



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y género*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2011.

ISBN: 9786076050729

Descriptorios temáticos (palabras clave): técnicas corporales, técnicas de danza, género y danza, mujeres y danza, hombres y danza, bailarines, choreography, dance technique, gender identity and dance, women and dance, men and dance, dancers.

Margarita Tortajada Quiroz

Danza y género



Margarita Tortajada Quiroz

Licenciada en Ciencias Políticas por la UNAM, maestra en Educación e Investigación Artísticas por el INBA y doctora en Ciencias Sociales por la UAM. Es investigadora del CENIDI-Danza José Limón desde 1988. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta su experiencia dancística y su formación académica en los diversos trabajos que ha realizado sobre la danza y sus artistas. Prolífica investigadora, es autora de textos sobre análisis histórico de la danza mexicana. Destacan sus libros *Danza y poder* (INBA, 1995), *Danza y poder I y II* en Biblioteca Digital/CONACULTA/INBA/CENART, 2008. *La danza escénica de la Revolución mexicana, nacionalista y vigorosa* (INHERM, 2000), *Mujeres de danza combativa* (CONACULTA, 1999), *Luis Fandiño. Danza generosa y perfecta* (INBA, 2000), *Frutos de mujer* (CONACULTA-INBA, 2001), *Danza y género* (COBAES/DIFOCUR, 2002) el cual ahora se reedita por el INBA, *Danza de hombre* (SOMEC-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMUJER, 2005). En los cinco últimos textos mencionados ha trabajado la perspectiva de género. También es autora de *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes* (CONACULTA-INBA CENIDI-Danza, 2010).

Danza y Género

Presentación	1
La coreografía: género y poder	11
Introducción	15
Cuerpo, Género y Poder	21
El cuerpo profesionalizado	23
El cuerpo de la mujer	25
Técnicas corporales y género	27
Danza "femenina"	29
Vida privada: género y espacio	31
¿Por qué la danza es femenina?	33
La mirada	35
De la masculinización de la danza	37
Género dominante	39
Construcción de las masculinidades	41
La danza escénica, según "Tortajada"	43
representación de la realidad	45
Los hombres a través de su danza	47
El baile como género	49
Prognosis masculina	51
Musicales, masculinización de la danza	53

Diseño de la colección

Coordinación de Publicaciones del INBA

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Cuidado de la edición

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Formación

Daniel García Rivera

Corrección

Beatriz Torres Sánchez

Danza y Género

© Margarita Tortajada Quiroz

Primera edición: 2011

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-072-9

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

COABES / DIFOCUR
2001.-

Índice

Presentación	
La reconquista silenciosa del cuerpo. Hayde Lachino	9
Introducción	13
Cuerpo, Danza, Mujer: consideraciones teóricas	17
El cuerpo problematizado	19
El cuerpo de la mujer	23
Técnicas corporales y danza	35
Danza "femenina"	45
Vida privada: espacio femenino	55
¿Por qué la danza escénica?	59
La mirada	65
De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada	73
Género dominante-dominado	75
Construcción de las masculinidades: reflexión y crisis	81
La danza escénica, espacio "femenino" y de representación de la realidad	89
Los hombres a través de su danza	93
El ballet y la guerra de sexos	93
Nueva crisis, nueva danza: virilización <i>versus</i> feminización	98
Progenie masculina	103
Musicales, alternativa de la danza masculina	106

En busca de la legitimidad y la apertura.....	107
El temor a la homosexualidad.....	111
Bibliografía	115
Cuerpo, danza, mujer.	
Bibliografía	120
De la masculinidad y la danza.	

La reconquista silenciosa del cuerpo

Hayde Lachino

El cuerpo del bailarín es medio y es imagen. En tanto que medio, en él se materializan las ideas que un colectivo humano construye como posibilidades para la danza a través de las técnicas de entrenamiento. En tanto que imagen, las características de ésta son condicionadas por el medio. La forma de las imágenes y la poética que elabora un coreógrafo están determinadas por las características técnicas del medio; es decir, una forma de danza tiene su explicación en la manera en que el bailarín se entrena.

La técnica siempre es algo más que un conjunto de ejercicios que buscan obtener el máximo rendimiento corporal y habilidades diversas para hacer del cuerpo un signo sobre la escena. En la técnica están implicadas ideas de mundo, de humanidad, de valores; conocimientos y formas de nombrar lo real. Ninguna técnica de danza es neutral; detrás de cada simple ejercicio se oculta lo que una sociedad piensa y cree con relación al cuerpo, a lo femenino y a lo masculino: al ser en general.

En *Danza y género*, Margarita Tortajada hace una puntual revisión de cómo se construyen las identidades del bailarín a través de las técnicas corporales. Su abordaje teórico se apoya en diversas perspectivas que le ofrecen Pierre Bourdieu, Michel Foucault y una serie de autoras feministas. Sin embargo la postura de la autora es profundamente crítica. Confronta los postulados de estos teóricos con su propia experiencia como bailarina de danza contemporánea. Sólo así es posible realizar las conexiones necesarias entre lo que se dice del cuerpo y cómo se vive el cuerpo cuando se entrena diariamente en el salón de clases, además de la vivencia absoluta de lo corporal sobre la escena cuando los huesos, los músculos, el fluir sanguíneo se tornan un elaborado signo para hablar sobre los desafíos de la existencia.

A lo largo del texto la autora reconoce el carácter hondamente paradójico que entraña la realidad corporal, porque —como afirma—, si bien es cierto que

el cuerpo está cruzado por discursos de poder y que las técnicas de danza no son ajenas a los contenidos ideológicos de dicho poder, también es cierto que el bailarín, mediante su entrenamiento, construye su propia corporalidad para habitarla y para ser. En este sentido, Tortajada –en concordancia con Bourdieu– nos dice: “Lo que se aprende con el cuerpo no es algo que uno sabe, sino algo que uno es”.

Para la Modernidad, el cuerpo no tiene un valor propio: con ella pasamos de ser un cuerpo a tener un cuerpo, lo que posibilitó su manipulación. Este cambio en la manera de relacionarnos con lo corporal coincide históricamente con la fascinación de una sociedad por las disecciones médicas. El cuerpo dejó de constituir una entidad sagrada unida a nuestro ser para convertirse en un simple contenedor de ese mismo ser; pero –como nos dice la autora– “la danza es una fuente de recuperación del discurso silencioso del cuerpo, que no puede asirse, que es devenir continuo y acción”. A través de la danza, lo corpóreo recupera su dimensión sagrada; volvemos a ser uno con nuestro cuerpo.

Hombres y mujeres poseen cuerpos educados en diversas técnicas cotidianas a través de las cuales una sociedad da forma a lo corporal en términos de lo que se entiende por lo masculino y lo femenino, y, sobre todo, de lo que se espera que estas entidades sean para el capitalismo: cuerpos productivos, militarmente disciplinados y obedientes.

Las técnicas de danza no escapan a esta lógica. Como bien apunta nuestra autora, ya en el ballet encontramos ejercicios específicos para hombres y otros para mujeres que exaltan valores y posturas socialmente normalizados: virilidad y fortaleza para ellos; fragilidad y obediencia para ellas. Pero dado que la danza obliga a los individuos que la practican a habitar y reconocerse en y a través de su organismo, una suerte de rebelión contra lo social y políticamente establecido se instala. El bailarín, a través de su arte, nos revela otras posibilidades de vivir lo corporal. Por ello no resulta casual que la bailarina sea el prototipo de la mujer realizada, de la que ha sido capaz de encontrar un espacio para hacerse visible socialmente.

Danza y género nos ofrece un marco teórico explicativo para entender por qué se danza como se danza. No sólo es una revisión crítica de cómo las técnicas dan forma objetiva a la danza a través del cuerpo como medio; también nos ofrece una serie de argumentos para comprender las razones que subyacen detrás de cada momento histórico de la danza. La gran ruptura

del siglo XX contra las inercias estéticas del ballet se dio a partir de nuevas ideas de la corporeidad. Las diversas investigaciones y propuestas de la danza de nuestro tiempo tienen como eje central otras visiones de lo corporal que necesariamente devienen en otras formas de comprender lo masculino y lo femenino, en otras formas de vivenciar al cuerpo y, consecuentemente, en nuevas maneras de abordar la representación escénica.

En nuestra sociedad, para hablar del cuerpo usamos terminología de tipo médico, pues se pretende reducir todo conocimiento del mismo a una realidad psicológica y biomédica; pero gradualmente se van colocando otras maneras de comprender nuestro devenir material desde la antropología, la sociología, los estudios culturales y la estética. El presente libro es una importante contribución al debate sobre otras maneras de comprender el cuerpo.

Cada vez menos somos esa dualidad cuerpo-mente para comenzar a entendernos como una materialidad construida por muchas capas de significación. La danza, como todo arte, revela esas significaciones culturales e ideológicas y se rebela contra las mismas, porque, ante todo, el cuerpo del bailarín es un cuerpo creativo.

Si bien asistimos a un tiempo en el que pareciera posible la invención de identidades corporales diversas, producto de la biotecnología, lo cierto es que en su mayor parte estas invenciones corresponden a patrones occidentales. De ellos no escapa la danza: la antropometría que se usa en las escuelas para medir parámetros corporales, a partir de los cuales se determina si un individuo es apto o no para este arte, se ciñe a un ideal de cuerpo siempre occidental y que, como todo lo que se pretende perfecto, nunca es posible.

El libro de Margarita Tortajada es ante todo una denuncia política, porque es en el cuerpo en donde la dominación y el colonialismo toman forma de manera silenciosa; en donde la cultura patriarcal modela estructuras de comportamientos socialmente esperados y validados.

La práctica de la danza como arte no reporta una norma homogénea. De igual manera, subsisten experiencias en las que tal dominación existe y se acepta como la realidad única posible de la danza. Pero, al mismo tiempo, emergen otras posturas que buscan hacer del cuerpo un ámbito de rebeldía y de realización personal. De ello nos habla en este libro Margarita Tortajada.

INTRODUCCIÓN

La definición de las características “femeninas” y “masculinas” a partir de la diferencia sexual abarca a los seres humanos, las actividades que desarrollan y las esferas de la vida donde participan. El *género*, que implica esas características, resulta ser una construcción sociocultural (fundada en la naturaleza) que supone formas opuestas, excluyentes y jerarquizadas de ser, sentir, pensar y actuar, las cuales se tornan en desigualdad.

Esto ha llevado a la ilusión colectiva de la existencia de “lo femenino” y “lo masculino” a partir de una realidad “natural” por la construcción cultural y social, y que implica el dominio de un género sobre otro. El género, así como la vivencia del cuerpo, es una forma social que corresponde a una “visión mítica” del mundo, que logra una “justificación indiscutible de la diferencia socialmente construida entre los sexos”.¹ Esta visión mítica y falocéntrica establece una división del trabajo sexual y una división sexual del trabajo.

A partir de esas divisiones se ha dado la identificación danza-mujer, referida a la adjudicación de valores y circunstancias comunes a la danza escénica y a las mujeres. Esta identificación tiene una connotación sexista, que se manifiesta en todo proceso artístico “desde la selección del tipo de producción artística a que se abocará el sujeto concreto”,² ya sea hombre o mujer.

Producto de la reflexión en torno de lo anterior y tratando de acercarme a las implicaciones y significados de la danza para mujeres y hombres, en este texto se incluyen los ensayos “Cuerpo, danza y mujer: consideraciones teóricas” y “De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada”. Su

¹ Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996, p. 28.

² Eli Bartra, *Frida Kablo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994, p. 42.

reedición se debe al interés de Lourdes Fernández, coordinadora de Investigación del CENIDI Danza.

En el primero de los ensayos parto de la compleja interrelación mujer-cuerpo-danza y la analizo a la luz de los conceptos de género y de poder, siempre presentes en la sociedad y los sujetos. Hago referencia a la riqueza de la danza en cuanto a su dimensión corporal (que implica operación y experiencia kinética) y su dimensión simbólica, que escapan al discurso lineal pero enseñan una nueva manera de reflexión en la práctica misma.

También señalo la identificación de la danza con las mujeres, propia de la cultura occidental, que la considera una actividad afín a ellas por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva, y "propia" para "débiles".

Enfatizo que el vehículo de la danza y la sexualidad es el mismo, y que toda ejecución dancística se encarna en el cuerpo sexualizado. Éste, construido por los y las bailarinas por medio de prácticas disciplinarias, tiene el fin de mostrarlo a la mirada de los otros, momento en el que cobra sentido su quehacer.

La danza escénica ha significado para las mujeres un espacio de realización fuera del ámbito privado, y tanto ellas como los varones, se valen de ese espacio para desarrollarse integralmente. A pesar de las codificaciones y disciplinas corporales que implica la danza escénica y la hacen ser, siempre está presente en ella el cuerpo viviente y pensante, como una alternativa de construcción plena del ser humano en el hacer-sentir-pensar: es una posibilidad de autoconocimiento, de autovaloración y de transgresión de los patrones dominantes, y un medio para revolucionar al cuerpo.

Desconociendo este poder, o quizá con el fin de combatirlo, en la cultura occidental la danza escénica es considerada un espacio "femenino": a las mujeres y a la danza se les imponen valores comunes. Dentro de los dualismos predominantes, se considera a las bailarinas (y bailarines) seres frágiles, sensibles y sin capacidades intelectuales, y la danza, un medio de expresión de "bajo estatus" por el uso del cuerpo y ausencia de un discurso racional y lineal.

Esta concepción arbitraria es histórica; para su elaboración fue necesaria la imposición de los valores burgueses sobre el cuerpo y la mujer, y la lucha que ésta (y el varón) debió protagonizar para tener acceso a la danza escénica. Ha sido precisamente en este espacio donde mujeres artistas han participado

en un número más importante, debido a que es considerada una actividad de segunda por ser un medio de expresión corporal, y no cuenta con la "respetable" mediación del pincel, la pluma o los instrumentos musicales.

La realidad rompe totalmente con esa visión. Tanto hombres como mujeres deben luchar contra su cuerpo y en pos de su construcción y perfección; contra los prejuicios culturales y sociales; contra el desprecio y desprestigio.

En el ensayo "De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada" toco estos puntos en relación con los varones. Éstos se ven obligados a seguir patrones oficiales que les garantizan ser un "hombre verdadero": el que se ajusta a las masculinidades hegemónicas y establece los "usos legítimos" del cuerpo masculino. Ello constituye parte fundamental de la construcción de la identidad de los varones, quienes, al igual que las mujeres, desarrollan una conciencia del cuerpo, sus fronteras y operaciones.

No existe una masculinidad universal ni una forma única de ser hombre, sino numerosas alternativas que corresponden a la realidad concreta de los sujetos y sus transformaciones, y que encuentran en la danza un espacio más de elaboración por ser un espacio libertario y expresivo para ambos sexos.

Una vez hechas algunas reflexiones sobre las connotaciones del ser hombre dentro de la danza escénica, en este segundo ensayo realizo una rápida revisión histórica sobre las figuras masculinas más representativas en el contexto internacional, lo que permite conocer las influencias que han llegado a nuestro país. Además de los logros artísticos que han alcanzado estos protagonistas y hacedores de la danza en el mundo, es importante hacer referencia a sus contribuciones para abrirles paso a otros bailarines y a la lucha por legitimar su actividad, lo que aún no han conseguido.

Dentro de la danza escénica se da la reproducción del capital simbólico y social, y nos permite conocer y acercarnos al juego de representaciones y significados de la realidad. Esta forma artística reproduce estereotipos de hombres y mujeres, sus movimientos y conductas culturalmente asignados, la división sexual del trabajo y los usos legítimos de sus cuerpos, pero, también es un medio privilegiado para que los hombres y mujeres se expresen en toda su complejidad usando una fuerza subversiva por excelencia: el cuerpo, sus operaciones e imágenes.

Cuerpo, Danza, Mujer: consideraciones teóricas

Por Ana María Rodríguez

Resumen: Este artículo reflexiona sobre el cuerpo, la danza y la mujer en el contexto de la danza contemporánea.

Palabras clave: cuerpo, danza, mujer, danza contemporánea, teoría de la danza.

En el presente artículo se reflexiona sobre el cuerpo, la danza y la mujer en el contexto de la danza contemporánea.

El cuerpo es el elemento central de la danza, y la mujer es el sujeto principal de la danza contemporánea.

La danza contemporánea es una forma de danza que se caracteriza por su libertad y su exploración del cuerpo.

La danza contemporánea es una forma de danza que se caracteriza por su libertad y su exploración del cuerpo.

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

² Este artículo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.



Foto: Gloria Minauro • Óscar Ruvalcaba y Cía
Dir. Óscar Ruvalcaba • Intérprete: Saúl Gurrola
Obra: *Carlota la del jardín de Bélgica*
Teatro de la Danza

El cuerpo problematizado

El estudio de la danza debe partir de su sustento, es decir, del cuerpo. Éste es su instancia primaria, su vehículo de expresión; en él se materializa.

Para pensar al cuerpo y sus prácticas se tienen que librar los obstáculos que presenta el pensamiento occidental y hacerlo desde una perspectiva diferente a la tradicional, que “excluye la posibilidad de reflexionar en la acción”,³ condición necesaria para entender a la danza. Esos obstáculos han provocado que este arte ocupe un lugar marginal dentro del pensamiento académico.

El cuerpo no puede comprenderse y aprehenderse en los términos del discurso científico, pues la racionalidad y los valores que ésta impone a la sociedad occidental contemporánea omiten a la corporeidad como un problema trascendente. La omisión refleja la escisión del ser humano en cuerpo y mente.

Esta concepción acaba con el ser humano mismo, oculta al sujeto en toda su complejidad, porque es cuerpo tanto como es mente; su cuerpo es la casa que habita, su permanente referente de identidad, aunque no siempre lo tenga presente, ya que en la medida en que se mantiene esa dicotomía, el sujeto se distancia de su cuerpo y llega a sentirlo separado de sí mismo, pero él es su cuerpo y, sobre, en y con él, trabaja y realiza su producción simbólica.⁴

Al desconocer al cuerpo y a la cultura corporal se oculta el poder que éste tiene, su capacidad transgresora y, sobre todo, el poder que lo atraviesa y determina. El discurso racionalista de la ciencia no ha reconocido la importancia del actuar corporal porque no lo reconoce como fuente de conocimiento y de poder.

³ Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, *op.cit.*, p. 27.

⁴ Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad*, FCE, México, 1989, p. 231.

El cuerpo está en la sociedad y en la historia. Cada cultura y sociedad tienen sus formas concretas de moverse, generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida. Los sujetos viven estas formas y, con ello, adquieren toda una concepción espacio-temporal que los constituye en la cotidianidad, que los hace ser, hacer, sentir y pensar. Así, la cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa, sin que éste sea consciente, simplemente lo vive. En términos de Fernand Braudel, la historia del cuerpo y su cultura están insertos en el pasado multiseccular que se hace presente cotidiano; está en la esfera de la rutina inconsciente, de la vida soportada más que protagonizada.⁵

La ciencia es incapaz de recuperar el enorme poder del cuerpo, pues su discurso racional no puede atrapar al corporal, el kinético; lo mismo sucede con los sistemas simbólicos que el cuerpo y sus prácticas producen, cuya complejidad muchas veces es mayor que la de los discursos verbales y lineales.

La riqueza del cuerpo y su actuar se manifiesta en múltiples dimensiones, que deben ser recuperadas para entenderlo en su integralidad:

...el plano de la experiencia sensorial (que distingue la percepción a distancia, es decir, el registro de fenómenos "fuera" del cuerpo y las sensaciones del cuerpo mismo), el aspecto del movimiento o motricidad en general, el tema del placer -todo el campo de la sensualidad y sexualidad-, los estados patológicos o de privación, la experiencia del dolor, el asunto de las secreciones y desechos corporales, la apariencia, los gestos, la utilización del espacio (o "proxemia") y así sucesivamente.⁶

El cuerpo está construido socialmente y es "omnipresente"; funciona como "la simbólica general del mundo", pues "penetra la cultura, el imaginario social y el mundo conceptual",⁷ y es a través de la vivencia del cuerpo en su espacio y tiempo, que el saber se hereda en la práctica. Para Bourdieu lo que se aprende con el cuerpo no es algo que uno sabe sino algo que uno es;

⁵ Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo*, FCE, México, 1993.

⁶ Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, PUEG, UNAM, México, 1996, p. 100.

⁷ *Ibidem*.

“el cuerpo cree sólo lo que hace, no memoriza el pasado, él actúa el pasado, anulado así como tal, y lo revive”.⁸

Martha Graham, bailarina y coreógrafa revolucionaria del siglo XX, se refiere a este proceso como *memoria de sangre*:

“Todos los seres humanos pero en especial los bailarines, con su cuerpo y su vida en constante estimulación, tenemos una memoria de sangre que nos habla. Cada uno de nosotros ha recibido la sangre de sus padres y de los padres de sus padres desde el principio de los tiempos. Llevamos consigo miles de años con esa sangre y con esa memoria. ¿De qué otra manera podrían explicarse esos gestos instintivos y esos pensamientos que nos asaltan inesperadamente?”

La cultura occidental, que ha construido el dualismo arbitrario mente-cuerpo, no considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante donde participa la mente y no se opone a ésta, sino que lo aborda sólo en tanto instrumento (de trabajo).

El cuerpo, objeto dotado de sentido, y sus prácticas dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo, sobre hombres y mujeres, sus creencias y su sentido de pertenencia e identidad: el cuerpo, sus prácticas y discursos son la encarnación de esa cultura. Pero, además de ser un “objeto social”, el cuerpo es un “objeto privado”:

“...objeto de una experiencia directa y personal a nivel de la vivencia y de la práctica, producto de una historia singular, fuente de sensaciones, de mensajes cuya particularidad es a menudo incomunicable. El cuerpo posee un estatus subjetivo irreductible, que determina todas las modificaciones de los significados y contenidos adquiridos socialmente.”¹⁰

⁸ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991, p. 123.

⁹ Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995 (original de 1991), p. 12.

¹⁰ Andrea Rodó y Paulina Saball, “El cuerpo ausente”, en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994, p. 85.

El cuerpo tiene una doble dimensión; público-privado y objetivo-subjetivo; y a través de él es posible entender la relación social-individual. Dice Jodelet que “el cuerpo se vuelve entonces un objeto a propósito del cual se manifiesta muy profundamente la particularidad y la identidad personal y la interiorización de lo social a nivel mental y experiencial”.¹¹

Por eso el cuerpo es fundamental, pues es el espacio donde el sujeto se conforma integralmente y el medio a través del cual vive el conocimiento y la práctica acumulada históricamente: es el referente de identidad, del adentro y afuera, la manifestación de la cultura y el espacio de la subjetividad.

¹¹ D. Jodelet, cit. en Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, p. 86.

El cuerpo de la mujer

Deborah C. Poff

Resumen: Este artículo explora la experiencia corporal de la mujer en la cultura occidental.

Palabras clave: cuerpo, género, cultura, experiencia.

Introducción: Este artículo explora la experiencia corporal de la mujer en la cultura occidental.

El cuerpo de la mujer: Este artículo explora la experiencia corporal de la mujer en la cultura occidental.

El cuerpo de la mujer: Este artículo explora la experiencia corporal de la mujer en la cultura occidental.

El cuerpo de la mujer: Este artículo explora la experiencia corporal de la mujer en la cultura occidental.

¿De qué manera vive la mujer su cuerpo?, ¿cómo lo percibe?, ¿cómo se determina el cuerpo de la mujer?, ¿cómo sus usos?

Todos los sujetos somos cuerpo, vivimos a través de él, y las relaciones sociales, a pesar de que se olvide, tienen una dimensión corporal. Ésta se expresa en numerosas esferas, la biológica, la psicológica, la ideológica, la social; todas ellas lo constituyen y determinan. De esta manera, también el género se registra y se expresa en el cuerpo.

Los cuerpos se viven en el tiempo y en el espacio a partir de una cultura que les impone y da significados a gestos, actitudes, conductas. Esto necesariamente tiene repercusiones según el sexo, clase social, edad, cultura, religión. Todos esos aspectos confluyen y conforman, transforman y soportan: construyen al sujeto hombre o mujer.

En términos generales, el *género* puede definirse como una construcción social que interpreta lo biológico, y supone formas opuestas y excluyentes de sentir, pensar, actuar y ser que se identifican con hombres o con mujeres. Esa diferencia que se reconoce entre ambos se torna en desigualdad.

