia femenina de madres, tías y abuelas, los bailarines comienzan su etapa escolar y con ella el encuentro con otros referentes masculinos, sus pares, que les plantean confrontaciones, rupturas y retos frente a la construcción de su propia masculinidad. Aquí el encuentro con pares, profesoras y profesores, normas de conducta, roles y expectativas que deben ser cumplidas hace que los bailarines adopten masculinidades muy marcadas por el ideal masculino occidental y se plieguen a ellas sin mayor crítica, entendiendo este proceso como un cambio “normal” o como una estrategia para insertarse de forma efectiva en el ambiente que plantea el contexto escolar. Para muchos de estos bailarines la escuela también es importante porque en ella se origina su primer encuentro con la danza, la música o el arte y se orienta su vocación hacia esta profesión. En muchos de los casos de los bailarines entrevistados fue la escuela u otros ambientes escolares (academias, talleres, etc.) los que llevaron a estos hombres no sólo a conocer la danza sino a decidirse a ella como opción de vida. Entonces, la escuela, su ambiente y las relaciones que plantea resulta determinante para el proceso de construcción de masculinidades.

En la escuela se llevan a cabo funciones socializadoras complejas, en la cual se circulan y articulan dispositivos de género, los cuales configuran procesos y estrategias que disciplinan y regulan la construcción de la subjetividad (Estrada 2005)

Ahora bien, de la vida escolar hay tres aspectos que llaman la atención, en particular, para seguir adentrándome en la reconstrucción de masculinidades de bailarines de danza contemporánea: primero, la relación con el grupo de pares; segundo, las relaciones que se establecen con las mujeres, en especial, las compañeras de clase y amigas y, tercero, los antecedentes de relación con la danza. Estos aspectos no son distantes sino que más bien se conjugan para comenzar a configurar la masculinidad de los bailarines entrevistados de la ASAB. Por ello, en este apartado me concentraré en describir los resultados que obtuve a través de las entrevistas de estos tres aspectos.

Grupo de Pares

El grupo de pares es entendido como un grupo de personas de aproximadamente de la misma edad, que comparten tiempos y espacios determinados y que tiene unas costumbres y una organización social (Brembeck, 1976). Al igual que la familia, el grupo de pares es un grupo de socialización en el que se ponen en práctica normas sociales (Badinter, 1993). En este sentido, el grupo de pares no sólo implica solidaridades, también confrontación y comparación, lo que va a determinar la manera como las personas que construyen en tanto sociales y se vuelven inteligibles culturalmente. Entonces, el grupo de pares significa un referente importante en la formación de la masculinidad, porque allí se aprende qué se puede y qué no:

“Mis amigos eran muy perros, uno debía tener novia y varias novias, uno de adolescente le juega a eso... los amigos son crueles en la adolescencia, si tú no tienes novia entonces tú eres marica, porque tocaba tener novia o rumbearte a una pelada, porque tocaba rumbearse con la pelada, pero también era divertido, uno prueba de todo. A veces si era muy pesada la presión de los amigos de que tenga novia, de que bese a esa pelada, en esa época de la adolescencia donde uno empieza a explorar en sus relaciones, pero no era una cosa traumática.” (Extracto de entrevista a Felipe, 2010).

“En la escuela había de todo: el tipo macho, el tipo fuerte, el tipo que juega a que pelea...a mi me respetaban mucho seguramente porque yo también respetaba a las personas, no necesitaba agarrarme con nadie. El ideal del hombre era el macho, el que jugaba fútbol, más que el intelectual o el que sobresaliera en ese tipo de cosas, habían otros ideales también, por ejemplo el de la novia, un hombre tenía que tener novia. El colegio sí me marcó los ideales masculinos que se tienen normalmente dentro de la sociedad” (Extracto de entrevista a Álvaro, 2010).

Tal y como lo señalan Elisabeth Badinter (1993) y Elsa Guevara (2006), el grupo de pares actúa no desde la imposición de la norma sino desde la imitación, la exclusión del grupo o la aceptación en él, como dijimos arriba. La masculinidad que se construye a través de ese proceso de imitación, exclusión y aceptación, se puede dividir en dos aristas: una es la hegemónica, en la cual aspectos como ser heterosexual (tener novia), el respeto (potencia masculina) y las expresiones de violencia simbólica o física (“No necesitaba agarrarme con nadie”) son muy valoradas; la otra es la subalterna, en la cual no se puede cumplir con las insignias de la primera, es decir, aquella en donde ser el “macho” no es una posibilidad. Aunque estas dos aristas de la masculinidad coexisten, culturalmente se le exige al hombre asumir la primera, para ser un sujeto coherente en nuestra sociedad. Los bailarines, siempre con referencia a sus pares, tratan con relativo éxito de adoptar la masculinidad hegemónica, sin mayores cuestionamientos. Aquí, en especial, quiero sobre todo subrayar que, en el ambiente escolar, la inserción exitosa en el grupo de pares es la garantía para que se dé un proceso de socialización exitoso:

“Yo me la pasaba con ellos como jugando fútbol, montando en cicla, jugando. Salía con todos los muchachos de la cuadra. Se estaba entablando esa relación como de despegarse un poquito de la familia, del entorno familiar de lo que es papá y mamá. Comencé a aprender otras cosas a relacionarme con gente diferente” (Extracto de entrevista Pedro, 2010).

“Yo era el más grandecito de mi curso entonces yo me la pasaba con los de tercer grado para arriba, no me sentía bien con ellos, eran muy niños, entonces yo me la

pasaba con niños más grandes, jugando con ellos, en el descanso, buscando noviecitas”

(Extracto de entrevista a Santiago, 2010).

Ahora bien, respecto al grupo de pares encontramos una particularidad marcada en los bailarines entrevistados: algunos resultan ser los más “populares” de la escuela, ya sea por su carisma, por su físico o por su aceptación entre las mujeres. Ellos, en particular, se destacan sobre sus otros amigos, lo que permite que la adopción de las insignias de la masculinidad hegemónica sea más sencilla. Sin embargo, la popularidad no resulta algo deseable, agradable o buscada. Los bailarines entrevistados llegan a la popularidad por azar, la asumen, la disfrutan pero en muchas ocasiones no comparten sus implicaciones:

“Éramos el grupo de los populares, pero a mí no me gustaba que me miraran desde ese punto de vista, pero esos muchachos sí como ese rollo de farándula y yo era un poco más apartado, yo no trataba la gente con antipatía yo era muy fresco con la gente, me integraba muy fácil con la gente, los otros muchachos eran discriminativos...yo no, yo era mucho más apartado yo creo que eso me ayudó mucho a tener estatus de alguna manera” (Extracto de entrevista a Felipe, 2010).

“Yo era un personaje público de cierta manera, yo presentaba las noticias, era un personaje público en el colegio, todos querían estar junto a mí, ser mis amigos, todos los profesores me conocían y me llamaban por mi nombre. Yo le sacaba provecho a la situación, se la montaba a otros chinos, salía con niñas, pero ya, era un disfrute y no más.” (Extracto de entrevista a Julio, 2010).

Entonces, tenemos que la relación con los pares es fundamental a la hora de construir la masculinidad. Una masculinidad que no obstante ser diseñada, en principio, en el ámbito familiar, con referencia a un modelo femenino, ve en los pares la posibilidad de guardar coherencia entre el cuerpo y lo que se espera de él, es decir, una masculinidad hegemónica, donde la heterosexualidad, el poder, la popularidad y el respeto empiezan a ser aspectos cardinales, y deseables, sean éstos buscados o no.

Relación con las Mujeres

Ahora bien, la popularidad con que nuestros bailarines cuentan, también lleva a que ellos se relacionen con las mujeres de sus cursos, colegios o barrios de formas particulares. En esa medida no hablamos de pares sólo masculinos sino también femeninos. Unos, los primeros, funcionan a la hora de establecer relaciones de poder; las otras, las segundas, funcionan a la hora de entablar relaciones de seducción y deseo. Ciertamente, las mujeres también tienen un papel relevante en la construcción de la masculinidad de los bailarines. Son ellas, o mejor dicho, las relaciones que se establecen con ellas, uno de los factores determinantes para nombrarse desde la masculinidad y reafirmar, así, la heterosexualidad:

“Claro, las niñas eran importantes para nosotros, para el parche y para uno. A mí los amigos me la montaban si tenía novia porque era fea, o flaca o muy alta. Siempre le veían algún tipo de defecto. Pero me la montaban más si no tenía novia, porque entonces era maricón. Yo tenía muchas amigas, me las pasaba con ellas, les hablaba cerquita, las acariciaba y les daba besitos, como amigos, yo era muy consentidor con ellas. Pero a los del parche no les decía que eran mis amigas sino mis novias” (Extracto de entrevista a Felipe, 2010).

“Pues mi niñez y adolescencia me la pase con mis primas. Vivíamos en el mismo barrio y habíamos crecido juntos. Entonces ellas eran mis compañeras de juego... ellas y mis hermanos, también otros primos hombres. Ya como a los 14 años comenzamos a salir a fiestas y cómo uno las tenía que acompañar entonces aprovechaba y conocía a las amigas y eso resultaba muy productivo para mí porque era la forma que yo tenía de conocer viejas que no fueran de mi familia. También me tocaba defenderlas de manes que se les acercaban y no eran buenas pintas. Yo siempre fui celoso con ellas, muy protecto.” (Extracto de entrevista a Santiago, 2010).

“Yo creo que ahí comenzó todo el cuento de hacerse hombre, porque mi papá siempre me decía que no me podía comportar como niña, que ellas eran diferentes, hacían cosas diferentes. Entonces, en el colegio siempre busqué hacerme amigo de los niños, como si las niñas me fueran a contagiar algo. Ya en el bachillerato comencé a

buscarlas para encontrar noviecita y tener con quien salir". (Extracto de entrevista a Andrés, 2010).

Ciertamente, conocer "amigas", tener "novias", es un aspecto de suma importancia a la hora de construir la masculinidad porque, como dije, ello permite a los bailarines "demostrar" su heterosexualidad. Cosa contraria puede llevar al estigma de ser un amanerado, un marica, en últimas, un ser demasiado cercano a la feminidad. Situación que ningún hombre quiere experimentar por la violencia que implica.

Siguiendo a Butler (1990), nuestra sociedad se asienta en la "heterosexualidad obligatoria", entendida como un régimen político que naturaliza la idea de que el cuerpo, la identidad y el deseo son coherentes hasta el punto de que si se nace hembra se construye mujer y se desea a un hombre. Desde la práctica de la vida cotidiana se sabe que eso no es así, pero persiste la idea. En la adolescencia de los bailarines la heterosexualidad no se cuestiona, sino que se afirma sin más. Por ello es tan fundamental la presencia de las mujeres pares en la vida de ellos.

Ahora bien, a pesar de que la relación con las mujeres en esta época escolar es de amistad y noviazgo, la confrontación con ellas aparece después, cuando se entra en el campo de la danza y ciertos aspectos considerados femeninos comienzan a ser deseados por los mismos hombres al encontrarse en una actividad donde los cuerpos femeninos se desempeñan mejor que los torpes cuerpos masculinos: el ballet. En efecto, el primer choque que tienen los bailarines con la danza es cuando encuentran que en primer semestre deben cursar una clase de ballet. La mayoría de bailarines hombres han practicado otros tipos de danza (salsa, folclórica, contemporánea) pero no danza clásica. Entonces, se encuentran con una serie de ejercicios que les hace volverse hacia su cuerpo, explorarlo y exigirle ciertos movimientos. Aspectos a los que estos hombres no se han enfrentado nunca en su vida pero a los que las mujeres sí, como lo señala Javier Contreras en el artículo que le dedica a la danza y la construcción de masculinidad: "asimilada tradicionalmente al ámbito femenino de la organización social, la danza clásica es por las implicaciones de su práctica un reto a y un debate con la concepción patriarcal de la masculinidad" (1997: 15). Así, lo que resulta

de todo esto es un enfrentamiento de hombres inexpertos versus mujeres entrenadas no sólo en el ballet, sino en la delicadeza, lo suave, lo flexible, en el movimiento rítmico y virtuoso:

“Al principio era la pelea, un momento las mujeres por el hecho sociocultural que ellas inician desde pequeñas porque sus papás quieren que sean femeninas las meten a hacer danza, nosotros tenemos menos bagaje que ellas. En el ballet hay roles definidos, pero es importante también aprender eso, las chicas pueden saltar, subir las piernas, son muy flexibles y conocen sus cuerpos. También son livianas, muy delgaditas y casi no pesan. Nosotros así seamos delgados pesamos más que ellas y eso nos dificulta los saltos. También somos bruscos, con las manos gruesas y pesadas, los movimientos son muy difíciles de hacer y a veces hay bailarines que creen que necesitan volverse afeminados para hacer ballet. A mí me ha costado mucho y me gustaría tener algo de lo que las chicas tienen para ejecutar bien la danza clásica, porque no es sólo cuestión de técnica, sino de delicadeza” (Extracto de entrevista a Antonio, 2010).

En mi curso había chicas que hacían ballet desde los cuatro años. Yo apenas iniciaba, no sabía nada de eso, ni los términos, ni las técnicas ni nada. Entonces ellas se burlaban de mí, de mis saltos, de mi técnica. A mí me daba mucha rabia porque por más que intentaba no me parecía ni poquito a ellas, sus ejecuciones eran impecables. Entonces tomé distancia y ni les hablaba, pero si las miraba mucho para tratar de imitarlas (Extracto de entrevista a Felipe, 2010).

“Las mujeres nos llevaban mucha trayectoria, varias ya habían estado en el ballet, otras que apenas iniciaban aprendían la técnica muy rápido. De mi curso la única mujer que tenía algo de problemas era una pelada que estaba como un kilo pasada de peso, pero nada más. Y ella lloraba porque no lograba rebajar, ¿bueno? Mis problemas no sólo eran con el peso porque la profesora me decía que estaba muy gordo, era con la técnica y el manejo del cuerpo. A mí me criticaban porque todos los roles los asumía de forma muy masculina ¿cómo más los podía asumir si yo soy hombre? Mi profesora me decía que tenía que ser más sutil, menos osco, más liviano, como una pluma y que yo era un martillo. Entonces, a veces pensaba en un embrujo que me convirtiera no en sapo sino en mujer y me dejara experimentar eso de ser como una pluma” (Extracto de entrevista a Andrés, 2010).

Para los bailarines que se encuentran con la experiencia del ballet y la dura competencia que plantean las mujeres, la elección por la danza comienza a ponerse en duda: ¿es realmente lo que quiero hacer en mi vida? ¿Nací para esto? ¿Voy a poder con esto? Son algunas de las preguntas que los bailarines se formulan y que los hacen, en múltiples ocasiones, entrar en crisis.

Una crisis producida no necesariamente por el ballet sino por el campo de la danza que parece ser un campo no adecuado para los hombres. Ciertamente, y siguiendo las ideas de Javier Contreras, la danza es un mal lugar para la perspectiva patriarcal, un lugar incomodo para la masculinidad, pero un buen lugar para aquellos que de una u otra forma buscan problematizar su ser hombre (1997:39). A pesar de estas crisis, y de encontrarse con un ambiente ajeno, los bailarines siguen adelante con su empeño de formarse en la danza. Dicho empeño se deriva de la pasión que sienten por la danza y de la convicción de que el camino que han elegido es el adecuado para ellos. Por ello, para entender este empeño, a pesar de las dificultades que plantea la danza a los hombres, es necesario remontarse a los antecedentes del trabajo con la danza, a los encuentros con las artes.

