



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

**Escuela de Artes Escénicas
Danza**

Proyecto de Titulación

**LO MASCULINO, LA DANZA, EL ESTILO
¿CÓMO SE PUEDE CONSTRUIR EL GÉNERO A TRAVÉS DE LA DANZA?**

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Danza

Autor:

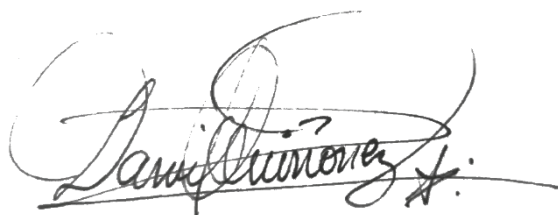
Daniel Michael Quiñonez Rodríguez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Daniel Michael Quiñonez Rodríguez, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Danza. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Cindy Cantos Castro
Tutora del Proyecto

Oscar Santana Alarcón
Miembro del Comité de defensa

Olga López Betancur
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Agradezco en gran manera por todo su apoyo incondicional en las buenas y en las malas a mi mejor amigo, Abogado Edison Aguirre, quien, desde el principio de nuestra amistad, durante el trayecto de mi carrera dancística, en el transcurso de nuestro tiempo juntos y en el camino de la construcción de esta tesis, me ha acompañado como conductor, apoyo y amigo. A Cindy Cantos por salvaguardar mi idea de tesis hasta el final, por su apoyo en su construcción, por sus conocimientos y tiempo brindado. Con gran cariño a los maestros que fundaron parte de mi enseñanza en danza desde mis 17 años y que hicieron posible que este cuerpo se mueva: Fernando Rodríguez, Yelena Marich, Wendy Cabanilla, Patricia Moreno, Oscar Santana, Elizabeth Medina, Vanessa Pérez, Ma. Sol Rosero, Talía Falconí, Lorena Delgado y muchos más... A mi vida, al camino y al universo, junto a todos que de una u otra forma me han acompañado en este viaje. Gracias.

Dedicatoria:

El presente proyecto de tesis se lo dedico a mis amigos y amigas, ese círculo muy cerrado que siempre estuvo conmigo y me acompañó en cada idea y proyecto que tuve a lo largo de la carrera. Especialmente a mi hermana de la vida Ericka Martínez, quien me facilito su cuerpo y energía para seguir. Mi acompañante, pareja de danza y locuras Allison Lizano, a mis hermanos y a mi esfuerzo constante y permanente que pese a las dificultades sigo adelante, sin una mamá o un papá que me apoyen, pero con aliento y la fuerza que me contiene y me impulsa a seguir soñando.

Resumen

Lo que de alguna manera los académicos y profesionales traducen y comparten es el reconocimiento de la masculinidad y la feminidad como ideales que son creados, transmitidos y encarnados por la sociedad ecuatoriana. Se explicó el tema tanto a personas inmersas en la danza como externas de la misma, se iban encausando las ideas rectoras de la investigación sobre las estructuras de la danza y los cuerpos que la practican, el hombre que baila y las problemáticas sociales a las que se enfrenta en la sociedad ecuatoriana. En las indagaciones realizadas para esta tesis, se aborda la manera en como todo lo que rodea a un bailarín, desde diferentes concepciones sociales donde se expresan las cualidades que se le debe otorgar a un hombre en la danza, hasta lógicas patriarcales previamente establecidas, generan similitudes y vicisitudes, y se vinculan o desvinculan a la danza con lo social. Es por ello que uno de los objetivos de este análisis se centra en la deconstrucción de este paradigma que constituye la sociedad sobre lo masculino y que se muestra como un freno a la igualdad entre hombres y mujeres que desean tener un acercamiento a la danza, sobrecargando de cuestionamientos y problemáticas sociales a los propios hombres.

Palabras Clave: Masculinidades – Heteronormatividad – Problemática social – Danza - Género.

Abstract

What somehow academics and professionals translate and share is the recognition of masculinity and femininity as ideals that are created, transmitted, and embodied by Ecuadorian society. The subject was explained both to people immersed in dance and those external to it, the guiding ideas of research on the structures of dance and the bodies that practice it, the man who dances and the social problems he faces in Ecuadorian society. In the investigations carried out for this thesis, the way in which everything that surrounds a dancer is addressed, from different social conceptions where the qualities that should be granted to a man in dance are expressed, to previously established patriarchal logics, generating similarities and vicissitudes, and linking or disconnecting dance from the social. That is why one of the objectives of this analysis focuses on the deconstruction of this paradigm that constitutes society's masculine culture and that is shown as a brake on equality between men and women who wish to have an approach to dance, overloading questioning and social problems to the men themselves.

Keywords: Masculinities - Heteronormativity - Social problems - Dance - Gender.

INDICE

PORTADA.....	1
AGRADECIMIENTOS.....	4
DEDICATORIA.....	5
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	9
MARCO TEÓRICO.....	15
METODOLOGIA.....	25
CAPÍTULO I	
Género y masculinidades.....	30
CAPÍTULO II	
Ser y convertirse en bailarín; los desafíos de la danza y su enfrentamiento con la concepción de lo	40
CAPÍTULO III	
Encarnaciones de masculinidad en la pedagogía de la danza en Guayaquil.....	55
CONCLUSIONES.....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	68
ANEXOS.....	72

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se desarrollará en tres partes, comenzando con esta introducción donde describiré mi problema central de investigación, marco teórico, antecedentes de cómo llegué a mi problema de interés y los referentes existentes sobre el tema y la metodología del mismo. En esos capítulos analizaré más a fondo mi enfoque metodológico y destacaré los datos que recopilé para mi pregunta de exploración. El capítulo final presentará el análisis de dicha pregunta, combinando mis datos de campo con un análisis teórico y comparativo de otros referentes relacionados.

Cuando hablamos de danza ¿a qué nos referimos con masculinidad y por qué en la danza? En palabras de Jennifer Fisher y Anthony Shay en *When Men Dance* «¿De quién es la versión de la masculinidad? ¿Qué tipo de baile?»¹ Una concepción bastante común que se tiene sobre la danza es que todos los movimientos que el cuerpo realiza cuando se mueve de formas modeladas o improvisadas, aquellas formas que son diferentes a los movimientos del cuerpo que no baila o cuerpo cotidiano, son cuestionados como diferentes y anormales; pese a que esa danza ocurre en el escenario, en bailes sociales y durante las celebraciones. A través del análisis y la comparación entre sus experiencias informadas de ejecución de la danza y la forma masculina más convencional de expresión física encarnada, deseo obtener una comprensión de las condiciones más amplias que restringen el compromiso masculino con la danza en la sociedad Guayaquileña, y los desafíos que enfrentan los pedagogos, intérpretes y expertos afines a la danza quienes buscan aumentar la participación masculina en escenarios denominados para mujeres.

Tomando en cuenta que, a lo largo de la historia, las concepciones sociales sobre la danza y su práctica están más relacionadas con la femineidad y la exposición de mujeres en el escenario. Las sociedades entienden a la danza como una práctica relacional y social únicamente para mujeres que deben entrenar sus cuerpos bajo el arte de la delicadeza y sus afines, pues las características heteronormativas que se les atribuyen a las mujeres en los círculos sociales cotidianos, son únicamente la armonía de verse lindas y elegantes.

«La dominación masculina está tan anclada en nuestras prácticas sociales y nuestro inconsciente que apenas la percibimos; está tan en consonancia con nuestras expectativas

¹ Fisher Jennifer y Anthony Shay, *WHEN MEN DANCE* (Oxford University Press, 2009)422.

que nos resulta difícil cuestionarlo.». Esta reflexión intenta definir, principalmente, las maneras en cómo los hombres que deseamos experimentar en el campo artístico nos acercamos, experimentamos, y vivimos la danza. Mientras en nuestros cuerpos se mantiene inmersa esta teoría invisible de la masculinidad, los cuerpos de quienes se ven interesados por este arte dejan de lado esa inherencia y se sobreponen, permitiéndose ahondar en esta práctica pese a las problemáticas a causa de las condiciones de masculinidad inherentes en nuestro cuerpo, dificultad que se ve presente a causa de un proceso de construcción social, y cómo este suceso define, afecta y atraviesa el cuerpo masculino en la práctica dancística.

Desde el punto de vista teórico con el que se empezará este análisis, la teoría del género ha sido explorada desde Simone de Beauvoir hasta Judith Butler, encontrando sus iteraciones más cercanas con nuestro contexto ecuatoriano a Christian Paula A. de la Universidad Central del Ecuador quien expresa «el control inmerso en el cuerpo y la sexualidad de los seres que conforman la sociedad ecuatoriana.»²

Esta postura acerca de la construcción del género surge en la mayoría de los capítulos que aparecen en el texto, al igual que en los testimonios que serán expuestos a lo largo de las entrevistas. Muchos de los bailarines y profesores entrevistados para este trabajo comentan que para su práctica artística optaron por buscar la forma de encajar en las reglas predefinidas sobre el ser masculino, de manera que puedan ser ofertadas las oportunidades de estar y ser parte de una entidad como docente o intérprete. Varios de estos maestros y bailarines mencionan haber redefinido las normas percibidas por el círculo social que los rodea, así como lo menciona Christian Paula A. en su artículo «Imposición de la Familia Heteronormada en la Sociedad y Legislación Ecuatoriana»³, de tal manera que buscaron acoplarse a las nociones de heteronormatividad que se preestablecían por el contexto ecuatoriano para encajar en una práctica que la sociedad nos condiciona a ser principalmente femenina.

Judith Butler menciona que «el género no está inscrito en el cuerpo de manera pasiva, por ende, no se encuentra determinado por lo imponente de la historia del patriarcado, lo

² Cristian Paula A. La Imposición de la Familia Heteronormada en la Sociedad y Legislación Ecuatoriana; (Universidad Central del Ecuador: Carrera de Trabajo Social, s.f) 7.

³ Cristian Paula A. La Imposición de la Familia Heteronormada en la Sociedad y Legislación Ecuatoriana; (Universidad Central del Ecuador: Carrera de Trabajo Social, s.f) 7.

semiótico o el lenguaje»⁴ Es así como podemos reconocer en la propuesta que menciona Butler, que el género es un constructo que no se establece biológicamente; es decir, que no está relacionado de forma directa y única con el sexo masculino, femenino o hermafrodita con el que se nace, sino que están ligados de manera muy íntima y de manera activa a las identificaciones sociales del cuerpo de cada individuo, al cambio de los procesos de culturización a los que se enfrenta a lo largo de su vida y a sus traducciones de representaciones de la identidad, independientemente del sexo con el que han nacido. Estas ideas vienen gestándose décadas atrás, con el planteamiento feminista de Simone de Beauvoir antes mencionado.

Lo que de alguna manera los académicos y profesionales traducen y comparten es que el reconocimiento de la masculinidad y la femineidad como ideales que son creados, transmitidos y encarnados por la sociedad ecuatoriana, en esta investigación en particular, se indaga, traduce y esclarece las diferencias que existen entre entender el ser de un género y el ser en la danza. Una vez que un artista ha aprendido las reglas y oportunidades disponibles en diferentes roles y estilos de baile, es más fácil asumir que el género en la vida diaria no tiene un componente significativo en la danza.

¿Por qué dos de los términos fundamentales del título de este escrito investigativo a veces son difíciles de precisar? Pues se torna difícil la asimilación de cuáles son las raíces que infieren aquellas concepciones como ¿de quién es la versión de la masculinidad? y ¿qué tipo de baile es dado para lo masculino? Parece que al principio requieren algunas definiciones. Mientras se reunía contribuciones y se explicaba el tema tanto a personas inmersas en la danza como externas de la misma, se iban encausando las ideas rectoras de la investigación sobre las estructuras de la danza y los cuerpos que la practican, el hombre que baila y las problemáticas sociales a las que se enfrenta en la sociedad ecuatoriana, la danza como un mecanismo que no influye en la construcción de géneros a los cuerpos que la practican y los beneficios de un cuerpo que resignifica el uso del género en la danza, proporcionando la información que se detalla más adelante.

El resultado final de este escrito es producto de un proceso reflexivo, e interrelativo de la práctica artística y pedagógica del bailarín guayaquileño. Estos resultados que surgen

⁴ Butler, J. y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Debate feminista, vol. 18 (octubre 1998).

a partir de varias experiencias observacionales y participativas de formación en danza que he podido analizar a lo largo de mi trayectoria como intérprete y docente, las cuales se han visto más fundamentadas en los últimos meses, y de las mismas empezaron a nacer nuevas perspectivas, preguntas y cuestionamientos que conducen a la investigación a generar nuevas formas de análisis de la sociedad, los cuerpos y la danza.

En las indagaciones realizadas para esta tesis, se aborda la manera en que todo lo que rodea a un bailarín desde diferentes concepciones sociales «lo masculino como expresión de lo rígido, inflexible, inexpresivo se convierte en cadencia, expresión, curvatura y ritmo»⁵ Donde expresa las cualidades que se le debe otorgar a un hombre en la danza y desde qué lógicas patriarcales son establecidas, generando similitudes y vicisitudes entre cómo se vincula o desvincula a la danza con lo social a partir de lo que se concibe como masculino.

La realidad que ahora se presenta desde la práctica artística y pedagógica es lo que rige esta investigación sobre lo masculino en la danza, ya que esta disciplina sigue cargando con un estigma social de feminidad, que se suma a la concepción de cómo los hombres somos configurados por una esfera social dentro de la masculinidad, que sigue una serie de ideales, preceptos y prácticas que nos condicionan y encasillan en los modos de ser, pensar y actuar en nuestra sociedad. Estas configuraciones se entrelazan como teorías inherentes en nuestro cuerpo y en la sociedad, las cuales se transforman en una barrera que reprime el deseo de transitar esos espacios de formación o práctica dancística de manera natural, sin presiones, temores o miedos a ser cuestionados por la sociedad, una sociedad que se sigue desarrollando con una idea distinta de lo que significa danza.

Este proyecto de tesis busca identificar algunos referentes teóricos y conceptuales alrededor de las teorías de construcción social del cuerpo, género y masculinidad, que permitan un diálogo y una reelaboración del discurso corporal que se conjuga con la experiencia de la práctica artística y pedagógica en la danza. Una reflexión sobre cómo se representa en un cuerpo no como una construcción social, sino como un lenguaje de mecanismos de movimiento que confrontan y conducen a los cuerpos a examinar su idea de masculinidad y a resignificarla desde la danza.

⁵ Karla Chacón. y Raquel Hernández, (2016). Otras masculinidades: prácticas corporales y danza. Revista de ciencias sociales y humanidades. Volumen 25, número especial 2016. 20

La idea principal de esta confrontación se basa en experimentar y explorar con el cuerpo masculino hacia la sociedad, nuevas formas de concebir, entender y relacionarse con el cuerpo desde el movimiento. Por lo que este proyecto de investigación está organizado de la siguiente manera:

- En la primera parte se tratará la indagación sobre lo biológico y lo cultural, las concepciones de sexo, sexualidad y género que se percibe o construye en cada sociedad y cuáles son sus formas de transmisión. Esta información abstraída desde lecturas y el análisis de algunos autores que presentan sus perspectivas sobre la construcción social del cuerpo, el género y la masculinidad, proponen un diálogo entre aquellos tópicos que despiertan mayor interés. Resonando con la danza en general y el propósito principal de la investigación, se busca ampliar los ideales que se inscriben en el cuerpo y las relaciones que allí se entretienen desde la danza, este como un espacio de configuración y reafirmación de prácticas corporales y construcciones de la masculinidad.

- En su segunda parte traduce el devenir del hombre en la escena. En este capítulo se describe los hitos de la transición de los cuerpos masculinos por la danza en Guayaquil. Todos aquellos momentos, experiencias y personas que no solo aportaron con la información para este escrito con su experiencia como artista-bailarín, sino que también al encontrarse insertos en la compleja red de relaciones y estructuras sociales, de alguna manera heredadas, instauradas y transformadas a partir de lo que el círculo social que habitaban exigía. No solo se enseñaba a entender el cuerpo al bailar, también se permitían sentir, pensar y actuar a partir de la práctica disciplinada y modelación de sus cuerpos desde la danza.

- En la tercera parte se realiza un proceso de indagación sobre las instituciones y maestros que se consideran iconos representativos de la ciudad de Guayaquil, entidades que mantienen una carga social y cultural muy fuerte en nuestra ciudad, por ser referentes de arte, gestores de cultura y productores de obras dancísticas a gran escala. Estas entidades donde se obtiene y asienta la información de primera línea, ya que son estas las esferas culturales artísticas que ya mantienen una práctica dancística directa. Además, conformando un análisis externo, surgen las entrevistas a personas ajenas a la danza que nos comparten sus perspectivas sobre el su entendimiento social de la danza desde una mirada ajena, las cuales se constituyeron en los referentes de la investigación dentro de la categoría de masculinidad y sociedad, y de cómo esta,

posteriormente, en cierta medida se establece como una forma de relacionarse con el cuerpo y así con la danza.

Este trabajo propone como pregunta rectora: ¿cuáles son las posibilidades de deconstrucción del género masculino en la práctica dancística entre creadores, intérpretes, estudiantes y pedagogos guayaquileños en la actualidad?, interrogante eje para las reflexiones que nos lleva a su vez otras preguntas a lo largo de la tesis: ¿qué relación tiene la construcción de identidades masculinas con los procesos de desarrollo de género al momento de interesarse por la práctica dancística? ¿Es posible identificar un manejo pedagógico del cuerpo, su identidad, el género y la masculinidad en las tres entidades estudiadas? ¿Cuáles son las masculinidades encarnadas por el bailarín varón en el planteamiento social de las entidades estudiadas?, y finalmente, cuestionar si estamos en pleno siglo XXI ya en condiciones de describir una práctica dancística que plantea nuevas masculinidades, o más bien estamos en un momento en el que convergen los ideales viejos y nuevos sobre los modelos sociales de la masculinidad en la danza escénica y pedagógica en Guayaquil.