La diferencia biológica "se interpreta culturalmente como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas, con una moral diferenciada para unos y para otras, es el problema político que subyace a toda la discusión académica sobre las diferencias entre hombres y mujeres".¹²

¿Cómo se asume esa diferencia? ¿Quién la determina? ¿Qué significa?

Las características femeninas o masculinas se asumen por un complejo proceso individual y social, que es el proceso de adquisición del sexo-género. En cada cultura se reelabora sobre la diferencia universal a partir de

¹² Marta Lamas, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986, p. 178.

representaciones, las cuales son tejidos de imágenes y nociones que construyen las formas de concebir y vivir el mundo. Las representaciones nacen de la cultura, la ideología y las experiencias individuales, y se expresan en los objetos y los lenguajes (verbales y no verbales).

La experiencia de ser hombre o mujer se vive en la diferencia misma, en la manera de asumir al otro, a lo opuesto. Esta oposición binaria básica hombre-mujer genera una simbolización de todos los aspectos de la vida. El *género* es, en términos de Marta Lamas:

...el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características "femeninas" y "masculinas" a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de la persona en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del *género*, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es "propio" de cada sexo.¹³

La diferencia hombre-mujer es universal, está presente en todas las culturas y sociedades, pero con connotaciones específicas.

Teresita de Barbieri da otra definición que retoma los elementos para comprender, en términos generales, los sistemas de *sexo-género*.

Los sistemas de género-sexo son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas.¹⁴

La misma De Barbieri señala que la construcción de género tiene especificaciones concretas e históricas, y que es necesario tomar en cuenta que

¹³ Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, p. 8.

¹⁴ Teresita de Barbieri, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica", en *Debate en Sociología*, núm. 18, México, 1993, pp. 149-150.

la categoría de género es mucho más rica que la reducción a "femenino" y "masculino".

La diferencia hombre-mujer se vive de manera diversa en cada cultura y cada una considera sus propios elementos para determinar la "esencia" de lo femenino y lo masculino. Esa diferencia sexual biológica estructura psíquicamente al sujeto y produce efectos en su imaginario. La manera como se simboliza la diferencia marca a los sujetos en cuanto a la forma de vivir su propio género y su percepción del opuesto. Con "forma de vivir" me refiero a vivir su sexo y vivirlo en todas las dimensiones sociales.

Lo femenino y lo masculino, la "esencia" de ser mujer y de ser hombre, se acepta socialmente como algo natural, no como algo construido simbólicamente en función de las estructuras sociales y las cognoscitivas. El género se explica, siguiendo a Bourdieu, en términos de *habitus*: ser hombre o ser mujer es un proceso de interiorización de lo social y permite que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.

Según Bourdieu, a través del *habitus* se inscribe en el cuerpo, bajo la norma de ritmos, gestos y palabras, toda una relación con el tiempo y el espacio que el sujeto vive en forma orgánica y natural. Los movimientos que realiza forman parte de su cultura, de su vida social e individual; no son arbitrarios, son productos de su realidad histórica. Así viven las mujeres y los hombres su cuerpo.

¿Cómo se unifica esa manera social, cultural y sexual de moverse? Bourdieu lo explica precisamente con su categoría de *habitus*. El poder se inserta en los hombres y las mujeres por medio de los hábitos que les dan esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Es en el *habitus* donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social. La interiorización de la desigualdad social y sexual se hace "bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable".¹⁵ Por eso Bourdieu dice que "el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo".¹⁶

¹⁵ Néstor García Canclini, "Introducción", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990, p. 35.

¹⁶ Pierre Bourdieu, "Clase inaugural", en *Sociología y cultura*, op. cit., p. 70.

El orden social y su "natural" diferenciación de lo masculino y lo femenino están legitimados en lo biológico, aunque corresponde a construcciones sociales. Dice Bourdieu:

"La división del mundo", basada en referencias a "las diferencias biológicas y sobre todo a las que se refieren a la división del trabajo de procreación y reproducción" actúa como "la mejor fundada de las ilusiones colectivas". Establecidos como conjunto objetivo de referencias, los conceptos de género estructuran la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social.¹⁷

Esta ilusión colectiva sobre lo femenino y lo masculino es sólo eso, una ilusión, que se ha vuelto realidad "natural" por la construcción cultural y social. Sin embargo, no sólo existen dos formas (la femenina y la masculina) de simbolización, interpretación y organización del género, pues:

...no hay conjuntos de características o de conductas exclusivas de un sexo, ni siquiera en la vida psíquica. La inexistencia de una esencia femenina o masculina nos lleva a desechar la supuesta "superioridad" de un sexo sobre otro, y a cuestionar hasta dónde hay una forma "natural" de la sexualidad humana.¹⁸

Ésta tiene innumerables usos, que combinan los comportamientos y valores "femeninos" y "masculinos" a partir de las interpretaciones y reconstrucciones del imaginario sexual que efectúan los sujetos.¹⁹

Hombres y mujeres son producto de construcciones históricas, culturales y psíquicas, y no son resultado de la realidad "natural". El género, así como la vivencia del cuerpo, es una forma social que corresponde a una "visión mítica" del mundo, que logra una "justificación indiscutible de la diferencia socialmente construida entre los sexos".²⁰

¹⁷ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, cit., en Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Cristina Marín, "Apuntes de lectura sobre el concepto 'género'", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995, p. 85.

²⁰ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 28.

Esa visión mítica y falocéntrica establece una división del trabajo sexual y una división sexual del trabajo.

El cuerpo masculino y el cuerpo femenino, y en especial los órganos sexuales que, como condensan la diferencia entre los sexos, están predispuestos a simbolizarla, son percibidos y contruidos, según los esquemas prácticos del *habitus* y, de este modo, en apoyos simbólicos privilegiados de aquellos significados y valores que están en concordancia con los principios de la visión falocéntrica del mundo. No es el falo (o su ausencia) lo que constituye el principio generador de esta visión del mundo sino que es esta visión del mundo la que, al estar organizada, por razones sociales que convendrá tratar de descubrir, según la división en géneros relacionales, masculino y femenino, puede instituir al falo, erigido en símbolo de la virilidad, del *nif* propiamente masculino, en principio de la diferencia entre los sexos (en el sentido de géneros) y dejar sentada la diferencia social entre dos esencias jerarquizadas en la objetividad de una diferencia natural entre los cuerpos biológicos.²¹

La imposición arbitraria de lo femenino y lo masculino "natural" repercute en el sojuzgamiento de las mujeres. Al identificarlas con la naturaleza, en contraposición con la cultura (identificada con los varones), se les dan características específicas y estereotipadas. ¿Quién las da? La visión dominante, es decir, la de los varones.

Lo masculino se define como fortaleza física, inteligencia y uso eficaz de la razón. Lo femenino es lo opuesto, "el sitio de lo reprimido",²² la referencia obligada para la adquisición de la propia masculinidad, lo que complementa a lo masculino, y se le identifica con la debilidad, la intuición y el sentimiento. Ese dualismo denigra a las mujeres y acaba asociándolas con el demonio, el cuerpo y la naturaleza; mientras que a los hombres se les identifica con dios, la mente y la cultura. Como consecuencia de esta dicotomía lo masculino es totalidad y poder, y lo femenino es lo inacabado y sin autonomía. Ellos,

²¹ *Idem*, p. 36.

²² Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Instituto Colombiano de Cultura y Casa de Las Américas, La Habana, 1994, p. 13.

con su fuerza, dominan a la naturaleza (a ellas) y construyen la cultura. Ellas son reproductivas, ellos productivos; ellas reciben, ellos controlan.

Por otro lado, la categoría mujer, sostiene Lucía Guerra, deviene en "una construcción imaginaria escindida entre lo deseado y lo temido, como un objeto anclado en la imaginación y la prescripción",²³ y el sujeto masculino construye los arquetipos de mujer, siempre basados en la naturaleza: "Madre-Tierra que representa las fuerzas benéficas de la Naturaleza, la pureza y la vida", y su contraparte, la "Madre-Terrible o Devoradora de hombres, sinónimo de la Naturaleza que produce la muerte".²⁴

Estos arquetipos tienen innumerables derivaciones y complejas elaboraciones que se entretajan con los ideales históricos de mujer establecidos por el sujeto masculino. Éste determina a la mujer, quien existe en función de las necesidades de él, pues "se ha atribuido el derecho exclusivo al uso, intercambio y representación de la mujer",²⁵ y deposita en ella sus temores, aspiraciones y vivencias, y la convierte en objeto de deseo y en objeto de veneración. Esta última construcción, que corresponde a la figura de mujer-madre es la única redimible ante los ojos del hombre, por lo que la mujer acaba convirtiéndose exclusivamente en cuerpo reproductor, en un gran útero, cuyo único territorio será el biológico.

Los hombres explican el mundo en sus propios términos y por supuesto, se colocan en el centro del discurso y pretenden abarcar a la totalidad de la humanidad. "El hombre es un ser particular que se ve como ser universal, que tiene el monopolio, de hecho y de derecho, de lo humano (es decir, es universal), que se halla socialmente facultado para sentirse portador de la forma completa de la condición humana".²⁶ Su dominio no necesita justificación, simplemente se manifiesta, se limita a ser a través de los discursos y las prácticas, lo que permite que se ajusten los dichos con los hechos.

Durante siglos esta situación ha sido aceptada por las mujeres por medio de mecanismos de imposición y violencia, y consideran válido ese discurso, comparten esa visión. Dice Eli Bartra:

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Idem*, p. 21.

²⁵ Luce Irigaray, en *Speculum de l'autre femme*, cit. en Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 17.

Las mujeres son alimentadas con el sexismo, la discriminación hacia las mujeres y viven en función de la ideología que no han creado pero que adoptan, refuerzan y se convierten en uno de los principales agentes transmisores. Moldean las conductas, los gustos, los hábitos.²⁷

Con ello se presenta la violencia simbólica, pues los hombres ejercen violencia sobre las mujeres con su complicidad o consentimiento; ellos detentan el capital simbólico y ellas sólo tienen una función simbólica en tanto objetos de intercambio.

La violencia simbólica impone una coerción que se instituye por medio del reconocimiento extorsionado que el dominado no puede dejar de prestar al dominante al no disponer, para pensarlo y pensarse, más que de instrumentos de conocimiento que tiene en común con él y que no son otra cosa que la forma incorporada de la relación de dominio.²⁸

Mientras que los hombres sustentan el monopolio del capital simbólico, las mujeres se mantienen ajenas a éste y a su producción y no cuentan, aparentemente, con los elementos para cuestionarlo y elaborar uno alternativo.

Pero esta apariencia se disipa cuando se percibe que la eficiencia simbólica encuentra sus condiciones de posibilidad y su contrapartida económica (en el sentido amplio de la palabra) en el inmenso trabajo previo de inculcación y de transformación duradera de los cuerpos que es necesario para producir las disposiciones permanentes y transponibles en las que descansa la acción simbólica capaz de ponerlas en acción o de despertarlas.²⁹

Es en "la oscuridad de los esquemas prácticos del *habitus*", donde se inscribe la relación de dominación que corresponde al espacio del cuerpo donde, según Bourdieu, las mujeres tienen la posibilidad de construir su propio capital simbólico.³⁰ En la medida en que el género se explica en términos

²⁷ Eli Bartra, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 22.

²⁹ *Idem*, pp. 22-23.

³⁰ *Idem*, p. 24.

de *habitus*, de encarnación de las normas sociales y culturales en el propio cuerpo y sus prácticas (y a partir de ahí de formas de ser, sentir, pensar y hacer),³¹ es posible que desde su corporeidad las mujeres elaboren una visión alternativa que les permita explicarse el mundo y al otro. En tanto la danza se mueve fundamentalmente en la esfera de lo corporal tiene la posibilidad de contribuir a este proceso, que puede llevarse a cabo si los cuerpos socializados y politizados de las mujeres se resisten a adherirse a las relaciones de poder que se establecen en el género.

El hecho de establecer la categoría de género nos permite, en un primer momento, combatir la situación de desigualdad y replantear una reconstrucción del pensamiento y el análisis; puede cambiar la conciencia política de las mujeres. Al respecto, Joan W. Scott³² elabora una amplísima definición que me parece que considera todos los elementos de la categoría y da espacio para incorporar al poder como centro de análisis.

Scott habla sobre los conceptos de género, en los cuales lo femenino es considerado débil y sujeto al control de los hombres, e impiden a las mujeres tener acceso al poder, al de la alta política, a las decisiones fundamentales de la sociedad. Ante esa situación, debe reivindicarse la dimensión política de la categoría de género, pues ésta forma parte del significado del propio poder. Scott, con sus proposiciones,³³ desarrolla una teoría del género como "forma

³¹ En el *habitus*, en la manera de usar los cuerpos, se expresan esa división y violencia simbólica. Dice Bourdieu que "a través de un trabajo permanente de formación de *building*, el mundo social construye el cuerpo a la vez como realidad sexuada y como depositaria de categorías de percepción y de apreciación sexuales que se aplican al cuerpo mismo en su realidad biológica"; en Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", *op. cit.*, p. 26.

³² Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en James S. Amelang y Mary Nash (ed.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Ediciones Alfons El Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis Investigació, Valencia, 1990, pp. 23-56.

³³ Scott hace dos proposiciones: 1. "El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos", y 2. "El género es una forma primaria de relaciones significantes de poder". En lo que se refiere a la primera proposición, sostiene que el género comprende cuatro elementos interrelacionados, que operan conjuntamente pero no son reflejos unos de los otros. Estos elementos son: a. símbolos culturales que hacen referencia a las representaciones múltiples. b. conceptos normativos que interpretan los significados de los símbolos en un único sentido, imponiéndolos e impidiendo que haya otros alternativos. c. nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (la familia, el mercado de trabajo, la educación y la política). d. identidad subjetiva, estudiando

primaria de relaciones significantes de poder", es decir, de articulación del poder. Esto nos remite a Bourdieu en el sentido de que los conceptos de género, como conjunto objetivo de referencias, estructuran la percepción y organización, concreta y simbólica, de toda la vida social (*habitus*).

Hasta aquí se ha puesto énfasis en el problema de la construcción de los sujetos desde el exterior; sin embargo, éstos también intervienen en su propia construcción.

Para Beauvoir llegar a ser mujer es un conjunto de actos intencionales y apropiativos, la adquisición gradual de ciertas destrezas, un "proyecto" en términos sartreanos, para asumir un estilo y una significación corporales culturalmente establecidos.³⁴

La mujer es cuerpo desde que nace y después se convierte en género como parte de un proceso social y cultural, pero también como un proceso "interno a la vida corporeizada, como esculpir el cuerpo original dándole forma cultural",³⁵ el cual recupera la *memoria de sangre* y se presenta como una forma activa y consciente de vivir el propio cuerpo en el mundo. Desde el psicoanálisis, un "posicionamiento subjetivo de un cuerpo sexuado",³⁶ permite esa construcción de la feminidad.

Las mujeres intervienen activamente en su determinación en tanto género. Siempre mediadas por normas culturales, ellas existen, están presentes como sujetos históricos que asumen su cuerpo y su vida como mujeres, que toman esa posición.

El concepto de posicionalidad permite entender que para llegar a ser hombre o ser mujer se atraviesa por un proceso donde intervienen fuerzas

"las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionan sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas". Estos cuatro elementos construyen al género y están presentes en él, y para que sean eficaces en la explicación de la realidad, deben tener esa referencia concreta, histórica, específica, en Joan W. Scott, *op. cit.*, pp. 23-56.

³⁴ Judith Butler, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996, p. 303.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 77.

externas y también la participación activa de los sujetos. Eso abre posibilidades a la transformación de la realidad e impide ver a la historia como un todo cerrado y determinado donde el individuo no tiene injerencia, sino que simplemente actúa como receptor pasivo y reproductor y, sobre todo, impide que se considere la división genérica y la desigualdad como hechos irremediables e infinitos.

La posición que toman hombres y mujeres se relaciona con su subjetividad e identidad, siempre en diálogo con la historia y la cultura, pero con un espacio para ellos como individuos, en tanto que interpretan y reconstruyen su historia. El concepto de posicionalidad incluye:

Primero, que el concepto de mujer es un término relacional identificable sólo dentro de un contexto (en constante movimiento); segundo, que la posición en que se encuentran las mujeres puede ser activamente utilizada (más que trascendida) como un sitio para la construcción del significado, un lugar desde donde el significado se construye, no ya simplemente el lugar donde un significado puede ser descubierto (el significado de feminidad). El concepto de mujer según la posicionalidad, muestra cómo las mujeres usan su perspectiva posicional como un sitio desde el cual se interpretan y construyen los valores, más que el lugar de un conjunto ya determinado de valores.³⁷

Esto es fundamental para entender el proceso de construcción de las mujeres y su danza, que no sólo han reproducido mecánicamente las normas culturales; a partir de la práctica dancística han interpretado y reconstruido su realidad, y la han expresado al crear otra nueva, la artística. Estas formas de expresión creativa de las mujeres muestran su postura política, pues han modificado su situación y su contexto histórico en movimiento; han sido capaces de "elegir qué hacer de esta posición y cómo alterar el contexto",³⁸ inclusive planteando políticas feministas a partir de su danza.

³⁷ Linda Alcoff, "Feminismo cultural *versus* pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Feminaria*, vol. 4, núm. 1, Buenos Aires, 1989, p. 15.

³⁸ *Ibidem*.

¿Cómo perciben su cuerpo las mujeres?, ¿cuál es la "inscripción simbólica y representación imaginaria que conlleva"?³⁹, ¿cuál es la repercusión de los arquetipos e ideales de mujer elaborados por el sujeto masculino?

A partir de experiencias concretas⁴⁰ puede afirmarse que las mujeres identifican su cuerpo como un instrumento de producción y de reproducción: lo conciben para el trabajo y el sexo, y para la maternidad, ámbitos donde es usado, donde se consume y donde más que nunca ella es para otro. Esto expresa una "representación de la mujer como una imagen de dos caras -Eva y María, potencial generadora del mal o del bien- [que] está presente en diversas culturas, y es reconstituida por cada grupo social a partir de sus particulares condiciones materiales e ideológicas".⁴¹

Que la mujer se vea a sí misma como cuerpo-instrumento significa la escisión de su cuerpo y su identidad: no se reconoce a sí misma en su fisicalidad, la vive como "natural". En términos generales, al usar su cuerpo-instrumento en el trabajo y el sexo se identifica con Eva, generadora del mal, y al usarlo en la maternidad, con María, generadora del bien.

Esto me lleva a numerosos interrogantes sobre el cuerpo de la bailarina. ¿Cómo lo vive?, ¿hasta dónde es ella en su danza?, ¿hasta dónde, con su concepción de cuerpo-instrumento, es sólo un medio de expresión y no su expresión misma? Dentro de la danza se reconoce al cuerpo como instrumento de expresión de formas, diseños, ritmos, ideas, gestos, conceptos, energías, dinámicas, sentimientos, emociones, sensaciones. El cuerpo es el vehículo del que se sirve la danza para expresarse en un tiempo y espacio determinados. ¿La bailarina ve su acción fuera de su identidad de mujer, de bailarina y de cuerpo?, ¿se identifica con su acción?, ¿la vive como su realidad?, ¿como una representación falsa?

La visión del cuerpo dentro de la danza es como su instrumento de producción, de trabajo (trabajo corporal, síntesis de trabajo físico, emotivo y racional). ¿Corresponde a una identificación con Eva, generadora del mal?

En cuanto a la visión del cuerpo como instrumento de reproducción me parece que es diferente de la mujer que no se dedica a la práctica dancística. Ésta idealiza la maternidad, el embarazo, el parto, la lactancia, pero la

³⁹ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁰ Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, pp. 81-94.

⁴¹ *Idem*, p. 89.

bailarina vive la maternidad como un obstáculo para su trabajo concreto, pues afecta a su cuerpo-instrumento, lo modifica, le resta posibilidades de vivirlo en la danza. Si por medio de la maternidad la mujer obtiene reconocimiento, la bailarina lo pierde, pues al apartarla de la danza, lugar donde se consume y se manifiesta como cuerpo, pierde reconocimiento como bailarina, ¿y como mujer?

Técnicas corporales y danza

El cuerpo es el primer instrumento y objeto técnico natural. Cada cultura y sociedad establece procedimientos y técnicas del cuerpo para alcanzar sus finalidades.

Marcel Mauss utiliza el concepto de técnicas del cuerpo para designar “las formas en que los hombres [y las mujeres] en las distintas sociedades utilizan de acuerdo con la tradición su propio cuerpo”.⁴² A partir de los usos concretos Mauss hace una clasificación dentro de la cual se encuentran las técnicas del movimiento, que solucionan culturalmente las necesidades biológicas y conforman el inconsciente de los sujetos.

Eugenio Barba retoma estos conceptos y habla de las técnicas corporales cotidianas y extracotidianas. Las primeras hacen referencias al “cuerpo cotidiano”, según “nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio”. Las segundas hacen una “utilización del cuerpo” para las situaciones de “representación”.⁴³

Las técnicas corporales cotidianas se interiorizan de manera inconsciente, están determinadas culturalmente, basadas en la ley del menor esfuerzo físico y su utilidad estriba en la condición social y oficio del sujeto. Las técnicas extracotidianas exigen un acondicionamiento diferente del cuerpo, es decir, “forman o entrenan” para fines preestablecidos, requieren un derroche de energía, se oponen y al mismo tiempo se apoyan en las técnicas cotidianas, proceden por exageración y amplificación e intensifican el uso de las coordenadas espacio-tiempo-energía.

⁴² Marcel Mauss, “Las técnicas del cuerpo”, en *El arte secreto del actor*, ISTA, II GFCM, Escenología, México, 1990, p. 300.

⁴³ Eugenio Barba, “Antropología teatral”, en *Anatomía del actor*, SEP, INBA, UV, GEGSA, ISTA, Ed. Gaceta, México, 1988, p. 16.

La danza académica, como técnica extracotidiana, tiene usos específicos de la energía corporal que se expresan en aspectos anatómicos, dinámicos, en el uso del espacio y el tiempo. Las técnicas corporales extracotidianas definen el entrenamiento específico que, en forma de hábito disciplinario, implanta en el cuerpo del sujeto habilidades motrices. Cada movimiento es adquirido por la experiencia que se vive en el proceso de entrenamiento-aprendizaje.

Este entrenamiento realiza una "segunda colonización", dice Barba, pues modifica las determinaciones del movimiento que el sujeto había aprendido desde su infancia. La tecnificación nueva y rígida se implanta en los cuerpos por medio de ejercicios y acciones codificadas y repetibles, primero de manera mecánica y después con la posibilidad de recreación.

El fin de las técnicas extracotidianas va más allá del entrenamiento en sí; en el caso de la danza académica, el entrenamiento cotidiano toma sentido en la obra artística sobre el espacio escénico.⁴⁴ Tanto las técnicas corporales cotidianas como las extracotidianas producen estados interiores, pero las segundas lo hacen de una manera más consciente; todas ellas, en la medida en que "son vehículos de un afuera social", conforman el interior del sujeto y ejercen su poder.

Para entender este proceso de tecnificación corporal es necesario plantear la recuperación del cuerpo en la historia. Foucault le devuelve al cuerpo su papel protagónico en la sociedad y la cultura: lo reconoce como forma de poder y medio de conocimiento. Sostiene que se ha vuelto objeto de exploración y de control por parte de la racionalización de la sociedad occidental, pues "la difusión de los procedimientos científicos y tecno-racionales, habiendo ganado una base firme en la tecnología y en la conciencia, abarcó un nuevo terreno, el cuerpo de los individuos y el cuerpo de las poblaciones",⁴⁵

⁴⁴ "Es necesario ver, en suma, la relación entre el tipo de elección técnica del movimiento o entrenamiento, sus modos de aprendizaje, los resultados de éste y los puntos de aplicación social de entrenamiento y/o producto. Además de los aspectos técnicos corporales, es necesario ver cómo cada cultura estructura las diversas formas de implantación y distribución del entrenamiento y de sus productos. En otras palabras, toda *técnica corporal* (usos del cuerpo propiamente dichos) está inserta en lo que podríamos llamar una tecnología corporal que incluye las técnicas corporales y los modos de implantación social", en Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995, p. 211.

⁴⁵ Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad*, op.cit., p. 199.

que se han visto sometidos por y transparentes ante las miradas de la medicina, la disciplina y la pedagogía. En las sociedades modernas el poder está dirigido no a la conciencia pura sino al cuerpo.