Como vemos, las mujeres aparecen como pares en las vidas de los bailarines a través de dos vías: la primera, relacionada con la heterosexualidad, permite a los hombres entablar relaciones erótico-afectivas con amigas, gracias a lo cual se demuestra una coherencia entre la identidad de género y la orientación sexual, en una sociedad que exige “ser” heterosexual. La segunda, relacionada con las insignias que constituyen la feminidad, obliga a los hombres a hacer un ejercicio corporal importante, relacionado con la práctica del ballet, donde son deseables aspectos como la suavidad, la elasticidad, el ritmo, el virtuosismo, que deben ser adoptados por los bailarines si es que éstos quieren seguir adelante con su carrera, como en efecto lo hicieron. Aquí las mujeres aparecen como unas pares muy superiores, pues ellas han accedido a este tipo de formación desde mucho antes, lo cual les da ventajas y las constituye como rivales, aspecto en el que se profundizará en el siguiente capítulo.

ANTECEDENTES DE TRABAJO CON LAS ARTES Y LA ELECCIÓN POR LA DANZA.

Los bailarines entrevistados coinciden en que se acercaron a la danza o las artes a través del colegio o por inclinaciones familiares. La danza, la música o las artes, en estos primeros acercamientos, funcionan más como hobbies, formas de pasar el tiempo o lugares en los que es



Fotografía Damian Quiroga Díaz

posible socializar con niños y niñas de la misma edad. Son actividades, que en la etapa escolar, hacen parte de un currículo opcional y al que los bailarines llegan generalmente por voluntad propia. Sin embargo, con el paso de los días, los bailarines se van encontrando más cómodos en estas actividades y a gusto con ellas, tanto así, que les dedican gran parte de tiempo y de su vida escolar:

“Yo había pertenecido a un grupo, muy de barriecito de folclor, pero mucho tiempo, duré nueve años, desde que entré a un colegio distrital, había una profe, se dio cuenta de la cosa creativa, de la cosa de los cuerpos que hay que moverlos, bueno, y me metió en ese cuento, duré todo el colegio bailando.” (Extracto de entrevista Pedro, 2009).

“También yo siempre estuve ligado con el arte desde el colegio en el grupo de danzas, que tocando y bailando, también haciendo videos institucionales, para presentar proyectos de teatro, de danza, artes plásticas, música... de todo” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

“Yo cuando salí de estudiar del bachillerato ya tenía un acercamiento a la danza por medio del folclor, no era una constante, era algo que hice por decir ocho días, una vez a la semana por decírtelo así, y que no fue muy frecuente, me explicó, hice un tiempo como seis meses, hice por fuera del colegio, fue un par de meses con la misma constante,

una vez por semana, esa fue como la primera experiencia con la danza.” (Extracto de entrevista a Felipe, 2009).

“Siempre he sido bailarín, desde niño tomé clases de ballet, y siempre lo atrasaba porque me inculcaban eso, era como eso Ud. Tiene que ser arquitecto o ingeniero o matemático y yo siempre fui artista, inclusive estudié ciencias sociales, estudié teología, estuve en el seminario pero a la par siempre estudié danza.” (Extracto de entrevista a Álvaro, 2009).

Otra forma de acercarse a la danza es a través de la tradición familiar. Este es un aspecto menos frecuente en los bailarines pero tiene también una relevancia particular porque aquí, a diferencia de la mayoría de los casos, es la que inculca e impulsa al bailarín para que se dedique a esta actividad:

“Te cuento una anécdota, mi mama tenía tiempo para mí los miércoles, no más, íbamos a hacer mercado los miércoles al Ley o al Tía, que era como lo de moda, en ese entonces, y ponían música ambiental, sonó una canción de Gloria Stefan, que se llama Conga, y... yo me acuerdo ese día tenía como cinco seis años, empezó a sonar eso yo empecé a moverme en el supermercado, empecé a bailar y cerré los ojos, y baile y baile hasta que se acabo la canción, ahí fue donde yo descubrí que mi cuerpo se movía y no paré... no pude parar literalmente, mi mama vio eso y me metió a clases de danza, ballet porque ella fue bailarina, entonces hice ballet, hice patinaje artístico, pero el patinaje artístico me pareció súper peligroso, entonces yo hice ballet hasta los 13 años, y de ahí en adelante seguí con danza contemporánea. Mi mamá siempre me alentó y me apoyó.” (Extracto de entrevista a Álvaro 2009).

El tercer acercamiento a la danza es a través de su asociación con la actividad física, masculina y de fuerza. Así, la danza resulta análoga al deporte, es competitiva y además exige manejo del cuerpo. Adicionalmente, el interpretar un instrumento, en una banda, también genera reconocimientos y popularidad en entre el grupo de pares; entonces, actividades como la música o el baile resultan estratégica en la etapa escolar:

“Yo era básicamente súper dado a los deportes de alto impacto, yo fui uno de esos, no muy amante del fútbol, pero yo si era una persona muy atlética, del baloncesto, voleibol, y de correr. De hecho yo tenía una costumbre cuando era muy chiquito y era jugar mucho a corretear y molestar a las mujeres, que era a quitarles la bamba y la moña, y a salir corriendo con la moña y la niña salía detrás de la moña y siempre fue amante de correr y excederme corporalmente al máximo. Por eso me metí al grupo de danzas del colegio, porque era una actividad física, no de alto impacto, pero eso no me importaba, yo lo que quería era relacionarme con mi cuerpo desde todos los niveles, el ejercicio, el deporte, la danza, todo eso.” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

“Yo tocaba era la tambora. Eso le llamaba la atención a las niñas, ellas siempre se enamoraban de los músicos, entonces, yo entre el grupo de música. Pero el profesor nos puso a bailar y a mí me fue bien y me gusto. Entonces, quede en el grupo como músico y bailarín” (Extracto de entrevista a Andrés, 2009).

“Yo entré por un amigo que se la pasaba ahí metido. Entonces me llevo a un taller de teatro y ahí quede enganchado. Además podía conocer nenas y perder mi timidez...yo casi no podía hablar, pero el teatro me ayudo, después vino el encuentro con la danza contemporánea y eso fue otra cosa, algo muy físico, de fuerza pero también de expresión y manejo.” (Extracto de entrevista a Pedro, 2010).

Cuando la danza transciende el campo del esparcimiento y la diversión y se transforma en una opción de vida se convierte en una arena de confrontación en la que el bailarín se encuentra consigo mismo y con el mundo que lo rodea. Este encuentro genera brechas, rupturas, crisis y nuevos sentidos frente al ser, el cuerpo, lo masculino, lo femenino y sus inscripciones en el mundo. Ciertamente, los bailarines entrevistados coinciden en afirmar que su opción por la danza va más allá de una opción laboral o de formación, es una elección que se convierte en la puerta de entrada para proponer y vivir nuevas vidas y con esto, por supuesto, vivir o experimentar otras/nuevas/diversas masculinidades. Es una opción, como dice uno de ellos, por la libertad. ¿Qué significa aquí la libertad? ¿Cuáles son las cadenas que atan a estos hombres? ¿Qué elementos para confrontar o reafirmar su masculinidad encuentran durante su huída?

La danza, según Contreras (1997), significa un espejo en el que el hombre se ve y se desconoce, lo que le implica una ruptura con su masculinidad y con los referentes a través de los cuales la ha venido construyendo. Ahora bien, la danza es también la arena que posibilita nuevas construcciones frente a la masculinidad: “este es un espacio para construirse diferente a partir de la permanente escucha de una otredad que no es abstracta sino definida: lo femenino, o mejor aún, las mujeres concretas, sabias en su mayoría, que se empeñan en este oficio difícil y apasionante de la intensidad escénica, y lo que deseamos como nuevos valores masculinos, situados todavía en el ámbito utópico, ese mundo no tocado por la muerte” (Contreras 1997:40).

En consecuencia, la danza va más allá de una formación técnica, de la profesión, para convertirse en el campo de exploración de las masculinidades. Ahora bien, dicha exploración no significa necesariamente que las masculinidades sean rebatidas o controvertidas. Puede que la exploración de la masculinidad a través de la danza de cómo resultado una reafirmación de la masculinidad hegemónica. No obstante, lo que interesa en este apartado en particular, no es la discusión respecto a qué tipo de masculinidades produce la práctica de la danza como profesión, sino el por qué esta práctica se ve como una escapatoria, un escenario de crisis y como plataforma para re-pensarse. Por ello es importante centrarse en tres momentos que resultan relevantes en esta opción por la danza: su elección, la crisis y los saldos a favor.

La Elección.

Como se ha comentado con anterioridad los bailarines acceden a la danza como un “anexo” a sus actividades escolares. Así, toman cursos, talleres o se involucran con grupos institucionales que no implican mayor compromiso. Sin embargo, en el momento de elegir una carrera profesional, la danza comienza a aparecer como una opción aceptable pero no viable. Así, los bailarines optan por profesiones que resultan liberales y masculinas: carreras técnicas, medicina, matemáticas o la privilegiada: ingeniería. Sólo uno de los bailarines entrevistados (uno de once) tomó como primera opción la danza. Este bailarín venía ya de una formación importante en términos de ballet y tuvo la oportunidad de seguir

formándose en Nueva York. Con el apoyo de la madre (bailarina), el joven comenzó sus estudios en el extranjero y después de un par de años volvió para integrarse en la ASAB. El anterior resulta un caso marginal, es decir, no es la constante puesto que la mayoría de bailarines entrevistados no tuvieron una formación previa formal en danza y porque no contaban con antecedentes familiares en los que las artes resultaran un ejercicio profesional. Entonces, los bailarines se ven abocados a elegir carreras profesionales relacionadas con la masculinidad.

En efecto, el trabajo que John Radford ha desarrollado en el estudio de las relaciones entre género y la elección profesional (1998) demuestra que las mujeres se inclinan por profesiones como la psicología, la sociología, las comunicaciones o la enfermería. Por su parte, los hombres se deciden por carreras como la ingeniería, la medicina o la química. Según Radford, el género asociado a expectativas sociales y pautas culturales, sigue influyendo de forma significativa en la distribución de cargas laborales. Así, las profesiones asociadas tradicionalmente al rol materno siguen siendo asignadas a las mujeres a pesar de los cambios que se presentan en el mercado laboral contemporáneo. Luz Gabriela Arango llega a conclusiones similares para el caso colombiano (2007). En este sentido, no es difícil pensar que los bailarines de la ASAB se vieron abocados a tomar una decisión difícil no sólo en términos de proyecciones laborales y económicas, sino en términos de asignación de roles sociales de género. Entonces, los bailarines a pesar de sentir inclinaciones hacia las artes debieron, en la mayoría de los casos, aplazar su ingreso a la ASAB. Sólo en uno de los casos de los bailarines entrevistados se optó por iniciar una carrera diferente a la danza, pero dicha decisión tuvo repercusiones importantes:

“A mí me mandaron a estudiar ingeniería electrónica, hice cuatro semestres pero vivía tan triste que hasta me dio migraña [...] dejé la carrera y se me quitó la enfermedad. Después decidí estudiar danza y aún hoy hay muchos que no están de acuerdo, por eso yo me pago la carrera.” (Extracto de entrevista a Hugo, 2009).

Los bailarines debieron afrontar el peso familiar y social de tomar una decisión profesional que los acercaba básicamente a formas asociadas a las mujeres: lo femenino, lo delicado, lo cuidadoso. De allí el descontento de las familias que no encontraban

argumentos para entender por qué los hijos se inclinaban a una profesión que no les traería ganancias económicas y que los acercaba a un mundo que no era propiamente el masculino. Comparando los testimonios entregados por los bailarines es fácil darse cuenta de que los reparos efectuados frente a la elección de la profesión por parte de la familia y las personas cercanas a los bailarines era menos por las posibilidades económicas que ofrece esta carrera y más por involucrarse en un mundo “ajeno”:

“Eso es pa’ viejas, me decía un amigo. Entonces, yo le hablaba de los bailarines hombres que se dedicaban a esto, él se reía, me decía: sea serio.” (Extracto de entrevista a Andrés, 2009).

“En mi caso al principio fue un poquito duro porque yo vivo con mi abuelo y me decía que ¿por qué iba hacer eso? que eso que no me daba para vivir, que eso era para mujeres, que por qué no estudiaba en el Sena panadería algo así. Mi madre sí me apoyo y que me presentara y fueron cambiando las cosas, me han dado el apoyo y ahora son incondicionales.” (Extracto de entrevista a Manuel, 2009).

Yo conocí la ASAB cuando estaba estudiando teatro, hice cuatro años en la Charlotte. Escucha mucho de la ASAB, como un ideal de educación artística en teatro, me invitaron a ver un festival, no sabía que iba a ver, me invitaron a ver danza, fui y el primer bailarín que vi fue a Giovanni. Yo estaba en un rollo de inconformidad con el texto, sentía que mi cuerpo estaba bien en la escena, pero en el momento que hablaba, con mi voz, no tenía ningún sentido y descubrí ese lenguaje corporal. Empecé a averiguar por la ASAB, a entrenarme, a preguntar qué pedían para la audición, por eso terminé en la ASAB (Extracto de entrevista a Santiago, 2009).

Mi madre si tenía un ideal de que iba a ser médico o ingeniero; sin embargo, ella es consciente que ella misma incentivó eso, que yo estudiara artes escénicas y ella dice que es una cantante frustrada y le emociona mucho que su hijo está haciendo lo que quiere. Le preocupa obviamente mi futuro económico, como toda persona que vive en una sociedad capitalista como ésta, pero me he acercado cada vez más, creo que mis padres han comprendido cada vez más ese hecho y ya a estas alturas del camino están completamente felices(Extracto de entrevista a Santiago, 2010).

Las Dificultades

La oposición de su familia y el peso de la elección de la danza como opción laboral no es la única dificultad que han encontrado los bailarines en su camino. Éste no es un camino fácil, como ellos mismos lo reconocen, sobre todo porque la danza presenta diversos tipos de retos y confrontaciones. Al entrar a la academia, la primera percepción que tuvieron estos aprendices de danza fue precisamente que todo lo que sabían respecto a la danza era nulo. Tal y como lo señalan las historias de Julio, Andrés y Antonio, los acercamientos a la danza que por lo general hacen los recién admitidos a la ASAB, han sido acercamientos no desde lo académico sino desde la práctica, el folclor o el hobby. Pocos de ellos han estudiado la danza desde la técnica y desde pequeños. Entonces, saberse sin saber nada de danza es el primer choque que afrontan los bailarines. No obstante, este choque comienza a ser superado gracias a las materias teóricas que le ofrece el plan de estudios y que les permite comprender la danza ya no sólo desde la perspectiva del ritmo sino desde la perspectiva del movimiento y la técnica. Ahora bien, este primer choque es fácilmente superable si se cuenta con una disciplina de lectura, investigación y estudio constante. Pero, ¿cómo superar un cuerpo que se niega a danzar? Aquí encuentro el segundo gran inconveniente que deben afrontar los bailarines, uno que no se supera necesariamente leyendo: la relación con el cuerpo.

Haciendo un repaso de las entrevistas realizadas a los bailarines es evidente que todos encontraron un obstáculo en la clase de ballet clásico que reciben en primer semestre, como se vio antes. Esta clase se convirtió para ellos en la condición que definiría no sólo su continuidad en la academia sino su futuro como bailarines. Esta clase no resulta en un obstáculo por su exigencia sino porque es un espejo en el que deben mirarse los bailarines y confrontarse con su cuerpo y con lo que éste significa:

El ballet clásico es muy femenino, trabaja muchos movimientos más femeninos, hay posturas, hay estándares, existe una técnica que uno no se puede salir de ella, siempre uno tiene que manejar la posición estándar, de pronto la pierna viene acá [...] eso lo hacen mejor las mujeres, ellas son afines al ballet, nosotros no (Extracto de entrevista Julio, 2009).

Yo diría que para uno como hombre es más complicado llegar a tomar posiciones frente a la danza, como lo son las posturas, la flexibilidad, un hombre normal no está acostumbrado hacer eso, en cambio las mujeres lo hacen y lo hacen muy bien por naturaleza, ellas son más flexibles, el hombre es más rígido, más fuerte (Extracto de entrevista a Santiago, 2009).

