

OTRAS MASCULINIDADES: PRÁCTICAS CORPORALES Y DANZA

Other masculinity: body and dance practices

Karla Jeanette Chacón Reynosa¹, Raquel Hernández Gómez²

Fecha de recepción: 02 de febrero de 2016
Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2016

1- Nacionalidad: Mexicana. Grado: Doctora en Teoría Sociológica: cultura, conocimiento y comunicación por la Universidad Complutense. Especialización: Estudios culturales. Adscripción: Universidad Autónoma de Chiapas. Correo: karlachaconreynosa@gmail.com

2- Nacionalidad: Mexicana. Grado: Maestra en Estudios Culturales. Especialización: Estudios culturales. Adscripción: Instituto Politécnico Nacional. Correo: raquel.hergo@gmail.com



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen

El objetivo principal de este artículo es identificar y analizar el ejercicio de las prácticas corporales de varones jóvenes que ejecutan la danza escénica en cuanto a la vinculación/desvinculación de lo que encarnan como masculino. En el análisis de la constitución de masculinidades no hegemónicas a partir de la danza escénica, ofrecemos tres itinerarios corporales que suponen un auténtico campo cultural en el cual, se alzan confrontaciones con los modelos tradicionales de masculinidad y emergen de ellas un despliegue de “otras prácticas”: precarias, débiles, inestables que (re) construyen lo masculino; Esta (re) construcción abona en el terreno performativo de la danza escénica, otrora considerado, como espacio “feminizado” para reconocerlo y resignificarlo como arena de transformación corporal y encarnación de otras prácticas masculinas: sus afectos, el desarrollo de la apreciación estética, el cuidado físico y la experiencia corporal.

Palabras clave: *Prácticas corporales, itinerarios, danza y masculinidades.*

Abstract

The main objective of this article is to identify and analyze the exercise of corporal practices of young men that execute scenic dance in terms linking / separation of what incarnate as men. In the analysis of the constitution from non-hegemonic masculinities dance, we offer three body itineraries are a real cultural field in which confrontations rise to traditional models of masculinity and emerges from them a display of “other practices”: poor, weak, unstable to (re) construct the masculine; This (re) construction fortifies on the performative field of dance, once regarded as a space “feminized” to recognize and resignifying as sand body transformation and embodiment of other male practices: their affections, development of aesthetic appreciation, care physical and bodily experience.

Keywords: *Body practices, itineraries, dance and masculinity.*

Las prácticas corporales

Para argumentar nuestra mirada analítica, expondremos la fundamentación teórica adoptada en el concepto de prácticas corporales. Proponemos primeramente atender los conceptos de *sentido práctico* acuñado por Bourdieu (1991), *saber mutuo* de Giddens (1995) y *prácticas* presentado por DeCerteau (2000).

El sentido práctico como principio orientador de la vida social, es el sentido que permite obrar como es debido sin plantear un deber ser, ubica elecciones que no están ordenadas y organizadas con relación a un fin (Bourdieu, 1991: 184). Si el campo es el espacio del juego, el sentido práctico es el sentido del juego, de la colocación, de anticiparse a los hechos, de saber actuar, de dar respuestas adaptadas.

En este caso observaremos más adelante que las prácticas de estos jóvenes bailarines estarán orientadas por un conocimiento práctico corporal de su posición en el espacio social, un sentido de su lugar (actual y potencial) convertido en “un sentido de colocación que rige su propia experiencia del lugar ocupado, definido absoluta y, sobre todo, relacionamente, como puesto, y los comportamientos que ha de seguir para mantenerlo (<<conservar su puesto>>), y mantenerse en él (<<quedarse en su lugar>>)...” (Bourdieu, 1999: 243).

Tal conocimiento práctico refleja y comparte un saber mutuo (Giddens, 1995: 358-359).

Un modo de hacer, para poder acceder y estar en los contextos, entre las formas múltiples de vida social.

Este saber compartido, consideramos, los sitúa en los espacios encarnados³ al elaborar y organizar el mundo y dar sentido a sus acciones.

A partir de tales acciones en cuanto a prácticas, conocen el mundo, lo comprenden como evidente, porque están en él, porque forman un cuerpo con él, porque lo habitan, “...quien ha asumido las estructuras del mundo (o de un juego particular) <<se orienta>> inmediatamente, sin necesidad de deliberar, y hace surgir, sin siquiera pensarlo, <<cosas que hacer>>(asuntos, prágmatas) y que hacer <<como es debido>>, programas de acción que parecen dibujados mediante trazos discontinuos en la situación...” (Bourdieu, 1999: 188-189).

Así las prácticas corporales son esas *maneras de hacer* cotidianas y nos remiten en mayor medida a los modos de operación o esquemas de acción así como a los mismos agentes⁴ que son su autores (De Certeau, 2000: XLI) ya que estas prácticas involucran a su vez:

- a) el uso,
- b) el consumo,
- c) los procesos de utilización en los que está la fuerza de la diferencia, y
- d) las marcas corporales (Brah 2004 y Romero 2006).

3- El término encarnación para García-Selgas (1994: 42, 57) es la configuración conceptual que permite la fusión del dualismo mente/cuerpo manifestado en la corporalidad.

4- La agencia para Giddens (2011) es la acción. Y la acción es un proceso continuo, un flujo de acción autovigilante que mantiene el agente (el que desarrolla la agencia) para el control de su cuerpo en la vida cotidiana. La agencia no solo implica el deseo o la intención de hacer las cosas sino la capacidad de hacerlo.

Marcas en cuanto a adscripciones sociales, mecanismos que diferencian y discriminan a los agentes (el género, la clase social, la etnia, la edad, etcétera). En este caso los itinerarios corporales de los bailarines se ofertan como un caleidoscopio para identificar estas marcas a las que nos referimos, cuales huellas, señales, evidencias de posiciones ocupadas por ellos, como prácticas corporales que los sitúan como producto de la incorporación de la estructura social, de un habitus.

Las marcas pueden ser físicas o simbólicas y descubren en la encarnación una manera de llevar, exponer y presentar el cuerpo en el entramado histórico. Ahí el cuerpo encarna una realidad sexuada con principios de visión y de división sexuales constituida en el mundo social; que marca a hombres y mujeres de forma diferenciada y discriminada. Bourdieu (1999) adjudica estas diferencias visibles entre el cuerpo femenino y masculino, percibidas y constituidas con esquemas prácticos de la visión androcéntrica, porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, asociado a lo activo, y lo femenino a lo pasivo.

El género como una marca encarnada, se instala en términos de Bourdieu, a partir del habitus a modo de prácticas rutinizadas y técnicas que se inscriben en el cuerpo. Así el cuerpo actúa y estructura categorías de percepción, pensamiento y acción que sostienen y mantienen la división “natural” de los géneros.

