

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes

D a n z a

## Danza y masculinidad

Patricia Camacho Quintos



Serie Investigación y Documentación de las Artes  
Segunda época

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Camacho, Patricia. *Danza y masculinidad. La participación masculina en la danza contemporánea mexicana. Dos estudios de caso*. México: Cenedi Danza/INBA/CONACULTA, 2000.

Descriptor Temático (palabras clave): género y danza, masculinidad, Academia de la Danza Mexicana, Barro Rojo (México), gender identity and dance, masculinity.

D a n z a

## Danza y masculinidad

Patricia Camacho Quintos



Serie Investigación y Documentación de las Artes  
Segunda época

D a n z a

## Danza y masculinidad

La participación masculina en la danza  
contemporánea mexicana

Dos estudios de caso

Patricia Camacho Quintos



Serie Investigación y Documentación de las Artes  
Segunda época

# Índice

<b>Agradecimientos</b>	5
<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo 1</b>	
<i>Género, masculinidad e identidad masculina</i>	11
<b>Capítulo 2</b>	
<i>El potencial emancipador de la danza</i>	35
<b>Capítulo 3</b>	
<i>Danza y masculinidad</i>	41
<b>Conclusiones</b>	111
<b>Anexo</b>	123
<b>Bibliografía</b>	129
<b>Hemerografía</b>	131

# Agradecimientos

**D**eseo expresar mi más sincera gratitud a las siguientes personas, todas ellas fundamentales para que este trabajo fuera posible: en primer término, a Maya Ramos Smith y Sylvia Ramírez. A Vicente Godínez y Carmen Guitián. A Eduardo Liendo, Daniel Cazés, Teresita de Barbieri y Evangelina Villalón. A Josefina Lavalle, Patricia Aulestia, Patricia Cardona y Tulio de la Rosa. A Éric Toussaint. A Gloria Luz Camacho, Rosario Sánchez, Angélica del Ángel y Tania Gómez Escudero. A Raúl García y Martín Reyes. A Javier Alatorre, Nelson Minelo y Xabier Lizarraga. A los integrantes de la primera generación de los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana. A las bailarinas y a los bailarines de Barro Rojo. A todas y a todos, gracias.

Esta obra está dedicada a Gloria Quintos Zúñiga, quien desde mis más tempranos años me enseñó con el ejemplo que las mujeres podíamos, como dice Rosario Castellanos, tener otra manera de ser humanas y libres. Ese modo de abordar la vida influye definitivamente en este trabajo.

# Introducción

Este trabajo tiene como propósito estudiar la forma en la que se expresa la masculinidad en los hombres que se dedican a la danza académica. Para ello he realizado dos estudios de caso: uno en los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana y otro en el grupo Barro Rojo.

Es importante establecer las características del proyecto Formación Especial para Varones, en el marco del proyecto artístico-pedagógico de la Academia de la Danza Mexicana, para situar el papel que juegan los hombres en el contexto de la danza académica del país, señalando los matices que corresponden a la danza clásica, a la contemporánea y a la folclórica, requisito en la formación de los “bailarines integrales” que egresan de dicha institución.

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

Es necesario señalar que en la Academia de la Danza Mexicana, como en el resto de las escuelas profesionales de danza del país, la mayor parte de la población escolar está integrada por mujeres. Los varones que estudian en esa institución representan una minoría con características específicas, como son el hecho de ingresar a una edad más avanzada; cursar sus estudios de bachillerato o de educación superior de manera simultánea en

otra institución lo cual no ocurre con las mujeres, quienes cubren todos sus estudios en la misma Academia de la Danza Mexicana; la de combinar la formación profesional con el trabajo asalariado, y enfrentar una actitud social hostil hacia la profesión en la que han elegido formarse, tanto por el hecho de no ser rentable, como por el mito que asocia la danza en los hombres con la preferencia homosexual.

El proyecto Formación Especial para Varones comenzó a aplicarse en 1993, ante la falta de población masculina en la citada academia. Su primera generación es el núcleo de la unidad de análisis del presente trabajo, el cual tiene como objetivo contribuir al enriquecimiento de los estudios sobre la masculinidad, bajo la perspectiva de abrir caminos al conocimiento y el análisis tendientes a propiciar políticas, actitudes y prácticas que permitan una convivencia más armónica y equilibrada entre los seres humanos.

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

Por todo lo anterior, no es difícil situar la importancia de plantear en el segundo estudio, y a manera de contrastación, el caso de un grupo profesional de danza contemporánea integrado en su mayoría por varones y dirigido por una mujer. Se trata de Barro Rojo.

En el capítulo correspondiente se plantean las características de esta agrupación. A través de ella se puede leer cómo mediante la danza es posible hacer un concentrado de la historia social, ya que de la postura militante de izquierda, que para algunos era panfletaria en Barro Rojo, este grupo fue transitando —influido por los avances en la cultura de las reivindicaciones sociales de las mujeres y los homosexuales, y por los aportes de dichas reivindicaciones a la transformación de las relaciones en las esferas pública y privada— a planteamientos que nos hacen recordar ese viejo consejo feminista: “Lo personal es político”.

En la parte abocada a mostrar la manera en la que la danza ha impactado en la vida cotidiana de los integrantes de Barro Rojo se pueden apreciar una serie de contradicciones y de dificultades para enfrentar de manera crítica la masculinidad, tan cuestionada en el escenario.

Se retomaron las voces femeninas del grupo, sobre todo para tratar de sopesar qué tan definidos están los contornos que dividen la masculinidad de la feminidad. Y se habló de que muchas veces esas fronteras se desdibujan en la percepción que se tiene de sí mismo(a) y en las prácticas sociales desplegadas en diferentes ámbitos de la vida.

Las hipótesis de trabajo de esta investigación fueron las siguientes:

1. A partir de características biológicas, la identidad masculina se construye culturalmente creándose patrones de comportamiento, los cuales obedecen a exigencias sociales que crean el estereotipo masculino.
2. El estereotipo masculino exige a los hombres el cumplimiento de una serie de funciones sociales, como la supremacía de la razón sobre la sensibilidad y la intuición, o la de ser el soporte económico de un hogar, lo cual se ve quebrantado cuando los varones optan por la danza como profesión.
3. La incorporación de los hombres a la danza se ve enmarcada en vivencias y actitudes y bajo roles que, en contraposición, afirman el estereotipo masculino.
4. Los hombres, al igual que las mujeres, aportan a la danza una presencia intransferible, no sólo por los roles específicamente masculinos, sino también por las características del cuerpo de los varones, en una actividad en la que el cuerpo es fundamental, por ser instrumento y medio de trabajo, y cuyo producto es indisociable de él.

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

Este trabajo se desarrolló de lo general a lo particular, partiendo de una revisión bibliográfica sobre las categorías de género, masculinidad e identidad masculina, y de la danza como vía de emancipación del ser humano. Con esas herramientas teórico-metodológicas se arribó al estudio de caso, que se sustenta en la exposición de las características del proyecto Formación Especial para Varones, de la Academia de la Danza Mexicana, así como en las de la agrupación Barro Rojo, y en el análisis del impacto de dichas características en la vida cotidiana de ambos grupos de bailarines.

Este impacto se estudió a través de entrevistas, en el primer caso con preguntas abiertas y en el segundo con un cuestionario semiaabierto. Se analizó, mediante los testimonios y con el apoyo de la observación de campo, en qué medida se dan la afirmación y la ruptura del estereotipo masculino.

## CAPÍTULO 1

# Género, masculinidad e identidad masculina

### 1.1 Sobre la categoría *género*

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

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

La trascendencia de la incorporación de la categoría género en las ciencias sociales se basa en que ésta constituye un instrumento que permite dilucidar sobre las relaciones mujer/mujer, hombre/mujer y hombre/hombre, y hace posible el análisis, desde distintos ángulos del entramado social que se teje entre individuos sexuados. Es decir, ya no nos vemos limitados a estudiar la subordinación de las mujeres con una visión totalizadora de que éstas son sujetos de la dominación patriarcal, sino que es posible profundizar en las relaciones que se dan con el ejercicio del poder femenino o en otras de carácter igualitario.

Si bien la incorporación de la categoría género a las investigaciones de las ciencias sociales partió del malestar de las mujeres, que vieron en ella la posibilidad de interrogar a la sociedad sobre por qué una diferencia biológica habría de devenir en desigualdad social, los estudios de género también permiten abordar las relaciones de los hombres entre sí y con las mujeres. Esta

vertiente, la de los estudios de la masculinidad, es la más reciente, pero a través de ella se abre la posibilidad de investigar, heterogeneizando, la situación social de los varones.

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

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

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

<sup>1</sup> Teresita de Barbieri. "Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica". En *Revista Interamericana de Sociología*, núm. 2. México, 1992, p.151.

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

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

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

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

Con base en Stoller, Marta Lamas distingue entre la asignación, la identidad y el papel de género. La primera es la rotulación que se realiza de un bebé, en el momento en el que éste nace, a partir de la apariencia de los genitales (es niño o niña). La segunda se establece entre los dos y los tres años de edad, y consiste en hacerle saber y asumir a un infante que forma parte del grupo de lo masculino o de lo femenino, lo cual constituirá la criba por la que se tamizarán todas sus acciones a lo largo de su vida. Por último, el papel o rol de género se integra con el conjunto de normas y prescripciones socioculturales sobre el comportamiento femenino y el masculino. "La dicotomía masculino-femenino, con sus variaciones culturales tipo el *yang* y el *yin*, establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los roles, limitando las potencialidades humanas de las personas al potenciar o reprimir los comportamientos según si son adecuados al género".<sup>6</sup>

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

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

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

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

Explica que los estudios de género en América Latina, inicialmente sobre mujeres, se enfocaron a la población femenina en

<sup>4</sup> Marta Lamas. "La antropología feminista y la categoría 'género'". En *Nueva Antropología*. Vol. VIII, núm. 30. México, 1986, pp.173-198.

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

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

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

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

edades centrales y de determinada clase social (obreras y esposas de obreros, campesinas y trabajadoras domésticas). Las niñas, adolescentes y ancianas fueron adquiriendo presencia a través de las mujeres adultas. En el caso de los varones, De Barbieri señala que éstos “se conocen a través de la voz de las mujeres y por la observación, principalmente, pero no se han constituido en objeto de estudio específico sino hasta estos últimos años”.<sup>9</sup>

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

## 1.2 En torno a la masculinidad

Ser hombre no es lo mismo que ser masculino. Ser hombre corresponde a las características anatómico-fisiológicas distintivas del sexo con el que se nace. Ser masculino obedece al género que se construye en asociación con dichas características. Así, la masculinidad es la invención sociocultural que se crea colectivamente y se introyecta en el individuo a partir de una serie de valores que se acuñan bajo el signo de la violencia.

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

El ejercicio de la violencia explica cómo un poder se convierte en medio de subordinación, permitiendo que dicho poder sea ejercido no ya por quien tiene la capacidad (el poder) de producir, desde su corporeidad, otro cuerpo, sino por quien logra

regular ese potencial. Es la capacidad de procrear la que se controla, subordinando a las mujeres a dicho control y al acceso mismo a ser fecundadas, y estableciendo normas desde las cuales se puede acceder a ellas.

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

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

De esa manera, Kaufman atribuye a la sociedad organizada jerárquicamente en forma patriarcal, clasista y heterosexista la construcción de la masculinidad como una forma de dominio sobre lo que la cultura falocéntrica considera “el otro”, que es nada menos que la otra mitad de los seres humanos.

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

La masculinidad es una reacción contra la pasividad y la impotencia, y conlleva la represión de todos los deseos y rasgos que una sociedad dada define negativamente como pasivos o como resonantes de

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

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

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

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



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

Michael Kaufman expresa que aunque el ser hombre se tiene en gran estima y los hombres valoran su masculinidad, eso no los exenta de experimentar sentimientos ambivalentes, pues a la vez que su condición de género les promete un mundo de trabajo y de poder, ésta representa para ellos una incertidumbre en tanto les implica situarse emocionalmente distantes. Esa tensión que los hombres han de esforzarse en superar se evidencia cuando se enfrentan a expresar sus sentimientos, como ocurre en grupos de apoyo o de terapia, y patentiza sus temores a ser cuestionados acerca de su masculinidad.<sup>14</sup>

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

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

Pero la violencia no siempre es hostilidad hacia los demás hombres. Las relaciones entre éstos se caracterizan también por la camaradería, la admiración de ciertos héroes y la creación de espacios masculinos (cantinas, gimnasios, equipos de fútbol).

---

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

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

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

Dichos espacios son los que permiten la expresión de afecto entre hombres, con la garantía de que se ayudarán mutuamente a reforzar su masculinidad, y donde las relaciones homoeróticas estarán encubiertas precisamente por el vínculo camaraderil. El que el erotismo entre los hombres no se reconozca como tal en esos espacios se debe a que la homofobia es una “fobia construida socialmente que resulta indispensable para la imposición y el mantenimiento de la masculinidad”.<sup>16</sup>

La triada de violencia propuesta por Kaufman se cierra con la ejercida por el hombre contra sí mismo. “La constante vigilancia psicológica y conductual de la pasividad y sus derivados constituye un acto de violencia perpetua contra sí mismo. La negación y el bloqueo de toda una gama de emociones y aptitudes humanas se agrava con el bloqueo de las vías de descarga”.<sup>17</sup>

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

Michael Kimmel lo expresa claramente:

Yo observo a la masculinidad como la colección de significados en constante cambio que vamos construyendo a través de nuestra relación con nosotros mismos, entre cada uno de nosotros y con nuestro mundo. La masculinidad no es atemporal ni estática; es histórica. La masculinidad no es la manifestación de una esencia interior; es construida socialmente. La masculinidad no emerge a la conciencia desde nuestra estructura biológica; ésta es creada desde nuestra cultura. La masculinidad significa diferentes cosas, en diferentes momentos, para diferentes personas. Llegamos a saber lo que significa ser un

---

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

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

hombre en nuestra cultura colocando nuestras definiciones en oposición a un conjunto de "otras" definiciones de minorías raciales, de minorías sexuales y, sobre todo, de las mujeres.<sup>18</sup>

Las relaciones de género son relaciones de poder, como también lo son las relaciones intragenéricas. Bajo el principio social de la desigualdad existe lo que Kimmel y Kaufman denominan masculinidad hegemónica, la cual es "la imagen de aquellos hombres que detentan el poder, y que ha venido a ser la norma en las evaluaciones e investigaciones psicológicas y sociológicas, en las técnicas de autoayuda y en la literatura sobre consejería para la enseñanza y el entrenamiento dirigidos a hombres jóvenes con el propósito de que lleguen a ser 'hombres verdaderos'. La definición sobre la hombría es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder".<sup>19</sup>

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

En un estudio sobre la masculinidad en Puerto Rico, Rafael Ramírez se detiene a analizar el machismo entre los boricuas, y no ve a éste sólo como un síndrome que aglutina una lista de cualidades perniciosas en los hombres, sino como un cúmulo de rasgos no uniformes que varían y adquieren especificidades de acuerdo con la clase social, con la edad y con el grupo étnico al cual se pertenece. Como en un fresco, Ramírez retrata y desmenuza las actitudes de los puertorriqueños consideradas machistas. Sobre

---

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

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

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

la no homogeneidad del machismo en el universo estudiado, baste destacar dos ejemplos: para reforzar la importancia que tienen los genitales en los hombres, estos se los tocan en público constantemente, pero ello jamás ocurre entre los varones de las clases sociales más altas. Asimismo, entre los rasgos de un hombre macho está el ser cumplidor y servir como único o principal aportador económico de la familia, exigencia que entre los hombres de las clases sociales más desfavorecidas enfrenta mayores dificultades, lo cual implica echar a andar mecanismos compensatorios que afirmen que se es tan hombre o más hombre que aquel que tiene mayor poder. De ahí el ufanarse por poseer fuerza física y demostrar agresividad verbal, o bien hacer alarde de la potencia sexual a través de la broma o mostrando que se pueden tener muchas mujeres.<sup>21</sup>

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

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

Ramírez plantea que desde que es niño, un varón es educado para darse a respetar entre los hombres; se le enseña a defenderse de las agresiones tanto física como verbalmente, y a mostrar invulnerabilidad, autosuficiencia, valor y control. "Los encuentros entre los hombres están trabajados por el poder, la competencia y el conflicto potencial. Por supuesto no se excluye la capacidad para establecer relaciones de compañerismo, cooperación, leal-

---

<sup>21</sup> Rafael Ramírez. *Dime capitán. Reflexiones en torno a la masculinidad*. Puerto Rico, Ed. Huracán. 1993, pp 57-93.

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

tad y afectividad (...); pero éstas ocurren en el marco de las relaciones de poder y significa sobreponerlas al juego del poder".<sup>23</sup>

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

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

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

Kaufman hace, en ese mismo sentido, la siguiente consideración:

...la adquisición de la masculinidad hegemónica (y la mayoría de las subordinadas) es un proceso a través del cual los hombres llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y posibilidades, tales como el placer de cuidar de otros, la receptividad, la empatía y

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

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

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

Lo que Kaufman llama masculinidades subordinadas serían las que corresponden a las expresiones de la masculinidad de la mayoría de los hombres, pues ha quedado establecido que la masculinidad hegemónica la ejerce una minoría de hombres con poder, no sólo sobre las mujeres, sino también sobre otros hombres. Para estudiar entonces a la mayoría de los hombres, y para precisar las características que adquieren sus peculiares asunción y ejercicio de la masculinidad, es necesario impulsar estudios de caso muy bien acotados, lo cual ayudará a trascender generalidades y a desmantelar mitos, ya que, como lo señala

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

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

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

<sup>26</sup> Michael Kaufman. "Los hombres...", p. 13.

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

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

Matthew Gutmann, "las clasificaciones de 'hombres mexicanos' y 'hombres latinoamericanos' son anacronismos. Categorías tan generales como éstas niegan diferencias importantes que existen entre regiones, clases sociales, generaciones y grupos étnicos, en México y en otras partes de América Latina".<sup>29</sup>

Para Gutmann, sin embargo, es posible hacer ciertas generalizaciones sociológicas a partir de semejanzas notables entre hombres que comparten determinadas experiencias históricas y socioculturales. Esto, pese a lo que él llama "diversidad de identidades masculinas".

### 1.3 La identidad masculina

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

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

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

<sup>29</sup> Matthew Gutmann. "Los hombres cambiantes, los machos impenitentes y las relaciones de género en el México de los noventa". En *Revista de Estudios Sociológicos*. Vol. XI. núm. 33. México, 1993, p. 726.

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

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

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

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

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

En un rescate de Durkheim, en el sentido de que la sociedad no es la simple suma de individuos, sino que representa una realidad específica, consideran que la identidad "es un proceso dinámico donde la historia de la vida de las personas se influye con los acontecimientos sociales que son rebasados por las circunstancias meramente individuales".<sup>34</sup>

Béjar y Cappello apuntan que si en el caso de Erickson el concepto de identidad sirvió para explicar una afiliación afectiva, emocional y cognoscitiva a un grupo, un patrón de vida o

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 43.

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



Barro Rojo, *Mujeres en luna creciente*, 1992  
Foto: Jorge Izquierdo

una sociedad específica que hacía que el individuo se comprendiese como tal, para los interaccionistas simbólicos la identidad es un proceso cuyos productos son autoconcepciones en continua evolución, y en el que la interacción social es la fuente generadora del desarrollo humano. Por su parte, la fenomenología considera que la base de la relación individuo-sociedad es la propia identidad: "si bien es cierta la existencia de una realidad biológica del individuo, su conciencia como tal se da en relación con su sociedad".<sup>35</sup>

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

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

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

Ese proceso se inicia con la diferenciación del niño respecto de su fuente primera de identificación con el placer y con el amor: la madre. Al ser alejado de la relación simbiótica con su madre,

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

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

al niño se le obliga a construir una identidad distinta a la de ella. Esa separación, en la sociedad contemporánea, se experimenta cada vez a más temprana edad, con la incorporación de las madres al trabajo asalariado y el ingreso de los chicos a las guarderías, donde de cualquier manera está reforzada la presencia femenina, dado que la inmensa mayoría del personal que tiene en esos centros la responsabilidad del cuidado de los niños está constituida por mujeres.

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

Esa exigencia de que un niño se comporte como un niño y no como una niña, —el llamado a que sea un “hombrecito”— se realiza presentándole otras figuras masculinas, prototípicas en una determinada sociedad. A la figura del padre, en el interior de la familia, le correspondería sustituir a la de la madre en la configuración de la identidad. Sin embargo, el padre cada vez más alejado del hogar por su vida laboral y social, o bien el creciente número de hogares monoparentales encabezados por mujeres, hablan de la necesidad de buscar en otras figuras esa imagen prototípica de la masculinidad para el niño que conforma su identidad de género.

Respecto del padre, Badinter plantea:

...en una sociedad industrial son muchos los chicos que ya no encuentran en él su modelo de identificación. Lo buscan en la ficción literaria, y aún más en la cinematográfica. La imagen legendaria del *cow boy*, los aventureros, los Rambo y demás Terminator,

así como los actores que los encarnan, se han convertido en padres sustitutos para nuestros hijos. Pero aún más que estos héroes super-  
viriles, aunque irreales, los mejores modelos de identificación de los muchachos son sus semejantes.<sup>37</sup>

Explica que entre los preadolescentes se hace necesaria la afirmación de la virilidad contra el universo femenino materno, por lo que éstos buscan la vida en grupo, actividades y deportes colectivos:

Bandas, *gangs*, equipos y grupos de chicos de todo tipo son menos la expresión de un instinto gregario propio de su sexo que la necesidad de romper con la cultura familiar femenina y crear otra masculina. A falta de una presencia efectiva del padre modelo de virilidad, los jóvenes machos se unen bajo la férula de otro, un poco mayor o un poco más despierto, una suerte de hermano mayor, de líder al que se admira y se copia, al tiempo que se le reconoce autoridad.<sup>38</sup>

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

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

“Convertir a los chiquillos demasiado atados a sus madres en guerreros viriles y agresivos no es tarea fácil. Pero crear una

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

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

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

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

identidad masculina que haga hombres heterosexuales, a los que gusten luego las mujeres, a base de excitarles eróticamente con chicos, es un reto aún más monumental".<sup>41</sup>

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

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

En nuestras sociedades de milenario dualismo heterosexista, acota Badinter,

la identidad masculina se asocia con el hecho de poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse, usando la fuerza si es necesario. La identidad femenina, por su parte, se asocia con el ser poseído, dócil, pasivo, dado al sometimiento. "Normalidad" e identidades sexuales se inscriben en el contexto de la dominación de la mujer por el hombre. Desde esa óptica, la homosexualidad que implica dominación del hombre por el hombre, es considerada como una enfermedad o, por lo menos, como un trastorno de la identidad de género.<sup>44</sup>

Ello —agrega Badinter— mina la mismidad de los homosexuales y les hace más difícil la elaboración de su propia identidad: la identidad homosexual. De alguna manera, ésta es reivindicada por el movimiento *gay*, con el planteamiento del derecho a

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

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

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

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

ser diferentes del heterosexual, creando así la mismidad y la alteridad correspondientes al proceso de construcción de una identidad, la cual sólo puede ser reconocida no con la tolerancia, sino con la aceptación de la homosexualidad como un ejercicio normal (no criminal, ni patológico) de la sexualidad.

#### 1.4. Reflexiones en torno a la homosexualidad

En nuestras sociedades, las personas —hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales— hemos sido sometidos a un proceso no de educación, sino de "educación", pues, como afirma Mario Mieli, "todos somos, en lo profundo de nuestro ser, transexuales, todos hemos sido niños transexuales y nos han obligado a identificarnos con un papel monosexual específico, masculino o femenino".<sup>45</sup>

Este autor define transexual a la disponibilidad erótica potencial, constreñida por la represión a la latencia y sujeta a un rechazo más o menos severo, lo cual implica una lucha interna por la liberación del eros.

Mieli recupera la afirmación psicoanalítica de que todo ser humano es, en esencia, bisexual. Esto, desde el punto de vista de la genética y de la endocrinología, lo sustenta Gilbert Dreyfus, quien establece que

...aunque el sexo genético esté determinado por la constitución del espermatozoide fecundante (el padre es responsable únicamente del sexo genético del feto), el embrión atraviesa, al comienzo de su desarrollo, una fase de sexualidad aparentemente indiferenciada. Sólo a partir del segundo mes de vida fetal, el aparato genital empieza a orientarse para llegar, a través de un largo periplo y según que los cordones de la primera proliferación se desarrollen o se atrofien para ser sustituidos por los cordones de la segunda proliferación, a la constitución de un testículo o un ovario: pero en los adultos de uno y otro sexos persistirán residuos del sexo opuesto, los cuales sirven para testimoniar el doble desarrollo masculino y feme-

<sup>45</sup> Mario Mieli. *Elementos de crítica homosexual*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1979, p. 27.

nino de las gónadas embrionarias y del doble sistema evacuador de que está inicialmente provisto el embrión.<sup>46</sup>

¿De dónde proviene entonces ese miedo, ese terror, esa aversión de la mayoría de las personas a ejercer o a testificar que otros ejercen su sexualidad con personas de su mismo sexo? Dicho llanamente, ¿cuál es el origen del tabú de la homosexualidad?