El ballet confronta al hombre con su cuerpo pero lo confronta desde la comparación: el hombre versus la mujer. Esto genera una serie de crisis en los bailarines, primero porque la competencia es fuerte y ellos resulta rezagados, segundo, porque las mujeres ya vienen con entrenamientos previos en el ballet y resultan mejores bailarinas que ellos y, tercero, porque el ballet implica posiciones corporales suaves y delicadas, “femeninas” en términos de los bailarines. Y, precisamente, este tercer punto es el que desenlaza la confrontación de los bailarines con su propio ser: ¿Cómo entrenar un cuerpo acostumbrado a la rudeza?:

En cuanto al control y el manejo del cuerpo para el hombre el ballet no es fácil, las posiciones son difíciles de manejar, el rol masculino se maneja más desde la estética y la elegancia, la suavidad (...) en el folclor no se maneja ese concepto (Extracto de entrevista a Pablo, 2009).

La confrontación con el cuerpo lleva a los bailarines a examinar su masculinidad. Cuando los bailarines relatan sus experiencias con el ballet todos ellos asocian sus dificultades a la técnica y a la imposibilidad de pensarse desde aspectos femeninos. Al respecto, los bailarines comentan que además de no poder ejecutar los movimientos con maestría no los podían hacer de la forma adecuada, de la forma en que lo hacían las mujeres, pues ellas son su parámetro de comparación y su imagen a imitar, cosa muy extraña a la hora de construir masculinidades. Examinando con mayor atención los testimonios de los bailarines se nota que el problema no es tanto la elasticidad o no del cuerpo, sino que sus cuerpos no resultan iguales o similares al de las mujeres. Entonces, el cuerpo adquiere una relevancia insospechada en la práctica de la danza, ya no desde su manejo, sino desde su concepción y su relación con la masculinidad:

Tenía una maestra de ballet, me decía que tenía un prototipo grueso, fuerte, una corporeidad muy masculina, esto me llevo a pensar mucho porque yo no quiero bailar como mujer...eso no aguanta (Extracto de entrevista a Harry, 2009).

La confrontación de los bailarines con su cuerpo los lleva a pensarlos, explorarlos, conocerlos y re-elaborados. Con este ejercicio los bailarines también comienzan a reflexionar sobre su masculinidad y sus formas de estar en el mundo. Así, la danza se convierte en la puerta de entrada a la re-significación de las masculinidades y en una opción por la libertad, tal y como un bailarín señala:

Esto me ha permitido otras opciones, ver el mundo con otros ojos, pero básicamente deshacerme de un poco de pre-juicios, que el bailarín es marica y todo eso (Extracto de entrevista a Jorge 2009).

Como hemos podido apreciar, la construcción de las masculinidades de los bailarines entrevistados es un proceso complejo que implica traducciones, negaciones, comparaciones, renunciaciones y luchas. Desde su infancia, en familias desarticuladas y divergentes al modelo hegemónico, pasando por su adolescencia en la escuela, hasta llegar a defender una opción vital y profesional, los bailarines se acercan a la adopción de una masculinidad hegemónica, donde la heterosexualidad, el respeto, la violencia y la popularidad fungen como elementos cardinales. Sin embargo, cuando se acercan a la danza, específicamente al ballet, empiezan a surgir cuestionamientos, frustraciones, en torno a esa misma masculinidad y la forma como se ha experimentado, o no, el cuerpo propio. ¿Qué le pasa a un hombre, a sus imaginarios, representaciones, concepciones, en últimas a su masculinidad, cuando tiene que vérselas con una práctica corporal que implica asumir insignias que se consideran culturalmente femeninas? ¿Pueden surgir de esta experiencia “nuevas” masculinidades, nuevas formas de ser hombre que resisten a los ideales hegemónicos? Son preguntas que me rondan todo el tiempo y que espero seguir trabajando.

CAPÍTULO III: CRISIS, MASCULINIDAD HEGEMÓNICA Y HUÍDA

...la carga técnica que es el ballet clásico exige una corporeidad clara, hombres delgados, musculosos, que tengan una línea clara, que sean elásticos, fuertes pero muy femeninos.

En el capítulo anterior hemos podido acercarnos a los procesos por los cuales los bailarines entrevistados para este trabajo de investigación, resaltando los relatos de Julio, Andrés y Juan Pablo, han construido su masculinidad de manera particular, en el ámbito familiar y escolar, donde pasaron su primera infancia. Digo de manera particular porque ellos vienen de familias no tradicionales donde la función paterna ha sido asumida, la mayoría de las veces, por mujeres, teniendo como consecuencia que los primeros acercamientos de nuestros bailarines a la masculinidad implica una



traducción, una pregunta por cómo construirse como hombres cuando ven de primera mano que las funciones del hombre las cumple una mujer. Ahora bien, ello no implica necesariamente un alejamiento a lo que hemos venido denominando “masculinidad hegemónica”, porque de todas formas nuestros bailarines han estado acompañados de una u otra manera por personajes masculinos o pares, en el ámbito escolar por ejemplo, que les han orientado certeramente en dicho proceso de construcción de masculinidad. También hemos visto que al adoptar la masculinidad hegemónica, los bailarines no promulgan un cuestionamiento crítico hacia su forma de “ser” hombres hasta el momento en que se tienen que enfrentar con la práctica del ballet y la necesidad que tienen de defender la danza como una práctica profesional tan viable como otras profesiones denominadas liberales.

Ciertamente, estos bailarines se ven abocados a adoptar posturas, gestos, movimientos caracterizados socialmente como femeninos en el ballet, además de realizar ejercicios de sensibilización y de creación que implican traspasar las barreras sociales corporales, acercarse al otro y la otra, se ven obligados a defender una práctica que es considerada de “mujeres”, lo que conlleva a un cuestionamiento fuerte por las formas como se han asumido en tanto “hombres”, cuestión que se va a desarrollar más en profundidad en este capítulo.

Ahora bien, uno de los aspectos que deseo resaltar de esta investigación es que estamos frente a una paradoja en el proceso constante de la construcción de la masculinidad. Indudablemente, hay que ser un hombre siendo como los demás hombres, pero se espera que seas único; se está determinado por el cuerpo, pero es necesario superar el cuerpo; el ejercicio de la sexualidad constituye la masculinidad, pero no toda sexualidad es aceptada; la razón se impone sobre lo sensible, pero en la danza es al revés y, sobre todo, se debe ser masculino para ser hombre, pero el ballet requiere un poco de feminidad en algunos movimientos y ejercicios técnicos. Así pues, se reconoce que la masculinidad es un conjunto de prácticas sociales, no necesariamente coherentes, vinculadas a relaciones de poder y de reproducción de la sociedad patriarcal occidental encaminadas a mantener dicha sociedad (Connell, 1995). No obstante, subrayo una vez más, tales prácticas no son monolíticas ni esenciales ni incuestionables. De hecho, hoy en día están en crisis. Nuestros bailarines, al ingresar a la ASAB, empiezan a ser partícipes de dicha crisis y se enfrentan con sus efectos en dos niveles: uno subjetivo cuando se preguntan por su propia masculinidad y otro profesional cuando se preguntan si la danza es en realidad a lo que quieren dedicarse.

En efecto, ¿qué le pasa a un hombre, a sus imaginarios, representaciones, concepciones, en últimas a su masculinidad, cuando tiene que vérselas con una práctica corporal que implica asumir insignias que se consideran culturalmente femeninas, una práctica que implica transpasar las reglas de género frente al manejo, cuidado y apropiación del cuerpo? ¿Pueden surgir de esta experiencia “nuevas” masculinidades, nuevas formas de ser hombre que resisten a los ideales hegemónicos? Son preguntas que me rondan todo el tiempo y que espero desarrollar en este capítulo. Con tal fin, ordeno mis argumentos de la

siguiente manera: en un primer apartado hablo de la crisis de la masculinidad que los hombres han tenido que lidiar desde mediados del siglo XX hasta la actualidad; en el segundo apartado hablo de la crisis particular de los bailarines entrevistados cuando tienen que vérselas con el ballet; por último, hablo de la huída de la masculinidad hegemónica como una puerta de entrada a nuevas masculinidades, masculinidades femeninas, que ven en lo femenino un potencial, en el caso específico de un bailarín.

CRISIS DE LA MASCULINIDAD.

La masculinidad está en crisis. La anterior sentencia podría sonar descabellada hace cien años; sin embargo, hoy, este anuncio resulta un lugar común. Basta con examinar el reciente campo de estudio de las masculinidades y las diversas disciplinas que lo componen (sociología, antropología, literatura, biología, etc.) para constatar que autores y autoras dedicadas al estudio de la masculinidad coinciden en la siguiente idea: los hombres en la actualidad viven una crisis producida por la revolución feminista que dejó al “desnudo” los mecanismos de dominación masculina y empoderó a algunas mujeres en el mundo público, a mediados del siglo XX. Al respecto, Elisabeth Badinter, en su texto *XY. La identidad masculina* (1993), realiza un recorrido por las diversas formas que ha tomado la masculinidad en el siglo XX y los diversos modelos a los que se han tratado de plegar los varones en busca de su identidad. Desde el *cow boy* hasta el hombre gentil, la masculinidad ha explorado sin mayor resultado formas de diferenciarse y construirse desde sus propios referentes. Sin embargo, esta búsqueda ha sido infructuosa. Primero, porque la masculinidad dominante se basa en certezas, no en dudas; segundo, porque al encontrarse desestabilizados por la interlocución de las mujeres, los hombres no encuentran soportes para erigir de nuevo su imperio. ¿Sobre qué construir de nuevo y atravesar una de las muchas crisis que ha sufrido la masculinidad a lo largo de la historia occidental? Parecen preguntarse ellos, pero responden ellas.

En Latinoamérica, son se puede dilucidar tres factores que han producido la crisis de la “masculinidad”: Primero, la salida masiva de las mujeres al mundo laboral, lo que implica un cambio en sus prácticas cotidianas, a veces una doble jornada laboral, pero

siempre una independencia económica, el aumento de los hogares con jefatura femenina, los desarraigos y problemáticas sociales que produce el conflicto armado en Colombia, que entre otras cosas ha dejado los hogares a cargo de las mujeres, quienes se ven obligadas a cumplir dobles funciones: proveer y cuidar. Segundo, las mujeres han disminuido el número de hijos que dan a luz. Ciertamente, al empezar a habitar el lugar de lo público las mujeres ya no tienen tiempo, deseos, ganas, ni recursos para cuidar de gran cantidad de hijos. Por lo tanto, las mujeres, sobre todo las mujeres blancas de clases medias, se encargan de uno o a lo sumo dos hijos. Las tasas de fecundidad en el 2005, según la ENDS es de 2.4 hijos por mujer: “ Como se ha podido comprobar a través de todas las encuestas, la fecundidad ha venido disminuyendo desde mediados de los años sesenta cuando la tasa total de fecundidad se estimó en 7 hijos por mujer. Parece que entre 1985 y 1995 la tendencia al descenso se estabilizó alrededor de 3 hijos por mujer y cinco años más tarde (2000-2005) estaría disminuyendo aunque lentamente” (Profamilia 2010) Esta disminución en el número de hijos, no obstante, no es resultado únicamente de una decisión personal. En nuestro país coincide con un esfuerzo estatal de regular los nacimientos en vista del boom poblacional dado en la década del cincuenta del siglo XX y que demanda esfuerzos importantes en los ámbitos de la educación sexual y, en especial y en contra de la Iglesia, los métodos de planificación familiar. Tercero, las mujeres se escolarizan y acceden a la educación superior, lo que les permite diseñar proyectos de vida diferentes al de la maternidad. Todo lo anterior ha generado cambio en el posicionamiento social de las mujeres, transformaciones en las representaciones sociales y de los estereotipos de las misma, transformaciones de los roles de hombres y mujeres.

Pero, ¿qué es lo que entra en crisis? Yo diría que la masculinidad hegemónica. Ya hemos hablado de la masculinidad hegemónica en el capítulo anterior. Decíamos, por ejemplo, que ésta se construye a través de tres “p”: proveedor, potencia y protección (Badinter, 1993). Sin embargo, vale la pena ahondar en el concepto, Connell (1995) tiene una definición que vale la pena citar: la masculinidad hegemónica es la forma de “masculinidad prevalente, más alabada, idealizada y valorada en un determinado contexto social” (1995, en red). En efecto, existen muchas versiones de lo que un hombre debe ser, pero sobre todas ellas se impone una: la hegemónica. Y se impone porque es la más

práctica y funcional para el orden social patriarcal. Pero ostentar esta masculinidad no es tarea fácil. La masculinidad hegemónica prohíbe, circunscribe, delimita, jerarquiza y sobretodo inhibe las emociones. En este entramado complejo, el hombre debe moverse para ganar su pertenencia al grupo de los hombres y ejercer, desde allí, poder, gozando de mejores posiciones en relación con las mujeres y con otros hombres considerados inferiores (Olavarría, 2006).

Existen cuatro reglas que un hombre debe cumplir si desea acceder a la masculinidad hegemónica, en palabras de Kimmel (2010, en red). La primera y más importante es: *Nada de mariconadas*. No se puede hacer nada que remotamente sugiera la feminidad. La masculinidad es el repudio de lo femenino. La masculinidad responde al mandato: ¡No seas una mujer! La segunda regla: *Sé importante*. Medimos la masculinidad por el tamaño de la chequera, poder, estatus. La tercera regla: *Sé duro como un roble*. Lo que define a un hombre es ser confiable en momentos de crisis, parecer un objeto inanimado, una roca, un árbol, algo completamente estable que jamás demuestre sus sentimientos. La cuarta regla: *Pelea*. Tener siempre un aura de atrevimiento, agresión, toma riesgos, vive al borde del abismo, has tuya la violencia. Lo que es problemático de este tipo de reglas no sólo es que implican dolor y renuncia, sino que se presentan como un principio universal y permanente, que está por encima del tiempo, el espacio y la vida misma. Y aunque la masculinidad hegemónica es en sí una ganancia, como dijimos arriba, implica presión y riesgo. Presión para adecuarse a las insignias de independencia, autosuficiencia, fuerza y dureza que se supone debe ostentar todo hombre. Riesgo como la violencia, la incapacidad de expresar sufrimiento, consumo de sustancias adictivas, mayor número de suicidios, etc.

Esta masculinidad, por definición, se conjuga necesariamente con otro concepto: la feminidad, entendida como un ideal cultural, caracterizado por sociabilidad, fragilidad, pasividad, aceptación de los deseos del hombre y receptividad sexual (Connell, 2005, en red). Es importante, así mismo, ver y resaltar que ambos conceptos se construyen socialmente en una relación recíproca marcada por la subordinación de la segunda frente a la primera, con la intención de mantener un orden social jerarquizado de “lo masculino”

frente a “lo femenino”. Ciertamente, a través de los comportamientos, actitudes, creencias e ideas que componen la masculinidad hegemónica, se le enseña a los hombres que pertenecen a un grupo social superior y que debe ejercer autoridad sobre otro tipo de grupos sociales subalternos que, en virtud de esa condición, son considerados femeninos y se feminizan: mujeres, homosexuales, personas cruzadas por la raza, personas de edad, personas minusválidas, etc.