Las diferencias visibles de la encarnación masculina y femenina en nuestra sociedad “se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y valores que concuerdan con los principios de esta visión del mundo... la fuerza de la sociodicea masculina es que: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada” (Bourdieu, 2005: 22).

Tanto en nuestra sociedad, como en el campo de la danza, análisis que ahora nos ocupa, estas dos “naturalezas” diferentes: lo femenino y lo masculino, representan por tanto un sistema binario naturalizado inscrito en hexis corporales diferenciadas, opuestas pero a la vez complementarias expresadas en formas de hacer, usar y llevar el cuerpo: hábitos, emociones, pasiones, deseos, costumbres, actividades, tradiciones, funciones, sentimientos, pensamientos sexuales, de tal suerte que se asimila inadvertidamente como imitación u obediencia deliberada el modo social e históricamente correcto de disponer la corporalidad identitaria de lo femenino en oposición a lo masculino.

Ahora bien proponemos mirar cómo estas instalaciones (de llevar, usar y hacer el cuerpo) devenidas en prácticas corporales femeninas y masculinas son trastocadas en el campo dancístico (mayormente en la danza escénica y en menor medida en la danza folklórica) como espacio libertario del cuerpo en el que se alzan confrontaciones con los modelos tradicionales de masculinidad que irrumpen y despliegan otras prácticas de hacer y llevar el cuerpo.

Condionalmente la danza escénica, en cuanto arena de expresión y manifestación corporal, requiere de una estética de movimientos, expresiones y técnicas corporales que modelan y troquelan el cuerpo de estos varones, y hacen visible, en los indicadores de diferencia de los géneros la confrontación de la masculinidad convencional, asociada a: lo recto frente curvo, lo fuerte frente a lo débil, lo exterior frente a lo interior, lo público frente a lo privado. Mientras que en la danza folklórica (mexicana), hay una sugerencia explícita a reproducir la división sexual, los indicadores de la estereotipia de lo masculino y lo femenino, mediante movimientos corporales que ratifican las posiciones sociales del uso legítimo del cuerpo en tanto construcción social naturalizada.

Danza y masculinidades

La danza escénica, como espacio estereotipadamente femenino, inaugura una práctica corporal que visibiliza la forma en que se expresa lo masculino y lo femenino en los varones. Esto puede apreciarse en los itinerarios corporales que presentaremos más adelante y que dan cuenta de la medida en que los jóvenes bailarines se vinculan o desvinculan de lo que encarnan como masculino y de cómo esto resignifica su vida cotidiana, sus afectos, el desarrollo de la apreciación estética, el cuidado físico y la experiencia corporal.

Si bien danza no escapa al discurso genérico tradicional donde se remarcan las relaciones de poder, el uso del cuerpo, para dar la vuelta a este mismo discurso, supone una de-construcción genérica (Lamas, 2000) desde esta perspectiva es posible la (re) significación de las masculinidades a través de las técnicas corporales dancísticas, como ejercicio de producción de nuevos discursos ideológicos relacionados con otras masculinidades.

Lo masculino, como habitus encarnado, dispone un modo de llevar el cuerpo, un despliegue corporal que ensaya (Bourdieu, 1999) un comportamiento adoptado, sin embargo en la ejecución plástica de la danza escénica, en tanto coordinación estética de los cuerpos, dispone el cuerpo del varón de forma distinta a lo pautado históricamente, pues pone al límite esos principios de visión y división sexuales: lo masculino como expresión de lo rígido, inflexible, inexpresivo se convierte en cadencia, expresión, curvatura y ritmo.

El habitus encarnado se revelaría como un proceso naturalizado de reafirmación y confirmación, sin embargo la práctica corporal de la danza escénica posibilitaría a estos varones, a continuar o confrontar (*habitus desgarrado*, Bourdieu, 1999) sus identificaciones con lo masculino y lo femenino: en el hacer de la danza, aprenden a resignificar-se y reinterpretar-se corporalmente con esa construcción cultural, a negarla, a aceptarla o discutirla desde el cuerpo, es decir, con:

el efecto en cada hombre, en cada época y en cada sociedad de una retahíla de creencias, conductas, normas y estilos de vida que otorgan a la mayoría de los hombres una serie de privilegios simbólicos y materiales por el solo hecho de haber nacido hombres y de no ser mujeres. La masculinidad, en este caso, ha de entenderse en un doble sentido: como una forma global de cultura que comparten los hombres en distintas sociedades y grupos humanos –y de ahí su carácter transcultural– y como una forma específica de cultura que revela que ser hombre tiene diferentes significados en cada sociedad, en cada época, en cada grupo humano y en cada hombre, lo que nos permite hablar de formas heterogéneas y cambiantes de masculinidad y, en consecuencia, insistir en el carácter plural de las masculinidades, es decir, en las mil y un maneras de ser hombres en nuestras vidas de hombres y en nuestras sociedades. (Lomas, 2013: 28).

Así la identidad masculina pese a ser histórica, es construida permanentemente.

Coherente a esta idea, en la danza escénica la masculinidad estaría entonces en (re) construcción permanente, confrontándose (discordante para sí misma) mediante prácticas individuales pero siempre con

relación a un colectivo. Mientras que en la danza folklórica el privilegio simbólico de la masculinidad hegemónica hecha cuerpo permitiría su reafirmación: al separarse, como veremos, y rechazar lo femenino como expresión, exaltar las prácticas corporales masculinas dominantes y la reivindicación de su vigor y poder sexual.

En la danza estas continuidades así como las confrontaciones con las masculinidades hegemónicas son corporales, el cuerpo es el terreno de lucha, de construcción, de ajuste a otras masculinidades, que irrumpen como un rechazo a una manera única de *hacer*, de disponer el cuerpo, a un modelo masculino transcultural, para presentarse, entonces, como una composición heterogénea y diferenciada en función de la clase social, la etnia, la religión, la edad.

Esta confrontación motivada por un deseo, y después obrada por las prácticas (léase agencia, Giddens: 1995) se puede explicar a partir del *habitus* escindido o desgarrado que reconoce una capacidad de agencia (Bourdieu, 1999). Este aparecería de alguna manera como provocación y resultado de las relaciones de fuerza, de tensión, de poder subjetivas e intersubjetivas. El *habitus* desgarrado establece una ruptura subjetiva, un antes y un después que representaría además la contradicción con lo exclusivamente masculino.