Es por ello que uno de los objetivos de este análisis se centra en la deconstrucción de este paradigma que constituye la sociedad sobre lo masculino y que se muestra como un freno a la igualdad entre hombres y mujeres que desean tener un acercamiento a la danza, sobrecargando de cuestionamientos y problemáticas sociales a los propios hombres. Los procesos metodológicos e investigativos no han cesado en su empeño por deconstruir los modelos dicotómicos de género junto a las formas en que hombres y mujeres se relacionan con la danza como una composición de mecanismos de movimiento. Es un proceso muy difícil, ya que la construcción social de las actuales relaciones de género, los modelos de masculinidad preestablecidos y la feminidad, se ha visto conformada a través de muchos años de existencia en las sociedades.

Para obtener la información que le dé cuerpo a la investigación de esta tesis, fue necesario realizar varias investigaciones de campo a varias entidades icono en Guayaquil. Le sumo la participación de espectadores que no tienen una aproximación al arte ni a la danza del entorno social cotidiano. Continuando por medio de entrevistas, a modo conversación, dirigidas a diferentes bailarinas y bailarines, tanto del ámbito independiente e institucional, así como de diferentes trayectorias y formaciones.

Es necesario poner en claro que no se realizó ninguna entrevista a Wilson Pico, Klever Viera o Terry Araujo, personajes que se han ganado el mérito para ser consideradas figuras públicas del ámbito dancístico en el Ecuador. En ningún momento se quiere menospreciar o apartar el valor de sus aportes estéticos y artísticos, los cuales siguen siendo importantes en el ámbito dancístico nacional. Sin embargo, para hacer una relectura de los hechos, fue necesario centrarse en escuchar las voces locales de Guayaquil, buscar otras perspectivas y enfrentar una memoria establecida, reconociendo el valor cultural de sus acciones que sumaron y soportaron, no solo en sus cuerpos sino también frente a la sociedad y la práctica de la danza contemporánea independiente en Quito.

El proceso de escritura permite aclarar el aporte, gracias a una revisión de las investigaciones en danza desarrolladas en Guayaquil, que toman al género como una perspectiva de análisis social, citando algunos resultados de indagación como antecedente con las que nos podemos identificar. Se entiende cómo los cuerpos escénicos afirman una posición de la masculinidad desde su visualidad en el movimiento, estableciendo relaciones que nos permiten identificar a la masculinidad como categoría inherente en el cuerpo social, más no en el cuerpo que se dedica a la danza.

Concluimos reflexionando sobre el papel social de la masculinidad al relacionar identidad, género y danza, a partir de un diálogo entre las teorías de género, el arte y la cultura. Observaremos algunos puntos de convergencia y de vicisitudes de manera que ambas son construcciones que revelan múltiples direcciones que dan sentido a un sujeto y sus transformaciones sociales del cuerpo dentro del movimiento.

MARCO TEORICO

Me gustaría referir mi trabajo al campo íntimamente relacionado con los estudios de masculinidad, que ofrecen perspectivas valiosas para desarrollar una comprensión de la masculinidad desde la danza y desde esta misma visión de las masculinidades. Como referentes principales sobre el tema de masculinidad y su construcción social se analizará a Alonso Alarcón Múgica (México, 2017), Carlos Pérez Soto (Chile, 2016), Carlos Andrés Gómez Merchán (Bogotá, 2020), Thomas Walmsley (Estocolmo, 2020), Jennifer Fisher y Anthony Shay (Oxford, 2009) estos se han sumado al creciente cuerpo de referentes sobre estudios de masculinidad que hablan del papel central del hombre en la danza y la representación en la comprensión social de la experiencia de masculinidad.

En respuesta a la pregunta ¿Qué es la masculinidad?, este cuestionamiento hace referencia a conceptos tales como “masculinidad normativa” y “masculinidad heteronormativa”, estos términos expresan ideas comunes de lo que es ser un hombre o lo que deberían hacer los hombres. Entonces ¿Hablamos de ciertos comportamientos o atributos físicos? ¿Es la masculinidad un fenómeno social o biológico, o es quizás una mezcla de ambos? Está claro, estas definiciones simples se ven erróneas ante la mirada que nos presentan los tipos de masculinidad que se desarrollan en diferentes culturas alrededor del mundo; el canon de la investigación social nos enseña que no hay una masculinidad global única, sino varias masculinidades, que a menudo suelen ir en contra, tanto en todo el mundo como dentro de nuestra cultura y sociedad.

Como contribución importante a la comprensión de la masculinidad y un referente útil para desarrollar los fundamentos teóricos de esta investigación, Pierre Bourdieu en su obra “Masculine Domination”, plantea las cuestiones fundamentales y relativas a la fragmentación de género en la sociedad, «¿Cuáles son los mecanismos históricos responsables de la relativa deshistorización y eternalización de la estructura de la división sexual y los correspondientes principios de división»⁶ Esta es una pregunta que apuntala en mi investigación y cuya respuesta se encuentra en la raíz de la comprensión del problema que estoy abordando aquí. Para Bourdieu, la dominación masculina de la sociedad está ligada a la doxa de todos los miembros de una sociedad, hombres y mujeres, y como tal, adquiere el carácter de una condición natural, independiente de las estructuras sociales.

De acuerdo al contexto ecuatoriano y teniendo en cuenta que la sociedad define la personalidad o el ser de una persona únicamente por sus acciones, dando como resultado la discriminación y la violencia que se sustentan en ideas no racionales. Es así el caso de las opiniones que son vertidas en la sociedad ecuatoriana frente a aquellos cuerpos masculinos que deseen acercarse a la práctica dancística, pues automáticamente son catalogados en base a prejuicios y construcciones sociales por las cuales también se discuten los temas LGBTI en Ecuador, estos criterios que guían estos cuestionamientos son basados en los recelos sociales construidos por afectos religiosos, culturales, de derecho, entre otros.

El bailar es humano y la humanidad se expresa casi universalmente desde y a través de la danza. Es la danza uno de los medios que se entrelaza con otros aspectos de la vida humana, como la comunicación y el aprendizaje desde el lenguaje de señas y los procesos de iniciación motriz, los sistemas de creencias como expresiones de algarabía de una cultura

⁶ Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford PB, Stanford University Press, 2001. 144

o religión, las relaciones sociales como bailes de salón, eventos sociales, la dinámica política, el amor y la lucha. Incluso «puede haber sido significativo en el desarrollo biológico y evolutivo de la especie humana.»⁷

Sin embargo, aunque la danza es una forma de comunicación que se encuentra fuera del ámbito de la palabra escrita y hablada, posee un gran poder comunicativo. La danza tiene la «capacidad de comunicarse afectiva y cognitivamente.»⁸ de una manera que Hanna y otros caracterizan como no verbal, pero que uno podría comunicarse en el lenguaje popular de hoy, caracterizándolo como más que verbal. Más que verbal porque, aunque la danza se considera ampliamente como un lenguaje «con significados intrínsecos y extrínsecos, un sistema de movimientos físicos y reglas interrelacionadas que guían el desempeño en diferentes situaciones sociales.»⁹, esos movimientos no son inmediatamente traducible a palabra hablada o escrita, en todo caso. El modo de comunicación que se hace a través de la danza no es meramente no verbal, pero se puede combinar con ambos o con ninguno.

Hélène Neveu Kringelbach y Jonathan Skinner editores del libro de “*Dancing Cultures*”, (2012) colocan a la danza dialécticamente con la sociedad en general como un catalizador del cambio social. Lo que redefine la idea de una danza solo para femineidades o masculinidades y coloca la idea principal de que la danza se ha vuelto un eje creador de mecanismos de movimiento que pueden ser interpretados, dirigidos, explorados y transmitidos desde cualquier cuerpo que practica danza. «La capacidad de la danza para encapsular una multiplicidad de mensajes y permanecer abierta a la interpretación, significa que se presta particularmente bien para encarnar identidades en proceso.»¹⁰ La danza se ha colocado en un importante lugar de identidad para los individuos que la practican y las sociedades que las promueven, con el poder simultáneo de reforzar o socavar las nociones individuales y sociales de quiénes son.

Este ejemplo proporciona pistas sobre cómo la danza pudo y puede afectar las identidades de mis entrevistados, no necesariamente como un "apoyo cultural" para retener una identidad en un lugar desconocido, sino como un identificador diferenciador que los

⁷ Judith Hanna, (1979). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, University of Chicago Press, 30.

⁸ Judith Hanna, (1979). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, University of Chicago Press, 30.

⁹ Hanna, Judith. 1979. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 30.

¹⁰ Neveu Kringelbach, Helene & Skinner, Jonathan. (eds.) 2012. *Culturas Danzantes: Globalización, Turismo y la identidad en la antropología de la danza*. Oxford. Berghahn Books.

marca como diferentes en un lugar totalmente familiar. Entonces, ¿qué hay de la relación específica entre los hombres y la danza? El baile masculino es una actividad social altamente vedada y controlada en todo el mundo y en varios períodos a lo largo de la historia.¹¹ Las aparentes figuras retóricas del hombre que no baila y el hombre que no puede bailar son un cliché comúnmente aceptado del medio cultural ecuatoriano y forman solo una parte de una gama de factores sociales que colocan a la danza fuera del ámbito de lo que podría considerarse un comportamiento masculino adecuado.

Si un hombre blanco euroamericano está bailando, a menudo se considera en nuestra cultura popular como debido a una situación extrema incontrolable, ya sea alegría o alguna forma de coacción los cuales se aceptan de manera más natural por su inherente poder hegemónico y eso es si los hombres están representados como hombres bailando. A pesar de que la escritura dancística en el Ecuador tiene ahora más de cincuenta años, los clichés masculinos en las principales ciudades como Guayaquil y Quito son muy abrumadores, han sido constantemente desafiados en los últimos tiempos, desafíos de estereotipos que han generado en la sociedad su naturalidad de la práctica, pero que tanto en las «definiciones populares como académicas de masculinidad (...) Existen muchos cuestionamientos y desafíos que surgen en torno al tema de los hombres que bailan.»¹²

Uno de los más acertados libros “*The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*” (1995)¹³ de Ramsay Burt promete valiosos conocimientos históricos sobre el desarrollo de los bailarines masculinos en la sociedad occidental. Estos desarrollos evolutivos con la práctica dancística cotidiana que nos resuenan hoy en día en nuestra sociedad ecuatoriana y guayaquileña, son, sobre todo, el extenso entrelazamiento histórico del ballet y el estigma de homosexualidad masculina. Una estigmatización que se ha venido impregnando en nuestras concepciones de danza y masculinidades, tanto en la concepción popular como en la experiencia vivida de los bailarines. Burt proporciona un panorama histórico sustancioso sobre por qué la danza se considera un comportamiento poco masculino, y menciona sus inicios desde el siglo XIX, revelando un problema fundamental que se encuentra como raíz en el ballet.

¹¹ Fisher, Jennifer & Shay, Anthony. 2009. *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press.

¹² Fisher, Jennifer & Shay, Anthony. 2009. *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press.

¹³ Burt, Ramsay. 2007 [1995]. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. New York: Routledge.

Al poner sobre la mesa las actitudes hacia el ballet en ese momento histórico, Burt resume la situación de esta manera: «No había una distinción reconocida entre el ballet como experiencia estética y el ballet como espectáculo erótico. Disfrutar del espectáculo de los hombres bailando era, por tanto, interesarse por los hombres, pero eso estaba socialmente proscrito.»¹⁴ Si bien es cierto que la danza y la masculinidad han cambiado en un período intermedio, tal descripción también podría aplicarse a las actitudes masculinas que se toman hacia la danza en esta nueva época, muestra la triste medida en que la masculinidad hegemónica se ha resistido al cambio y la aceptación en estos últimos años.

La existencia de una lucha por la aceptación continua desde clubes de striptease masculinos, por ejemplo, o la prevalencia de la danza comercial moderna, nuevas corrientes de danza sexualizada en la industria de la música que sugieren la continua falta de distinción entre las dimensiones estéticas y eróticas de la danza que Burt destaca. Con esta fusión en curso de danza y erotismo que existe en todo el espacio social y cultural sobre lo masculino, tal vez no sea sorprendente que las actitudes homofóbicas sigan existiendo con respecto a la relación de los hombres y la danza.

En un paso de la danza de show o espectáculo, este análisis también se dirige hacia la pedagogía, donde Doug Risner (2007) ofrece su propia revisión de los mecanismos sobre la educación de la danza del siglo XXI que muestra que las estructuras sociales homofóbicas establecidas durante el siglo XIX persisten más de 150 años después. Risner destaca la diferencia entre el placer de bailar ligado al estudio del control de género familiar y social más amplia que los bailarines deben soportar. Risner destaca la homofobia internalizada de los bailarines y las suposiciones y acciones heterosexistas de los educadores de danza que, «sin intención de crear un entorno de humillación o denigración para los varones. En el estudio y en el aula.»¹⁵

Si el instrumento de la danza es el cuerpo y deseo hablar sobre cuestiones de género, entonces mi investigación debe abordar en cierto sentido el cuerpo mismo y la experiencia encarnada. El cuerpo siempre ha estado lo más implícito en esta investigación y ha sido una categoría analítica específica. La naturaleza dual de la forma humana como social (miembro de una esfera) y física (el cuerpo que habito). Es en este período de teorización intensa y dinámica sobre el cuerpo que el sexo y el género se desarman para ser vistos como ideas

¹⁴ Burt, Ramsay. 2007 [1995]. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. New York: Routledge.

¹⁵ Risner, Doug. 2007. "Rehearsing Masculinity: Challenging the 'Boy Code' in Dance Education." *Research in Dance Education*. Vol. 8, No. 2..

significativamente separadas, y la idea misma de una corporeidad unitaria y preestablecida deja de ser teóricamente fundamental.

Las experiencias encarnadas de la práctica de la danza es uno de mis temas centrales, tener una conciencia de que la danza constituye un sistema de mecanismos de movimiento, que puede no tener un género fundamental, y las formas en que un intérprete, alumno o maestro puede involucrarse con ellos es importante en nuestro contexto. Como la danza, que se le da un claro sesgo de género femenino en nuestra sociedad y su relación con la masculinidad hegemónica inherente en nuestros cuerpos, es teóricamente útil, pero también necesario, dados los datos de mi entrevista, incluir como punto de referencia una actividad encarnada de manera similar que se sienta más cómodamente dentro de esas expectativas sociales.

Es así como llegamos al deporte, según experiencias encarnadas por entrevistados y experiencias personales de vida, el deporte es uno de los campos del entrenamiento físico que esta socialmente dado para hombres. Los hombres que incurren en esta práctica son vistos de modo dominante, es la sociedad quien encasilla al género masculino a la práctica rústica y exagerada de la potenciación del cuerpo. El deporte es un campo que está íntimamente entrelazado con la formación y el mantenimiento de la masculinidad contemporánea y ha sido un lugar histórico para la ideología masculina.

El trabajar la danza desde el cuerpo, es el tránsito de estudio entre un cuerpo y otro, la diversidad de los mismos, que al dedicarse a diferentes prácticas de entrenamiento (el estilo), crean, amoldan, forman y cultivan, a partir de varias técnicas y tipos de danza. No solo se dirige de manera directa para con él, con la pura materia, también lo hace sobre el significado y los significantes del cuerpo que la explora como eso que lo rodea. Comienza entonces la construcción de la danza, y simultáneamente también, un modelo de cuerpo. En este proceso de construcción de cuerpo en y para la danza, como lo afirma Susan Leigh Foster (1992)¹⁶ en “*Cuerpos en Danza*”, es donde el cuerpo se encuentra en una dicotomía divergente de tres fases: el cuerpo se percibe, el cuerpo que se idealiza y el cuerpo demuestra.

- En primer lugar, está la fase que hace referencia a como me veo, una introspección de cómo me percibo como bailarín, cuáles son las cosas que puedo y no puedo hacer según mi percepción de lo correcto.

¹⁶ Foster, S. (1992). “Cuerpos de danza” Incorporaciones, España: Teorema, pp.

- En el segundo lugar está la fase que sugiere al cuerpo que se busca llegar, en términos formas (estructuras prediseñadas) a partir de la imagen de otros cuerpos en función de mimesis del movimiento. Este es un caso que puede ser dinámico, ya que está sujeto a cambios constantes en el periodo de formación del bailarín comúnmente reproducido.

- En la tercera fase aparece el cuerpo que se ha convertido en algo demostrativo, y este se relaciona con la adquisición de ciertas habilidades, mecanismos técnicos, lenguaje corporal para la danza, donde la imagen estética es a quien se le otorga relevancia. Se haga bien o se haga mal.

Cada uno de esos tres periodos aporta distintas imágenes del cuerpo que se presenta: quien soy, quien quiero ser, y como quiero que me vean, pero que al final se vinculan en uno solo para crear una cuarta imagen: así es que quiero verme. (1) Comienzo con mi imagen propia, (2) absorbo otras imágenes que inevitablemente cambian principalmente mi cuerpo, como la imagen que llega a mí de los otros cuerpos, (3) quiero poder hacer con el cuerpo, lo que otros cuerpos hacen y de la misma forma como ellos lo hacen, (4) lo cual, también afecta la imagen del otro, en cuanto a qué hace y cómo es que lo hace (el mecanismo), pues mi percepción ya ha sido influenciada por la imagen del bailarín que en esos tres estadios se construyeron en mí.

Esa imagen de bailarín que ya fue inscrita a través de lo visual y la experiencia que se tienen desde la danza, tanto en el cuerpo que la estudia como en la mente del mismo, es la que constantemente acompaña al bailarín. Cuando baila, se hace respondiendo a esa serie de imágenes y códigos estructurales de movimiento que dicen cómo debe moverse, la forma de hacerlo, los patrones básicos a seguir, e incluso la técnica que se debe incorporar en cada movimiento, dependiendo de lo que se baile. Estos patrones y mecanismos son quienes dan la forma para hacerlo y como el cuerpo propone realizarlo, resolver un movimiento; todo esto, porque así es como se ha ido formando, repitiendo y replicando códigos de movimientos e imágenes que dicen si un movimiento, rutina o coreografía está "bien o mal hecha".

Si veo bailar, la lectura y percepción que tiene el cuerpo en cuanto al movimiento, también responderá a esa imagen inscrita en él, y así mismo se espera que quien baila, lo haga tal cual se considera que debe hacerse, siguiendo estos patrones, reglas, estructuras de movimientos preestablecidas e inscritas en su cuerpo a lo largo de su periodo de formación

dancística. En este punto en particular, se establece una grave problemática que afecta drásticamente la práctica pedagógica, ya que las valoraciones se hacen del estudiante en relación a su trabajo corporal en la clase de danza, muchas veces se hace desde el lugar de la formación social heteronormativa y no con los lentes del bailarín que estudia el movimiento como un lenguaje corporal.