En términos de Foucault, el poder no está concentrado en ninguna institución o práctica concreta: es difuso, pero efectivo; sus mecanismos son complejos y abarcan todas las relaciones que se imbrican en el tejido social. El poder "es un modo de acción sobre las acciones de los demás",⁴⁶ está presente en todo nivel e implica vigilancia precisa a nivel individual e interpersonal.

El poder no se posee, se ejerce y se resiste, se vive cotidiana y continuamente, se transforma "en actos repetidos o simultáneos de hacer, y de hacer que otros hagan o piensen":⁴⁷ es idea y es acción. El poder no está dirigido sólo como medio de represión, sino que también "incita, seduce, induce, facilita o dificulta, amplía o limita, hace más o menos posible una acción, constriñe o prohíbe",⁴⁸ pero siempre actúa sobre la acción de los demás.

El cuerpo, cruzado por el poder, resulta una construcción social a partir de las diversas formas y prácticas institucionales que lo colonizan y que transmiten mensajes paradójicos sobre la cultura corporal: se promueve la salud y el disfrute de la fisicalidad, al mismo tiempo que se desvaloriza al cuerpo y al trabajo manual frente al intelectual y la razón,⁴⁹ es decir, al cuerpo se le estimula y reprime.

Para Foucault el cuerpo es un aliado del exterior y se halla ajeno a la conciencia individual, pues el poder lo penetra directamente. Cada cuerpo es el resultado, está constituido por esos poderes institucionales y micropoderes, y las resistencias que ha presentado a ellos a lo largo de su historia, y que se encarnan en él a través de códigos aprendidos y reproducidos. Éstos colonizan y reprimen al cuerpo a través de estrategias institucionales e ideológicas, y el cuerpo queda determinado para reproducir gestos, conductas

⁴⁶ Michel Foucault, cit. en María Inés García Canal, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, op. cit., p. 145.

⁴⁷ Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile. Los modos de la sabiduría feminista*, Cuarto Propio, Santiago, 1990, p. 228.

⁴⁸ María Inés García Canal, op. cit., p. 146.

⁴⁹ Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992, p. 24.

y operaciones, quedando disminuidas sus posibilidades de creatividad, expresión y subversión.

Las prácticas corporales, establecidas en función de los códigos cerrados que produce el ejercicio del poder, están presentes en todas las actividades del ser humano. Sin embargo, existe una forma de dominio corporal de gran importancia para el objeto de estudio de este trabajo: la disciplina. Ésta es, en términos de Foucault, una tecnología donde se articulan los saberes, los poderes y las individualidades en torno de las nuevas técnicas corporales del "castigo". Su fin es la creación de cuerpos obedientes y útiles: débiles políticamente y fuertes físicamente.⁵⁰

El concepto de disciplina permite comprender cómo se vive el cuerpo, especialmente el cuerpo obediente de la mujer, y de manera fundamental, cómo se vive ese cuerpo dentro de la danza escénica, a la que aquí hago referencia. Ésta construye al cuerpo de manera específica, en los términos de las técnicas extracotidianas, sigue patrones de productividad y eficiencia corporal que permiten esa segunda colonización del cuerpo; asimismo, sigue patrones estéticos dictados por la cultura y la sociedad, pero que son congruentes con sus fines artísticos y de representación coreográfica, cuya finalidad es el escenario, donde pueden mostrarse las proezas de esos cuerpos trabajados, fuertes y bellos, contruidos para la mirada de otros, para mostrarse perfectos en el instante que bailan.

La danza tiene su especificidad y peculiaridad; es un acontecer, un evento irrepetible y efímero. A pesar de que la temporalidad de la danza nos impide conocer la amplia cultura dancística de la humanidad a través de su historia, la danza está presente en la memoria corporal, en la *memoria de sangre* de los seres humanos.

La problematización de la danza, en términos prácticos y de análisis, está relacionada con su modo de producción, el cual no es discursivo y lineal, sino que se encuentra en el dominio de lo no verbal y en la transmisión de cuerpo a cuerpo. La danza es operación-acción corporal y simbolización de lo real: es cuerpo y es imagen.

La danza efectivamente genera símbolos, pero lo propio de ella es el empleo vibrante y concreto de las transfiguraciones corporales en el tiempo y en el espacio; propicia la conciencia de la constitución del esquema

⁵⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 141.

corpóreo y su razón de ser es la propia constitución del ser humano, su propio cuerpo.⁵¹ Por eso en el estudio de ese arte pueden descubrirse prácticas e imágenes que se niegan a seguir los patrones establecidos.

El material de la danza es el cuerpo y sus procedimientos técnicos tienen que ver con su carácter kinético, irrepetible, limitado en tiempo y espacio. Esa actividad vivida por el cuerpo permite el autoconocimiento de quien lo realiza y el conocimiento del mundo; permite establecer una relación dinámica entre el sujeto y el exterior.⁵²

Dentro de la lógica disciplinaria de la danza, las técnicas que crea y emplea son inseparables del trabajo escénico. Entre las más tradicionales del mundo occidental, se encuentra el ballet clásico que se distingue por su rigor e identificación con la disciplina de la que habla Foucault. Precisamente contra estas técnicas se rebeló la danza nueva del siglo XX y planteó como alternativa la conscientización del cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y lo consideró no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido.

Sin embargo, inclusive para la danza del siglo XX, la disciplina técnica terminó imponiéndose. ¿Qué lógica encierra esto? En la danza académica como forma de entrenamiento corporal, los sujetos adquieren maneras codificadas de movimiento que los hace tomar una conciencia de su cuerpo y un vehículo de expresión de su interioridad. El cuerpo está presente de una manera consciente y permanente: es su propio vehículo de expresión y herramienta de trabajo. En la danza se considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante, y no sólo como máquina o instrumento que debe ser trabajado técnicamente para "estar en forma";⁵³ su construcción y entrenamiento no puede verse como un proceso puramente físico, sino integral. Debido a esto, el estudio de la danza, arte que implica al cuerpo vivido, permite un acercamiento a la ideología, las formas de representación y las relaciones sociales que surgen del cuerpo y su posición contestataria.

Los motivos de la danza académica para seguir esa disciplina técnica tienen un fin que va más allá de la técnica misma: la obediencia debe llevar a la

⁵¹ Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1975.

⁵² Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.

⁵³ Christy Adair, *op. cit.*, p. 25.

libertad de movimiento y de expresión. La danza va más allá de la técnica, de la forma, de la obediencia productiva, tiene relación con esferas expresivas y de la conciencia; no acaba en el cuerpo perfecto o en el modelo ideal.

La danza da placer por la experiencia kinética que vive el cuerpo en movimiento, pero también porque esa disciplina que logra un cuerpo obediente le da libertad. En la danza se trabaja disciplinadamente para llegar a un fin que va más allá y que pretende conocer al propio cuerpo, donde cada fragmento se va reconociendo y conscientizando para obtener su dominio y para vivir sus posibilidades expresivas. La danza es disciplina y código cerrado en tanto técnica corporal, pero también es "metáfora de la vida, de la búsqueda creativa, de la renovación, del espíritu de juego".⁵⁴

La danza no sólo requiere los cuerpos fuertes y obedientes que produce la técnica; fundamentalmente requiere cuerpos creativos. Cuando esto no es así, sólo aparecen cuerpos virtuosos, cuerpos-máquinas que obedecen pero que no son capaces de transformar; cuerpos que han sido codificados a tal grado y de manera tan inconsciente e inorgánica, que al momento de querer desvincularse de la técnica y buscar su movimiento propio y espontáneo, sólo pueden repetir los modelos preestablecidos, las formas, los diseños, los ritmos, los gestos, las actitudes trabajadas técnicamente. Ahí el cuerpo como medio expresivo ha sido nulificado y, en esos términos, la danza no es arte.

Como forma de vivir el cuerpo física, técnica, emotiva y genéricamente la danza expresa una contradicción: considera al cuerpo como objeto de disciplina y como cuerpo vivido. Representa, por un lado, una de las técnicas disciplinarias de control y vigilancia más estrictas y poderosas, pero por otro, se rebela y se revela frente al concepto de cuerpo atravesado por el poder, pues se plantea como una alternativa de conscientización del propio cuerpo y de su apropiación como medio de expresión y liberación. ¿Y también se revela y se rebela como un cuerpo de "mujer nueva", lejos de los estereotipos establecidos en la sociedad patriarcal?

Además de la esfera de las prácticas, el cuerpo tiene injerencia, se mueve en el ámbito de las imágenes y las produce. En la danza se establece una relación entre lo físico y lo imaginario, entre el esquema y la imagen corporal. La expresión "experiencia del cuerpo" permite explicar esas dos nociones de representación del cuerpo y su vínculo. El esquema corporal,

⁵⁴ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 114.

siguiendo a Margarita Baz, habla de las vivencias del cuerpo en la realidad, de la experiencia física “de una estructura sensomotriz que involucra, entre otros aspectos claves de la sensibilidad, a la postura, los movimientos y la ubicación en el espacio”. La imagen corporal está situada en la dimensión simbólica y hace referencia a “representaciones de tipo onírico, irracional, fantasmáticas, que no respetan el orden anatomofisiológico”,⁵⁵ y que son resultado de la historia de cada sujeto. Ambas nociones de representación del cuerpo se hallan presentes en la danza: se expresan en lo físico e imaginario de la danza, en su característica corporal propiamente y el producto que resulta de su práctica.

■ Social y culturalmente, a los cuerpos se les imponen ideales a seguir, en función de los valores estéticos internalizados de una clase social, de una raza, de un género. El ideal en nuestra sociedad contemporánea, especialmente impuesto a las mujeres, es el del cuerpo joven, blanco y delgado que resulta un modelo estereotipado y alejado de la realidad, y que impide “el diálogo con el propio cuerpo, con su evolución y vicisitudes”.⁵⁶

■ En nuestra sociedad, desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX y el XXI, se ha venido elaborando una concepción estética del cuerpo sustentada en justificaciones relativas a la salud. Por medio de la mirada de la medicina se promueve un cuerpo sano y delgado que debe ejercitarse. Eso incidió en las mujeres, tanto en el vestido como en su acercamiento a una cultura del cuerpo más activa, lo que repercutió en una mayor aceptación de la práctica de la danza. Además, a partir de la mirada del hombre, se impuso a las mujeres la figura delgada como el ideal a alcanzar. Esa nueva concepción y práctica resultó en un cuerpo que “ya no es solamente rehabilitado o asumiendo: es reivindicado y mostrado”.⁵⁷

En lo que se refiere a los cambios introducidos en la moda del vestido, se busca no ocultar al cuerpo ni aprisionarlo; el nuevo cuidado del cuerpo pretende, a partir de la higiene, la dietética y la cosmética, mantenerlo en mejores condiciones físicas y rehabilitarlo. Estos cambios afectan tanto a hombres como a mujeres, pero a ellas en mayor medida pues las obligan

⁵⁵ *Idem*, p. 40.

⁵⁶ *Idem*, p. 110.

⁵⁷ Antoine Prost y Gérard Vicent, *La vida privada en el siglo XX*, vol. 9, *Historia de la vida privada*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 103.

a mantenerse "seductoras". Estos patrones de salud y belleza en el mundo occidental son impulsados en función de la creciente sociedad de consumo que modifica la vida privada de las mujeres y, con ello, su relación consigo mismas y con los demás.

La exigencia y legitimación del cuerpo delgado no sólo significa la imposición de patrones culturales y estéticos dominantes sobre las mujeres sino condición para integrarse socialmente, imponiéndoseles sacrificios de orden ético para cumplir y someterse a la mirada del otro.⁵⁸

En el mundo de las imágenes la danza pretende construir el "cuerpo mítico", pleno, que trascienda sus propias limitaciones: fuerte y bello, joven y delgado, aunque sea tan sólo durante un momento fugaz, el que dura la danza.

En ese sentido, la danza impone un doble proceso de construcción del cuerpo, a partir de la disciplina corporal, pero también en función del fin estético que se persigue. Esto puede lograrse en la medida en que se apliquen cotidianamente esfuerzo y dedicación absoluta; sólo así las y los bailarines se construyen como cuerpos y como instrumento de trabajo. Pero esa construcción no se detiene en lo externo, en la forma y productividad de ese cuerpo, sino que, en la medida en que el cuerpo tiene repercusiones en todos los niveles, su proceso de construcción física también lo es en los aspectos emocional y psicológico: la danza es integral y abarca todas las esferas que constituyen al ser humano; lo externo tiene su referente interno, y lo físico tiene su referente imaginario. La danza académica pretende una vivencia integral: unidad sentir-pensar-hacer, por lo que modifica a quienes realizan esta actividad. Así, el cuerpo sexuado se vive en la danza académica, porque esa integralidad no puede separar al cuerpo y al sexo de ese cuerpo de lo emotivo y lo intelectual.

Que la danza académica como disciplina y como cuerpo vivido forme y entrene un cuerpo femenino (que se "autoconstruye"), permite que la mujer tenga una mayor conciencia de sí misma. Su cuerpo no puede estar olvidado ni dividido, siempre está presente como una totalidad. Su actividad le determina hábitos y conductas en todo momento, no sólo al bailar. Le prescribe su dieta alimenticia, cargas de trabajo, gasto de energía, vida personal y sexualidad. Con la danza académica ha adquirido maneras de moverse

⁵⁸ Bryan S. Turner, *op. cit.*, p. 238.

y de protegerse; tiene plena conciencia de sus posibilidades de lesión, de los avances que experimenta técnicamente, de las experiencias emocionales que le da la danza, es decir, el propio cuerpo en movimiento. Éste puede provocarle emociones y sensaciones, le modifica su interioridad, le da un medio de autoconocimiento.





Foto: Gloria Minauro • Compañía Arcaí
Dir. Alejandro Tena • Intérprete: Alejandro Tena
Teatro de la Danza

Danza “femenina”

El movimiento corporal y, específicamente el dancístico, cobra una dimensión muy importante como reflejo de las construcciones genéricas y adopta ciertos estereotipos.

En la medida en que el cuerpo de hombres y mujeres es un “cuerpo politizado, una política incorporada”,⁵⁹ tiene connotaciones éticas y estéticas reflejadas en sus prácticas y posturas. Al reproducir los patrones culturales y las características “femeninas” y “masculinas”, las mujeres aparecen en posturas suaves, inclinadas y encorvadas, frente a los hombres con posturas rectas y firmes. Esa cultura corporal diferenciada por géneros que, como ya mencioné, refiere a formas de estar, hacer, moverse, hablar, sentir y pensar, es decir, a formas de vivir lo social en los cuerpos y las mentes, se manifiesta en los movimientos concretos de hombres y mujeres: movimientos-hombre y movimientos-mujer estereotipados. Bourdieu habla de esto cuando estudia al pueblo cabil y logra diferenciar las conductas corporales “propias” de hombres y mujeres.

Movimientos hacia lo alto, masculinos, movimientos hacia lo bajo, femeninos, rectitud contra flexibilidad, voluntad de aventajar, de superar, contra la sumisión, las operaciones fundamentales del orden social, tanto entre dominantes y dominados como entre dominantes-dominantes y dominantes-dominados, están siempre sobredeterminados sexualmente como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexuales hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales, sus principios fundamentales.⁶⁰

⁵⁹ Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 122.

Desde una perspectiva feminista, la norteamericana Marianne Wex también ha estudiado el lenguaje corporal de hombres y mujeres y concluye, después de su trabajo de investigación y registro en su propia sociedad y cultura:

La característica general de las posturas corporales de la mujer son: piernas en posiciones rectas o rotadas hacia adentro, brazos pegados al cuerpo. La mujer se hace a sí misma pequeña y estrecha, y utiliza poco espacio. La característica general de las posturas corporales masculinas son: piernas separadas, pies rotados hacia afuera, los brazos caen separados del cuerpo. El hombre generalmente toma significativamente más espacio que la mujer.⁶¹

Estos estereotipos llegan a la danza, donde persiste la dicotomía femenino-masculino. La cultura toma cuerpo y en la danza se estiliza y esquematiza. Por esa razón la danza escénica tiene gran potencialidad para analizar los modelos de género, reelaborados a partir del cuerpo en movimiento con vocación artística, y que le significan a la sociedad una referencia directa al identificarse con la experiencia kinética y su lenguaje no verbal, cuyo impacto es multisensorial.⁶² La danza tiene gran poder (mayor que el de la comunicación verbal) para reproducir ideologías al crear imágenes y, en lo operativo, reproduce los estereotipos genéricos de hombre/mujer en sus cuerpos y movimientos.

La construcción kinética del cuerpo es diferente para cada sexo porque refleja su lugar en la sociedad como seres concretos e históricos; tanto hombres como mujeres bailan y cristalizan en su danza lo que para ellos implica ser miembros de su cultura.⁶³ El significado de su danza estará determinado por el contexto del que surge, así como por las especificidades de su creación y su ejecución.

El vehículo de la danza y de la sexualidad es el mismo, el cuerpo, y cualquier ejecución dancística encarna al bailarín y bailarina como ser humano

⁶¹ Marianne Wex, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Movimiento Druck, Alemania Occidental, 1979, p. 7.

⁶² Judith Lynne Hanna, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, University of Texas Press, Austin, 1979.

⁶³ Ted Polhemus, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.

sexual; el discurso kinético de la danza y su construcción estarán determinados por el sexo de su intérprete.

Es importante puntualizar la diferencia existente entre interpretar y crear una danza. En el caso del bailarín o bailarina intérprete no puede haber una separación entre su cuerpo como medio de expresión artístico y sexual. Eso mismo hace que la danza tenga una dimensión erótica y pueda sublimar la conducta sexual; en ese arte se relacionan y tocan cuerpos en movimiento, instrumentos afinados técnicamente que expresan emociones de manera sofisticada.⁶⁴

Cuando se habla de creación, no es el cuerpo de la coreógrafa o coreógrafo el que aparece directamente sobre el escenario, sino que utiliza otros cuerpos, femeninos y masculinos, para decir algo. En ese momento, al hacer coreografía ¿se puede separar al coreógrafo o coreógrafa de su sexo-género?, ¿es posible diferenciar el sexo del creador o creadora?, ¿puede hablarse de una danza masculina y de una femenina?, ¿qué elementos constituirían a cada una de ellas?

Las coreógrafas feministas sostienen que las características generales del lenguaje corporal femenino y masculino reflejan la oposición central de la ideología de género. Señalan que para las mujeres es casi imposible crear la imagen de su propio cuerpo cuando el rango de movimiento femenino es limitado por el patriarcado y sus sanciones, las cuales definen imágenes ideales de mujer y hombre como físicamente opuestas; el signo mujer se nutre y aparece de acuerdo con el discurso dominante. Inclusive cuando conscientemente se construyen imágenes contrarias a las tradicionales se "elaboran principalmente invirtiendo o deformando modelos y paradigmas en los cuales también están presentes los rasgos relevantes en la construcción imaginaria de la mujer como Otro".⁶⁵

La coreógrafa feminista Marianne Goldberg dice que "las imágenes de género en la fisicalidad tradicional son petrificadas en una oposición de movimiento de lo llamado elección de lo 'masculino' y lo 'femenino' que son

⁶⁴ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.

⁶⁵ Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 27.

convenciones sociales y artísticas más que hechos físicos o biológicos".⁶⁶ La forma en que los cuerpos se trasladan en el espacio, crean diseños, ejercen fuerza y expanden energía, así como las interacciones corporales entre bailarines y bailarinas tienen que ver con patrones culturales y no con limitantes naturales.

Goldberg se pregunta sobre la danza que hacen las mujeres ¿la hacen como se ven a ellas mismas o como les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre? La mirada de la mujer tiene un objeto diferente, un deseo diferente; sin embargo se pregunta:

¿Cómo es posible para una mujer crear la imagen de su propio cuerpo cuando el rango de movimiento para lo femenino es delimitado desde el día de su nacimiento por las sanciones culturales que definen las imágenes ideales femeninas y masculinas físicamente opuestas una a la otra?; ¿cómo puede ser activada la imaginación física para asertar a un rango lleno de movimiento-acción-interacción para el cuerpo femenino?⁶⁷

En nuestra sociedad la coreografía es considerada un arte, un proceso de construcción que resulta en una unidad coherente y significativa de movimientos, ritmos y sonido (o no sonido). Los materiales o fuentes para este proceso creativo provienen de la sociedad y de la imaginación individual del coreógrafo y coreógrafa; así que las imágenes del cuerpo femenino presentado en cualquier obra coreográfica están influidas por las nociones sociales de feminidad y de mujer, ya que "los movimientos de la danza no son arbitrarios ni impulsos motores inconscientes, sino que son aprendidos, deliberada y selectivamente"⁶⁸ por sujetos sociales. Aunque el arte sea resultado de una creación individual y subjetiva, sus obras son formas culturales producidas por sujetos que pertenecen a una sociedad y una cultura en específico.

Sin embargo, en tanto las mujeres sean las creadoras y e intérpretes de su danza tienen la posibilidad de plantear su problemática genérica y mostrarse

⁶⁶ Marianne Goldberg, "She who is Possessed no Longer Exists", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, #6, Nueva York, 1987-1988, p. 12.

⁶⁷ Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", en *idem*, p. 4.

⁶⁸ Andrew H. Ward, "Dancing in the Dark", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, op. cit.

como mujeres concretas: las imágenes de los cuerpos femeninos, sexualizados, son su vehículo.

Asimismo, en la medida en que existe un espacio de creatividad y de expresión individual, también se abre la posibilidad de hacer danza hacia otros caminos, no siguiendo los modelos estereotipados del cuerpo sexuado, donde se presenta a la bailarina como objeto de deseo. Puede crearse una danza que experimente todas las posibilidades de movimiento y expresión y no sólo las que arbitrariamente se han impuesto a hombres y mujeres. En contextos específicos han surgido propuestas feministas que pugnan por una danza que rompa con los estereotipos y con su consumo en función de la mirada masculina.⁶⁹

Según Denis Riley, el cuerpo ha sido leído de maneras diferentes a lo largo de la historia.⁷⁰ El cuerpo sexuado no es algo constante, cada época establece su lectura y una de esas lecturas es la que ve a las mujeres y sus cuerpos como símbolo de valores femeninos (arbitrariamente impuestos) que en la danza escénica se manifiestan muy claramente. Riley dice que el cuerpo es un efecto y en el caso de las y los bailarines es efecto de su entrenamiento, su proceso de construcción y su sujeción a movimientos codificados que se repiten con el fin de llegar a la perfección ideal.

Existen ejercicios dancísticos específicos y diferenciados para hombres y mujeres; el bailarín de ballet, por ejemplo, desarrolla las habilidades que se suponen propias del hombre (como son la fuerza y el gran salto); la bailarina intensifica el trabajo referente a sus "cualidades propias" (como rapidez, trabajo de puntas y flexibilidad). Esto tiene que situarse en la historia, pues la

⁶⁹ Un ejemplo es Yvonne Rainer, coreógrafa norteamericana que en 1965 lanzó un manifiesto con implicaciones estéticas y políticas, donde expresaba su negativa a seducir al espectador a través de su danza; en Roger Copeland, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, op. cit., p. 143. Otro ejemplo es Marianne Goldberg, quien sostiene que la imagen dominante de mujer en la danza académica es como objeto sexual, que su cuerpo es percibido y retratado como carne sensual y su movimiento supone un reflejo de esa imagen de sensualidad y accesibilidad, por lo que propone crear danza sin considerar cuerpos con sexo, es decir, danza asexuada, neutral, sin referentes a cuerpos físicos ni a símbolos; en Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", op. cit.

⁷⁰ Denis Riley, *Am I that Name? Feminism and the Category of Women in History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

danza académica, el énfasis en sus tecnologías corporales y las concepciones de género tienen referencias concretas.

El estereotipo de mujer por excelencia, creado por la danza escénica, es la *ballerina*. Surgió a mediados del siglo XVIII y se consolidó en el XIX, poniendo énfasis en sus cualidades "femeninas": es un ser ligero, frágil, etéreo; mujer sin cuerpo que representa al ideal masculino y se deja conducir por el varón, su *partner*. Aunque ha habido esfuerzos en el siglo XX por cambiar ese modelo de género del ballet, relacionado en mucho con su narrativa lineal,⁷¹ y que se ha extendido a otras formas de danza escénica, las imágenes de hombres y mujeres se han repetido y mantienen su vigencia frente a roles innovadores, que permanecen marginales; el ballet tradicional, con su respetabilidad y reconocimiento artístico se ha mantenido cerrado y resistente al cambio.