Sin duda, dicho origen se sitúa en un momento en la historia de la humanidad y se enclava en “el ambiente en que vivimos (en primer lugar la familia, célula del tejido social), que es heterosexual: como tal obliga al niño, culpabilizándole, a renunciar a la satisfacción de los propios deseos auto y homoeróticos, y le lleva a identificarse con un modelo monosexual del tipo heterosexual mutilado. Pero, evidentemente, no siempre lo consigue”.<sup>47</sup>

Mieli ubica el origen de la condena de la homosexualidad en los antiguos hebreos, de acuerdo con los episodios de Sodoma y Gomorra a los que se refiere la Biblia, así como en la historia de los gabaítas y los benjaminitas. Dichos cataclismos se remontan a la época de Abraham, situada por la cronología bíblica hacia el año dos mil antes de Jesucristo. Sin embargo, el autor establece que es con la ley mosaica, que data del siglo VI antes de Jesucristo, cuando se castiga la homosexualidad con la hoguera.

John Lauritsen se suma a la opinión de los estudiosos que señalan que el tabú antihomosexual llegó a afirmarse en los hebreos después del exilio babilónico. Antes de dicho destierro —señala Lauritsen—, en algún tiempo a los prostitutas homosexuales se les consideraba sagrados y ejercían su arte amatorio en el templo.<sup>48</sup>

De tal suerte, se establece que fue a través de la religión judeocristiana como el antihomosexualismo llegó hasta nosotros. Fue

entonces en el ámbito religioso donde se le confirió un carácter de tabú, y se le significó como viciosa, perversa, deshonrosa, impura y asquerosa. Desde el campo de la religión, la censura de esta preferencia sexual se extendió hacia el espacio de lo secular.

Esa significación de la homosexualidad como algo demoníaco, pecaminoso, “la de aquello que no debe tocarse, es a la que mejor se adapta la expresión de tabú, pues hace resaltar el carácter que permanece común a lo sagrado y a lo impuro, a través de todos los tiempos: el temor a su contacto”.<sup>49</sup>

Ese temor que tiene la gente a sus impulsos homosexuales es la huella de una infamia, la cual se ha concretado en crímenes que han ido del sacrificio a la burla hacia quienes han optado por hacer manifiesta una latencia.

Pero Mieli va más allá de denunciar estos casos de castración, encarcelamiento, proscripción, tortura, asesinato y condena moral. Señala que “la lucha homosexual no tiene por objeto la conquista de la tolerancia social para con los *gay*, sino la liberación del deseo homoerótico de todo ser humano: mientras existan personas ‘normales’ que ‘aceptan’ a los homosexuales, la especie no habrá reconocido el propio deseo homosexual profundo, no se habrá dado cuenta de su presencia universal y sufrirá irremediablemente las consecuencias de un rechazo que es represión”.<sup>50</sup>

¿Pero es en este acento en la sexualidad, en nombrarla, interrogarla, exhibirla, donde reside la liberación de las personas? Michel Foucault despeja de nuestra mirada el espejismo, y en lugar de la certeza nos revela como instrumento, acaso de supervivencia, el dudar.

Si bien, como define Foucault, la sexualidad es “el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja”,<sup>51</sup> el abordarla en un estudio dan-

<sup>46</sup> Gilbert Dreyfus “L'omosessualità vista da un medico”. Citado por Mieli, *op. cit.* p. 26.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>48</sup> John Lauritsen. *Religious roots of the taboo on homosexuality*. Citado por Mieli, *op. cit.*, p. 94.

<sup>49</sup> Sigmund Freud. *Tótem y tabú*. Citado por Mieli, *op.cit.*, p. 96.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>51</sup> Michel Foucault. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1996, p.154.



cístico no es una gratuidad, mucho menos cuando se trata de un estudio con perspectiva de género como es este caso.

Pero ni sexualidad es genitalidad ni la tecnología política del cuerpo se circunscribe sólo a ella. Por eso el abordar qué se hace y con quién en la intimidad, asociándolo con el desempeño en determinada profesión u oficio, debe ser resultado de una profunda reflexión sobre las implicaciones éticas del problema que ha constituido el pretender generalizar preferencias sexuales en determinados gremios.

Sólo con base en esa reflexión y con el propósito de desmantelar mitos es que en esta investigación se interroga acerca de las preferencias sexuales de los entrevistados. Nunca se hace en apego a la tradición heredada por el medievo —la cual adoptarían luego los regímenes penitenciarios y más tarde la medicina—, que pasó de la obligatoriedad de la confesión de lo que ocurría debajo de las sábanas, al castigo y la “curación” de lo que se consideraba bien pecado, bien perversión, bien degeneración.

Aunque Mieli ubica el castigo a la homosexualidad en el siglo VI antes de Jesucristo, Michel Foucault establece que la historia de la sexualidad supone dos rupturas, en las cuales se centran las definiciones de dos modelos de represión. Una, a partir del siglo XVII de nuestra era, que se da con el nacimiento de las grandes prohibiciones hacia todo aquello que no sea el ejercicio de una sexualidad adulta, dentro del matrimonio (heterosexual por supuesto) y enmarcada en imperativos de la decencia, evitando al máximo el contacto corporal, físico, discursivo e intelectual, porque hay que recordar que el pecado no sólo es de obra, sino también de pensamiento y hasta de omisión.

La otra ruptura se presenta en el siglo XX, cuando se relajan los mecanismos represivos y se pasa de las prohibiciones sexuales rígidas a una tolerancia en las relaciones sexuales prematrimoniales y extramaritales, levantándose los tabúes acerca de la sexualidad infantil, ya que, en gran medida por los movimientos feministas y de liberación homosexual, se atenuaron las descalificaciones de los sujetos a los que otrora se les consideraba perversos o desviados, y se borró en parte su condena por parte de la ley.

Pero Foucault nos invita a estar alertas y a no echar las campanas al vuelo, porque si bien la clase nobiliaria afirmó su cuerpo por medio de la antigüedad de su linaje, es decir a través de la sangre, y la naciente burguesía veló por su decencia y la salud de su organismo haciendo que el sexo fuera lo que la sangre representó para la nobleza, a fines del siglo XX, en el ocaso de un milenio, la apertura acerca de la sexualidad nos ha encadenado a ella.

Vivimos sometidos a un poder que basa su dispositivo en el sometimiento de los individuos a una “austera monarquía del sexo, hasta el punto de destinarnos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas”.<sup>52</sup>

Esa exigencia que impuso el psicoanálisis de extraer la verdad resultó ser una ironía, pues obligando a conocer el sexo impelió a su nombramiento como discurso y con ello construyó una nueva esfera de poder. Y “pensemos un poco en todas esas astucias con las cuales, desde hace varios siglos, se nos ha hecho amar al sexo, con las cuales se nos tornó deseable conocerlo y valioso todo lo que de él se dice”,<sup>53</sup> y a partir de ello reflexionemos hasta qué punto se ha trascendido la mentalidad del siglo XIX. Acorde con dicha mentalidad, al mirar a una persona homosexual como poseedora de una anatomía indiscreta y de una misteriosa fisiología se le juzgaba en todo lo que era a partir de sus preferencias sexuales y, consecuentemente, se ubicaba como lo correcto en la sociedad, a partir de la sexualidad hegemónica, al heterosexual.

Esa norma institucional que obliga a arrancar confesiones verdaderas a quienes representan lo otro nos sume en la “ironía del dispositivo: nos hacen creer que en ello reside nuestra liberación”,<sup>54</sup> cuando que ésta es algo mucho más complejo, porque nadie puede ser reducido a su sexualidad, pero nadie, tampoco, puede ser concebido al margen de ésta.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.194.

## CAPÍTULO 2

# El potencial emancipador de la danza

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

Aunque se libere un deseo de superar la ruptura entre saber y vida, los problemas siguen planteados en el marco de un discurso intelectual fabricado por Occidente que traduce la inquietud de ruptura con las cosas en palabras que no son más que una idea distante de la realidad y de esas cosas, de su existencia en actos. Nos quedamos siempre prisioneros de una mirada verbal que queda al nivel de la crítica. Nos conocemos como intelectualmente divididos, decapitados en nuestro propio cuerpo y en nuestro espíritu, nuestras emociones, nuestros sentidos y nuestra racionalidad.<sup>55</sup>

Por eso es relevante que las ciencias sociales se ocupen de un interlocutor esencial: el cuerpo, ya que "son los gestos del cuerpo los que, en movimiento o en reposo, producen y reproducen

la materialidad de las sociedades, condicionan su existencia y su funcionamiento".<sup>56</sup>

Al integrar en una unidad indisociable al cuerpo, la mente, las emociones y las sensaciones, la danza le brinda al ser humano la posibilidad de reapropiarse de sí mismo a plenitud. Siendo el cuerpo la representación más inmediata del ser, es en la actividad dancística instrumento y medio de producción del movimiento. El producto del trabajo dancístico, a su vez, no se puede dissociar de la estructura corporal, con lo cual se evita la enajenación del resultado respecto de su creador.

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

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

Los pasos, la soltura y el brillo de su encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas, he ahí lo que yo llamo mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento junto con la expresión no le presentan las fuerzas que serán capaces de conmoverme o interesarme, entonces aplaudo la destreza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me enternece y no me causa más sensación que la que podría provocarme el arreglo de las siguientes palabras: constituye...el...la...vergüenza...no...crimen...y...el cadalso...Sin embargo, estas palabras, dispuestas por un gran hombre, componen este bello verso del conde de Essex: *El crimen y no el cadalso constituye la vergüenza*.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Aldona Januszewski. "Del gesto etnográfico al gesto creador". En Robert Jaulin. *La des-civilización (política y práctica del etnocidio)*. Ed. Nueva Imagen, México, 1979, p. 77.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>57</sup> Jean-Georges Noverre. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. Citado por Lin Durán. *La humanización de la danza*. INBA, México, 1990, p. 21.

Vale la pena abrir un breve paréntesis para reflexionar acerca de lo que Noverre llama “un gran hombre” para referirse a un verdadero creador, pues, como expresa Januszewski: “Se comienza a descubrir que cada hombre es un creador en potencia, que posee dentro de sí la facultad de vivir una relación original, única con lo real. Solamente que ese potencial es desviado desde su infancia, y lo real, en vez de existir por el descubrimiento privilegiado de la mirada personal, se convierte en una imagen mutilada ofrecida a la digestión del inconsciente colectivo”.<sup>58</sup>

En palabras del antropólogo Marcel Jousse: “Todo hombre que sabe conservar la frescura ingenua y la naturaleza de sus órganos es capaz de plasmar sobre una tela, de modelar con el barro, de componer en un son o de expresar con las palabras de su lengua los aspectos de una *realidad todavía desconocida e incluso insospechada* ...Su ojo ve lo no-visto, sus oídos oyen lo no-oído, su mano palpa lo no-palpado. ¿Por qué? Sencillamente porque él es él”.<sup>59</sup>

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

Isadora Duncan trabajó por hacer de la danza la expresión del sentimiento que, según decía, provenía del plexo solar. Ella “rompió la barrera del consciente y el subconsciente, dejando que la energía fluyera en perfecta coordinación; liberó la danza del comercialismo; soñó con miles de niños bailando de manera nueva en un mundo nuevo; desafió los convencionalismos sociales y tuvo dos hijos fuera de matrimonio, afirmando que ella y sólo ella gobernaba su cuerpo”.<sup>60</sup>

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

Mary Wigman (Alemania, 1886-1973) consideraba que “la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre; imágenes y alegorías de las emociones profundas del hombre en su necesidad de comunicarse”.<sup>61</sup> Mientras que —refiere Lin Durán—, a diferencia del ballet, que tiene un vocabulario fijo, Doris Humphrey (Estados Unidos, 1895-1958) “buscaba el movimiento a partir de la emoción, construyendo lo que para ella sería la fuerza comunicadora”.<sup>62</sup>

Las repercusiones de explorar en la danza con esta visión de arte comunicador de las ideas y las emociones, y no como un mero entretenimiento a base de formas virtuosas, lo revela Durán cuando dice: “No es una casualidad que los progenitores de la danza moderna en Estados Unidos fueran mujeres que proclamaban su emancipación de la muy conservadora y estricta moral victoriana y que luchaban por ser reconocidas en su individualidad, como Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis (antecesoras de Doris Humphrey), y las que desarrollaron una forma personal de expresión, sin tener entrenamiento previo, o muy poco”.<sup>63</sup>

Para Martha Graham (Estados Unidos, 1894-1991), el cuerpo humano representaba un misterio, una maravilla, una poderosa fuente de energía. Ella experimentó con el movimiento. Basada en la disciplina, creó una técnica, pues según ella “había que lograr cuerpos dúctiles, fuertes, impactantes, así como expresivos y significativos, pero dentro de la mayor sencillez”.<sup>64</sup>

En este capítulo se habla del *potencial emancipador* de la danza. ¿Por qué emplear la palabra “potencial” y no hablar directamente de la danza como una actividad liberadora? Para

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>58</sup> Januszewski, Aldona. *Op. cit.* p.76.

<sup>59</sup> Marcel Jousse. *Anthropologie du geste*. Citado por Januszewski. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>60</sup> Lin Durán. *Op. cit.*, p. 12.

responder esta pregunta es preciso trascender un enfoque idílico y una visión deslumbrada respecto a este arte, dentro del cual se han desarrollado también mecanismos que tienden a la sujeción de la persona que se forma en la actividad dancística, con base en modelos estéticos y motrices determinados.

Hilda Islas expresa que “en las sociedades industriales disciplinarias se han organizado las técnicas del cuerpo en función de los fines de la producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción, de manera que se valora la eficacia productiva en el entrenamiento. De manera generalizada, las técnicas corporales, incluyendo las extracotidianas artísticas, se han visto permeadas por este modelo”.<sup>65</sup>

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

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

Citado por Januszewski, Jerry Grotowski reflexiona en torno a la técnica, y aunque lo hace en relación con el teatro, lo que dice bien puede aplicarse a la danza: “La técnica es necesaria sólo para comprender que las posibilidades están abiertas, y luego, solamente como conciencia que disciplina y precisa ...en cualquier otro sentido se debe abandonar la técnica”.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Hilda Islas. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Mimeo. México, 1995, p. 292.

<sup>66</sup> Aldona Januszewski. *Op. cit.*, p. 81.

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

Escribe Waldeen: “La verdadera danza no se encuentra mediante sistemas mecánicos o generalidades de movimiento. La danza verdadera se sueña en la vigilia; es la fusión entre el ser interior y el mundo exterior; es conciencia simbólica que utiliza sus símbolos para transfigurar los sentidos —la percepción sensorial de este mundo— en un lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad”.<sup>67</sup>

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

<sup>67</sup> Waldeen. *La danza, imagen de creación continua*. UNAM-Fonapas. México, 1982, p. 38.

## CAPÍTULO 3

# Danza y masculinidad

### 3.1 Características del proyecto Formación Especial para Varones, de la Academia de la Danza Mexicana

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

La Academia de la Danza Mexicana se plantea formar bailarines integrales, guiada por la idea que concibe a un ser humano como “capaz de participar en la construcción de su sociedad, en la que promueva el crecimiento de la sensibilidad en todas sus direcciones; que produzca signos y símbolos que expliquen su devenir, y que creen y recreen el proceso de la vida de la sociedad para que no sea arrastrada hacia la enajenación que implica el menosprecio de las manifestaciones subjetivas de los grupos”.<sup>68</sup>

Con esa perspectiva se creó la carrera de intérprete de danza de concierto. Ésta tiene una duración de ocho años, y el límite de edad para los estudiantes que desean ingresar en ella va de los nueve a los once años. A los alumnos se les imparte danza clásica, contemporánea y popular mexicana, así como coreografía y

otras materias de formación artística. Simultáneamente cursan —dentro de la misma institución— el programa de estudios correspondiente a la primaria, la secundaria y el bachillerato. En el ciclo escolar 1995-1996 se inscribieron cerca de doscientas mujeres y sólo siete varones. Ésa ha sido, en términos generales, la tendencia que se ha registrado en la academia a lo largo de su historia.

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

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

El proyecto se funda en una propuesta pedagógica que la Academia de la Danza Mexicana denomina “estudio-trabajo”, cuyo objetivo es vincular la teoría con la práctica. Así, se da un proceso simultáneo de formación de valores en las relaciones cotidianas y de apropiación de conocimientos, en el que los factores formativos del bailarín se desarrollan durante todo el año escolar, a fin de trabajar la estructura y el montaje escénico de una obra —sin plantear fronteras entre lo clásico, lo contemporáneo y lo popular mexicano—, hasta culminar con la representación de la

<sup>68</sup> Academia de la Danza Mexicana. Plan de Estudios. Mimeo.

misma, no sólo como parte de las prácticas escénicas escolares, sino también con el propósito de buscar funciones remuneradas que beneficien a los muchachos que participan en ellas.

#### La Academia de la Danza Mexicana señala que

...como institución carece de un equilibrio social en su población, resultado de la escasez de varones que contribuyan a un proceso armónico de formación y convivencia estudiantil. Todo proceso educativo se finca en la necesidad de integrar al hombre (*sic*) a la sociedad y prepararlo para desarrollarse dentro de ella. La danza no puede estar alejada de esta realidad y, por lo tanto, una formación dancística requiere dentro de sus necesidades específicas el trabajo con ambos sexos, de manera que los alumnos puedan integrar su escuela a la vida cotidiana.<sup>69</sup>

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

El proyecto Formación Especial para Varones se gestó durante seis años, desde 1988, cuando la maestra Evangelina Villalón —actual responsable del mismo— comenzó a insistir en la Academia de la Danza Mexicana en que era necesario el ingreso de varones en esa escuela.

Villalón expresa que el proyecto surge por “la búsqueda de lo otro. Somos tantas mujeres que ¿dónde está lo otro? Somos seres incompletos. Para completar esa parte, para equilibrar la población, para hacer un todo...Yo creo que el mundo está buscando esa complitud (*sic*), ese completar, ese ver en el otro lo que a ti te falta”.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>70</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Evangelina Villalón. México, 17 de septiembre de 1995.

Narra que en 1988 tuvo un taller de danza,

donde necesitaba varones, porque tenía una danza muy fuerte. Era una danza macabra de la época medieval, y las chicas no me daban la intención. Quizá mi error fue poner a las chicas de (danza popular) mexicana, pero nunca me dieron esa fuerza que ellos pueden dar. Es una fuerza física, pero una fuerza de seguridad. Los varones tienen mucha seguridad. Necesito de alguna manera esta resistencia ante un afeminamiento, ante algo muy frágil. Y esto es lo otro de las mujeres. Y empecé a plantear que estábamos muy carentes de hombres. No hay hombres. Y entonces hice mucho ruido. Durante muchos años, en cada junta decía yo: “Es que hacen falta varones; no hay varones, no está la otra parte. ¿Y los varones?”.<sup>71</sup>

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

- La educación en México tiende a promover el conocimiento y el dominio del humanismo burgués eurocentrista, el cual se sustenta en una conciencia de orden capitalista de producción. Los hombres en nuestra sociedad tienen la obligación de mantener a la familia y, por lo tanto, de dedicarse a una actividad económicamente productiva.
- En este contexto, la danza, más que las otras artes, está fuera de los parámetros de producción y lejos de considerarse una actividad económicamente redituable, por lo que es fundamental ganar conciencia ante el amplio rango de experiencias sociales y humanas que poseemos, y ponderar la creatividad y práctica intelectual que nazcan en el interior de las raíces nacionales.
- No existen programas de educación artística que sensibilicen a la población, por lo que se carece tanto de público como de vocaciones para la danza, especialmente en los varones.

<sup>71</sup> *Loc. cit.*

- La danza se caracteriza por su fugacidad. Su carácter efímero causa temor a la constante incertidumbre del futuro.
- La sociedad y sus conceptos impuestos (“el rol de la mujer”, el machismo, el estatus, el objeto de consumo) son interferencias que frenan las posibilidades de elección de opciones de vida y marcan pautas definidas a seguir por los individuos según sus “características sociales”.<sup>72</sup>

Al plantearse que las mujeres entrañan fragilidad y los hombres seguridad, se reproduce la idea de los estereotipos asignados a cada género. Graciela Hierro explica que esa estereotipada forma de asignación de roles en la sociedad condiciona los rasgos de carácter que mejor se adaptan para cubrir las necesidades de los grupos del poder masculino. Es así como “la agresividad, la inteligencia, la fuerza física y la eficacia se fomentan en los hombres”.<sup>73</sup> En este aspecto es en el que se da la afirmación del estereotipo masculino, lo cual tiene a su vez su contrasentido en las propias características del proyecto Formación Especial para Varones.

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

Se detecta que en el proyecto de la academia ha permeado la necesidad de dar entrada a la superación de roles estrechos, al propugnar el derecho que tienen los hombres a incursionar en una profesión mayoritariamente ejercida por mujeres. He aquí el primer paso para la ruptura del estereotipo masculino que, como

se verá más adelante, se expresa de manera clara en situaciones escénicas, de carácter extracotidiano, las cuales se ven inmediatamente impelidas a adoptar el estereotipo y luego a volver a trascenderlo. Todo esto parece constituir una suerte de equilibrio sobre una cuerda que estos jóvenes andan cotidianamente, enfrentando valores y actitudes que influyen en su formación, en su vida. Para indagar en qué medida se da esto, son necesarios la observación y el escudriñar en sus propias palabras.

### 3.2 Impacto del proyecto Formación Especial para Varones en la vida cotidiana de sus destinatarios

Mediante una muestra representativa de los estudiantes que se forman a través del proyecto Formación Especial para Varones, en este trabajo se aborda el impacto que la danza ha tenido en su vida cotidiana. Del conjunto que integran los tres grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana, y que en el ciclo escolar 1995-1996 sumaron un total de diecinueve estudiantes, se tomó en esta muestra a los seis integrantes del tercer año (primera generación del citado proyecto), por ser ellos quienes tenían más tiempo dentro de dicho proceso formativo y entre quienes se podía advertir una posible evolución en la manera en la que se conciben a sí mismos a partir de la danza.

Se estudia el impacto que ha tenido en ellos la formación profesional como bailarines en su vida cotidiana, teniendo en cuenta lo que señala Agnes Heller: “Para reproducir la sociedad, es necesario que los hombres particulares se reproduzcan a sí mismos como hombres particulares. La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”.<sup>74</sup>

A través de entrevistas individualizadas, aplicadas a cada uno de los seis miembros de la primera generación de los grupos de

<sup>72</sup> Academia de la Danza Mexicana. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>73</sup> Graciela Hierro. *Ética y feminismo*. UNAM, México, 1990, p. 39.

<sup>74</sup> Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*. Ed. Península, Barcelona, 1977, p. 19.

varones, se obtuvo que, en su totalidad, cuando ingresaron en dicha institución ya habían tenido experiencia con la danza académica. Cuatro de ellos (las dos terceras partes) tuvieron un contacto inicial con la danza folclórica, en cuyo ámbito el hombre juega un rol masculino tradicional, salvo en las danzas en las que los hombres toman el papel de las mujeres y se visten como tales por tratarse de expresiones que corresponden a comunidades donde a las mujeres no les está permitido bailar. Pero en la mayoría de los grupos de danza folclórica se escenifican casi siempre las coreografías en las que los hombres juegan el tradicional papel de cortejo hacia las mujeres. Y como no hay nada mejor recibido por un hombre que el ser reconocido públicamente como un hombre, la mayoría de los varones que tienen contacto con la danza escénica se inician en esta vertiente, que es la más permisiva, socialmente hablando.

Ulises Revilla (veintinueve años de edad) dice sobre la danza folclórica:

Hay regiones en las que las mujeres no pueden participar en la danza, popularmente en las (zonas) indígenas, en donde los hombres se tienen que vestir de mujer para poder bailar, porque la participación de la mujer puede traer maleficios que pueden ser a las cosechas, a la pesca... Depende de la región de la que estemos hablando. Con los tarahumaras, por ejemplo en la danza del venado, no hay participación de ninguna mujer. En la danza de tocotines, de Puebla, tampoco hay ninguna mujer. En la danza de los negritos también es un hombre, pero ese hombre cumple una manda: tiene que dejarse crecer el pelo y bailar cinco años seguidos. O sea que depende de la región de la que estemos hablando.<sup>75</sup>

El cuestionamiento es que el hombre tiene que actuar como hombre en la danza mexicana, y no se le permite una actuación más libre, como ocurre en la danza contemporánea. El mismo Ulises responde: "Bueno, eso a mí no me preocupa, la verdad, porque soy hombre. Tal vez si fuera mujer... He oído comentarios de mujeres: 'Ay, los hombres siempre bailan todo, siempre son los

que llevan el papel más fuerte'. No sé si haya alguna influencia que sea contraria a la danza clásica. Tal vez la danza mexicana fue hecha para hombres y la danza clásica para mujeres. No sé. La verdad, no me he puesto a pensar mucho en esto".<sup>76</sup>

Por su parte, Juan Olguín (dieciocho años) señala:

Yo entré a esta escuela porque estaba la danza mexicana, porque es la que me gusta a mí y, bueno, para la danza mexicana se necesitan hombres y mujeres, porque son parejas. Mi solicitud la hice para danza mexicana, no para clásica ni contemporánea, que son de mujeres. Y yo sí quería saber qué pasaba con eso, y se presentó la ocasión de que en el plan era danza clásica, contemporánea y todo eso. Y ya me metí y me siguió gustando (...) Ahorita ya tengo otra visión de las cosas. Entré a mexicana pero sé que ésta tiene ciertos límites. Me gusta mucho porque es un ritual. Todas las danzas mexicanas son rituales. Pero ahorita estoy pensando diferente porque me llama también la atención la contemporánea, porque en esa saco cosas que tengo y que a veces no quiero contarle a nadie, y en una coreografía lo hago y ya.<sup>77</sup>

¿Qué vía de expresión de las ideas y las emociones encuentran estos muchachos en la danza contemporánea? Dice Juan: "Újule, no sé... A veces la falta de dinero o cosas sentimentales, cosas que a veces quiere uno sacar y no puede. Entonces me desahogo y me desboco haciendo cosas".<sup>78</sup>

Por su parte, Víctor Corona (veintitrés años) manifiesta:

La danza folclórica, la danza contemporánea y la danza clásica son muy diferentes para mí; cada una tiene un estilo. Por ejemplo, en la danza contemporánea yo me puedo revolver, yo me puedo tirar, despeinar, lo que sea. En la danza clásica no: es línea, es estética cien por ciento, ya que si te ven una pata chueca: "Uy, qué feo baila". Me gusta mucho la danza contemporánea. Quiero saber qué se siente,

<sup>76</sup> *Loc. cit.*

<sup>77</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Juan Olguín. México, 12 de enero de 1996.