Tal desgarro ocurre cuando el énfasis dado a lo masculino con el consiguiente rechazo a lo femenino ya no se convierte en la razón principal de sentirse hombre o mujer, o más bien suponer que son las prácticas de espacios masculinizados o feminizados las que hacen reafirmar o confirmar el género sino más bien, de colocar-se en el límite de las pautas y normas socioculturales. Lo se aprecia en la danza escénica es la manifestación de las condiciones de formación contradictorias con la masculinidad tradicional, contradicción convertida en incoherencia, inestabilidad en la constitución de sujetos que también resisten o “se rebelan contra una forma de poder” (Foucault, 1996: 138-139).

La resistencia es efecto del choque con los esquemas de pensamiento, sentimiento y acción predominantes de la masculinidad por la relación directa que se establece entre la danza, el cuerpo y el otro (siempre construido en relación con otros: pareja, familia, amigos, etcétera) dando paso a otros cuerpos transformados por una práctica constante, disciplinada que despliega disposiciones y tomas de posición específicas.

Ello supondría que podría admitirse que cada sistema de disposiciones individuales sea una variante de los otros al interior de la clase, es decir, considerar que por la propia trayectoria social e individual se produciría una marca particular, un estilo personal, una transformación de sí estratégica. Aunque aquí Bourdieu (1991: 94) nos remite primeramente a un mundo de sentido común de condiciones objetivas en el que el *habitus* es el principio no elegido de todas las elecciones (Bourdieu, 1999: 105) que incapacita al sujeto a ejercer su capacidad de agencia y por ende a su transformación, más adelante (Bourdieu, 1999: 88-90) cambiaría la connotación de *habitus* por la capacidad de agencia.

Así, en vez de considerar al *habitus* como destino inminente para los agentes, dadas las condiciones sociales de producción por la idea mecanicista de aprendizaje que subyace, se manifestaría más bien como fluctuante, variable, contradictorio, provocador de cambios como resultado de las respuestas, tensiones, contestaciones, modificaciones y contradicciones en la experiencia social e individual, entre sí mismo y los demás.

Al dotar al *habitus* de este carácter contradictorio, se ratificaría que éste opera no sólo en un espacio social de significados comunes, que favorecería las mismas condiciones de existencia y de condicionantes para el agente, sino de relaciones de tensión, fuerza y poder en constante cambio.

Así, se comprende la masculinidad como posiciones de poder respecto de otros, más que a condicio-

nes de sexo, cual sentido de significados que van cambiando y reinterpretando-se, dando-se a partir de (re) significación de las prácticas corporales.

Ahora bien, algunas interrogantes que surgen ahora son ¿Con qué masculinidades buscan identificarse los jóvenes que practican la danza escénica? ¿Cuáles son esas identificaciones advertidas en sus itinerarios corporales y cuál es el sentido que les otorgan? ¿Cuáles son las escisiones y/o las continuidades en los modos de pensamiento, sentimiento y acciones reflejadas en los itinerarios corporales de los bailarines de la danza escénica y folklórica? ¿Qué es lo que desaprenden para volver a aprender a partir de sus prácticas?

Itinerarios corporales de jóvenes bailarines

Los itinerarios corporales desde la mirada de Mari Luz Esteban (2004: 62) se sostienen a partir de las prácticas corporales y conforman vidas individuales, pero sobre todo un mundo social, colectivo; desde ahí es posible reconocer el proceso de la encarnación, de materialización de los cuerpos.

Los itinerarios corporales ponen su atención en el cuerpo como “el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (Esteban, 2004: 54), es decir es el agente. Ubican la vivencia, la agencia, por ello la coyuntura que ofrece de herramienta metodológica pues permite visibilizar las prácticas corporales.

Los itinerarios corporales revelan el autoanálisis, consciente o inconsciente, que de su cuerpo hace quien los narra, que deja entre ver los discursos encarnados que los sujetan y los discursos que son capaces de configurar, de tal suerte, en su análisis es posible reconocer las sujeciones y la capacidad de agencia de un sujeto o de un colectivo.

Las prácticas corporales del agente deben ser centrales en el análisis del cuerpo, pues su importancia radica en desplazar el análisis hacia las prácticas y disciplinas corporales, ya que en su exploración “están comprendidos imágenes y representaciones, sensaciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y deconstrucción de las subjetividades y las identidades de los sujetos” (Muñiz, 2010: 14).

Muñiz llama a contribuir al “giro practicante” que descubren las prácticas corporales como unidad de análisis, y las conceptualiza como “sistemas dinámicos y complejos de agentes, si consideramos que forman parte del medio en que se producen, es decir, que son históricas, estaremos de acuerdo en que los procesos cambiantes que las caracterizan y diferencian, no son independientes de la transformación del medio y/o del contexto en que se desarrollan” (2010: 21).

Toma en cuenta su propuesta los análisis de Foucault, respecto al biopoder y biopolítica, líneas, pero sobre todo encontramos relevantes las perspectivas que propone a partir del:

- a) disciplinamiento del cuerpo,
- b) patrones estéticos,
- c) sexualidad,
- d) la violencia, la mortificación, la tortura y la guerra y
- e) la subversión, la disidencia y la protesta (Muñiz, 2010: 21-22).

Para los itinerarios que presentaremos a continuación es importante dejar claro que se trata con esta serie de categorías visiblemente interrelacionadas, y que dan cuenta de:

De la experiencia y transformación corporal a partir del disciplinamiento del cuerpo en la danza escénica, de las masculinidades que tejen como posibilidades de reconocerse en otros discursos a partir de sus afectos, de deseos construidos, del desarrollo de la apreciación estética, de su sexualidad y del cuidado físico.

De esta forma creemos que estos relatos muestran el reconocimiento de las posiciones y las tomas de posición en el proceso de materialización/encarnación. Buscamos presentar los itinerarios a fin mostrar a los cuerpos haciendo-se desde su complejidad, no desde su completud, “así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, el desorden, la ambigüedad y la incertidumbre” (Morán, 2008: 32 en Muñiz, 2010: 26) como podremos presenciar en las narrativas expuestas.

Estos tres itinerarios corporales de jóvenes bailarines⁵ chiapanecos que tienen a la danza como actividad profesional o recreativa, serán presentados con su nombre real, dos practican la danza escénica y uno más la folklórica? Si bien hemos anunciado en páginas anteriores el propósito principal de este artículo quisiéramos destacar como clave para su lectura, la relación ex profesa de los agentes en la forma en la que se ven a sí mismos a partir de sus cuerpos y el modo en el que ven al mundo en relación a sus propias prácticas y producción corporal.

Los itinerarios están narrados en primera persona y organizados de la manera siguiente: se inicia con una breve descripción de la incursión en la danza y de la posición familiar en cuanto a ello, a continuación se presentan los recursos subjetivos entorno a la danza como espacio feminizado y masculinizado para finalmente advertir cómo la masculinidad es resignificada y resitúa a través de sus prácticas corporales.