La concepción tradicional de género del ballet está presente en la medida que acentúa el dimorfismo sexual; la diferenciación del tamaño de los cuerpos de hombres y mujeres; el despliegue de virtuosismo de los hombres como manipuladores de las *ballerinas*; la exhibición de fuerza y control corporal de los hombres frente a la fragilidad de las mujeres. Esto se expresa en una estructura central del ballet, el *pas de deux*, que además de estar sustentado en la diferenciación de hombres y mujeres, evoca el amor romántico heterosexual de manera literal y metafórica.

El vocabulario del movimiento contrastado del ballet, los roles narrativos y el vestuario de hombres y mujeres refuerzan la oposición y distinción de los y las bailarinas. Con eso, el ballet perpetúa los estereotipos de género de "diferencia femenina y dominación masculina", que no sólo tienen referencia con la danza misma, sino con los valores sociales estéticos y las experiencias de vida del público.⁷²

Respecto del consumo de la producción balletística, debe analizarse hasta dónde fueron las *ballerinas* quienes crearon e impulsaron el arquetipo de la feminidad, y no sólo reflejaron su realidad y las ideas predominantes.⁷³ De la misma manera como sucede en la actualidad con el cine y los medios

⁷¹ Marianne Goldberg, "Ballerinas and Ball Passing", *op. cit.*, p. 16.

⁷² Cynthia J. Novack, "Ballet, Gender and Cultural Power", en Helen Thomas (ed.), *op. cit.*, p.43

⁷³ Helen Thomas, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", en Helen Thomas, *op. cit.*, p. 72

masivos de comunicación, que logran crear imágenes y construir estereotipos que después son internalizados por las mujeres, la *ballerina* del siglo XIX desplegó su poder al establecer esos estereotipos que fueron aceptados y tuvieron repercusiones sociales; alguna vez en la historia de la danza escénica las *ballerinas* ejercieron poder sobre la audiencia, fueron centro de su interés y modelos a seguir.

En el proceso de producción y consumo de la danza, las mujeres (*ballerinas* y espectadoras) participan activamente en la creación del significado de la danza que interpretan o presencian, y pueden tener poder sobre esa danza y transformarla en sus propios términos. Las imágenes de la danza escénica pueden tener la aceptación de ellas porque hacen referencia y retoman elementos con los que efectivamente se identifican. En toda obra dancística, incluyendo el ballet y a pesar de formas que hablan de "la naturaleza misteriosa y enigmática" de las mujeres, existen "instancias de la resistencia y la unidad femeninas, [que] siempre han estado contenidas -aunque a menudo bajo una forma disfrazada- en el producto artístico".⁷⁴ Sin embargo, la aceptación por parte de las mujeres de la danza escénica puede deberse a que se reconocen en "el objeto de la representación masculina",⁷⁵ mismo que implica la fetichización del cuerpo y un "criterio de aceptabilidad" impuesto por los hombres sobre el cuerpo de las mujeres, y puede traducirse en un sacrificio de ellas ante "el altar de los machos".⁷⁶

Pero no siempre es así, y las mujeres (*ballerinas* y espectadoras) pueden no reconocerse en la feminidad anatómica e imaginaria que expresa el ballet (y otros géneros dancísticos), pues éste no interpreta todas las facetas de su existencia, sus experiencias y su integralidad. Por encima de esos modelos y arquetipos (internalizados, cuestionados y reelaborados) el cuerpo marcado de las mujeres puede ayudar a establecer las condiciones necesarias para la producción de nuevos tipos de discurso, nuevas formas de conocimiento y nuevos modos de práctica, como dice Luce Irigaray.

⁷⁴ Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986, p. 44.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Idem*, p. 45.

Esto último sucedió con la danza nueva del siglo XX, donde las bailarinas y coreógrafas, “mujeres peligrosas y salvajes de la historia”,⁷⁷ revolucionaron en su danza el concepto de cuerpo y de mujer y se expresaron a sí mismas, y no al ideal masculino. Crearon movimientos a partir de sus necesidades, reivindicaron al cuerpo viviente y pensante, rompiendo con la tradición de siglos del arte en general y la danza escénica, con los criterios de belleza sobre el cuerpo femenino (como un objeto), eludieron los clichés habituales y lograron una mayor identificación de las mujeres con la bailarina.

Las figuras del ballet y la danza nueva representan los dos momentos en que históricamente la mujer cobró gran fuerza dentro de la danza escénica. En el siglo XIX fue la *ballerina* quien se volvió el centro escénico de la danza y desplazó al bailarín varón; en el siglo XX fue la mujer expresiva, que dictó sus propios cánones estéticos y se adueñó de la danza no sólo como bailarina, sino también como creadora. Las dos figuras comparten un poder que les da su propio arte y les permite trascender la esfera de lo privado para expresarse de manera abierta.

La danza no sólo ha cumplido una función en la creación y difusión de estereotipos, sino que también ha liberado a las mujeres que ahí se desarrollan. Inclusive las *ballerinas*, que se suponen más estereotipadas, han logrado desarrollar la fisicalidad de las mujeres y eso significa ya un desafío a las expectativas sociales sobre los códigos expresivos y prácticas del cuerpo “femenino”;⁷⁸ por medio de la danza, las *ballerinas* han hecho un uso expansivo del espacio y se han liberado de sus vestidos aprisionantes. Así, la energía corporal que desata la danza dispara el poder del cuerpo y sus imágenes pueden perpetuar la ideología del género, pero también impugnarla. La cultura del cuerpo y la danza tienen capacidades de redefinición, reconstrucción y transformación a partir de las experiencias particulares.⁷⁹

El arte en general logra representaciones de la realidad (son productos socioculturales), pero la reelabora y se constituye como otra realidad nueva, creativa, individual y subjetiva. El arte es una forma que da significado a la

⁷⁷ *Idem*, p. 41.

⁷⁸ Christy Adair, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁹ John Charles Chasteen, “Patriotic Dance: Popular Culture and the Colonial/National Periodization in Latin American History”, ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.

cultura y a la sociedad del artista, pero que impulsa su transformación. Así, la estructura de la representación contempla dos aspectos: "el aspecto imaginario, figurativo, que refleja y reproduce la realidad social; y el aspecto significante, simbólico, que otorga un sentido a la realidad, que la transforma".⁸⁰

En la danza (y en las otras artes escénicas) los individuos son capaces de llegar a ser "otro", experimentando a través del movimiento, otras posturas y otros aspectos de sus vidas sociales; existe en la danza la posibilidad de sentir poderío "sentir en carne propia".

Al representar a diferentes mujeres, las bailarinas y actrices se transforman externa e internamente, y por esa experiencia que acumulan en su hacer profesional pueden considerarse "informantes de mujeres".⁸¹ La bailarina y la actriz, al aparecer en público, se exponen a sí mismas y a su familia a la ignominia, y a la audiencia masculina, a la tentación, como objetos de deseo. Esto ha sido utilizado por las mujeres en la danza, que han manejado su capacidad de seducir recreando los valores e imágenes que social y culturalmente se han adjudicado a la mujer, pero también al crear valores e imágenes nuevos en la búsqueda de sí mismas. Ellas exploran sobre sí mismas y se inventan al bailar, al reelaborar en torno suyo; crean sus propias reglas (como bailarinas, pero sobre todo como coreógrafas), eligen su vida y sus valores, crean un estilo de vida propio, y obtienen movilidad social de manera literal y simbólica. Son sus propios objetos de arte; su cuerpo es el mismo instrumento para el trabajo público y la vida privada, aunque le dan usos y significados diferentes.

⁸⁰ Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.*, p. 84.

⁸¹ Juliet Blair, "Privates Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Shirley Ardener (ed.), *Women and Space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, BERG, Oxford/Providence, 1993, pp. 200-221.



Foto: Gloria Minauro • *Artistas en coincidencia*
Dir. Cecilia Múzquiz • Intérprete: Cecilia Múzquiz • Foro X

Vida privada: espacio femenino

La cultura occidental funda y reproduce un sistema de dicotomías conceptuales y sociales; una de las cuales es la división público-privado. Establecida a partir del pensamiento liberal, impuso (instrumentalmente) la razón ilustrada con el fin de dominar a la naturaleza. En tanto la mujer fue identificada con ésta, la Ilustración proveyó de justificaciones (la "razón universal"), para apartarla de la esfera pública y del poder (que en la práctica también afectó a los hombres en posiciones marginales).

La división de la vida en pública y privada es producto de una estructura patriarcal que se expresa fundamentalmente en el poder de asignar espacios y valores específicos a lo femenino (el lugar de "lo privado"). Así, estos campos prácticos y simbólicos son utilizados como forma de dominio y control sobre las mujeres.

La esfera de lo privado es un estadio prepolítico: es el espacio de la necesidad, de la reproducción del individuo, de "lo propio". Es el lugar donde se defiende la propiedad privada y se afirma a la propia personalidad que se continúa en las pertenencias.

La propiedad es lo que permite al individuo ser un sujeto en la vida pública, pero no en el caso de la mujer. Ésta cumple la función de ser una propiedad en sí, de producir las condiciones para dar al varón su entrada en lo público: la mujer privatizada permite la existencia del hombre público-político.

Aunque la mujer logre salir del espacio privado y entre al mercado de trabajo (que corresponde a la esfera pública), como es en el caso de la danza escénica, sigue siendo considerada social y culturalmente esposa y madre, en tanto al espacio que ocupa en la esfera de lo privado-doméstico. La mujer-madre-bailarina resulta una contradicción en el discurso liberal, porque la mujer se define en tanto lo privado al realizar una actividad en la esfera

pública. Por ello la dicotomía público-privado es una construcción ideológica que no explica la realidad de la mujer trabajadora en general, pues al laborar en la esfera de lo público no se libera a la mujer de su definición por lo privado, sino que se añade el peso de la doble jornada.

Dentro del discurso dominante lo privado es lo propio frente a lo común (lo público), y es el espacio del carácter y opiniones que afirman al individuo frente a la uniformidad de los demás. A partir de esta definición, lo privado significa una esfera apreciable. Pero a la mujer se le ha asignado un espacio reducido de la esfera de lo privado, limitándosele a lo privado-doméstico (reproducción del individuo).

Se dice privado como sinónimo de íntimo o personal, pero es una falsa exaltación de la mujer, porque en realidad no disfruta de la mismidad o de la intimidad. "A fin de cuentas, el espacio de la mujer se llama 'privado' en el sentido en que *se hurta a la presencia de los demás, primero, porque representa el reino de la necesidad y segundo, porque no tiene relevancia*".⁸²

En última instancia, la dicotomía público-privado es una valoración que hace coincidir, por un lado, las actividades con poco reconocimiento con la mujer, con lo privado y con lo no relevante y, por otro lado, las actividades con estima con el hombre, con lo público y con lo relevante. Así, esa dicotomía desvaloriza a la mujer y sus actividades y se retroalimenta todo el mecanismo de dominación.

Esta valoración es significativa en la medida en que impone un discurso a la mujer, a través de ella y a pesar de ella, sin considerarla; "es justamente la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación".⁸³

Colocar a la mujer en la esfera de lo privado y, específicamente en una parte reducida de ella (lo doméstico), da las posibilidades de reproducción social en todos los sentidos. La mujer queda limitada a reproducir materialmente a otros individuos, pero también a reproducir una forma de dominio ideológico. Esos mecanismos de dominación, finalmente, se mantienen por la intervención directa de las mujeres, encargadas de perpetuarlos dentro de la esfera privada: es la violencia simbólica y, debido a que la voz, el discurso

⁸² Cristina Molina Petit, "Introducción: Ilustración y Feminismo", en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 25.

⁸³ *Idem*, p. 26.

explicativo, el criterio de valoración no están en sus manos, sino que pasan a través de ella y a pesar de ella, están dadas las condiciones para que se mantenga en una situación subordinada, refugiada en un estrecho espacio dentro de la esfera privada.



Por eso la mujer, en su condición de agente cultural, se ve obligada a actuar en un espacio de subordinación y refugio, en un espacio estrecho dentro de la esfera privada.

* Véase, por ejemplo, p. 11.

** Véase, por ejemplo, *El cuerpo de la mujer*, de María José Gago, p. 11.



Foto: Gloria Minauro • Camerino 4
Dir. Magdalena Brezzo • Intérprete: Dionisia Fandiño
Obra: *Lola* • Teatro de la Ciudad

¿Por qué la danza escénica?

Siguiendo con la lógica planteada anteriormente, la identificación danza-mujer tiene su referente en la construcción del género femenino y en procesos culturales e históricos del mundo occidental, como el pensamiento liberal burgués, que adjudican valores y circunstancias comunes a la danza escénica y a las mujeres. Esta identificación tiene una connotación sexista, que se manifiesta en todo proceso artístico "desde la selección del tipo de producción artística a que se abocará el sujeto concreto",⁸⁴ ya sea hombre o mujer.

A diferencia de casi todas las actividades humanas, las mujeres han predominado por sobre los hombres en la danza escénica occidental desde el siglo XVIII. Bailarinas y coreógrafas, mayoritariamente, han participado en el proceso de conformación de la cultura dancística mundial, encontrando un medio muy importante de expresión y movilidad social, razón por la que los estudios feministas han puesto especial interés en el tema.

La danza y las mujeres comparten al cuerpo como un elemento común; es la esfera de su realización y es objeto de desprecio en la cultura occidental. Por eso la danza aparece como un espacio "adecuado" para las mujeres y su expresión.

El hombre se identifica con "los genitales, con el rol de dominación, con lo externo, con la expresión hacia afuera, con el poder que se concede a su palabra", en tanto que la mujer "se expresa con su cuerpo y con la palabra, dotados ambos de gran contenido emocional y también desde el silencio".⁸⁵ Por eso la mujer construye su identidad desde su espacio interior, el cultivo

⁸⁴ Eli Bartra, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁵ Fina Sanza, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Ed. Kairós, Barcelona, 1992, p. 39.

de sus sentimientos, y expresa sus emociones por medio del cuerpo, además de usarlo para atraer y ser reconocida.

El espacio que les ha brindado la danza escénica y por el que las mujeres han luchado, les ha permitido romper con su reclusión tradicional a la esfera privada y al silencio. Y no sólo han tenido acceso a la esfera pública, sino que lo han hecho sobre un escenario, lugar donde cobra sentido su quehacer como trabajo y como forma de conocimiento. En ese espacio se muestran ante la mirada de los otros (hombres y mujeres) y exponen su percepción del mundo.

Bailarinas y coreógrafas han podido manifestarse y mostrarse por medio de la danza, pero éste es un arte del "silencio" (como la situación general de las mujeres), un lenguaje no verbal que se resiste a las formas dominantes del conocimiento (apartadas del cuerpo y su movimiento). La danza trasciende a la palabra y muestra al ser humano de manera integral y, en la medida en que no sigue la lógica del racionalismo propia del patriarcado, se le supone irracional. La danza es una fuente de recuperación del discurso silencioso del cuerpo, que no puede asirse, que es devenir continuo y acción, y con el que las mujeres se han expresado.

Además del silencio, se encuentra el concepto de arte. Éste se contraponen a la ciencia y a la razón; se le considera una actividad subalterna e improductiva, en la cual sólo se desarrolla la sensibilidad y, por tanto, es un espacio propio de los débiles. Debido a "sus oportunidades de juego y del espacio socialmente atribuido, el artista está menos vinculado al orden social (pero, al mismo tiempo, dotado de menos poder social)",⁸⁶ y el quehacer artístico se convierte, según palabras de Octavio Paz, en "una de las armas de aquella gente que ha sido derrotada".⁸⁷

Tradicionalmente se han concebido las artes como un espacio "femenino", identificado como esfera de lo personal, lo emocional y de placer sexual; y a la ciencia, como espacio "masculino", por el predominio de la razón y la represión sexual. Con esto se asigna un género a la ciencia y la razón, y otro al arte y la naturaleza, donde lo masculino resulta objetivo (capacidad de separar sujeto y objeto) y lo femenino subjetivo. En efecto, "ni el amor ni el

⁸⁶ Gisela Ecker, "Introducción. Sobre el esencialismo", en, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁷ Octavio Paz cit. en Anthony Day y Sergio Muñoz, "Las mujeres, puerta hacia la reconciliación con el mundo", en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 1995, p. 27.

arte pueden sobrevivir a la exclusión de un diálogo entre sueño y realidad, entre dentro y fuera, entre sujeto y objeto”,⁸⁸ especialmente en el caso de la danza, donde la bailarina es sujeto y objeto de la expresión artística, y donde más que nunca “la subjetividad femenina crea contradicciones básicas y causa necesarias fricciones entre el deseo y los códigos sociales”⁸⁹ y, sin palabras, su discurso artístico rompe el silencio.

Sin embargo, no se puede reducir el arte a subjetividad y ausencia de razón, pues ésta interviene activamente y es una presencia permanente y determinante del proceso creativo. El arte implica una unidad de objetividad y subjetividad y, específicamente la danza, una unidad de hacer, pensar y sentir: integración del ser humano en su totalidad en cuanto a la acción del movimiento, la intelectualidad y la emotividad involucrados en el cuerpo viviente y pensante.

Esta plenitud del ser humano también se pierde por la concepción patriarcal de dar énfasis al ojo y a la mirada, con el fin de acceder a la objetividad y expresar el deseo. Para Luce Irigaray:

...el asedio de la mirada no está tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. El ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina. Distancia y mantiene la distancia. Y, en nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído ha provocado un empobrecimiento de las relaciones corporales.⁹⁰

La danza apela al sentido del tacto y permite la identificación kinestésica entre los cuerpos, los que bailan y los que reciben esa danza de cuerpo a cuerpo, y así logran compartir la emoción kinética que produce el movimiento corporal. Con ello fluye la energía y se pierden las fronteras de los cuerpos, “se rememoran, y a la vez se difuminan los límites entre quienes se

⁸⁸ Evalyn Fox Keller, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Edicions Alfonse El Magnánim, Generalitat Valenciana, 1991, p. 91.

⁸⁹ Gisela Ecker, “Introducción. Sobre el esencialismo”, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁰ Luce Irigaray, “Otro modo de sentir”, en *Cuerpo a cuerpo con la madre*, cit. en Kemy Oyarzún, “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995, p. 61.

tocan. Deja de haber, por tanto, un sujeto cazador y un objeto tomado [...] Se crea una fluidez en la cual se confunden los bordes de uno(a) y otro(a)".⁹¹

El sentido del tacto aparece, dentro de los parámetros del patriarcado y la razón, como el sentido más alejado de la objetividad, porque no puede asirse ni limitarse a palabras, sino que se vive y se comparte directamente (de cuerpo a cuerpo). La visión rígida de la realidad que separa tajantemente al sujeto y al objeto y que desconoce las capacidades del cuerpo resulta en un empobrecimiento de las experiencias humanas; se le concede valor primario a la ciencia "objetiva" y "viril", y secundario y "femenino" al resto de las experiencias, emocionales y creativas (donde se encuentra el arte), que son las que "conferen a la vida su sentido más rico y profundo".⁹²

Otro elemento común entre danza y mujeres es la debilidad que se les supone a ambas. Esto es una falacia, especialmente en el caso de bailarinas y coreógrafas, quienes han demostrado gran fortaleza para realizar su actividad. La danza implica una disciplina corporal; es una actividad donde el esfuerzo físico es condicionante para su realización; significa largos años de trabajo riguroso y cotidiano para construir el cuerpo, para desarrollar sus máximas capacidades y acercarse al modelo de perfección, fuerza y belleza.

La danza y sus tecnologías van encaminadas hacia la construcción de cuerpos fuertes y productivos, que descomponen el movimiento para hacerlo más eficiente y preciso. Si bien muchas veces sobre el escenario aparecen bailarinas etéreas y frágiles, atrás de ellas están años de trabajo y esfuerzo corporal que permiten esa imagen. El despliegue de energía, el uso expansivo del cuerpo, la amplitud de movimientos y el uso del espacio, así como los movimientos más pequeños y controlados, las tensiones y concentraciones de energía, y el virtuosismo que logran las bailarinas las muestra como seres poderosos.

Su fortaleza no se reduce a lo físico, también implica la dedicación y convicción en su quehacer, la capacidad de vencer obstáculos frente a la familia y la sociedad patriarcales, y ante las limitaciones naturales del propio cuerpo. A pesar de que existe una mayor aceptación de la danza escénica como profesión y actividad artística para las mujeres, éstas no han dejado de luchar para imponer su vocación, pues la concepción social dominante de

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Evalyn Fox Keller, *op. cit.*, p. 90.

las mujeres es en tanto esposas y madres (seres reproductivos), y no como seres creadores (productivos). De tal manera que "sólo adoptando los atributos 'masculinos' de fuerza mental y espiritual"⁹³ las mujeres han podido desarrollarse con éxito en la danza.

¿Qué poder tiene este arte que permite que las mujeres se entreguen y dediquen a ella de manera plena, a pesar de los obstáculos? El psicoanálisis lo explica a partir del vínculo pasional que se establece con la danza, mismo que:

...transforma el objeto de amor y de demanda en un objeto que se ubica en la categoría de la necesidad [...] la relación pasional es, así, aquella que obliga, es decir, que genera una obsesión por la búsqueda de un objeto idealizado al que se le atribuye "poder de vida".⁹⁴

A través de la historia de la danza escénica, ese "poder de vida" que le han adjudicado las bailarinas y coreógrafas a su quehacer les ha permitido desarrollarse como artistas, y las ha mantenido firmes en su convicción y vocación. Puede plantearse en los mismos términos en los que Rosario Castellanos habla de la vocación literaria: el momento en que "el instinto encuentra la respuesta, ciega pero eficaz, a una situación de emergencia súbita, de peligro extremo. Cuando se trata de un asunto de vida o muerte en que una persona se juega todo a una carta... y acierta".⁹⁵

Eso no es suficiente para entender por qué bailan las mujeres, por qué se arriesgan al rechazo social y se someten a la disciplina férrea de la danza y, sobre todo, por qué logran superar esos obstáculos y condiciones.

⁹³ Linda Nochlin en su ensayo "Why have there been no Great Women Artists?", cit. en Rachel Vigier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994, p. 76.

⁹⁴ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 145.

⁹⁵ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, FCE, México, 1992, p. 191.



Foto: Gloria Minauro • Contradanza
Intérprete: Allan Paivio, Suzan Miller,
Cecilia Appleton e Yseye M. Appleton
Obra: *Speed to speed* • Teatro Ocampo Morelia, Michoacán.

La mirada

Para explicar la participación de las mujeres en la danza es necesario referirse a la creación e impacto de las imágenes, a su consumo: a la mirada del "otro" sobre la bailarina.

Antes mencioné que las mujeres están cercadas por las imágenes del cuerpo femenino que representan el deseo y el poder masculino, mismas que se reproducen como espejos de la masculinidad y no representan los deseos y visiones internas de las mujeres. Esas imágenes construidas en la lógica del patriarcado fragmentan y disminuyen el poder de las mujeres para conocerse y representarse a sí mismas, pues parten del discurso dominante y falocéntrico que ha dado significados específicos al cuerpo femenino y a sus imágenes en función de necesidades productivas y reproductivas de los hombres.

En la danza, como en todo arte escénico de representación, se da una relación entre el que ve y el que es visto. Estas posiciones tienen implicaciones genéricas: el que se exhibe para ser visto juega un papel pasivo, femenino, y el que ve, el que posee la imagen, está en una posición de poder, masculino. A esta relación se le nombra "mirada masculina" (*male gaze*).⁹⁶

La lectura de una imagen en la danza depende de quien la está viendo, y la audiencia desempeña el papel de voyeurista en relación con la bailarina. El voyeurista tiene poder sobre lo que ve y la bailarina se exhibe para gratificar el deseo de la audiencia. La relación de poder intérprete-audiencia no tiene equilibrio, pues la bailarina no puede controlar la manera en que es vista. La mirada masculina es activa y la mujer procede como "la-que-es-vista", pasivamente; se presenta como un cuerpo sexuado, como carne de mujer.

⁹⁶ Ann Daly, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991, p. 2.

Y la mirada de quien la ve encuentra placer "en ver lo que es prohibido en relación con el cuerpo de la mujer":⁹⁷ ahí está el lugar del deseo.