<sup>78</sup> *Loc. cit.*

<sup>75</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Ulises Revilla. México, 6 de enero de 1996.





Barro Rojo, *Preludio de lluvia*, 1995  
Foto: Óscar Rodríguez

qué es realmente la danza contemporánea, porque el folclor ya lo tenía en la sangre, como cada mexicano, y me fue muy fácil expresar en un escenario danzas regionales (...) En las tres encuentro cosas y expresiones muy diferentes. Las tres, en un momento dado, me llenan.<sup>79</sup>

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

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

Del resto se puede decir que dos son maestros, uno de danza folclórica, en una escuela de nivel bachillerato, y otro de *aeróbics*. Otro de ellos trabaja como bailarín en funciones matutinas de teatro infantil. Y uno más estudia ingeniería y trabaja como mesero. Los seis viven en colonias populares y las vivencias de su entorno enriquecen su manera de abordar la danza, pues en las coreografías que elaboran recrean problemáticas que no tratan las niñas de la escuela. Además de la diferencia de gé-

<sup>79</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Víctor Corona. México, 19 de diciembre de 1995.

nero —con respecto a la población femenina de la academia—, existe la diferencia de edad.

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

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

El patio de la Academia de la Danza Mexicana está repleto de mujeres. Sólo hay unos cuantos hombres: un padre de familia y dos o tres maestros. Es la celebración que organiza la escuela con motivo del Día de Muertos. Se hace un recorrido alrededor del exconvento de Churubusco. Las alumnas cantan y danzan. Dos profesores tocan la guitarra. Excepto ellos y el padre de familia antes citado, todo el grupo, bastante numeroso, está constituido por mujeres.

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

Excepto en el grupo de segundo, donde hay una clara carga de fuerza física y actitudes que la reafirman, en las otras dos danzas no advierto que dancen específicamente roles masculinos. Se podría decir que las dos danzas que interpretan respectivamente los de primero y los de tercero no tienen género, sino que obedecen a una producción más universal del lenguaje coreográfico y del movimiento que el que pudiera asignárseles si

representaran un rol masculino o femenino. Vale la pena destacar que los tres trabajos corresponden a la danza contemporánea.

Posteriormente, los alumnos de tercer año presentan la versión escénica que construyeron, dirigidos por su maestro de teatro, Jesús Díaz. Se trata del montaje de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Lo primero que aparece sobre el escenario son muchachos vestidos con camisas y pantalones masculinos. Entonces pienso que vale la pena recordar a Bertolt Brecht: "Habéis asistido a lo cotidiano, a lo que sucede cada día./Pero os declaramos:/Aquello que no es raro encontradlo extraño./ Que la regla os parezca un abuso./ Y allí donde deis con el abuso/ponedle remedio".

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

Terminada la función, la responsable del proyecto Formación Especial para Varones me presenta con algunos de los estudiantes del tercer año y me dice: "A mí me gusta mucho el trabajo

con los varones. Las mujeres no me gustan: son muy chillonas y chismosas. Y a los hombres tenemos tanto que aprenderles... Ellos son los que han encabezado la historia”.

Continúa la presentación de las alumnas de danza popular mexicana. Los integrantes del tercer año del grupo de varones conviven entre sí en el patio, donde nos encontramos apenas unas cuantas personas.<sup>80</sup>

Los seis estudiantes del tercer año del grupo de varones se prodigan respeto, solidaridad y afecto. Para el ciclo escolar 1995-1996 la academia les ofreció tres becas, pero ellos decidieron que todos deberían resultar beneficiados por las mismas, así que resolvieron gozar de media beca cada uno.

Javier Santander (veinticinco años) expresa: “En general, siempre que compartes con los hombres pocas veces deja de haber rivalidades, y entonces es lo que yo he tenido que dejar y ver a la persona como es. ‘Tú tienes esto, yo tengo esto; tú eres esto, yo soy esto’. O sea, cada quien con lo que tiene o con lo que es, y creo que eso me ha hecho más sincero con los demás”.<sup>81</sup>

Víctor Corona dice:

Somos un grupo bien chambeador. Cuando nos comprometemos, porque cuando no hay muchos problemas, de horarios, sobre todo, porque estamos en diferentes actividades. Por ejemplo, la mayoría trabajamos y los que están estudiando no se pueden salir de la universidad para venir a ensayos temprano. Entonces el trabajo dentro de la escuela, cuando queremos, es muy padre. Es unión, a pesar de que en las coreografías hay mucha discrepancia, muchos puntos de vista. Entonces discutimos y discutimos, hasta que solucionamos algo y decimos: “Sí nos gustó”. Entonces es cuando trabajamos en serie para sacar más y más y más, y el trabajo es bueno y es padre. Hemos aprendido mucho, por ejemplo a tolerar los puntos de vista de los demás, en conjunto, que es muy diferente a montar una coreografía individual. Es muy difícil que todos esos puntos sean una sola idea, pero sí se ha logrado.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Patricia Camacho. Observación de campo. Academia de la Danza Mexicana. México, 31 de octubre de 1995.

<sup>81</sup> *Ídem*. Entrevista a Javier Santander. México, 22 de diciembre de 1995.

<sup>82</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Víctor...

De su relación con las estudiantes de la academia, el mismo Víctor expresa:

Ha sido muy difícil, porque no me presto a platicar con ellas. En ese sentido me cierro mucho (...) Me limito más o menos a ver con quién platico, porque luego sí me chocan las niñas, porque luego me hacen bolita y me atiborran de preguntas. Entonces me desespero y eso sí me enoja (...) Ahorita la novedad son los de primero; nosotros (lo fuimos) al principio. Lógico: éramos veinte chavos que entramos y en la escuela nada más había cinco. Entonces decían: “Chavos nuevos...Ahorita consigo novio; ya en un mes tengo novio». Pero, oh sorpresa, pues no. Entonces sí fue un cambio básico para ellas. Unas como que se cerraron un poquito; otras se abrieron más a la plática, más a darse a conocer con nosotros. Y sí, conocemos a muchas chavitas. Conozco a casi todas y les hablo, pero así de que esté mucho platicando con ellas, no.<sup>83</sup>

Salvador Carranza (veintiséis años) dice sobre su relación con las alumnas de la academia:

...ha sido buena, muy padre. Creo que me respetan y yo creo que me lo he ganado: soy muy serio. A veces sí me gusta jugar, platicar. Últimamente me estoy metiendo a una clase donde hay puras niñas, niñas, niñas. Se llama gimnástica. Se les da a puras niñas para elasticidad y fuerza, y ya me hice amigo de todas ellas. Me dicen: “No vayas a faltar». Y me pongo a jugar con ellas. Me gusta, pero ya las mayores como que le echan flojera. Me llevo bien con ellas. Me parecen divertidas pero un poquito flojas (...) Cuando no te gusta y te meten (tus padres a la escuela), siento que se llega a volver un poquito tedioso. Ellas mismas me lo han comentado.<sup>84</sup>

Raúl Jiménez (veinticuatro años) comenta:

Son unas niñas, y no me interesaba conocerlas ni platicarles, además de que medio fresitas y la pose y no sé qué. Qué güeva me da esa gente. No me interesa ese tipo de gente. Yo iba a lo que iba y me da-

<sup>83</sup> *Loc. cit.*

<sup>84</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Salvador Carranza. México, 20 de diciembre de 1995.

ban igual. Yo las ignoraba. De hecho, yo llego a la academia y saludo a cuatro niñas y a mis compañeros y nada más. No saludo a otra gente porque no me interesa. Yo sé a lo que voy y lo que puedo sacar de ahí. Yo sentía como un punto y aparte, pero igual yo las ignoraba también. Ahora no las ignoro del todo como antes, porque ya hemos trabajado juntos, bailado y no sé qué. Hemos ido a fiestas juntos y las conoces. Pero, bueno, ya sé que si voy con ellas voy en el ambiente fresa. Me da güeva bailar *La Macarena* y hacer babosadas, pero me acoplo porque es parte, ¿no? Tengo que hacerme la vida alegre con ellas. Sé que ellas no van a subirse o a bajarse como yo. Entonces yo me acelero y, como dicen: depende del sapo es la pedrada.<sup>85</sup>

Para Ulises Revilla, el impacto de llegar a una escuela donde son fundamentalmente mujeres

...no fue nada raro, porque en la danza lo que abunda son las mujeres. Es más, desde que entré a la danza —que no fue en esta escuela, sino en un grupo de Ciudad Neza— también abundaban las mujeres. Cuando llegué aquí también vi muchas chavas, pero de menor edad. Entonces sí fue lo que me sacó un poquito más de onda, o sea cómo niñas de menor edad tienen una técnica y un nivel muy elevados. Eso fue lo que me sorprendió más que nada de las mujeres. Pero mi relación con ellas de primer momento fue muy indiferente (...) y no nos hacíamos caso, hasta que me ocurrió un accidente cuando, en un cuadro de Nayarit, con un machete me cortaron el dedo, y así fue como las chavas luego me llevaron al baño y me curaron. A partir de ahí fue como empezó una relación (...) Estuvimos hablando y fuimos a fiestas. Ahora mi relación con ellas es fundamentalmente de amigos. A través de estos tres años nos hemos llegado a conocer casi en toda la escuela. Hemos llegado a conocer a casi todas las chavitas, y ya para todo nos encontramos en cualquier lugar y "hola, ¿cómo estás?", pero amistosamente, la mayoría.<sup>86</sup>

Juan Olguín manifiesta: "Hubo un distanciamiento muy grande entre ellas y nosotros. Casi ya hasta las últimas fechas del primer año, cuando en las prácticas escénicas tenemos que bailar con pareja, nos empezamos a tratar con las mujeres, y ya íbamos ha-

blando y juntándonos más. Ahora casi todas son mis amigas. Tengo muchas amigas".<sup>87</sup>

Javier Santander coincide en que al principio la actitud de las alumnas de la academia hacia ellos fue de rechazo. Considera que ellas sentían que los varones de reciente ingreso les iban a quitar su lugar, y no veían lo que ellos querían aportar: "Por decirte algo, en el concurso que hubo de danza contemporánea entraron los varones. Utilizamos a las mujeres y, bueno, fue otro tipo de danza a las normales de la escolita. Un poco más adulto el enfoque al que le puede dar una niña".<sup>88</sup>

La posibilidad de que se reproduzca la supremacía de los varones por sobre las alumnas de la academia es grande, tanto por la cuestión de dominación genérica como por la diferencia de edad. Esto lo percibe bien la responsable del proyecto, quien explica por qué tuvo que suspender a un bailarín de una de las funciones: "Porque a lo mejor yo estoy equivocada, pero quien tiene la responsabilidad de la función soy yo, y se hace lo que yo digo, porque como son varoncitos se corre el riesgo de que se hagan conchudos o de que digan: 'Yo hago lo que quiero'".<sup>89</sup>

De los veinte jóvenes con los que se inició la primera generación de este proyecto, en 1993, en el año escolar 1995-1996 sólo quedaban inscritos seis. El índice de deserción era notable, y podía atribuirse a que los padres de familia no los apoyaban económicamente para que continuaran esta carrera, ya que, por el contrario, los presionaban para que se dedicaran a otra actividad en la que pudieran ganar dinero.

En su mayoría, estos estudiantes han tenido que enfrentar una actitud hostil por parte de sus padres y, en algunos casos, de sus amigos ajenos a la danza, por haber elegido esta profesión. Ello por dos motivos: por no ser la danza una actividad rentable y por la idea que —en una sociedad homofóbica— vincula a los bailarines con la homosexualidad. Se puede observar, sin embargo, que

<sup>87</sup> *Idem.* Entrevista a Juan...

<sup>88</sup> *Idem.* Entrevista a Javier...

<sup>89</sup> Patricia Camacho. Observación de campo. Centro Nacional de las Artes. México, 9 de diciembre de 1995.

<sup>85</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Raúl Jiménez. México, 22 de diciembre de 1995.

<sup>86</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Ulises...

son sobre todo los padres, y en menor grado las madres —aunque éstas no quedan exentas de tal actitud—, quienes sienten rechazo por la elección que han hecho sus hijos de ser bailarines.

Dice Salvador:

Al principio pensaban que me iba a volver maricón. Igual, como siempre, todos manejan lo mismo. “Ya vas a andar de loco y te vas a andar metiendo no sé con cuántos hombres». Y cuando le decía: “Voy a una fiesta”, me contestaba: “Ya te vas con esos putos, ya te vas con esos maricones. Te van a pegar una enfermedad». “No —le digo—, me voy con una muchacha que me gusta». “Ah, si es así, ve”. Pero no, terrible, por lo mismo que no me va a dejar nada. “Y yo qué voy a hacer de vieja. Me voy a morir y tú no vas a hacer nada”. Y como que también ése es otro problema más: soportar. Y eso es estrés (...) Mi papá dice lo mismo: que se va a volver uno maricón, que no me va a dejar nada, que me dedique mejor a la ingeniería. Los dos se enojan, y a veces me llaman y es junta de tres, hasta de cuatro. Luego la abuela también anda bailando, porque me dice: “Tu mamá ya no puede trabajar; ya ponte a trabajar”. Y yo digo: “Toda mi vida he trabajado. La verdad no es mi culpa. Ahora deo que me desarrolle, porque si no voy a ser uno igual que todos”.<sup>90</sup>

Víctor narra:

Mi mamá siempre me ha apoyado. Yo tuve un bisabuelo que era conchero, y mi mamá cuando era niña lo iba a ver y le gustaba mucho. Ya traía ese gusto por la danza. Entonces cuando yo ya me decidí a dedicarme a la danza el apoyo fue incondicional. De mi papá no. Fue como decir: “¿Qué le pasa, por qué se metió a eso?” Hasta ahorita ha respetado lo que hago, pero en cuatro años, ya para ser cinco, nunca me ha ido a ver. Pero él se lo pierde (...) Yo pienso que los homosexuales son personas como cualquier otra, pero con una sexualidad diferente. Es como una vez escuché: prefiero que se hagan el amor entre ellos a que nos hagan la guerra a todos. Eso ya depende de la mentalidad de cada quien. Por ejemplo, en el teatro, la mayoría de mis compañeros son gay, y no por eso me siento menos ni me hacen menos. Al contrario: tanto ellos aprenden mí, como yo apren-

<sup>90</sup> *Idem.* Entrevista a Salvador...

do de ellos. Aprendo a ver la vida de diferente forma. La libertad que ellos tienen es muy padre. La forma de ver de ellos me ha quitado muchos complejos que nos mete la sociedad, que traemos desde chiquitos. Entonces en ese punto siento que estoy abierto; ya no estoy cerrado. Creo que mi papá sí. Es lógico: él se casó desde chavito. Tenía diecisiete años, y pasó de ser un adolescente a un papá y no tuvo esa forma de ver a la gente.<sup>91</sup>

Raúl expresa:

Cuando empecé, obviamente no me dejaron. Yo quería estudiar danza en la escuela, pero no me dejaron porque eso no me iba a dejar dinero. Entonces tuve que chutarme una carrera de diseño arquitectónico. Y todo para decirles: “Aquí está su papel, y déjenme hacer lo que yo quiera, que es hacer danza. Les di el papel y de ahí en adelante me puse a hacer danza (...) En la mañana doy clases de danza en una prepa, en un Cetis, y los sábados y domingos estoy con un grupo de danza que se llama Propuesta. Es un grupo independiente en el que estoy desde hace cinco años. Entonces ya es diferente a como empecé haciendo danza. Ya es compromiso, ya tengo lana, ya no me dicen en mi casa que no; me dejan, me apoyan. Mi mamá me apoya, mi papá también. Inclusive él me consiguió el trabajo de dar clases de danza (...) Y bueno, no lo ven con muy buenos ojos, pero me apoyan y van.”<sup>92</sup>

Juan señala:

Al principio, como todo: (mi papá) me decía que no te metas a eso, porque no te va a dejar dinero y cosas así, que ya ahorita se resignaron. Mi mamá opina diferente; ella sí me apoyaba. Ahora sí que lo que me gustara a eso me metiera. Y me metí a la danza, y ella sí me apoyó moral y económicamente (...) De por sí no tengo amigos por mi casa porque casi nunca estoy, y los únicos amigos que tuve estaban en la escuela. Ellos sabían que estaba en la escuela de danza y hubo una vez que me dijeron lo de ser homosexual, pero les contesté. Me dijeron: “vas a ir a esa escuela y hay puros homosexuales”. Pero pues les dije que los hay dondequiera y que hasta la persona con la que yo estaba hablando se podía topar con uno. Tal vez podía ser su

<sup>91</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Víctor...

<sup>92</sup> *Idem.* Entrevista a Raúl...

hermano, digamos que entre sus mismos amigos. Yo no le tomé mucho odio a esa cosa que me dijeron, porque yo pienso diferente y sé que están mal; sé que ellos no saben lo que es realmente una escuela de danza y la confunden con otras cosas.<sup>93</sup>

Javier manifiesta sobre el hecho de que él se dedique a la danza: “Mi papá no lo sabe, porque no está viviendo con nosotros. Mi mamá, pues no es que le dé igual, pero tampoco le preocupa mucho. Mientras yo le lleve el dinero del gasto y vea que puedo sustentarme me deja hacer lo que a mí me gusta. No pone trabas ni nada”.<sup>94</sup>

Ulises cuenta que se sentía un poco raro cuando empezó a hacer danza:

Yo sentía miedo a las habladas, a los comentarios de la gente de que me iba yo a volver del otro lado. Pero ya después no me importó, la verdad, y yo le seguí, hasta seguir adelante, hasta llegar aquí. Mi mamá fue la que me dijo que si yo quería bailar (...) Mi papá siempre me ha apoyado en todo, siempre, siempre. Hubo un tiempo en el que me quería salir de la academia por la universidad, y mi papá y mi mamá: “No, piénsalo bien, porque es una carrera y como quiera vas a pensar las cosas y tal vez te arrepientas”. Mi papá siempre me ha apoyado en todo, tanto económica como socialmente. En todo lo que es la danza me apoya mi papá.<sup>95</sup>

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

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

<sup>93</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Juan...

<sup>94</sup> *Ídem*. Entrevista a Javier...

<sup>95</sup> *Ídem*. Entrevista a Ulises...

Lo que pasa es que el homosexual tiene otra forma de sentir la vida. Es más sensible. El hombre puede llorar frente a muchos hombres. Cuando llora se enfrenta a cuestiones delicadas. Creo que también es sensitivo pero se lo prohíben. El machismo se lo prohíbe, y creo que el artista es sobre todo sensibilidad. Entonces, obviamente, si te dan ganas de acariciar un árbol, de llorar, pues lloras. Pero cuando se es machista se dice: “No, yo no lloro; yo me aguanto porque soy hombre. ¿Cómo voy a acariciar o cómo me voy a poner un vestido?” A lo mejor a mí me gusta la forma como se visten las mujeres. Simplemente el cuerpo humano. Yo no soy homosexual, pero veo el cuerpo de las mujeres y pues está bien. Veo un bonito cuerpo por tradición, pero digo: “el mío también es bonito. Somos excepcionales”. Y me encantan las mujeres.<sup>96</sup>

Asimismo, están las diversas calidades de movimiento inherentes a la danza: “Ahorita se me vinieron a la mente los movimientos sencillos, movimientos finos que existen en la danza clásica o muchas veces en la danza contemporánea. Pero no, yo creo que (quienes vinculan este arte con la homosexualidad) no saben realmente la historia de lo que es la danza y no saben realmente por qué un movimiento es así”.<sup>97</sup>

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

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

<sup>96</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Salvador...

<sup>97</sup> *Ídem*. Entrevista a Juan...

“Ni siquiera he reflexionado en eso de que si me estaré volviendo afeminado. Tal vez por la danza clásica hay veces que algunos movimientos sí cambian. Precisamente esta Navidad me llevé un chasco, porque salió volando el corcho y yo hice un movimiento tal vez muy clásico, poniendo las manos así, muy delicadas, y todos se empezaron a reír y dije: ‘Chin, ya la regué; ¿qué van a pensar?’, pero en tono de broma, no de preocupación. Pero en ningún momento he pensado yo en que me vuelva afeminado y nada de eso”.<sup>98</sup>

“La verdad sí se me ha movido el tapete sobre mi masculinidad. Pero cuando tú te sitúas en la forma en que te agrada, pues dices: ‘No, yo no soy así’, pues te conoces cómo eres, qué te satisface, qué te llena”.<sup>99</sup>

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

“Ahorita estoy sacando mucho de mi vida: muchos complejos, muchas cosas que traía dentro y que hasta ahorita estoy pudiendo sacar a través de la danza.”<sup>100</sup>

La danza es también “la forma de desahogarme, de sacar prejuicios que uno lleva. Te libera de algunas cosas que otras gentes (sic) las toman como normales (...) La danza para mí es una mujer, que quizá sea la más cruel de todas, pero la que más te satisface, porque toma tu juventud, cuando estás mejor, pero ya cuando no le sirves te deja, sin que puedas hacer nada para detenerla, para aferrarte a ella”.<sup>101</sup>

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

que nace. Lo transporta a uno a un mundo que solamente uno puede entender, que no se explica con palabras, y que trata uno de hacerlo y que cada vez lo siente uno más y más adentro”.<sup>102</sup>

El ingreso de Juan Olguín en la Academia de la Danza Mexicana “fue como un libro, como un ojo nuevo, porque yo hoy veo cosas diferentes que, cotidianamente, en la secundaria yo no veía. Yo no pasaba de la escuela. Entrando aquí tuve otra visión. Supe que había más cosas; que yo mismo podía crear cosas de mi agrado, que me gustaran. Sí, sí ha cambiado mi vida (...) Era diferente. Digamos como que yo me sentía hueco”.<sup>103</sup>

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

### 3.3 Características del grupo Barro Rojo

Guijarros morenos, expresivas partículas de torneada arcilla, desde el corazón hasta su aureola, esa que suelen utilizar en actos solidarios. Así los he visto, así los he sentido. Así los he aprendido en los más de quince años que llevo de conocer su trabajo dancístico. Me refiero a las y los integrantes del grupo Barro Rojo.

Barro Rojo es una agrupación de danza contemporánea que casi desde que nació —en 1982, en la Universidad Autónoma de Guerrero— se ha conformado mayoritariamente por varones. Ha estado encabezada, en diferentes momentos, por dos directores artísticos, y actualmente lo dirige una mujer. En 1984, la agrupación trasladó su sede a la ciudad de México y se lanzó a la aventura de ser independiente.

<sup>98</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Ulises...

<sup>99</sup> *Idem*. Entrevista a Javier...

<sup>100</sup> *Idem*. Entrevista a Ulises...

<sup>101</sup> *Idem*. Entrevista a Javier...

<sup>102</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Ulises...

<sup>103</sup> *Idem*. Entrevista a Juan...

Desde el surgimiento, Barro Rojo se cuestionó sobre el sentido de su quehacer en el marco de un sistema político-cultural dado y optó por hacer de su arte un compromiso social al lado de los explotados, los segregados, los marginados. Ello, basado en la pasión por la danza, la cual se nutre de la experimentación, el rigor en el entrenamiento, la búsqueda y el desdoblamiento de las posibilidades expresivas del cuerpo en el contexto de la realidad escénica.