Itinerario corporal 1: César Iván Cortés Aquino

Mi familia me dio la danza

Nací en 1989. Mi historia con la danza comienza con mi familia.

Desde los años 80's cuando mi madre ingresa a grupos de danza folklórica, mis hermanos eran adolescentes, desconozco la inspiración de ellos, pero para mí fue mi madre, a quien acompañaba a algunos cursos de profesionalización en ese tipo de danza con un maestro que ahora dirige el grupo folklórico magisterial, ella tomaba esos cursos con una nueva corriente que actualmente es reconocida en Tuxtla Gutiérrez, se ha convertido en una tercer o cuarta línea quizás, ahí comencé viendo en los talleres de verano, de ahí en situaciones familiares siempre había música.

Con toda esa actividad que realizaba mi madre tenía mucho material en la casa, al escucharla, pues te comienza a gustar, de repente comienzas a escucharlo en el hogar y comienzas a integrarlo a tus gustos, eso fue alrededor de los 4 a 5 años, después vi que

5- Los casos se han obtenido de un proyecto de investigación dirigido por Karla Chacón Reynosa, realizado en 2015, denominado: Masculinidades, cuerpo y danza: identidades juveniles en (re) construcción, desarrollado con recursos propios en la Universidad Autónoma de Chiapas y con la participación de Rubén Moreno González, actualmente becario del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) en la maestría en estudios culturales de la UNACH en la línea de investigación: Estudios socioculturales del lenguaje y Cindy Celene Cantoral Vázquez, licenciada en Comunicación por la UNACH.

mi hermano mayor comenzó a participar en el grupo. Me gustaba ir a los eventos: fue muy curioso porque me gustaba el baile y me gustaba ir a verlos, pero no tenía el interés de decir “voy a ensayar”, “quiero presentarme en el teatro”. No, conmigo no fue así. Me gustaba acompañarlos a los viajes a donde podía ir como espectador, me gustaba la actividad de pertenecer a un grupo, pero no era específicamente el hecho de querer entrar a este o algún grupo en especial... hasta un día en el que de repente (como me gustaba y desde siempre acompañaba a mi madre) pues comencé a participar en los grupos de danza de la escuela primaria o secundaria y era parte de la actividad escolar.

Somos una familia que baila

Fue un día sábado en el que después de comer vi a mis hermanos tomar sus cosas para ensayar. No estaba en mi rutina ir al ensayo, y de repente, me preguntaron:

-¿No quieres ir al ensayo?

Y dije sí.

Eso fue a los catorce años (mis dos hermanos me llevan 7 y 9 años, el mayor es varón y la de en medio es mujer), fue repentino y entonces de forma espontánea tomé mis cosas y vamos. De ese a hoy día han pasado doce años de mi pertenencia al grupo. Así comencé en este grupo. Mi familia fue definitivamente la que me impulsó a estar ahí.

La danza me mostró como ser hombre formal

Cuando fue el momento de tomar una decisión profesional no pensé en terminar una licenciatura en danza. Tengo planes, pero la decisión de estudiar lo que estudié (Administración) fue algo de mucho antes, desde la primaria o secundaria, un tanto el de administrar los recursos, el dinero lo que tengo a la mano, desde la secundaria tenía muy claro que quería estudiar eso.

¿La danza es redituable? Digamos que sí. Puede verse de dos casos, como actividad -que en mi caso ha sido un hobby- me ha dado muchas satisfacciones, diversión, salud. Recibir los comentarios de las personas “lo haces bien” el reconocimiento, el aplauso, son satisfacciones que a lo mejor llena de forma sana el ego, es natural del humano saber que haces algo bien y es parte de la formación del ser humano el hecho de poder expresarte ante los demás haciendo una actividad que disfrutas y la otra que hay actividades que se van ligando al grupo, las presentaciones te dan la oportunidad de viajar al interior de la república y tener la oportunidad y el apoyo de mi familia para hacer algunos viajes al extranjero.

Y en otro caso me da dado la oportunidad de conocer personas que han sido parte de mi formación personal, me hice hombre ahí: desde el hecho de entrar a un grupo donde la mayoría de personas son adultas cuando yo era un adolescente fue clave para definir el rumbo de mi vida, desde adolescente comencé a juntarte con maestros con experiencia, formales, estudiantes de licenciatura eso aporta como una piedra a la formación. Aprendí la formalidad.

Soy hombre y soy sensible

La danza es un medio, un instrumento con el que puedes dejar claro y puedes decirle a los demás tu parte sensible, artística, creativa.

Desde un principio no recuerdo haberme sentido abrumado o intimidado en el escenario, a pesar de haber tenido más de 200 personas frente a mí, sobre todo en una actividad en donde no estás haciendo nada cotidiano, fuera del trabajo o la escuela. Bailar es presentar una obra, el arte es de quien la aprecia, cuando tú llegas al escenario lo que tú quieres es que te vean.

Hasta el momento he mantenido en equilibrio mi trabajo y mi pasión por la danza. Aunque a decir verdad, llevo nueve años en el grupo de danza y tres trabajando como administrador.

El cuerpo es control y belleza

Personalmente entra en juego una parte de vanidad, sin conocer un grado de lo que es o no “normal”. El hecho de hacer danza así como presentar una obra, requiere de cierta estética, lo cual va ligado a apreciar algo como bello.

Para la danza el medio es el cuerpo, un artista cuida detalles de la obra como colores, textura etcétera. El bailarín tiene que cuidar la forma en la que coloca el cuerpo: hacer una proyección, la forma en la que pone el cuerpo cuando está bailando, te invita a sentir y conocer un poco más de tu cuerpo para lograr cierta postura o lograr cierto movimiento que se vea estético.

La danza es controlar cierto movimiento de tu cuerpo que no estás acostumbrado a hacer cotidianamente.

Disciplinariamente no tengo un cuidado con la alimentación, me gustan las actividades deportivas, pero actualmente no he tenido la oportunidad ni el tiempo para realizarlas, me gusta andar en bicicleta, actividades en la casa. Conservar la habilidad y la elasticidad que requiere un bailarín lo consigo ensayando muchas horas a la semana. En cuestión de la alimentación no tengo algo específico, de manera personal por convicción me cuido, no solamente por el baile. Lo que si es que no fumo por cuestiones específicas de la actividad dancística, el cigarro es mi enemigo, ¿alcohol? Sí, pero en un nivel muy bajo con poca frecuencia, no me gusta salir de fiesta frecuentemente, cuando lo hago es por la diversión y no principalmente por el alcohol.