La danza escénica le da una oportunidad ideal al voyerista. Sentado en la oscuridad, goza con el cuerpo exhibido de una mujer que está con la carne constantemente expuesta y satisface su placer visual.

Debido a las imágenes de mujer en función de las necesidades y mirada masculinas, y a que el discurso falocéntrico trata de imponer esas imágenes falsas, se acepta e incluso se promueve que las mujeres lleguen a la danza escénica, lo que no ocurre en el caso de los hombres. Cuando éstos se introducen en el mundo de la danza escénica, venciendo los obstáculos sociales y culturales, no entran de lleno a esa lógica de la mirada. La danza es igualmente acción y construcción del cuerpo para bailarinas y bailarines, pero en el caso de ellos se da énfasis a la forma y a la acción; la masculinidad está representada por la fuerza, el que conduce la acción y "el creador más que el creado".⁹⁸ Las bailarinas le dan mayor importancia a su apariencia, a su imagen y a la mirada externa que censura.⁹⁹

No existe la misma aceptación para que las mujeres tengan acceso a otras actividades (científicas e incluso artísticas), pero si en la danza los cuerpos y las imágenes de ellas siguen los lineamientos de las necesidades de los hombres y son creados en función de su placer, son aceptadas.

El cuerpo femenino que se muestra para la mirada y el placer de los hombres está separado del estereotipo de la maternidad, de la "madre-tierra benéfica"/María objeto de veneración, y más bien tiene que ver con la "madre-terrible devoradora"/Eva objeto del deseo: arquetipos creados por el discurso falocéntrico donde se reflejan los temores y deseos de los hombres.

En tanto el cuerpo femenino en la danza es sexualizado y sobre el escenario se presenta objetivamente un cuerpo de mujer cruzado por el poder falocéntrico y sus connotaciones, se convierte en un signo sexual de placer y poder masculinos (a veces aunque no sea el fin de esa danza, pero ni el/la creador/a ni el/la intérprete tienen poder sobre la percepción y elaboraciones del espectador/a). Si ese es el consumo de la danza, si desde esa perspectiva

⁹⁷ M.A. Done cit. en Christy Adair, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁸ Ann Daly, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁹ Helen Thomas, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", *op. cit.*, p. 86.

se le percibe y goza, se rompe con los fines artísticos y políticos que ese arte persigue y, ante la mirada de los hombres, puede desaparecer su objetivo de transformar la concepción dominante del cuerpo y se ven mermadas sus capacidades subversivas.

Existe un vínculo estrecho entre los procesos de producción y recepción de la danza, pues su poder de comunicación está basado en el sentido kinestésico, y éste no puede ser único, sino múltiple. El cuerpo y su discurso tienen significados diferentes según el contexto al que pertenecen el/la creador/a, el/la intérprete y el/la espectador/a; cada uno puede darle connotaciones diferentes a la danza que hace o que ve. Por eso no puede controlarse la percepción de la danza; está cruzada por el género, la clase, la raza, la edad, y muchas otras circunstancias, y la/el artista apela a cada sujeto-espectador/a de manera diferente.¹⁰⁰

Así, independientemente de los fines concretos de los y las artistas y de la lectura que se haga del cuerpo y de la danza, la escénica siempre está sostenida por la mirada del otro: en ésta cobra sentido.

Legendre dice que “la danza pone en escena el cuerpo del deseo” y, al respecto, Baz sostiene que:

Visto desde las dimensiones psicosociológicas, institucional y cultural, el bailarín/la bailarina es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia.¹⁰¹

Esto nos puede responder el cuestionamiento de por qué bailan las mujeres (y también los hombres). Según el psicoanálisis la bailarina se muestra en el escenario porque ahí se imagina deseada y valorada. Ella es capaz de abrirse (frente a otros) a la experiencia de ser mujer, a su sexualidad, en la medida en que no es la realidad lo que está sucediendo sobre el escenario, sino una “metáfora de la vida” donde ella no es ella, sino que se encuentra viviendo una experiencia onírica. Esto también tiene que ver con la pregunta que anteriormente surgía sobre la bailarina y la identificación de su quehacer, ¿es ella

¹⁰⁰ Christy Adair, *op. cit.*

¹⁰¹ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 135.

la que está en el escenario?, ¿su danza la está reflejando a ella, precisamente a ella, o a un personaje ficticio que está interpretando?

Al escenificar una obra dancística y bailar un personaje en específico, la bailarina logra apropiarse del papel que representa, se identifica con él: ella es en tanto al papel que interpreta y para lograrlo "se requieren procesos de identificación que fusionen esa alteridad en uno mismo: por ello, al verse separada de 'su papel' lo vive como una violencia contra su propia existencia",¹⁰² pues deja de ser (ese personaje ficticio) para volver a ser (ella misma). Una razón más para no considerar débiles a las bailarinas, pues esa experiencia que se vive al bailar es de gran intensidad emocional y requiere de conocimientos, práctica y gran fortaleza física y psicológica para no perder el sentido de la realidad y vivir una vida ajena.

¿Qué es lo que persigue esa bailarina al fusionar su alteridad consigo misma?, ¿qué fin tiene bailar esa ficción?, ¿por qué y para qué bailar sobre un escenario? Hay múltiples respuestas; según Hanna, las razones pueden ser el narcisismo, el deseo de seducir al público, el gozo que se encuentra en el movimiento, una profesión que permite cierta movilidad social y seguridad económica.¹⁰³

Cuando la razón que lleva a las mujeres a la danza es desplegar su capacidad de seducción, y con ello ejercer poder sobre el espectador, no lo hacen sólo en términos de convertirse en "objetos estéticos [...] destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo".¹⁰⁴ La seducción que logra una bailarina es a partir, sí, de su belleza, pero también de sus logros (físicos, emocionales e intelectuales): control y dominio de su cuerpo, creación artística, realización como ser creativo y productivo. En la medida en que en la sociedad occidental se considera al arte como una actividad frívola, decorativa y subordinada, se desvirtúa la danza de las mujeres y se les reduce a bailarinas-objetos que sólo pretenden mostrar y reafirmar su belleza. Sin embargo, la explicación no es tan simple ni acaba en la seducción.

¹⁰² *Idem*, p. 187.

¹⁰³ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, op. cit.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, "La dominación masculina", op. cit., p. 85.

La danza es una actividad de gran riqueza que involucra diversos aspectos de la vida de los y las bailarinas; no sólo se mueve en el ámbito del cuerpo sino en:

...la fantasmática de la imagen corporal, ligada como está a los enigmas fundamentales de la constitución del sujeto: la existencia (el reconocernos como individuos encarnados en una forma), la sexualidad (la asunción de la diferencia sexual y el posicionamiento de la dialéctica demanda/deseo) y la muerte (la conciencia de seres precederos).¹⁰⁵

Frente a esta experiencia tan compleja, Baz encuentra que es el narcisismo lo que lleva a las mujeres a la danza, pero no se refiere a una modalidad de narcisismo autoabastecido, sino que las bailarinas, al exponerse a la mirada de otros y encontrar ahí satisfacción, lo hacen por su "búsqueda de dar de sí mismas, de mostrar lo que son", y:

...anhelan que se reciba, sobre todo, su sexualidad; es un erotismo difuso, que compromete a todo el cuerpo, que juega a la seducción, a despertar el deseo, no a consumarlo. Es la perfecta definición de la sexualidad "femenina", de los "tiempos de quimeras" y los espacios de juegos, contrapuesta a la sexualidad "masculina", de orientación genital y del acto sexual consumado como valor primordial.¹⁰⁶

Esto lleva a Baz a afirmar que la danza "feminiza y exalta la feminidad", y que la bailarina se sabe viva en tanto da y expresa para los demás, aunque esos otros no sean personas concretas sino simbólicas. La bailarina se relaciona con su quehacer como un "vínculo de amor" y, por tanto, imprescindible para ella. Aunque sea la mirada de los otros (maestro, coreógrafo, espectadores) la que sostenga la escena, "la bailarina dialoga fundamentalmente con una construcción mítica: es todo el imaginario alrededor de la situación de la danza lo que la enamora, en función de la cual despliega su ofrenda de amor".¹⁰⁷

¹⁰⁵ Margarita Baz, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 228.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 229.

Así, el narcisismo que está en juego es el de la autovaloración, de defensa del valor de existir como mujer, con su cuerpo. Esto está planteado en términos de lucha contra la devaluación del cuerpo femenino, y que le impide a la mujer vivirlo de manera plena:

...al tiempo que determina una profunda y angustiada involucración subjetiva con la dinámica de la propia imagen que [...] es la huella estructural de ese sostén fundamental de la existencia que es la mirada y el deseo del otro, para decirlo en forma simple, es la síntesis de nuestras experiencias emocionales.¹⁰⁸

La bailarina realiza su quehacer para dar a los demás, pero también para complacerse a sí misma, según sus ideales. Por eso está dispuesta a dedicar su vida a construir su cuerpo y a someterse a todas las exigencias y renuncias que esto significa, las cuales son muestra de su "amor apasionado" pero que pueden devenir en formas de autocastigo, "hasta grados donde cierto exceso es visto con la satisfacción de testimoniar su pasión, y, por otro, surge un odio contra la propia imperfección que desasosiega y violenta".¹⁰⁹

En la danza muchas veces se vincula la disciplina con el dolor, situación que se soporta y se provoca con el fin de acercarse al cuerpo perfecto fuerte y bello, al cuerpo mítico. En la danza la disciplina y los requerimientos estéticos suelen llevar a las bailarinas al extremo; las dietas estrictas, las lesiones, el cuerpo sobretrabajado, la fatiga y la presión constante son parte de su actividad y, al mismo tiempo, la ponen en peligro.¹¹⁰ En esa lucha constante viven las "débiles" bailarinas, que buscan imponerse sobre las limitaciones e imperfecciones naturales de todo cuerpo.

Ese cuerpo pleno tiene un límite natural e irremediamente será destruido por el envejecimiento. Tanto hombres como mujeres viven ese proceso por igual, pero en la medida en que el cuerpo de toda mujer se constituye para el deseo y la mirada del otro, cuando pierde su belleza y juventud sufre un total derrumbe.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 218.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 227.

¹¹⁰ Christy Adair, *op. cit.*

Nunca es más evidente este estigma de la feminidad como cuando la mujer llega a la madurez, que resulta algo catastrófico en su vida; catástrofe referida, pensada a nivel de certeza, de quedar excluida del registro del deseo masculino. En el paso a la vejez, la mujer ve comprometido todo su ser ante una violencia que se inscribe como una muerte anticipada del cuerpo del deseo. Ello implica, por tanto, asistir al derrumbe de un cuerpo que es sostén del deseo de otro; asistir al derrumbe narcisista.¹¹¹

Y eso, en la bailarina, no sólo es una catástrofe, sino que puede significar acabar con su razón de vida y su posibilidad de ser. Y aún así, las "débiles" bailarinas sobreviven, crean, enseñan, producen y siguen dando vida a otros cuerpos, porque su vínculo pasional no desaparece ni siquiera en el derrumbe.

¹¹¹ María Antonieta Torres Arias, "El derrumbe del cuerpo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, *op. cit.*, pp. 8-9.

De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada

En cuanto tal, el cuerpo humano es un objeto de estudio privilegiado para la antropología, ya que es el lugar donde se manifiesta la cultura. El cuerpo humano es el resultado de la interacción entre factores biológicos y culturales. La danza, como actividad corporal, es un fenómeno cultural que ha sido estudiado desde diversas perspectivas. En este artículo se exploran algunas de las teorías más importantes sobre la danza y su relación con la masculinidad y la mirada.

El cuerpo humano es un objeto de estudio privilegiado para la antropología, ya que es el lugar donde se manifiesta la cultura. El cuerpo humano es el resultado de la interacción entre factores biológicos y culturales. La danza, como actividad corporal, es un fenómeno cultural que ha sido estudiado desde diversas perspectivas. En este artículo se exploran algunas de las teorías más importantes sobre la danza y su relación con la masculinidad y la mirada.



Foto: Gloria Minauro • *Árbol de vida*
Dir. Jorge Saldaña • CENART 2009

Género dominante-dominado

Lo femenino y lo masculino son construcciones sociales realizadas a partir de la diferencia biológica de hombres y mujeres, quienes se convierten en opuestos, sostenidos mutuamente y en correspondencia, encerrándose “en un círculo de espejos que reflejan indefinidamente imágenes antagónicas”.¹

La división genérica es una simbolización cultural elaborada con base en la diferencia sexual que abarca a las personas y sus conductas objetiva y subjetiva, así como a todos los ámbitos de la vida y actividades. Según un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales se establece lo que es “propio” de cada sexo y se determina la supuesta superioridad de uno sobre el otro. Este proceso estructura psíquicamente al sujeto, modifica su imaginario y determina su manera de vivir el propio género y de percibir al opuesto.² Los hombres, en tanto sujetos y “forma acabada de la humanidad”,³ se identifican con cualidades como poder, fuerza, inteligencia, acción y lógica; su contraparte se ha definido como objetos: mujeres sumisas, débiles, delicadas, emocionales, pasivas e irracionales.

Si bien la diferencia sexual es universal, la construcción genérica es histórica; cada sociedad elabora sus propias simbolizaciones y establece las ideas, conductas y valores que deben cumplir los hombres y las mujeres concretos, así como sus diferencias en tanto prestigio y ejercicio de poder.⁴

¹ Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, en *La Ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996, p. 20.

² Marta Lamas, “Cuerpo: diferencia sexual y género”, en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.

³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 17.

⁴ María Eugenia Suárez de Garay, “Masculinidades. El caso de los policías tapatíos. Una dosis diaria de adrenalina”, ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.

Según Bourdieu, la interiorización de los géneros se logra en términos del *habitus* y las prácticas rituales, las cuales, “parcialmente arrancadas al tiempo por la estereotipación y la repetición indefinida”,⁵ permiten perpetuarse y perpetuar la dominación masculina. Ésta se expresa en discursos, representaciones gráficas, objetos técnicos o prácticas, como la estructuración del espacio, la organización del tiempo y “de modo más amplio en todas las prácticas, casi siempre a la vez técnicas y rituales, especialmente en las técnicas del cuerpo, postura, ademanes y porte”.⁶

En el cuerpo se inscriben las categorías de percepción, pensamiento y acción que sostienen la división de los géneros y la hacen aparecer como “natural” e ineluctable. En el pueblo cabil, apunta Bourdieu, esas categorías identifican a las mujeres con “lo interior, lo húmedo, lo bajo, lo curvo, lo continuo”, y a los hombres con “el exterior, lo oficial, lo público, la ley, lo seco, lo alto, lo discontinuo; se arrogan todos los actos breves, peligrosos y espectaculares... [como] el asesinato o la guerra”.⁷

En esa sociedad, como en la nuestra, hombres y mujeres representan a dos “naturalezas” diferentes:

...dos sistemas de diferencias sociales naturalizadas que se inscriben a la vez en los *hexis* corporales, bajo la forma de dos clases opuestas y complementarias de posturas, porte, presencia y gestos, y en las mentes que los perciben, conforme a una serie de oposiciones dualistas milagrosamente ajustadas a las distinciones que ellas han contribuido a producir, como la que se hace entre lo derecho y enderezado, lo curvo y encorvado, y que permitiría volver a engendrar todas las diferencias registradas en el uso del cuerpo o en las disposiciones éticas.⁸

La división de géneros y la relación de dominio están inscritas en el cuerpo, lejos de la “lógica pura de las conciencias” y frecuentemente “inaccesible (s) a los controles de la voluntad”.⁹ El mundo social construye al cuerpo “como

⁵ Pierre Bourdieu, en *La ventana Revista...*, p. 12.

⁶ *Idem*, p. 16.

⁷ *Idem*, p. 18.

⁸ *Idem*, pp. 19-20.

⁹ *Idem*, p. 23.

realidad sexuada y como depositaria de categorías de percepción y de apreciación sexuantes que se aplican al cuerpo mismo en su realidad biológica".¹⁰

Los sujetos tienen impreso en su cuerpo "un verdadero programa de percepción, apreciación y acción que, en su dimensión sexuada y sexuante" funciona como una *segunda naturaleza* que coincide con la visión mítica que sustenta al orden social.¹¹ La diferencia anátomo-fisiológica aparece pues, "como la justificación indiscutible de la diferencia socialmente construida entre los sexos" por medio de un proceso de "socialización de lo biológico y biologización de lo social",¹² que instituye una división del trabajo (división del trabajo sexual y división sexual del trabajo).

El cuerpo biológico se torna en un cuerpo politizado, una política incorporada. El experimentarse como hombre o mujer se convierte en "categorías políticas y no hechos naturales",¹³ aunque las posiciones y disposiciones corporales se perciben como tales y tienen connotaciones éticas y estéticas:

- ...existir el propio cuerpo se convierte en una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas. En la medida en que las normas de género funcionan bajo la égida de los constreñimientos sociales, la reinterpretación de esas normas mediante la proliferación y variación de estilos corporales se convierte en una forma muy concreta y accesible de politizar la vida personal.¹⁴

No sólo las mujeres se vuelven prisioneras del dominio masculino, también los hombres lo son, pues no pueden contravenir la representación dominante una vez que ha sido instituida "en la objetividad de las estructuras sociales y en la subjetividad de las estructuras mentales que organizan las percepciones, los pensamientos y las acciones".¹⁵ Con "la exaltación arrebatada de los valores masculinos" los hombres se enfrentan a las angustias que les provoca la

¹⁰ *Idem*, p. 26.

¹¹ *Idem*, p. 27.

¹² *Idem*, p. 28.

¹³ Judith Butler, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996, p. 315.

¹⁴ *Idem*, p. 312.

¹⁵ Pierre Bourdieu, en *La ventana Revista...*, p. 54.

feminidad, pues ésta “encarna la vulnerabilidad del honor, izquierda sagrada, siempre expuesta a la ofensa, y que encierra siempre la posibilidad de la astucia diabólica”¹⁶: las mujeres como el fantasma del deshonor y la desgracia.

Ser “todo un hombre” significa vivir una posición de poder y privilegio que conlleva obligaciones inscritas en la masculinidad y la competencia con los otros hombres. Como niños se ven sujetos a los “juegos” de poder y guerra creados artificialmente y asignados socialmente con el fin de ser considerados hombres, y participan en la lucha contra “la desesperación que les generan sus fracasos”¹⁷: el dominante se convierte en dominado mediante su propio dominio.

Dentro de la lógica de la masculinidad predominante, “el carisma masculino es el encanto del poder, la seducción que la posesión del poder ejerce, por sí, sobre cuerpos cuya sexualidad misma está políticamente sexualizada”.¹⁸ Detentan y ejercen el poder y, con ello, actúan sobre las acciones de los demás; acumulan “victoria sobre victoria” para legitimarse; y siguiendo las reglas del juego dominan “como atributo genérico, reafirmandolos en el placer de someter, que los hace más masculinos, más hombres”, mientras las mujeres ejercen “el poder de la víctima” en la esfera de lo doméstico.¹⁹

El espacio reservado para el *habitus* masculino sólo se da entre hombres con “los juegos serios de la competencia” que se presentan en todas las formas y ámbitos de acción. Sin embargo, para completar el “proceso de virilización” se requiere de la intervención de las mujeres, quienes actúan como “*espejos lisonjeros* que devuelven al hombre la figura engrandecida de él mismo” y le refuerzan la “imagen idealizada de su identidad”.²⁰

Los hombres se ven obligados a participar (y ganar) en los juegos masculinos para legitimar su hombría. Su grandeza y miseria “en el sentido de *vir*, estriba en que su libido se halla socialmente construida como *libido dominandi*, deseo de dominar a los otros hombres y, secundariamente, a

¹⁶ *Idem*, p. 55.

¹⁷ *Idem*, p. 66.

¹⁸ *Idem*, p. 73.

¹⁹ María Inés García Canal, “Género y dinero en la vieja ecuación del poder”, en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, op. cit., pp. 147-148.

²⁰ Pierre Bourdieu, en *La ventana Revista...*, p. 77.

título de instrumento de lucha simbólica, a las mujeres",²¹ lo que los puede llevar a la violencia y/o al sacrificio extremos.

El estereotipo de masculinidad es cruel y difícil de alcanzar; se sustenta en la violencia (contra las mujeres, los hombres y contra sí mismo),²² y justifica la superioridad de los hombres sobre los demás (hombres, mujeres, homosexuales, minorías):

...pero no por ello desaparecen los inconvenientes del ideal masculino para la gran mayoría de los hombres; cada uno de ellos intenta ser una alternativa a la norma mítica del éxito, el poder, el control y la fuerza. Al promover esa imagen inaccesible de la virilidad se suscita una toma de conciencia dolorosa: la de un ser humano inacabado. Para luchar contra ese sentimiento permanente de inseguridad, determinados hombres creen poder encontrar el remedio en la promoción de la hipervirilidad. De hecho acaban siendo prisioneros de una masculinidad obsesionada y compulsiva que no les proporciona jamás la paz, sino que es fuente de autodestrucción y agresividad contra todos los que amenazan con poner fin a la mascarada.²³

²¹ *Idem*, p. 92.

²² Michael Kaufman, *Hombres: placer, poder y cambio*, Ed. Cipaf, Santo Domingo, 1989.

²³ Elisabeth Badinter, *XY La identidad masculina*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 164.



Foto: Gloria Minauro • *Poner el corazón en el pecho*
Coreografía e interpretación: Amelia Poveda. 2009

Construcción de las masculinidades: reflexión y crisis

No existe una masculinidad universal ni una forma única de ser hombre; muchas posibilidades se han vivido, exploradas y cuestionadas por los estudios sobre masculinidad de los últimos treinta años (*Gay's Studies* y *Men's Studies*). Desde la perspectiva de género (aportación del feminismo), éstos discuten diversas experiencias y construcción de identidades; señalan que para una realización más plena del hombre éste debe retomar las cualidades "femeninas"; y reconocen que lo "viril", como señala Moore, no es exclusivo de los hombres sino de la humanidad en su conjunto.²⁴

Las diferencias y límites entre lo masculino y femenino y, por tanto, "entre el adentro y el afuera, lo público y lo privado, lo débil y lo fuerte"²⁵ han sido modificadas. Los hombres se encuentran desfasados en relación con el avance y los cambios que han experimentado las mujeres, y han sido afectados por las transformaciones económicas, sociales e ideológicas que provocan un conflicto entre los "atributos que les fueron culturalmente asignados y las reacciones subjetivas que experimentan frente a los hechos".²⁶

Esta situación, extendida por la incorporación de las mujeres al trabajo productivo y los cuestionamientos desde el feminismo, ha traído la feminización del ser humano, una mayor simetría entre los papeles sociales que hombres y mujeres desempeñan y "el resquebrajamiento de los absolutos, el despedazamiento de las eternidades".²⁷ Con éstos se presenta en la

²⁴ Thomas Moore, "Eros y el espíritu de lo masculino", en Keith Thompson (ed.), *Ser hombre*, Kairós, Barcelona, 1993.

²⁵ Guadalupe Meza, "Notas acerca del género masculino", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, *op. cit.*, p. 210.

²⁶ María Eugenia Suárez de Garay, *op. cit.*

²⁷ Ignacio Maldonado, "Como a través de la bruma. Reflexiones sobre el género masculino", en *Familias: una historia siempre nueva*, Porrúa-CIIH-UNAM, México, 1993.

actualidad una crisis de la masculinidad, se vive el temor al "hombre blando" y al "hombre duro";²⁸ a ser macho u homosexual; a representar a la "masculinidad sintomática";²⁹ a seguir o no seguir la masculinidad "oficial".

La imagen convencional de la masculinidad en nuestra sociedad es la "triumfante",³⁰ que apela al valor, fuerza física e independencia. Estas características que construyen de manera privilegiada los hombres para considerarse como tales, los llevan a establecer estereotipos e imágenes ideales que cumplen con las *masculinidades hegemónicas*, categoría propuesta por Hearn y Morgan, que hace referencia a las prácticas dominantes de la masculinidad que permiten la subordinación de quienes no las reproducen.³¹ Así,

...prevalece lo masculino como una actividad hegemónica que está siempre en contra o sobre otras formas de masculinidad que no concuerdan con ese ideal impuesto culturalmente, que es además casi imposible de lograr,

²⁸ *El hombre-nudo*, expresión que aparece por primera vez en la novela *Le*, "es un catálogo de los peores estereotipos masculinos: obsesionado por la competencia, dependiente de las hazañas intelectuales y sexuales, sentimentalmente desvalido, satisfecho y seguro de sí mismo, agresivo, alcohólico, incapaz de implicarse con los demás [...] Ese hombre con pelos en el pecho, que se interesa por el poder y por la objetividad, ha sido rechazado por las feministas y, en general, por un gran número de mujeres"; en Herdis Moellehave, *Le*, Lindhart y Kinghof, 1977, cit. en Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 158.