Evidentemente una estructura socialmente inscrita en todos los cuerpos en su formación como miembros de la sociedad no pueden alejarse de ello, pero ¿hasta qué punto se asume de manera literal? Es necesario precisar que se pretende que el cuerpo bailarín se mueva con la destreza, habilidad y técnica de un cuerpo en entrenamiento, sin encausarse en problemáticas sobre las figuras escorzas del cuerpo o “feminizadas”, hay que guardar la distancia hacia ese cuerpo dual y entender el contexto en que se está explorando, acá el punto, es cómo la mirada del espectador es atravesada por unos ideales y cánones estéticos, sociales y culturales, afectando tanto la práctica pedagógica como el proceso de formación de los estudiantes.

Al pretender buscar en ellos su idealización del género en el movimiento; sin entender a los cuerpos que bailan como objetos uniformes que responden de igual manera a las sensaciones, emociones y destrezas que el bailar les demanda. Es como si el propósito que se busca fuera obtener la idealización exacta de la sociedad y junto a eso el molde del patriarcado, sin entender que el trabajo con el cuerpo se explora tan solo en la repetición de patrones y códigos de movimiento. Estos patrones o códigos los cuales no están gobernados por alguna imposición de género, si no, como una libertad de movimiento para el ejecutante.

Es por lo anterior que centro una reflexión inicial en mi mirada, en la mirada del interprete, profesor con el visón del bailarín, permeada por tantos años de imágenes físicas, símbolos estéticos y significados sociales de lo que es bailar, y me pregunto ¿hasta qué punto esa mirada ha impedido ver y encontrar en los hombres que gustan de la danza la potencia del trabajo creativo de cada uno de sus cuerpos, dentro de sus particularidades y especificidades como sujetos únicos y diferentes? La respuesta a esta pregunta no es tan difícil de encontrar, y un ejemplo claro de ello son los mecanismos de movimiento tanto estéticos como escénicos de la danza clásica y contemporánea de la ciudad de Guayaquil, que viven, sienten y expresan la danza de manera distinta.

Pues, desde los facilitadores pedagógicos, no se instaura en ellos esa imagen, esa idea de lo que para la sociedad es bailar, por lo cual, esta actividad para ellos es un acto de

entrenamiento y sacrificio. Un entrenamiento físico que no responde a técnicas, estilos ni tipos de danza, sino a mecanismos, emociones y sensaciones provocadas inicialmente por el cuerpo que baila, pasando por aquello que su performatividad les dicta. Posteriormente por todo lo que desean expresar con el cuerpo liberado de cánones sociales o estructurales.

Por otro lado, he considerado necesario mencionar en el desarrollo de este escrito los contenidos y dinámicas de las clases y trabajos que se llevan dentro del aula de danza con los estudiantes hombres y mujeres, además de reafirmar prácticas e ideales de género (como ya se ha mencionado anteriormente), también convertirse en el lugar donde se forma, moldea, construye y gesta el cuerpo de un intérprete de danza. Así como danza se aleja de las idealizaciones de la imagen de quien baila si no de cómo baila. Pues también desde esta práctica y demostración se le señala sobre qué debe y cómo lo debe hacer, negándole a la sociedad la oportunidad de cuestionar el acto creativo. Procesos que permiten a los hombres que se interesan en la danza deconstruir, descubrir y aprender por sí mismos del movimiento sin pensar en aquellos cuestionamientos.

Cuando menciono al movimiento, aclaro que son aquellas técnicas, estilos y tipos de danza que aprende cuando se baila para la escena, y los que evidentemente son trabajos en clase. Tales contenidos y dinámicas de cada estilo y cada clase son el resultado de la formación del cuerpo como bailarín, que de alguna manera son los mismos con los que fueron formados en la sociedad en la que habitan, pero que se alejan de las problemáticas sociales, encontrando un espacio de comodidad con ellos y su cuerpo, y que arrastran consigo una tradición llena de códigos, formas y modos de enseñar y aprender el movimiento, las técnicas como los tipos de danzas.

Cuando el profesor muestra un paso, explica la manera correcta de realizarlo con el cuerpo, para que cada estudiante lo haga igual y al unísono. La búsqueda principal es que lo repita miméticamente, lo imite. Dentro del salón de clases, el profesor se ubica frente a todos los estudiantes para que lo vean claramente, y ellos, están distribuidos por todo el espacio de manera que cuenten con la amplitud necesaria para realizar los movimientos propuestos. Luego de mostrar el paso, la tarea del facilitador es observar, revisar y corregir a cada estudiante para lograr que lo haya realizado de acuerdo a las estructuras y códigos que cada danza lo exige. Una vez que los estudiantes se aprenden la serie de movimientos, estos son rearticulados para formar una secuencia de movimientos continuos para coreografía o para clase, que suele ser adaptada musicalmente, y dependiendo el caso, se les asigna alguna

cualidad interpretativa. Un atributo interpretativo que casi siempre viene establecido en el movimiento inicial.

De esta manera se desarrollan las clases de danza en Guayaquil, ya sea bailando jazz, contemporáneo, ballet o algún otro estilo, haciendo demi pliés, jetés y pirouettés, aprendiendo los pasos básicos de salsa, merengue o bachata, pues cada acercamiento con la danza, cualquiera que sea su forma, está dada para desarrollar en los estudiantes habilidades corporales que le permitirán controlar su cuerpo, su motricidad, su consciencia corporal y capacidad expresiva... así como el explícito reconocimiento de su cultura y tradición a partir de las danzas folclóricas. Sin embargo, la concepción que se tiene de la danza, como aquella practica que está dada para mujeres, plantean dejar por fuera algunos componentes del trabajo con el cuerpo, como lo son: la creatividad y el libre movimiento, cualidades que propician la creación de nuevas formas corporales y dialogan con las diferencias que tiene el cuerpo cotidianamente, permitiéndoles romper con estructuras fijas y codificadas de la sociedad e inherentes en sus cuerpos que están presentes en la danza.

El trabajo con el cuerpo desde la clase de danza, puede deducirse como la reproducción y réplica de técnicas finitas de movimiento, escrituras corporales o modelos de danzas preestablecidas, pues, así de infinitas y diversas son las posibilidades que tiene el cuerpo de moverse. Estas formas de reproducción corporal hacen posible diferentes formas de exploración y de construcción de experiencias. Debe de existir una relación dialógica de trabajo con el cuerpo que está muy separada de la construcción del género o la masculinidad, y donde esté el cuerpo, aparezca en su máxima expresión. Una reaparición sin limitantes, problemáticas, emociones, tensiones, afectaciones y pulsiones, pero, más énfasis en ese cuerpo que ha sido construido socialmente.

Este análisis busca alejarse de las concepciones que le fueron otorgadas al hombre y su masculinidad en una sociedad heteronormada, busca explorar una nueva forma de cómo puede darse un giro a la mirada de la sociedad. Buscando lo que sería en esencia el movimiento libre del género; siempre en la idea de lo bueno o lo malo, lo que está “bien hecho” y lo “mal hecho”, aquellas versiones de lo que puede o no puede, la injustificada crítica del saber bailar o no saber bailar. Donde el cuerpo y su mirada desde la sociedad se suponen libres realmente de aquellas construcciones en las que están encerrados, libres de esa idea que afecta la práctica docente, a no cercenar el acto creativo, natural y espontáneo del trabajo con el cuerpo de los hombres que desean hacer danza, por basarse erróneamente

en la imagen arquetípica que tiene la norma social del bailarín. Como lo afirma Jacques Rancière, «no buscar transmitir unos saberes, sino guiar a los estudiantes, para que por sí mismos, sean capaces de descubrirlos y así de aprender»¹⁷

MARCO METODOLÓGICO

Los desafíos metodológicos para este trabajo de campo, requirieron cierta consideración. Dado que mi trabajo de análisis se llevó a cabo en mi ciudad natal no hubo ninguna de las posibles dificultades a las que se enfrentan las investigaciones que se realizan en lugares más remotos. Sin embargo, mi trabajo se dividió en tres sitios de campo discretos y dos grupos de esferas sociales no relacionados, pero separados; todos los cuales estaban ubicados en el mundo de la danza. Este lugar general, que todos con los que hablé discutían como si fuera su lugar real, pero que al mismo tiempo era muy desconocido.

Theresa Buckland, (1995) en su obra “*Dance in the Field*” menciona que «El modo de trabajo de campo para el análisis de la danza y el movimiento es esencialmente el del único participante-observador que aspira a volverse totalmente competente en la cultura bajo investigación.»¹⁸ Si bien espero haber dejado claro que no busco personificar al hombre en la danza con la idea de masculinidad, es necesario abordar la cuestión de la categorización del género desde la danza y los métodos por los cuales un investigador podría comprender este campo. Para mí antes de este trabajo de campo, y que resultó ser un factor limitante sobre la profundidad con la que pude sumergirme en la investigación, existían únicamente subjetividades experienciales de las concepciones de hombres, las masculinidades y las problemáticas sociales que tiene el hombre que baila. Nunca imaginé que fuera una opción para mi investigación.

Para el desarrollo de esta investigación decidí utilizar un método llamado “Análisis Observacional”, ya que es un estudio concreto y que se caracteriza por ser estadístico y demográfico, ya que el área que se va a analizar es la esfera de lo social. Este tipo de estudio se caracteriza porque, en él, el trabajo del investigador está delimitado a medir las variables que se tienen en cuenta en la esfera social de estudio. Sin embargo, comparado con otros métodos de estudio, el estudio observacional se vuelve difícil para volver a ser reproducido

¹⁷ RANCIÈRE J., El Maestro Ignorante, Editorial Alertes, Barcelona, 2002, 77.

¹⁸ Buckland, Theresa J. 1999. *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. London: Macmillan Press.

en el futuro utilizando las mismas variables, esto deja sentado un nuevo trabajo por parte de otros investigadores que tengan el mismo interés de análisis. Y como mencionan en el artículo de la Universidad Internacional de Valencia, Ciencia y Tecnología: «Esta herramienta trae consigo una serie de características que destaca en relación de algunas ciencias concretas sobre otras, como por ejemplo la sociología o la biología.»¹⁹

Una vez detalladas las características del primer procedimiento, el estudio observacional nos aporta con una forma de investigación muy reveladora en esta ciencia social con la que trabajaremos, con elementos concretos, especialmente aquellos que se relacionan de alguna forma con el concepto de población, desde el nivel del arte y la cultura, como es la danza, pero dirigido a las mismas sociedades humanas.

El uso del análisis observacional nos facilita un elemento fundamental para el desarrollo de la investigación, los «Estudios transversales»²⁰, debido a que son aquellos estudios que se caracterizan por recopilar los datos de un momento en específico del objeto de la investigación. Permiten conceptualizar una idea más profunda de las realidades de lo que se está estudiando. Sin embargo, este tipo de estudios se pierden en el transcurso del tiempo, ya que su investigación se limita a un momento y lugar exacto del objeto estudiado. Lo que permite que sus conclusiones sean generales. Dichos resultados que serán de utilidad para el estudio de la danza en la sociedad.

El objetivo de la investigación observacional y sus variantes, es perseguir, al mismo tiempo, la acción del cuerpo en el tiempo actual y los resultados de la investigación. Estos resultados solo pueden ser logrados mediante la participación de los sujetos sociales en la investigación [...]²¹

¹⁹2021 VIU Universidad Internacional de Valencia, 06/11/2017. CIENCIA Y TECNOLOGÍA, [HTTPS://WWW.UNIVERSIDADVIU.COM/ES/ACTUALIDAD/NUESTROS-EXPERTOS/QUE-ES-UN-ESTUDIO-OBSERVACIONAL](https://www.universidadviu.com/es/actualidad/nuestros-expertos/que-es-un-estudio-observacional).

²⁰ 2021 VIU Universidad Internacional de Valencia, 06/11/2017. CIENCIA Y TECNOLOGÍA, [HTTPS://WWW.UNIVERSIDADVIU.COM/ES/ACTUALIDAD/NUESTROS-EXPERTOS/QUE-ES-UN-ESTUDIO-OBSERVACIONAL](https://www.universidadviu.com/es/actualidad/nuestros-expertos/que-es-un-estudio-observacional).

²¹ <https://www.questionpro.com/blog/es/investigacion-de-accion-participativa/>

Luego de la observación y la recopilación de datos observacionales, se alinea el contenido al segundo momento que sería la «Investigación de Acción o Participativa.»²² En esta investigación de Acción, como su nombre lo dice, es Participativa, por lo que me permite a mí, como sujeto o personas que la llevan a cabo esta investigación pueda involucrarme en todo el proceso, desde el planteamiento de los objetivos, hasta el momento final o conclusión del periodo de análisis.

De esta manera, podemos observar las principales características de esta metodología:

- Como primer punto, se enfoca en encontrar los problemas y las necesidades por las cuales están atravesando el grupo de personas, con el fin de identificar los medios posibles para el análisis rápido y efectivo de la problemática.
- En una segunda etapa, vincula la reflexión con la acción, es decir, me permite como sujeto que está encargado del análisis, experimentar desde mi propio cuerpo las cualidades en las que se encierran los sujetos de observación y crear un análisis introspectivo de la problemática. Un proceso más carnal que superficial.
- Promueve la participación conjunta de los sujetos miembros en la investigación, tanto los sujetos analizados como el sujeto que realiza el análisis, permitiendo tener experiencias bilaterales con una mejor comunicación entre todos los participantes.

Una vez que se recopila toda la información ya con ambos estudios, esto me permitirá convertirme en la mente que analiza, teniendo las herramientas necesarias para poder realizar un levantamiento de la información de forma reflexiva, comparativa, efectiva y suficientemente documentada.

Mi primer sitio de campo fue el Colegio de Artes Raymond Mauge Thoniel, es un lugar y una organización diferente a cualquier otra en Guayaquil. Obtener el acceso necesario que demandaba la investigación no resultó muy fácil, pero tampoco imposible. Se me permitió el acceso inmediato a dos clases donde podría hacer las observaciones que me fueran necesarias con la capacidad de comentar o intervenir libremente y, especialmente, participar en clases de ballet y ensayos. Al empezar a analizar los elementos dancísticos que tenía el colegio, me di cuenta que eran un grupo ya conformado de 9 años de compañerismo.

²² 2021 QuestionPro Software de Encuestas; <https://www.questionpro.com/blog/es/investigacion-de-accion-participativa/>

Como grupo, habían generado un elemento central en su experiencia y relación en la danza, al que no me vi inmiscuido, debido a la falta de cotidianidad de mi parte o, a que me veían como una figura de rango superior.

Una situación similar ocurrió en mi segundo sitio de Análisis, Escuela de ballet del “Teatro Centro de Arte” (TCA) que reiteradamente será presentada con más detalle en capítulos próximos. A diferencia del Colegio de Artes Raymond Mauge Thoniel la escuela de ballet del TCA estuvo, en gran manera, más abierta a mi presencia y se me permitió ver con tranquilidad las lecciones que deseara, del grupo en específico. Sin embargo, mi falta de entrenamiento para ese tipo de clases de ballet clásico, hizo más difícil mi trabajo en la fase participativa de mi investigación. Mi falta de capacidad para con su nivel de entrenamiento limitó la relación en las clases de ballet, pero tuve mejor apertura en las propuestas de clase de danza contemporánea.

Mis interacciones con la Compañía de Danza “En Avant” como institución a menudo me daban la impresión de que, estaba como un “caza talento analítico”, aunque mis interacciones con los bailarines, en su mayoría chicas, se sentían mucho más como “estudiando junto a ellos”. Al final, pude entender y resolver mi posición en relación con ellos y por lo tanto mi comportamiento fue inicialmente de menos preocupación, aunque gracias a la facilidad de mi tutora colaboradora pude adaptarme rápidamente a la naturaleza dual de mi trabajo de campo. En todos los casos estaba dirigiendo mis observaciones con un horario planeado y con una cita previa, ya que incluso en la Academia de Ballet, más abierta, estaba sujeto al calendario académico de mis intervenciones de campo.

Sentí las jerarquías del mundo de la danza y mi condición como un forastero que fue presentada en gran medida durante todas las partes de mi trabajo de campo, aunque, es posible superar esos problemas, lo sentí durante mi corto y fragmentado período de investigación. Condiciones como estas no son exclusivas de los análisis hacia la danza, estaba dispuesto a pensar que yo pertenecía como uno más en ese salón de clases.

Desde el principio, se caracterizó a que mirara la práctica y el ensayo “como una mosca en la pared” y mi presencia en el salón debía ser igualmente discreta. En la escuela, colegio y compañía de Ballet me dijeron repetidamente que los bailarines, de sexo masculino, son muy pocos por no decir escasos. Que esta problemática se daba a que ellos están expuestos, tanto física como emocionalmente, durante su trabajo y, como tal, un

observador como yo debe hacer todo lo posible para no interrumpir lo que puede ser un proceso delicado.

Metodológicamente, entonces, la cuestión de cuánta participación y / u observación fue mejor para el campo de análisis nunca se abordó desde mi lado como investigador, ya que existieron muchos factores externos que se caracterizaban por la falta de control, fue preocupante inicialmente; sin embargo, tales sucesos, aunque merecen ser considerados, son de importancia secundaria para la calidad general del material obtenido a través de la investigación; la observación participante, determinada por el modo reflexivo.²³ Mantener el modo reflexivo necesario mientras se veía una sesión larga de entrenamiento y ensayo era a veces un desafío.

El enfoque que obtuve desde de mi experiencia en la práctica y a través de mis sentidos corporales, tenía el potencial de convertirme en una audiencia pasiva de un solo espectador, en lugar de un observador atento y reflexivo y no dudo que eso haya sucedido ocasionalmente. Sin embargo, incluso en la posibilidad que hubo de participar más activamente, eso no era garantía de calidad en mi análisis final. «La calidad reflexiva de un observador proviene de la capacidad de permanecer consciente de su posición y reflexionar sobre su impacto en cualquier encuentro dado.»²⁴ al que no pude evitar que se le diera la singularidad de mi presencia en la mayoría de las entidades analizadas.