Mi cuerpo “bien trabajado”

Estamos influenciados por la idea de los cuerpos esbeltos, el hecho de relacionar al cuerpo delgado con una condición o posición mejor sobre un cuerpo con sobrepeso es parte de la cultura, de la moda, el cuerpo naturalmente tiene una forma que a lo mejor no podemos llamarla esbelta, pero que no va más allá de lo robusto, o de lo obeso, es una condición genética o fisiológica que no se puede controlar, el cuerpo cuando es bien tratado se mantiene de una forma bien.

Todo bailarín no busca que su cuerpo sea musculoso, si requiere trabajo, ahí entraría la diferencia entre un bailarín aficionado y un profesional. Busco un cuerpo bien

trabajado. En el caso de un bailarín realiza actividades enfocadas a desarrollar habilidades como la resistencia, agilidad, fuerza necesarias para realizar un salto, cargar a la pareja. Bailar requiere cierta fuerza en brazos, piernas, espalda, entonces un bailarín busca más desarrollar la fuerza que la forma del músculo, te puedo decir que un bailarín no se preocupa por tener bíceps, tríceps, pectorales etc. si no por ser fuerte.

La danza para mí es salud

Nosotros que estamos en esta actividad de la danza, trabajamos un cuerpo diferente: el cuerpo del bailarín siempre se va mostrar más ágil, con más energía, quizás con una mejor postura de su cuerpo, el hecho de mantener tus músculos trabajando constantemente, hacen que estén en mejor condición, yo te puedo decir que tengo una condición en la espalda, en la columna que por prescripción médica debo tener y mantener fortalecidos todos los músculos de la columna, el torso, el tren motriz, todo lo que sostiene la columna, debo ejercitarlo para que mantenga rígida o en una buena condición la columna.

La posición de mi columna está por debajo de donde debería ser. Cuando fui a ver al médico no podía mantenerme mucho tiempo parado, me quejaba de dolor de espalda. El médico me recomendó la actividad física y el cuidado del peso y el baile me ayuda me da fuerza y resistencia.

Yo ofrezco lo mejor de mí en el baile: mi cuerpo

Vivimos en un país que se ha definido hasta cierto punto machista, muy machista. El mexicano a nivel internacional es conocido como una persona brava, recia, de carácter fuerte en el sentido de que grita, baila, festeja por eso mismo un bailarín busca mantener la estética de su cuerpo: el movimiento tiene que reflejar esa figura.

Los movimientos delicados para bailar, se han visto mal.

Que un hombre baile de “cierta manera” (afeminado) o se ponga de cierta forma, ha sido mal visto.

Para mí el que baila se vuelve más atractivo para el sexo opuesto.

Algunos dudan de la condición sexual (heterosexual) de los hombres que bailamos, que hacen ciertos comentarios... que quisieran hacerlo pero que les niegan la oportunidad de bailar porque *su padre no quiere o no le gusta*, incluso de *su madre*...

De las danzas prehispánicas, que eran realizadas como ofrenda al ser supremo, he aprendido que la danza es ofrecer lo mejor de mí, de mi cuerpo.

Quizás no existen referencias que digan que las danzas eran exclusivas de hombres o prohibitivas para las mujeres, por que la danza es parte de la historia de México y de cualquier país, pero quienes danzan han sido los hombres.

Vamos contra el mito del hombre machista

Al danzar el hombre demuestra su habilidad, fuerza, conquista o gallardía.

Vamos contra el mito machista que supone que los hombres no bailamos.

Hablamos de niveles distintos entre macho y hombre.

En la danza el hombre hace gala de sus habilidades para hacer o mostrar su dominio frente a otros y para conquistar a la mujer o hembra en nuestro caso, demostramos poder.

En una manada de animales *cualquier animal que aspire a ser líder debe retar y vencer al líder actual*, el que ruja más fuerte o demuestre más fuerza, gana. Para el caso de los hombres el baile es la fuerza, es el elemento que le ayuda a demostrar su hombría o como elemento para conquistar a la mujer.

El macho sí baila.

Itinerario corporal 2: Angy Habib Al Rashid

La danza es mi sangre

Nací el 18 de julio de 1988 en Beirut Líbano. A los cinco años emigré junto con mi madre a México y crecí sin mi herencia cultural libanesa.

En sí uno piensa que no todos pueden bailar, o uno mismo cree que no puede bailar, que no está hecho para bailar, yo diría más bien que tienes que encontrar tu ritmo.

A mí el baile no me gustaba, hasta que siendo adolescente al ir caminando por la calle escuché música árabe, y aunque no tenía grandes recuerdos de mi infancia, sentí en mi cuerpo la necesidad de moverme. La sangre llama.

Mi tía “la loca” fue quien trajo *mi tierra* a su casa. Fue gracias a ella por quien comencé a cultivar mi cultura natal nuevamente: el idioma, comida, música, la danza. Motivado por ello, trabajé duro y viajé a Egipto a los 16 años y allí comencé formarme en cuestión de la danza. A mi retorno comencé a buscar escenarios para danzar porque era lo que tenía que hacer, era mi llamado. A los 18, ya en Chiapas, me independicé de mi familia y elegí la danza como lo que yo quería hacer, a lo que yo quería dedicarme, y sobre todo a reencontrarme con mis orígenes, comenzar de cero.

El único bailarín árabe en Chiapas

Yo soy el único hombre que lo ejecuta profesionalmente aquí y digamos que el único con mi género o con mi estilo, yo bailo algo que se llama *Raks Sharky*, las danzas árabes como las danzas latinas tienen varios géneros, el *Sharky* es un género que involucra giros, con elementos básicos de la danza árabe.

De entrada el género que ejecuto *no fue creado* para hombres, los movimientos requieren una anatomía femenina. Aunque el movimiento sea el mismo que el de una mujer, visualmente no es el mismo, las proporciones y anatomías no son las mismas; en sí el mensaje o el contexto alude a la feminidad: habla del vientre, de la fertilidad, de la magia de procrear, de los astros asociados a la feminidad, la luna, los rituales de cortejo, la seducción y sensualidad, por lo cual no es una danza masculina (ríe).

Por otra parte existen danzas para hombres, totalmente distintas, son más bien trazos cerrados, con fuerza, movimientos precisos, en general la idea de algo masculino es algo rígido y lo femenino debe ser algo suave y sutil. Lo que yo hago en realidad es

tomar estos movimientos suaves y sutiles y los transformo, busco comunicarme con mi cuerpo, el físico no es muy importante, pero tiende a buscar proporciones curvilíneas, la cadera,

La danza comunica mi sexualidad, mi erotismo

Todo aquello que nunca pude expresar en mi casa, dentro de la familia por mi formación religiosa o cultural lo hago a través del baile. Yo tenía la necesidad de expresar el hecho de ser un hombre sexual, un hombre sexuado. El baile expresa mi sexualidad de alguna manera, algunos expresan este hecho a través de una tendencia en su ropa, otros lo hacen con una profesión como diseño de modas, o un estilista, cuestiones relacionadas a la belleza física, yo lo hice a través del movimiento, y no había danza o baile que completara esa necesidad, más que la mía, la de mi tierra, la cual expresa justo lo que necesito, mi sexualidad, a través de mi cuerpo.