Badinter denomina *hombre duro* al *hombre-nudo*, para contraponerlo al hombre blando. Dice que "a diferencia del 'macho', que supone la superioridad del hombre sobre la mujer, el *hombre duro* proporciona más datos sobre el propio hombre: hombre-máquina que inhibe sus sentimientos y trata su propio cuerpo como una herramienta". Para ella, "el *hombre blando*, llamado también el *hombre-trapo*, es el que renuncia voluntariamente a los privilegios masculinos, el que abdica del poder, de la preeminencia del macho que le concede tradicionalmente el orden patriarcal. No sólo controla su propia tendencia a la agresividad, sino que además abdica de cualquier ambición o carrera profesional en la medida en que éstas le pueden impedir consagrarse a su mujer y sus hijos por completo. Es favorable a la igualdad entre hombres y mujeres en todos los terrenos [...] Adaptarse al rol del blando no es cosa fácil [...] el hombre se ve afectado en su masculinidad, su identidad bascula"; en Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 158.

²⁹ La "masculinidad sintomática", según Moore, es aquella que lleva a la exageración la masculinidad y convierte "la creatividad en productividad, la autoridad en autoritarismo y el poder en tiranía"; en Thomas Moore, *op. cit.*

³⁰ Cooper Thompson, "Ser hombre. Cuestiones de honestidad", en Keith Thompson, *op. cit.*

³¹ Jeff Hearn y David Morgan, "Men, masculinities and social theory", en *Men, Masculinities and Social Theory*, Unwin Hyman, Londres, 1990.

pero que por ese mismo motivo permite mantener el poder a una minoría de hombres.³²

Las masculinidades hegemónicas implican, para el heterosexual de clase media en Occidente, la separación de los elementos considerados “femeninos”; el control y ejercicio del poder sobre las mujeres y demás hombres; la perseverancia y el control de emociones que los hace confiables y permite que otros dependan de ellos; la realización de un trabajo reconocido que los lleve a alcanzar éxito y estatus; la acumulación de parejas, poder y/o dinero; el sentido de propiedad de cosas y personas; el monopolio de la violencia física, verbal y emocional; la reivindicación de su “inagotable” potencia sexual. Estos elementos, enunciados por Michael Kimmel, requieren su constante demostración frente a los demás y obligan permanentemente a los hombres a validarse.³³

Los imperativos de la masculinidad, según Gilmore, son fecundar, proveer y proteger,³⁴ desplegados “en diversas prácticas e ideas, que como un *continuum* de imágenes y códigos masculinos van de la agresividad descarnada y flagelante a los meramente simbólicos”.³⁵ Una de esas prácticas, el machismo, no indica masculinidad sino que, según Gilmore, se constituye como su exageración para ocultar “el tembloroso bebé” que yace tras la “máscara” de esa estrategia masculina.³⁶

Las masculinidades hegemónicas, como “parte de la cultura pública [y de] representación colectiva”³⁷ son la referencia fundamental de la identidad masculina y el estereotipo con el que ésta se mide, aunque diferentes circunstancias sociales y culturales, que incluyen clase, edad, ciclo de vida, escolaridad, raza, religión, actividad productiva, nacionalidad, etc., cruzan

³² Alfonso Hernández Rodríguez, “Masculinidad ¿poder o dolor?”, en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995, p. 67.

³³ Michael Kimmel, “After fifteen years: The impact of the Sociology of masculinity on the masculinity of Sociology”, en *Men, Masculinities and Social Theory*, op. cit.

³⁴ David Gilmore, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Paidós, Barcelona, 1994.

³⁵ Guadalupe Meza, “Masculinidad. Un viaje alrededor del mundo”, en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, op. cit., pp. 100-101.

³⁶ David Gilmore, op. cit., p. 84.

³⁷ *Idem*, p. 18.

a los hombres concretos. Así, la identidad masculina está en construcción permanente, confrontándose con la sociedad a partir de las experiencias individuales y cotidianas de los sujetos; se significa y resignifica de modo constante (y a veces contradictorio) “en función de la trama de relaciones que se establecen consigo mismo, con los otros y con la sociedad”.³⁸

La identidad de género es un proceso que vincula la psicología individual, la realidad social y las experiencias culturales, pues:

...nuestro propio sentido de diferenciación, de separación de otros, tanto como nuestra experiencia psicológica y cultural e interpretación de género y diferencia sexual, son creados a través de procesos psicológicos, sociales y culturales y a través de las experiencias relacionales. Podemos entender la diferencia de género y las distinciones y separaciones humanas, relacional y situacionalmente. Ellas son parte de un sistema de relaciones sociales asimétricas encajadas en las desigualdades de poder, en las que crecemos como nosotros mismos, como hombres y mujeres. Nuestra experiencia y percepción del género son procesuales: son producidas como un desarrollo en nuestras vidas diarias sociales y culturales.³⁹

A diferencia de la feminidad, que aparece en forma “natural” por su referente biológico (la menstruación), la masculinidad representa esfuerzo y el pago de un precio: las pruebas y demostraciones de la virilidad. Ésta “no se otorga, se ‘fabrica’. Así pues, el hombre es una suerte de *artefacto*, y como tal, corre el riesgo de ser defectuoso”.⁴⁰ Tanto a hombres como a mujeres se les impone un proceso de socialización que los dirige para aprender e internalizar sus papeles genéricos,⁴¹ pero cada uno lo experimenta de manera diferente.

³⁸ Alfonso Hernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 65.

³⁹ Nancy Chodorow, “Gender, relation, and difference in Psychoanalytic perspective”, en H. Eisenstein y A. Jardine (eds.), *The Future of Difference*, G. K. Hall, Boston, 1980, pp. 15-16, cit. en Ramsay Burt, *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995, pp. 14-15.

⁴⁰ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁴¹ Fernando Chezes Fernández, “¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad?”, en Kena Bastien (ed.), *La danza y la medicina. Primer Coloquio Nacional 1983*, CIDD, INBA, México, 1983.

La masculinidad, desde la infancia, se vive como una reacción, una oposición permanente a lo femenino, que puede traducirse como *protesta viril*. “Se protesta reclamando inocencia cuando hay sospecha de culpa”, para convencer y convencerse de no ser lo que se sospecha: los varones defienden su virilidad al sospecharse femeninos.⁴²

El niño protesta contra la madre como necesidad arcaica, “como principal esquema cognoscitivo para comprender su entorno”⁴³ y para comprenderse a sí mismo. El conocer significa diferenciar y “aprende a clasificar gente y objetos en dos grupos, uno que se le parece y otro que se le opone”.⁴⁴

La adolescencia se presenta como el momento crucial de iniciación. Mientras que en las mujeres ésta se da con la menstruación (que les posibilita tener hijos y fundamentar su identidad femenina), los varones requieren un “proceso educativo [que] tiene que sustituir a la naturaleza”.⁴⁵ El sistema patriarcal se vale de métodos institucionalizados que realizan una “cirugía radical de resocialización”⁴⁶ la cual le permite al adolescente cruzar el “umbral crítico” y convertirse en “todo un hombre” de manera voluntarista (no natural).

Esto se consigue por medio de pruebas (generalmente crueles) que le significan al varón “combatir” y pagar con dolor físico y psíquico su virilidad: en todas las sociedades la masculinidad aparece “como un premio que se ha de ganar o conquistar con esfuerzo [...] mediante aprobaciones culturales, ritos o pruebas de aptitudes o resistencia”.⁴⁷

Esas pruebas son aplicadas por otros hombres, quienes lo introducen a su mundo restringido y exclusivo, secreto e inaccesible para las mujeres, el *mundo homosocial*. Éste es el lugar donde se lucha, se obtiene el poder y se genera el modelo del hombre y del deber ser.⁴⁸ La *lucha homosocial* no desaparece ni siquiera en las relaciones de camaradería y compañerismo.

⁴² Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ Holly Dover, *Gender Blending*, Indiana University Press, 1989, p. 4, cit. en *idem*, p. 84.

⁴⁴ Elisabeth Badinter, *ibidem*.

⁴⁵ Guy Corneau, *Pere manquants, fils manqué*, Les éditions de l'homme, Quebec, 1989, p. 21, cit. en *idem*, p. 92.

⁴⁶ Gilbert H. Herdt (ed.), *Rituals of Manhood, Male Initiation in Papua New Guinea*, University of California Press, 1982, p. 15, cit. en Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁷ David Gilmore, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Alfonso Hernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 65.

La segregación entre hombres y mujeres que impone la sociedad patriarcal implica subculturas diferenciadas. La masculina se caracteriza por la vida grupal, en la que los deportes colectivos, la audacia y el lenguaje soez son algunas de sus constantes. Los deportes competitivos, agresivos y violentos son los ritos iniciáticos de la actualidad; ahí los jóvenes resisten el dolor, "ganan sus galones de macho [...] demuestran su cuerpo, su fortaleza frente a los golpes, su voluntad de ganar y derrotar a los demás".⁴⁹ Por esas exigencias y promoción de las características masculinas, los deportes son considerados "laboratorio de masculinización".⁵⁰

A pesar de la pertenencia al mundo masculino, el temor a la homosexualidad dificulta a los hombres establecer relaciones de íntima amistad con otros hombres, aunque la cercanía corporal que implican los deportes les permite tener contacto físico y son ocasión de "homoerotismo, tanto más fuerte por el hecho de ser inconsciente".⁵¹ En contraparte a ese temor y para apaciguarlo, los hombres deben confirmar su heterosexualidad, lo que conlleva una acumulación de parejas, demostración de potencia sexual y, por tanto, sexismo; "es como si la posesión de una mujer reforzara la alteridad deseada, alejando el espectro de la identidad; tener una mujer para no ser mujer".⁵²

La homofobia es parte sustantiva de la masculinidad heterosexual porque es un intento de ocultar el temor a las propias características femeninas. En nuestra sociedad es más valorada la masculinidad que su contraparte, por lo que pueden tolerarse las mujeres masculinas, pero no los hombres que revelen rasgos femeninos.⁵³

Badinter sostiene que la masculinidad se define y se construye a partir de la negación, primero de la madre ("no soy su bebé"), después del mundo femenino ("no soy una niña") y por último de la homosexualidad:

Ser hombre significa *no ser* femenino, *no ser* homosexual, *no ser* dócil, dependiente o sumiso, *no ser* afeminado en el aspecto físico o por los gestos;

⁴⁹ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁰ Fernando Chezes Fernández, *op. cit.*, p. 218.

⁵¹ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 119.

⁵² *Idem*, p. 123.

⁵³ Fernando Chezes Fernández, *op. cit.*, p. 217.

no mantener relaciones sexuales o demasiado íntimas con otros hombres, y finalmente, *no ser* impotente con las mujeres.⁵⁴

La reafirmación de lo que *no se es* (o se pretende *no ser*) conduce la vida de los hombres y es sustancial para la construcción de su identidad.

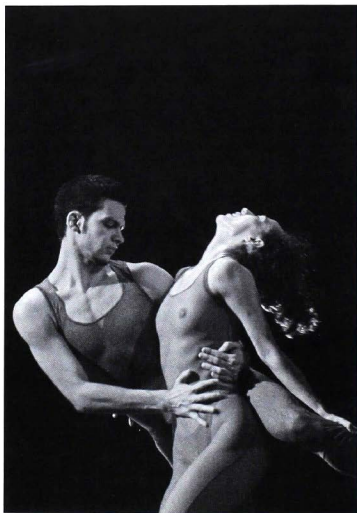


Foto: Gloria Minauro
Ballet Nacional de México • Dir. Guillermina Bravo
Palacio de Bellas Artes 2007

La danza escénica, espacio “femenino” y de representación de la realidad

La danza implica un discurso kinético que se sustenta en el cuerpo; la escénica, además, requiere de la mirada del otro para cobrar sentido. Dentro de la cultura occidental esas características la identifican como una actividad “femenina”, porque a las mujeres y a la danza escénica se les relaciona con el cuerpo, el silencio, las emociones y la irracionalidad, “ajenos” a la lógica de las masculinidades hegemónicas.

Es contrario a esa lógica exponerse a la mirada de los otros: se puede ver, pero no ser visto. De hecho “el reinado del ojo y la mirada” es “esencialmente patriarcal y expresa en gran medida la modalidad masculina de expresar el deseo”, pues “el ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina; distancia y mantiene la distancia”, restando poder a las relaciones corporales.⁵⁵

Los “usos legítimos” del cuerpo masculino que establecen el “vínculo entre el falo y el *logos*” son “hacer frente, enfrentar, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra”,⁵⁶ y no mostrarse ante los demás. Ellos, su racionalidad y su mirada deseante dejan a las mujeres el territorio de lo corporal y salvaguardan el “estatus no corpóreo, desencarnado” del que gozan los hombres.

Al definir a las mujeres como el “otro” los hombres pueden, valiéndose del atajo de la definición, disponer de sus cuerpos, hacerse distintos de sus cuerpos -un símbolo de decadencia potencial, por lo general de limitación- y hacer a sus cuerpos distintos a ellos. Desde esta creencia de que el cuerpo es

⁵⁵ Luce Irigaray cit. en Kemy Oyarzún, “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995, p. 61.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 45.

otro, no hay un gran salto a la conclusión de que los demás son *sus* cuerpos, mientras que el "yo" masculino es un alma no corpórea.⁵⁷

Ellos seducen con el poder y se expresan con la palabra, mientras que ellas lo hacen con el cuerpo y se convierten en "*instrumentos simbólicos* que, al circular y hacer circular las señales fiduciarias de importancia social, producen o reproducen al capital simbólico" (detentado por los hombres) y con ello, al capital social.⁵⁸

En nuestra sociedad las mujeres participan como objetos en la economía de los bienes simbólicos, encargándose de la apariencia y colocándose "en el ámbito del parecer, del ser percibido, del complacer, y les incumbe volverse seductoras", convertirse en "objetos estéticos, destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo, y en consecuencia a atraer una atención constante a todo lo relacionado con la belleza, la elegancia, la estética del cuerpo, la indumentaria, los ademanes".⁵⁹

La danza requiere de una estética del movimiento corporal y la expresión de la interioridad; la bailarina cumple, en tanto objeto de deseo de la mirada masculina, con su función asignada socialmente. Esto es contrario a la imagen del "verdadero hombre", quien debe vencer esas ideas para incorporarse a la danza, e inclusive entonces, no se somete a la mirada de los otros en los mismos términos, pues actúa bajo la lógica de estrategias defensivas:

...aunque el cuerpo danzante masculino está altamente convencionalizado y ejemplarizado, depende de ser tratado como si estuviera desprovisto de deseo, alcanzando el estatus de deseante sólo vía su lugar en la representación y no visible vía la tumescencia del pene. Esta falta es transformada a través de la demostración de un virtuosismo técnico como indicador de masculinidad y diferencia, manteniendo el enfoque en el cuerpo femenino danzante.⁶⁰

⁵⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 311.

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹ *Idem*, p. 85.

⁶⁰ Valerie Rimmer, "The Anxiety of Dance Performance", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993, p. 14.

El espacio libertario y expresivo que representa la danza escénica para hombres y mujeres, también lo es de reproducción del capital simbólico y social, y nos permite conocer y acercarnos al juego de representaciones y significados de la realidad. Así, reproducirá los estereotipos de hombres y mujeres, sus movimientos y conductas culturalmente asignados, la división sexual del trabajo y los usos legítimos de sus cuerpos.

Los movimientos corporales no se producen por causas "naturales", tienen una congruencia simbólica con el cuerpo social. La relación cuerpo físico-cuerpo social aparenta ser natural y exterior al espacio de la intervención humana, por lo que en nuestra cultura las conductas físicas están clasificadas más como biológicas y genéticas que como socioculturales y aprendidas, pero se constituyen como tales⁶¹; las ideas sociales dominantes se inscriben en el cuerpo, y en la danza escénica se fusionan con las estéticas.

Los hombres y su impulso a mostrar dominio, poderío y agresividad se presentan en sus conductas corporales: tienden a elevarse, reprimir emociones, mirar de frente, moverse hacia adelante, utilizar más espacio y energía.⁶² Todo ello aparece en las metáforas e imágenes masculinas de la danza escénica, que muestran a los bailarines como conductores y soporte de la acción; en el *pas de deux* manipulan a las bailarinas y en contraste con ellas realizan movimientos más expansivos y agresivos, abarcan más espacio y utilizan mayor fuerza física, además de mantener la mirada dirigida hacia sus compañeras o el público. Esos son los elementos de los que se vale el bailarín para la construcción de su identidad, proceso siempre relacionado con el desarrollo de una conciencia del cuerpo, sus fronteras y operaciones.

Las formas de representación de la masculinidad en la danza escénica pretenden perpetuar el poder de los hombres, haciéndolos aparecer como heterosexuales, protegiendo sus cuerpos y reforzando la noción de una masculinidad monolítica. Cuando su cuerpo se vuelve "espectáculo" (para la mirada del otro) el bailarín debe lucir poderoso y usar la violencia, mecanismos que evitan que lo alcance la mirada del deseo y lo convierta en objeto:

⁶¹ Ted Polhemus, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas, *op. cit.*, p. 5.

⁶² Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988, p. 29.

Las convenciones generalmente dictan que a ningún espectador debería mostrársele el cuerpo masculino como objeto de una mirada placentera. Esto es porque el espectador es presumiblemente masculino y su mirada masculina predominantemente heterosexual. A un hombre que ve de manera erótica el cuerpo de otro hombre se le considera homosexual.⁶³

La mirada del otro no puede ser controlada. Tanto la producción dancística como su consumo se realizan en términos ideológicos, históricos y sociales, además de estéticos. El arte es una experiencia cognoscitiva dinámica vivida a través de sistemas de símbolos, que pueden ser leídos y/o interpretados de maneras muy diversas. La obra artística en sí misma es un símbolo, una representación de la realidad, que es relativa y convencional, y "lo que vemos y describimos depende de y varía con la experiencia, práctica, intereses y actitudes" de los espectadores.⁶⁴

La mirada implica una posición de poder: el que mira posee la imagen y la reelabora desde su experiencia y contexto, sin que el productor de la imagen tenga control sobre ello. Así, el cuerpo y sus discursos están sujetos a esa relación de desigualdad entre el que baila y es visto y quien ve y resignifica esa danza. De tal manera, la mirada tiene el poder de eliminar capacidades subversivas del cuerpo y utilizarlas para reafirmar el concepto "oficial" de masculinidad.

⁶³ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁴ Nelson Goodman, "Afterword to Languages of Art", en R. Copeland y M. Cohen (eds.), *What is Dance?*, Oxford University Press, Oxford, 1983, p. 77, cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 39.

Los hombres a través de su danza

Al igual que en el resto de las actividades artísticas, los hombres han predominado en la danza. Dentro de la tradicional mantienen esa posición porque, considerada una actividad “sagrada” y prestigiada, aún se les impide participar a las mujeres y hombres en travesti toman su lugar. En la danza escénica, en la medida en que se ha convertido en un arte marginal, las mujeres han logrado mayores oportunidades para desarrollarse.

El ballet y la guerra de sexos

Con el Renacimiento surgieron las primeras manifestaciones de lo que hoy se conoce como danza escénica y los hombres acapararon esa actividad dentro de la vida cortesana. Los *ballets de cour* fueron impulsados por la realeza y en Francia cobraron gran importancia con Luis XIV quien, como su antecesor, participaba en las representaciones de ballets mitológicos y burlescos, como en 1653, cuando interpretó el papel del Sol. Fue él quien fundó en 1661 la Academia Real de Danza, que impulsó la profesionalización de esa actividad y su codificación disciplinaria.

En ese tiempo (siglos XVII y XVIII) las clases dominantes (aristocracia y burguesía) de Francia e Inglaterra vivían una crisis de masculinidad como consecuencia de los cuestionamientos de “mujeres preciosas”, quienes se expresaban en contra de los valores sociales y los papeles genéricos tradicionales. Surgieron los hombres “preciosos”, quienes promovieron nuevos patrones y adoptaron la moda femenina y refinada; el colorete, lunares postizos y perfume se impusieron en las cortes, especialmente en Francia, donde los valores femeninos tuvieron gran aceptación (así como la homosexualidad). Los aristócratas bailaban sin afectar su modelo de masculinidad,

como medio de mostrar refinamiento, delicadeza y prestigio, y realizar una actividad corporal placentera.

Esto llegó a su fin con las revoluciones francesa e industrial, y de nuevo se impusieron la separación de sexos y sus valores. Hasta el siglo XVIII se consideraba que hombres y mujeres tenían los mismos órganos genitales, aunque ellas ocultos; sus cuerpos eran considerados "epifenómenos" y ser hombre o mujer "era una cuestión de rango, un lugar en la sociedad, un papel cultural" y no ser biológicamente opuestos. A finales del Siglo de las Luces los avances de la biología permitieron determinar la diferencia física y moral entre los sexos; el dimorfismo radical abarcó cuerpo y alma, juzgando al cuerpo como real y "sus significaciones culturales como epifenómenos". La biología, entonces, se convirtió en "el fundamento epistemológico de las prescripciones sociales".⁶⁵

Aunado a esto, el capitalismo impuso nuevas ideas en torno del cuerpo y el trabajo, así como una ética acorde con las necesidades sociales y económicas. El cuerpo se reivindicó sólo en términos productivos; se rechazaron las actividades que implicaran placer y pecado (identificados con la improductividad y la sexualidad) y se apartaron de la virilidad. Esas ideas repercutieron en la danza académica, la cual pasó de ser una actividad de respeto, ejecutada por los hombres, a una de baja escala donde las mujeres (relacionadas con el mundo de lo corporal) tuvieron cabida.⁶⁶

Mientras la nobleza se apartaba de la danza, a lo largo del siglo XVII las mujeres entraron gradualmente en ella como bailarinas profesionales, siempre guiadas por maestros y coreógrafos varones. Éstos habían desarrollado una técnica virtuosa que reproducía las cualidades "masculinas" para los *danseurs*, quienes tenían mayor peso escénico y recibían los sueldos más altos, situación desventajosa que debieron resistir las mujeres. Sin embargo, en el siglo XVIII éstas fueron mayoría dentro de la recién creada Ópera de París (1713), a la que se incorporaron numerosas jóvenes provenientes de las clases bajas quienes, utilizando sus "encantos femeninos", se convirtieron en "protegidas" de los espectadores.

Todas ellas eran bailarinas y no se desarrollaron (salvo contadas excepciones) en ningún otro ámbito de la danza, lo que correspondía a la división

⁶⁵ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 123.

sexual del trabajo establecida: además de ser reconocidos y prestigiados bailarines, los hombres monopolizaron las labores docentes, creativas y directivas, además de predominar entre los públicos.

Desde esas posiciones los varones reforzaron su poder; se constituyeron como líderes, conductores de la acción, creadores (no creados, como las bailarinas), e impulsaron nuevas tendencias dancísticas (técnicas y coreográficas), realizaron estudios teóricos y pedagógicos, y viajaron por el mundo mostrando sus proezas y llevando sus enseñanzas. Muchos pertenecían a familias teatrales de arraigada tradición, y otros más, desde finales del siglo XVIII, recurrían al matrimonio como una cubierta a su homosexualidad,⁶⁷ pero todos supieron defender su vocación dentro de una actividad considerada "vil e infame",⁶⁸ contribuyendo enormemente al desarrollo y reconocimiento social del ballet. Muestra de esto fue cuando el Parlamento inglés suspendió en 1781 sus sesiones para que sus integrantes acudieran a una función de los afamados bailarines Gaetano y Augusto Vestris.⁶⁹

Personajes fundamentales de los siglos XVII y XVIII fueron Jean Baptist Lully (1632-1687), director de la Academia Real de Música y Danza; Pierre de Beauchamps (1636-1705), quien codificó los principios del ballet; John Weaver (1673-1760), teórico de la danza; Raoul-Auger Feuillet (1675-1710), autor de un estudio sobre la danza; Jean Balon (1676-1739), François Prévost (1680-1741) y Louis Dupré "El Grande" (1697-1774) célebres bailarines; Pierre Rameau (s. XVIII), maestro y teórico de la danza introductor de la *danse haute*; Jean George Noverre (1727-1810), impulsor del ballet de acción; Gaetano Vestris (1729-1808) y su hijo Auguste Vestris (1760-1842), artistas conocidos como los dioses de la danza; Vincenzo Galeotti (1733-1816), bailarín y coreógrafo; Maximilien Gardel (1741-1787), innovador del vestuario y el ballet; Jean Dauberval (1742-1806) y Pierre Gardel (1758-1840), sólidos coreógrafos; Charles Louis Didelot (1767-1837), innovador de vestuario y exitoso coreógrafo; y Salvatore Vigano (1769-1821), bailarín y creador excepcional, entre muchos otros.