Como consecuencia de mis accionar en el campo de análisis, la mayor parte de los resultados se obtuvieron a través de entrevistas. Estas entrevistas, pese a llevar un formato semiestructurado, estaban sujetas a variaciones en su extensión, según la calidad de la charla con los entrevistados. Estuve atento a la forma en que los personajes a los que entrevistaba respondían a mí charla y a mis preguntas. Una vez con concluida la planificación inicial, rápidamente me di cuenta de que existía otra necesidad. Me vi en la obligación de recaudar información a través de otro círculo de personas, que me propinaran una visión externa de los tópicos que estaba indagando. Me decidí por personas que estén muy alejados del mundo del arte y la danza.

El éxito de estas entrevistas realizadas durante el trabajo de campo etnográfico, dependió en gran medida, no de la técnica específica utilizada (formal, informal, grupal),

²³ Aull Davies, Charlotte. 2007. Etnografía reflexiva, una guía para investigar yo mismo y otras. London: Routledge

²⁴ Aull Davies, Charlotte. 2007. Etnografía reflexiva, una guía para investigar yo mismo y otras. London: Routledge

sino del compromiso del investigador (yo) con el proceso. Un tanto complejo llevar un equilibrio en la entrevista, de manera que las respuestas no estén únicamente representadas como "lo que ellos creen que yo quiero saber". Fue un reto que estuvo muy presente y que fue en gran manera, difícil de resolver, por lo tanto, era transcendental conservar un carácter reflexivo durante la entrevista.

Si bien las preguntas sobre mi desarrollo en la danza nunca surgieron, algunos de entrevistados hablaron de los bailarines como "haciendo lo que se les dice" y no como "grandes pensadores". En la apertura a exteriorizar sus experiencias, que tuvieron muchos de los relatos de los facilitadores en cuanto al tema de investigación. Para tener especial cuidado de evitar comentarios que puedan ser susceptibles para alguno de los entrevistados, en alguna de nuestras redacciones e interacciones se le dio confidencialidad de autoría pertinente para esta investigación.

Pude realizar un trabajo más integrativo hacia el final de mi etapa de investigación, observación y acción participativa de la que hablo en párrafos anteriores, aunque fueron clases de ballet y danza contemporánea, en algunos casos muy separada de mi formación dancística y en otros casos una relación muy cercana. Mientras esto fue una participación esencial, con mi experiencia en el desarrollo de mi comprensión del campo, es importante señalar que, en cierto sentido, fue paralelo el cuerpo y el objetivo principal de mi trabajo.

DESARROLLO:

Capítulo I: Género y masculinidades.

«La sociedad proyecta en el imaginario colectivo un estereotipo para cada género, una forma de ejercer la identidad genérica que determina el deber ser de hombres y mujeres.»²⁵

Si el instrumento de la danza es el cuerpo y deseo hablar sobre cuestiones de género, entonces mi investigación debe abordar en cierto sentido el cuerpo mismo y la experiencia

²⁵ Montesinos, Rafael (2007), "Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones de la masculinidad", en Rafael Montesinos (coord.), *Perfiles de la masculinidad*, México, UAM/ Plaza y Valdés, pp. 17-45.

encarnada. El cuerpo siempre ha estado un tanto menos implícito en la investigación y ha sido una categoría analítica específica que se remonta al Hombre primitivo, sin embargo, fue el artículo de Marcel Mauss “*Técnicas del cuerpo*” (1973) el que estableció la base para el florecimiento posterior de un interés más generalizado por el cuerpo y la encarnación dentro de la antropología.

Como primer punto de la investigación tenemos el significado de la palabra “género” según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, donde se identifica que género²⁶ nace de la palabra en latín *genus*, -*ĕris*. La RAE propone diferentes definiciones de esta palabra, y de la cual podemos comenzar identificando las dificultades propias del idioma español cuando hablamos de la relación con el tema en investigación. En el inglés, a diferencia con el español, existe una evidente diferencia entre “gender” que es utilizada para referirse en forma directa al género, cuando se habla de la identidad de un grupo de personas o de un sujeto en específico, y “genre” que se utiliza para expresarse a los géneros literarios o dancísticos. Mientras que en el lenguaje español solo existe un término que acuña únicamente una palabra para ambas significaciones.

Tomando en cuenta que la RAE ofrece ocho términos para la definición de la palabra género, tomaremos en análisis el tercer término en la que se le define a la palabra como: «grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico.»²⁷ Como sucede con la mayoría de los diccionarios, la RAE nos sugiere una concepción aún muy grande de significados; gracias a esta generalización no podremos adentrarnos en la gran gama de complejidad que envuelve al concepto género, si pensamos que, por ejemplo, la definición de género desde lo sexual fue establecido por las teorías feministas, empiezan desde Simone de Beauvoir a Judith Butler.

Estas teóricas del género, explican cómo desde lo más primitivo, la palabra “género” en español tiene tres homónimos, el primero se entiende como “clase, tipo y especie”, el segundo explica la relación de “género en tanto sexo” y la tercera categoría, la cual me llama mayormente interés para esta investigación, es en la que habla de la simbolización. Lo que en una cultura se considera lo propio de los hombres y lo propio de las mujeres y es un

²⁶ Véase el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española <http://dle.rae.es/?id=J49ADOi>

²⁷ Véase el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española <http://dle.rae.es/?id=J49ADOi>

conjunto de ideas, representaciones y atribuciones que toma como base la diferencia sexual.²⁸

Desde la visión de otras teóricas del género; Martha Lamas señala que «hay símbolos que cambian con el tiempo y otros que se sostienen [por lo tanto] los seres humanos somos seres biopsicosociales, el género está en el cuerpo, el género está en la psique y el género está en las relaciones sociales.»²⁹ entendiéndose así, que las autoras nos permiten analizar al género desde una amplia perspectiva que traduce una complejidad cultural internalizada. Esto hace necesario tomar en cuenta las diferencias en los pensamientos políticos que existen desde los feminismos, e incluyendo los del "tercer mundo", podemos entender al género como aquello que va más allá de la constitución biológica de los sexos, va inclusive más allá de la naturaleza como el principio esencial para definir la identidad.

Analizamos la idea de abordar estas concepciones como una forma de analizar las diferencias y las cualidades específicas a partir del conocimiento del cuerpo y sus corporalidades de las y los individuos que conforman la sociedad. Ampliar la conciencia de que se trata de un ángulo de vista no definido, que nos permite la organización dentro de nuestra sociedad junto con las diferencias de cada individuo, incluidas las sexuales, sin que sean estas últimas las que determinen el género del mismo; de igual manera también, entrar en el campo de las construcciones significantes de las ideas del ser hombre o del ser mujer y que estas construcciones de identidades no están relacionadas con el sexo con el que se nace.

De ahí las denominaciones recientes sobre el sistema sexo género, al que Judith Butler afirma que «el género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado.»³⁰ es así como Butler nos permite reconocer, que el género se basa únicamente en un constructo no establecido biológicamente, es decir, que no está relacionado de forma esencial y prioritaria con el sexo con el que se nace: masculino, femenino o hermafrodita, sino que está profundamente ligado y activa y participativamente a las identificaciones sociales que se le da al cuerpo desde cada sujeto. Está ligado a procesos concurrentemente cambiantes de los muy cuestionados procesos culturales a los que se enfrenta a lo largo de

²⁸ Lamas, Marta. 2002. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México. Taurus. Impreso.

²⁹ Lamas, Marta. 2002. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México. Taurus. Impreso.

³⁰ Butler, J. y Lourties, M. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). *Debate feminista*, vol. 18 (octubre 1998).

la vida y a sus propias representaciones de la identidad. Concepciones que se desligan completamente a la concepción del sexo con el cual se nace.

Estas ideas vienen formándose décadas atrás con el planteamiento feminista de Simone de Beauvoir; al igual que Butler ambas proponen entender el género como la construcción que realiza el sujeto de sí mismo; es decir, una configuración relacionada directamente al contexto histórico. No es necesario entender esta configuración como el destino final, aunque sean determinados por las normas binarias e inamovibles que instaura el sistema patriarcal en las sociedades, pero no nos niegan que las estructuras que conforman las áreas culturales, sociales y políticas atraviesan de alguna manera las subjetividades individuales del sujeto.

Estas bases que surgen como problemática de la identidad de género, proponen la necesidad de levantar críticas observacionales sobre los pensamientos inscritos en la biológica, como el inicio de todo cuerpo, aquello que determinan como “lo que se muestra simbólico”, “lo que debe ser esencial” y “lo que es natural” entendiendo a lo biológico como la naturaleza que no se abre paso a la subjetividad y, por ser antes de una búsqueda antropológica, más bien, esta búsqueda se refiere a los procesos diversos que construyen la idea de las identidades.

Desde nuestra perspectiva ecuatoriana, Christian Paula A. hace énfasis en la importancia de reconocer a las identidades de género no como: «El control del cuerpo y la sexualidad de los seres humanos que generan patrones sistemáticos de apropiación estereotipada de los modelos de familia desde una estructura del poder hegemónico patriarcal-heteronormado.»³¹ Estas identidades disponen de una serie de igualdades a manera que se construyen una sobre otra, jugando con una serie de intercambios en instituciones sociales tan sólidas como la familia y los códigos que se van posicionando en las diferentes culturas, en el entorno de las sociedades, así como en sus cambios históricos. Para lo cual se debe reconocer las diferencias de género y las diferentes identidades de género, ya que, de alguna manera, se encuentran ligados a través de cambiantes olas que generan tensiones entre lo hegemónico y, lo que una vez atravesado, sale de esta concepción trayendo las nuevas prácticas y valores de las diferentes maneras de ver el mundo.

³¹ Christian Paula A., *La Imposición de la Familia Heteronormada en la Sociedad y Legislación Ecuatoriana*, Universidad Central del Ecuador, 7.

Por lo tanto, al hablar de género nos ponemos en lucha frente a conceptos que se debaten entre la tradición y lo que surge en las nuevas eras. En ese sentido, la construcción de la masculinidad puede estudiarse desde la danza y desde la visión general de la construcción de género, ya que está en permanente negociación de sus construcciones en la sociedad y sus fenómenos coreográficos. Dichos fenómenos coreográficos que se construyen desde la masculinidad y la feminidad, como resultado de procesos de interacción entre la tradición y lo actual, esclareciéndose y promoviéndose como códigos corporales y artísticos a través de prácticas pedagógica y la relacionales del movimiento idéntico entre hombres y mujeres.

Desde el período de Foucault y Bourdieu en adelante, el antiguo y poderoso paradigma es extremadamente metódico, lógicos y racional sobre el cuerpo, el "yo". Comienza a desenmarañarse como una herramienta analítica significativa dentro de las investigaciones artísticas y sociales, creando las condiciones para que el cuerpo, el "yo" y la sociedad se unan como un todo, permitiéndose actuar e interactuar entre sí continuamente para la transformación del ser y hacer. Es en este período de teorización intensa y dinámica sobre el cuerpo, que el sexo y el género se desenredan para ser vistos como ideas significativamente separadas y la idea misma de una corporeidad individual y delimitada.

La Constitución que estaba en vigencia en 1945 introdujo como principio social la igualdad formal entre hombres y mujeres, haciendo notables esfuerzos por clarificar el reconocimiento de la igualdad material. En la Carta Magna se establece, de manera muy transparente, que se consideran ecuatorianos y sobre todo ciudadanos tanto el hombre como la mujer, con los requisitos adicionales de ser mayor de dieciocho años (18) y saber leer y escribir, así como también prohíbe toda discriminación ofensiva a la dignidad humana, ya sea por motivos de clase social, sexo, raza u otro cualquiera³²

Cuando se habla de estudios de género, los estudios de la masculinidad no están presentes si no es hace poco tiempo y en la actualidad, es decir, son relativamente recientes, ya que son resultado de las problemáticas actuales sobre la crisis en la economía global. Son estas mismas las que llevaron a las mujeres a integrarse al campo laboral, por lo cual la sociedad se transforma en una reconfiguración de lo cultural y lo social de las estructuras y dinámicas familiares; intenta igualar a la mujer a un modelo androcéntrico en el cual el "Estado jugará un papel fundamental, como principal auspiciante de su inclusión en la fuerza

³² Constitución de la República del Ecuador de 1945, Art. 15.

laboral, en la vida política, en la organización civil y social”³³ A raíz de la aparición de la mujer en los nuevos ámbitos laborables, la masculinidad empieza a verse trastocada, dando por sentido las lógicas del poder patriarcal y generando nuevos enfoques de análisis hacia las masculinidades y su rol en la sociedad.

El hombre en el ámbito familiar ha sido considerado como cabeza, guía y proveedor. A raíz de la inclusión de la mujer en el ámbito laboral y social de manera activa, se ven cuestionados los roles del hombre como el proveedor de una familia o como el líder en el campo laboral durante las últimas décadas, lo cual dentro de los estudios de género se ha visto obligado a generar investigaciones más especializadas para reencontrar y resignificar la masculinidad; reconociendo no sólo igual valor entre hombres y mujeres, no únicamente en los derechos sino también mayor grado de igualdad en las responsabilidades. Estos estudios enclaustran a la masculinidad en las nuevas concepciones sociales, considerándose como una prisión para los propios varones.

A lo largo de la investigación, he tratado sobre aquellas construcciones de las masculinidades inherentes, que colocan al hombre en el “deber ser” de varias facetas de la vida, obligándolo a verse como padre, como hijo, como esposo, como empleado o como cabeza de hogar. Estas masculinidades han requerido de una nueva serie de análisis teóricos que redireccionen las perspectivas de la sociedad, logrando identificar la serie de problemáticas y matices, indagando y buscando reconocer los diferentes puntos de vista de la observación de masculinidad que permita desdoblar la masculinidad en crisis cuestionándola como el único modelo de representación social que identifica al varón, la identificación que se le da desde los cánones marcados por las esferas sociales hegemónicas. Estas esferas son quienes determinan ese “deber ser” del varón masculino, y ajusta el significado que se le da, la concepción de identidad correcta del ser hombre, su corporeidad y sus códigos de comunicación y convivencia.

A pesar de ponerse en vigencia, estas normas son más inclusivas en términos de lenguaje, ya que siguen manteniendo la raíz heterosexual de la familia. Es importante no dejar de lado a aquellos estudiosos/as de las esferas sociales gay, los cuales han problematizado desde un principio la concepción de masculinidad. Estos son puntos de análisis que se clarifican con la teoría queer nacida en la década de los 90s. Gran parte de los aportes teóricos significativos para estas esferas han sido compartidos por teóricas/os

³³ Constitución de la República del Ecuador de 1979, Arts. 30 y 33.

trans o queer como Paul Preciado (antes Beatriz Preciado) donde, de igual manera menciona la importancia de establecer las primeras distinciones entre lo que varias veces hemos analizado como “la masculinidad”, como la distinción de “las masculinidades” y la relación con el “sistema patriarcal”. Estas tres son perspectivas fundamentales de análisis, perspectivas diferenciadas que dentro de una sociedad solemos confundir; más aún cuando el tema a tratar es sobre teorías de género vinculadas a investigaciones con otras disciplinas, como en este caso de análisis la danza y la sociedad.

Los hombres y las mujeres están proclamados para cohabitar un sistema patriarcal, sistema que no necesariamente aplica privilegios directamente para los varones, sobre todo cuando se trata de hombres que muestran aquellas masculinidades subjetivas que no encajan con las exigidas por sistema patriarcal que se conoce. Pues este sistema el que clarifica, poniendo el ojo de observación sobre las vulnerabilidades e impotencias, las cuales requieren ser ocultas o guardadas por el hombre. Cualidades que insta una inherencia del discurso moral que nos encamina a creer que, si “desea disfrutar de los privilegios masculinos” preestablecidos por el patriarcado y utilizado para el control y sometimiento de los varones en su esfera social, debes seguir estas normas de acoplamiento social heteronormativo y patriarcal.

Dados los avances significativos en las leyes y las teorías del cuerpo, en su forma de encajar en la sociedad, que se llevan a cabo durante los últimos treinta años, el cuerpo es sin duda la importancia central en el contexto de la danza y los saberes del género. Si he explicado con éxito los por qué y los porqués de mi interés por la masculinidad, ¿por qué me interesa la construcción que existe sobre la masculinidad en la danza? La danza tiene su propio campo de estudio específico y extenso, sin embargo, la antropología ha tenido mucho que decir sobre el tema a lo largo de la evolución. “*To Dance Is Human*” (1979) de Hanna tiene una perspectiva clara sobre la importante posición de la danza en la vida social humana, ofreciendo una evaluación poética de la danza y donde ella expresa que la danza es una actividad entrelazada con el fundamento mismo de la humanidad.

Las contribuciones que pude obtener a lo largo de mi investigación, y de estos análisis más recientes a los estilos de la danza que he examinado mucho más de cerca, han creado un gran aporte a la comprensión de cada uno desde su contexto adecuado y desde las entidades expuestas, mecanismos prominentes como un medio sociocultural integrado desde el arte y con la danza, rico también en potencial antropológico. Las argentinas Marta

Savigliano, Neveu Kringelbach y Skinner ilustran el complejo papel que la danza puede desempeñar en la identidad. Savigliano escribe sobre su identidad y el baile de tango con ambivalencia: «es el 'lugar de identificación ... desde que se mudó fuera de su cultura.»³⁴ Sin embargo, concebir la danza como una red de mecanismos conectivos es importante, se convierte en un lugar de identidad para aquellos individuos que la practicamos como los que no, y también para las sociedades que la albergan como medio para la identidad cultural de su tierra.

En la ciudad de Guayaquil, mediante la indagación levantada por entrevistas, observación y participación en las distintas esferas sociales, se reconoce que existen estereotipos prediseñados para los intérpretes de las creaciones culturales representativas de sus culturas. Una serie de cánones de cuerpos y movimientos que son indiscutibles para los espectadores, pero que todavía lo necesitan como apoyo para las expresiones culturales, es decir, pese a que las construcciones dancísticas de cada cultura se dan en abstracción de costumbres y tradiciones, existe aún el cuestionamiento de sus intérpretes masculinos, pues si en alguno de los casos este intérprete genera una figura estética que tenga relación directa con una danza no tradicional si no expresiva, ya genera cuestionamiento. Para ejecutar este tipo de prácticas, el papel del hombre en la puesta dancística debe ser rudimentario y en cierto punto neandertal, de esta manera se entiende que el “hombre” sigue siendo hombre.