Como el tema del sexo no se tocó en casa, era un tema cerrado, yo necesitaba contestar preguntas, tenía dudas, buscaba en libros, en la internet, pero al final de cuentas tenía que desenvolverme de cierta forma.

El mensaje principal de mi danza es, que no importa tu procedencia, tu cultura, tu edad, el género, que *mis emociones salgan* a flote, porque mucho tiempo estuvieron enclaustradas. Lo que haces en escena es lo que realmente eres, lo que realmente eres es lo que vas a transmitir en escena, eso es lo que me gusta expresar, que no se queden con la necesidad de decir *soy, siento, necesito decir, necesito hacer, sino que lo hagan*.

El erotismo también es una forma de comunicación

Me considero un hombre erótico, y no precisamente por ejecutar el acto sexual, sino que con mi cuerpo aunque esté cubierto puedo ejecutar ciertos movimientos que indiquen seducción, sensualidad, al final de cuentas la sexualidad es una necesidad tan básica como comer, dormir. Como hombres requerimos satisfacer esta necesidad, que no precisamente es con el acto sexual, pero que en mi caso es satisfecha con una danza, ahí reflejo todo el erotismo que necesito reflejar.

La danza no tiene género

Yo soy hombre pero bailo esto que quizás es para mujeres ¿Por qué lo hago? Porque puedo y ¿Por qué? Porque quiero, y porque debo y así lo siento.

Creo que el practicar danza no es una pelea con el ser “masculino” o femenino, yo creo que el arte en general no tiene género, es un medio de expresión y comunicación y el arte no tiene género, entonces si yo logré encontrar en esta danza elementos para comunicarme con un cuerpo masculino, para mí es válido.

Puede que tenga un abdomen *trabajado* no como el de un hombre de gimnasio, no como el de un hombre deportista, sino más bien como el de una *bailarina árabe*: la cintura, el vientre se marca (aunque los hombres no tenemos uno), la espalda, al final de cuentas

son los mismos músculos y se comienzan a marcar. La postura es transformada por el baile. Mis manos fluyen con suavidad, he ido adoptando una postura específica.

La danza es una actividad demandante, requiere mucha energía, concentración, requiere mucha disciplina, yo decía que no soy tan técnico porque no me gusta pensarle mucho, la persona técnica piensa mucho y *a mí me gusta sentir*, que mi cuerpo haga lo suyo cuando lo quiere y necesita. Sí, es una actividad que demanda mucho en lo físico, los brazos, las piernas sujetas a un trabajo de suspensión por largo tiempo, una tensión por la gravedad, la espalda, el abdomen, que es lo que más se trabaja, tu cuello para poder mover la cabeza, todo trabaja.

En cuanto, a la masculinidad, la feminidad, al género, no hay que ocuparse tanto en buscar a donde se pertenece, sino más bien qué eres, no hay que encasillarse en una manera de ser hombre, eso, hay que ocuparse en nuestro propio y personal concepto de persona.

Bailar no me hace menos hombre

Cuando bailo los que se asombran son los hombres.

En alguna ocasión una mujer se acercó con su niño y me dijo que quería dejar que su niño pequeño aprendiera, lo cual me pareció una avance muy significativo puesto que por lo general los meten a cuestiones “APTAS” o propias para el género, como futbol y así. El niño le dijo que quería aprender esto y pues es motivante. Esto me hace pensar que cuando bailo motivo a que otros tengan oportunidades que yo no tuve en su momento. Mi madre nunca me llevó... No te hace menos hombre, al contrario te hace un hombre libre para sentir y para pensar.

Cuando bailo no saben si soy hombre o mujer

Al final de cada presentación checo las fotos, pero no mías, sino del público. Primeramente cuando te ven se desorientan y preguntan ¿Qué eres?

Cuando comienzas a moverte su duda se convierte en asombro, después en reconocimiento, llega en un punto en donde la mirada se vuelve apreciativa, donde el prejuicio se convierte en admiración y es muy notorio. Gritan y de repente se quedan callados, admiran y es una forma de respeto, admiración, de decir no sabía lo que eras, pero me agrada y respeto tu trabajo.

Me considero afortunado de vivir de lo que me apasiona, si todos encontraran el sentido y la pasión, no les costaría levantarse temprano o quedarse una hora extra, no les pesaría esforzarse. A mí no me pesa, es mi medio de vida, de lo que como, visto, voy vengo y me permite dejar algo en otras personas.

La danza me libera de ser un hombre común

A nivel familiar, soy un hombre que se considera de familia, riguroso en ello, aspiro a ello, a formar una familia, ya tengo lo que me apasiona, lo que me sustenta, faltaría tener con quien compartirlo, soy un hombre de valores muy cimentados, la lealtad, la fidelidad, el compromiso, el respeto, la dedicación, la entrega, pasión, convicción, eso es lo que yo

pretendo consolidar en el ámbito familiar, que posiblemente no se refleje en una esposa o hijos, pero se puede tratar en una generación de bailarines, en amigos muy allegados.

La danza cumple con muchas funciones: es una terapia física, porque trabajas tu cuerpo, una terapia mental en la que te liberas del día a día, es una terapia emocional porque te libera de lo que esperan de ti. Lo que necesitas decir lo sudas, es una terapia espiritual porque te vas encontrando contigo mismo, vas encontrando qué camino quieres llevar, qué rumbo llevas, si vas por el camino correcto, si crees en una presencia superior, reafirmas tu creencia en ello, en un ser divino superior, mayor a ti, entiendes a tu cuerpo como un templo que necesita amor, y esclareces tus ideas en cualquier aspecto, te haces una persona creativa, quien puede dar soluciones donde nadie las ve y que puedes aspirar a grandes cosas, cuando el común denominador es que no hagas más de donde te encuentras.

Me considero empoderado puesto que desde mi lugar puedo comunicar ¡miren! un hombre puede ser más que un solo un militar, más que un herrero, un abogado o lo que sea, puede ser un bailarín sin dejar de ser hombre, lo que en esencia se es, masculino o no masculino, con la posibilidad ser más, puede llorar, reír, convivir con otras mujeres, puede contemplar la belleza masculina, la belleza femenina, de la naturaleza, puede ser apreciativa.