La ética social de Barro Rojo está marcada desde su nacimiento, el cual explica su director fundador, Arturo Garrido:

Recibí en 1981 una invitación del entonces director de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Guerrero, Rodolfo Reyes, para trabajar con él. En ese entonces yo dirigía en la ciudad de México el grupo Andamio y les propuse a sus integrantes que cambiáramos nuestra sede a Guerrero, pero ellos no aceptaron, lo que originó, entre otras razones, que yo me fuera a radicar allá. Me interesaba el proyecto que se iniciaba en aquella universidad. Se denominaba universidad-pueblo e intentaba desarrollar un proyecto universitario obligado de manera muy cercana, casi íntima, a la población local en las distintas zonas de la entidad: la Costa Chica, la Costa Grande, Tierra Caliente y la Montaña. En el plano académico la idea era dirigir las profesiones existentes a las necesidades y condiciones reales de la gente de Guerrero. Y en el plano de la difusión cultural se trataba de producir una cultura, un arte, con eventos no circunscritos exclusivamente al *campus* universitario, sino a la universidad global, que bajo este planteamiento era prácticamente todo el estado. Por ejemplo, había campañas de alfabetización, el servicio médico se proporcionaba a la población en general, había servicio jurídico y, en el plano de la cultura, ésta se hacía igualmente extensiva. El proyecto me interesó y me fui.<sup>104</sup>

El mismo día en que llegó Arturo Garrido a Guerrero arribó a la entidad la bailarina salvadoreña Daniela Heredia, también atraída por el proyecto. Pero, ¿a qué se debe que siendo ambos los fundadores de Barro Rojo haya sido él quien se desempeñó como su director? El propio Arturo lo explica: “Cuando Daniela

llegó al estado de Guerrero no había tenido una práctica profesional todavía. Aún era estudiante. A ese punto yo ya había bailado con la Compañía Nacional de Ecuador, había bailado en Andamio y en Alternativa aquí en México. Y había dirigido Andamio. Digamos que yo era la persona que tenía mayor experiencia como bailarín y coreógrafo”.<sup>105</sup>

El nombre de Barro Rojo lo decidió el grupo luego de una discusión y de analizar varias propuestas. Ellos y ellas querían que el nombre de la agrupación se identificara con el proyecto universitario y con la entidad donde éste tenía cabida. Dudaban entre llamarle Iguana o Barro Rojo. El primero, por ser un animal simbólico del estado de Guerrero, y el segundo porque el barro es “un elemento de trabajo del hombre desde tiempos inmemoriales: están las vasijas, las cucharas, todos los utensilios que se hicieron de barro, y lo rojo porque la tierra colorada es muy común en el estado, por una parte, y, por otra, porque el sector político que conducía el proyecto era de izquierda. Finalmente decidimos Barro Rojo, que era la conjugación más adecuada”.<sup>106</sup>

En un inicio Arturo Garrido y Daniela Heredia se dieron a la tarea de buscar bailarines y pusieron anuncios en los periódicos. Su idea era crear una escuela de danza, pero al percatarse de que no había condiciones para ello decidieron crear el grupo Barro Rojo. Ahí se dieron los primeros pasos y se crearon las primeras obras. Sin embargo, en 1984 se cambió la sede de la agrupación a la ciudad de México, debido a que el proyecto universidad-pueblo y su Departamento de Difusión Cultural, que eran los que cobijaban la vida del grupo, fueron desestabilizados:

La Universidad Autónoma de Guerrero dejó de recibir subsidio por más de un año. Y no sólo fue el dinero, sino que me acuerdo que el ejército —bueno, gente armada; no podría decir que el ejército— entró a la radio de la universidad, destruyó parte de los equipos, destruyó la antena. Era gente armada en el *campus* universitario. Se detuvieron los subsidios y se empezó a dar clase en las calles,

<sup>104</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Arturo Garrido. México, 13 de septiembre de 1997.

<sup>105</sup> *Loc. cit.*

<sup>106</sup> *Loc. cit.*



haciendo boteos para pagar a los maestros, no sólo de danza sino de todas las ramas universitarias. La situación se volvió insostenible. Después de un año todo el personal universitario estaba sobreviviendo, haciendo un esfuerzo sobrehumano por mantener en existencia un proyecto universitario que divergía del proyecto común del país. Estando así las cosas decidimos mudar el lugar de residencia de la compañía y radicar en la ciudad de México.<sup>107</sup>

Lo mismo en los teatros más renombrados que en los escenarios más pequeños, en las calles y en las plazas de México y otros países de Latinoamérica, así como en Estados Unidos y Europa, Barro Rojo ha presentado sus propuestas, traspasando las fronteras de los foros tradicionalmente concedidos a la danza escénica. Y ha habitado aquellos donde hay espontaneidad y reto en el momento de la interpretación, y en los cuales existe un mayor contacto con el público. Su lenguaje es directo. La energía desnuda con la que se expresa es conmovedora.

Lo anterior le ha permitido, aun cuando ha tenido tres directores artísticos, mantener una línea que lo define, una identidad como agrupación que con su compromiso estético y social rubrica muy a su manera su aportación al mundo de la danza contemporánea.

Barro Rojo debutó en 1982 con la coreografía *El camino*, de Arturo Garrido, misma que le valió el Premio Nacional de Danza de ese año. Del mismo autor fueron *Libertango*, *Monofidedigno* y *Celebración*, todas correspondientes al mismo año. La producción del grupo en 1983 fue resultado de la labor coreográfica del mismo Garrido, quien montó *Y amanecerá ...y Aztra*. Esta última lo hizo acreedor, en 1987, al Premio Bellas Artes de Coreografía.

En 1984 comenzaron a concurrir en el grupo otros coreógrafos y coreógrafas. Ese año se estrenaron *Diablétrica*, de Janet Tame; *Homenaje*, de Isabel Herrera; *Desapariciones*, de Moisés Rodríguez; *Pasos perdidos*, de Cecilia Lugo, y *Clase demostrativa*, que fue una creación colectiva.

El año de los grandes sismos que sacudieron a la ciudad de México estuvo sellado por una gran movilización ciudadana, en cuya corriente navegaron con su danza los grupos independientes. Barro Rojo fue una de las presencias más constantes en los campamentos, en las plazas y en las calles, que se convirtieron en los mejores escenarios para desplegar la solidaridad dancística. De 1985 datan *Buscando tierra*, de Serafín Aponte, así como *Marque una x donde le duele el alma* y *Pechiche (jolgorio para ahuyentar a la tunda)*, ambas de Luis Enrique Mueckay. La última de estas coreografías fue la primera de gran formato (g.f.) en el repertorio del grupo, y en la edición correspondiente a ese año de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil recibió el reconocimiento a la mejor obra para niños.

Laura Rocha debutó como coreógrafa de Barro Rojo en 1986, con *Atadura*. De ese mismo año son *Tiene Becho un niño violín sonando* y *Cuando nos cayeron los catrines* (g.f.), ambas de Arturo Garrido. De Linne Wimmer se estrenó *Al otro lado* (g.f.), mientras Francisco Illescas hacía también su primera coreografía para Barro Rojo: *Virgenes de Dolores (a Doña Rosario)*.

Llegó 1987 y el colectivo Barro Rojo lo recibió con *Raíces y Crujía H*, de Serafín Aponte y Laura Rocha, respectivamente. Al año siguiente sólo estrenó una obra. Se trata de *Zacamson*, de Arturo Garrido.

*Detrás del mágico ojo*, de Rocha; *En el lugar de los muertos*, de Aponte, y *Cómo sabes lo que duele una patada en la boca de los sueños* (g.f.), de Garrido, fueron las coreografías que Barro Rojo estrenó en 1989.

1990 fue un año crucial para la vida del grupo. Arturo Garrido creó *Perfume de gardenias*, y luego de una gira por Estados Unidos renunció a Barro Rojo. Los motivos fueron los siguientes, según lo explica él mismo:

Siendo que, de principio, yo tenía una postura ideológica excesiva, posiblemente muy radical; si quieres de un exceso de romanticismo, de confianza en las posibilidades de que este mundo cambiara para ser más bello y justo ...No puedo decir que haya cambiado mi visión, pero entender que todo cambió desgraciadamente implica una etapa

<sup>107</sup> *Loc. cit.*

dolorosa; implica muchas veces situaciones duras e incluso violentas, cosas nunca deseables... Entonces, siendo que yo era excesivamente radical y para ese momento las políticas del mundo ya habían cambiado: ya había ocurrido la *perestroika* y había habido cambios en la correlación de fuerzas mundiales y en todo el sistema de pensamiento ...Todo ocurrió violenta y rápidamente. En ese momento mi única percepción, mi única visión —que no podía estar seguro de si estaba equivocado— era que había que radicalizar posiciones. Nosotros nos habíamos ligado a uno de los sectores del movimiento urbano, en El Molino, de Ermita Iztapalapa, y teníamos un proyecto muy grande para crear un centro cultural popular, cuyo motor iba a ser Barro Rojo, creando una comunidad artística dentro de una comunidad habitacional. Yo quise llevar al grupo hacia ese proyecto, y la mayoría no estuvo de acuerdo o estuvo de acuerdo a medias. Finalmente no se sumaron a ese proyecto y fue éste el elemento detonante que definió mi salida de la agrupación. Sentí en ese momento que era lo correcto, que lo que se necesitaba era tomar posturas frente a un mundo que se transformaba y que el sector dominante de siempre se volvía más sólido y más dominante, y que por lo tanto las posiciones que uno debía adoptar tenían que ser más definidas, más precisas, más claras e incluso más radicales. Posiblemente estaba equivocado, quizá había que transformar el lenguaje personal de todos y replantearnos a una nueva percepción y contar con una nueva visión, y siento que eso fue lo que hizo el grupo, que efectivamente se transformó pero no en lo esencial. Posiblemente si yo hubiese continuado el grupo sería otro. A lo mejor habría tomado otra línea. Realmente no sé cuál hubiera sido ésta. Ahora, a la distancia, creo que eran posiciones que sólo puedes definir en la práctica. Pero, de todo, lo importante es que el grupo continúe viviendo y representando un punto de vista y un punto de referencia.<sup>108</sup>

A finales de 1990 Raúl Flores Canelo se apropió de una de las letras de Juan Gabriel y a partir de ella creó la divertidísima coreografía *Tragedia en Polanco*, la cual estrenó con Barro Rojo y que pasaría a ser un fragmento de su obra *Pervertida*, montada para su compañía, el Ballet Independiente.

Pero *Tragedia en Polanco* —que vino a refrescar con su humor acerca del “ligue” entre dos hombres, uno como diva de casa rica y otro un obrero que llega a hacer un trabajo a domi-

<sup>108</sup> *Loc. cit.*

cilio, todo ello aderezado con los coros griegos de travestis acabados de salir del cabaret— era un síntoma de la redifinición de Barro Rojo, que se planteaba, a la salida de su fundador, abrirse a nuevas propuestas a través de la colaboración con otros creadores. Esto sucedió ya bajo la dirección de Serafín Aponte, quien expresa: “Yo creo que el grupo requería un cambio que no estaba encaminado a la ideología que manteníamos ni a nuestra postura como colectivo. De lo que se trataba era de enriquecer el tratamiento estético con el que veníamos trabajando, y bajo ese principio, desde que yo comencé hasta que concluí mi gestión al frente de Barro Rojo, nos abrimos mucho para tener la posibilidad de compartir el trabajo con otros artistas”.<sup>109</sup>

Eso no implicaba frenar la creación en el seno del grupo. Como muestra está que ese mismo año Laura Rocha estrenó *Elegía a un hermano*. Ella y Francisco Illescas —bajo los seudónimos benedettianos de Laura Avellaneda y Martín Santomey— habían metido un año atrás al Concurso de Proyectos Coreográficos un guión sobre el exilio titulado *Vientos tristes del sur*. No ganaron el certamen. Sin embargo, maduraron su idea, y ya en el ocaso de 1990 la llevaron al escenario con la coreografía y la dirección de Óscar Naters. El ‘producto fue la obra *Viento de espera*, la cual constituye un hito en la vida de Barro Rojo, ya que marca la formalización del trabajo en mancuerna de Rocha e Illescas, cuya primera coreografía conjunta fue estrenada en 1991. Se trata de *Tierno abril nocturno (de la vida de los hombres infames)*, que resultó ganadora del Segundo Concurso de Proyectos de Obra Coreográfica Contemporánea del INBA y obtuvo el segundo lugar del Premio Iberoamericano de Coreografía Óscar López '91.

En el estudio que aquí nos ocupa, esta última obra es relevante porque marca la pauta del abordaje coreográfico de Barro Rojo de esa microfísica del poder internada en las relaciones intra e intergenéricas, con el universo carcelario masculino como contexto. *Tierno abril nocturno* (g.f) plantea las relaciones de ri-

<sup>109</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Serafín Aponte. México, 17 de septiembre de 1997.



Barro Rojo, *Del amor...*, 1996  
Foto: Roberto Aguilar

validad, solidaridad, amor y erotismo entre un grupo de varones que habitan en una prisión.

La poética de la obra parece desdoblarse en movimiento el grito con el que el pintor Arnold Belkin nombró a su mural pintado — y luego destruido por las autoridades— en una de las cárceles de la ciudad de México. *Todos somos culpables*, nombró el pintor a su mural. Y con esta coreografía de Barro Rojo todos y todas quienes la presenciamos tenemos la oportunidad de reflexionar acerca de nuestra complicidad, manifiesta o silente, en torno al lúgubre destino, sórdido y doloroso, de los hombres que delinquen y que en medio de su encierro se dan la licencia de expresar ternura entre sí, lo cual consiguen sólo en una situación límite, extrema.

Serafín Aponte explica que generalmente se concibe a un grupo a partir de su director —quien normalmente es el coreógrafo único o principal de la compañía—, y señala: “durante mi dirección recurrimos a compartir nuestras experiencias con otros creadores, y también varios de los que nos gestamos dentro del grupo y que hemos hecho carrera dentro de él, que le hemos puesto nuestro espíritu y nuestra alma para tener la posibilidad de contar con un espacio común de trabajo, nos atrevimos a transformar algunos elementos, en los cuales seguimos creyendo y que en nada alteran nuestra postura ideológica”.<sup>110</sup>

Aponte manifiesta que parte de su aportación fue impulsar “a dos personas que yo consideraba muy valiosas y que fueron Laura Rocha y Francisco Illescas, porque en ellos se vislumbraba una mancuerna, una manera conjunta de trabajar, lo cual a mí me parecía muy particular, porque a ella le observaba y miraba una gran capacidad para construir, transformar e inventar, y en él apreciaba una gran aptitud para elaborar guiones y a partir de ello ir estructurando un planteamiento. Vino *Tierno abril nocturno* y a partir de ahí surgió una línea en la cual creo que el grupo se mantiene”.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> *Loc. cit.*

<sup>111</sup> *Loc. cit.*

Y es que, sin eludir la parte política —porque después de todo lo personal es político—, a partir de 1990 Barro Rojo incursiona en temáticas que tienen que ver con cuestiones existenciales y de la vida cotidiana. Pero lo hace sin edulcoramientos, lo cual imprime a sus obras un carácter desgarrador, pero también festivo: el grupo ha hecho producciones llenas del espíritu de la fiesta popular como *El carnaval*, cuya idea original fue de Serafín Aponte, con guión de Margarita Tortajada y una coreografía colectiva montada bajo la dirección de Jorge Vargas.

Después del coro de travestis de *Tragedia en Polanco*, en *El carnaval* —siguiendo la tradición popular de ese tipo de fiestas— Barro Rojo vuelve al travestismo y viste de novia al bailarín Azael López. Éste aparece con un vestido hampón y las mejillas pintadas de rojo danzando sobre zancos, al igual que su comparsa, quien, en los espacios abiertos donde se desarrolla el montaje, envuelve al público y lo involucra en los desplazamientos trazados para esta danza, que resulta fina y abiertamente divertida; que baja el puño izquierdo antes en alto, pero eleva la reivindicación de la risa.

Posteriormente, Serafín Aponte hizo la obra *El Universo visto por el ojo de una cerradura*, ganadora del Concurso de Proyectos de Obra Coreográfica del INBA. Su autor comenta al respecto:

Fue un trabajo sobre los diferentes elementos que componen el universo, y a través de eso se hacía una observación hacia un pequeño núcleo de gente, que éramos precisamente los que integrábamos Barro Rojo. A partir de ese trabajo nos planteábamos quiénes éramos, cómo trabajábamos, identificando la parte un poco más íntima de los que bailábamos, porque por un lado decíamos: "Sí, somos un colectivo", pero por otro nos planteábamos que también somos individuos con características propias. Entonces mi propuesta me llevaba por un lado a reforzar el concepto de agrupación, pero por otro también a los individuos.<sup>112</sup>

Con música original del grupo de rock Sangre Azteca, Barro Rojo presentó en el Día Internacional de la Danza de 1992

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

*Rupestre*, cuya dirección estuvo a cargo de Serafín Aponte. Le sobrevino *Mujeres en luna creciente (nuestra vida está en otra parte)*, de Laura Rocha y Francisco Illescas, con música original de Alina Ramírez. Esta obra ganó la beca de jóvenes creadores y fue una producción especial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trata de una obra de gran formato, con cuadros autónomos pero hilvanados por una mirada crítica y poética sobre la realidad social de las mujeres: la relación entre ellas mismas y con los mitos y mitotes en torno a la maternidad y a la práctica del aborto voluntario; el vínculo entre niñas y ancianas; el amor lésbico, y la soledad que deja el tener entre las manos la ausencia de los hombres en una camisa recién lavada y planchada (elemento que se retomará en la coreografía *Del amor y otras perversiones propias de la naturaleza humana y animal*).

Con coreografía de Aponte e Illescas, un guión de Eduardo Mier y la adaptación de Octavio Salazar —quien dirigió el montaje—, el Cuarto Gran Festival Ciudad de México produjo *Para la guerra nacieron los dioses y los hombres*, también con música de Alina Ramírez.

En todos estos años de dirección artística a cargo de Serafín Aponte, Barro Rojo ya no sólo se ubicaba dentro de la lucha social, sino que en sus obras abordaba cuestiones más relacionadas con la cotidianidad. Narra Serafín:

Yo creo que por un lado estaba como esa parte íntima que había que descubrir entre los integrantes del grupo, porque muchas veces se nos cuestionaba que si lo que hacíamos era panfleto, que si en determinado momento eso perdía vigencia. El haber hecho obras con tendencia totalmente militante fue muy importante para nosotros, como también lo fue una visión propia, una estética que nos mantuviera en la búsqueda de lo popular, de lo cotidiano, de lo que en realidad para nosotros era como el alimento para que pudieran surgir la cantidad de obras que nosotros quisiéramos.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> *Loc. cit.*

¿Lo que para muchos fue el derrumbe de la utopía socialista, con la perestroika y el retroceso de las guerrillas en Centroamérica, hizo que Barro Rojo cambiara su visión, su enfoque?

No —responde Serafín—. Nosotros creo que en algún momento hasta nos disgustamos un poco por la postura que venían asumiendo algunos otros compañeros. Fue un momento, en el '85, en el que fue una manera de encontrarse con todo el mundo: los cantantes, los pintores, los actores. Había un espacio común en los Encuentros Callejeros (originados por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre). Y cuando comienzan a ocurrir esas cosas, mucha gente empieza a asumir la postura de que todo se derrumba. Nosotros no creímos en eso. Nosotros creemos que mantenemos la misma visión, la misma postura. Sin embargo, lo que queríamos era renovar la manera de decir las cosas, la forma en la que deberíamos construir. Veíamos que a nivel coreográfico se venían gestando nuevos movimientos. Eso lo encauzábamos con nuestra visión, con nuestra forma de concebir la realidad y con la manera en que trabajábamos. Yo creo que era una forma de decir: "Bueno, no nos vamos a cerrar; no vamos a mantener una postura hermética. Lo que tenemos que hacer es revisar un poco y a partir de eso ir produciendo". Ya cuando Laura y Francisco retoman al grupo asumen la misma manera de abordar las temáticas, pero con un nuevo tratamiento, y de repente hasta yo me he quedado sorprendido de ver que se puede seguir haciendo danza con esa postura, pero renovando el lenguaje.<sup>114</sup>

Serafín Aponte se integró a Barro Rojo desde que el proyecto surgió en Guerrero. Recuerda que desde entonces la mayoría de los integrantes de la agrupación han sido varones:

Había una energía, desde el principio, muy particular en el trabajo del grupo. Había una tendencia hacia esta fuerza masculina. Las obras tenían una carga muy fuerte, porque aunque eran muy danzadas siempre había una carga hacia la parte masculina. No había diferenciación de sexos en el momento en el que nos movíamos en masa. Eran los combativos, tanto hombres como mujeres, pero la tendencia es que siempre había más hombres, pues había una fuerza hacia una energía varonil. Cuando nos trasladamos a la ciudad de México yo creo que las obras también adquirieron ese toque. De hecho siento que yo

adquirí una particularidad en mi manera de moverme. Yo no venía de ninguna escuela ni de otra compañía. Inicé totalmente mi trabajo en el grupo, y tenía una manera propia de expresarme, igual que Arturo tenía y sigue teniendo una particularidad en su manera de bailar. Pero a lo que iba es a que destacaba la presencia de hombres. Y puedo decir, sin que se sientan mal las compañeras, que las mujeres del grupo eran personalidades un poco más opacas. No es sino hasta que llega Laura Rocha que su presencia destaca.<sup>115</sup>

Más adelante se verá que lo que Aponte llama energía masculina en Barro Rojo ha sido apropiada y desarrollada no sólo por los varones de la agrupación, sino también por las mujeres que la integran.

Después de haberse entregado al grupo y tras varios años de meditarlo, Serafín decide dejar la agrupación y darse tiempo para sí mismo: "Yo ya estaba agotado. Necesitaba un respiro personal; enfrentarme a nuevos retos como artista y continuar un proceso de manera individual. Decidí junto con mi pareja tener una bebé, y entonces siento que necesitaba un espacio que me permitiera ver las cosas más desde fuera".<sup>116</sup>

Serafín es nombrado subdirector de Contemporáneo de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Entonces asume las riendas de Barro Rojo Laura Rocha, de quien aquél comenta:

Yo creo que ha ido creciendo con los años, porque cuando yo la conocí en Contradanza la verdad no me atraía mucho, pero sí observaba que tenía cualidades muy peculiares. No tanto una gran destreza técnica, pero sí una gran capacidad y una finura para trabajar los elementos que contrastaba. Entendía muy bien las energías. Yo creo que ha sido mucho a partir de Laura que se ha retomado al elemento femenino dentro del grupo. Si pudiésemos decirlo, habría que señalar que ella ha sido un ejemplo de lo que deseáramos que siempre fueran las mujeres en Barro Rojo. Creo que mucho de lo que Laura hace tiene que ver con lo que hacía Daniela Heredia, sólo que ella decidió retirarse de la danza y regresar a El Salvador, y quien queda

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

<sup>116</sup> *Loc. Cit.*

<sup>114</sup> *Loc. cit.*

con su herencia es Laura, pero ya con sus características propias, que además de ser una bailarina con una gran capacidad de transformarse posee una gran tenacidad.<sup>117</sup>

Laura Rocha pare dos veces consecutivas: un hijo y su primera coreografía (g.f.) como directora artística de Barro Rojo. Ésta se titula *De judas, diablos, alebrijes y otros bichos* ('onde el agua se arremolina'). La obra se lleva en estreno al público a un lado de la fuente del Centro Cultural Universitario de la UNAM, en 1994. Para entonces había habido varios desprendimientos en el grupo, lo que obligó a su dirección a abrir las puertas a gente nueva. Hubo el intento de una primera obra con el nuevo elenco. A decir de Laura Rocha, ésta fue tan mala que ni siquiera aparece registrada en sus archivos. Se presentó en el Festival de San Luis y nunca más. Vino entonces la alta cocina de *De judas* ...Dice su creadora:

Desde que la pensé, me planteé que sería un montaje especialmente para la gente que recién se estaba integrando a Barro Rojo, para que entendieran lo que era la experiencia de bailar en espacios abiertos. Porque a mí me ha fortalecido mucho como bailarina y como ser humano el contacto con la gente en la calle, sobre todo el estar en eventos a raíz del sismo del '85 o en El Salvador, donde fue impresionante haber bailado, porque para la gente era importante vernos, ya que era hablar con la danza de lo que ellos hubieran querido que todo el mundo se enterara. Eso fue muy rico. Además, el hecho de que compartieran un pan que nos teníamos que repartir entre todos. Era una comunidad y cada uno dio un pan para que nosotros tuviéramos qué comer. Lo hacían porque para ellos nosotros estábamos plasmando lo que ellos vivían. Ellos lo vieron así, sobre todo con la obra *El camino*. Esas cosas me dieron mucho. Y no es que todos tengamos que aprender así, pero yo sí pensé que era importante que la gente que recién se incorporaba al grupo con *De judas*... tuviera esas experiencias en la calle, que sintiera las miradas del público de cerca. Por eso hice esa obra. En su estreno sentí que fuimos muy criticados, porque decían que estábamos trabajando con gente muy "verde", y para nosotros internamente también fue una etapa difícil: los nuevos trataban de integrarse y los que nos quedamos, haciéndole frente a la desbandada que se dio de tanta gente. De

fuera, la gente decía que Barro Rojo se había deshecho. Yo dije que era importante hacer un equipo de trabajo dándole las herramientas a la gente nueva, porque muchos de quienes hemos estado antes le exigimos mucho a la gente. Les decíamos: "Tú tienes que dar y venir a ensayar. No importa que no tengas para comer". Porque nosotros así fuimos hechos, y no nos importaba, en esas condiciones, tener que trabajar horas extras en otro lado para sobrevivir. Con la gente nueva eso no fue tan fácil. También nosotros aprendimos que sus necesidades eran otras. Fue un irnos readaptando ambas partes.<sup>118</sup>

Posteriormente, en 1995, estrenaron *Preludio de lluvia*, de Alejandro Roncería. Ésa fue una coreografía muy desnivelada, pero que aportaba elementos muy interesantes en algunos de sus cuadros, los cuales fueron seleccionados por Rocha y Francisco Illescas. Lo más rescatable de esta obra se relaciona con la manera de subvertir los roles entre los géneros.