Este ejemplo proporciona pistas sobre cómo las danzas pluriculturales, pueden afectar las identidades de sus practicantes y del lugar del que proviene, no necesariamente como un inclusor de cultura nacional que funcione para retener su identidad de un lugar en el que habitan o que representan, sino como un identificador diferenciador que los marca como diferentes en su propio lugar común. Para Savigliano, la danza propia/nativa le da algo sobre lo que basar una identidad nacional y cultural, pero esas experiencias de danza culturales en nuestro contexto, nos enclaustra en la pregunta ¿qué ofrece el ballet a los hombres guayaquileños, aquellos para quienes la cultura nativa y las costumbres sociales brindan escaso apoyo a la danza como identificador cultural auténtico?

El resultado abrumador de las varias entrevistas a esferas sociales alejadas de la danza, me han arrojado como respuesta sobre la masculinidad guayaquileña, una frase que me deja un amargo sabor de boca. Al entender los resultados en una frase comúnmente

³⁴ Neveu Kringelbach, Helene & Skinner, Jonathan. (eds.) 2012. *Dancing Cultures: Globalisation, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. Oxford. Berghahn Books

repetida “Los verdaderos hombres no bailan” que hace explícita la conexión entre el comportamiento masculino "adecuado" y la evidente separación con la danza. A pesar de que la estructura social se ve complacida con las diferentes expresiones artísticas que se generan en Guayaquil hace más de cincuenta años, las concepciones de masculinidad de los intérpretes siguen siendo muy pisoteada.

Pese a los cuestionamientos que se reciben por parte de las esferas sociales externas al arte, siendo estas las que comúnmente cuestionan las masculinidades de los intérpretes dancísticos, también ello se presenta y enfrenta a estas concepciones erróneas y cuestionables. Las cuales han sido constantemente desafiadas en los últimos tiempos por parte de las tendencias de realitys de tv, concursos/competencias de danza que no aportan una visión cultural y académica de la danza, pero incide en las nuevas concepciones que se obtienen del bailarín en escena por parte de esta esfera social externa, tanto en las definiciones populares como académicas de masculinidad y sus estereotipos hegemónicos.

Aunque mi área de interés no está en el cambio de la sociedad, si no la concepción que se puede tener del hombre cuando baila, está claro que el acto de bailar está enredado con mi pregunta y, por lo tanto, la experiencia encarnada de la práctica y pedagogía de la danza es uno de mis temas centrales. Tener una conciencia de que la danza constituye un sistema de mecanismos de movimientos, que puede no tener un género fundamental, y las formas en que un cuerpo investigador puede involucrarse con ellos es importante para mi contexto.

Una vez más, si bien no estoy interesado en la sociedad como objeto de investigación per se, está claro a partir de gran parte de la literatura que he acumulado, que la influencia omnipresente del dualismo entre cuerpo y género ha afectado mucho a la investigación antropológica, sin mencionar a la sociedad en general. Tomando en cuenta el fin de la investigación, “*Embodied Performances*” de Beatrice Allegranti³⁵, es un texto esotérico de amplio alcance que busca recurrir a múltiples disciplinas para interrogar la confluencia de la danza, la encarnación y el género.

Varios de los teóricos analizados, ratifican la hegemonía sobre la investigación científica. por lo tanto, la danza es un sitio que no se exenta de aquellos conceptos incorporados sobre el género, más cuando se entrelaza con aquellos vestigios de la

³⁵ Allegranti, Beatrice. 2011. *Embodied Performances: Sexuality, Gender, Bodies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

masculinidad en la investigación. La danza como una transmisora de movimiento, se codifica de manera que reproduce un vocabulario general, es decir, cuenta con estructuras codificadas del movimiento que se mantienen perennes en la ejecución y transmisión de cada paso y en cada clase.

La danza a nivel general del estilo, se estructura desde su forma pedagógica, como una serie de códigos de movimientos universales, movimientos que buscan fundirse en cada cuerpo independientemente de su género o sexualidad. Este vocabulario de mecanismos se crea para regular los cuerpos como uno solo, independientemente de esto, las cualidades y calidades de los mismos depende directamente del interprete o de las exigencias del coreógrafo, ya que la delicadeza y continuidad son características de cada movimiento al explorarlo, sobre todo en los ejercicios iniciales o de alto rendimiento; los ejercicios se ejecutan con una sola calidad en particular y que luego cada cuerpo lo define a su manera. No sé desliga la codificación mecánica, pero tampoco se define como una caracterización de género que enmarque muy delimitadamente las diferencias de los mismos.

Finalmente, es muy necesario poner el marcador en la variedad de formas existentes de expresar la masculinidad, a favor de aquellas concepciones que concebimos, entendiendo que no impera una sola forma de ser hombre, por lo que, utilizar como eje de análisis a la masculinidad en la danza, hace necesario poner sobre la mesa la diversidad de masculinidades. Siguiendo las teorías expuestas de los referentes estudiados, podemos ratificar que se crea la necesidad de ampliar las concepciones que se tiene sobre lo que el sistema hegemónico heteronormado y patriarcal se ha encargado de colocar como la única, verdadera y natural forma de entenderse y expresarse como “masculino” en la sociedad y sus relaciones más constates en relación con la fuerza, la virilidad o la efectividad como expresión varonil, de poder, lo real y racional. Para de esta forma, generar una mejor concepción y percepción con las cuales podamos definir las categorías de género masculino aplicables al estudio de la danza en Guayaquil.

Capítulo II:

Ser y convertirse en bailarín; los desafíos de la danza y su enfrentamiento a la concepción de lo masculino.

La naturaleza del hombre, aislada individualmente de sus experiencias dancísticas, responde al menos de alguna manera a mi pregunta inicial de investigación. Me pregunto ahora ¿Por qué la danza, frente a la evidente presión social para elegir una carrera en algo diferente que bailar? ¿Los hombres que entrevisté se convirtieron en bailarines profesionales desde un inicio o tuvieron una transición? Como me indicaron todos mis facilitadores de una forma u otra, ellos se encontraron ligeramente protegidos de la presión social y negativa con respecto a la carrera de baile, con bailar “en el borde”, como me dijo un encuestado.

Todos los bailarines a los que pude llegar que han sido formados en Guayaquil, experimentaron al menos algunos años un tipo mixto de educación, es decir, dedicaron su periodo de estudio a los estudios regulares de carreras “normales” y junto a ellos sus estudios de danza. El simple hecho de reunirse y dividirse como bailarines (incluso en una escuela convencional) parece haber proporcionado un escudo para aquellos que han logrado crearse una carrera de danza en Guayaquil.

Para mis facilitadores, la danza fue una práctica que vino acompañada a sus estudios regulares; mencionan algunos sobre su práctica, que fue muy sencillo entender su pasión por la danza y su deseo de seguir estudiándola. Para otro, la danza fue un logro digno de gran satisfacción debido a la lucha que tuvieron que seguir para no abandonarla. En su mayoría, la danza se convirtió en el lugar común al cual podían trasladarse para eliminar de sus mentes aquellas problematizaciones del mundo exterior y enclaustrar su atención, pensamientos, cuerpo y alma únicamente a la práctica de la danza.

Recuerdo cuando empecé mis estudios en danza tenía 10 años, para esa edad era imperceptible la discriminación que podía existir, pues cuando salía de clases normales, mis padres me llevaban y recogían de las clases de danza, y cuando me fui, no recuerdo a nadie juzgando nada. Porque no noto mucho, quiero decir, la intimidación. En el salón de danza solían cruzar personas y decían: *-oh, están bailando-* incluso en condiciones normales

bailar, puede ser un montón de dedos acusadores *-pero no he experimentado nada hasta ahora-*. [...] ³⁶

La cita anterior es de un bailarín que inició sus estudios de danza de manera muy temprana, se explica la danza desde un joven masculino en particular. Experiencia que muchos de mis entrevistados describieron desde distintas perspectivas.

Varios de mis entrevistados mencionaron una tendencia general entre grupos de compañeros de su edad y de estudios normales, que se dedicaban a intimidar a los niños bailarines por su elección atípica de bailar, sin embargo, ellos frecuentemente optaban por negar el hecho de tener experiencia directa de ese mismo acoso o en su defecto, negaban la existencia de su práctica dancística. La reafirmante contradicción de que el bullying existe para bailarines desde tiempo atrás. Para algunos de mis encuestados no lo han experimentado de primera mano o en gran medida, para otros, era el pan de cada día. Era un estruendo común cuando elaborando sus primeros años, la escolarización normal y las dificultades de bailar como niño y como hombre se hacían presente en sus esferas de convivencia cotidiana.

Un bailarín ya adulto al que llamaremos Ramiro, fue más directo con sus perspectivas sobre el estereotipo recurrente que todos o la mayoría tienen de los bailarines, que los bailarines son homosexuales, un tema mencionado por casi todos los que encontré en el transcurso de mi investigación. Su experiencia de prejuicio homofóbico durante toda su vida, parecía reflejar la aseveración de aquellas suposiciones de quienes afirmaron no tener experiencia personal de tales problemas.

Era muy abierto con mis pasiones cuando era niño, me encantaban actuar cuando habían invitados en casa, o eventos familiares, tocaba la guitarra frente a ellos y solía cantar canciones que me pedían; Creció mi interés por la danza con la serie de televisión Fama, ¡era algo que me encantaba! Así que hice todo el cuarto grado en una escuela regular y luego mi madre pensó que debería probar el ballet. Ella me puso en una escuela de ballet, pero allí solo había chicas, así que no fue muy divertido. Pero entonces el maestro (varón) entró y dictó su clase y fue bastante divertido porque lo hizo de tal manera que todos éramos iguales y hacíamos exactamente lo mismo [una reflexión ahora en mi adultez], pero mi padre lo encontró como

³⁶ 2021. Entrevista a Anónimo, virtual, inédita, 08 de diciembre 2021.

“una basura”, que no era algo realmente profesional, me afectó escuchar aquello que dijo. No quería que fuera otra vez... Creo que tenía miedo ¿miedo a que me preguntaba?; A lo largo de mis años de escuela, no tenía novia y mi primera novia la tuve muy tarde cuando tenía como 17-18 años. Durante todo ese tiempo seguí mis estudios de danza con el apoyo de mi madre, Creo que mi padre estaba un poco asustado o preocupado de que yo fuera gay. Pero él fue un gran apoyo en mi estudio regular y mi mamá en mis estudios de danza, no podía fallar en ninguno de ellos. Entonces cuando conocí a mi primera novia, creo que le complació mucho a mi padre de alguna manera. Quiero decir, no tiene prejuicios con mi práctica de danza. Él es de ese grupo de personas que piensan de esa manera, que piensa que las personas homosexuales son bailarines... Tenía miedo de algo, y claro, es más fácil si el hijo de otra persona es gay que el suyo ¡supongo! [...]»³⁷

Aunque Ramiro, indirectamente, reclamaba el apoyo de su padre en sus estudios de danza, a pesar de las preocupaciones sobre su sexualidad. No fue el único ejemplo del padre de un bailarín que tiene recelos sobre la elección de la carrera de su hijo y sus implicaciones para con su género. Ramiro vivió en carne propia las concepciones que tiene la sociedad de los hombres que bailan. Su padre tuvo un cambio de perspectiva para con el exterior y se dio cuenta de que un cuerpo estilizado no cambia la heterosexualidad de un bailarín. Pese al apoyo de su madre, el tipo de discriminación heteronormativa que vivió dentro de su casa fue un tanto reclusa para su interacción social. Menciona hoy en día «yo creí que podría serlo (gay) y tal vez por eso no tenía novia.»³⁸

Cuando el hombre “varón” decide ingresar a la danza, el cuerpo cambia su estructura, cambia la manera en que el resto del mundo lo percibe, cambia la concepción entre la sociedad. Un cuerpo en la danza deja de ser grueso y tosco, pasa a ser delicado y alargado, con una serie de extensiones que lo hacen ver mucho más sutil. «Esta serie de características no se ven adecuadas en un hombre.»³⁹ mencionan algunos de los entrevistados, La danza acepta, crea y adopta este tipo de cuerpos masculino estilizados, aunque la sociedad los considere feminizados, porque se encuentran en un lugar poco común, un lugar donde el cuerpo no es solamente eso, un cuerpo.

³⁷ 2021. Entrevista a Ramiro, virtual, inédita, 10 de diciembre 2021.

³⁸ 2021. Entrevista a Ramiro, virtual, inédita, 10 de diciembre 2021.

³⁹2021. Entrevista a Anónimo, virtual, inédita, diciembre 2021.

Un entrevistado, un bailarín que se encuentra a mitad de sus estudios de danza, tuvo una experiencia similar con su padre, él tiene una visión menos que favorable del serio compromiso que tiene su hijo con la educación de la danza.

Cuando comencé en la escuela de ballet, mis padres estaban realmente incómodos, quiero decir, sobre todo mi papá estaba bastante en contra de que practicara danza con tutú, bueno al principio. A media que el primer año pasó, dos años tal vez un poco más transcurrieron. Poco a poco, viendo los procesos educativos y los productos y producciones de cada año, luego empezó a aceptar más y más. Pero primero fue muy cómo, ¡oh, no es para chicos! [...]⁴⁰

Si bien estas no fueron las únicas reacciones de los padres de mis colaboradores, creo que podría ser indicativo del grado en que los niños tienen que superar, no sólo lo que uno podría considerar típica presión social para ajustarse a las normas de comportamiento de género, si no la presión de elección entre un hogar o una vocación, pero también presión social de los más cercanos para ellos.

El ser humano busca un propósito y un reconocimiento, una manera para que se vean abolidos los estigmas de la sociedad, por raza, estatus social, orientación sexual, etc. Para muchos de los bailarines varones la danza es un punto de fuga, un lugar en el que se sienten cómodos de tanta agresión social externa o interna. Los problemas cotidianos que tiene el entorno en el que habitan los llevan a ver la danza como un medio para desaparecer. Desaparecer a un lugar que más allá de la orientación sexual, les da un amor distinto, fortalece su autoestima. Lo que un entrevistado mencionó como «buscar la danza por una sana autoestima.»⁴¹

Un lugar que los acoge como a todos iguales, donde se enfocan en un talento a desarrollar y no la búsqueda de sus sexualidades. La danza se permite acoger estos cuerpos, estas corporeidades que se retraen ante la presión social, cuerpos que buscan liberar ese deseo de gritar o sentirse parte de algo. Los que suelen tener orientaciones sexuales diferentes, pero aún buscan superarse como doctores, abogados, ingeniero u otros; personas que entran a grandes carreras, más que por vocación, por reconocimiento, solo para complacer el deseo de sus padres o conseguir un lugar en la sociedad. La danza les permite

⁴⁰ 2021. Entrevista a Anónimo, virtual, inédita, diciembre 2021.

⁴¹ 2021. Entrevista a Anónimo, virtual, inédita, diciembre 2021.

sentir lo que desean sentir, sin encasillarse en un estereotipo ya sea por un estatus social o por pertenecer a algo. Como señaló Ramiro:

He oído a gente decir que hay muchos gays en el baile. Y probablemente lo haya, pero creo que es porque es más estereotipado. Pienso en los trabajadores de diferentes ramas o carreras, creo que hay un montón de gays ahí, pero no se atreven a salir, ¿cómo puedes salir cuando conoces a personas que se la pasan haciendo chistes sobre gays? ¿sabes por qué? Entonces asumimos que ese tipo de orientaciones está aceptado en nuestra profesión, por lo que es mucho más fácil “salir del closet”, mucho más fácil “ser quién eres porque te aceptamos”; en otras profesiones, es como si yo solo significo lo que hago, no se ha escuchado de un jugador de fútbol que sea abiertamente gay en la federación. Estoy seguro de que hay uno o dos o tres o cuatro, cinco, pero ¿pueden decirlo? [...] ⁴²

Sugerí que estadísticamente debe haber algunos más y que con cientos de jugadores activos en la cancha, aparentan que no tienen ninguno que sea gay, pero todos sabemos que por supuesto lo hay.

Ya en confianza y para complementar la plática le comenté... De hecho, he conocido a muchas de estas personas con prejuicios sobre el ser gay y la relación que se tiene con la danza. Alguna vez en mi vida [hace mucho tiempo atrás] salí a una discoteca con mis amigos [heteros] y estaban varias personas que eran amigos de mis amigos; en un difícil intento por encajar, creamos una charla y me preguntaron sobre mi vida y a que me dedicaba. Fue confuso y difícil entender la reacción que tuvieron cuando dije muy orgullosamente ¡Soy Bailarín! La primera reacción que tuvieron fue preguntar ¿por qué hay tantos gays en la danza? Y seguido resonó la pregunta sobre si yo era gay, abrumado lo único que dije fue que no, no soy gay.

Esto podría decir que fue el eje principal en mi vida, que me llevó a entender la danza desde otras perspectivas y que me trajo aquí, a esta investigación. Hoy en día ni siquiera respondería a esa pregunta. Supongo que en el pasado he tenido un poco vergüenza de hacer lo que hago, no quería que la gente supiera que soy gay. Probablemente yo también he tenido ese pensamiento de que soy bailarín porque soy gay, en algún momento pensé que era algo

⁴² 2021. Entrevista a Ramiro, virtual, inédita, 10 de diciembre 2021.

como inherente y carnal, que simplemente quien entra a la danza tiene esa identidad de género. En pensamientos reflexivos que tenía conmigo mismo me decía, no es aquí donde se define quién eres “tú lo sabes” la persistencia de esa idea es lo que me trajo a esta búsqueda.