La danza es salud

Cuido mi cuerpo no consumiendo ni metiéndole cosas, no me gusta el alcohol, no lo repruebo, pero en mi particular caso no lo consumo, no fumo porque no creo que me beneficie en lo absoluto, procuro no desvelarme, no hago mayor ejercicio que el que ejecuto en la danza, puesto que el hecho de estar en un gimnasio facilita que te vuelvas más rígido a nivel muscular. Y mi danza no me lo permite.

Trato de cuidar mi cuerpo, lo que sí es que me gusta la decoración corporal y tengo unas perforaciones y eso es todo, me encanta comer, no cuido de ello, pero nada más. Me gusta estar descubierto, me gusta estar cómodo, uso un pantalón de tela traslúcida, además de ello tiene aberturas, no tengo problemas con mostrar mi cuerpo, puedo hacer un desnudo en una sesión fotográfica, me gusta mi cuerpo, mostrarlo, uso además un pequeño chaleco, un turbante en la cabeza, pulseras, collares, me gusta adornar mi cuerpo, que no sólo sea bello en movimiento, sino también estático; bonito a la vista, como una *estatua bien definida y detallada*, así me gusta ver mi cuerpo.

Itinerario corporal 3: Hiram Arroyo

Quise hacer teatro del cuerpo: bailar

Nací el 23 de agosto en 1989 en Nueva Palestina, un lugar de la Selva Lacandona en Chiapas, fui lo que se dice un niño de la selva hasta los 13 años cuando emigré. Fui un niño comprimido, raquíptico, encorvado con carácter disminuido pero con un deseo que venía de mi cuerpo: hacer teatro. Pero en mis intentos por hacer *teatro del cuerpo sin hablarme* llevó al baile.

La danza es para valientes

Estudí en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en México. Soy bailarín clásico contemporáneo. Pertenezco a la *vieja* escuela.

En mis inicios fui entrenado por grandes artistas que hablaban claro y fuerte y me decían: la danza es sólo para hombres valientes. Fue un inicio muy duro y difícil porque yo era la representación de la inseguridad. Yo no podía expresarme verbalmente pero la danza me sirvió un vínculo de inteligencia no verbal, era a través del cuerpo que yo quería hablar, yo era un niño de la selva, en donde hablar no era de hombres. Mi discurso corporal lleva un movimiento armado, toques de queda, conflictos: el caos del movimiento zapatista. entonces yo subo al escenario y llevo todo esto, mis piezas tienen técnicas, líneas, pero al mismo tiempo subo todos estos fenómenos sociales que me tocan vivir, muy fuertes, siempre la añoranza a mi tierra, en lo personal me causa un conflicto con la nueva escuela que dicta un discurso más pobre y decadente.

La danza da identidad al hombre y a su pueblo

La danza puede ser detonante en la búsqueda de identidad de pueblos socialmente desplazados, como el mío. Yo era reflejo de mi pueblo.

La danza, por su naturaleza, da la posibilidad de trabajar en procesos comprimidos, de personas que viven en estas comunidades, un proceso comprimido es aquello que toda persona sufre en el sentido de frustraciones y problemas de situaciones que no pudiste hacer.

Durante un tiempo me alejé del escenario, como bailarín me enfoqué a esta parte de proyectos nobles: la de trabajar con pueblos comprimidos a partir de la danza. Solicité trabajar en un proyecto de la ONU, yo no creía quedar siquiera, nadie creía en ello, ni la carrera había terminado, chequé mi nombre en resultados de Naciones Unidas en el último día, para mi sorpresa ahí estaba mi nombre, el cual había competido con personas de distintas carreras, maestrías, doctorados, ahí estaba mi nombre cuando ni siquiera había terminado la carrera.

Así comienzo a trabajar con niños *lacandones*, *quichés*, *choles*, *tzotziles*, no era justamente dar clases de danza, era más bien que la danza hablara, como un vínculo de inteligencia, un lenguaje nuevo.

Habían cosas imposibles de decirlas verbalmente, y para eso se necesitaba ejercitar la conciencia corporal, buscar que a través de la danza se dijeran frustraciones, corajes, alegrías, aquello que no se puede decir con palabras.

La danza es un reto a la conformidad

Creo que el cuerpo tiene, desde el nacimiento, las herramientas básicas para expresar. A través de la danza el cuerpo se vuelve inteligente.

Gracias a mis maestros y maestras de “la vieja escuela” aprendí una técnica rígida y cruda de la danza, con memorias de la guerra, con la necesidad de expresar. Justo así nace la danza moderna, de la inconformidad de los bailarines de danza clásica de pre-

sentarse con una sonrisa y movimientos alegres. ¿Por qué habría de ser así mientras en el mundo sucedían acontecimientos terribles?

Cuando entro a la danza conozco la posibilidad tan grande que tiene el cuerpo por sí sólo para expresar, Si pudiera decírtelo con palabras no tendría sentido bailar.

El cuerpo de un bailarín es un cuerpo entrenado, equivalente a las personas que han leído mucho y otras que no, así es un bailarín y no me refiero a ir a un gimnasio sino más bien a una cuestión más del estudio del movimiento: músculos alargados no hinchados.

La danza es un reto para el hombre tradicional

La danza es la única de las artes que retan leyes fundamentales, la fisiología, la anatomía y la física, la única, la anatomía le dice al hombre, hasta aquí llega tu pierna (en una postura de apertura normal) el bailarín dice se puede llegar más bien (justo del tronco a la par de la cabeza), el bailarín magnifica el movimiento, no somos cirqueiros, no es lo mismo tener mucha elasticidad que ser un bailarín, la física dice que el cuerpo debe caer pese a la ley de gravedad, el bailarín se opone y queda suspendido, se recupera, levanta la pierna al límite, desafía la anatomía en todos los aspectos.

Me hice un hombre liberado en la danza

Como la danza justamente lo que hace es eliminar todas estas ataduras moralistas, he visto a grandes bailarines que no son homosexuales. La danza te hace un hombre libre, entiendes que lo que enseñaron que era ser un hombre es una lección, y si es una lección entonces puedo aprender otra, pues culturalmente se nos indica que los hombres debemos sentarnos y movernos de cierta forma, pero estas son estructuras culturales, sucede que cuando se ve a un hombre que lleva a la exageración el movimiento se le tilda de homosexual, pero un hombre heterosexual u homosexual se mueven de la misma forma en la danza.

Desacralicemos el cuerpo

La danza causa revuelo, tira ataduras, da libertad para exagerar o magnificar el movimiento, tuve el caso de un joven, tuxtleco, muy bueno en danza, con talento, él tenía la capacidad de hacer, pero en su cabeza siempre existía la confrontación del por qué debía hacerlo si él era heterosexual, al igual en su casa era un poco agredido, del por qué se movía así, que si las licras, los suspensorios, que si “el ballet es para las niñas”... Escuché una vez decir a un bailarín que la danza sacaba “ese lado femenino” y eso no es cierto. El movimiento no tiene género ni preferencia sexual, la danza no es afeminada eso es lo que culturalmente se cree. Claro que exageramos, magnificamos, pero la danza no tiene sexo.