En el sentido anterior, resulta que desde hace mucho tiempo en occidente la masculinidad hegemónica se ha caracterizado, pese a sus variantes, por ser sexista y homofóbica. Y, según los mandatos de este modelo hegemónico de masculinidad, un varón debe ser activo, jefe de hogar, proveedor, responsable, autónomo, no rebajarse ante nada ni ante nadie; ser fuerte, no tener miedo, no expresar sus emociones; pero además, ser de la calle y del trabajo. En el plano de la sexualidad, el modelo prescribe la heterosexualidad. Entonces, el hombre ideal no se aleja para nada del hombre joven, casado, blanco, urbano, del norte, heterosexual, padre, con educación universitaria y empleo de tiempo completo, buena complexión física, peso y estatura y un récord deportivo reciente. El hombre que no pase cualquiera de estos requisitos se verá a sí mismo como devaluado, incompleto e inferior. Lo que seguramente le sucede a muchos hombres en el mundo real (Kimmel, en red, 2010).

Quiero detenerme en este punto, pues la masculinidad en nuestro país está completamente determinada por lo blanco en tanto patrón racial y es algo que poco se ha estudiado. Mara Viveros asegura que “la masculinidad blanca ha contribuido a asegurar la permanencia y estabilidad político-económica del proyecto moderno en América latina participando en la creación de identidades nacionales homogéneas y asegurando el flujo de materia primas desde la periferia hacia el centro” (2008: 9). Una de las imágenes que nos llegó de Europa, durante los siglos XVIII y XIX, fue la del burgués-ciudadano, la cual responde a los valores del orden, la nacionalidad, la civilidad, el trabajo. Dicha imagen contrasta con la preocupación de las elites sobre las posibilidades de las “razas” nacionales, por definición mestizas, por llegar a las metas de la razón y el progreso. Ciertamente, si la Colombia republicana iba a superar sus herencias coloniales, tarea imposible de lograr,

necesitaba de unos cuerpos dados al trabajo, a la razón, al orden y la disciplina: cuerpos inscritos en el ideal de lo práctico. Lo que es dicente de este proyecto es que esos cuerpos coinciden con los de los hombres blancos, de elite, expertos que empezaron a administrar el país en el tránsito del siglo XIX al XX. Los otros, cuerpos de campesinos, negros, indios, proletarios, pertenecían a la plebe y necesitaban de una educación férrea para hacerlos partícipes del mencionado proyecto. No obstante, en la práctica, cada región colombiana construyó su propia masculinidad hegemónica según sus tradiciones, imaginarios y prácticas; por ejemplo, en Armenia están los hombres cumplidores, principales proveedores del hogar, y en Quibdó están los hombres quebradores, mujeriegos y despreocupados.

Ahora bien, la masculinidad hegemónica siempre tendrá que ser demostrada. Ciertamente, la construcción de la masculinidad hegemónica está atravesada por pruebas mediante las cuales cada hombre tendrá que demostrar en diversas etapas de su vida, su masculinidad, como si fuera un atributo que siempre está en peligro de perderse (Gilmore1994). Durante la adolescencia, la sexualidad será el eje central de la demostración y se expresará por medio de la capacidad de conquistar mujeres y la frecuencia de los actos sexuales. En la adultez, cuando cada varón ha demostrado fehacientemente su virilidad en el matrimonio y la procreación, el centro de la construcción de la masculinidad estará en su capacidad como proveedor, es decir, en su aptitud para sostener económicamente a su familia. Un varón adulto sin trabajo se sentirá socialmente devaluado como hombre. En la vejez, el hombre debe seguir manteniendo su hegemonía a través de las rentas, la experiencia, la autoridad y el conocimiento, ya que la misma puede desquebrajarse al perder su estatus de proveedor, pues se encuentra fuera del mercado laboral.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando un hombre pierde su trabajo frente a una mujer? ¿Qué pasa cuando quién provee el hogar es la mujer? ¿Qué pasa cuando la novia no acepta la propuesta de matrimonio porque ello obstaculiza su proyecto de vida? ¿Qué pasa cuando una mujer no quiere tener hijos o cuando quiere tenerlos con otra mujer? ¿Qué pasa cuando los hombres feminizados se empiezan a organizar y logran cierto tipo de legitimidad? ¿Qué pasa cuando lo femenino es lo que, lentamente, se impone? Como dije al principio de este apartado, esa masculinidad hegemónica que parecía eterna está en crisis y tiende a

desaparecer. Y no sólo por el esfuerzo de los grupos de mujeres y feministas, también por el de un grupo de hombres que cansados de las exigencias, incertidumbres y violencias que supone ser hombres en nuestra sociedad están cuestionando su género y proponiendo “nuevas masculinidades”, más humanas y menos competitivas. Masculinidades que no se basen en la negación, sino en la afirmación de la vida.

Entonces, ratifico la idea de que la masculinidad hegemónica es un constructo histórico que así como nació y se constituyó como el ideal, tiende a desaparecer. Los bailarines de la ASAB sienten en su propio cuerpo esta crisis de la masculinidad, no sólo porque históricamente están inscritos en ella, también porque han elegido una práctica profesional considerada como de “mujeres” en la cual necesariamente se van a tener que enfrentar a lo que culturalmente se ha entendido como femenino: una manera de actuar, una manera de presentarse, una manera de bailar, como veremos a continuación.

EL BALLET COMO RUPTURA.

Los bailarines, han vivido esas crisis de la masculinidad en sus propios cuerpos, por una parte, como se expuso en el segundo capítulo, al escoger la danza como opción profesional y estilo de vida, se vieron e enfrentados a cuestionamientos, estigmatizaciones y sanciones sociales, por otra parte, los requerimientos técnicos, físicos, destrezas y formas de manejo corporal del ballet produjeron crisis con sus parámetros de ser hombres en relación a la forma como estaban acostumbrados a sentir, mejor no sentir y experimentar sus cuerpos.

En este apartado quiero equiparar la crisis que han vivido algunos hombres en general, con la crisis que sufrieron los bailarines entrevistados cuando tuvieron que enfrentarse a su materia de ballet, ya que esta en particular no se puede explicar sin retomar el contexto global. En efecto, al igual que los hombres occidentales del siglo XX y principios del XXI, los bailarines se encontraron en una situación en la que la fuerza, la protección, la violencia o la virilidad no eran deseables ni viables. Indudablemente, en el espacio concreto del ballet, a ellos se les exige que aprendan a comportarse de formas femeninas, suaves y delicadas, a tener cuerpos delgados y cuidados, a ser gracioso y despojarse de sus prejuicios, a saberse adecuar a un ámbito que privilegia lo femenino:

“A mí me metieron algo en la cabeza muy fuerte, desde chiquito, que hasta este momento me estoy sacando y fueron dos cosas: la primera era que yo era el hombre de la casa, porque no había hombre, yo era el hombre de la casa, en todo sentido, menos en el sentido económico, obviamente... la última reflexión de la visita era: mijito tiene que ser juicioso, mire que su mamá está sola, mire que usted es el hombre de la casa, tiene que cuidar de su hermana, era algo muy reiterativo. Y ahora empezar a bailar con suavidad, con delicadeza, eso como que no me sonaba mucho, no iba con lo que yo era y lo que me repetían siempre de ser el hombre de la casa, el fuerte, el responsable.” (Extracto de entrevista a Andrés, 2009).

“Pues básicamente, para mí fue, dentro de mis prioridades de vida el cuerpo siempre estuvo presente, yo vine a hacer esa reflexión ahorita en la carrera, pero me di cuenta que desde mucho antes, siempre como el cuidado por el cuerpo, el bienestar del cuerpo, el trabajo con el cuerpo, pues no siempre desde la danza, anteriormente, ahora básicamente desde ella, pero siempre ha sido dentro de las cosas prioritarias de mi vida, ha sido eso, no por un concepto tanto de belleza, o por un ideal de hombre musculoso. No, creo que son esas cosas intrínsecas que están en uno, es así y punto. Yo soy así, como man can can, pero eso es biología, me entiendes. Y eso me dio duro con el ballet. Yo no encajaba, no me daba el cuerpo y pues a adelgazar se dijo, pero sin ganas, aunque yo cuidaba del cuerpo, eso de ser más flexible, más flaco, eso como que no pero tocaba si quería seguir” (Extracto de entrevista a Pedro, 2010).

Así entonces, los bailarines comenzaron a problematizar su masculinidad con relación a la práctica del ballet ¿Cómo tener éxito en el ballet con cuerpos contruidos desde la fuerza, desde lo hosco? ¿Cómo va a influenciar la práctica del ballet en mi identidad como hombre? ¿Cómo cambia mi relación con el cuerpo: qué cuerpo descubro, construyo, desde el ballet y la danza contemporánea?

“Las niñas si tenían eso, a ellas se les da como natural. También es cierto que la mayoría ya habían hecho ballet, desde chiquiticas. Yo no. Era la primera vez. Yo venía del folclor y siempre me había desempeñado como hombre, el rol de lo masculino. Aquí me tocó una profe que me decía que me sintiera más femenino, como

una pluma. Y yo no sabía cómo hacerlo. Me sentía torpe, como burdo. Me tocó contratar a una profesora particular, porque yo quería bailar y hacerlo bien, pero como que mi cuerpo necesitaba más entrenamiento. Ser como una pluma no es fácil para un hombre, está el cuerpo que es como, como que no responde” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

“El cuerpo si cambia. Yo había pensado el cuerpo, cuando me lesioné en el fútbol. Pero no desde la danza y sí es diferente. Aquí el cuerpo es tu medio de vida. Pero con relación al ballet como que me costó algo de trabajo. Yo no sabía si había elegido bien, porque yo nunca había hecho ballet, no me gustaba. Entonces, pensé que la no iba a poder con la danza. También influyó que yo vengo de una familia machista, aunque mi mamá siempre estuvo más presente que mi papá. Pero ella es machista, o sea, siempre me inculcó lo que es ser un hombre. Fue ella la que me metió al fútbol. Y entonces, cuando le conté lo del ballet ella como que no entendió. Me veía ahí trabajándole a la cosa y no lo aceptaba. Creo que eso influyó para que yo también sintiera algo raro con el ballet” (Extracto de entrevista a Andrés, 2009).

Siguiendo el paralelo de la crisis de la masculinidad de la que hablamos en el primer apartado con la crisis de los bailarines (también de masculinidad), encontramos que las dos son producidas en parte, por mujeres. La primera, desatada por el feminismo de los años sesenta que desestabilizó los roles y despojó a los hombres de sus campos tradicionales, en especial, el campo laboral: “al acabar con la distinción entre los roles y tomarse sistemáticamente todos los campos que antes estaban reservados a los hombres, las mujeres desmontaron lo que caracterizaba universalmente al hombre: su superioridad sobre la mujer” (Badinter, 119). Con el ballet sucede algo similar: las mujeres resultan superiores a los hombres.

Las mujeres son una competencia fuerte porque ya tienen la técnica, casi todas han pasado por allí. En esta cultura es común que a las niñas se las meta a hacer ballet pues eso les da como feminidad y ahí aprenden. Los hombres no. No hay un Billy Eliot aquí. A los hombres los meten a deportes, el futbol sobre todo (Extracto de entrevista a Andres 2009).

“Ellas siempre llevan la delantera. A mí me costó mucho, pero a ellas como que no, ves, como que les salía del cuerpo. Solo una de mis compañeras le dio duro porque era como gordita, no tanto. Le decían que tenía que bajar y ella lloraba porque no rebajaba. Pero las otras tenían el cuerpo y les iba bien, siempre las pasaban. A mí me tocó entrenar mucho, seis horas en el salón, en la ASAB y otras tantas en casa frente a un espejo. Era duro porque por más que le daba yo no me parecía a ninguna de ellas, tampoco tenía por qué, pero eso me atormentaba, no verme como ellas, no tener como la suavidad, el cuidado en el movimiento y la técnica. Entonces me dio como la envidia y dejé de compartir con ellas, pero eso sí todo el tiempo las miraba para imitarlas” (Extracto de entrevista a Santiago, 2009).

“Yo trataba de no compararme, pero eso es imposible. En mi grupo éramos como mitad y mitad, pero a ellas siempre les iba mejor. Nosotros tuvimos que unirnos y bailar juntos para corregirnos: que no que no es así, que hágale por aquí, que se está moviendo mal. Ellas en cambio iban a clase y rapidito se iban, porque no tenían que sobre entrenarse. Algunos compañeros sugirieron contratar a alguien que nos guiara. Yo empecé a dudar si la danza era lo mío, pero a mí me seguía gustando, solo que con el ballet me di duro contra el mundo. Además porque eso de ser más femenino se me quedaba en el cuerpo y parecía amanerado todo el tiempo. Yo no soy marica y no tengo nada en contra de ellos; de hecho, aquí hay muchos y bien. Pero si me molestaban mis amigos y mi familia. Ellos no entienden bien el rollo del ballet” (Extracto de entrevista a Álvaro, 2009).

Ciertamente, en el mundo de la danza el ballet es una excepción que parece desestabilizar las lógicas del cuerpo, del sexo y del género. Siguiendo los estudios de la antropóloga Judith Lynne, respecto a la función social de la danza en diferentes culturas, se puede determinar que la danza es al igual que la religión una forma de integración social que establece por medio de la coreografía, los vestidos y los movimientos el lugar que debe ocupar el hombre y la mujer en la sociedad. La danza es un dispositivo de género. Esta conclusión es a la que llega Lynne después de estudiar las danzas (rituales o festivas) de diferentes comunidades de la India, Asia y Norteamérica: “Incluso en un ritual, en un

evento social, en el arte teatral, la danza es importante porque tiene el potencial de movernos o persuadirnos sobre que es ser masculino o femenino” (Lynne 1998:2).⁴

En su estudio Lynne identifica la danza como una expresión cultural que regula ciertas conductas sociales: desde la danza ritual que invoca los poderes mágicos de dioses hasta la danza erótica que se integra a un modelo de consumo donde el cuerpo se convierte en mercancía propicia de intercambio. Así, toda coreografía se convierte en una forma de comunicación no verbal que emite constantemente mensajes a los bailarines y a sus interlocutores: la audiencia. De esta forma, la danza puede entenderse como un performance comunicativo en el que se pone de manifiesto lo que el mundo es y cómo debe vivirse en él (1998: 32). El género, la sexualidad, el cuerpo no están exentos de este performance comunicativo. De hecho, la danza es para Lynne una de las formas más eficaces de socialización de reglas, expectativas y comportamientos asociados al ser hombre o mujer en cada sociedad.

En su recorrido por las danzas del mundo esta autora encuentra como punto común que los roles de hombres y mujeres al ejecutar cierto tipo de danza siempre se encuentran diferenciados. No existe danza alguna en la que el hombre y la mujer ejecuten un mismo papel. Por lo general, los hombres realizan danzas asociados a su rol de guerreros o proveedores del hogar en el que emulan su fortaleza y dominación. Las mujeres, por su parte, ejecutan coreografías donde resultan ser el complemento del hombre, dejándose guiar por él en los pasos y el compás. Así, el rol femenino de la danza termina marcado por la subordinación hacia el bailarín hombre y es asociado a la delicadeza, la debilidad y la necesidad de protección y, por supuesto, a la procreación heterosexual. Esta lógica sólo es revertida en casos de danzas rituales pre-matrimoniales donde la mujer debe mostrarse apta para el trabajo de la casa y para las labores que le impone el matrimonio haciendo movimientos fuertes, individuales y, en algunas ocasiones, venciendo al hombre, tumbándolo en el suelo. No obstante, la danza ritual es precisamente una inversión de los roles, donde el hombre puede llegar a semejarse a Dios y la mujer al hombre, pero

⁴ Traducción por Lina Sánchez “Whether a ritual, social event, or theater art, dance has important yet little-recognized potential to move and persuade us about what is to be male or female”

solamente en este escenario, porque en el mundo cotidiano –al que se vuelve después del ritual– los roles seguirán siendo los mismos: “male dominance appears in the guise of masked men performing both male and female characters and dance movements [...] power is measure by the differential amount of activity and quality of movement present between the male and females. the male exhibits greater effort” (1998: 77).