⁶⁷ *Idem*, p. 126.

⁶⁸ Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal* (1753-1821), Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, México, 1994.

⁶⁹ Richard Glasston, *La danza para varones como carrera*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1997, p. 23.

En el siglo XIX, con el Romanticismo, la *ballerina* asumió el lugar predominante en el foro. El estreno de *La sifide* (1832) presentó a Marie Taglioni (1804-1884), con coreografía de su padre Filippo Taglioni (1777-1871), como el prototipo de la feminidad por su ligereza y fragilidad, y por su apariencia "incorpórea", como lejana sombra envuelta en tul y calzada con zapatillas de punta que enfatizaban su imagen etérea. Seguirían otras grandes *ballerinas*, como Fanny Elssler (1810-1884) (antítesis de Taglioni), Carlotta Grisi (1819-1899) (quien conjugó en *Giselle* a las bailarinas cristiana y pagana), Fanny Cerrito (1817-1909), Lucile Grahn (1819-1907) y muchas más, quienes convirtieron a los bailarines en un mal necesario como su "tercera pierna" y "catapulta": su soporte e impulso viriles.

El culto que se creó en torno de la *ballerina* y la fuerza escénica que ésta desarrolló fueron obra de hombres, quienes desde sus posiciones de poder crearon esa imagen como instrumento simbólico para satisfacer su mirada y deseo, pero provocaron la casi desaparición de los bailarines. Éstos fueron sustituidos por bailarinas en travesti que mostraban generosa y provocativamente su cuerpo. Incluso, el administrador de la Ópera de París impulsó en la década de 1830 una intensa actividad en el *foyer de la danse*, donde a modo de escaparate los espectadores podían acercarse a las *ballerinas* para elegir las y convertirse en sus benefactores.

Los bailarines fueron rechazados y muchos de ellos pasaban de una compañía a otra como número circense. Los críticos más importantes del ballet romántico, Jules Janin (1804-1874) y Teófilo Gautier (1811-1872), señalaron el disgusto social que provocaban los varones sobre el foro. Para Janin el ballet sólo pertenecía a las mujeres y los bailarines violentaban los valores burgueses del cuerpo y el hombre, pues ellos y el vestuario le parecían "afeminados".⁷⁰ Señalaba que esto iba en contra de la función social de los hombres como agentes de la guerra⁷¹ y solamente los toleraba como "un accesorio útil", "necesario contraste" y parte del paisaje de las flores-bailarinas.⁷²

⁷⁰ El término homosexual surgió hasta 1869, creado por el doctor húngaro Benkert; en Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 127.

⁷¹ Jules Janin cit. en Ann Daly, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2-6, Nueva York, 1987-1988, p. 59.

⁷² Jules Janin cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 26.

Gautier escribió en 1838 que no había nada más desagradable y ofensivo que un hombre mostrando y moviendo su cuerpo, puesto que el ballet cobraba sentido sólo como exhibición de mujeres que podían ser poseídas. No hacía referencia a la supuesta "homosexualidad" de los bailarines, sino a la ansiedad que éstos provocaban al público masculino, que sólo pretendía disfrutar de un espectáculo erótico con el que interfería su presencia, al colocarse en una posición femenina.⁷³

Ambos críticos consideraban que en el foro los varones afectaban la imagen de poder y autoridad masculinos, y sólo eventualmente los aceptaban, cuando mostraban la agresividad que debía caracterizarlos. Gautier incluso reconoció el virtuosismo y poder expresivo de Jules Perrot, y escribió que gracias a esas cualidades el artista había logrado vencer el desprecio y la repugnancia que le provocaba la danza masculina.⁷⁴

Este desprecio del siglo XIX se expresó en otras artes de Occidente, como en las plásticas, donde casi desaparecieron los desnudos de hombres, y en la moda masculina, sujeta al traje burgués que ocultaba el cuerpo. Según Burt, la prescripción era contra el cuerpo masculino en tanto espectáculo: los prejuicios contra los bailarines se daban en ese sentido y no en la actividad dancística por sí misma, pues seguían (y siguen) participando en la danza tradicional y social.⁷⁵

Los bailarines rechazaron esa situación que los desplazó del foro, y que sólo en Copenhague fue combatida por Auguste Bournonville (1805-1879), bailarín, coreógrafo y director quien impulsó el reconocimiento social de los bailarines. Muchos de aquéllos brillaron con gran intensidad y pudieron competir enfatizando sus cualidades masculinas de fuerza, osadía, virtuosismo y creatividad, que les permitieron ser considerados como excepcionales bailarines en la era femenina del ballet. Entre ellos estuvieron Jules Perrot (1810-1892), Arthur Michel Saint-Léon (1821-1870) y Christian Johansson (1817-1903). Los dos primeros, junto con Jean Coralli (1779-1854), fueron los coreógrafos fundamentales del Romanticismo, además

⁷³ Teófilo Gautier cit en *idem*, p. 27.

⁷⁴ Teófilo Gautier cit. en Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Crown Publisher Inc., Nueva York, 1981, p. 155.

⁷⁵ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 13.

de *partenaires*, maestros y esposos de las grandes *ballerinas* de la época.⁷⁶ El gran maestro de ese siglo fue Carlo Blasis (1797-1878), pedagogo que publicó varios tratados y se encargó de la formación de numerosos bailarines y bailarinas; sus ideas reflejaban muy claramente la división genérica de la danza, al establecer para los varones vigor, fortaleza y maestría como condiciones obligadas.⁷⁷

El ballet romántico en Francia, como espectáculo comercial de mujeres atractivas cayó en la decadencia y marginación; pero en Dinamarca y Rusia todavía “eran apreciadas la destreza y la virilidad del bailarín”,⁷⁸ y hacia allá se dirigieron los maestros, bailarines y coreógrafos más notables. Rusia recibió a Didelot, Perrot, Saint-Léon y Johansson, así como al gran bailarín y coreógrafo Marius Petipa (1818-1910) y al notable pedagogo Enrico Cecchetti (1850-1928) en la década de 1880. Ellos y los artistas locales, como Lev Ivanov (1834-1901) y Nikolai Legat (1869-1937), impulsaron el desarrollo de una nueva etapa del ballet varonil, auspiciado por la aristocracia, regresándole su prestigio de antaño y aceptación de valores femeninos, y por “la fuerte tradición de danzas folclóricas masculinas” que ahí se daba, por lo que “se consideraba muy natural que los hombres bailaran”.⁷⁹

Nueva crisis, nueva danza: virilización *versus* feminización

Partiendo de esa tradición, del temperamento ruso y de las nuevas influencias que recibió la danza escénica, en 1909 surgió la compañía los Ballets Rusos, dirigida por Serge de Diaghilev (1872-1929), que debutó en París y causó un gran impacto por el virtuosismo, belleza y fuerza expresiva de sus bailarines y coreógrafos; de inmediato, Mikhail Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1889-1950) y Adolph Bolm (1884-1951) se convirtieron en estrellas. De la

⁷⁶ La obra cumbre del Romanticismo, *Giselle* (1841), es autoría de Jean Coralli y Jules Perrot; la *ballerina* que la estrenó fue Carlotta Grisi, amante, alumna y bailarina de Perrot. Éste creó numerosas coreografías representativas del periodo, como *Grand Pas de Quatre* (1845). Saint-Léon, también un prolífico coreógrafo, es autor de obras importantes, como *Coppélia* (1870), entre otras; fue *partenaire*, maestro y esposo de Fanny Cerrito.

⁷⁷ Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore*, cit. en Ann Daly, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁸ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁹ *Ibidem*.

compañía y tradición rusa seguirían otros importantes creadores que introdujeron innovaciones al ballet: Léonide Massine (1895-1979); Bronislava Nijinska (1891-1972), la única coreógrafa aunque por breve tiempo, pues su condición de mujer le negó el reconocimiento que alcanzaron los varones; y los impulsores del neoclasicismo George Balanchine (1904-1983), quien desarrolló una importante labor dentro del ballet de Estados Unidos, y Serge Lifar (1905-1986) en la Ópera de París, donde llegó a corporeizar la belleza física y nobleza masculinas creando “héroes verdaderos”.⁸⁰

El surgimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev y de la nueva danza masculina coincidió con y reflejó una nueva crisis de masculinidad en Europa y Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. Ésta fue vigente en el contexto de la industrialización y democratización de esas sociedades, y fue impulsada por el movimiento feminista que de nuevo cuestionó los valores genéricos y provocó la ansiedad masculina, pues “esa nueva criatura” amenazaba el poder, la identidad y la vida cotidiana de los varones, al acceder al ámbito productivo y político, para demostrar que fuerza, iniciativa e imaginación no eran exclusivamente masculinos. Como respuesta, se elaboraron nuevas estrategias para afianzar la virilidad y “tradición guerrera” masculinas; desde la ciencia se crearon justificaciones para atacar a las mujeres masculinas, a la homosexualidad y la bisexualidad; y “demostraron” la “inferioridad ontológica de la mujer”, cuya única función social debía ser la maternidad.⁸¹

La estrategia masculina creada dentro de la danza escénica fue el ballet moderno, que se rebeló contra la superficialidad de la Ópera de París y sus *ballerinas*. Diaghilev logró conjuntar una propuesta escénica multidisciplinaria, y sus bailarines y coreógrafos rompieron con los estereotipos del ballet comercial. Fokine impulsó la “unidad dramática-coreográfica, elevando el ballet a nuevas alturas como forma de arte serio por derecho propio, con el varón ocupando de nuevo su lugar apropiado”, mientras que Nijinsky “con sus saltos fenomenales, su intensidad dramática y la apasionada virilidad de sus movimientos, inició toda una nueva era de la danza varonil”.⁸²

⁸⁰ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 140.

⁸¹ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 33.

⁸² Richard Glasston, *op. cit.*, p. 32.

En el contexto del debate sobre la identidad masculina, el público dancístico se feminizó (llegó a haber importantes benefactoras de ese arte) y los homosexuales se convirtieron en otro público importante; mujeres y homosexuales erotizaron su mirada con los bailarines.

Dentro del repertorio de los Ballets Rusos se presentaron obras que respetaban la heterosexualidad masculina y sus valores, pero también otras que la cuestionaban y creaban *roles heterodoxos*,⁸³ convirtiendo a los bailarines en espectáculo erótico y rompiendo con la exigencia de mantener invisible la sexualidad de los hombres. La transgresión se debió a la libertad que daba el propio ballet moderno que estaban creando y a la homosexualidad de muchos de los integrantes y colaboradores de la compañía.

En Europa y Estados Unidos se aceptaron las nuevas propuestas balletísticas de Fokine y sus "excentricidades", porque se identificaban con Rusia y su "exotismo". Además, en las obras donde se quebrantaba la rigidez de las masculinidades hegemónicas siempre se pagaba un precio: se castigaba al protagonista por haberse mostrado como objeto erótico. Sin embargo, Nijinsky fue más allá de esos límites, se deshizo de las estrategias defensivas del cuerpo masculino y mostró abiertamente su sexualidad. Como bailarín cumplía con los requisitos de la danza varonil y atlética, además de poseer una gran sensualidad, fuerza emocional y expresiva, y una presencia escénica andrógina que lo mismo le permitía representar los atributos masculinos que los femeninos.

Como coreógrafo, Nijinsky rompió con tradiciones y prescripciones dancísticas e ideológicas y creó obras que planteaban masculinidades alternativas, las cuales reflejaban a los hombres contemporáneos que reflexionaban y resignificaban su cuerpo y su virilidad lejos de los patrones hegemónicos. Sus creaciones revolucionaron el ballet y escandalizaron a los públicos que no estaban preparados para propuestas tan críticas y radicales.⁸⁴

La crisis de masculinidad de finales del siglo XIX y principios del XX se vivió de maneras diferentes en cada nación. En Estados Unidos se caracterizó por el temor a la feminización de la cultura y, por tanto, del hombre norteamericano. Hasta principios del siglo XX, en ese país los hombres tuvieron en el avance de la frontera y el acelerado crecimiento económico

⁸³ Lynn Garafola cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁴ Ramsay Burt, *op. cit.*, pp. 74-100.

las condiciones adecuadas para manifestar su virilidad. No obstante, cuando las mujeres quisieron tomar sus vidas en sus manos y exigieron tener una participación en la vida pública aparte de su tradicional ámbito doméstico, los hombres reaccionaron en contra. Calificaron a esas mujeres como un "tercer sexo" y trataron de reforzar su virilidad con los deportes, la separación de los sexos, y la creación de héroes-modelos hiperviriles (como el *cow boy* y Tarzán) y de instituciones masculinas como los *boy scouts*, para fortalecer los valores masculinos desde la infancia.

Esa crisis y las angustias de los norteamericanos se resolvieron con la entrada de Estados Unidos a la Primera Guerra Mundial, que según Badinter, actuó como un escape y prueba de virilidad, pues ahí pudieron desencadenar su violencia y demostraron su hombría.⁸⁵

En la danza escénica norteamericana se dieron cambios cruciales, esta vez encabezados por las mujeres. Con el proceso de liberación del cuerpo y los planteamientos feministas aparecieron bailarinas que rechazaban ser objetos de deseo de la mirada masculina y en cambio buscaron bailar su vida, de acuerdo con sus necesidades expresivas. Surgieron para el mundo las pioneras de la nueva danza, cuyas representantes más importantes fueron Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) y Ruth St. Denis (1879-1968), quienes optaron por una danza que revolucionó al cuerpo y a la imagen de las mujeres.

Esa nueva danza, que en la década de los veinte se convertiría en la danza moderna, fue creada por las mujeres, quienes acapararon por primera vez una forma artística. A ese mundo femenino tuvieron acceso algunos artistas varones por el radicalismo de su modernismo, el cual les permitía expresarse de manera más realista sin seguir los convencionalismos del ballet y sus estilizaciones "afeminadas" y decorativas. Esos artistas se desarrollaron en un primer momento a la sombra y con el apoyo de las mujeres creadoras, y después tomaron su camino: era su respuesta a la crisis de masculinidad y al poderío de las mujeres dentro de esa forma dancística.

El primero de ellos, Ted Shawn (1891-1972), desarrolló una danza que representaba su país y que reivindicaba la virilidad en la danza masculina, lo que logró después de separarse de St. Denis, su *partenaire* y esposa por largos años (1914-1932). Para él los bailarines podían darle real importancia

⁸⁵ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 38.

a la danza, pues sin ellos ésta era como una sinfonía tocada sólo por violines y *piccolos*.⁸⁶

El objetivo fundamental de Shawn era restablecer la dignidad que consideraba que la danza masculina había tenido en la antigua Grecia. Un año después de separarse de St. Denis (1933), con quien había creado la escuela y compañía Denishawn y numerosas obras sobre temas étnicos y exóticos, fundó su propia compañía, Ted Shawn and His Men Dancers, integrada por atletas. Con ella buscaba legitimar la danza masculina y aseguraba que, después de verla, sería imposible tolerar la danza afeminada de varones.⁸⁷ También le sirvió para mantener oculta su homosexualidad, terrible “pecado” dentro del proceso de hipervirilización de la sociedad norteamericana.

Shawn recurrió a temas basados en los deportes o el trabajo físico masculino, todos relacionados con “el verdadero hombre”; también retomó los que expresaban su nacionalidad, creando imágenes de cuerpos heroicos masculinos; y desarrolló una forma de entrenamiento específicamente para bailarines norteamericanos, ya que consideraba que éstos se movían diferente que las mujeres. Si bien hizo importantes aportaciones a la danza masculina y contribuyó a que ésta obtuviera un estatus dentro de la cultura de Estados Unidos, siempre reprodujo las masculinidades hegemónicas y limitó la danza masculina a sus referentes de fuerza y agresividad⁸⁸ (inclusive en sus célebres danzas de hombres desnudos).

En los treinta, la primera generación de la danza moderna norteamericana estuvo constituida fundamentalmente por Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1901-1975), Helen Tamiris (1905-1966) y Hanya Holm (1893-1992). Graham creó obras exclusivamente para mujeres desde 1926, hasta la llegada a su compañía de Erick Hawkins (1938) y Merce Cunningham (1939). Retomó a los bailarines como objeto de deseo para la mirada femenina, siempre basada en el prototipo de fuerza y agresividad con la que se identificaba el ideal del hombre norteamericano.⁸⁹

Humphrey y Weidman (1901-1975) fundaron su escuela y compañía (1928-1945), donde desarrollaron su propia forma de entrenamiento, una

⁸⁶ Ted Shawn cit. en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁷ Ted Shawn cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁸ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁹ *Idem*, pp. 110-118.

innovadora técnica que conjuntó sus conocimientos. El trabajo de ambos era complementario; mientras ella era formal y metódica, Weidman era ingenioso, con especial talento para la sátira, improvisación y mímica, lo que “agregaba realismo, gestos cotidianos y humor al estilo más formal y lírico de Doris”.⁹⁰ Como consecuencia de su formación con Shawn, Weidman diferenciaba los movimientos y cualidades “intrínsecos” de bailarines y bailarinas, y puso especial interés en desarrollar ejercicios “para las aptitudes y limitaciones propias del cuerpo masculino”, y una “gramática específica para los hombres”.⁹¹ Sin embargo, Humphrey realizó el trabajo creativo y pedagógico más sólido.

Progenie masculina

En las décadas de los cuarenta y cincuenta el arte norteamericano se tornó fundamentalmente individualista, expresándose en contra de las formas totalitarias y opresoras. En la danza moderna se logró por medio de la reivindicación de la virilidad y enfrentándose con la tradición del ballet “afeminado”. Con esto, la danza moderna se revitalizó y permitió la entrada de los varones, quienes se identificaron con esas representaciones de sí mismos y casi monopolizaron esta actividad, en tanto coreógrafos y directores. Como St. Denis, Graham “engendró una reacción masculina” y su “progenie artística” determinó el perfil de la dominación masculina en esa segunda fase.⁹²

Erick Hawkins (1909-1994) se separó de Graham en 1951, después de haber sido su discípulo, bailarín y esposo. Consideraba que el ballet favorecía a las mujeres y que la danza moderna las glorificaba y, cuestionando su propia identidad como bailarín en la sociedad norteamericana, se acercó a los indígenas de su país, pues “tenía que ver y sentir cómo podía bailar un hombre maduro sin ser un tonto”.⁹³ De ahí, así como de las culturas orientales, retomó “respetables” modelos masculinos para su danza, y desarrolló

⁹⁰ Daniel Lewis, *La técnica ilustrada de José Limón*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1994, p. 19.

⁹¹ José Limón cit. en *idem*, p. 23.

⁹² Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 142.

⁹³ Erick Hawkins, 1980, cit. en *ibidem*.

un lenguaje propio suave, fluido y ligero⁹⁴ que apelaba a la armonía con la naturaleza y el cuerpo, en contraste con el ballet y la técnica Graham. Con ello dio un impulso a los varones para experimentar hacia nuevos caminos en la danza norteamericana.⁹⁵

Otros bailarines y coreógrafos que rompieron con Graham y crearon sus propias propuestas fueron Cunningham (1919), John Butler (1920) y Paul Taylor (1930). Otros más también se formaron y después rompieron con las pioneras, como Alwin Nikolais (1912-1993, discípulo de Holm), José Limón (1908-1972, de Humphrey) y Daniel Nagrin (1917-2008, de Tamiris).

José Limón fundó su compañía en 1947 después de haber sido uno de los principales bailarines de la de Humphrey-Weidman, pero siguió vinculado con su maestra hasta que ella murió (1959). Al igual que Hawkins, Limón definió su vocación cuando en 1929 presenció una función del bailarín alemán Harald Kreutzberg (1902-1968), con quien se identificó de inmediato, aunque la danza que desarrollaría sería diferente.

Limón era un poderoso y atractivo bailarín que siempre se mostraba viril y que en sus obras recuperaba su herencia cultural mexicana. En los personajes que creó mostró la agresividad y superioridad que expresaban los valores masculinos “universales” por su “coraje, equilibrio en todo sentido, autoridad sin caer en lo jactancioso, poder templado con inteligencia, [que eran] las posibilidades de todo hombre maduro llevadas a un alto grado de perfección”.⁹⁶

Limón logró bailar “de manera digna para un hombre”, como lo había hecho David ante su dios y los guerreros en la Grecia antigua, cuando la danza “era propiedad exclusiva del hombre”.⁹⁷ Explicó esto en sus propios términos:

El macho de la especie humana siempre ha sido un bailarín, ya sea como salvaje u hombre civilizado; ora guerrero, ora monarca, cazador, sacerdote,

⁹⁴ Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1990, p. 33.

⁹⁵ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁶ Doris Humphrey, 1942, cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁷ Barbara Pollack y Charles Humphrey Woodford, “La fortaleza de una vocación”, en Margarita Tortajada Quiroz (ed.), *Antología. José Limón*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 28, INBA, México, 1994, p. 10.

filósofo o labrador, la necesidad atávica de bailar estaba en él y le dio expresión total. [...] En algunos periodos de la antigüedad, danzó en forma sublime; en otros, con una resplandeciente elegancia, y después, dentro de un periodo de triste decadencia, bailó ya como payaso, ya como loco. Su poder ancestral cayó en la atrofia y la degeneración.⁹⁸

Con su danza, Limón combatió esa situación y reprodujo los patrones de las masculinidades hegemónicas, aunque su ascendencia mexicana lo hacía constituirse como el otro dentro de la sociedad norteamericana, lo que al mismo tiempo le daba un especial atractivo y le permitía experimentar hacia propuestas audaces.

Sin embargo, quien intentó romper con los valores *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestant*) hasta el momento expresados en la danza norteamericana fue el afroamericano Alvin Ailey (1931-1989), el que conjuntó su herencia negra con la danza moderna. Puede considerársele heredero de la tradición dancística fundada por Shawn porque creó obras con el mismo exuberante atletismo, pero teniendo como referente su raza. A pesar de que la reivindicaba, su intención no era que sus bailarines se sintieran sólo “bailarines negros, sino parte de la sociedad”.⁹⁹

La representación de la masculinidad negra planteó una amenaza a la identidad masculina blanca, pero también fue fuente de deseo y fascinación. En sus obras, Ailey pretendía representar la masculinidad negra en términos de sus propias experiencias y significados, aunque pudieron caer (desde la mirada *WASP*) en estereotipos que reproducían la concepción de los negros como más físicos y poseedores de un sentido innato del ritmo en comparación con los blancos, así como cuerpos que “naturalmente” objetivan la sexualidad y virilidad masculinas.¹⁰⁰

Para Burt, los creadores Graham, Limón y Ailey siguieron las nociones de masculinidad prevalecientes y conservadoras, aunque experimentaron nuevas formas a partir de sus experiencias individuales. En el caso de Limón y Ailey (como otro de la sociedad norteamericana blanca) ofrecieron

⁹⁸ José Limón, cit. en Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982, p. 134.

⁹⁹ Alvin Ailey cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰⁰ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 129.

posibilidades subversivas y masculinidades alternativas potenciales que no llegaron a concretarse porque su fin era expresar la vida moderna y comunicar verdades universales de la humanidad. Esto, porque el hombre norteamericano se consideraba como el hombre universal, que invariablemente debía ser heterosexual y reflejar el expansionismo económico y político de su nación.¹⁰¹

Musicales, alternativa de la danza masculina

Desde los años treinta, por medio del cine de Hollywood y los musicales de Broadway, se popularizó una de las formas dancísticas que le ha dado mayores oportunidades de desarrollo a los bailarines: los musicales. En éstos han podido aparecer interpretando géneros como jazz, tap, danza social y popular sin enfrentar críticas adversas ni alusiones a la homosexualidad, porque aquéllos permiten la representación de imágenes masculinas convencionales. Fred Astaire (1899-1987) desde la década de los treinta y Gene Kelly (1912-1996) desde los cuarenta impulsaron, gracias al poder del cine, un cambio en la percepción y aceptación de los varones en la danza. Por ejemplo, el bailarín y coreógrafo norteamericano Murray Louis (1926) se impresionó de tal manera viendo a Astaire en el cine, que se convenció de su vocación y lo convirtió en su primer ideal en la danza.¹⁰²

Lo lograron porque los musicales son la representación por excelencia de la relación heterosexual "feliz". En los solos los bailarines demuestran su virtuosismo, aparentan no realizar ningún esfuerzo y moverse espontánea e intuitivamente. El vestuario cubre apropiadamente al cuerpo masculino y en todo caso reafirma su "encanto" y cualidades viriles. En los duetos se recalcan las diferencias y contrastes genéricos; los hombres se muestran dominantes y aparecen como el soporte de la mujer; y su mirada (como en el *pas de deux* clásico) está dirigida a ellas o directamente al público.¹⁰³

¹⁰¹ *Idem*, p. 132.