Ramiro se desmoralizó un poco, aparentemente trataba de organizar sus pensamientos y cuál sería la siguiente palabra por mencionar. Le dije entonces que si alguien piensa que eres gay cuando no lo eres, entonces puede haber una gran diferencia en las expectativas. Si alguien piensa que eres gay, podría cambiar su comportamiento hacia ti y sus expectativas sobre tu conducta. a lo que Ramiro me dijo entonces:

Pero les hubieses dicho a los amigos de tus amigos que no hay homosexuales en nuestra profesión; Comentaba de este tema con un psicólogo, mientras estaba hablando sobre eso le dije: *“ya sabes, probablemente tengas amigos que son homosexuales y él era como ¿pero puede alguien decir que es gay? si andan con gente como tú sería imposible, de alguna manera, no creo que haya más hombres homosexuales en el mundo de la danza. No tienes que ser gay para bailar. No es como que tu lado gay sea lo que te empuja a bailar”* ... Pero también hay gente en el mundo de la danza a la que no le gusta la gente gay y que no quiere estar conectado con la homosexualidad. [...] ⁴³

El relato de Ramiro sobre la homofobia dirigida hacia él y otros bailarines, basado únicamente en su elección de profesión, e inclusive aquellos bailarines que también reflejan rasgos homofóbicos en su propia práctica, fue algo que varios de mis entrevistados experimentaron o profesaron. Hubo una correlación más fuerte con los adultos mayores y los jubilados, a estar expuestos a prejuicio homofóbico que aquellos pronunciaban solo por elegir sus carreras como bailarines, sin embargo, las razones de esto no estaban claras ni para ellos que cuestionaban la práctica, ni para aquellos que estaban siendo cuestionados.

El complejo entendimiento de la danza y lo masculino, en términos de pensar la experiencia del bailarín y su lugar en relación con la hegemonía de la masculinidad. Uno más de mis entrevistados claves será Eduardo, bailarín, coreógrafo y profesor en su academia de danza. Si bien mi investigación se centró en gran medida en la danza clásica,

⁴³ 2021. Entrevista a Ramiro, virtual, inédita, 10 de diciembre 2021.

contemporánea y jazz, los bailarines de ballet y su mundo fueron lo que permearon la investigación, muchas de mis conversaciones más fructíferas las tuve con bailarines que trabajaron o centraron su formación en la danza clásica y/o contemporánea.

Eduardo, en particular, tuvo un compromiso previo con los temas que buscaba investigar, gracias a una calificación de maestro de danza en la Unidad de Danza Esperanza Cruz de la Casa de la Cultura de Guayaquil. A través de su amplia experiencia como bailarín en actividad profesionalmente desde 1990 y, alto nivel de compromiso con las dimensiones intelectual y realista de la danza. Mediante la encarnación vivencial de su experiencia, pude hilar las preguntas en relación entre la danza y masculinidades hegemónicas que ha podido experimentar. Experiencias que han marcado de manera significativa su trayectoria, más o igual que en cualquiera de mis otras entrevistas.

Como varios de los bailarines en Guayaquil, Eduardo se educó en la Escuela de Danza de la Casa de la Cultura, pero hacia el final de su educación decidió que el ballet no era para él, sin embargo, gracias a la intervención de sus padres, siguió bailando, pero se pasó a la corriente contemporánea que ofrecía el Ballet Nacional de Ecuador en Quito y “encontró algo en la danza contemporánea”. Ese “algo” que la danza contemporánea le ofreció a Eduardo ciertamente no fue una estabilidad. En este periodo de su vida, utilizó la danza como medio de inclusión.

Al igual que con todos los estudiantes y profesores de la Academia de Ballet, la principal preocupación de Eduardo con respecto al mundo de la danza fue la falta de trabajo constante y el bajo nivel general de remuneración disponible para bailarines autónomos en Ecuador.

La danza no se valora como trabajo real. Es decir, tiene un valor, pero sigue siendo cultural y es para que la gente disfrute como un divertimento y creo que podría obtener un poco más de respeto por mi tiempo de estudio y un poco más de crédito por su oficio... Todo el mundo está luchando por lo mismo... Puede ser uno que acaba de graduarse de la escuela y uno que trabajaba ya 50 años, somos todos luchando por lo mismo. Creo que podría dividirse en niveles de discriminación según sus estilos... Creo que eso es un

gran problema. Ese es en realidad el único problema con la danza, porque todo lo demás es por la economía, más o menos. [...] ⁴⁴

A pesar de este problema constante y generalizado, Eduardo y todos mis otros colaboradores de las entrevistas, perseveran con sus carreras de bailarines, incluso entre los estudiantes o bailarines preprofesionales, hoy en día no se dejan amedrentar por calificativos cuando se trata de sus perspectivas de carrera.

Repetidamente recibí la opinión de que para buscar un empleo alternativo a la danza existe, a pesar de y además de, la presión social ampliamente reconocida sobre los niños y los hombres que se dedican a la danza, una sobreabundancia de artistas en comparación con la cantidad de puestos de trabajo y sueldos disponibles. Si bien no se concibe el trabajo del hombre en la danza, existe también un gran número de ya bailarines que intentan desarrollarse en otros ámbitos sociales para conseguir empleos. Entonces, ¿por qué seguir bailando? Tomando en cuenta la problemática de empleos, las concepciones sociales, los requerimientos académicos necesarios y todos los factores que se conjugan en la visión de un hombre que baila, no queda más que formularse esta pregunta sustancial en la decisión de seguir o no la danza.

Cuando disfrutamos nuestra infancia con juegos de construcción o de doctor, es normal creer que, al crecer, la carrera que nos forme en el camino de una profesional sería estas mismas, cuando decidimos seguir algo muy distinto a aquello para lo que creíamos estar predestinados, nos enfrentamos a muchos obstáculos que deben ser planteados; en la danza existen un si números de obstáculos que debemos replantearnos para continuar. Aun así, encaminarnos por estas decisiones carnales y emocionales, deja estas incógnitas y de cómo resolverlas.

He hecho bastantes investigaciones acerca de las masculinidades y su afecto a la danza, parte de estas problemáticas se vincula a su falta de propuestas de trabajo. Es muy común encontrar una academia de danza en cada esquina de nuestra ciudad, pero una vez más, están bombardeadas de mujeres, tanto en su alumnado como en su profesorado. En los anuncios para trabajo en escuelas o academias de danza piden en su mayoría solamente profesoras, pues es más confiable para los padres de familia que su niña reciba clases de una mujer y no de un varón.

⁴⁴ 2021. Entrevista a Eduardo, presencial, inédita, 18 de diciembre 2021.

Si la sociedad concibe al varón en la danza como homosexual ¿Por qué la problemática de atención a niñas, si su atracción es hacia otros sexos? Es un poco conflictiva la mente colectiva de las sociedades, en las indagaciones que realicé, varias de las respuestas que obtuve fue “es que el hombre es hombre”, “me siento incómoda que el profesor esté muy cerca de la cosita de mi hija” y en el caso de las jóvenes o mujeres adultas es “es que el la seduce”, “están ahí solo para morbosear a las chicas en mallas”. A decir verdad, no encuentro lógica en sus criterios de selección.

Cuando hablamos del hombre en la danza, el primer acercamiento que se tiene es que son homosexuales. Cuando hablamos de niños que desean estudiar danza se dice que es una práctica únicamente de chicas y que eso los convertirá en gays. Cuando hablamos de eventos, shows, puestas en escena o performance, el hombre es necesidad incuestionable, tanto así que a su falta, las chicas toman el rol contrario. Cuando hablamos del hombre como profesor y docente es negado por su instinto inherente de masculinidad y sexo.

Creí necesario mencionar estas divergencias de opiniones sociales que se manifiestan en nuestra sociedad, aunque no sea el eje central de mi investigación; así que creo que es todo un viaje muy complejo en el que estoy, por ahora. Y sí, tengo mucha suerte en este viaje, encuentro colaboración con varios artistas, intérpretes, creadores, alumnos y extraños con los que una charla o entrevista me deja un resultado que es oro, eso es genial. Así que es algo con lo que he logrado poco o todo. No es sólo el resultado de mi pregunta lo que voy encontrando, es como todo aquello que lo rodea se va entretejiendo, se convierte en un hilo conductor para definirse como una mayor red de concepciones cuestionable por parte de la sociedad guayaquileña. Que para mí entonces se convierte en un trabajo más grande; Entonces así es que creo que también se está extendiendo el contexto y que el contexto no necesita estar tal vez en un lugar si no que luego se transmite y tiene que ver más con la gente.

La explicación de quien decidió llamarse Luis sobre el proceso de creación, puesta en escena e interpretación de la danza, va de alguna manera a explicar por qué los pocos que se dedican a la danza tienen tanta pasión y persistencia frente a las negatividades de la presión social. Para usar las palabras de Luis, el proceso de generar un acto creativo es evidentemente totalizador, es decir, que compromete no solo el cuerpo, sino también la mente y exige una acción completa y coherente entre cuerpo/mente y abarcando a ambos. El proceso colaborativo, encarnado y creativo de la danza, que exige tanto, pero

evidentemente da mucho también «suficiente para compensar las dificultades financieras y la disminución de la sociedad.»⁴⁵ es una actividad que, en el mundo de la masculinidad hegemónica, rara vez, si es que no es alguna, está disponible para hombres a participar.

En la conversación con Luis, recordé una conversación que había tenido con uno de los otros profesores entrevistados, un ex bailarín, sobre lo que él más extrañaba de su carrera de baile, que era el trabajo de partnering o trabajo en pareja. Mencionaba el trabajar de cerca, el vincularse físicamente con otro ser humano para crear una danza. Reflexioné que, desde una perspectiva masculina hegemónica, la colaboración, la dependencia y el compartir material y emocionalmente en el trabajo, todas partes vitales de dúos exitosos, no se consideran tan valiosos como la capacidad de estar solo y mostrar individual su fuerza al bailar.

Esa es una paradoja súper agradable, porque es como la inherente necesidad del hombre en ese lugar, como una imagen necesaria, pero no la comparto. Es como si me dijera que mantengo solo y no tengo el importe necesario, luego, cuando integro el pass de deux me convierto en un hombre de verdad y es ahí donde me aman. Entonces es una paradoja ¿no? es algo con lo que hay que estar aquí, complementar con otros para que también sea valorado el yo. Es una forma tan extraña de conseguirlo diría yo. Supuse que para ser elogiado como hombre y valorado como hombre que hace danza, uno tiene que estar sólo en algún momento del camino. Uno debe mantener su papel individual para ser respetado también. En ese momento Dennis (otro participante) agregó un comentario adicional a la complejidad de este argumento.

Para mí, el entender el papel del hombre en la danza también está conectado con su propia seguridad de su sexualidad. Cuando estás trabajando no puedes pensar en cómo te ven los espectadores, si estás lidiando con un tema de sexualidad sobre ti, no estas atento a tu trabajo. O sea, estás tratando con uno o con otro, no con ambos. En la escena siempre tratas con la danza, en tu vida normal puedes alejarte de ella, o resolver cómo decidas si es algo que está o no desde dentro de ti. Pero cuando estás en el salón de clase, yo diría que en esos momentos lo piensas, eso es algo que creas desde la visión

⁴⁵ 2021. Entrevista a Luis, presencial, inédita, 13 de diciembre 2021.

que tienes del afuera, y eso tiene que ver con la masculinidad o una vieja noción de lo que un hombre es, hace, quiere, o lo que sea. [...] ⁴⁶

Le respondí que la sexualidad en la escena era un tema interesante porque no es algo que hubiera podido hablar mucho con mis entrevistados. Que el pensar sobre como percibe el público tu sexualidad es algo que nace desde la inherencia de la apreciación. Eso se debe a las concepciones que tiene el ojo espectador para con los cuerpos que se presentan en la escena, es la inherencia de su construcción cultural. Fuera de la escena tu vida sigue siendo tuya, es donde tu construyes tu orientación, tu sexualidad o tu imagen de ti mismo.

Haciendo referencia a una conversación que había tenido un día antes, describí la situación amorosa de uno de mis contactos, le comentaba cómo conoció y enamoró de su esposa. Una historia que se desarrolló mientras creaba una coreografía conjunta, que fue la primera. Único ejemplo de algo así que había encontrado entre mis indagaciones. Durante esa conversación me había esforzado por formular una pregunta que sería muy significativa sobre si la danza había jugado un papel en su seducción. Mi conversación con Luis continuó mientras yo todavía luchaba por enmarcar ingeniosamente el problema de mi investigación.

Los bailarines estábamos trabajando muy duro. Todos estábamos sudando, entenderás que los bailarines en esas situaciones suelen ser bien parecidos, físicamente. Y, ya sabes, en un sentido técnico, estas en estado de excitación. Tu cuerpo está energizado de alguna manera. Entonces puede haber una atracción, algo que se basa tanto en el lado biológico como en el hecho de que te guste lo que está sucediendo, pero en realidad hablando de ello o trabajando junto a él. Sí, porque es una especie de medida tácita. Pero si sucede la atracción o el romance, creo que esto ya es algo... Si sientes ese tipo de cosas. Me refiero a trabajar con la idea de verte genial o sexy, aunque sea algo solo superficial, rodando unos sobre otros en momentos o sobre cosas y luego es como, OK, aquí pueden pasar cosas, ¿sabes? puedes hacer eso, o no puedes. Creo que la masculinidad se beneficiaría de bailar y permitirte usarla para ese fin o ser el medio... Es como: moverse puede ser geek, divertido o feliz y eso no es inherentemente masculino, también es el narcisismo que está ahí. Diría yo, es como querer ser mejor, que está en todas partes buscando encontrar algo que te vincule en la sociedad desde una

⁴⁶ 2021. Entrevista a Dennis, presencial, inédita, 17 de diciembre 2021.

práctica muy alejada de ella. Pero aquí se trata de tu propio cuerpo, este suele ser muy egocéntrico, así que este tema del narcisismo y el ego de un bailarín también es una discusión compleja. [...] ⁴⁷

Este pasaje con Luis apunta hacia la profundidad de la complejidad en la relación entre la masculinidad hegemónica y la danza. De una cuestión sobre la naturaleza compartida y colaborativa del baile a dúo, pasamos rápidamente a análisis más profundos sobre el amor, el romance, la sexualidad, el carácter del bailarín profesional que trabaja su cuerpo y el ego encarnado en la comunicación que se evocan cuando haces danza o piensas en bailar.

En un momento de la investigación tuve una sensación general de que la sociedad se estaba tornando con más aceptación a la danza, fuera de sus concepciones de homosexualidad en la imagen de los bailarines varones en los últimos tiempos. Si eso es el asunto, tal vez no sea consistente en todos los casos. También es posible, como antes he mencionado, que pasar sus años de adolescencia entre otros bailarines y en las escuelas de danza que se han establecido recientemente, aísla el tipo de contacto directo y potencialmente dañino. Estos contactos dañinos son prejuicios experimentados por bailarines mayores en general y, por estudiantes de danza en varios entornos.

Si bien hemos tratado el asunto de como la danza tiene un claro sesgo de género femenino y una relación incomoda con la masculinidad hegemónica, es teóricamente útil, pero también necesario, dados los datos de mi entrevista, incluir como punto de referencia una actividad encarnada a las realidades de masculinidades de manera similar que se sienta más cómodamente dentro de esa experiencia. A modo dominante con el quehacer del hombre, el deporte.

Como intento dejar claro la masculinidad en la sociedad, anteriormente en el desarrollo de esta tesis, se menciona el papel que tiene el deporte extensamente con varios de mis entrevistados y que claramente jugó un papel importante en sus vidas ante las sociedades heteronormativas y, en menor medida, durante sus carreras de danza.

El deporte es un campo que está íntimamente entrelazado con la formación y el sustento de la masculinidad y ha sido un lugar histórico para la ideología masculina desde que surgió el concepto a mediados del siglo XIX en la Gran Bretaña imperial. Los juegos

⁴⁷ 2021. Entrevista a Luis, presencial, inédita, 13 de diciembre 2021.

del deporte se han considerado durante mucho tiempo útiles, aunque de ninguna manera centrales, en la comprensión antropológica de la vida y las sociedades de los grupos indígenas. El carácter específico del deporte fue, durante mucho tiempo, considerado como un artefacto de la modernidad y, por lo tanto, no dentro del ámbito de una antropología que durante mucho tiempo se ocupó únicamente de las sociedades consideradas predominantes.

Sin embargo, en la última parte del siglo XX, a medida que la influencia del pensamiento poscolonial y la globalización cada vez mayor cambiaron lo que los estudios de la sociedad consideran un trabajo efectivo y adecuado, los deportes dejaron de ser un pasatiempo intrascendente y comenzaron a desempeñar un papel central en lo que se convertirían en entradas importantes en el canon antropológico, entre otras cosas, en la relación entre la identidad y el deporte en las sociedades modernas de la actualidad.

Podría centrar la investigación en las estadísticas del deporte, en la cantidad de hombres que han trascendido como figuras a seguir, el sinnúmero de disciplinas que ofrece la federación olímpica del Guayas. Este tipo de estadísticas e historias están fácilmente disponibles para los atletas. Por otro lado, desde la danza no hablamos de cuánto podría haber pesado Ted Shawn, ni tampoco sabemos cuántos giros o saltos realizó con éxito Vaslav Nijinsky.

Pero ¿Por qué comparar la danza con el deporte? Evidentemente, se diferencian en el valor cultural que se les atribuye. La danza, es considerada como un "arte revelador" de sexualidades, y los deportes una cultura popular. La danza se busca lo majestuoso del arte, y los deportes buscan el intento de ganar. A pesar de estas diferencias, en muchos sentidos el atletismo y la danza enaltecen las mismas cosas. Ambos son prácticas comprometidas, estudiadas, entrenadas, ensayadas y realizadas. Los entrevistados hablan sobre una belleza física del bailarín en el arte más que en los atletas. Como escribe el historiador del deporte y la cultura Michael D. Giardina en "*Sporting Pedagogies*" «⁴⁸,⁴⁹

Por supuesto, es importante tener en cuenta a los deportistas que se dedican a enaltecer nuestra ciudad con grandes logros, pero su masculinidad no es ahí donde se

⁴⁹ Michael D. Giardina, *Sport Pedagogies Culture and Identity in the Global Arena* (New York: Peter Lang, 2005), 13.

construye, las masculinidades están tan lejos del campo, el ring, el estadio o la cancha. Señalo que los 80 entrevistados de esta sociedad Guayaquileña, hombres y mujeres que no tienen conocimiento de la danza sugieren al deporte como la practica más idónea para los niños y su construcción como varones. Los nombres en las listas deportivas son figuras que sugieren para todos ellos una especie de "auténtica masculinidad", no solo por sus habilidades físicas sino también por la figuración de la imagen masculina en los deportes, en Guayaquil y el mundo.