Ahora bien, el ballet representa para Lynne la excepción a la regla. En el ballet, aunque los roles de hombre y mujer se encuentran diferenciados sus comportamientos no. Es decir, aunque se mantiene la figura diferenciada de hombre y mujer los comportamientos de los bailarines están todos, independientemente del rol, asociados a la feminidad. Esta variación del ballet frente a otras danzas puede entenderse si se explora un poco en su historia. El ballet nace como una derivación de los bailes cortesanos que se daban en Italia. Sin embargo, es en la corte francesa de Luis XIV donde el ballet adquiere reconocimiento como danza culta. De esta época datan partituras que ya incluyen las cinco posiciones básicas de colocación del ballet e indicaciones sobre atuendos, decoración, etc., que deben seguirse en cada presentación. Es también para esta época cuando se funda la Academia Real de Danza (Francia) y con ella el ballet se consolida como una profesión. Al adquirir el carácter de profesión se excluye a las mujeres, quienes no podían participar de esta danza. Por lo tanto, el ballet estaba reservado de forma exclusiva para los hombres. Por ello, los hombres debían disfrazarse para asumir roles femeninos, lo que resultaba a la postre una práctica normal pero limitada, ya que los trajes, zapatos, pelucas y otros accesorios excesivos les significaba a los bailarines poca versatilidad para ejecutar las coreografías. Sólo hasta 1681, en el ballet: “El triunfo del amor”, aparecieron mujeres en escena quienes ya no portaban trajes suntuosos y zapatos con tacón, sino faldas cortas y zapatillas que les permitían exponer su técnica con mayor destreza.

Con el Romanticismo y la creación de piezas de ballet inspiradas en dramas humanos de amor y desamor, las mujeres comenzaron a ser las protagonistas e intérpretes privilegiadas de los directores y coreógrafos. Tomaron ventaja frente a los hombres a tal punto que ellas interpretaban los papeles femeninos y masculinos abriendo puertas a lo que hoy se conoce como baile *en travesti*. Así, las mujeres no sólo ingresaron al mundo del ballet para

tomárselo, sino que inscribieron en esta danza su marca particular: la feminidad. Lo que no quiere decir que antes de la incursión de las mujeres en el ballet éste no fuera una práctica femenina, más bien se trata de evidenciar que lo femenino históricamente ha sido asociado a la mujer. Ahora bien, la influencia de la mujer en el ballet, y posteriormente en otras danzas, hizo de esta profesión una profesión femenina en el que existe una clara diferencia de roles: las mujeres son las bailarinas y los hombres los coreógrafos, directores y productores (Lynne, 1998:120).

Los estudios realizados por Lynne respecto a la danza en occidente, particularmente en Norteamérica, demuestran que la danza como profesión sufrió una feminización hacia los años cincuenta del siglo XX. Esto llevo a que la danza perdiera el valor social que le fuera asignado tiempo atrás. Ya no se trataba de una profesión culta a la que se dedicaban las clases dirigentes, sino una diversión popular reservada a las clases trabajadoras. Para Lynne, existe una relación directa entre la feminización de la danza y su desvalorización como parte de la alta cultura. No obstante, la danza vuelve a tomar relevancia hacia los años setenta y ochenta, del siglo XX, cuando se convierte en uno de los escenarios privilegiados de la lucha por las reivindicaciones femeninas y por las reivindicaciones de los hombres gay. Ciertamente, la danza se constituyó para estos años en uno de los fortines de emancipación de hombres gay quienes reclamaban derechos civiles y laborales. A estas luchas, se sumaron los ecos de las luchas feministas que venían desde los años sesenta pero que para esta época tomaron matices más culturales (Lynne, 1998: 134).

Lo que tenemos, entonces, es un escenario con una fuerte influencia femenina que data de siglos atrás y al que se le incorpora una perspectiva de reconocimiento gay que refuerza el carácter femenino de la danza, si se piensa que lo gay ha sido pensado durante parte del siglo anterior como lo “no hombre”, en consecuencia, como “femenino”. A todo esto es a lo que se tienen que enfrentar los bailarines de la ASAB cuando ingresan a su clase de ballet y se encuentran no únicamente con unas mujeres que se desempeñan mejor que ellos en el ballet, sino con unas estructuras históricas, sociales y culturales que no corresponden a lo que ellos han aprendido en sus etapas previas de socialización en el mundo masculino. En los testimonios de los bailarines parece claramente una pregunta a propósito: si la

masculinidad es la negación de todo lo considerado femenino, ¿cómo abrazar “eso” como parte de su formación para llegar a ser buenos bailarines masculinos?

“Llegó la adolescencia, la danza fue cambiando mis pies, me fue alargando las piernas y fui trabajando por mi cuerpo, yo siempre quise buscar un cuerpo masculino y no fue para mi traumático verme vello, era como el vello en la axila o en la región púbica, era como yo quería. Tenía unos tíos que eran súper machos también, yo quería ser como ellos, siempre busqué eso, parecerme hombre. Y ves, me tengo que enfrentar con el ballet sin herramientas, porque yo era como muy macho. Digo era porque me tuve que adaptar, yo quería ser bailarín y si tenía que pasar por ahí pues pasaba. Pero siempre me sentí como raro, como que no concordaba con mi forma de entenderme como hombre, pero sé que en esta profesión es necesario saber de todo un poquito” (Extracto de entrevista a Julio, 2010).

“Cuando se empieza a estudiar danza o cuando se empieza a estudiar el cuerpo de esa manera tan intensiva y tan minuciosa, es un reconocimiento más profundo de todas las capacidades del cuerpo, aprende a escucharlo en total medida y más, por ejemplo, en mi caso que hago la afirmación de que el cuerpo entre otras muchas cosas hace parte del lenguaje que he escogido para mi vida, yo puedo decirte cosas con palabras, pero hay cosas que ni con las más hermosas palabras yo podría contarte, que esa decisión ya la tomé, hay cosas que solo puedo decir con el cuerpo, para eso lo entreno y para eso soy bailarín, es un medio de expresión de muchas cosas que solo voy a poder decir por ahí, entonces, tenerlo como lenguaje, reconocerlo cada día más, porque hasta el día a día de hoy yo aprendo nuevas cosas, siento nuevas cosas, es un dialogo constante. Eso me pasó con el ballet. Era una experiencia nueva, una forma diferente para mí de comunicarme, aunque también era extraña, porque yo no venía de esa formación” (Extracto de entrevista a Andrés, 2010).

“Pero a veces pienso que el ser hombre es ser un poquito guache, por decirlo así, ese guache no es porque uno las coja a golpes, o algo así, sino a veces en el modo de hablar, el ser tosco, a veces a no asimilar las cosas como lo haría una mujer. Me explico: en la cuestión familiar, a veces cuando un hijo se lastima la mamá pone el grito en el cielo, mire no se que, está sangrando, llevémoslo a urgencias, las mujeres son muy alarmista en ese tipo de situaciones, mientras que uno como hombre ahhh no eso fue sino un

raspón, lo toma como con otra conciencia, no es nada grave, no se va a morir por eso, esa es la diferencia entre lo femenino y lo masculino, como se toman las cosas, el comportamiento, yo creo que radica mas ahí, en el hecho de imponerse a la otra persona, porque yo soy el hombre yo mando, o creer que una mujer no pueda ejercer cierto cargo o cierta actividad o ciertos oficios, tanto laborales como en la casa, eso no, eso ya es como una cuestión machista, por ese lado es como lo femenino y lo masculino. En el ballet también se da, pero menos. Allí todo es más hacia lo femenino, aunque también hay algo de machismo de cosas que requieren fuerza, ¿si me explico? Yo tuve que dejar un poco eso para meterme más en lo femenino, como en el sentimiento, en otro tipo de fuerza. Tuve que cuidar mi alimentación, mi peso, irme hacia lo femenino, conocerlo de cerca” (Extracto de entrevista a Pedro, 2010).

“Yo hice un solito en ballet. Claro que lo cambia a uno y lo cambia desde lo físico. Por lo menos a mí, aunque tengo un cuerpo, soy flaco, tengo un cuerpo marcado, tengo una musculatura desarrollada, yo no quiero ser un can can, ni trabajo para ser un can can, para tener los bipces, y la espalda así... y las piernas...no..., porque eso hace un cuerpo torpe, un cuerpo torpe es un cuerpo que se mueve en bloque, y a mí me gusta un cuerpo que se mueve desde la articulaciones y no desde el movimiento grueso, porque, es como se mueven los modelos, sin ánimo de..., porque manejan el cuerpo en bloque, todo es en bloque. Pero aprender no fue fácil, la preparación fue dura, porque moverme como yo quería era difícil, a veces el cuerpo no daba, la flexibilidad, y otras veces eran los comentarios de otras personas que no hacen danza: qué si se volvió maricón, que qué anda haciendo, todo eso.” (Extracto de entrevista a Pablo, 2010).

Aquí es importante mencionar que el choque de los bailarines no es con la danza en general sino con el ballet, la danza que resulta más femenina. La crisis deviene además porque los bailarines, en principio no optaron por el ballet, a este escenario los bailarines llegan por azar al ser una materia obligatoria. Es importante recordar que de los bailarines entrevistados sólo uno había tenido contacto con el ballet antes de entrar en la ASAB, el resto ingresó por ser la clase de ballet un requisito de la institución. Entonces, la exploración de nuevos roles deviene en la condición del éxito o fracaso académico y en el mundo de la danza.

¿Qué les queda a los bailarines frente a la prueba del ballet? Asumirla de diferentes maneras, pero siempre acompañados de una pregunta muy fuerte con respecto al cuerpo. En las historias de nuestros bailarines el cuerpo ha estado muy presente por ser éste no sólo el lugar donde se asienta la diferencia sexual y la identidad de género, también porque se transforma en su medio para experimentar la danza y, en consecuencia, su vía de subsistencia actual y futura. Hablar del cuerpo es, en cierto sentido, hablar en contra del cuerpo, como asegura Judith Butler (1993), porque hay límites materiales en lo corporal de los cuales el lenguaje no puede dar cuenta. Así, en toda teorización sobre el cuerpo el cuerpo mismo termina por diluirse, por escaparse, por diseminarse. Este síntoma del llamado “giro corporal” tiene su correlato en las palabras de nuestros bailarines, para quienes definir su propio cuerpo es difícil, no porque no se lo hayan pensado, sino porque cuando tuvieron que enfrentarse al ballet, en la mayoría de los casos, emerge una nueva versión del cuerpo que les enseña que no necesariamente lo femenino se inscribe en el cuerpo de las mujeres, produciendo un cierto malestar, una grieta en sus prejuicios de género.

“Ahoritica si hay una conciencia de cuerpo, eso es muy distinto, yo no pensaba en eso, jamás, jamás. En la adolescencia, eso era lo típico mirarse por qué me salió eso así, por qué te pusiste así o por qué ya eres así, por qué te sientes así. Yo creo que eso era lo normal, la curiosidad de verse. Pero cuando entré a la ASAB casi que no podía hablar de mi cuerpo. Todo se estaba transformando y yo con esa mudez que me agarró. Todavía hoy pienso mucho en el cuerpo, pero es diferente ahora que soy profesional y hago lo que me gusta.” (Extracto de entrevista a Juan Pablo, 2009).

“No sé, hay varios aspectos, uno el social el otro digamos que el biológico, cultural algo así, una cosa así, por ese lado seria como una especie de templo con la persona, del social como el existencialismo social de uno, el biológico el cuerpo como un conjunto de funciones unidad para un propósito con voluntad propia. Socialmente es como lo defino yo, no sé cómo decirlo en palabras, pero hay un respeto por el cuerpo, no hay morbo, no hay discriminación alguna de ninguna clase, no sé cómo decirlo en palabras es algo así.” (Extracto de entrevista a Julio, 2009).

Kimmel (en red 2010), hablando de la crisis de la masculinidad en el siglo XX, nos informa que son muchas las crisis que los hombres históricamente han tenido que lidiar, pero que en todas ellas las estrategias de autocontrol, exclusión y huída imperan como elementos comunes. Estas estrategias, unidas al cuerpo, también son visibles, o mejor útiles, a la hora de solventar la crisis de nuestros bailarines, así:

- a. Autocontrol: es común que los bailarines intenten de manera aguda controlar su cuerpo, sus movimientos. En efecto, de eso se trata la danza: de un control estudiado y practicado que debe parecer natural, que debe fluir. A principios del siglo XIX el autocontrol estaba relacionado con la masturbación. Hoy en día se trata de ir al gimnasio, de fortalecer el cuerpo y hacerlo musculoso, de tomar esteroides y de ser físicamente inmune. Pero en el ballet, el control toma un matiz diferente: ya no es deseable ese cuerpo paradigmático de hombres grandes y fuertes. Aquí se requiere de un cuerpo delgado, aunque fuerte y dispuesto para el nivel de acrobacia que se necesita. Los bailarines se encaminan a ese nuevo ideal de cuerpo, más femenino, lo que muchas veces los lleva a excederse y sufrir lesiones importantes.

“Tú empiezas a generar un dialogo con tu cuerpo de auto cuidado y de escucha, todo el tiempo, es que estoy haciendo mal un ejercicio. Tú empiezas a enlazar desde lo anatómico y eso anatómico tiene que ver con su objetivo y ese objetivo tiene que ver como tú tienes tu cadera, como tengo mi nariz, tengo mi oreja grande o pequeña, y cómo utilizo mi oreja grande o pequeña para bailar, como bailo sin rotación o con rotación, como bailo con extensiones o sin extensiones , y eso te da bueno: yo no soy muy elástico, no tengo rotación pero tengo esto y esto, pero tu empiezas a darle valor a lo que tienes, valor a lo que tienes...y controlas tu cuerpo, es lo que en realidad importa” (Extracto de entrevista a Andrés, 2010).

“Yo digo que cuidar el cuerpo es muy necesario, por ejemplo ahora estoy enfermo de mis rodillas porque me excedí; entonces es muy importante cuidar el cuerpo, si yo lo hubiera hecho no había tenido que llegar a esta dolencia, ahora me toca darme más tiempo para recuperar mis rodillas y si no me puedo

recuperar no podré bailar, eso es una semejanza de cuidar el cuerpo.”

(Extracto de entrevista a Santiago, 2010).

- b. Exclusión: Es usual que en el mundo masculino existan prácticas dramáticas de exclusión, porque desafortunadamente en nuestra cultura los hombres deben asegurar que la balanza se incline hacia su lado. Eso les permite ubicarse en mejores lugares para movilizar relaciones de poder. Esta actitud favoreció el crecimiento de la discriminación contra los inmigrantes, las mujeres, los negros, los judíos, los gays, etc. En la práctica del ballet, la exclusión también se da y está casi que totalmente cruzada por el cuerpo: se excluye al que está pasado de peso, al que no logra alcanzar altos niveles de flexibilidad, al que no logra el tono corporal. Dicha exclusión es sutil. Simplemente, no se hace “equipo” con estos hombres, por considerar que pueden afectar el trabajo propio.

“Que no se le notara la maricada, ser muy helero, es muy chistoso o paradójico pero para muchísimos bailarines homosexuales llama más la atención el hombre gay que no se le note que sea gay, o sea que no tenga amaneramiento, que no sea nada niña, llama mucho la atención, no digo que todos, pero si en un gran porcentaje. Entonces cuando se te nota ya no quieren hacer equipo contigo, como si fuera algo que se pegara. ¿Qué si me ha pasado? Varias veces, pero ellos dicen que no tengo la técnica o alguna cosa de esas. Yo sé que es mentira.”
(Extracto de entrevista a Andrés 2009).

“Yo realmente no notaba que yo era afeminado, o que era muy niña, digámoslo así, porque no tenía un referente masculino claro, yo sólo tengo hermanas, entonces no veía que me comportaba de tal forma porque no notaba la diferencia y siempre como me molestaban muchísimo, mis primas mayores o mi hermana mayor era la que me defendía, resultaba pegándole a los pelaos que me molestaban. En la ASAB fue parecido, pensaban que yo era rarito y como que no me abrían espacios.” (Extracto de entrevista a Julio 2009).