¹⁰² "El coreógrafo Murray Louis: 'Fui huérfano en la vida y en el arte'", en *Excelsior*, México, 26 de abril de 1975, pp. 1 y 2-B.

¹⁰³ Richard Dyer, "'I seem to find the Happiness I seek'. Heterosexuality and Dance in the Musical", en Helen Thomas, *op. cit.*

La acción sucede en escenarios fantásticos que evocan el "romance" y la "felicidad" de la pareja.

Al hacer alusión a la fisicalidad de los bailarines y a la heterosexualidad de las parejas, los musicales permiten la identificación de los espectadores con el héroe del baile y de la película. Esto, no sólo en términos ideológicos, sino también kinestésicos, porque tratándose de danza social, los espectadores pueden reconocer los movimientos que ellos mismos realizan, como les sucedió a los aristócratas del Renacimiento, quienes se identificaban con los bailarines profesionales de la época.

Esta empatía kinestésica y el estrecho vínculo público-bailarines desaparece en la danza escénica, cuyos requisitos (sobre todo en el ballet) son la especialización y alta tecnificación. La profesionalización abrió "la brecha entre el tipo de danza que caía dentro de la experiencia personal del miembro promedio de una audiencia teatral y aquélla que se presentaba en el escenario",¹⁰⁴ una de las causas por la que es vista tan ajena en la sociedad actual.

Con la danza social presentada en los musicales y difundida por medio del cine, figuras como Astaire, Kelly y en los setenta John Travolta (1954) se volvieron personajes familiares con quienes es posible identificarse y "experimentar un genuino reconocimiento físico de sus movimientos"¹⁰⁵ y de las representaciones de la masculinidad "oficial".

En busca de la legitimidad y la apertura

En los sesenta el ballet masculino retomó gran fuerza en Occidente y sus representantes se convirtieron en super estrellas que eclipsaron a la *ballerina* en términos de poder, salario y atención de los medios masivos de comunicación. Los rusos Rudolf Nureyev (1938-1993) y Mikhail Baryshnikov (1948) obtuvieron prestigio y riqueza por su danza, lo que se tradujo en respeto por ese arte. Como resultado, un mayor número de hombres se desarrolló en esa carrera, legitimándola. Según Hanna, ningún arte es reconocido como tal hasta que los hombres se incorporan a él (desde la cocina hasta la medicina

¹⁰⁴ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 34.

y la danza), y por eso la danza escénica alcanzó un mayor estatus.¹⁰⁶ Para Glasston, sólo era el regreso “al estado de cosas que existió en Europa occidental antes del siglo XIX”.¹⁰⁷

Con la deserción de Nureyev del Ballet Kirov (1961), revivieron la tradición y estrellatos impulsados por Diaghilev a inicios del siglo. Nureyev logró con su fisicalidad animal, sensualidad y poder escénico darle un peso mayor al bailarín, y acabar con las ideas que Balanchine había expresado sobre el ballet como un ámbito exclusivo de las mujeres¹⁰⁸; así, se convirtió en un “usurpador” al transgredir los límites que imponía la *ballerina* desde el siglo XIX.¹⁰⁹ Nureyev amplió los roles masculinos; inclusive se modificaron coreografías del repertorio tradicional para dar mayor realce a los papeles masculinos que él representaba.

En 1974 Baryshnikov desertó del Kirov, y por su virtuosismo, perfección y emotivo temperamento también se convirtió en una gran figura, pero no sólo de los escenarios, sino también del cine y la televisión. Gracias a este fenómeno, los dos bailarines rusos (como las estrellas de los musicales) “pudieron alcanzar a un mayor sector de la sociedad, mostrando al hombre de la calle la emoción de la buena danza varonil”,¹¹⁰ y se convirtieron en una atracción para los grandes públicos (mayoritariamente compuestos por mujeres en el caso de la danza de concierto). Asimismo, la imagen erotizada de ambos se comercializó a través de publicaciones, videos y películas, apelando a las miradas femenina y homosexual.

Otro importante artista que ha dado gran relevancia a los bailarines es el coreógrafo francés Maurice Béjart (1927-2007), quien encontró inspiración en la danza folclórica, actividad en la cual los hombres bailan mucho y más fuerte.¹¹¹ Para él, “la danza es el hombre”, y dentro de la danza folclórica éste siempre es el mejor bailarín.¹¹²

¹⁰⁶ Margaret Mead cit. en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁷ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁸ George Balanchine cit. en Rachel Vigier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994, p. 58.

¹⁰⁹ Arlene Croce, *Going to the Dance*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982, p. 265, cit. en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁰ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 33.

¹¹¹ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 144.

¹¹² Maurice Béjart cit. en Rachel Vigier, *op. cit.*, p. 61.

Los críticos Alexander Bland y John Percival han apoyado estas ideas y considerado que la superioridad de los hombres en la danza está basada en el instinto humano y la selección natural, porque cuentan con cuerpos atléticos, “mejor equipados para las actividades violentas”; la ejecución de éstas, sostienen ambos, son necesarias “para atraer la atención humana y divina”. Para ellos la danza se degenera y vuelve “afeminada” cuando es ejecutada por mujeres, condición de la que ha sido rescatada por Nureyev y Baryshnikov.¹¹³

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando “la hipervirilidad se mostró con todos sus rasgos patológicos, [y] la guerra ya no parece adecuada para remediar las deficiencias masculinas”,¹¹⁴ en los años sesenta se desató de nuevo la polémica sobre la masculinidad y las bondades de los valores femeninos. Esta crisis, impulsada por los movimientos feministas y de homosexuales, trajo “la revolución sexual”, que modificó cuerpos, conciencias y verdades absolutas, y significó el “desvanecimiento de algunas de las viejas líneas divisorias entre los sexos”.¹¹⁵

Para esa década el panorama de la danza moderna norteamericana se había modificado totalmente; sólo Graham conservaba su poder, pero el resto de las grandes figuras eran varones. Junto a los ya mencionados, desde los cincuenta aparecieron coreógrafos innovadores que evitaban la polarización de estereotipos masculinos y femeninos en favor de intérpretes unisex y andróginos.

Merce Cunningham (1919-2009), quien se separó de Graham en 1945 e inició su propia compañía en 1952, dio los primeros pasos hacia la danza contemporánea; dejó de lado la narrativa, patrones psicológicos, demandas del teatro tradicional y estructura musical como referente de la danza. Hizo prevalecer al cuerpo y el movimiento sobre el significado simbólico y la legibilidad de su mensaje, dejando al público en mayor libertad para interpretar. El movimiento corporal era lo fundamental para él, como acción física y no como imagen o idea.¹¹⁶

¹¹³ Alexander Bland y John Percival, *Men Dancing*, Macmillan, Nueva York, 1984, cit. en *ibidem*.

¹¹⁴ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁵ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶ Cynthia J. Novack, *op. cit.*, pp. 25-26.

Cunningham creó sus propias estrategias para desestabilizar los principios de la corriente principal de danza moderna; es pionero en la presentación de la coreografía unisex, donde las diferencias entre los y las bailarinas no son importantes para la forma ni para las cualidades estéticas del material dancístico. Su masculinidad, sostiene Burt, no se expresó en el foro, pues su presencia llegó a ser cómica o desconcertante (contra la masculinidad convencional), sino en el control dominante que ejerció sobre su compañía (una manifestación más subliminal).¹¹⁷

Alwin Nikolais (1912-1993), formado dentro de la tradición de la danza moderna alemana, también tenía ideas innovadoras sobre la sexualidad y el género, y detestaba “la idea de masculino y femenino como opuestos”, pues con ello la sociedad vuelve a los y las bailarinas “un objeto sexual más que una persona”.¹¹⁸ Su propuesta teatral y plástica rompió con la expresión dramática e introspectiva de la danza moderna, y despersonalizó a los y las ejecutantes, quienes se convirtieron en parte del hecho escénico como “un universo ecológico y ambiental, libre de las alusiones de psicología, el misticismo religioso o la identificación con el héroe”.¹¹⁹

La “desinhibición sexual”¹²⁰ y “la celebración del cuerpo natural”¹²¹ de los sesenta también trajeron la expansión de la danza a sectores más amplios de la sociedad; se experimentó con nuevas formas de producción y distribución que la volvieron más accesible al público masivo, como los “eventos”, que le permitían una mayor participación. Además de la introducción de intérpretes unisex, andróginos y despersonalizados, los hombres dejaron de ser representados exclusivamente como atletas y guerreros, para aparecer también como amantes; se diversificó y amplió el rango de sus movimientos; se abordaron temas antes intocables; se modificaron o suprimieron los vestuarios: el ímpetu que tomó la subcultura homosexual, aunado a los nuevos conceptos de las mujeres, rompía con los estereotipos inmutables de hombres y mujeres.

¹¹⁷ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 136.

¹¹⁸ Alwin Nikolais cit. en Jennifer Dunning, *New York Times*, 1985, cit. en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 143.

¹¹⁹ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁰ *Idem*, p. 25.

¹²¹ Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 248.

A partir de la década de los setenta en la danza escénica occidental se ha permitido una mayor erotización del cuerpo masculino. Según Foucault, esto se debe a una nueva concepción de éste, al declive de las disciplinas y a la mayor explotación consumista, que permite percibir al cuerpo masculino en términos similares al femenino (el "metrosexual").¹²²

El temor a la homosexualidad

A pesar de la apertura, después de dos siglos de esfuerzo para regresar a la danza escénica como figuras predominantes, los varones todavía siguen enfrentando el rechazo familiar y social en Occidente. Han ganado gran terreno gracias al trabajo de muchos artistas y de la identificación de la danza con el deporte, y consiguiente comparación de bailarines con atletas (como lo hizo Ted Shawn a inicios del siglo XX).¹²³ También por el énfasis de los medios masivos de comunicación en los altos sueldos y gran fama que puede traer la danza escénica (especialmente el ballet), se ha señalado como una carrera viable y socialmente aceptable para los hombres; y se ha mencionado la tradición masculina en la danza folclórica y social, todo ello para legitimar ese arte como una actividad viril y reproductora de las masculinidades hegemónicas.

Sin embargo, esto no se ha logrado plenamente y en la actualidad sigue pesando el fantasma de la homosexualidad como principal obstáculo para los varones, aunque "no hay manera de que la danza como tal pueda convertir a alguien en homosexual".¹²⁴ En paralelo a la persistencia de ese fantasma, se imponen socialmente modelos de hipervirilidad, como Rambo, Terminator

¹²² Ramsay Burt, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹²³ Recurrir a la justificación de la danza por su dimensión atlética ha sido muy común. El bailarín de ballet norteamericano Jacques D'Amboise (1934) ha promovido la danza como una actividad que demanda excitación física y es tan peligrosa como los deportes, además de crear una organización para "desmitificar el mundo de la danza" y promover funciones de danza a escuelas públicas y privadas; en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, pp. 145-146. El inglés Richard Glasston también sostiene que los bailarines son atletas, pues "sin un cuerpo fuerte y saludable no podrían hacer su trabajo que tanto exige de lo físico"; en Richard Glasston, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁴ Richard Glasston, *ibidem*.

y personajes similares, que “construyen su musculatura como una respuesta defensiva”¹²⁵ a la crisis interna y externa de masculinidad, y actúan como “sublimación irreal de una masculinidad que da pánico perder, en una realidad donde cada vez es más difícil ostentarla”.¹²⁶

En contraparte, a los bailarines se les llega a considerar “inmorales y disolutos”;¹²⁷ se les ridiculiza por el uso de mallas y la interpretación de movimientos “delicados”; y sufren las consecuencias de desarrollarse en una carrera de poco prestigio social y baja remuneración económica.¹²⁸ Por

¹²⁵ Martin Pumphrey, “Why do Cowboys wear Hats in the Bath?”, en *Critical Quarterly*, 31 (3), 1989, p. 95, cit. en *idem*, p. 17.

¹²⁶ Eduardo Liendo, “La identidad masculina”, en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, *op. cit.*, p. 304.

¹²⁷ Richard Glasston, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁸ Al respecto, el estudiante de ballet, maestro y antropólogo norteamericano Daniel O'Connor observó en 1982 que en Nueva York los bailarines sentían que su elección de la danza era una desviación de la corriente hegemónica masculina. O'Connor encontró que en la esfera masculina del ballet se repetía la homofobia que prevalece en otras carreras, y que a los heterosexuales se les reconocía un mayor estatus. Los bailarines (homosexuales o heterosexuales) elaboran estrategias para enfrentarse a los hombres ajenos a su mundo y se consideran la excepción a la imagen estereotípica de la masculinidad; en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 146.

En 1998 la periodista mexicana Dora Luz Haw realizó un sondeo entre treinta mujeres y treinta hombres estudiantes de danza de concierto de las escuelas profesionales de la ciudad de México. Haw menciona que para ellos “las dificultades a vencer son grandes: desde que inician sus estudios, los hombres tienen que luchar contra los prejuicios que relacionan esta expresión artística con la homosexualidad (lo que no sucede con las mujeres porque bailar se considera una actividad apropiada para su sexo); la mayoría (56 jóvenes) piensa que un bailarín no puede vivir desahogadamente con su sueldo, y además experimentan una exigencia en su vida cotidiana que les impide tener tiempo suficiente para otras actividades. Aun así, hay quienes conservan en su espíritu una profunda fe que les permite continuar adelante en su formación suceda lo que suceda (de 30 varones, 28 afirmaron estar convencidos; en tanto, de 30 mujeres, sólo 9 quieren dedicarse de ‘lleno’). La explicación que da uno de los entrevistados es que “Hemos más hombres convencidos porque nosotros iniciamos más grandes, en cambio [a] las mujeres las meten muy pequeñas y no les dan oportunidad de elegir”.

Haw dice que la mayoría de los entrevistados busca ir a otros países (de 37 jóvenes convencidos de su carrera 34 quieren emigrar), porque consideran que sólo así tendrán la oportunidad de “ejercer una profesión ‘respetable’ y bien remunerada”. Varios varones dijeron que sus madres apoyaron su vocación dancística, contrariamente a la postura de sus padres, totalmente en contra de esa carrera. Todos los entrevistados (como sucedió en el caso de la investigación de O'Connor) negaron que ser bailarín implique ser homosexual; algunos tacharon de ignorantes a los que piensan de esa manera y otro más dijo que “los que lo dicen

esa situación adversa, los varones gozan de un trato preferencial dentro de la danza escénica y siguen manteniendo las posiciones de poder,¹²⁹ pero han logrado, más que en ninguna otra forma cultural, desestabilizar la identidad masculina con sus representaciones.

Si bien la danza escénica ha reproducido estereotipos y se ha sustentado en ellos para adquirir prestigio y legitimidad, también ha sido el medio para que los hombres y mujeres expresen sus cuestionamientos y contradicciones, valiéndose de una fuerza subversiva por excelencia: el cuerpo, sus operaciones e imágenes.

son los 'maricones'; en Dora Luz Haw, "Día Internacional de la Danza. Confirman que bailar 'no quita lo valiente'", en *Reforma*, México, 29 de abril de 1998, p. 2-C.

¹²⁹ Debido a que el número de bailarines es menor, las escuelas y compañías les facilitan su ingreso, imponiéndoles menos exigencias que a las mujeres en cuanto a formación y experiencia, y las instituciones les otorgan más apoyos. Su incorporación a la danza frecuentemente se hace a una edad más avanzada y mostrando menos capacidades físicas que las mujeres, pero con una mayor vocación y determinación para la carrera.

Bibliografía

Cuerpo, Danza, Mujer: consideraciones teóricas

Adair, Christy, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, Nueva York, 1992.

Alcoff, Linda, "Feminismo cultural *versus* pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en *Feminaria*, vol. 4, núm. 1, Buenos Aires, 1989.

Barba, Eugenio, "Antropología teatral", en *Anatomía del actor*, SEP, INBA, UV, GEGSA, ISTA, Ed. Gaceta, México, 1988.

Barbieri, Teresita de, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica", en *Debate en Sociología*, núm. 18, México, 1993.

Bartra, Eli, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 1994.

Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, PUEG, UNAM, México, 1996.

Blair, Juliet, "Privates Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Shirley Ardener (ed.), *Women and Space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, BERG, Oxford/Providence, 1993.

Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990.

..... *El sentido práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991.

..... "La dominación masculina", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.

- Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986.
- Braudel, Fernand, *La dinámica del capitalismo*, FCE, México, 1993.
- Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, FCE, México, 1992.
- Chaspeen, John Charles, "Patriotic Dance: Popular Culture and the Colonial/National Periodization in Latin American History", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995.
- Copeland, Roger, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Daly, Ann, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, #6, Nueva York, 1987-1988.
- "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 23/1, Brockport, primavera de 1991.
- Day, Anthony y Sergio Muñoz, "Las mujeres, puerta hacia la reconciliación con el mundo", en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 1995, p. 27.
- Dorfles, Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1975.
- Ecker, Gisela, "Introducción. Sobre el esencialismo", en Gisela Ecker (ed), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, México, 1989.
- Fox Keller, Evalyn, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Edicions Alfonse El Magnánim, Generalitat Valenciana, 1991.
- García Canal, María Inés, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.

- García Canclini, Néstor, "Introducción", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990.
- Goldberg, Marianne, "Ballerinas and Ball Passing" y "She who is Possessed no Longer Exists", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, #6, Nueva York, 1987-1988.
- Graham, Martha, *Memoria de sangre. Autobiografía*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995 (orig. 1991).
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Instituto Colombiano de Cultura y Casa de Las Américas, La Habana, 1994.
- Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, University of Texas Press, Austin, 1979.
- Dance, *Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.
- Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.
- Kirkwood, Julieta, *Ser política en Chile. Los modos de la sabiduría feminista*, Cuarto Propio, Santiago, 1990.
- Lamas, Marta, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986.
- "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996.
- Marín, Cristina, "Apuntes de lectura sobre el concepto 'género'", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- Mauss, Marcel, "Las técnicas del cuerpo", en *El arte secreto del actor*, ISTA, II GFCM, Escenología, México, 1990.

- Molina Petit, Cristina, "Introducción: Ilustración y Feminismo", en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- Novack, Cynthia J., "Ballet, Gender and Cultural Power", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Oyarzún, Kemy, "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*", en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995.
- Polhemus, Ted, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Prost, Antoine y Gérard Vicent, *La vida privada en el siglo XX*, vol. 9, Historia de la vida privada, Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- Riley, Denis, *Am I that Name? Feminism and the Category of Women in History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- Rodó, Andrea y Paulina Saball, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y Política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- Sanza, Fina, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Ed. Kairós, Barcelona, 1992.
- Scott, Joan W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en James S. Amelang y Mary Nash (ed.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Ediciones Alfons El Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis Investigació, Valencia, 1990, pp. 23-56.
- Thomas, Helen, "An-other Voice: Young Women Dancing and Talking", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.
- Torres Arias, María Antonieta, "El derrumbe del cuerpo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.
- Turner, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad*, FCE, México, 1989.
- Ward, Andrew H., "Dancing in the Dark", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.

Vigier, Rachel, *Women, Dance and the Body, Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994.

Wex, Marianne, *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, Movimiento Druck, Alemania Occidental, 1979.

De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada.

Badinter, Elisabeth, *XY La identidad masculina*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Bourdieu, Pierre, "La dominación masculina", en *La Ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.

Burt, Ramsay, *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.

Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996.

Chezes Fernández, Fernando, "¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad?", en Kena Bastien (ed.), *La danza y la medicina. Primer Coloquio Nacional 1983*, CIDD, INBA, México, 1983.

Clarke, Mary y Clement Crisp, *The History of Dance*, Crown Publisher Inc., Nueva York, 1981.

Daly, Ann, "Classical Ballet: A Discourse of Difference", en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2-6, Nueva York, 1987-1988.

Dyer, Richard, "'I seem to find the Happiness I seek'. Heterosexuality and Dance in the Musical", en Helen Thomas(ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.

"El coreógrafo Murray Louis: 'Fui huérfano en la vida y en el arte'", en *Excelsior*, México, 26 de abril de 1975, pp. 1 y 2-B.

García Canal, María Inés, "Género y dinero en la vieja ecuación del poder", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.

Gilmore, David, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Paidós, Barcelona, 1994.

- Glasston, Richard, *La danza para varones como carrera*, CENIDI Danza, INBA, México, 1997.
- Goodman, Nelson, "Afterword to Languages of Art", en R. Copeland y M. Cohen (eds.), *What is Dance?*, Oxford University Press, Oxford, 1983.
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.
- Haw, Dora Luz, "Día Internacional de la Danza. Confirman que bailar 'no quita lo valiente'", en *Reforma*, México, 29 de abril de 1998, p. 2-C.
- Hearn, Jeff y David Morgan, "Men, masculinities and social theory", en *Men, Masculinities and Social Theory*, Unwin Hyman, Londres, 1990.
- Hernández Rodríguez, Alfonso, "Masculinidad ¿poder o dolor?", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- Kaufman, Michael, *Hombres: placer, poder y cambio*, Ed. Cipaf, Santo Domingo, 1989.
- Kimmel, Michael, "After fifteen years: The impact of the Sociology of masculinity on the masculinity of Sociology", en *Men, Masculinities and Social Theory*, Unwin Hyman, Londres, 1990.
- Lamas, Marta, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- Lewis, Daniel, *La técnica ilustrada de José Limón*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1994.
- Liendro, Eduardo, "La identidad masculina", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- Maldonado, Ignacio, "Como a través de la bruma. Reflexiones sobre el género masculino", en *Familias: una historia siempre nueva*, Porrúa-CIIH-UNAM, México, 1993.

Meza, Guadalupe, "Masculinidad. Un viaje alrededor del mundo", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.

..... "Notas acerca del género masculino", en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.

Moore, Thomas, "Eros y el espíritu de lo masculino", en Keith Thompson (ed.), *Ser hombre*, Kairós, Barcelona, 1993.

Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1990.

Oyarzún, Kemy, "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*", en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, México, 1995.

Polhemus, Ted, "Dance, Gender and Culture", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.

Pollack, Barbara y Charles Humphrey Woodford, "La fortaleza de una vocación", en Margarita Tortajada Quiroz (ed.), *Antología. José Limón*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 28, INBA, México, 1994.

Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal (1753-1821)*, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, México, 1994.

Rimmer, Valerie, "The Anxiety of Dance Performance", en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.

Suárez de Garay, María Eugenia, "Masculinidades. El caso de los policías tapatíos. Una dosis diaria de adrenalina", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.

Thompson, Keith (ed.), *Ser hombre*, Kairós, Barcelona, 1993.

Vigier, Rachel, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, The Mercury Press, Ontario, 1994.

Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)*

José Luis Gutiérrez Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones

Danza y Género

se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2011,
en los talleres de Gráfica Creatividad y Diseño S. A. de C. V.,
Av. Plutarco Elías Calles núm. 1321-A, col. Miravalle, C. P. 03580, México, D. F.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

En *Danza y género*, Margarita Tortajada hace una puntual revisión de cómo se construyen las identidades del bailarín y la bailarina a través de las técnicas corporales. Su abordaje teórico se apoya en diversas perspectivas, pero su postura es profundamente crítica y las confronta con su propia experiencia. Sólo así es posible realizar las conexiones necesarias entre lo que se dice del cuerpo y cómo se vive el cuerpo cuando se entrena diariamente en el salón de clases, además de la vivencia absoluta de lo corporal sobre la escena cuando los huesos, los músculos, el fluir sanguíneo se tornan un elaborado signo para hablar sobre los desafíos de la existencia.

Hayde Lachino



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

 **CONACULTA**