Roncería se planteó que con *Preludio de lluvia* quería mostrar "el inconsciente colectivo de una cultura antigua, que brota principalmente de mitologías, arquetipos culturales y símbolos. El trabajo presenta una visión poética original de los ciclos históricos y el espíritu humano".<sup>119</sup>

De los once cuadros originales de la coreografía (g.f.), Rocha e Illescas armaron un fragmento, con una duración de veinte minutos aproximadamente, en la que se incluyen interesantes visiones de la masculinidad y de la feminidad.

En la escena *Los mujeres/las hombres* se expresa el cambio de género, como ocurre frecuentemente en el carnaval. A partir de esa transgresión se exploran temas como el poder, la seducción, la conquista y la traición. Y, finalmente, lo que es ser hombre y ser mujer o, mejor dicho, lo que es ser masculina-dominante-segura con iniciativa y lo que es ser femenino-tímido, coqueto, sometido. Este planteamiento transgénero, que en la obra se expone con humor, tiene enorme profundidad porque insinúa algo que después se comprueba en las entrevistas con las bailarinas y

<sup>117</sup> *Loc. cit.*

<sup>118</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Laura Rocha. México, 24 de noviembre de 1997.

<sup>119</sup> Barro Rojo. *Dossier de prensa*. México, 1995.

los bailarines del grupo: la masculinidad no es coto exclusivo de los varones, así como la feminidad no lo es de las mujeres.

En el cuadro *El torito*, un bailarín solista que interpreta un son chontal se convierte en un fino travesti envuelto en un gigantesco y vaporoso vestido colonial. Con el golpeteo de un abanico sobre sus piernas, con amplios giros, con un meneo discreto y coqueto de la cabeza, nos dice que es un hombre lleno de atributos femeninos. Y digo un hombre femenino y no un hombre-mujer —como lo dije erróneamente en un artículo—, porque ser hombre o ser mujer —lo cual ya he señalado en el primer capítulo de este trabajo— obedece a las características anatómicas y fisiológicas. Ser femenino o masculino responde, en cambio, a la construcción sociocultural ligada al sexo al que se pertenece.

Finalmente, en la escena *Memorias olvidadas* once bailarines y bailarinas tratan de recrear las partes de un jaguar. Aunque es un episodio que aparenta ser muy *unisex*, vale la pena reflexionar —siguiendo la recomendación brechtiana de dudar de lo que aparentemente es normal— que aquí los varones van vestidos con pantalones cortos de *likra* negra y llevan el torso desnudo, en tanto que las mujeres visten unos pantaloncitos similares, pero también playeras, las cuales cubren una desnudez que seguramente le habría dado una connotación muy distinta a la escena.

Laura Rocha dice sobre los entonces nuevos bailarines de Barro Rojo: “Obviamente, después de bailar con coreógrafos como Roncería se dieron cuenta de que lo que hacen también es importante, y de que eran tomados en cuenta no sólo por la gente del grupo, sino también por la del exterior. Yo creo que una de las obras que definió mucho al equipo de trabajo actual fue *Del amor y otras perversiones propias de la naturaleza humana y animal* (g.f.), la cual se hizo como ya se venía trabajando antes en Barro Rojo y donde la entrega fue muy rica. De hecho, los bailarines ya lo sienten así”.<sup>120</sup>

Despojados de cualquier posible velo de pudor, los bailarines y las bailarinas de esta coreografía de Rocha e Illescas se lanzan con

audacia y sin vergüenza al abordaje de la genitalizada sexualidad, violenta en los estira y afloja de las relaciones amorosas y desamorosas.

Las y los intérpretes, en el entramado de las relaciones heterosexuales y de dominación masculina, entran en el vértigo afroantillano para ofrendar sus cuerpos entretejidos con el cúmulo de contradicciones surgidas de los vínculos de pareja, en los que hay un subordinado y un dominante.

La música sabrosa de Alina Ramírez y de otros autores de géneros afroantillanos —interpretada en vivo con la voz de Rosy Silveti, la trompeta de Fernando Castañeda y las percusiones de Armando Arellano— contribuye a darle a la puesta un tono cabaretero, así como de lugar propio para el adulterio.

A esa obra le siguió, en 1997, *Sebastián*, también de Rocha e Illescas. Es un solo interpretado por Jorge Alberto Pérez de una manera magistral, con la dramaturgia de Armando García y música de Philip Glass. Trata sobre la pasión de san Sebastián, y la pieza estuvo dedicada al maestro Fernando Castillo, quien falleció ese año víctima de sida.

También en 1997 se estrenó *El recurso del miedo* (*Ajuste de cuentas*) (g.f.), obra que sirvió para celebrar los quince años de Barro Rojo. En la creación de esta obra participaron Arturo Garrido, Serafín Aponte, Laura Rocha, Francisco Illescas, Jorge Alberto Pérez y Armando García.

“Con con esta obra —dice Laura—, a mí me enorgullece que ya se habla de los bailarines, porque finalmente ellos son los que hacen este proyecto. Entonces a mí me gusta mucho que la gente los tome en cuenta. Yo creo que eso ha sido lo más importante, y obviamente el mantenernos. Que eso tiene que ver con la esencia de Barro Rojo; que el proyecto debe continuar aun a costa de nosotros. Creo que eso es lo más importante: que le estamos dando continuidad al proyecto”.<sup>121</sup>

Ésta es una coreografía brutal, encarnizada, sin concesiones edulcoradas. Trágica no sólo por el género dramático en el cual

<sup>120</sup> *Loc. cit.*

<sup>121</sup> *Loc. cit.*

se inscribe, sino porque lo que plantea se nutre de la realidad cotidiana que es, lamentablemente, la violencia extrema.

Barro Rojo rubrica así, con el lenguaje de la danza, una convicción, un estilo, una manera de devolverle a la sociedad, precisamente como un ajuste de cuentas, el recurso del miedo que el poder emplea para someterlos.

En un foro desnudo, sin telones ni piernas, con las bambalinas al descubierto, vemos accionar brutalmente a *zorros y jaguares*, paramilitares, delincuentes y bandas fascistoides, encapuchados rebeldes y mujeres violadas. Y para que no sea mero simulacro de operativo policial, se recurre al trabajo dramático de bailarines y bailarinas. No se trata de simular: se abofetea con toda la mano, se pateo con toda energía y se manosea en el violentar sexualmente a una mujer, lo cual no sólo es una forma de retratar la realidad, sino una autoinmolación de las y los intérpretes, llevados por los coreógrafos a situaciones límite.

En este trabajo queda claro que la violencia extrema es la expresión más miserable del ejercicio del poder masculino, que capta en su vorágine a las mujeres que incurren en esa degeneración del comportamiento humano, y que en esta coreografía obliga a Edith Maya y a Maricarmen Uribe a desplegar una energía y un tipo de movimiento que en nada se distingue del de sus compañeros Ricardo Díaz, José Luis Hernández, Éric Montes, Jorge Alberto Pérez, Jorge Saldaña y Humberto Santos, para quienes, en su conjunto, interpretar esta obra ha implicado en cada función un costo emocional muy elevado.

Con esta coreografía se demuestra que la violencia de carácter sexual nunca será tan extendida, cruda y terrible como la cometida por los hombres (ciertos hombres) en contra de las mujeres. La bailarina Maricarmen Uribe es violentada sexualmente en el escenario; es torturada sumergiéndole la cabeza en un foso con agua y arrastrándola de los cabellos por el piso. En esta parte varios espectadores, en la función de estreno, abandonaron la sala. La mayoría permanecemos hasta el final, presenciando el asesinato de una arcángela, personaje fantástico que hilvana todas las escenas. Con ese asesinato, los espectadores atestiguamos que lo que le sobre-

vivía a ese personaje era pura realidad. Yo no puede aplaudir. Sali del teatro como si hubiera recibido un puñetazo en la boca del estómago. Esa noche no dormí. No en vano la obra se llama *El recurso del miedo* y la temporada lleva un agregado: *Días de guardar*.

Escribir las líneas anteriores, sobre *El recurso del miedo...* me ha dejado sin aliento. Pero era necesario establecer los rasgos distintivos de cada una de las etapas y de sus coreografías en Barro Rojo, a fin de conocer las características estéticas de esta agrupación y de su tránsito por diversas temáticas de interés social, sin eludir las relaciones intra e intergenéricas.

En el siguiente apartado las y los bailarines nos hablan sobre su cotidianidad. A diferencia del anterior estudio de caso, en el que se formularon sólo preguntas abiertas y *ad libitum*, a las y los integrantes de Barro Rojo se les hicieron preguntas tanto cerradas como abiertas a partir de un cuestionario base, de acuerdo con las temáticas que habrían de abordarse.

En este estudio sobre masculinidad en la danza sentí que era necesario entrevistar también a las bailarinas de la agrupación por dos motivos: el primero, porque la categoría de género es relacional, y en ese sentido sólo podremos tener una visión más completa del comportamiento de los varones si atendemos también las voces de los otros varones y de las mujeres con quienes se relacionan. El segundo motivo fue que, si estaba interrogando a los bailarines acerca de su feminidad descubierta en la danza, era necesario —sobre todo por las características estéticas de Barro Rojo— preguntar a las bailarinas respecto de su masculinidad expresada en este tipo de danza. A continuación, ese tejido difícil de diseccionar como lo es el de la masculinidad y la feminidad: sus límites, sus roces y sus mezclas.

### 3.4 Masculinidades modeladas en Barro y feminidades teñidas de Rojo

Para corroborar las hipótesis puestas a prueba en el estudio de caso correspondiente al proyecto Formación Especial para Varones de la Academia de la Danza Mexicana, tomé otra muestra,



esta constituida por los siete varones y las tres mujeres que integran el grupo Barro Rojo, quienes aportaron al presente estudio testimonios muy valiosos que nos permiten asomarnos a las maneras de ser varón en estos bailarines. Y no sólo eso, sino también abrir una rendija (que se convierte en una pregunta teórica) sobre la masculinidad que con dificultades aceptan poseer las bailarinas de esta agrupación.

María Laura Rocha Chávez, Karen Edith Maya Bisuet, Maricarmen Uribe Espejel, José Luis Hernández Gutiérrez, Jorge Saldaña Nájera, Éric Montes Chavero, Jorge Alberto Pérez Salazar, Ricardo Díaz Aguilar, Ignacio Santos Hernández y Francisco Illescas Vera. De diferentes edades, sexos, experiencias, la vida de todos ellos converge en un punto de interés común: la danza y sus repercusiones en la vida cotidiana y, por lo tanto, en sus maneras de ejercer y asumir la masculinidad y la feminidad.

Si bien es muy extendida la idea de que la etapa ideal para iniciarse en el arte de la danza es la niñez eso no es aplicable a todos los casos, pues para mantenerse lo que más importa son el talento y esa férrea necesidad que concreta el deseo de dedicarse a esta actividad. Ejemplo claro de esto son las y los integrantes de Barro Rojo, cuyas edades fluctúan entre los diecisiete y los treinta y ocho años.

De las mujeres, la menor es Edith, quien tiene diecinueve años. La sigue Maricarmen de veintiuno. María Laura cuenta con treinta y cinco. La edad de los varones fluctúa entre los diecisiete y los treinta y ocho años. El menor de ellos es Éric. Humberto tiene veintidós y José Luis veintiséis. Iniciando los treinta años están Jorge Saldaña y Jorge Alberto Pérez. No muy lejos está Ricardo, de treinta y dos. Francisco es el mayor. El promedio de edad del conjunto es de poco más de veintisiete años.

De los siete entrevistados varones, cinco nacieron en el Distrito Federal y dos en otros puntos de la República Mexicana. Las tres mujeres entrevistadas nacieron en el Distrito Federal.

Seis de los siete hombres entrevistados (85.71 %) son solteros. Uno de ellos vive solo y otro vive con un amigo. Cuatro

de ellos cohabitan con su familia original. Francisco es casado y tiene un hijo de cinco años.

Dos de las entrevistadas (66.66 %) son solteras y una es casada. Las solteras viven con su padre, su madre y/o sus hermanos(as). La casada, María Laura, vive con su esposo, quien es Francisco, y su hijo de cinco años.

De las diez personas entrevistadas, ocho viven en familia. Uno de los varones vive solo y otro en compañía de un amigo.

Para Laura Rocha y Francisco Illescas no es tan difícil salir a trabajar, pues cuentan con la ayuda de sus respectivas madres para el cuidado de su hijo, Emilio y, en alguna medida, para las labores domésticas. Además pagan a una persona para que haga el aseo de la casa una vez por semana. Laura —quien contribuye con una parte del gasto familiar— señala: “Cuando tenemos cenas en la casa, que es una vez cada tercer día, y que también a veces las hacen las mamás —pero otras veces que no hacen comida pues yo tengo que llegar a cocinar—, yo estoy pendiente de la despensa, de que si ya no hay comida para Emilio entonces tengo que ir de compras. A Francisco no le gusta hacer nada de esas cosas. Lo que él hace más es mantener las cosas, sobre todo de papeles de archivo, en su lugar, que es lo que más le preocupa”.<sup>122</sup>

En lo que respecta a las labores domésticas, Francisco reconoce que “hay zonas vedadas. Yo no me meto a la cocina porque soy un inútil. Como estamos casi la totalidad del tiempo fuera de la casa, entonces quienes se ocupan generalmente de esto son las abuelas. Pero digamos que (sí me encargo de) lo más inmediato: escombrar mi ropa, no dejarla botada, poner la sucia en la sucia...”.<sup>123</sup>

No le gusta cocinar ni “las labores domésticas de esas realmente pesadas”. Sin embargo parece ser un buen padre, pues admite que en ocasiones baña y viste a su hijo Emilio. Se ha propuesto además estar con él por lo menos tres veces a la sema-

<sup>122</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Laura...

<sup>123</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Francisco Illescas. México, 19 de septiembre de 1997.

na para acompañarlo al hacer la tarea. Al igual que Laura, Francisco es responsable de una parte del gasto familiar.

Uno de los varones entrevistados expuso que comparte las labores domésticas con la persona con quien vive en función del tiempo que tenga cada uno. Sabe hacer de comer, y de vez en cuando —en caso de ser necesario— también realiza labores de mantenimiento, como arreglar goteras y pintar paredes. De la misma manera, comparte la obligación del aporte económico.

A Jorge Alberto parece no quedarle otro remedio que hacer todas las labores domésticas él solo, ya que no vive acompañado. Comenta que espera ser millonario para no hacer nada de la casa. Mientras tanto, económicamente depende exclusivamente de sí mismo.

De los tres varones entrevistados que viven con su familia original, uno nos comentó que sólo ayuda los fines de semana por las mañanas con algunas de las labores domésticas, como lavar el patio o el baño o limpiar la casa. En su familia, la encargada de toda esta carga los demás días de la semana es su mamá. En esta familia la aportación económica la hace el papá.

En el caso de Éric, también es su mamá quien se encarga de hacer la comida y arreglar lo que se descomponga. Sin embargo, dice: “Yo también hago el aseo. Voy a pagar la luz o el teléfono cuando se debe pagar. (Hago) todo el jardín. Acompaño a mi madre al mandado junto con mi hermano. Así, varias cosas”.<sup>124</sup>

Además de las tareas domésticas, la mamá de Éric hace todo el aporte económico para sostener a su familia.

En cuanto a Jorge, las tareas principales de su casa las realizan entre todos: “Ayudo a mi papá a lavar el patio. Y creo que lo más importante para mí es quitarles el peso de la ropa, que es lo que hago siempre”.<sup>125</sup>

En este núcleo son cuatro miembros los que aportan el gasto familiar: el papá de Jorge, quien es jubilado; su hermana de treinta y cinco años, que es pedagoga; su hermana de veinticinco años,

<sup>124</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Éric Montes. México, 9 de julio de 1997.

<sup>125</sup> *Ídem*. Entrevista a Jorge Saldaña. México, agosto de 1997.

quien es estudiante de antropología y trabaja en un taller mecánico, y el mismo Jorge.

Por su parte, José Luis vive con su hermano, su hermana y la familia de ésta. Supone que su hermana hace todas las tareas domésticas, pues duda que su hermano la ayude mucho. Pero no puede saberlo a ciencia cierta, pues él llega a su casa muy noche. Sin embargo, se encarga de sus propias tareas, “es decir, lavar mi ropa, hacer mi comida, tender mi cama, asear el cuarto en el que estoy”.<sup>126</sup> La aportación económica la hacen José Luis y su cuñado: “...tenemos como una división, pues yo me pago mis gastos, mi alimentación y todo. Asimismo, de gastos de la casa, teléfono y todo eso nos vamos a la mitad. O sea, cada quien lleva sus gastos. Únicamente compartimos los servicios”, relata José Luis.

A Edith le parece que la manera en la que se dan las cosas en su familia en este sentido se debe a la importancia que su mamá le dio siempre a que los hijos e hijas estudiaran y no se distrajeran en tareas domésticas, razón por la que nuestra entrevistada nunca tuvo obligaciones específicas al respecto. Es apenas ahora, cuando Edith y sus hermanos están más grandes, que colaboran un poco en las labores domésticas. Sin embargo, aún no tienen una tarea específica que cumplir: “...mi papá a veces hace el desayuno, o igual ayuda en la cocina y eso. Ya ahorita es algo que hacemos entre todos. Ya cada quien empieza a ayudar en la casa a hacer lo que puede. Una tarea específica que tenga cada uno de mis hermanos o nosotros, no. Que yo tenga, principalmente mi cuarto y lavar mi ropa interior. Y a veces a mí me toca lavar los platos; a veces me toca ayudarlo en lo que es la sala, el comedor, o depende...”.<sup>127</sup>

Son su papá y su mamá quienes aportan el gasto familiar.

Resulta curioso ver que en el caso de las mujeres coinciden en la costumbre que impone a las madres la obligación de hacer las tareas domésticas. Como la experiencia que nos cuenta Maricarmen:

<sup>126</sup> *Ídem*. Entrevista a José Luis Hernández. México, 11 de julio de 1997.

<sup>127</sup> *Ídem*. Entrevista a Edith Maya. México, 18 de noviembre de 1997.

Creo que esto tiene que ver también con una tradición familiar, y más que todo con una educación hombre-mujer en México, en general. Mi papá tiene una cultura del macho muy arraigada. Por ende, mi madre es completamente el ama de casa. Yo, cuando tengo tiempo colaboro, porque aparte sí me gustan a veces las tareas del hogar y también porque mi madre es una persona no tan joven. En esa medida trato de colaborar en cuestión de limpieza. Y mi hermano adopta las mismas costumbres de mi padre. Entonces es ver tele y nada más. De vez en cuando se comide a hacer dos o tres cosas, pero no frecuentemente. Obviamente, siempre procuro hacer mi cuarto, levantar ropa, hacer camas, lavar trastes, hacer la cocina; a veces, trapear el piso y lavar mi ropa.<sup>128</sup>

El sostén económico en la familia de Maricarmen son principalmente su papá y su hermano, "...y yo en algunas cosas: a veces teléfono o cosas que se exceden", cuenta la bailarina.

Es interesante observar el relato de Francisco, quien como hombre opina lo mismo que Maricarmen con respecto a la educación machista:

Mira, yo soy el quinto hermano de siete; las otras seis personas son mujeres. Entonces esto te da una idea de...bueno, ya por el número de personas te da una idea de cómo estaba conformada. Era una casa evidentemente matriarcal, y en ese sentido pues siempre he dicho una cosa que suena medio feo, pero que...bueno, que el machismo no es que uno nazca siendo macho, sino que eso es finalmente una cuestión cultural, pues que te forman. Y el hecho de tener tantas mujeres alrededor de ti pues a mí me ha influenciado en muchos aspectos. Por ejemplo, no sé guisar, no sé lavar mi ropa, cosa que me conflictuó muchísimo cuando viví solo. Pero, bueno, esto determinó de alguna manera mi formación.<sup>129</sup>

De los siete varones entrevistados, sólo uno tiene antecedentes artísticos. Se trata de Jorge Saldaña, cuyo hermano mayor, de treinta y tres años, se dedica a la pintura y a la fotografía, y ha

<sup>128</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Maricarmen Uribe. México, 18 de noviembre de 1997.

<sup>129</sup> *Idem*. Entrevista a Francisco...

trabajado en la Sala Ollin Yoliztli, lugar al que alguna vez fue Jorge a verlo trabajar y al que regresó posteriormente para comenzar a estudiar danza.

Jorge Alberto narra que, hasta donde él sabe, no tiene antecedentes de familiares que hayan incursionado en la danza o en cualquier otra expresión del arte. Posiblemente ésa sea la razón por la que le tocó enfrentarse a su familia cuando decidió dedicarse a esto, lo cual le costó tener que salirse de su casa por no cumplir con las reglas familiares con respecto a llegar temprano, comer en casa o avisar dónde estaba. "A veces, como empecé en Barro Rojo no como bailarín sino como ayudante, era estar en las reuniones y me tenía que quedar. Realmente no hubo gran plática con mis padres acerca de eso, o con mis hermanos. No hubo mayor confrontación cuando me salí de la casa. La confrontación fue cuando me dijeron: 'Te vas de la casa'. Ya de ahí en adelante no hubo nada".<sup>130</sup>

La experiencia de Ricardo, aunque no idéntica sí es similar. A su papá le gusta mucho bailar los bailes de salón, pero en las fiestas nada más. En ésta y otras artes, él es el primero de su familia en dedicarse profesionalmente. A su mamá, quien actualmente tiene cincuenta y cinco años, al principio le costó trabajo comprender la decisión de su hijo. Sin embargo, cuando Ricardo le explicó qué es lo que él quiere empezó a ayudarlo un poco. A quien verdaderamente le ha costado trabajo ha sido a su papá, ya que tenía otros planes para su hijo: deseaba que estudiara la profesión que originalmente había elegido, que era ingeniería en computación. Cuando dejó esos estudios para dedicarse de lleno a la danza, la gente allegada a su papá le preguntaba: "¿Qué haces? ¿Trabajas?" "Bueno, todavía no trabajo pero estoy estudiando", les contestaba Ricardo. "¿Qué estudias?" "Bailarín", contestaba nuevamente Ricardo. "¡Ah, bailarín! No, pero otra cosa. ¿Ya no te vas a dedicar a algo de provecho?" Y Ricardo tuvo que explicar nuevamente: "...es que esto es una carrera, por si no lo sabes".

<sup>130</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Jorge Alberto Pérez. México, 19 de septiembre de 1997.

“Bueno, tienes que explicar de fondo, y entonces así como que empezó a ver a estas personas allegadas, amigos o familiares. Le decían a mi papá: ‘No, tu hijo es bailarín, ya no está estudiando’. Y él: ‘No, cómo creen’. Pero llegó un punto en que ya le tuve que decir la verdad y no lo aceptó. Dijo que cómo era posible, que era un tonto que dejaba una carrera de mucho porvenir por algo que no valía la pena. Pero pues mi decisión estaba tomada. De alguna manera sí me duele un poquito, porque hasta la fecha no lo sigue aceptando”.<sup>131</sup>

En el caso de Humberto la situación fue un poco más relajada. Siendo el primero de toda su familia en dedicarse a la danza, la reacción, específicamente del papá, fue negativa, ya que le resultaba difícil entender cómo haría Humberto para obtener ingresos que le permitieran mantener a una familia. Afortunadamente para nuestro entrevistado, las cosas han cambiado y sus padres lo han ido aceptando cada día con más calma y serenidad, según las propias palabras de Humberto: “Por lo menos ellos han venido a varias de las presentaciones y les parece un trabajo bueno; o sea, ellos están muy satisfechos con el trabajo”.<sup>132</sup>

Ahora llegamos al grupo privilegiado de nuestros entrevistados. De los siete, sólo ellos cuatro no tuvieron problemas con su familia al anunciar su decisión de ser bailarines profesionales.

Para Francisco aparentemente no hubo problema alguno; sólo sorpresa por parte de sus hermanas, pues cuenta que él no bailaba ni en las fiestas, ya que se considera torpe para ese tipo de baile. En el caso de Jorge sólo hubo necesidad de cumplir con el requisito de terminar su formación académica. Así que concluyó la carrera de contaduría en la UNAM, y ahora puede dedicarse a bailar, actividad en la que también ha cumplido.

De repente se encuentran familias más comprensivas que permiten a sus miembros desarrollar cualquier actividad por rara, poco remunerada o excéntrica que parezca. Con esta suerte corrió José Luis. Él estudiaba informática, “y un día de buenas a

<sup>131</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Ricardo Díaz. México, 9 de julio de 1997.

<sup>132</sup> *Idem*. Entrevista a Humberto Santos. México, 10 de julio de 1997.

primeras alguna amiga me mencionó que por qué no estudiaba danza, porque ella veía que me gustaba mucho bailar. En las fiestas no había quién me parara: todo el tiempo estaba bailando. Entonces decidí estudiarla, pero jamás le comenté a nadie que pensaba estudiar danza. A mis padres tampoco se los comenté nunca”.<sup>133</sup>

La reacción que tuvieron sus padres al enterarse fue de indiferencia. Sólo le recordaron que por ser hombre proveedor tendría que tener dinero.