Digamos que más o menos, siempre he tenido el complejo de gordo y uno siempre va a querer más. Es cuestión de los seres humanos siempre vamos a

querer más y más y llegamos a ese punto y vamos a querer más. No significa que quiera ser el que anoréxico pero si de pronto que no se me vea el gordito este, o que quiero ser un poquito más elástico porque me daría mayor posibilidad, mayor amplitud, mayor condición física bien...tener más agilidad, no sé, es como todo me hubiera gustado ser más alto, ahorita he crecido tres centímetros porque mis articulaciones se han separado más y porque la postura es otra, todavía me siento un poquito barrigón y que quiero ser mas elástico pero de esto me siento bien, en cuanto a la danza porque estando por fuera de visión del escenario del salón de clases, me siento delgado, me siento atractivo, me siento distinto, ya no me discriminan tanto como antes (Extracto de entrevista a Felipe, 2010).

- c. Huída: la fuga, en suma, la huída es una estrategia que muchos grupos sociales han adoptado en la procura de mejores condiciones de vida. Frente al ballet, los bailarines tienen, al parecer, dos opciones: o transforman su cuerpo adaptándolo a los requerimientos del ballet o dejan de lado la práctica del ballet para inscribirse en otra danza como la contemporánea, que es considerada “más” libre, o deciden hacerse coreógrafos o directores, apoyando de esta manera la división sexual del trabajo en la danza. La mayoría de los bailarines entrevistados optan por estas opciones. Y esto es explicable porque son pocos los hombres que desean cuestionar conscientemente su masculinidad y “perder” con ello algo de poder. En ese sentido, ellos huyen del ballet. No obstante, encontré un caso en el que la huída puede explicarse también como una huída de la masculinidad hegemónica en el momento en que el bailarín se siente más a gusto con las insignias de la feminidad, aunque conservando algunas reliquias de su masculinidad. Hablamos, entonces, de una masculinidad femenina originada por ese encuentro con el ballet, el cual tiene la fuerza para generar nuevos estilos y nuevos géneros, ya que el ballet, parafraseando a Javier Sáez (2004), es un género que produce género.

Diferencias las hay, pero eso tiene que ver con el cuerpo de cada quien, la danza contemporánea es más libre, yo creo que no hay problema de ser hombre o mujer, no hay diferencia se tiene un cierto rol, que en el papel de hombre tiene que ser hombre obviamente, tiene que demostrar los rasgos de

hombre. En el ballet es lo contrario: seas hombre o mujer, todos debemos parecer más femeninos y eso es duro cuando eres hombre (Extracto de entrevista a Santiago, 2009).

Con el ballet supe que mi camino era el de ser coreógrafo. Me gusta estar tras escena y dirigir. Es un ejercicio de creación, de liderazgo y eso lo hace muy interesante (Extracto de entrevista a Andrés, 2009).

Yo hacía ballet desde hacía un tiempo. Tuve la oportunidad de irme del país y en Nueva York pude ingresar a una academia. Yo ya bailaba desde antes, pero no de forma profesional. Y el ballet fue un descubrimiento, como que era afín a como yo me sentía. Me transformaba cuando me ponía las zapatillas y aún lo experimento. Creo que mi identidad tiene que ver con eso. Yo no he sido nunca el súper macho, siempre he sido muy delgado. Entonces, en el ballet encontré como una posibilidad de escape y compañeros que sentían como yo. Esa es una especie de aprobación, ¿si me entiendes? (Extracto de entrevista a Pablo, 2009).

Ahondemos, entonces, en este último caso

MASCULINIDAD FEMENINA SIN GARANTÍAS.

Son muchos los estudios que desde la literatura sobre el sujeto han hablado de la construcción de la feminidad (Cixous, Kristeva, Irigaray) y la masculinidad (Badinter, Connell, Montesinos, Fuller, entre otros), pero realmente son pocos los que se han centrado en el estudio sobre la construcción de la identidad de género desde la fusión del género (feminidad masculina/masculinidad femenina). En efecto, en el campo de los estudios de género, y en el de las masculinidades en específico, hay una tendencia por pensar que géneros, identidades y sexualidades son unívocos y hasta coherentes, al tan punto que un macho se convierte en



hombre heterosexual, olvidando que ésta construcción es mucho más compleja y diversa de lo que suele suponerse. Los trabajos de las norteamericanas Judith Butler y Judith Halbestam constituyen aquí un aporte valioso al demostrar no sólo que el sexo es en sí una construcción cultural dinámica, sino que el género es plástico y no guarda correlación con el sexo del sujeto sexuado. Por ello es posible la práctica del transvestismo, por ejemplo, o la asunción de masculinidades femeninas.

Aquí quiero detenerme en el trabajo de Judith Halbestam, de quien tomo los supuestos teóricos para poder hablar de lo que he dado en nombrar: masculinidad femenina. Halbestam, en su libro *Female Masculinity* (1998), parte de dos ideas claras para hablar de su feminidad masculina:

1. En un sistema binario de género la feminidad masculina no sólo es probable, es inevitable. En efecto, aunque culturalmente se espera que las personas o los sujetos asuman alguna de las dos posibilidades de la identidad de género, a saber lo masculino o lo femenino, resulta que en la realidad existen identificaciones o posiciones de identidad que Halbestam denomina “erróneas” o “inapropiadas”. Por ejemplo, cuando una mujer en vez de elegir para sí la feminidad, termina por construirse, y ser construida, desde lo masculino.
2. La masculinidad femenina no se asume como una categoría de identidad aceptada. En ese sentido, es difícil que una mujer, por ejemplo, se enuncie como “masculina” a menos de que ella esté inscrita y estereotipada en lo “butch”, que es una posición de sujeto característica de las prácticas sexuales sadomasoquistas lesbianas o de roles. Sin embargo, es claro, la feminidad masculina no se circunscribe únicamente a lo butch. Halbestam cita algunos otros ejemplos:
 - a. Tribade: es la forma como eran nombradas las mujeres europeas que deseaban a otras mujeres en el siglo XIX. Estas mujeres solían asumir roles considerados masculinos y era común que fueran excluidas de la vida cotidiana de sus sociedades, pese a que asumían estrategias de sobrevivencia como los llamados matrimonios bostonianos, popularizados por la literatura de Virginia Woolf.

- b. Invertida: Esta categoría suele pensarse como el antecedente de “lesbiana”. La inversión fue definida por sexólogos como la presencia en el cuerpo de una pulsión contraria al cuerpo sexuado: hombres que se sienten como mujeres y mujeres que se sienten como hombres y que fundan su identidad desde este extravío. Situación contraria a la sociedad y la cultura pues, como afirman muchas teóricas lesbianas, ésta era pensada desde los fundamentos de la heterosexualidad, donde las mujeres deben ser femeninas y los hombres masculinos.
- c. Butch: Es una categoría que se usa aún antes del término generalizado de “lesbiana”. En la década del cincuenta del siglo anterior, en Norteamérica, los juegos de roles de las mujeres sado lesbianas, entre lo butch-masculino y lo femme-femenino, no sólo se puso de moda sino que sirvió para comprender que en los mismos sexos pueden habitar géneros distintos y diferentes ecuaciones del deseo. Así, la butch “stone”, es decir la fuerte, la dura, en la década citada, se transforma en el paradigma de la identidad butch y define su práctica sexual en los términos de lo inalcanzable para lo heterosexual, convirtiéndose entonces en una identidad de resistencia, pues evidencia la contradicción entre sexo, género y deseo.
- d. Transgénero: Después de la década del cincuenta, algunas mujeres asumieron para sí una identidad “cross” que excede la categoría lesbiana, pero no la ignora. En efecto, en lo trans no importa tanto si se es lesbiana o no, sino que el esfuerzo cultural está centrado más en el “performance” por el cual soy masculina siendo mujer. Aquí entran a ser importante la práctica “drag king”, en la cual se exageran los rasgos de lo masculino para exponer su artificialidad.

En esta perspectiva, lo masculino significa empoderamiento, liberación, subversión del sistema social de sexo. Ahora bien, existe otro grupo de mujeres que asumen la masculinidad no como un juego de roles, sino como una necesidad vital para su subsistencia, en tanto esto les permite ingresar a colectivos masculinos de trabajadores (Cullwick, 2008; Molinier, 2008). De estas mujeres, lastimosamente, no puedo hablar aquí.

No obstante, seguiré con el tema que me interesa: si es cierto que es posible la existencia de masculinidades femeninas, entonces también es cierto que existe la posibilidad de hombres femeninos, que asumen una identidad más flexible, abierto. Este tipo de masculinidad se definiría por las dos ideas que nos señala Halbestam: primero, en este sistema de género binario la masculinidad femenina no sólo es probable, sino inevitable; segundo, ésta es una categoría de identidad considerada “errónea”, no aceptada, marginal y hasta abyecta, al estar todo el tiempo asociada a lo homosexual considerado, como ya se dijo, femenino y, en este sentido, valorado poco. Sin embargo, hoy las masculinidades femeninas empieza a emerger con fuerza gracias a las luchas sociales de grupos de personas que desean desestabilizar el género, como lo son los colectivos LGBT.

En el caso que nos convoca, tenemos que aunque los bailarines entrevistados sufren una crisis de masculinidad cuando tienen que vérselas con el ballet ello no implica necesariamente que esa crisis se resuelva a través de la adopción de insignias de género menos jerarquizadas, menos dominantes, en suma, menos masculinas. Por el contrario, estos bailarines huyen del ballet, bien al decidirse por una práctica menos rígida en términos de género como la danza contemporánea, o bien asumiendo la división sexual del trabajo proyectándose como coreógrafos, lo que en últimas es una reafirmación de su masculinidad hegemónica. No obstante, está el caso de Pablo quien si decide construirse como hombre desde el ballet, con la conciencia de que asumir lo femenino para sí no implica ni renuncia, ni pérdida, sino más bien le permite asumir la figura del “gentleman” (Badinter, 1993) que sabe combinar solidez y sensibilidad huyendo, de este modo, de la masculinidad hegemónica, para asumir una masculinidad femenina. ¿Cómo lo hace?

Nuestro bailarín empieza en la práctica del ballet siendo aún un niño y lo hace por influencia familiar, pero por las violencias que dicha práctica implica en su propio ser decide dejarlo. Ciertamente, Pablo prefiere el ballet a la práctica de algún deporte y, en ese sentido, se empieza a inmiscuir en un mundo femenino, *underground*, que llega a estereotiparlo como maricón, como niñita, aunque él se cuida de eso afirmando que lo suyo es el deporte y hasta “haciéndose pasar” por deportista:

[...] entonces yo hice ballet hasta los 13 años, en el colegio se dieron cuenta que yo hacía ballet entonces la montada fue terrible, pare e hice gimnasia olímpica pero era

parte del grupo de danza del colegio, entonces era muy underground, yo me escapa de mi clase de música a la clase de ballet, capando clase me iba a mi barra de ballet y ya en el colegio como paré, porque uno de niño es así, como los amigos se la montan a uno, entonces, me acuerdo el primer día, en primero bachillerato, yo cargaba mis zapatillas, mi trusa, y yo cargaba, yo jugaba tenis, pero yo nunca iba a las clases de tenis, yo me iba a mis clases de ballet, y yo cargaba la raqueta para que dijeran mis amigos que yo hacía tenis y era falso, un día se me olvido la raqueta en la casa y mis amigos me esculcaron la maleta, no me encontraron la raqueta lo que encontraron fue las zapatillas el suspensor y todo esto, y de ahí pa' adelante seis años de karma, tratando como de quitarme eso del maricon, mariquita, bailarina, ehh...dure un año así hasta que dije yo me retiro y me retiré fue por eso, porque mis compañeros fueron muy crueles conmigo, un día me cogieron mis zapatillas me las rayaron, fue muy fuerte (Extracto de entrevista a Álvaro, 2009).

Luego de dejar la práctica del ballet por algunos años, Álvaro tiene la oportunidad de salir del país y con ello se reencuentra de nuevo con la danza clásica. En el exterior, con sus referentes de género lejos, él puede empezar a asediar la pregunta por su masculinidad y la forma de construirse de otra manera. Ahora bien, dicha pregunta no lleva a una huida radical de la masculinidad hegemónica que acompaña, constituyéndolo, porque sería inocente pensar que se puede entablar distancia de los beneficios que en nuestra sociedad tiene ser hombre. Además, persiste el problema de desde dónde hacer el ejercicio de desmantelamiento de la masculinidad, cuando los referentes en torno a dicha tarea son tan poco visibles.

“Y pude ir a Nueva York, porque el hermano de mi mamá vivía allá y yo lo quería mucho, quería ser como él. No fui buscando el sueño americano ni nada de eso, yo fui porque quería aprender inglés y de todas formas no sabía qué hacer con mi vida después del colegio. Pensaba en estudiar algo como tradicional, tú sabes, una ingeniería, me habían metido en la cabeza que de otra manera no podía ganarme la vida y que yo como hombre en el futuro debería hacerme cargo de un hogar. Yo no pensaba en eso, porque ni novia tenía. Allá empecé a averiguar por grupos de danza, porque si me hacía falta y como nadie me conocía. Me encontré con una academia de ballet y como desde siempre me ha gustado, pues averigüé y no salía caro. Entonces

volví a empezar. No fue fácil porque tenía el cuerpo como entumido, pero poco a poco volví a tomar flexibilidad, tono y fuerza, que es lo que necesitas para bailar. Allí puede volver a asumir lo femenino, porque la carga técnica que es el ballet clásico exige una corporeidad clara, hombres delgados, musculosos, que tengan una línea clara, que sean elásticos, fuertes pero muy femeninos. Aunque creo que yo desde siempre he sido femenino, tal vez porque crecí rodeado de mujeres, pero me costaba aceptarlo porque se suele pensar que un hombre femenino es marica y yo nada de eso.” (Extracto de entrevista Álvaro 2010).

Con su reencuentro con la danza, con el ballet específicamente, nuestro bailarín empieza a construir un cuerpo desde lo femenino, porque la danza el gesto, pero también quinesis, cuerpo en su totalidad. Y así, empieza a entender que la danza no sólo es un hobby, también es un motor que construye realidad y que muestra a la audiencia un mundo posible entrando a definir, de este modo, un cuerpo social. Ciertamente, la catarsis que acompaña al ballet no sólo la sufre quien representa, también quien observa, porque toda observación es una mediación. La pregunta, entonces, no es qué hace el ballet con la gente, sino qué hace la gente con el ballet. Por ello, toda danza es subjetiva: es una forma de posicionarse frente al mundo del género, tanto para actuates como para observadores.

“Mi cuerpo es como un instrumento, como la herramienta, como que el que da el mensaje, es armonía, es todo, es ganas y sentimiento, yo lo definiría como infinito. Infinito porque me provee de muchos movimientos y sensaciones y pues eso me gusta mucho. Para mí el cuerpo es sagrado porque es muy nuestro, muy interno, es muy sagrado [...] Empecé a experimentar mi cuerpo con conciencia cuando volví a hacer ballet, porque estaba como desafinado, muy tieso, muy hosco y yo quería comunicar, comunicar bien pues eso es como el objetivo del ballet y pues a trabajar se dijo. Y eso es como raro, pero cada vez me sentía más a gusto con el ballet y pues me fui volviendo como más femenino, pero eso yo no lo sabía hasta que mi tío me hizo caer en cuenta: que yo me movía como muy suave, que no era burdo. Pero eso a mí no me importó porque estaba haciendo con mi cuerpo lo que quería, comunicando que no es necesario ser el que macho para poder vivir feliz y empecé a pensar en volverme profesional en eso” (Extracto de entrevista a Alvaro, 2010).