En mi obra “*Por el miembro salado de Jesús Cristo*” expongo la desacralización del cuerpo, habla precisamente de no convertir en sacra una parte específica de tu cuerpo ¿Por qué tienen que ser distintos a otra parte? Pienso que el cuerpo es extraordinariamente hermoso, nuestro único instrumento real en los bailarines es el cuerpo ¿Por qué habría de censurarlo?

Apuntes finales

Al decir que los agentes son producto de la incorporación de la estructura social, entendemos que esto es posible no solo a partir de las propias experiencias de acuerdo con la posición que ocupan en la estructura, sino también como efecto de la toma de posiciones en el intercambio social que pretende resituar las acciones de los agentes en sus propios cuerpos, es decir en la resistencia y contestación por medio de tácticas que sacuden el orden del juego social.

De esa forma en la agencia corporal es visible: deseo y acción.

En los itinerarios corporales presentados, observamos a través de la interpretación de la danza escénica una arena próspera en expresión, afectividad, que se convierte en un trampolín para despertar otras miradas en torno a la masculinidad. Hasta aquí hemos apuntado siempre hacia la correlación existente entre hábitos, posiciones, disposiciones, tomas de posición y marcas que denotan y connotan la naturaleza social de las corporalidades masculinas.

Los itinerarios corporales posibilitan poner el cuerpo como lugar del deseo, de la vivencia, en ese sentido conviene considerar la encarnación más que como una imposición expedita sobre cuerpos *extradiscursivos*, una composición, una hechura en la que se relacionan elementos y dispositivos diferentes; a fin mostrar a los cuerpos haciendo-se desde su complejidad, no desde su completud.

Lo enredado, lo precario, lo incongruente, el desorden, la ambigüedad y la incertidumbre en los itinerarios corporales nos conducen hacia la acción de hacer el cuerpo, de la corporealización(2006) de la formación del cuerpo masculino que connota al cuerpo en proceso, en acción de ser constituido.

En esta acción de ser constituido advertimos categorías que emergen y que hemos clasificado en acciones y patrones, a partir de las propuestas de Muñiz (2010) y Van Manen (2003:110) quien sugiere tres modos para abordar temáticas significativas⁶, que tienen que ver con el nivel de generalización o profundización que se pretenda alcanzar: “¿Qué frase o frases parecen particularmente esenciales o reveladoras sobre el fenómeno o la experiencia que se está describiendo?”

En estos tres casos en la (re) construcción de las nuevas masculinidades de los bailarines, apuntamos hacia:

Un disciplinamiento del cuerpo, que son todas aquellas prácticas corporales que permiten observar la mirada del cuerpo como máquina. Y en que se advierte la tensión entre: el cuerpo obediente y el cuerpo *indisciplinado* que han significado la reapropiación de sus cuerpos, aquellas que se refieran a lo denominamos, desaprendizaje corporal.

Patrones estéticos, en los que a menudo se sugiere el reconocer-se como un *cuerpo exotizado* junto a *Técnicas corporales desde el género binario (Mujer/Hombre)*: aquellas posiciones/tomas de posición que por ser bailarines heterosexuales han aparecido implícitos a lo largo de su vida. Además de las *continuidades y rupturas de roles de género*

6- Son las otras: la aproximación holística o sentenciosa: que responde a la pregunta ¿Qué frase sentenciosa puede capturar el significado fundamental o la importancia principal del texto como un todo? y la aproximación detallada o línea a línea que responde a la pregunta ¿Qué revela esta frase o este grupo de frases sobre el fenómeno o la experiencia que se está describiendo? (Van Manen, 2003: 110-111)

La construcción del deseo: aquellas referidas a la construcción de identidades sexo-genéricas a partir de la danza. Entre ellas se cuentan: el cuerpo vulnerable, la masculinidad que excluyente y autoincluyente y que conlleva a la experimentación del rechazo.

La subversión, la disidencia y la protesta: ésta es la más explícita, aunque no la única categoría en que se abordan las prácticas contestatarias.

Los privilegios de la masculinidad: referidos al reconocimiento del privilegio de ser leídos como varones; narrativas en que se visibiliza la vigente supremacía de lo masculino sobre lo femenino y que da lugar a una *masculinidad sin hombres*: una categoría en que puede visualizarse la pluralidad de las masculinidades.

La agencia desde la vulnerabilidad: respecto a esos posicionamientos que se nombran y las acciones que se realizan en situaciones adversas.

La cuerporealización artística: básicamente se trata de la práctica cotidiana en tanto ellos se consideran su propia obra artística, una forma emergente de conceptualizar el arte y el proyecto artístico.

La performance feminista: referente a su práctica artística, que evidentemente tiene una posición política y un trasfondo feminista, diferenciándolo de cualquier otro tipo de acción de performance que no tenga como finalidad, la denuncia, visibilización o propuestas.

El trabajo corporal pone en evidencia las posibilidades de reconocimiento y acción de estos bailarines, a partir de la construcción del tejido de estas categorías señaladas y visiblemente interrelacionadas. Los itinerarios corporales muestran en la resistencia, un habitus que se escinde, apoyado en el deseo.

En la arena relacional de la danza estos varones construyen emergentemente, a partir de la agencia, una apuesta para la (re) construcción de nuevas identidades corporales, dramatizándolas

Referencias

- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brah, Avtar. 2004. Diferencia, diversidad, diferenciación. En *Otras inapropiables, feminismos de frontera*, compilado por Bell Hooks, Avtar Brah, Chela Sandoval y Gloria Anzaldúa. Madrid: Mapas, 107-136.
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano I*. Artes de hacer. México: ITESO/ Universidad Iberoamericana.

- Foucault, Michel. 1996. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- García, Fernando. 1994. El cuerpo como base del sentido de la acción social. Separata. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68: 41-83.
- Giddens, A. 1995. *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Lamas, Marta. 2002. *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México: Santillana.
- Lomas, Carlos 2013. *La coeducación de la masculinidad y el aprendizaje de la equidad*. Barcelona: Octaedro.
- Manen, Max van. 2003. *Investigación educativa y experiencia vivida. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y la sensibilidad*. Barcelona: Idea books.
- Muñiz, Elsa. 2010. Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad. *En Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, compilado por Elsa Muñiz. Barcelona: Anthropos y UAM-Azcapotzalco, 17-50.
- Romero, Carmen. 2006. *Articulaciones identitarias: prácticas y representaciones de género y raza/etnicidad en "mujeres inmigrantes" en el barrio de Embajadores (Madrid)*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.