Todavía con más suerte corrió Éric, cuya familia, en su totalidad, estuvo siempre de acuerdo con su decisión: “Como desde chavito me gustaba, me apoyaron”.<sup>134</sup>

A diferencia de los varones, y aunque no profesionalmente ni por mucho tiempo, dentro de las familias de todas las entrevistadas han existido personas que se han dedicado a alguna forma de arte. De las mujeres entrevistadas, una no tuvo apoyo inmediato de sus padres para dedicarse a la danza. Laura y Edith no sólo fueron apoyadas, sino también impulsadas por su familia para dedicarse a la danza.

Laura platica que lleva ese nombre pues a su padre le gustaba mucho la bailarina Laura Urdapilleta, y siempre había dicho que a su primera hija la llamaría así.

Edith tiene un tío periodista que siempre asiste a sus funciones y de quien ha aprendido el gusto por la cultura: leer, asistir a funciones de teatro ...En fin, a estar en contacto con la cultura en general.

Tiene una hermana cuyos estudios en el anterior Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza se vieron truncados por una postura familiar adversa a la actividad dancística. Se trata de Maricarmen, quien tuvo que hacer sus exámenes de admisión a escondidas. Dice de su padre: “A lo mejor es cuestión de temperamento tanto de él como el mío, y mi profesión se ha impregnado tanto de la terquedad de él como de la

<sup>133</sup> *Idem*. Entrevista a José Luis Hernández. México, 11 de julio de 1997.

<sup>134</sup> *Idem*. Entrevista a Éric...

mía, pero yo creo que a estas alturas ya es bastante claro que tengo una vocación hecha. Mi papá está totalmente en desacuerdo. Mi madre, como ella dice, me alcahuetea".<sup>135</sup>

De las diez personas entrevistadas, sólo dos han vivido en alguna otra parte además del Distrito Federal. Tal es el caso de Jorge Alberto, quien trabajó en Caracas, Venezuela, en dos compañías, así como el de Francisco, quien ha vivido en Tijuana, Sonora, Mexicali, Guadalajara (de donde se siente originario por el tiempo que radicó en aquella ciudad).

Dejar Guadalajara no fue una decisión voluntaria. Francisco Illescas narra que después de terminar la preparatoria tuvo halla muchos problemas para elegir carrera, así que tras fallidos intentos, tuvo que venir al Distrito Federal a intentar hacer carrera en la UNAM, en la Facultad de Ciencias:

...entonces llego aquí a Ciudad Universitaria, y toda la facultad llena de pintas, con una movilización política muy grande. En Ciencias, además, que era verdaderamente una efervescencia. En fin, y hay tantas actividades además, y ya ves qué cineclubes en todo C.U. Entonces diario iba al cineclub en cualquiera de las facultades. Vi cantidad de películas como no tienes idea, y la carrera la iba relejando cada vez. Me gustaba mucho, pero pasaban más cosas en la vida real que en el aula. Y estuve dos años, pero cada vez menos escuela y más otras actividades. En C.U. fue donde vi por primera vez danza, que fue a Gloria Contreras.<sup>136</sup>

La vida laboral de las personas con quienes platicamos no necesariamente empezó con la danza. Los siete hombres del grupo han trabajado en actividades distintas a la danza antes de comprometerse formalmente con ella. Una de las mujeres, de diecinueve años, no ha trabajado antes. Laura Rocha y Maricarmen no especificaron si iniciaron su vida laboral antes o después de Barro Rojo. Sólo para conocerlos un poco mejor, se enlistan brevemente sus empleos anteriores:

<sup>135</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Maricarmen...

<sup>136</sup> *Loc. cit.*

Jorge Alberto trabajó en Acción Colectiva y en Rajatabla Danza (Venezuela), y ha dado clases en el Instituto Superior de Danza. Francisco ha trabajado como profesor. Ricardo, desde los diecisiete años, en la tienda de sus padres. Además, como supervisor de exposiciones en un proyecto del Museo de las Ciencias de la UNAM. Desde que estaba en la preparatoria, Jorge Alberto ponía piezas de baile para fiestas, y trabajó también en una casa de cultura como maestro de danza clásica.

Jorge trabajó durante cinco años en el Centro de Orientación para Adolescentes administrando un proyecto. Asimismo, ha trabajado en Los Talleres, de Coyoacán; con Cecilia Appleton en Contradanza; con Silvia Unzueta; en el Foro Shakespeare y, con U.X. Onodanza. Actualmente presta sus servicios en el Centro Nacional de las Artes.

Alrededor de los quince años, José Luis lavaba autos en un taller mecánico. Más tarde fue ayudante de cocina en un restaurante; repartidor de periódicos; ayudante en una fábrica de tornos, en una fábrica de ventiladores y en una imprenta, y capturista en la Secretaría de Programación y Presupuesto. Actualmente trabaja como modelo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Éric ha trabajado como mesero en una pizzería, como auxiliar en una imprenta, y como ayudante de mostrador en una papelería. De igual modo, fue empleado de Scribe.

Solamente tres de las personas entrevistadas decidieron seguir esta carrera por gusto, porque "desde siempre" les llamó la atención bailar y les satisfacía hacerlo. Tal es el caso de Laura, quien narra que jamás ha dudado en lo absoluto de su interés por la danza. Por su lado, Humberto confesó que aunque no entiende cómo es que siguió por este camino sí tiene muy claro que hubo un enamoramiento con la profesión: "...es definitivamente el enamoramiento que la danza me provocó".<sup>137</sup>

Éric, por su parte, describe su experiencia de la siguiente manera: "A mí siempre me ha atraído bailar y a esta carrera de contemporáneo siempre la he visto como un poco más accesible a

<sup>137</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Humberto...

lo que me gusta. El clásico lo veo como un poco más lejano a lo que siempre me ha gustado: al movimiento, a todo. Entonces he decidido optar por esta carrera que me gusta, y si se está viendo que es una carrera como todas las demás, pues mejor aún".<sup>138</sup>

Uno de nuestros entrevistados nos cuenta cómo su encuentro con la danza tiene que ver con su ideología política y social. Para Jorge, el repartir volantes, trepar a camiones y participar en mítines lo hizo descubrir lo importante que era para él pertenecer a este grupo. Dice:

Cuando estudiaba en CCH andaba mucho en ideales juveniles, ideales políticos que te forman, y sobre todo es una formación de *cecehachero* y del sur, cerca de la UNAM. Bueno, pues yo participé en las *boteadas*, repartiendo volantes, trepando en los camiones; en palomazos, en mítines ...Bueno, en fin, sí fue muy importante para mí tener esa experiencia, y siempre se me quedó esa sensación —más bien ese descubrimiento— de qué tan desproporcionadas son las riquezas en todas partes. Creo que siempre me quedó el gusanito de por qué hay gente que tiene mucho y por qué hay gente que tiene poco, y por qué hay gente que de plano se muere. Y a partir de eso yo empiezo a ver la danza, empiezo a querer tratar de acoplarme a algún grupo, y bueno, yo empiezo a ver mucho. Vi a U.X. Onodanza. Me pareció excelente grupo. Y finalmente llego a ver a Barro Rojo, que para mí es un golpe, porque, retomando las cuestiones, mi conciencia política y los ideales que yo tenía, bueno, pues creo que es lo que más se acerca.<sup>139</sup>

Para Jorge Alberto y para Francisco la danza parece ser más una carrera de retos que de gusto. Francisco nos dice:

Bueno, justamente insisto: yo no había hecho ninguna actividad física, deportiva, cultural de ninguna especie. Intenté nadar y me duró el gusto una semana; intenté correr y corría, pero jugaba cascaritas de fútbol. No había nada en serio, nada que te jalara realmente a hacer actividad física. Entonces, cuando llego a hacer la audición a Ballet Nacional fue más por curiosidad y morbo; un poco como de

<sup>138</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Eric...

<sup>139</sup> *Idem*. Entrevista a Jorge...

probar cosas. Entonces, el hecho de haberme quedado ahí, un poco fue parte de esos pequeños retos. Me fui quedando en los distintos cedazos, en las distintas pruebas que iban haciendo a la gente, y cuando quedó el grupo final, el definitivo —habían pasado para esto dos meses aproximadamente, porque eran de prueba—, había una cantidad impresionante de gente y de no tener absolutamente nada, ningún antecedente de ninguna especie. Y llegar y quedarte, pues eso fue bastante fuerte también, y estimulante, pues, este tipo de reto, de ver que uno puede aunque no tengas las condiciones necesarias.

De repente, cuando alguien que no ha visto danza entra a un salón de clases, a un salón de ensayos y se pasma con esta primera impresión, me remite a esa época cuando yo llegaba y veía esto, que es muy placentero, muy gratificante. Y entonces el hecho de irme quedando en esas pruebas fue lo que me motivó a que me decidiera; y entonces cada vez hacía más danza ...Llegó el momento en que tuve que decidir y dije: "Bueno, me encanta la facultad, pero no, yo creo que me puedo quedar: el cuerpo no me va a esperar para dedicarme a la danza; entonces a lo mejor la mente sí". Y decidí en ese momento que me dedicaba a la danza, más por este asunto de algo que no había probado que era el moverte, el sentir...No se puede decir, pero se puede explicar muy bien cuando bailas; simple y sencillamente cuando bailas, que pierdes noción de la realidad, que pierdes conciencia, que pierdes cuando te montas en la música; cuando bailas en una fiesta, me refiero. Pues así, es lo mismo, nada más que con ciertas reglas. Eso implica esta borrachera constante, este perderte de ti, y darles chance, darles rienda a tus más primitivos impulsos.<sup>140</sup>

Con toda franqueza, Jorge Alberto nos relata qué lo decidió a seguir la carrera de la danza:

Pues no sé, la verdad. Quizá lo necio, lo terco que era. Bueno, todavía soy medio terco ahora ...Pero nada, yo salí de mi casa: nada-ba, estaba en la preparatoria con los exámenes extraordinarios...Ya no me dedicaba de lleno a eso. Dejé de nadar y empecé a tomar clase (de danza), pero mi cuerpo no daba para eso. Entonces más bien era como forzarme; una cuestión como de catolicismo: ese sufrimiento, ese masoquismo que necesitaba yo para expiar culpas, yo creo. Y poco a poco mi cuerpo fue dando. Hubo gente dentro de la danza que tuvo fe en mí de alguna manera. No sé por qué, además. Creo que

<sup>140</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Francisco...

porque era muy terco con mi cuerpo. Y pues ya casi fui entrando solo. No fue algo de "quiero ser bailarín para bailar tal cosa en tal grupo". Pues no, me di cuenta cuando ya estaba adentro, cuando estaba participando con Barro Rojo; me di cuenta de mi vocación. No antes. Antes yo no sabía ni qué estaba haciendo, la verdad.<sup>141</sup>

El resto de los entrevistados coinciden en que su incursión en esta carrera fue, por lo menos al principio, meramente casual. Para algunos la danza significaba el poder tener una actividad "deportiva" que pudiera estar relacionada con actividades que ya desempeñaban, como la gimnasia o la natación. Para Ricardo la danza se llamó coincidencia:

Ya ves que de chico te formas ciertos complejos, pero hay que identificarlos. Y como mi papá me hizo tenerles miedo a los juegos de fútbol, basquetbol, o sea juegos de equipo, me sentía un poco menos con mis compañeros, amigos, familiares; prefería no jugar eso. Entonces, por mi cuenta, cuando entré a la secundaria me metí a un deportivo, a natación. Ése es muy personal, un entrenamiento muy personal. De ahí casi toda mi vida me la viví en natación. Ya cuando estuve en la universidad me metí a gimnasia un poco, como un año nada más, y, precisamente estando en la universidad, un día iba caminando para mis clases y de repente pasé por ahí, por la Alberca Olímpica, donde hay un salón de danza, y pues me asomé y vi que estaban haciendo ejercicios, pero algo que no había visto (los aeróbicos todavía no estaban de moda; ni había). Pero se me hizo raro ver ese tipo de ejercicio porque no era gimnasia; no era lo que yo estaba acostumbrado a ver. Pues me interesó...Por eso me apunté en los talleres de la UNAM.<sup>142</sup>

Sus niveles de estudios son muy variados:

Francisco comenzó en 1980, a la edad de veinte años, en el Ballet Nacional. No tiene documento alguno que lo acredite como bailarín, pues no había esa posibilidad debido a la falta de sistematización en la enseñanza dancística. Optó por la danza

<sup>141</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Jorge Alberto Pérez. México, 18 de noviembre de 1997.

<sup>142</sup> *Idem*. Entrevista a Ricardo...

contemporánea, según él mismo lo cuenta, "porque hay cierta animalidad, pero por otro lado cierta naturalidad en lo que se hace. Y suena muy cursi decirlo: es que yo no la escogí; fue la danza la que me escogió a mí".<sup>143</sup>

Edith empezó su formación en 1989, a los once años de edad, en el SNEPD. Cursó seis años de la carrera y llevó un curso pre-vocacional de danza, lo que le da un nivel de licenciatura.

Maricarmen ingresó al SNEPD en 1987, también a los once años. Cursó seis años de carrera —equivalentes a una licenciatura— y su proceso de titulación como profesional ejecutante de danza contemporánea le tomó un año más.

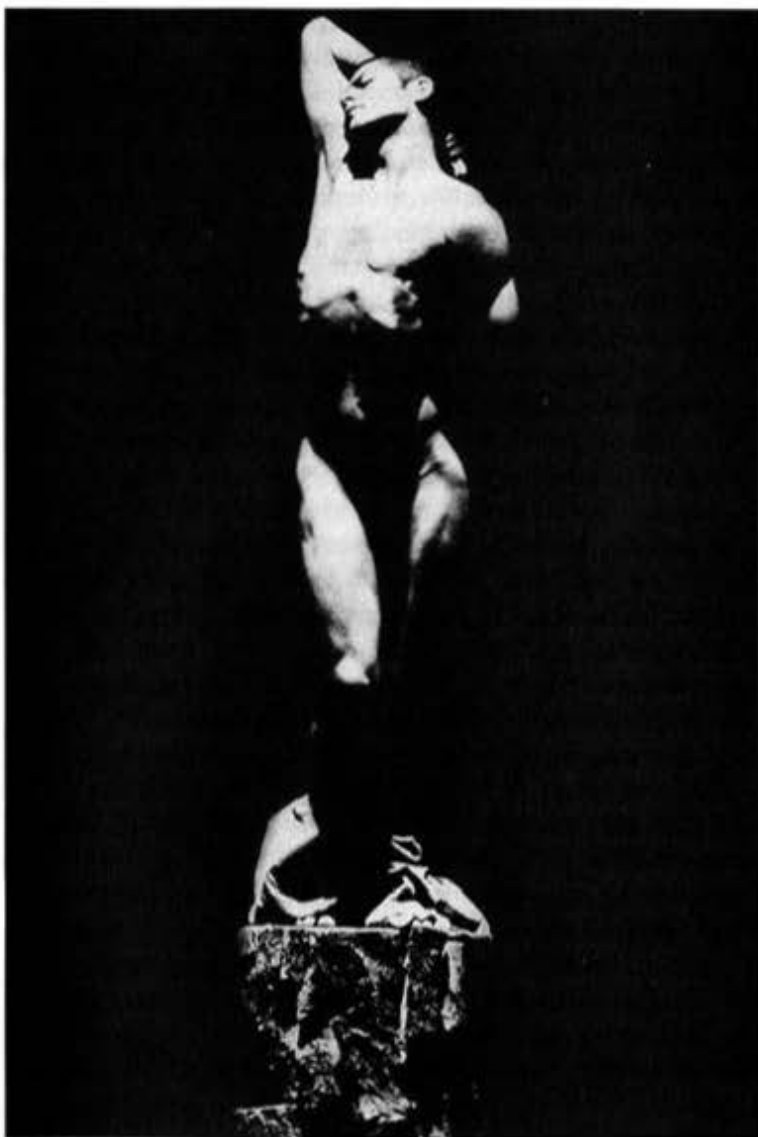
Ricardo también tenía once años cuando empezó sus estudios, en 1986, en los talleres del ISSSTE, mismos que continuó más tarde con Guadalupe Novelo. Estudió dos de los tres años que duraba su carrera.

Jorge Alberto comenzó formalmente a los dieciocho años, en 1984, cuando entró a tomar clases con Francisco Illescas en los grupos especiales del SNEPD. Aunque su nivel escénico es muy alto, académicamente no cuenta con documento alguno que lo avale. Para él la danza contemporánea es como un llamado: "Vas entrando en un patrón de movimientos y vas creyendo en eso".

Laura inició a los ocho o nueve años en el IMSS. La carrera de bailarina de concierto la hizo en la Academia de la Danza Mexicana. Además tiene la licenciatura en danza por parte del INBA. Nos dice que a pesar de que no se le facilitaba la técnica Graham de danza contemporánea pues no iba de acuerdo a con su cuerpo, su incursión en este género se debió al gusto que le daba bailar con la técnica Limón.

Humberto empezó en una preparatoria de un Cedart, y posteriormente se aplicó para ingresar en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Está a punto de terminar la carrera de ejecutante de danza contemporánea, género que escogió ya que, a pesar de que al principio quería ser bailarín de danza clásica, "...con el tiempo me fui dando cuenta de que la

<sup>143</sup> *Idem*. Entrevista a Francisco...



Barro Rojo, *Sebastián, o los tormentos de la pasión*, 1997  
Foto: Roberto Aguilar

danza clásica no era exactamente lo que yo estaba buscando, porque establece ciertos patrones que a lo largo del tiempo me parecieron no funcionales o no suficientes para lo que yo pretendía, y dentro de la danza contemporánea he encontrado más de lo que yo estaba buscando, que es un tanto mayor posibilidad en cuanto a la investigación de movimiento”.<sup>144</sup>

En 1995, cuando tenía dieciséis años, Éric inició su carrera de bailarín en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea. Actualmente continúa sus estudios dancísticos. Respecto de su ingreso en la danza contemporánea dice: “...creo que es algo que es un poco más libre en expresión, y en el movimiento no le pone límites; o sea, no le ponen un hasta aquí. O sea, tú te puedes ir dando más: mientras más creas más siente tu cuerpo, más puedes dar en el movimiento”.<sup>145</sup>

José Luis calcula que fue alrededor de 1992, a los veintidós años, cuando empezó a tomar clases en la Escuela de Iniciación núm. 1 del INBA. Ahí realizó toda la carrera de bailarín ejecutante. Con respecto a la danza contemporánea opina: “...la danza clásica me gusta mucho, pero está muy atrás de lo que puede decir la danza contemporánea. Porque yo creo que el arte tiene que comunicarse, y a veces la danza clásica comunica, pero es algo que ya no llega en estos días: se quedó muy atrasada”.<sup>146</sup>

Jorge comenzó en los grupos piloto del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli en 1986, a los diecinueve años. Ha llegado al segundo año de la carrera de bailarín ejecutante. “Creo que lo mío no es lo clásico —comenta cuando preguntamos por qué optó por la danza contemporánea— ...me voy a los grupos especiales de danza contemporánea, donde yo aprendo pero infinidad de cosas. Muchísimo. Creo que es donde verdaderamente describo mi vocación y que me llama la sangre de los grupos independientes. Súper gratificante para mí esa etapa”.<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Humberto...

<sup>145</sup> *Ídem*. Entrevista a Eric...

<sup>146</sup> *Ídem*. Entrevista a José Luis...

<sup>147</sup> *Ídem*. Entrevista a Jorge...



### 3.5 Danza, género y situación laboral

Generalmente y por desgracia, en algunos casos quienes se dedican a esta profesión no reciben una remuneración económica tal que les permita sostenerse a sí mismos y a su familia. Es por esta razón —aunque posiblemente también influya el gusto por hacerlo— que siete de nuestros entrevistados se ven en la necesidad de tener otro trabajo. Uno de ellos, José Luis, trabaja en una actividad que no está relacionada directamente con la danza. El resto de quienes conforman la muestra no tiene otro empleo.

Además de su labor como bailarines —en lo que ganan doscientos pesos por función—, tres de los integrantes de Barro Rojo desempeñan otros cargos en la compañía: Laura lleva la dirección artística, Jorge Alberto es entrenador y Francisco funge como coreógrafo. Ninguno percibe un sueldo por ese trabajo adicional.

Al margen de esto —y sin olvidar que es mamá—, Laura es maestra del Centro Nacional de las Artes, actividad que le reditúa seiscientos pesos quincenales. Aunado con lo anterior, tiene el cargo de coordinadora del nivel de ejecutantes, puesto en el que recibe dos mil pesos quincenales por una plaza de medio tiempo. Esto hace para Laura un total de dos mil seiscientos pesos quincenales fijos, más lo que —de manera irregular— cobra como bailarina y coreógrafa de Barro Rojo.

En nuestras filas tenemos un maestro de la Escuela Nacional de la Danza Clásica y Contemporánea. Se trata de Jorge Alberto, quien por su plaza en interinato percibe dos mil quinientos pesos mensuales. Cuando hay funciones, puede además recibir entre ciento cincuenta y doscientos pesos por presentación.

Gracias a una beca que ganó recientemente, Francisco recibe diez mil pesos mensuales por parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Sumado a esto, percibe cuatro mil pesos mensuales por los tres cuartos de tiempo que ejerce como profesor.

A estos catorce mil pesos mensuales se añade lo que excepcionalmente pueda ganar como coreógrafo de Barro Rojo. Cabe mencionar que Francisco ha dado ya por terminada su carrera como bailarín.

Jorge, Maricarmen y Ricardo —quienes se desempeñan en Barro Rojo exclusivamente como bailarines y tienen además otros trabajos relacionados con la danza— narran su experiencia. Como asistente del maestro Serafín Aponte —subdirector de Contemporáneo del Centro Nacional de las Artes—, Jorge percibe un sueldo mensual de dos mil doscientos pesos, además de los ciento cincuenta o doscientos pesos que obtiene por función cada bailarín de Barro Rojo. Por su parte, Maricarmen trabaja impartiendo clases en un Cedart, actividad por la que percibe quinientos pesos quincenales.

Ocasionalmente, Ricardo da pequeños *shows* en las discotecas, donde por cada función le pagan un mínimo de trescientos pesos. (Cabe señalar que la función dura apenas cinco minutos.) Nos cuenta que también está en “una obra de teatro infantil que se llama *El hijo del rey león*, que la dirige Alberto Hernández. Y no soy actor; más bien lo que hago ahí es bailar, porque hay muchas coreografías, y poco a poco incursiono en la actuación porque voy aprendiendo de ellos. No pagan mucho ahí: son cien pesos por función, pero como hay un poquito más de trabajo, porque las promueven en primarias, entonces pues sí, por lo menos cada semana hay una función”.<sup>148</sup>

José Luis cuenta que se dedica, además, al modelaje: “El sueldo es muy variado. Donde estoy, en la ENAP, pagan muy poco; pagan ocho pesos la hora. Entonces yo les dije: ‘Así no trabajo. La verdad es muy poco’. Entonces llegaron a un acuerdo en que los estudiantes nos daban dinero aparte. Entonces en realidad es muy variable. Puede ser que en una semana, si es que van todos los estudiantes y si hay clase aunque sea por una sesión, saco como ciento cincuenta pesos, por ejemplo”.<sup>149</sup>

Edith y Humberto se dedican exclusivamente a bailar en la compañía. Ambos perciben entre ciento cincuenta y doscientos pesos por función, “y generalmente vienen saliendo una o dos

<sup>148</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Ricardo...

<sup>149</sup> *Idem*. Entrevista a José Luis...

temporadas de ocho o doce funciones al año, y aparte las funciones sueltas, que serán unas ocho funciones al año”.<sup>150</sup>

Resulta incomprensible la situación económica por la que tienen que pasar los artistas en nuestro país. El estudio refleja cómo el ingreso de personas con la misma carrera dancística y que se dedican a actividades alternas puede ir desde los ocho pesos por hora hasta los catorce mil pesos mensuales.

De la misma manera, resulta inaudita la desprotección social que padecen estas personas, quienes al ejercer la danza ponen en riesgo su integridad física debido al esfuerzo realizado en los ensayos y puestas en escena. Ello, sin olvidar que en este tipo de profesiones, las cuales exigen un desgaste físico tan intenso, la vida profesional termina a una edad muy temprana y se carece de protección social para la vejez.

¿Tienes seguridad social? Tal es la pregunta que planteamos. Las respuestas asombran, sobre todo si tomamos en cuenta que nos ubicamos en el umbral de un nuevo milenio. Ricardo dice que no, que de ningún tipo. En el mismo caso se encuentran Humberto y José Luis. El caso de los demás no mejora mucho. Por ejemplo, Éric y Edith tienen Seguro Social por parte de su mamá; sin embargo, esto no les da derecho, como trabajadores que son, a tener aguinaldo ni prima vacacional, ni crean antigüedad para la jubilación. Maricarmen desconoce si está asegurada.

Jorge Alberto sí goza de seguridad social por parte del ISSSTE, así como de prestaciones como aguinaldo, vacaciones y prima vacacional. Lo mismo ocurre con Francisco y con Laura, quienes, como trabajadores de la escuela, también se hacen acreedores a estas prestaciones.