Así, nuestro bailarín cada vez más se mete en el mundo del ballet y cada vez se siente más a gusto.

“Entonces conocí que habían otros bailarines muy importantes que se habían destacado ahí en Nueva York: Nureyev, Gene Kelly, Edward Villella, Teddy Shawn. Y me gustó la idea de vivir de la danza.” (Extracto de entrevista a Álvaro 2009).

De nuevo en Colombia, Álvaro busca cómo seguir con su formación profesional y se presenta a la ASAB. Allí descubre que en lo que respecta al ballet, él es muy superior a sus compañeros y es testigo de la crisis que los mismos sufren. Crisis por la que él ya había pasado de niño y que ahora no quería recordar, porque sabe que su “virilidad”, expresada en una masculinidad femenina, no es opuesta ni incompatible con la práctica de la danza. Todo lo contrario, en el ballet, parece ser una condición de posibilidad. Gracias a sus esfuerzos, Pablo cree que muchos más niños, jóvenes y adultos pueden no sólo acceder al ballet, también cuestionar el mundo del género en el que están inscritos.

“Fácil de todas maneras no fue. Yo presenté un solo de ballet que yo mismo coreografié y con todos los nervios del mundo. Mi mamá me apoyó mucho y respetó mi decisión de presentarme a la ASAB. A mí papá casi no le importó o mejor dicho no dijo nada. Ya en primer periodo académico las cosas se me facilitaron un poco porque era la clase de ballet y no era desconocido para mí ni para las compañeras que, como yo, llevaban un buen tiempo practicando y conocían la técnica. Sólo una pelada se desalentó porque estaba pasada de peso y no lograba rebajar. Yo me cuide mucho sobre ese punto: me volví más cuidadoso con lo que comía, cuánto dormía, nada de borracheras ni trasnochos. Y es que en esta profesión sí que se vive del cuerpo. Me volví un modelito. A mis compañeros en cambio les dio duro, porque ellos venían del folclor o de contemporánea. Uno venía de teatro de la Charlotte. Ellos eran, como decirlo, muy masculinos. Yo trataba de ayudarlos. Hasta formamos un grupito después de las clases. Ellos pensaban que yo era como marica, por lo de mi afeminamiento y como ni novia tenía, Unos lo intentaron, otros ni por las curvas. Tenían miedo de que los tacharan de maricas y eso es entendible, pero la danza es así: obliga a que asumas un rol. Yo me quedé en el ballet, aunque a veces le jalo a la contemporánea, los otros migraron a contemporánea o se totearon” (Extracto de entrevista a Alvaro; 2009).

En esta perspectiva, lo femenino significa empoderamiento, deseo y libertad, pero sin garantías, pues en una sociedad como la nuestra son muchas las formas de violencia que pueden sufrir las personas que se alejen de la norma. Por ello, es entendible que sólo en ciertos momentos, en contextos específicos, se deje aflorar una masculinidad femenina. Además, como ya se dijo antes, es difícil que los hombres renuncien a las ventajas culturales que tienen siendo hombres.

En otros casos, como el de Pablo, guarda ciertas reliquias de lo masculino hegemónico como su homofobia internalizada: aunque muchas veces ha sido “señalado” como “marica”, él defiende a capa y espada su heterosexualidad. También está su proyecto de vida futuro que implica la paternidad y el rol de proveedor del hogar.

“¿Qué si la danza me ha construido como hombre? Claro que sí. La danza me lo ha dado todo hasta el momento. Yo sé que no soy un hombre como paradigmático, no soy un man can can, soy muy flaco y me cuido para no engordarme. Además soy muy femenino, pero no creo que una cosa excluya a la otra. A veces eso me ha causado problemas porque la gente piensa que yo soy marica, pero no. Yo me voy a casar y a responder por mi familia. Eso es lo que quiero y lo voy a hacer desde la danza. Como todavía no soy profesional no sé muy bien en qué voy a trabajar, pero ya me he ganado mis pesos con la danza, haciendo presentaciones y eso. Si ves, soy como un hombre sin garantías...” (Extracto de entrevista a Pablo, 2009).

Hemos visto en este capítulo cómo los bailarines entrevistados construyen una masculinidad que puede acoplarse a los ideales paradigmáticas de la masculinidad. También hemos visto cómo esa masculinidad, que es paradójica por motivos ya señalados, entra en crisis en la vida de los bailarines, bien porque hace parte del momento histórico que les tocó vivir, o bien porque la crisis se genera por tener que enfrentarse a una práctica considerada femenina, donde la fuerza, la rudeza, el movimiento en bloque no funcionan. Entonces, nos centramos en estudiar lo que denominé la “huída” de esa masculinidad

hegemónica y la construcción, en ese sentido, de nuevas masculinidades, representadas en la masculinidad femenina.

Ciertamente, retomando y resignificando las ideas de Judith Halbestam, entendimos que así como históricamente se han configurado masculinidades femeninas desde cuerpos de mujeres, que cuestionan y desestabilizan los órdenes y las identidades de género. Pueden emerger hombres que se construyen desde lo femenino, muchas veces parodiándolo o reivindicando sentires y corporeidades que el orden vigente de género subestima y estigmatiza. Un ejemplo es el relato de Pablo con relación al ballet. Y esto, más que un juego teórico, tiene una pertinencia política, pues hoy sabemos que la crítica de la identidad de género masculina es una vía para dismantelar las acciones represivas, jerárquicas, nocivas en la que esta masculinidad se asienta y que tiene efectos en la vida de los hombres y de las mujeres. En efecto, es necesario construir nuevas identidades libres y plurales de los hombres, educándolos para pensar y sentir desde acciones propositivas y no desde la negación (Segarra y Carabi, 2000). Como feminista, creo que éste es un horizonte posible. No obstante, dicha tarea no tiene garantías, pues que un bailarín asuma una masculinidad femenina en una época de su vida no quiere decir necesariamente que el resto de su vida lo haga. En ese sentido, Pablo puede pasar de una masculinidad femenina a una masculinidad hegemónica en su adultez. Ojalá que eso nunca pase, pero es una posibilidad. Lo que me recuerda que los cambios implican riesgos y más cuando se habla de dismantelar una de las últimas seguridades ontológicas del ser humano: su género. Esa es la condición de la política: nada se puede sin la utopía.

CODA: A MANERA DE APERTURAS

Sugerir conclusiones es una tarea difícil, en especial porque considero este trabajo inacabado. De hecho, creo que hay muchos elementos en los que debería ahondar un poco más, pues solo se dieron brochaos; por ejemplo, me gustaría saber cómo construyen sus masculinidades bailarines de otras



Fotografía Damian Quiroga Díaz

Escuelas o Instituciones de educación formal, por ejemplo Icolballet y academias privadas porque ello me permitiría usar la variable de clase. Otro elemento que quedó sin trabajar fue lo que tiene que ver con la raza. Aunque en la Facultad de Artes ASAB se ve un número relativo de personas afro, no es el caso para las personas indígenas. Me pregunto: ¿por qué? Y por último, me cuestiono por las feminidades masculinas en las bailarinas de danza contemporánea, pues en los relatos que recopilé emergente un imaginario: en este tipo de técnicas y practicas corporales a diferencia del ballet, los limites de genero se hacen más flexibles hasta el punto que se desdibujan, por tanto, las chicas se masculinizan en su corporeidad, lo que sugiere otro cuestionamiento ¿Cómo experimentan las identidades de género las bailarinas que se ven enfrentadas a desarrollar e interiorizar un trabajo corporal masculino? . Así, este trabajo de grado, como seguramente sucede con otros similares, no es un punto de llegada, sino un punto de partida.

No obstante, si quiero sugerir ciertos puntos que me parecen importantes como aperturas para el debate:

1. Hoy, luego de varios años de trabajo en el género por parte de hombres y mujeres interesadas en el campo de las masculinidades, no se puede decir que éste es un campo estrecho o infértil. Como se ha visto en el recorrido hecho en

el primer capítulo, tanto en Europa como en Norteamérica y Latinoamérica, existen una gran variedad de enfoques que han permitido que los estudios de las masculinidades se diversifiquen, adoptando diferentes perspectivas, trabajo transdisciplinar y orientaciones políticas, las cuales nos llevan a pensar que el “hombre” y sus privilegios no sólo han sido cuestionados, sino que están en crisis.

2. A propósito, existen indicios que nos invitan a pensar que la masculinidad hegemónica occidental, tal y como la conocemos, entra en crisis, en primera instancia porque las mujeres han logrado posicionarse en lugares donde pueden interlocutar de mejor manera con las relaciones de poder. Los bailarines entrevistados se inscriben históricamente en esa crisis: ellos, aunque herederos de los privilegios de lo masculino, tienen que enfrentarse a un momento de transición en que muchas cosas referidas a los hombres se transforman: su papel de proveedor, su papel en la crianza de los hijos, su papel frente a la sexualidad, etc. Pero más allá, ellos “entran” en crisis cuando tienen que vérselas con practicas corporales vistas femeninas, como podría ser el ballet, la cual les exige un trabajo corporal al que no estaban acostumbrados, condiciones físicas que son más fáciles para las mujeres, vestuarios que implican mostrar su cuerpo, como la utilización de mallas ceñidas al cuerpo. De allí, muchos de ellos salen dispuestos a cuestionar su “ser” hombres. Además su experiencia en la danza en general y en especial en la contemporánea, con ejercicios como los de contacto que implican acercamiento al otro y a la otra a partir del cuerpo, lo que en un principio generó rechazos y choques con sus sentires, pero al final les permitió derrumbar las barreras.

En ese sentido, hemos podido apreciar en el segundo capítulo, la construcción de las masculinidades de los bailarines entrevistados es un proceso complejo que implica traducciones, negaciones, comparaciones, renunciaciones y luchas. Un proceso a lo largo de sus vidas, en donde la familia, el grupo de pares, la escuela y la danza son factores fundamentales. Desde su infancia, en la mayoría de casos, provenientes de familias no hegemónicas, con referentes masculinos

efímeros, figuras paternas lejanas, paradójicas y dolorosas que generaron resignificaciones y/o rupturas del deber ser hombres y padres.

En la adolescencia, en los contextos escolares y con los grupos de pares los bailarines se acercan a los parámetros de una masculinidad hegemónica, donde la heterosexualidad, el respeto, la violencia y la popularidad fungen como elementos cardinales y de allí deciden no moverse, hasta que exprimentan las dificultades de elegir la danza como opción de vida. Se observó una especie de línea de fuga, en donde el bailarín decide construirse, en pro de la danza, de una manera no hegemónica; es cuando hablamos de “masculinidades femeninas”.

3. Masculinidades femeninas es un concepto que adaptamos de la propuesta de Judith Halbestam. Aquí considero que como existen mujeres que se construyen desde lo masculino, llegando al punto de parodiarlo, deben existir hombres que se construyen desde lo femenino, sin que ello implique un movimiento violento o lesivo para ellos, aunque sí una gran resistencia de las personas que están a su alrededor. Encontrar a un hombre cuya masculinidad sea “femenina” no es tarea fácil, pues el caso no es común. Aquí conté con suerte. No obstante, también aseguro que es una masculinidad sin garantías, como lo expreso en el tercer capítulo, pues nada dice que nuestro bailarín no termine asumiendo ciertos parámetros de la masculinidad hegemónica o vuelva a ella en otros ámbitos de su vida, fuera de la danza. Ciertamente, retar los constructos de género y renunciar a sus privilegios no es sencillo, en especial porque tal tipo de ruptura implica, la mayoría de las veces, violencia y abyección.
4. En lo que respecta a la región, los estudios de masculinidades se han centrado en temas como la violencia, la paternidad, la salud sexual, la sexualidad, la raza, el desarrollo y la identidad de género, dejando por fuera otros ítems de corte más cultural, y que hacen mayor referencia al mundo de lo simbólico, los cuales son tenidos como de segundo orden. Es el caso del cuerpo y la danza. Ciertamente, aunque en Estados Unidos existe una pregunta consolidada al respecto, no sucede lo mismo en el caso de nuestra región. En México encontré los trabajos de Margarita Baz y Margarita Torjada sobre danza y género. Ya en Colombia,

me fue difícil encontrar referencias o investigaciones que plantearan la relación danza-género, a excepción de los trabajos de pregrado de Carolina del Hierro y de postgrado de Ángela Beltrán, referido en el primer capítulo, en Colombia.

5. Ahora bien, ¿qué puede aportar la danza a este campo de producción de conocimiento e intervención política? Creo que mucho. Como he dicho antes, al ser una práctica corporal la danza desentraña un grupo importante de ideas que tenemos sobre el cuerpo, el género y la diferencia sexual, permitiéndonos acceder a regímenes de verdad que indican “formas” de ser hombres, pero que también se pueden desestructurar, deviniendo así en una especie de agencia cultural inscrita en el arte.
6. En ese sentido, la danza es política, tiene la capacidad de transformar. Entiendo política de manera amplia, como una lucha propositiva, que no necesariamente tiene que ver con los aparatos ideológicos del Estado, aunque sus reivindicaciones sí pueden incidir en ellos. La danza es un medio para luchar por unos cuerpos y unos géneros diferentes, menos normalizados, menos basados en la negación. Así, ella deviene en un dispositivo de género que no sólo tiene la capacidad de producir género, también de retarlo y deconstruirlo, para transformar.
7. Esta tesis abrió muchas posibilidades de producción académica, problemáticas enunciadas para futuros trabajos, como explorar las posibilidades de la danza como un campo fructífero para la producción artística, teórico, política. Vale la pena profundizar en el papel de las mujeres y las relaciones de género que se han dado en su contexto de producción.
8. Bajo este tenor, traté en este trabajo de grado de hacer conciencia feminista sobre por qué es necesario entender y analizar las formas como se construyen los géneros, las identidades de género, para con ello visibilizar las relaciones de poder y aportar en la construcción de un mundo más equitativo, de escenarios alternativos de relación social, pues hoy sabemos que la crítica de la identidad de género es una vía para dismantelar las acciones represivas, jerárquicas,

nocivas en la que lo femenino y lo masculino, pero sobre todo éste último, se asientan y que tiene efectos en la vida de los hombres y de las mujeres.

ANEXOS: LOS BAILARINES

PRIMEROS AÑOS

- **Lucas:** tiene 20 años, nació en Bogotá, reside en estrato dos en la localidad de Bosa, está en primer año de danza. Creció en una familia extensa, con su abuela, mamá, tia, tíos, primos y ahora sobrinos. Estaba cursando primer año. Pertenece a un grupo de danza urbana, salsa, de su localidad. Entrevista realizada el 21 de agosto del 2009
- **Jorge** tiene 21 años, es de la Costa Pacífica, vive en Bogotá, en la localidad de Usme, estrato dos, con su mamá, su hermana y su sobrina. Estaba cursando primer años. Trabaja como instructor de rumba, hace parte de un grupo de danzas afrocubanas. Entrevista realizada el 25 de agosto del 2009.
- **Julio** tiene 22 años de edad, nació en Sopo Cundinamarca, creció con su mamá, hermanas, primos, madrina y su padrino. Vive en estrato dos. Estaba cursando segundo año. Se dedica a la danza, montando y realizando espectáculos. Entrevista realizada el 15 de julio del 2009

ÚLTIMOS AÑOS

- **Santiago** tiene 23 años de edad, nació en Bogotá, vive en estrato 4. Estaba cursando quinto año en la ASAB. Sus padres se divorciaron cuando tenía cinco años, la mayor parte de su vida creció con su mamá en una forma familia reconstituida o compuesta. Entrevista realizada el 01 de septiembre del 2009, de Bogotá.
- **Felipe** tiene, 22 años de edad, nació de Bogotá, vive en estrato 3 con su mamá, el esposo de ella, su hermana y su medio hermano. Estaba cursando quinto año, creció con su madre y su hermana. Realizó dos semestres de matemáticas en la Universidad Nacional y un semestre de Historia en la Universidad Javeriana antes de ingresar a la ASAB. Se dedica de lleno a la danza, está en un grupo de ballet. Entrevista realizada el 01 de septiembre del 2009.