Una gran cantidad de estudios relacionados con el deporte, desde el cricket en la India (Appadurai 1995)⁵⁰ hasta la introducción del deporte moderno (Esparza 2010)⁵¹ y los Juegos Olímpicos de Invierno (Klausen 1999) habían desarrollado, en gran medida, perspectivas antropológicas sobre el deporte y su capacidad para moldear identidades. A través de su práctica incorporada, está directamente ligada a su explotación por las grandes potencias, para difundir la hegemonía cultural entre sus dominios.

En nuestro periodo actual, podemos ver la formación de los varones en el deporte como una herramienta de cambio de comportamiento social, que está relacionado con una transmisión intencional de las normas de masculinidad. Como resultados de las entrevistas, la esfera que fue entrevistada, no tiene un acercamiento directo al arte o la danza. Demuestran un apego racional y completo al deporte como un espacio digno para varones. Indiferentemente del deporte, futbol, artes marciales, básquet, etc. su práctica deja un sentimiento de tranquilidad en la cotidianidad de los padres si a género se refiere. La combinación y la difusión del deporte en las prácticas de masculinidad, el alcance global que ha obtenido en la internalización social de los últimos tiempos y la historia profundamente masculinista significa que sería negligente no incluirlo en la discusión sobre las actividades encarnadas hacia el género.

En el análisis obtenido sobre las concepciones que se tiene acerca del deporte, se comprende a este como una expresión radical y extrema de las capacidades corporales en función de la práctica de cada uno. Paralelizando la danza con el deporte, tenemos puntos a favor y en contra que están casi por el mismo rango. La diferencia más notoria que se tiene entre el deporte y la danza, es su expresión de dificultad o riesgo. La danza busca crear

⁵⁰ Arjun Apadurai, *Playing with Modernity: The Decolonization of Indian Cricket*, University of Milan, 2015.

⁵¹ Miguel Angel Esparza Ontiveros, *El Deporte Moderno y el Ejercicio Antiguo* comentario sobre sus diferencias, Universidad de Mexico, *Revista Digital - Buenos Aires - Año 15 - N° 144 - mayo de 2010*. [El deporte moderno y el ejercicio físico antiguo. Comentarios sobre sus diferencias \(efdeportes.com\)](http://efdeportes.com)

momentos de hiper exposiciones las habilidades corporales que tiene un cuerpo, pero con la delicadeza de lo etéreo, es decir, dando la impresión de un cuerpo que no sufre de fuertes trabajos corporales. Mientras tanto el deporte expresa estas mismas habilidades con un índice visible y mayoritario de agotamiento o trabajo duro del cuerpo en su ejecución.

Perspectivas analíticas diversas han sido replanteadas a través del resultado de múltiples estudios sobre las masculinidades, de acuerdo a Kimmel (1997), Connell y Messerschmidt (2005) y Schongut (2012), la masculinidad hegemónica está asociada a la heterosexualidad y al control del poder por los hombres; a la renuncia a lo femenino; a la sanción de la homo-socialidad. Dando paso a nuevas teorías y abordajes epistemológicos. Un ejemplo de ello es el concepto de Lizarraga sobre la masculinidad polimórfica, el cual nos permite afirmar que «La masculinidad implica inestabilidades, flujos y contrastes dado que sus contornos son siempre inestables.»⁵²

Entonces el hombre puede ser de forma simultánea masculino/suave, masculino/confuso, masculino/delicado/tosco o masculino/impreciso. Estas y otras características del construirse masculino las podremos observar en el desarrollo de los mecanismos de la danza para la construcción de performance; al adentrarnos en los estudios de caso con las piezas coreográficas, así como del trabajo coreográfico de Eduardo Mercado de Argentina “macho-masculino-varón”, en su elaboración de lenguajes corporales desde la danza escénica contemporánea.

Desde esta perspectiva, la masculinidad se expande a otras formulaciones donde se diversifican las maneras de expresarse desde el ser masculino, asociando esta categoría a una multiplicidad de formas que incluyen la manifestación de fragilidades, contenciones y suavidades tradicionalmente asociadas a lo femenino o viceversa. Es frente a esto que se asoma la pregunta ¿En qué sección del ballet se define el rol masculino de un hombre como "hombre" en la danza? Puesto que los mecanismos son iguales para ambos, es donde ambos se igualan y definen como cuerpos en función del movimiento. Las características de la danza no son quienes ejecutan el ser del interprete, sus categorías e interpretaciones en el movimiento son dadas únicamente como propuesta de una danza, mas no interfiere en la definición de sus orientaciones de género o sexualidad.

⁵² Lizarraga, Xabier. 2011. “La masculinidad polimórfica y el poder polimórfico”, en Revista de Estudios de Antropología Sexual. Primera época, vol. 1, número 3. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Capítulo III: Encarnaciones de masculinidad en la pedagogía de la danza en Guayaquil.

El tema de la encarnación, refiriéndome a las experiencias vividas y transitivas, que han experimentados los alumnos de las diferentes escuelas, academias y compañías de danza, surge como un área de investigación en gran parte gracias a mi tiempo en las clases, ensayos, discusiones y las enseñanzas en las que participé y observé.

Mi análisis surge a raíz de observaciones y experiencias desde estudiantes de las distintas academias de danza a las cuales tuve acercamiento y donde conseguí el permiso de entrevistar a sus integrantes varones; el más joven de ellos tiene 16 años y los otros alternaban entre los 19 a 25 años, este grupo especial de estudiantes varones formaron parte fundamental de mi grupo de investigación.

Varios miembros del personal administrativo, y maestros de danza de diferentes vertientes, contemplaron el gran plano de conocimiento que requería; el mayor de ellos con 57 años. Había dos bailarines homosexuales y uno queer que también se identificó como género no binario y, aunque todos los estudiantes eran ciudadanos Guayaquileños, dos de los profesores eran de otros países; en contraste con los alumnos de la escuela de danza Raymond, la mayoría de los estudiantes eran de otros lugares y acertaron en las otras dos compañías (Centro de Arte y En Avant).

Uno de esos bailarines, un estudiante de los primeros años con 18 años de edad. Oriundo de Machala y radicado en Guayaquil. vivió los primeros siete años de su vida en el campo, antes de mudarse a la ciudad urbe de Machala. Aunque sus primeros años de vida fueron marcadamente diferentes de las sociedades citadinas, con su palpitante y marcado sesgo machista impregnado de la vida campestre, aun así, su entrada en el mundo de la danza fue muy similar a la de sus compañeros de estudio.

Pasé de primer año del colegio en estudio paralelo con gimnasia, de gimnasia pasé a estudiar en un programa de teatro que llegó a la ciudad, en el cual estuve por tres años. Pero en segundo año elegí agregar la danza en mi vida. Para ese entonces yo tenía 14 años, así que pude bailar un día a la semana y era una clase de una hora, como verás no era tanto... Así que tomé clases después del colegio, dos clases de ballet y una clase de jazz. Y sí, fue un reto porque mis padres y yo veníamos del campo, no era fácil verse con un hijo que siga el deseo de bailar. Luego, nos trasladamos a Guayaquil donde encontré el Colegio de

Artes Raymond Mauge Thoniel, llegué a estudiar con 17 años y tenía que bailar con gente de 12 y 13 años. Entonces sí, fue un desafío, porque sentí que comencé demasiado tarde. Y muchas veces pensé que era por mi falta de conocimiento de mi pueblito, en cada clase me preguntaba ¿por qué sigo haciendo esto? Pero mis padres y mis maestros vieron potencial en mí y me apoyaron, así que no me rendí. Tenía y tengo muchos problemas con las personas por decidir hacer danza, pero también conozco mi cuerpo, lo que mi cuerpo puede hacer y cada día comprendo y analizo más y más cuando voy a salir de la Academia de Ballet. Así que supongo que aprecio más mi cuerpo. [...] ⁵³

La experiencia de este chico machaleño, de llegar a bailar relativamente tarde, en comparación con muchas de sus compañeras de clase y todas las bailarinas del Colegio de Artes Raymond Mauge Thoniel, no fue de ninguna manera única para la cantidad de experiencias que he escuchado a lo largo de las indagaciones y menos aún para las experiencias que reciben en las Academias de danza; fue muy interesante vivir su reflexión sobre su discusión espontánea acerca de su cuerpo y la experiencia encarnada del bullying por elegir la danza.

De manera similar, el segundo estudiante del Colegio de Artes Raymond Mauge Thoniel, un estudiante de segundo año de avanzado, llegó tarde a la danza. Me comentaba que había cantado en el coro de niños y luego en una escuela de música durante seis años. Su maestra de coro descubrió que tenía voz, es así que lo apoyó con muchas partes de solista. Luego, en su primer papel en el teatro sintió algo peculiar... Después de eso, continuó porque le encantaba.

Hice unos cuantos musicales diferentes y para ello también estábamos bailando y ese fue mi camino hacia la danza. Entonces mi padre me apoyó para entrar en contacto con el Colegio de Artes. Eso fue muy inspirador ya que crecí sin madre y mi padre era mi apoyo total. Luego me di cuenta de que esto es lo que me gustaría hacer de mi carrera. [...] ⁵⁴

Las reflexiones de estos dos alumnos sobre su acercamiento a la escuela de danza son ilustrativas a nivel general, de compromiso e inclusive muy identitarias con las cuestiones de género entre todos mis entrevistados. Ya sea debido a la cultura de la Academia de Ballet, que no adopta una postura crítica hacia la naturaleza particular de

⁵³ 2021. Entrevista a Anónimo, presencial, inédita, diciembre 2021.

⁵⁴ 2021. Entrevista a Anónimo, presencial, inédita, diciembre 2021.

género de la danza y los desafíos que presenta, o debido a una mayor exposición a una gama más amplia de desafíos de género en sus vidas antes de la danza. Es imposible decir cuál de las dos está más encarnada en ellos, aunque una combinación de ambos no es imposible.

Yo creo que esa es la parte interesante cuando se trata de bailar, porque en general siento que hay otra interacción cuando solo se trata de bailar y no de pensar todo lo demás que consigo trae. Existe otro sentido de la gente bailando y cómo trabajan juntos, no se siente igual, con la dinámica de grupo, la interacción o diferencia de género en este momento. Es totalmente diferente, aunque sean menos chicos (2). Y creo que eso tiene que ver con la forma de arte, con la danza en realidad. En el escenario es más fácil criticar a esas formas estereotipadas de comportamiento, así que, aunque creo que mucha gente tiene la imagen de la danza como más tolerante a las transformaciones de género para los chicos, aunque siento que la atmósfera aquí es más sustancial a favor del movimiento.

En las clases observadas, sus estructuras compositivas de los movimientos, la metodología impartida, el acercamiento que tiene el/la facilitador/ra para con los alumnos masculinos, es indiferente al momento de dar la clase. Es una clase que define el movimiento y al ejecutante con términos generales, imágenes como “mi cuerpo” “mi movimiento” “encontrar nuestro movimiento” nuestro cuerpo que dibuja”, imaginarios que estimulan al alumno a entender los funcionamientos biomecánicos de sus cuerpos en la búsqueda del movimiento que están ejecutando.

En palabras de los alumnos que están por graduarse de su último año de danza en el Colegio de Artes Raymond Mauge Thoniel, definen su enseñanza a lo largo de 10 años como: «nuestro cuerpo es simplemente un pincel que utiliza sus condiciones independientes para crear un “algo” al final. sin definirse como ese algo que solo puede hacer un hombre o una mujer.»⁵⁵ es atrayente la observación pedagógica que han tenido en el estudio continuo de varios estilos de danza como ballet, jazz y danza contemporánea. Esto los ha llevado a ver el cuerpo en la danza como un juego de poses, pasos, movimientos que un cuerpo, indiferentemente de su decisión de género, puede realizar.

En igualdad de práctica, encuentro muchas similitudes en la compañía de danza “En Avant”, puesto que, al momento de ser compañía, tiene una estructura compuesta de la danza que es muy diferente para con el Colegio de Artes. Funciona de igual forma su posición imparcial ante los cuerpos que se dedican a la danza indiferentemente de su orientación de género o sexualidad. La elección que hice para esta entidad, es por su juventud de trayectoria

⁵⁵ Entrevista alumnos Colegio de Artes Rymond Mouge Thoniel, virtual, inédita, 2021.

en Guayaquil y por ser una de las primeras certificadas como Compañía, quien se dedica a desarrollar propuestas de danza para Guayaquil.

Por lo que he podido encontrar en las observaciones realizadas a esta compañía, la danza clásica, para su práctica y pedagogía, existe como una serie de códigos corporales, pues en una clase, los port de bras, un plié o un pirouette tienen la misma composición y estructura de ejecución para cualquiera que sea el cuerpo autor. En la clase, las estructuras pedagógicas, la difusión de las secuencias, las correcciones de los movimientos e inclusive la intención de cada movimiento se manejan de igual manera y con los mismos métodos en cuerpos masculinos como femeninos.

La exigencia de las condiciones antinatura son más severas en los cuerpos femeninos. La estructura ósea, la musculatura, el alargamiento y comprensión de mecanismos de cada cuerpo, se entiende y comparte de igual manera para unos o unas, se ejecutan como una analogía de muñeco autómatas, quien tiene como finalidad existencial, el perseguir unas series de códigos de movimientos sin dejarse afectar por una concepción social externa acerca de lo femeninos o masculino.

Llamó a mi interés una luz verbal que mencionó el facilitador en una clase cuando utilizó como ejemplo un efecto transitorio de un movimiento en particular. Trajo la imagen de Natalia Ósipova, donde menciona el “valón” comenta él: «ese momento en el que quedas suspendida en el aire y lo primero que buscas es llegar a la figura del movimiento «así»⁵⁶ pues, decía a sus estudiantes, que ese efecto requería de mucho trabajo muscular y corporal. Por lo general era más clasificado para varones, ya que anatómicamente, ellos cuentan con las condiciones musculares para lograrlo. Aun así, Ósipova logró obtener esa cualidad, y más aún, sostener ese momento un poco más que su partner.

Es una comparación muy simbólica y significativa, tomando en cuenta que la concepción que se tiene del cuerpo masculino, anatómicamente, suele ser superior al del femenino. Pues una vez más, la danza nos muestra que los cuerpos y su práctica son simplemente eso, cuerpos, que el trabajo corporal y físico sigue siendo el mismo para ellos y para ellas.

Se torna un poco complejo el proceso de transmisión de movimientos de acorde al género; podemos traer a colaboración para esta idea, las regularidades de los hombres en la danza, ya que para ellos se designa un espacio muy característico, las llamadas “baterías”. Es en el allegro donde el varón demuestra las cualidades de la ejecución de varios pasos, la

⁵⁶ Observación de clase, Compañía de danza En Avant, presencial, inédita, 2021.

función, condición, cualidades del hombre que hace danza. Pero también tenemos referentes donde los hombres están inmersos en características dancísticas que son definidas para mujeres. Donde los hombres han buscado una idea alternativa, es interesante analizar el otro proceso de formación en la danza. Las puntas, que han sido conformadas, por mucho tiempo, como una firma única de mujeres en las secuencias coreográficas.

¿De qué manera son pensados los pasos en un baile de pareja? (pas de deux – pas de trois) si el hombre y la mujer ejecutan los mismos movimientos, entonces ¿cómo definir las características de cada género frente a una composición estructural metódica de movimientos iguales para ambos? Ambos convergen en la escena como un cuerpo que está siendo guiados por esta misma serie de movimientos universales propuestos por el facilitador y dictados por la técnica de la danza, en ambos, no se definen de manera explícita la calidad o cualidad masculina en sus ejecuciones únicamente el movimiento corporal.

Las estructuras codificadas del movimiento se mantienen perennes, es decir, la danza clásica se estructura, desde su forma pedagógica, como una serie de códigos de movimientos universales que se funden en cada cuerpo independientemente de su género o sexualidad. Para su ejecución es necesario una calidad en especial, ya que la delicadeza y continuidad son características de cada movimiento al iniciarlo y en su desarrollo, sobre todo en los ejercicios iniciales de la barra. Los ejercicios se ejecutan con una calidad en particular que cada cuerpo lo define a su manera, no se desliga la codificación, pero tampoco se mantiene una caracterización de género que enmarque muy delimitadas las diferencias del género.

Una corrección anatómica que se ejecuta en clase, define la cualidad de un cuerpo generalizado, independizándose de las diferencias corporales o genitales; La energía y vitalidad de cada movimiento son indiferentes de dirección, es decir, la orden se dirige a hombre o mujer por igual, pues la necesidad de rigidez, fuerza, energía o dinamismo en la ejecución de los movimientos son requerimiento para ambos cuerpos por igual. Podría ser una interpretación externa al momento de presentar esa danza en el escenario y durante la ejecución de los movimientos. El hombre debe demostrar más ligereza y soltura en su semblante y movimientos que normalmente no habitan en su cotidianidad, es en ese momento donde el espectador mal interpreta las acciones como falta de masculinidades, basándose en que la masculinidad en el hombre se mide por lo rudeza de su acción y lo rústico que pueda ser su proceder cotidiano en la sociedad.

Viendo las cualidades de los bailarines y bailarinas de la compañía en su entrenamiento, reflexiono sobre aquello que mencionamos previamente en este escrito; esa cualidad etérea que propone la danza clásica, limita la comprensión social de la misma. En

una sociedad que solo cree o sigue algo que puede ver y tocar, pues aspectos de la vida que están más cercanos como el fútbol, deporte de destreza competitiva y rudeza corporal son más aceptables para la sociedad, pese a que el requerimiento físico muscular al igual que su demanda de entrenamiento y elasticidad son iguales corporalmente, o un poco más para la danza.

El chantaje en una clase para liberar el movimiento, da mayor soltura a los cuerpos, pues no existen codificaciones preestablecidas que le condicionen cuando están en la búsqueda de una recompensa, se permiten seguir varios modos de moverse. La guía del movimiento se da y define por lo que el cuerpo que la ejecuta siente, es decir, la petición de jugar con sus bordes, calidades y cualidades de movimiento. Si bien la danza contemporánea no se define por una forma, se crean ritmos corporales que se unen a otros para envolverlos y crear un momento grupal que luego se deforma y permanece en constante cambio, en ninguna de estas etapas se precisa o exige una condición peculiar basada en ser hombre o mujer, estas características se dan desde cada cuerpo y no por una imposición o una suerte de mimesis.