El caso de Jorge Saldaña es distinto. Él carece de seguridad social. Sin embargo, como trabaja por honorarios, sí tiene vacaciones, prima vacacional y aguinaldo.

La danza influyó en la vida diaria de todos ellos, según su propio testimonio: se empieza a sentir y a mover el cuerpo de otra manera; se aprende a conocerlo, a relajarlo junto con la

<sup>150</sup>Patricia Camacho. Entrevista a Humberto...

mente. Su vida social parece ser otra a partir de la práctica dancística. Ahora se relacionan con personas que tienen intereses más afines a los de ellos. El arte les pide ser más exigentes con ellos mismos, con sus proyectos de vida. La danza ha contribuido a modelar el barro de masculinidades alternativas, preñadas de feminidad y llenas de contradicciones. Asimismo, ha recrudecido la difícil condición social de las bailarinas de Barro Rojo sometidas ya no a dobles ni triples, sino a casi ininterrumpidas jornadas de trabajo.

Los testimonios de todos ellos coinciden. Basta leer el de uno de ellos, Jorge, quien relata: “...redescubro cosas más que de pronto se me habían olvidado, que ya no recordaba que tenía (...) nunca me había puesto a pensar qué tan importante era para mí mi familia, la misma gente con la que conviví diariamente (...) Ahora me doy cuenta de que observo más los rostros (...) Descubro mis creencias, mis valores. Para mí es importante”.<sup>151</sup>

Por su parte, Ricardo plasma una experiencia muy interesante: “En mi vida personal (la danza) me ha ayudado a no caer en la depresión tremenda, porque si no fuera por la danza y hubiera tenido los problemas que he pasado, quién sabe qué hubiera hecho. Por decir algo, es que llegas a pensar en la muerte o desquitarte con otra persona no sé de qué manera”.<sup>152</sup>

Todos los bailarines nos platicaron que habitualmente se levantan muy temprano por la mañana; si tienen tiempo y dinero desayunan, y se preparan para trasladarse a su lugar de trabajo o a su escuela. Después de una agotadora sesión matutina, regresan a su casa a comer (a veces apenas a preparar la comida), y de regreso a más clases, más ensayos, más trabajo para una agotadora sesión vespertina.

Pareciera que los días tienen menos de veinticuatro horas, y cuando llega el momento del descanso son las doce de la noche y el cansancio y el sueño son su contradanza. No hay tiempo más que para una pequeña charla con la pareja, para preparar las

<sup>151</sup>Patricia Camacho. Entrevista a Jorge...

<sup>152</sup>Idem. Entrevista a Ricardo...

cosas del día siguiente, para seguir soñando (danza de imágenes caprichosas coreografiadas por el inconsciente).

Por otra parte, es necesario leer el discurso de los entrevistados sobre el hecho de que quienes se dedican a la danza son mayoritariamente mujeres.

Al respecto, Jorge señala: "No sé si suene machista, pero para mí de pronto sí como que mi sentido hombruno, tarado (*sic*), retrógrada...Siento que cuando yo empezaba a hacer esto y me daba cuenta que la mayoría de la gente eran bailarinas (...) yo decía: '¿Por qué no hay hombres que se dediquen a hacer danza?' Pero después como que me va cayendo el veinte de que, bueno, todos estamos en este ajo, y ya lo asimilo más".<sup>153</sup>

Con relación a esto, Éric opina que el hecho de que las mujeres sean mayoría en la danza puede incluso ser tomado como un acicate para demostrar superioridad frente a ellas: "He pensado de repente lo competitivo que es estar junto a una mujer de una manera positiva; de decir de qué manera piensan, de qué manera hacen las cosas, de qué manera sienten (...) Eso me ha llevado a 'yo tengo que hacerlo más fuerte'".<sup>154</sup>

Tres de los entrevistados no sienten que la danza sea una actividad mayoritariamente de mujeres. La respuesta de Jorge Alberto al respecto fue: "¿Si es mayoritariamente femenina? No creo".<sup>155</sup>

Para Francisco, "fue uno de los factores que definió el hecho de que me dedicara a la danza (...) Ves algo más objetivo que mujeres hermosas. Porque mujeres en todos lados hay. Yo creo que sí hay un encanto en las bailarinas. Por supuesto que hay un encanto, por esta posibilidad de comunicación corporal. Pero no es lo definitivo, pues hay mujeres, por ejemplo en la facultad, tan brillantes que me gustaría acercarme a ellas por aprender, por saber, por que me platicaran, por conocer su manera de pensar".<sup>156</sup>

<sup>153</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Jorge...

<sup>154</sup> *Idem*. Entrevista a Éric...

<sup>155</sup> *Idem*. Entrevista a Jorge Alberto...

<sup>156</sup> *Idem*. Entrevista a Francisco...

Aunque los datos estadísticos pueden demostrar que dentro de la danza son más las mujeres que los hombres que bailan, la realidad de Barro Rojo refleja algo muy distinto, ya que en sus filas participan más varones que mujeres. Esto se debe principalmente a una razón, en la que coincidieron las tres bailarinas y los siete bailarines entrevistados: "Yo creo que Barro Rojo es un grupo que trabaja con mucha fuerza en su movimiento (...) maneja una energía muy densa. Yo creo que una mujer en Barro Rojo tiene que ser fuerte, ruda".<sup>157</sup>

Éste es el comentario de un hombre integrante de la compañía, pero, ¿qué opina una mujer?

Al parecer de Maricarmen, "es una interrogante de todo mundo, porque yo desde que me acuerdo, y si repasamos la historia del grupo, siempre han sido la mayoría hombres, y es bien raro porque obviamente la mayoría en el gremio somos mujeres. Pero yo creo que tiene que ver con la propuesta del grupo, con la propuesta artística, porque es bien evidente que si no hay un trabajo emotivo muy fuerte hay un trabajo físico muy fuerte. O uno o el otro, o los dos (...) Las mujeres no aguantan y se van".<sup>158</sup>

Francisco también tiene un argumento. Se trata de la permanencia: "...ahora para la celebración de los quince años estamos haciendo un listado de la gente que ha pasado por (la compañía). Hay casi el doble de mujeres que de hombres de quienes han pasado por Barro Rojo, lo cual parece mentira. En conclusión, podríamos decir que hay mayor permanencia de los hombres que de las mujeres (...) entrar a un grupo, comprometerse casi como militante ahí, y esto ya no es un prejuicio; es un hecho: han perdurado más los hombres".<sup>159</sup>

Es evidente en estos tres argumentos el hecho de que son la energía y la fuerza física, así como la disponibilidad casi incondicional de tiempo, lo que hace mayoría a los hombres dentro de este grupo de profesionales de la danza.

<sup>157</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Éric...

<sup>158</sup> *Idem*. Entrevista a Maricarmen...

<sup>159</sup> *Idem*. Entrevista a Francisco...

El asunto de la autoridad, de la toma de decisiones y de la legitimidad cuando es una mujer la que tiene una posición de mando frente a un grupo masculino se puede apreciar en este estudio.

Para Laura Rocha, ser la directora artística de una compañía dancística cuyos integrantes son en su mayoría varones no es difícil: "No me siento ni más ni menos que ellos. Desde que entré a Barro Rojo siempre han sido la mayoría hombres. Nos hemos integrado así; así me he hecho (...) La energía que siento por ellos es muy rica, y siento que se complementa muy bien con estas mujeres. No he tenido mayor conflicto ni me he sentido mal".<sup>160</sup>

Sin embargo, también hay opiniones en las que se ha infiltrado la ideología de la masculinidad hegemónica. Ello ocurre con Éric, quien piensa que el hecho de que la directora artística sea mujer se debe a la búsqueda de un reto, el de "representar al hombre ante un foro: infinitos sentimientos, infinitas sensaciones, infinitas visiones, y ver cómo reacciona el hombre ante esa sociedad, y verlo ella como mujer".<sup>161</sup>

Tanto para Jorge como para Edith, esta situación es benéfica para el grupo, ya que, independientemente de la capacidad creativa de Laura, el factor género es importante para el manejo de la compañía.

Respecto del género, Humberto nos recuerda esa ubicación típica de lo femenino como inferior a lo masculino. Señala: "...no me desagrada porque resulte que ella lleve la dirección, pero siempre hay gente apoyándola, que en este caso son varones".<sup>162</sup>

Mujeres y hombres convergen en el punto que señala que la última palabra en cuestiones artísticas dentro del grupo la tiene una mujer, Laura, la directora artística, aunque generalmente esto se da tras un proceso de trabajo grupal. Pero veamos qué

<sup>160</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Laura...

<sup>161</sup> *Idem*. Entrevista a Éric...

<sup>162</sup> *Idem*. Entrevista a Humberto...

dice Humberto en este sentido: "Pues la última palabra...Mira, te voy a comentar ciertos detallitos. Cuando Barro Rojo hace una obra generalmente hay alguien que lleva la idea. Esa idea la desarrolla Laura Rocha. Francisco Illescas llega a dar ciertas opiniones acerca del trabajo, al igual que Armando García. Ya cuando está a punto el proceso de concluir, Armando García está presente para pulir el trabajo, para darle ciertos toques".<sup>163</sup>

En cuanto a su estructura organizativo-administrativa, los integrantes de Barro Rojo tienen distintos puntos de vista. Por un lado están las dos mujeres que son exclusivamente bailarinas y Jorge Alberto, quienes dicen que esta área está totalmente descuidada, pues no hay delimitación de funciones entre las personas que se supone deben encargarse de esto cotidianamente.

Cuatro de los hombres están claros de que este trabajo lo realiza uno de ellos, Francisco Illescas, aunque para Jorge la función de tomar este tipo de decisiones la cumplen Laura, Francisco y él mismo, quien se asume como administrador.

Laura, como directora artística, opina que, por razones no sólo económicas sino también prácticas, esta función la asume Francisco, con el apoyo de todo el grupo, pues para que todos aprendan a manejar las distintas tareas procuran delegar funciones siempre que se puede. En opinión de Ricardo, es Armando García quien toma este tipo de decisiones.

Por supuesto, hay más cosas que hacer además de ensayar, bailar y tomar decisiones artísticas y administrativas. Entre muchas otras cuestiones, los bailarines tienen que hacerse cargo de su vestuario; de mantenerlo limpio y en buenas condiciones. En teoría, cada uno se encarga de su propio vestuario. Sin embargo, nos encontramos con dos casos en los que no lo hacen ellos personalmente, como nos platica Francisco, a quien, ya sea su pareja o su mamá, le mantienen al día su ropa. Laura, por su parte, trata de hacerlo ella personalmente, pero a veces la ayudan su mamá y su suegra. Al respecto, Jorge Alberto nos cuenta: "Está todo roto (su vestuario), o sea que nadie lo zurce. Y

<sup>163</sup> *Loc. cit.*

cuando se necesita planchar, yo lo aliso mucho, mucho, mucho, para no plancharlo".<sup>164</sup>

Relacionarse entre ellos y ellas puede no ser tan fácil como pareciera. El contacto físico que exige la danza puede inhibir a las personas; incluso puede llegar a molestarlas. Esto depende del carácter y del estado de ánimo de las y los bailarines en los momentos importantes; de su edad, de su preferencia sexual.

Para cinco de nuestros bailarines, trabajar con mujeres y relacionarse con ellas no representa problema alguno, y lo mismo sucede en su trato con los demás hombres. Para uno de los bailarines resulta difícil congeniar con las mujeres.

En el caso de las mujeres, relacionarse entre ellas no es difícil; por el contrario, no sólo se identifican como mujeres y bailarinas, sino que también han llegado a ser amigas más allá del foro. Su relación con los varones del grupo es igualmente buena, aunque no tan íntima. Sólo para Laura resulta más fácil relacionarse con los hombres, según nos lo explica: "A mí me cuesta mucho trabajo hacer amigas, sobre todo mujeres (...) Siento como que nunca es importante lo que le digo al otro y me cuesta trabajo acercarme a la gente (...) Me relaciono mejor con los chicos".<sup>165</sup>

La danza no es impedimento para tener pareja o hijos. Ejemplo de esto son Laura y Francisco, quienes son pareja y tienen un hijo, lo que sin embargo, no los exenta de situaciones desiguales en la convivencia cotidiana con respecto a la pareja y al ejercicio de la maternidad y la paternidad.

De los ocho entrevistados restantes, dos hombres y una mujer viven una relación de pareja con personas externas al grupo. De ellos, la mujer y uno de los hombres piensan que tal vez en un futuro se casen y tengan hijos. El otro varón no cree en el matrimonio, ni procrear está dentro de sus planes.

De la mujer y los tres hombres que actualmente no tienen pareja, dos creen que algún día podrían casarse y tener hijos.

<sup>164</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Jorge Alberto...

<sup>165</sup> *Idem*. Entrevista a Laura...

Uno de ellos no piensa casarse, pero desearía en el futuro tener un hijo. El último de ellos expresa que no se casará ni tendrá hijos.

Uno de los varones refiere que está por terminar la relación con su actual pareja. Respecto de casarse y tener hijos, nos platicó: "Como que es un deseo que de repente sí me llega al corazón. De hecho, pues sí debería buscarme una chica; tener hijos, familia. Sí: una familia. Pero te digo que es muy de repente. Pero también por mi situación o por mi preferencia a lo mejor digo: '¡Ay!, es una ilusión nada más', y la descarto".

Como se mencionaba anteriormente, existe una idea generalizada de que en el ambiente artístico, específicamente en el de la danza, la mayoría de los hombres que se dedican a ella son homosexuales. Ya en páginas anteriores he referido la lógica en la que se sustenta este prejuicio. Independientemente de que se halló que en Barro Rojo gran parte de los varones se asumen homosexuales y todas las mujeres heterosexuales, lo que se comprobó es que sus preferencias sexuales no son particularmente relevantes para el desarrollo de su carrera dancística.

Por otra parte, la idea de que los hombres homosexuales hacen mayoría en la danza puede surgir de que este ambiente es más abierto y ellos pueden expresar sus preferencias sin temor a ser criticados o vetados, lo que daría la apariencia de que los bailarines son homosexuales en su totalidad. Esta idea la tiene muy clara Laura, quien comenta al respecto: "Aquí en la danza se acepta. Es algo con lo cual constantemente vivimos, y se acepta. En otros ámbitos se sigue viendo como que es algo malo, y yo creo que aquí es visto de manera natural: es otro tipo de relación y ya".<sup>166</sup>

Francisco, por su parte, siente que tanto los homosexuales como las lesbianas han ido ganando espacios, y que "acusar a alguien de esta preferencia sexual, pues, implica un atraso mental bastante fuerte (...) La sociedad va avanzando lento pero seguro, pues hay un reconocimiento a las minorías".<sup>167</sup>

<sup>166</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Laura...

<sup>167</sup> *Idem*. Entrevista a Francisco...

El hecho de que la danza sea supuestamente una actividad de mujeres puede causar incomodidad incluso entre los varones que se desarrollan en esta área. Para saber hasta qué punto esta tendencia de la danza hacia lo femenino afecta a los hombres integrantes de Barro Rojo, se les preguntó si sienten que la danza los hace femeninos. Las respuestas son las siguientes.

Para cuatro de los entrevistados, la danza ha significado el afloramiento de su parte femenina de una manera importante. El testimonio de José Luis lo comprueba: "...(el arte en general) te hace ser más mágico, más ser humano, porque aflora tu sensibilidad, aflora mucho tu lado femenino".<sup>168</sup>

A Francisco la danza lo ha hecho comprender más claramente el papel de la mujer y el suyo propio: "Me ha ayudado a comprenderme, a comprender más a los humanos (...) Desde siempre (las mujeres) me han causado admiración y respeto, lo que no me salva de tener ciertas actitudes de machismo".<sup>169</sup>

Uno de los entrevistados, sin embargo, está convencido de que, siendo varón, esto del afloramiento femenino no puede existir: "Yo estoy totalmente convencido de una máxima escénica de Jorge Marcos, que decía que si realmente vas a ser mujer, que lo seas, pero totalmente, y si eres hombre, bueno, que se te vea en el escenario. Entonces yo creo que, a menos que el papel te lo pida, pues lo vas a representar, pero si no, no hay necesidad",<sup>170</sup> nos explica Jorge.

En el caso de las mujeres, se les preguntó si la danza las ha hecho masculinas, pregunta a la que respondieron con un poco más de temor que los hombres respecto de la feminidad inherente a su ser varones. Maricarmen opina que más bien es "una cuestión de fisicalidad (*sic*) óptima para desarrollar la propuesta (del grupo)".<sup>171</sup>

Para Laura, se trata más bien de un asunto que viene desde su niñez: "Siempre he tenido más contacto con los hombres, en este

caso con mis hermanos (...) Yo no creo que haya perdido mi feminidad. De hecho, a veces cotorreando les digo a los chavos: '¿Qué, quieres demostrar que eres más fuerte? Pues sí, eres más fuerte físicamente, y ¿qué, con eso qué se gana?' Yo creo que en Barro Rojo igual ves a las mujeres y son bien fuertes, pero bien femeninas".<sup>172</sup>

A Edith parece no costarle tanto trabajo aceptar que sí tiene una parte masculina que incluso se ha visto influida por su actividad como bailarina, y nos dice: "Sí, creo que sí, y eso me remite a esta última obra que es *Ajuste de cuentas*. Fue una obra muy, muy fuerte. Era un entrenamiento así de mucha fuerza, y creo que si no hubiera ido al gimnasio no lo hubiera podido sacar".<sup>173</sup>

La experiencia dentro de la danza puede haber cambiado su visión con respecto a las personas. Lo cierto es que para estos bailarines tanto la danza como la vida misma han sido escuelas que los han enseñado a comprender y tratar a los demás, iguales o diferentes a ellos mismos. Definitivamente, trabajar y convivir tan intensamente con personas de distintos intereses y preferencias sexuales hace que estos artistas no sólo asuman su propio papel en el grupo y en la vida misma, sino que además sean capaces de respetar y apoyar posturas divergentes.

Laura siente que su visión de las mujeres cambió a partir de que hizo giras por otros países de culturas diferentes a las nuestras. Pero, más que la danza, considera que ha sido la vida misma, el ir aprendiendo con las vivencias, lo que ha modificado su concepto incluso de los hombres. Con relación a los homosexuales, gracias a la danza ha aprendido a convivir con ellos y a entender sus diferencias y sus exigencias.

A Edith la danza la ha ayudado a separarse de los conceptos más tradicionalistas, para abordar ahora las diferentes realidades, tanto de hombres como de mujeres, de una manera más madura. Con respecto a su visión de los homosexuales, acota:

<sup>168</sup> Patricia Camacho. Entrevista a José Luis...

<sup>169</sup> *Idem*. Entrevista a Francisco...

<sup>170</sup> *Idem*. Entrevista a Jorge...

<sup>171</sup> *Idem*. Entrevista a Maricarmen...

<sup>172</sup> *Idem*. Entrevista a Laura...

<sup>173</sup> *Idem*. Entrevista a Edith...

## CONCLUSIONES

“En la danza mi primera relación fue con ellos. Entonces siempre ha sido así, de respeto”.<sup>174</sup>

Maricarmen cuenta que en su carrera ha aprendido a valorar más el hecho de ser mujer, de lo que por cierto se enorgullece. No puede siquiera imaginarse a sí misma ejerciendo otra profesión, dedicándose a las labores del ama de casa, con todas las características de quien busca formar una “familia ideal”. Su visión de los homosexuales ha mejorado mucho, pues ahora percibe la vida con ideas más claras: cómo son las personas con ella y ella con las personas, y por ello la preferencia sexual pasa a segundo plano.

A excepción de José Luis, quien dice que percibe a las mujeres y a los hombres —homosexuales o no— de la misma manera de siempre, los hombres entrevistados coincidieron en afirmar que ahora ven de otra manera a las personas, que las comprenden de un modo tal que les ha facilitado la convivencia. Aprecian más la sensibilidad de las mujeres; su rol en la vida cotidiana, su fortaleza física y mental; incluso su cuerpo.

En el respetar, aceptar y vivir la homosexualidad no influye tanto la danza como la vida misma, como nos dice Jorge Alberto: “Pensar que la danza es tan motivadora, a ese nivel, no sé. Yo creo que tu vas caminando todos los días en la calle y te vas encontrando algo que te hace valorar las cosas”.<sup>175</sup>

### Estudio de caso núm. 1: grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana

*El conocimiento no es un juego sin consecuencia.*

M. Godelier.<sup>176</sup>

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

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

Luego de una revisión bibliográfica sobre la masculinidad y de un estudio de caso, en este trabajo se concluye que la manera en la que los hombres se identifican como tales obedece a una construcción psicosocial, lo cual responde a su vez a determinado ordenamiento cultural. Y en tanto no hay una sola forma de asumir la masculinidad, no hay una sino diversas identidades masculinas. Del análisis aplicado a los estudiantes de la primera

<sup>174</sup> *Loc. cit.*

<sup>175</sup> Patricia Camacho. Entrevista a Jorge Alberto...

<sup>176</sup> Maurice Godelier. *La formación de grandes hombres*. Ed. Akal Universitaria, España, 1986, p. 11.

generación del proyecto Formación Especial para Varones, de la Academia de la Danza Mexicana, se desprende que hay entre ellos una fuerte identidad de grupo que los hace reafirmar su mismidad y su alteridad con respecto a las niñas que estudian en esa escuela.

La distinción biológica pareciera ser el principio de esa diferencia, la cual no se manifiesta aislada sino enmarcada por cuestiones de diferenciación de edad y clase social, y de los papeles que juegan, aun dentro de la representación escénica, hombres y mujeres. Esos roles —que obedecen al sexo socialmente construido, es decir, al género—, aun cuando en ocasiones se manifiestan en forma estereotipada otras veces logran romper la rigidización, y, subvirtiendo la castrante conducta machista, les permiten a los varones tener experiencias que están etiquetadas como propias de lo femenino. Así, un bailarín puede expresar belleza, finura, delicadeza, y al mismo tiempo fuerza, arrojo, audacia.

En el estudio de caso se observa cómo se les exige a los hombres que sean capaces de desempeñar una actividad económicamente redituable. Ya que la danza no suele cumplir esta demanda, los aspirantes a bailarines profesionales se ven en el filo de una navaja que apunta hacia dos direcciones: la gran probabilidad de que abandonen su carrera —como lo muestra el alto índice de desertión del grupo investigado—, o bien la postura de fortalecer su vocación con la actitud contestataria que representa, por un lado, no priorizar el ordenamiento social que los llama a ser los principales proveedores de una familia, y, por otro, desdecir que en los hombres prevalece la razón por encima de la intuición y la sensibilidad.

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

de la danza, mediante la cual ya no tienen un interlocutor, sino muchos, frente a la narración danzada de sus ideas y sus emociones.

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

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

El argumento con el cual se crea el proyecto Formación Especial para Varones aparece invertido, porque en realidad la danza debe estar al alcance de todas las personas que requieran de este arte para expresarse. Dicho proyecto debería plantearse no como una forma de captar hombres para este arte, sino con el propósito de hacerlo accesible a aquellos que tengan la vocación de dedicarse a él. Parece que esto es una sutileza, pero no lo es realmente, porque si bien esta carrera se abre como un programa “especial” de carácter intensivo para quienes tienen una entrada tardía a la danza, tal programa podría hacerse extensivo a las mujeres que estén en esa situación, ya que, como se ha visto, muchas de las alumnas que cursan el plan regular de estu-



dios e ingresan a temprana edad lo hacen por voluntad de sus padres, no por voluntad propia, lo que hace necesario buscar una alternativa para aquellas aspirantes a bailarinas que descubren su vocación ya en la adolescencia. Y al incorporar a mujeres de una edad semejante a la de los varones que se forman dentro de este proyecto se tendrían mayores posibilidades de fomentar relaciones igualitarias entre unas y otros.

Esto último es muy importante, ya que la formación de profesionales de la danza debe de ser vista como una cuestión no sólo estética, sino también ética, proceso que implica tanto los resultados en el escenario como —de manera fundamental— las relaciones que se tejen entre las personas en su interactuar cotidiano. “Aunque en las concepciones y prácticas dominantes —filosofías e ideologías sexistas y patriarcales— y en las culturas populares se exhiban y desplieguen con orgullo visiones, actitudes y comportamientos machistas y misóginos, en la vida social misma se fraguan alternativas. Surgen visiones críticas y opciones que fluyen y se confrontan con las ideas y las creencias hegemónicas.”<sup>177</sup>

Para que esas visiones críticas sean patrimonio popular habrán de jugar un papel importantísimo los procesos pedagógicos que se desarrollan en la escuela, arena propicia para difundir conocimientos y argumentos profundos sobre las causas de la desigualdad entre los géneros, apuntando a construir pensamientos y vivencias basados en la equidad, la libertad y la justicia, lo cual implica plantearse alternativas de vida distintas a las que en forma limitante impone el patriarcado tanto a mujeres como a hombres.<sup>178</sup>

Por otra parte, cabe destacar que, siendo el instrumento y el medio de producción del movimiento en la danza, el cuerpo

constituye un elemento fundamental, indispensable, en este arte. Las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres hacen que unos cuerpos y otros se vuelvan intransferibles. Sin embargo, como se ha visto ya a través de la observación de campo, es posible que los varones cubran las exigencias de contar con expresiones femeninas a través de la caracterización o del manejo de una serie de movimientos y símbolos. Esto es posible porque el escenario, y el salón de ensayos como su preámbulo, son espacios privilegiados en los que el sujeto puede expresarse a través del cuerpo con una libertad que le ha sido arrebatada en otros espacios públicos.