- **Andrés** tiene 26 años, nació en Santander de Quilichao Cauca, vive en Bogotá en estrato 3, con la familia de su tía, el esposo y su hijo. Creció en una familia extensa, con su abuela, madre, tías, primos y primas maternos. Estaba cursando cuarto año. Entrevista realizada el 28 de agosto del 2009.
- **Pablo:** tiene 28 años, nació en Bogotá, vive en la localidad de Usaquén, estrato cuatro, con su padre y madre. Realizó cinco semestres de ingeniería en la Universidad Distrital, ingresó a estudiar en la ASAB el 2004. Entrevistas realizadas el 05 de agosto y septiembre del 2009.
- **Manuel** tiene 27 años de edad, ingresó a la ASAB en el año 2002, se dedica a la danza. Es de Bogotá, vive en la localidad de Suba, estrato dos. Creció con sus abuelos, su padre y madre son separados. Entrevista realizada en septiembre del 2009.

EGRESADOS

- Enrique tiene 28 años de edad, egresado de la ASAB, nació en Bogotá, vive en estrato tres, con su papá, su mamá y sus hermanos. Creció con su abuela y abuelo maternos en un pueblo de Cundinamarca. Es profesor de danza y bailarín. Entrevista realizada el 07 marzo del 2009.
- Álvaro tiene 29 años de edad, de Bogotá, mamá de Bogotá y padre Cubano, vive en estrato tres en el Centro. Es profesor y coreógrafo de danza, trabaja con niños y niñas con deficiencias cognitivas y está presentado audiciones para compañías internacionales. Entrevista realizada el 19 marzo y 30 de agosto del 2009.
- Antonio tiene 40 años, nació en Bogotá, vive en el Centro de la ciudad en estrato 3. Creció con su papá, hermanos y hermanas, su madre falleció muy joven. Es profesor de danza a nivel universitario, es coreógrafo y dirige su propia compañía,

BIBLIOGRAFÍA

Abarca Paniagua Humberto. “Discontinuidades en el Modelo Hegemónico de Masculinidad”. En *Feminidades y Masculinidades. Estudios sobre salud reproductiva y sexualidad en Argentina, Chile y Colombia*, Monica Gogna comp. Buenos Aires: CEDES

Acevedo Oscar, De Suremain Marie. 2000. “La paternidad en búsqueda de habla propia.” En *Memorias Foro Masculinidades en Colombia*. Gente nueva editorial.

Agier, Michel. 2000 “La antropología de las identidades en las pensiones contemporáneas”. Revista Colombiana de Antropología, Volumen 36, enero-diciembre

Amuchastegui Ana y Szasz Ivonne. 2007. *Sucede que me canso de ser hombre: relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*. México: El Colegio de México

Andrade y Herrera editores. 2001. En *Masculinidades en Ecuador*. Quito, editores. UNFPA, FLACSO.

Arango, Luz Gabriela. (2006) *Jóvenes en la universidad: género, clase e identidad profesional*. Bogotá: Silgo del hombre editores, Universidad Nacional.

Au Susan 1988 *Ballet and Modern Dance*. Thames and Hudson Editorial

Badinter, Elizabeth. (1994) XY. *La identidad masculina*. Bogotá: Editorial Norma

Barreto, Juanita y Puyana, Yolanda. (1996). *Sentí que se me desprendía el alma. Análisis de proceso y prácticas de socialización*. Edición INDEPAZ- Darío Colmenares. Colombia

Bernal B. German y Imbago V. Carlos. 2003 *Palabras del cuerpo: 9 maneras de interpretar a los hombres contemporáneos*. Cali: editor Secretaria Cultura y turismo del Valle del Cauca.

Berger, Peter, Luckmann, Thomas. (1968) 2001. *La Construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Bell Donald (1987). *Ser Varón*. Barcelona. Tusquets Editores.

Beltran Angela 2007. *Danza, cuerpo e identidad*. Tesis de grado para optar el título de especialista en Estudios Culturales. Universidad Javeriana.

Brembeck, Cole (1976). *Nuevas estrategias para el desarrollo educativo: investigación intercultural de alternativas no formales*. Buenos Aires: Ediciones Guadalupe

Bourdieu, Pierre. (2002) *La distinción. Bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Burin M. y Meler I. (2000). *Varones. Género y Subjetividad Masculina*. Buenos Aires: Editorial Paidós

- Butler, Judith. (1990) *El género en disputa*. Madrid: Paidós Ibérica
- _____. (2003) *Cuerpos que importan. Los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Carabí, Ángels y Segarra, Marta. (2000) *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Careaga Gloria y Cruz Sierra Salvador. (2006) *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castells, Manuel. (1997). “Los paraísos comunitarios”. En: *EL Poder de la Identidad*.
- Clare Anthony (2000) 2002 *Hombres. La masculinidad en crisis*. Madrid : Taurus editorial.
- Combessie, Jean-Claude. (2003) *El método en sociología*. Córdoba: Ferreyra.
- Connell, Robert. (1995) *Masculinities*. United Kingdom: Politiy Press.
- _____. (2002) “Desarrollo Globalizacion y Masculinidades” En *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. Universidad Nacional Autónoma de México. México
- _____. (2003). “los cuerpos de los hombres”. En *Masculinidades*, capítulo 2. México, PUEG
- _____. (1997). “La organización social de la Masculinidad”. En *Masculinidad/es Poder y Crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, Flacso Chile.
- Del Hierro, Carolina. (2003). *Masculinidad-es en Movimiento*. Tesis de grado de Antropología. Universidad de los Andes. Bogotá
- Esteban, Mari Luz. 2004. *Antropología del Cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: ediciones Bellaterra.
- Estrada Ángela M. 1997. “Los estudios de género en Colombia: Entre los limites y las posibilidades”. *Revista Nómadas* Pag 35-52.
- _____. 2004. “Dispositivos y Ejecuciones de Género en escenarios escolares”. En *Pensar (en)género. Teorías y prácticas para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Fuller, Norma; Olavarria, José y Viveros, Mara. (2001) *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fuentes P. Adriana. (2008) “El discurso sobre la estética del cuerpo de los hombres” en *Masculinidades: el juego del género de los hombres en el que participan las mujeres*. Ramírez y Uribe comp. México
- García, Carlos Iván. (2003) “La organización de la masculinidad”. En *Revista CIEG* No. 3. Medellín.

García G. Hemberg 2007. Trans-Masculinidad. Estudio De La «Masculinidad Absoluta» A Las «Masculinidades Relativas», A Partir De Una Lectura Interpretativa En Clave De Género. Tesis de grado Maestría en Estudios de Género. Universidad Nacional de Colombia

Garaizabal Cristina. 2003. "Masculinidades y Feminismos". En *Hombres las construcción*

García Carlos Iván y Hernán Gómez Fredy (2000) La Masculinidad como Campo de Estudio y de Acción Social.

Gard, Michael (2006) *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics and the Art of Masculinity*. New York: Peter Lang.

Gilmore, David (1990) "Men and Woman in Southern Spain: "Domestic Power Revisited". En: *American Anthropologist*, 92, 4: 953-970.

Guasch Oscar (2006) *Heroes, científicos, heterosexuales y Gays. Los varones en la perspectiva de género*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Gutmann Mathew (1993) "Los Hombres Cambiantes, los machos impenitentes y las relaciones de género en México en los Noventa". En *Estudios Sociológicos* XI: 33.

_____ (2001) *Hombres e Identidades de Género*. Investigaciones desde América Latina. Bogotá: CES Universidad Nacional.

_____ (2003). *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham y Londres: Duke University Press.

Halbestam, Judith (2008) *Masculinidades femeninas*. Egales Editorial.

Haraway, Donna. (2004) *Simios, mujeres y cyborgs. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Herrera Gioconda y Rodríguez Lily (2001) *Masculinidad y Equidad De Género: Desafíos para el desarrollo de la salud sexual y reproductiva*. En *Masculinidades en Ecuador*.

Kaufman, Michael. 1994. "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres". En *Género e Identidad*, Arango Luz Gabriela (Comp.). Bogotá: Editorial Uniandes, Universidad Nacional de Colombia, Tercer Mundo Editores

Kimmel, Michel. (1992) "La producción teórica sobre la masculinidad. Nuevos aportes". En: *Isis Internacional*, Ed. de las Mujeres N° 17, Santiago de Chile.

Kimmel Michael. 1997 *Manhood in América*. New York; The Free Press

Lamas, Marta (1996) 1997. *El Género la construcción cultural de la Diferencia Sexual*. PUEG, Miguel Angel Porrúa Grupo Editorial. Mexico

Lynne (1998) Judith Lynne Hanna, en *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*

Molinier, Pascal. (2008) “La masculinidad de las mujeres entre sexualidad y trabajo”. En: III Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades. Medellín. Cd.

Montesinos, Rafael. (2005) *Las rutas de la masculinidad*. México: Gedisa.

Mora Luis (2001). “Masculinidades en América Latina y el Caribe: el aporte del Fondo de Población de las Naciones Unidas (FNUAP)”. En *Masculinidades en Ecuador*. Andrade y Herrera editores. UNFPA, FLACSO, Quito.

Olavarria, José y Valdés, Teresa (1997) *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional.

_____. (2006) *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago: FLACSO-Chile.

Palacio Valencia, María Cristina y Valencia Hoyos, Judith. (2001) *La identidad masculina: un mundo de inclusiones y exclusiones*. Manizales: Universidad de Caldas.

Pavajeau Carol. 2006 Masculinidad Re-flexiva. Tesis de grado maestría en Antropología Universidad de los Andes

Pineda D., Javier. 2000. “Masculinidad y desarrollo”. En *Etica: masculinidades y feminidades*. Robledo y Puyana comp. Bogotá: CES Universidad Nacional de Colombia.

Puyana, Yolanda y Lamus D. (2003) “Paternidades y Maternidades construcciones socioculturales” y “Cambios y permanencias en las Paternidades y Maternidades” *Padres y Madres en cinco ciudades de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional. Almudena Editores

Ramírez R. Juan y Uribe Vázquez Grisela (coord) 2008. *Masculinidades: el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*. Mexico: Plaza y Valdez

Robledo A. , y Puyana Y. Etica (comp) 2000 Masculinidades y Feminidades. Bogotá: CES Universidad Nacional de Colombia

Radford, John (1998) gender and choice in education and ocupation. Routledge, 11 New Fetter Lane, London.

Reed (1998) “The Politics and Poetics of Dance”. En *Annual Review of Anthropology*, 27: 503-532.

Ramirez R. Juan y Uribe Vazquez Grisela (2008). “El Género de los Hombres: Un Subcampo De Estudios De Expansión” En *Masculinidades: el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*. Coord. Mexico: Plaza y Valdez

Rubin, Gayle. (1998) “Tráfico de mujeres”. En: Navarro, Marysa y Stimpson, Catharine. *¿Qué son los estudios de mujeres?* México: Fondo de Cultura Económica

Salazar Adolfo (1949) *La Danza y el Ballet*. Mexico: Fondo de Cultura Económica

Saéz, Javier (2004) *Teoría queer y sicoanálisis*. Madrid: Síntesis.

Santos Velásquez, Luis. (2009). *Masculino y Femenino en la Intersección entre el psicoanálisis y los estudios de género*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura. Bogotá

Seidler J. Victor (2000). *La sin razón masculina. Masculinidad y Teoría social*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós, PUEG, editores.

_____. (2006) *Masculinidades. Culturas globales y vidas Íntimas*. Traducción Josep Sarret Grau. Montesinos Ensayo. España. Ediciones Intervención Cultural.

_____. (2006) *Transforming Masculinities. Men, cultura, bodies, power, sex and love*. Routledge.

TELLEZ, Iregui Gustavo (2002). Pierre Bourdieu. Conceptos básicos y construcción socioeducativa. Editorial Universidad Pedagógica. Bogotá.

Thomas Florence 2000. "Masculinidades puestas en examen". En *Masculinidades en Colombia*. Bogotá. Editores AVSC Internacional y Fondo de Población de las Naciones Unidas.

Tubert, Silvia. (2003) *Del sexo al género*. Madrid: Cátedra.

Valcuente J. y Blanco (2003) *Hombres. La construcción cultural de la masculinidad*. Madrid: Talasa ediciones

Viveros, Mara y Garay, Gloria. (1999) *Cuerpos, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Universidad Nacional.

_____. (2002) *De quebradores y cumplidores*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

_____. (2007) "Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes" En: *La manzana de la discordia*, Diciembre, Año 2 Volumen 4, Universidad del Valle.

_____. (2008) "Imágenes de la masculinidad blanca en Colombia. raza, género y poder político". en: *III Coloquio Internacional de Estudios sobre Varones y Masculinidades*. Medellín. C.d.

Wallerstein, Immanuel. (2002) *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI.

Wigil (1986) "La mirada bizca". En: Ecker, Gisela. *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.

En red:

Connell, Robert. La organización social de la masculinidad. En: www.pasa.cl/.../La_Organizacion_Social_de_la_Masculinidad_Connell,_Robert.pdf -

Contreras, Javier (1997). DANZA E IDENTIDAD SEXUAL. apuntes sobre la problemática masculina). En: <http://www.danzadance.org/bailetin/Bi4.html>

Gómez, Fredy Hernán. Para ser varón no necesito romperle la cara a nadie. En: <http://www.lydiacacho.net/26-04-2010/para-ser-varon-no-necesito-romperle-la-cara-a-nadie/>

Guevara, Elsa. Construcción de la masculinidad en la escuela y la familia en jóvenes universitarios. En: Psicología para América Latina (2006). En: http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2006000400015&lng=pt&nrm

Kaufman, Michael. Romper los lazos entre masculinidad y violencia. En: http://www.berdingune.euskadi.net/u89-congizon/es/contenidos/informacion/material/es_gizonduz/adjuntos/romperloslazosentremasculinidadyviolencia.pdf

Kimmel, Michael. La masculinidad y la reticencia al cambio. En: www.eurowrc.org/06.../3...es/12.contrib_es.htm

Lamas, Marta. La antropología feminista y la categoría de género. En: www.juridicas.unam.mx/publica/librev/.../cnt9.pdf

Minello, Martini Nelson. (2002) Masculinidades un concepto en construcción. En: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/61/cnt/cnt1.pdf>.

Morris, Meghan. *Banality in Cultural Studies*. En: www.cscs.res.in/dataarchive/otherfiles/1050303/file

Pineda Duque, Javier. 2008 Masculinidades y feminismos. En: www.redmasculinidades.com/resource/images/.../Doc/00079.pdf.

Ochoa Holguín, Jhon Byron. Un rápido acercamiento a teorías y perspectivas en los estudios sobre masculinidades. En: kolektivoporoto.googlepages.com/ponenciajohnbayronchoa.pdf

Facultad de Artes Universidad Distrital, Revisada en noviembre del 2010 <http://gemini.udistrital.edu.co/comunidad/dependencias/facultades/asab/vercontenido.php?id=475>

Profamilia <http://www.profamilia.org.co/encuestas/02consulta/05fecundidad/01niveles.htm>. Revisada noviembre 2010

Imágenes de:

<http://talitaluana.wordpress.com/2010/06/29/ballet-masculino/>

<http://www.interescena.com/articulos/4245-subteraneo-danza-contemporanea-clausura-al-sur-del-norte-en-los-talleres>.

Fotografías tomadas por Damián Quiroga Díaz fotografías tomadas en las clases de ballet y danza contemporánea en la Academia Superior de Artes de Bogotá en el año 2009.