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

Así como en sus mejores momentos la danza ha permitido trascender la escisión entre el cuerpo, la mente y el espíritu, permitiendo la emancipación del ser humano, hoy tenemos frente a nuestros ojos la valiosa oportunidad de presenciar, como en un larvario, la construcción de hombres que viven su masculinidad con la fragilidad y la fuerza que entraña el reto de ser un hombre reconciliado con la belleza, con la sensibilidad y con la entereza, tal como lo reclama el difícil y efímero arte de la danza, pues, como escribe López Velarde, “el bailarín impulsa su corazón como el columpio en el que se asientan/ la Gracia y la Fuerza”.<sup>179</sup>

<sup>177</sup> Marcela Lagarde. “La regulación social del género: el género como filtro de poder”. En *Antología de la sexualidad humana*. Tomo I. Conapo, México, 1994, p. 393.

<sup>178</sup> Daniel Cazés. “La dimensión social del género: posibilidades de vida para mujeres y hombres en el patriarcado”. *Ibid.*, pp. 335-338.

<sup>179</sup> Ramón López Velarde. “El bailarín”. Citado por Patricia Aulestia. *La danza premoderna en México (1917-1939)*. Instituto Nacional de Teatro-UNESCO, Venezuela, 1995, p. 3.

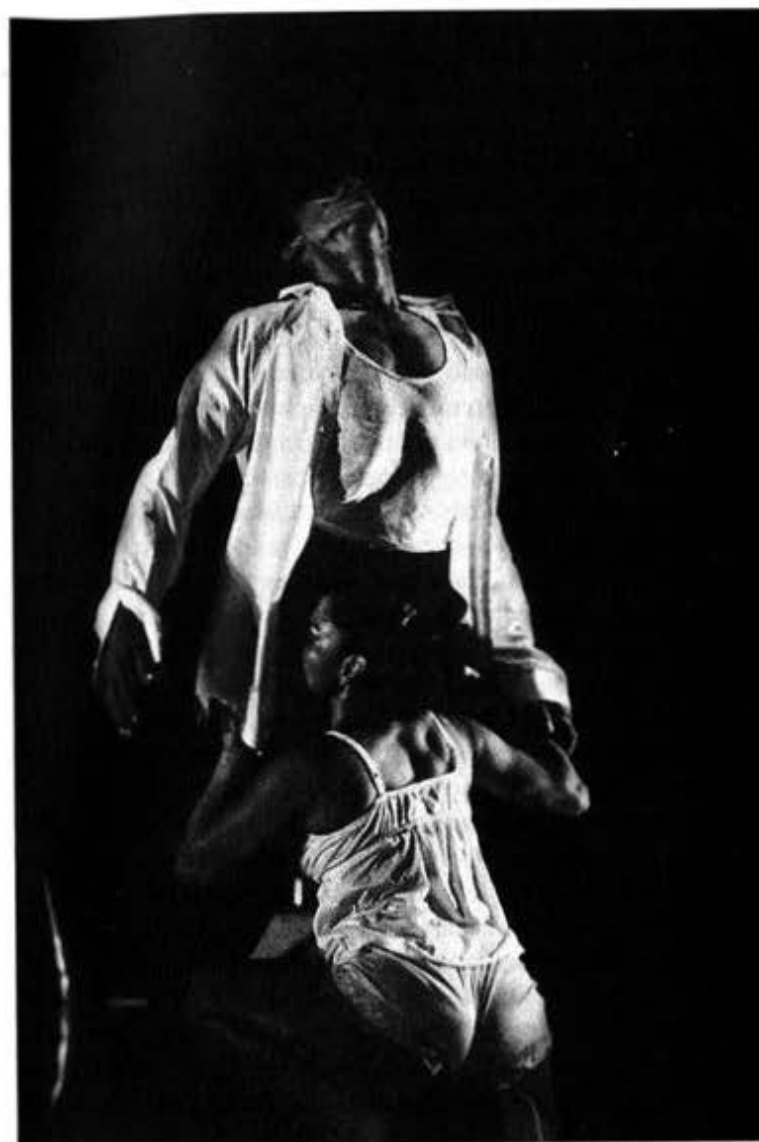
## Estudio de caso núm. 2: grupo Barro Rojo

Como advirtió Sigmund Freud, los conceptos masculino y femenino "son tal vez lo más confuso dentro de la ciencia".<sup>180</sup> Tratar de penetrar en ello es andar sobre arenas movedizas que pueden tragarse los linderos que distinguen a uno y otro.

El buscar introducirme en la participación masculina de los bailarines de Barro Rojo me demostró cuán difícil es establecer el contorno que dibuja a lo masculino y el delineamiento de lo femenino. Y es que no estoy estudiando a los hombres en la danza, sino la participación masculina en este arte. Distinción harto compleja, porque, como lo pude comprobar en el trabajo empírico, a través de la observación y de las entrevistas, y luego al analizar ambos, ningún varón es enteramente masculino, o dicho de otro modo: su masculinidad lleva implícita una serie de rasgos o pinceladas de feminidad.

Lo mismo ocurre con las mujeres. Basta ver a las bailarinas de Barro Rojo descolgándose por la fachada del Palacio de Bellas Artes, o saltando de altos tambos o golpeándolos con una especie de chacos. Su feminidad está imbuida de rasgos masculinos. Pero, ¿qué es lo que los hace diferentes? Porque es un hecho que lo son. Para responder, podría ser útil recurrir a eso que Gramsci llamó cultura hegemónica, categoría retomada por Kimmel y Kaufman cuando hablan —como ya lo he referido en el primer capítulo— de masculinidad hegemónica. A esto habría que añadir que también hay una feminidad hegemónica o dominante, pero muchas formas alternativas de ser mujer... y de ser hombre.

Traer a cuenta estos conceptos y categorías ayuda en mucho a entender por qué en estos bailarines, a pesar de ser tan avanzados en sus concepciones políticas y estéticas, en el nivel de la vida cotidiana prevalecen una serie de conductas contradictorias y a veces hasta opuestas con lo que se dice en el escenario. También hay que decir que el repertorio de Barro Rojo no es mo-



Barro Rojo  
Foto: Roberto Aguilar

<sup>180</sup> Sigmund Freud. Citado por R.W. Connell. *Masculinities*. University of California Press, 1995, p. 3.

nolítico y que, amén de las diferentes etapas por las que ha pasado la agrupación, en cada una de esas etapas también hay variedad en las tomas de posición con respecto a las relaciones de género.

El objetivo de este estudio fue ver si era posible generalizar las conclusiones a las que llegué en el estudio de los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana (ver apartados 3.1. y 3.2. de este trabajo) partiendo de las mismas hipótesis. En el caso de los bailarines y las bailarinas de Barro Rojo llegué a las siguientes conclusiones:

Queda demostrado en el presente estudio que los varones que optan por la danza como profesión son sujetos sumamente valiosos por su valentía para dedicarse, por convicción propia y contra viento y marea, a la actividad a la que se sienten llamados por vocación.

Los entrevistados en esta muestra son pioneros en el seno de sus familias en lo que a la incursión artística se refiere y particularmente en lo que toca a la danza. Se han abierto paso en medio de una selva de indiferencia, oposición y contracorriente, misma que ha tenido que enfrentar una de las bailarinas del grupo, pero no así la mayoría de ellas, quienes han contado con una actitud de mayor apoyo por parte de sus familias para dedicarse a la danza.

El paso hacia adelante que han dado los varones en su vida a partir de una profesión que han elegido por voluntad propia en medio de tantos prejuicios en contra no siempre nos remite a una congruencia entre los avances alcanzados en el terreno profesional, que pertenece a lo público, y las conductas seguidas en el ámbito de la vida privada.

Lo anterior se evidencia en el hecho de que, en el escenario, los varones de este grupo han logrado, al igual que las mujeres, trascender la “educación” a la que se refiere Mielli, pues lo mismo —en el caso de los hombres— son capaces de expresar amor homoerótico que encarnar su supremacía en las relaciones heterosexuales expresando el machismo más atroz o ser travestis que con coquetería agitan su falda de campiranas tabasqueñas.

En el caso de ellas, tan sólo en una obra, *Mujeres en luna creciente*, son capaces de multiplicar las posibilidades de vivirse y

asumirse mujer, más allá de los estereotipos, que rompen definitivamente en *De judas...* y que refuerzan en *El recurso del miedo*.

Sin embargo, la multifacética gama de roles desempeñados en el escenario no encuentra siempre su correspondiente en la vida privada. Cuando viven solos o fuera de su familia de origen desempeñan todo tipo de tareas, pero cuando tienen la posibilidad de que sus madres, hermanas, esposas o hasta suegras se hagan cargo del trabajo doméstico, los varones no pierden la oportunidad de delegárselo a ellas. Ellos, en cambio, “ayudan” en ciertas actividades. Eso refuerza el estereotipo que crea la masculinidad hegemónica, la cual tiende a apartar a los hombres de todo lo que suene a femenino. Sin embargo, hay que destacar que en la muestra hay casos en los que ellos lavan, planchan y cocinan, no sólo esporádicamente o como una ayuda a las mujeres, sino como parte de sus obligaciones cotidianas.

Quienes se resisten a desempeñar tales actividades, viven una gran contradicción, porque se han decidido en la esfera pública a incursionar en una actividad desempeñada mayoritariamente por mujeres. Pero hay que decir que ésa es una esfera en la que se puede adquirir reconocimiento y prestigio. En cambio, debido a la desvalorización social de las tareas asignadas a las mujeres en la esfera privada, los varones entrevistados no tienen interés en incursionar en ellas, ya que, por lo demás, no debe ser fácil renunciar a los privilegios de ser provisto gratuitamente de dichos servicios.

Pese a que los varones que constituyen la mayoría en el grupo Barro Rojo acatan en la práctica las decisiones que toma la directora de la agrupación, al verbalizarlo les cuesta trabajo, en general, aceptar que es ella quien tiene la última palabra en cuestiones artísticas. Sin embargo, ello no es así en todos los casos, pues algunos de los integrantes del grupo se expresan de la directora de Barro Rojo con mucho respeto y reconocimiento.

En el caso de las mujeres no hay medias tintas. Ellas señalan abiertamente que la última palabra es de la directora.

Mientras que todos los bailarines entrevistados reconocieron claramente que la danza los hace femeninos, las bailarinas tuvie-

ron dificultades para admitir que la danza que lleva a cabo Barro Rojo las torna masculinas. Independientemente de que lo reconozcan abierta o veladamente, lo que yo puedo concluir, a través de casi quince años de observar su trabajo, es que en este grupo se puede apreciar nítidamente que la masculinidad no es coto exclusivo de los varones ni la feminidad de las mujeres.

Entre las hipótesis de trabajo que formulé para el presente estudio se encuentra la de que es un mito que lo bailarines en su mayoría sean homosexuales. Aunque en dicha aseveración coinciden los entrevistados de esta muestra, cabe destacar que la mayoría se asumieron como tales. Sin embargo, no se puede llegar a una conclusión que generalice una determinada preferencia sexual para todo un gremio sólo a partir de este estudio de caso, pues hay que tener en cuenta que en el estudio de caso anterior los resultados fueron opuestos. Por otra parte, yo me quedo —en medio de lo gelatinoso que puede ser trabajar con testimonios sobre preferencias y prácticas sexuales— con la respuesta que me dio Jorge Alberto Pérez cuando lo entrevisté.

A la pregunta de cuál era su preferencia sexual, él respondió: “Soy heterosexual... hasta el momento”. La respuesta me pareció de una sabiduría proverbial, porque las identidades sexuales también se construyen, y la única certeza que podemos tener de ellas es lo vivido hasta el momento.

Con el análisis de las características estéticas de Barro Rojo se viene abajo la hipótesis de que los cuerpos —y los roles asignados a éstos— son intransferibles. Prueba de que esta hipótesis no se puede sostener es el travestismo, al que mucho se ha recurrido en las artes escénicas.

Por último, quiero decir que el profundo respeto que siento por el trabajo artístico de Barro Rojo, e incluso el afecto que les tengo a algunos de sus integrantes, fueron elementos que dificultaron el análisis.\* No obstante, traté en todo momento de tra-

bajar con una actitud crítica al diseccionar el material. Por otro lado, el conocimiento del trabajo de este grupo me facilitó la emisión de juicios certeros, por lo menos dentro del marco de mi criterio. Pero aquí no hay ninguna palabra que quiera sonar a la “última palabra”. Todos éstos son testimonios y reflexiones que quieren contribuir a demostrar que la danza es mucho más que un entretenimiento. La danza es un trabajo y un medio para enriquecer el conocimiento. Y de los testimonios recabados queda mucho por reflexionar.

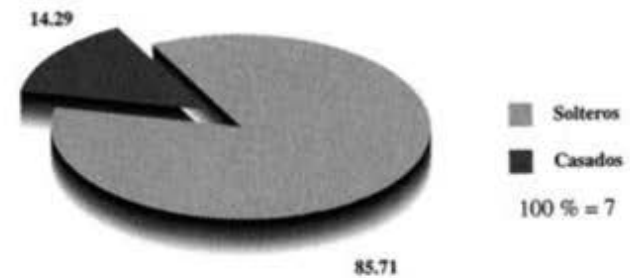
---

\* En ese sentido, agradezco los valiosos aportes de Paola Ponce para la estructuración del apartado 3.4, ya que sus juicios ayudaron a que presentara este material con una mayor objetividad.

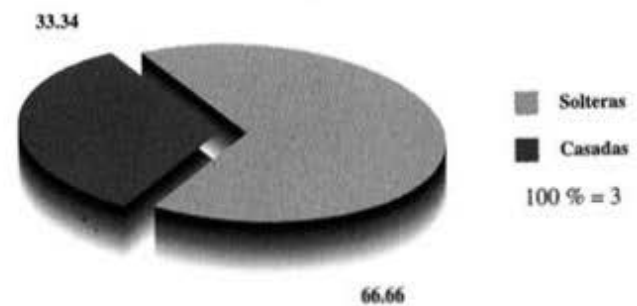
# Anexo con Datos Estadísticos sobre el Estudio de Caso de Barro Rojo

## ESTADO CIVIL

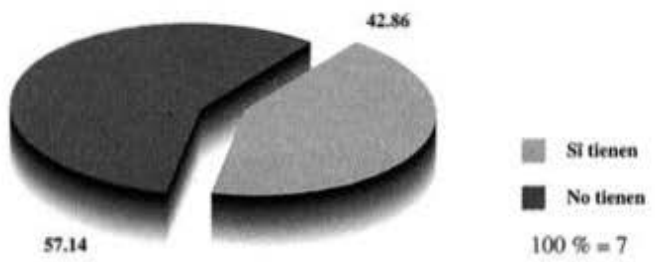
### VARONES



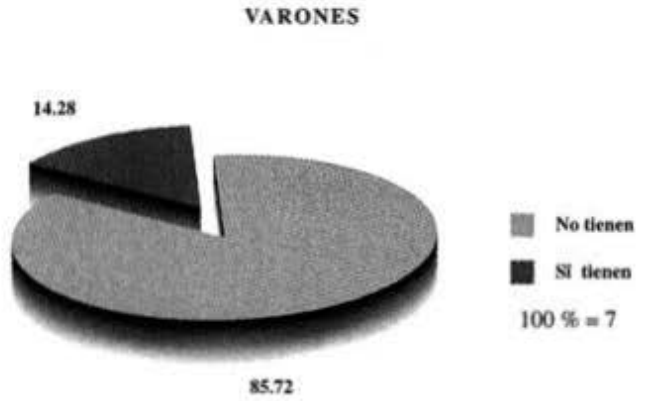
### MUJERES



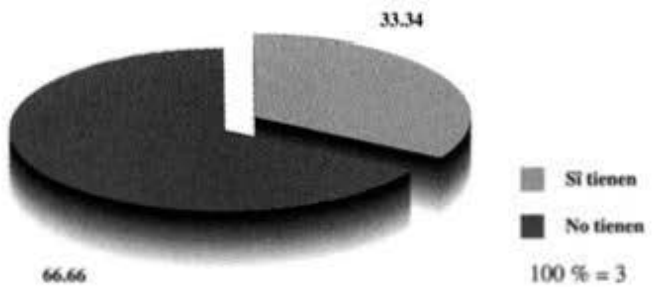
**PORCENTAJE DE VARONES CON PROBLEMAS EN SU FAMILIA DE ORIGEN POR DEDICARSE A LA DANZA**



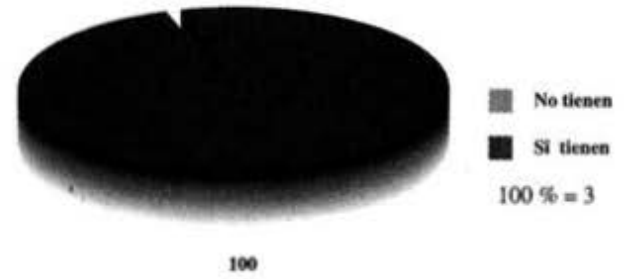
**ANTECEDENTES ARTÍSTICOS EN SU FAMILIA DE ORIGEN**



**PORCENTAJE DE MUJERES CON PROBLEMAS EN SU FAMILIA DE ORIGEN POR DEDICARSE A LA DANZA**

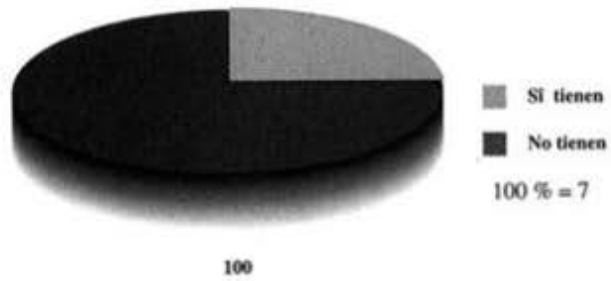


**MUJERES**

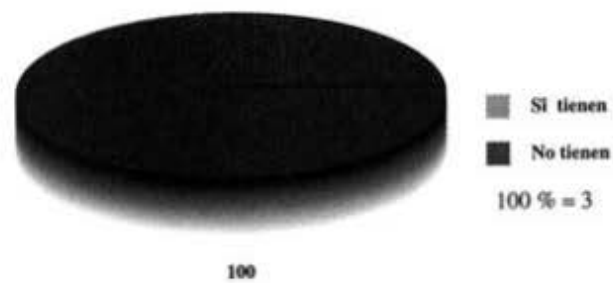


## ACTIVIDAD LABORAL EXTRADANCÍSTICA

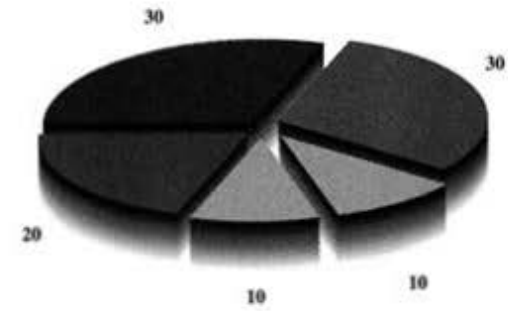
### VARONES



### MUJERES



## TOTAL DE VARONES Y MUJERES CON SEGURIDAD SOCIAL



- Carecen de ella
- La tienen a través de sus padres
- La tienen parcialmente (sin prestaciones)
- Desconocen si cuentan con ella
- La tienen a través de sus empleos

## Bibliografía

- Aulestia, Patricia. *La danza premoderna en México (1917-1939)*. Instituto Nacional de Teatro-UNESCO, Venezuela, 1995.
- Badinter, Elisabeth. *XY: La identidad masculina*. Ed. Alianza, España, 1993.
- Béjar Navarro, Raúl, y Héctor Capello G. *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacionales*. UNAM-CRIM, México, 1990.
- Cazés, Daniel. "La dimensión social del género: posibilidades de vida para mujeres y hombres en el patriarcado". En *Antología de la sexualidad humana*. Tomo I. Conapo, México, 1994.
- Connell, R. W. *Masculinities*. University of California, California, 1995.
- Durán, Lin. *La humanización de la danza*. INBA, México, 1990.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1 La voluntad de saber. Siglo XXI, México, 1996.
- Godelier, Maurice. *La formación de grandes hombres*. Ed. Akal Universitaria, España, 1986.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Ed. Península, Barcelona, 1977.
- Hierro, Graciela. *Ética y feminismo*. UNAM, México, 1990.
- Islas, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Mimeo. México, 1996.
- Jaulín, Robert. *La des-civilización (política y práctica del etnocidio)*. Ed. Nueva Imagen, México, 1979.
- Kaufman, Michael. *Hombres: placer, poder y cambio*. Cipaf, Santo Domingo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Theorizing Masculinities*. Sage Publications, Londres, 1994. (Traducción al español: PUEG-UNAM.)
- Lagarde, Marcela. "La regulación social del género: el género como filtro de poder". En *Antología de la sexualidad humana*. Tomo I. Conapo, México, 1994.
- Mieli, Mario. *Elementos de crítica homosexual*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.
- Ramírez, Rafael. *Dime capitán. Reflexiones en torno a la masculinidad*. Ed. Huracán, Puerto Rico, 1993.
- Waldeen. *La danza, imagen de creación continua*. UNAM-Fonapas. México, 1982.



# Hemerografía

Lamas, Marta. "La antropología feminista y la categoría 'género'". En *Nueva Antropología*. Vol. VIII, núm. 30. México, 1996.

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

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

— "Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica". En *Revista Interamericana de Sociología*. Núm. 2. México, 1992.

Gomáriz, Enrique. "Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas". En *Fin de Siglo. ISIS Internacional*. Editorial de las Mujeres. Núm. 17. Chile, 1992.

Gutmann, Matthew. "Los hombres cambiantes, los machos impenitentes y las relaciones de género en el México de los noventa". En *Revista de Estudios Sociológicos*. Vol. XI, núm. 33. México, 1993.

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

— "La producción teórica sobre la masculinidad". En *Fin de Siglo. Género y Cambio Civilizatorio. ISIS Internacional*. Editorial de las Mujeres. Núm. 17. Chile, 1992.

## Entrevistas

(Realizadas por Patricia Camacho)

## Observaciones de campo

(Realizadas por Patricia Camacho)

A Evangelina Villalón. México, 17 de septiembre de 1995.  
A Víctor Corona. México, 19 de diciembre de 1995.  
A Salvador Carranza. México, 20 de diciembre de 1995.  
A Javier Santander. México, 22 de diciembre de 1995.  
A Raúl Jiménez. México, 22 de diciembre de 1995.  
A Ulises Revilla. México, 6 de enero de 1996.  
A Juan Olguín. México, 12 de enero de 1996.  
A Éric Montes. México, 9 de julio de 1997.  
A Ricardo Díaz. México, 9 de julio de 1997.  
A Humberto Santos. México, 10 de julio de 1997.  
A José Luis Hernández. México, 11 de julio de 1997.  
A Jorge Saldaña. México, agosto de 1997.  
A Arturo Garrido. México, 13 de septiembre de 1997.  
A Serafín Aponte. México, 17 de septiembre de 1997.  
A Francisco Illescas. México, 19 de septiembre de 1997.  
A Jorge Alberto Pérez. México, 19 de septiembre de 1997.  
A Edith Maya. México, 18 de noviembre de 1997.  
A Maricarmen Uribe. México, 18 de noviembre de 1997.  
A Laura Rocha. México, 24 de noviembre de 1997.

Ficha de observación de campo núm. 1. Academia de la Danza Mexicana. México, 31 de octubre de 1995.

Ficha de observación de campo núm. 2. Centro Nacional de las Artes. México, 9 de diciembre de 1995.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar  
*Presidente*

Gerardo Estrada  
*Director general del Instituto  
Nacional de Bellas Artes*

Claudia Veites  
*Subdirectora general de Educación  
e Investigación Artísticas*

Maya Ramos Smith  
*Directora del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información  
de la Danza José Limón*

Gerardo Jaramillo Herrera  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

**Danza y masculinidad**

La participación masculina en la danza contemporánea mexicana.

Dos estudios de caso

El tiro fue de 1000 ejemplares  
y se terminó de imprimir en junio de 2000



**H**ablar de manera directa y clara sobre problemáticas complejas no es una tarea fácil. Sin embargo, Patricia Camacho Quintos lo logra en este trabajo, donde la perspectiva de género se convierte en los anteojos para mirar la danza, así como la manera en que se forja y vive la masculinidad entre quienes se dedican a esa disciplina.

Este libro abre a sus lectores una ventana desde donde es posible apreciar diversos paisajes humanos. Grupos de varones que luchan por ejercer una masculinidad diferente a la impuesta por el mandato cultural a los hombres, mujeres llenas de fuerza física y arrojo dramático.

Socióloga y periodista, egresada de la UNAM, la autora es investigadora del CENIDI-Danza José Limón, donde realizó este trabajo, con el cual penetra en las esferas pública y privada de los hacedores de la danza, buscando —desde la complejidad— congruencia en las acciones de vida.



9 789701 837719

**CONACULTA • INBA**