La interacción de los cuerpos en la práctica se manifiesta como el control, manipulación y guía de un cuerpo que explora las cualidades de su movimiento sin definir una forma o característica corporal, la manera en la que se interpreta la guía de este movimiento depende únicamente del cuerpo que se mueve y las condiciones sociales, corporales, mentales que se han venido implantando en su construcción social desde su nacimiento.

Es importante señalar que mi conocimiento de la condición interna de Teatro Centro de Arte, se limitó a una selección específica de pasillos y habitaciones a las cuales tuve acceso. Mi presencia allí estaba estrictamente regulada, por lo que el foco de mi análisis únicamente era una pequeña parte de lo que es un edificio muy grande y con un peso histórico fundamental para la ciudad de Guayaquil.

Mi primera entrada y, de hecho, todas mis entradas a este sitio de campo se concedieron solo bajo la autorización directa y previa solicitud. A la espera de mi encuentro, notaba el claro interés que despertó mi tema de investigación acreditada al ballet, sobre todo en Guayaquil y probablemente en todo el mundo de la danza. Se exhibieron ideas y comentarios acerca de temas por discutir, situaciones que para ellos encerraban temas controvertidos de los estereotipos gay, de los bailarines masculinos, por parte de la sociedad en general.

Antes de que mi trabajo pudiera comenzar realmente, me fue solicitado presentara un breve resumen de mi investigación (elemento que ya me había planteado antes de acudir al permiso) y una descripción clara de lo que cualquier bailarín que participara podía esperar de mí. La descripción dada de mis primeras interacciones con la escuela de ballet, fue exponer la escala de insuficiencias y enterezas de mi tema para con la danza y reiterar los desafíos metodológicos de este campo. Mencioné, sumado al resumen de mi investigación, estar disponible para todos los bailarines y sus enigmas o intereses. Lo cual, al parecer, completó con éxito la serie de revisiones necesarias.

Estaba claro que estos temas estaban inmersos en la historia de la danza en general. y los docentes ahí del ballet clásico tenía opiniones bien ensayadas sobre la falta de lógica de tal prejuicio, e inclusive un desinterés sobre este. Se mencionaba la historia del ballet como parte de la educación, se define entonces que un caballero implícitamente heterosexual, se vinculaba en conjunto a equitación, entrenamiento en armas, etc. Una vez comenzada la clase, expuse mi tema antes los alumnos y alumnas, fue muy llamativa la expresión de interés y entusiasmo hacia mi investigación. Luego de ciertas clases acordamos darme acceso para hablar con algunos de sus bailarines y al final podría charlar con maestros y/o personal administrativo.

Todos mis entrevistados que trabajan en la escuela de ballet del TCA, concordaron el que la entidad de caracteriza por ser una institución algo en desacuerdo con las costumbres de la sociedad en la que existe. Ciertamente, parte de la opacidad del ballet puede atribuirse a la naturaleza de las producciones teatrales en general. Varios de mis participantes dijeron que lo que percibe la audiencia debe ser estrictamente controlado para entregar el resultado deseado en cualquier desempeño dado. Sin embargo, todos mis colaboradores describieron una institución con un arraigado sentido decoroso y estructura estrictamente ordenada. Intentaré ir más allá para explicar mi experiencia allí.

Al iniciar la observación, llama mucho mi atención la formalidad que mencionaban anteriormente, en referencia de su estructura ordenada y decorosa, un acto de reverencia al iniciar una clase. No era la acción de reverenciar la clase lo que vislumbró mi interés, eran las acciones que se llevaban a cabo. Las niñas, tenían claramente marcada la exigencia de ser delicada y disciplinadas, puesto que su reverencia traía consigo una estructura de movimientos dóciles. El hombre, la diferencia, se mostraba erguido y solemne, sin bajar la cabeza ni flexionar las piernas. ¿Eufemismo de poderío, alusión patriarcal, itinerancia de masculinidad? Cualidades y características iguales, la construcción de la estructura fijada para la reverencia es distinta para las mujeres y para el hombre, pese a que su inicio es similar

y unísono, al momento de ejecutar la reverencia, el cuerpo masculino no baja de nivel. Pensaría que tiene mucho que ver con el patriarcado, la idea de lo masculino y su papel como dominante, pues la sociedad ya ha inscrito esa forma de verlo, pese a no aceptar la práctica de varones en la danza sigue teniendo un fuerte arraigo del patriarcado.

A lo largo de las clases, me percataba de las características de construcción y transmisión que llevaban, puede que en algún momento algo brote por error, pero si se presenta constantemente se convierte en falencia. Es entonces cuando se filtra otro de los puntos de mi análisis, los cuales he definido a lo largo de la construcción de esta tesis. Como punto principal, el toque corrector, cuando se pretende transmitir correcciones al hombre se ve un poco distante, a comparación de las chicas, pues el cuerpo tiene cierto distanciamiento desde el facilitador que no se tiene a las chicas, ¿podría ser porque la relación entre alumno profesor era de sexos distintos? Se presenta en algunos maestros como una acción inconsciente a los cuerpos. La misma idea de ser menores de edad, y la asimilación de los requerimientos de los padres, limita notablemente el modo de hacer y corregir una clase o movimiento de danza. En una institución tan tradicionalista, es necesario cumplir con las normas de moral implantadas en nuestra sociedad.

¿Puedo llamarle ballet tradicionalista a aquel ballet que define muy marcada la diferencia entre él y ella en la ejecución de movimientos a diferencia de aquel ballet que tiene influencia de las técnicas somáticas? Ese momento en el trabajo de centro en una clase de ballet, cuando construyen las secuencias de traslación de las y los bailarines, los movimientos, pasos, secuencias son las mismas, hasta que se escucha repetidamente “los varones no, ellos hacen otra cosa” se manifiesta la diferencia de ejecución de ciertos movimientos y en ciertas variaciones, se enmarca en una relativa diferencia entre hombres y mujeres. No me quedó clara cuál era la corrección que debían hacer los chicos, pues la secuencia en ejecución es la misma y al unísono claramente coordinada; imaginé que se refería a la dirección de la mirada en las transiciones, a la colocación de los brazos, o la personalización que se le da al caracterizar los movimientos.

Dado el contexto de mi trabajo, busqué recopilar información de ciudadanos guayaquileños que no tengan contacto directo con la danza o el arte, para ampliar el alcance de mi trabajo a un nivel manejable y proporcionar perspectivas distintas de un grupo más propenso a tener experiencias compartidas. Utilicé la técnica de entrevista semiestructurada para los futuros colaboradores, que siguió un orden cronológico aproximado a las distinciones de edades, comenzando con preguntas sobre su infancia y crianza y terminando con preguntas sobre su estado actual y la idealización de un futuro como bailarines.

Todos los bailarines que entrevisté, los ex bailarines con los que hablé y los entrevistados en ambos sitios de los campos analizados, eran educados total o parcialmente bajo lógicas patriarcales del desarrollo del varón. Si bien esto puede no ser sorprendente, las encuestas dejan una clara falencia en los ciudadanos guayaquileños para con su educación cultural, artística y social, es notable cuán similares fueron sus experiencias educativas y cuán insulares institucionalmente han sido sus experiencias de la danza.

CONCLUSIONES:

En este punto de la investigación nos queda claro que al hablar de masculinidad no nos estamos refiriendo de forma automática al que nace con genitales masculinos. En otro sentido, es importante cuestionar si hablar de masculinidad es el equivalente para hablar del hombre. Desde la perspectiva de Beauvoir podríamos contestar que no, que, así como se construye mujer se construye hombre, no se nace hombre. Es decir, que cuando hablamos de masculinidades, esta vertiente innumerable de sentidos que requiere arrancar eso a lo que hemos denominado masculino, y no auto decidir quiénes son o no masculinos, basados intrínsecamente de ese estereotipo común, por lo que se requiere de una individualización de los roles de género desde las construcciones de nuestro propio contexto, el cual responde a ciertas conductas sociales, culturales y políticas de un orden de género aceptado por nosotros y no en tela de juicio de una sociedad.

En la planificación de esta búsqueda, mi intención era obtener alguna comprensión de por qué parecía que, en la sociedad guayaquileña (y también de alguna otra manera en la sociedad dancística), la danza como forma de cultura o mecanismo corporal tiene una fisura cuando se habla de género, y en especial masculino. Intentar pensar en las consecuencias de esa división y, si es posible, reflexionar sobre los enfoques que podrían adoptar futuros interesados en un tema similar, quienes buscarían transformar este fraccionamiento.

Mi tiempo pasado con bailarines masculinos de la esfera dancística guayaquileña, los estudiantes y profesores de las academias de ballet y ejemplares de las esferas sociales sin acercamiento al arte, ha sugerido que, para convertirse, o tratar de convertirse, en bailarín profesional masculino en Guayaquil, uno debe ser especial de alguna manera. Talento excepcional (la cualidad más significativa de un bailarín) y una pasión por la danza como forma de arte que supera la influencia de la presión social negativa (la cualidad más importante de un estudiante de danza) son considerados hoy en día como requisitos previos para poder siquiera valorar, de manera muy superficial, una carrera en danza en Guayaquil.

No es posible ser aprobado como bailarín en una sociedad que se define por inherencias, pensamientos guiados únicamente por la aprobación de nuestra sociedad. Una aprobación que se hace presente según una serie de cánones preestablecidos, sin poseer superlativos rasgos físicos y empuje mental que intente llegar lo más posible a esta ideología masculina, y aun así posiblemente no ser aceptado en la esfera social que habita cotidianamente, por querer pertenecer a una academia de danza. Si mostrando un talento óptimo y un fuerte deseo de enfocar ese talento en la danza, para los ojos de los espectadores unidos de estas teologías de masculinidades hegemónicas, solo nos presentaremos como bailarines masculinos de una raza rara, que combina varias capacidades mentales y físicas diferentes a las que solemos encontrar en la cotidianidad, de tal manera que podría ser considerado de baja utilidad en una sociedad capitalista contemporánea.

Si ubicamos el punto de enfoque en el trabajo productivo que se materialice como un valor monetario claramente cuantificable, cada vez más gobernado por maquinaria de un tipo u otro, se podría decir que tales enfoques específicos son un poderoso factor limitante en el número posible de bailarines profesionales varones, debido a las divergentes e inexactas concepciones que se tiene de los profesores o bailarines hombres en la danza. Sin embargo, las capacidades igualmente raras, también son una demanda de muchos deportes y, a pesar de todo, el compromiso popular con el deporte no tiene tal déficit en la participación masculina.

La masculinidad hegemónica radicada en las esferas relacionadas a Guayaquil, con su inherente sexismo y homofobia, tiene un poderoso efecto disciplinario en el comportamiento de los “hombres” guayaquileños, alejándolos de las actividades concebidas bajo esa señal asumida como femenina. Es el deporte quien se sienta cómodamente dentro y en cierto sentido es constitutivo de la masculinidad hegemónica. Significa que actúa como un potente promotor de normas hegemónicas, de comportamiento y valores masculinos a los que la danza literal y figurativamente se enfrenta. Aunque los dos no están obviamente en conflicto, la danza demuestra las construcciones corporales divergentes del género y prácticas sociales que exponen el sexismo aún fuerte, y la homofobia que emana de la masculinidad Guayaquileña hegemónica.

Si bien esta división de género puede ser interpretada como parte de la fuerza social negativa general de la masculinidad hegemónica, es mi petición que los efectos sobre el comportamiento de los hombres, y las consecuencias de esos efectos sobre su capacidad para involucrarse de manera significativa con emociones encarnadas, complejas y con una cultura corporal no competitiva, como lo ejemplifica la danza, no solo exige reparación.

Como varón y ejecutante de danza, busco una recuperación de la reputación de los hombres que hacemos de la danza nuestro quehacer cotidiano. El mayor problema social de sexismo y homofobia que emanan de las normas masculinas hegemónicas actuales, no se resolverá satisfactoriamente a menos, y hasta que la división de género en la danza y otros códigos femeninos, se restrinjan a las actividades sociales y se establezca inherentemente cierta medida de equilibrio en las concepciones entre el ser y el hacer.

Todos mis colaboradores tenían una comprensión implícita de lo que de otro modo podría llamarse “masculinidad dominante” y su relación/posición a la misma. Aunque la mutabilidad dialéctica de la masculinidad hegemónica nunca se abordó directamente durante mi análisis, implícitamente cada participante de la investigación entendió que el cambio que se busca en las concepciones sociales de los varones en la danza en contra de la representación dominante, era a la vez posible y deseable.

Ellos y yo entendemos las normativas históricas que tienen cada uno de los estilos de danza, en este caso en especial, la danza clásica y la danza contemporánea. Si bien el primero tiene una línea muy marcada de la definición de un bailarín y una bailarina, pues es la escena quien se encarga de definirlos como un sexo mas no como un género; su construcción en clase es un lenguaje común entre ambos sexos. La segunda muestra una gran indiferencia en cuanto a cuerpos se refiere, su ideal se enfoca en las capacidades de un cuerpo que se presta para la danza, ya sea este una definición binaria de sexualidad o una mezcla de nuevas sexualidades.

Esta investigación se ha limitado necesariamente a un campo de interés relativamente estrecho. Los mundos del ballet y la danza contemporánea son solo dos subgéneros que, de una u otra manera, aceptan los cuerpos como medios de transmisión de movimientos y en los cuales no se busca infundir una decisión de sexualidad o género sino calidades y cualidades en un contexto de danza más amplio, que es verdaderamente global.

Comparto el pensamiento de Judith Lynne Hanna que hemos mencionado durante la construcción del texto, entendemos que el bailar es humano, es una de las primeras muestras de la existencia humana, desde los primeros mecanismos de motricidad, hasta las grandes expresiones de talento antinatura como el ballet, y prácticamente todas nuestras culturas tienen su propia danza ritual. Si bien las formas de danza como el ballet, danza contemporánea, jazz, danzas tradicionales y muchas más pueden verse como problemáticas, desde la perspectiva de participación masculina hegemónica, hay muchas formas de danza en todo el mundo que son admisibles para que los hombres participen seriamente. Si esta investigación tuviera continuación con más estudios comparativo de una variedad más

amplia de estilos de baile, en relación con la participación masculina hegemónica, podría proporcionar valiosos conocimientos sobre las normas masculinas de baile y las características que hacen que uno sea aceptable y otro no.

Además, creo que la intersección deportes/baile/masculinidades merece más estudio, lo que podría resultar valioso no solo para los estudiosos de esos campos, sino también para aquellos interesados en temas relacionados con el cuerpo y la encarnación. El trabajo de campo realizado, tanto en un escenario de danza como deportivo, bajo la misma cruz, es una extensión natural del trabajo que he encontrado y he emprendido a lo largo de mi desarrollo como bailarín, el cual he intentado plasmar en la construcción de esta tesis.

Resuenan en mi mente varias e insaciables preguntas acerca de nuevos hitos y pensamientos sobre los diferentes mitos que se encuentran dentro de las esferas dancísticas para con los hombres, que resultan en nuevas investigaciones, nuevas teorías sobre la danza y su desarrollo en las nuevas sociedades. Queda en mí la impotencia de difundir y promulgar un cambio de pensamiento, en primera instancia dentro de las sociedades dancísticas, y luego en las externas a la misma. Intentando cambiar aquel pensamiento de la danza como un medio para transfigurar la idea de la sexualidad en relación al género, sino como un medio, un mecanismo, un lenguaje universal que no defina raza, color, estatus o sexualidad que, al mismo tiempo, la sociedad no discrimine por simples concepciones subjetivas y cuestionables.

Yo Daniel Michael Quiñonez Rodríguez, con 30 años de edad y 13 años de disciplinamiento dancístico, internalizo, veo, analizo, difundo, investigo y pienso en la danza como un lenguaje del cuerpo. Simplemente un alfabeto de movimientos que, enlazados en secuencias consecutivas, generan una atrayente espectacularización de la cotidianidad de un cuerpo. Esto se propone como mecanismo para muchos bailarines contemporáneos, el medio de abstraer esa cotidianidad y llevarla a la danza, sin restringir el género, ni infundir en las sexualidades de sus intérpretes, menos aún, algún cambio o transmutación a sus elecciones de intimidad sexual.

Basta identificarse con las experiencias vividas y encarnadas de cada estudiante, maestro o interprete que pude entrevistar, para entender las vicisitudes que trae consigo querer ser bailarín. Despojarnos de la idea heterocentrista de un sexo que se dedica únicamente a una u otra cosa, porque si una mujer tiene las mismas condiciones físicas, corporales y dinámicas para entrenar y llegar a ser una gran deportista sin perder su sello de mujer, los hombres tienen las mismas capacidades y compromisos para desligar la imagen rustica del hombre desprolijo y levitar en la etérea ilusión de la danza.

Tengo clara la realidad de que un trabajo como este no cambiará las inherencias sociales establecidas en estas esferas en décadas de desarrollo y evolución, pero siento que podría ofrecer un conocimiento profundo relacionado con la experiencia masculina encarnada en mí y la controvertida cuestión del comportamiento masculino hegemónico.

Vale la pena mencionar que el trabajo en las diferentes academias y establecimientos de danza llegó a ser valioso, y ese escenario claramente tuvo un impacto en la vida de quienes me permitieron observarlos y entrevistarlos. Se definió felizmente el alcance, la proyección y los eventuales límites del proyecto en el ámbito artístico y académico. Se produjeron rasgos eficaces de aprendizajes y reflexión sobre las dificultades y retos del objetivo de mi investigación.

BIBLIOGRAFIA:

2016. "Ted Shawn" EN Biografías Inaem. - Ministerio DE Educación, Cultura Y Deporte [EN LÍNEA] RECUPERADO EL 18 DE NOVIEMBRE DE 2016 DE [HTTP://WWW.DANZA.ES/MULTIMEDIA/BIOGRAFIAS/TED-SHAWN](http://www.danza.es/multimedia/biografias/ted-shawn)

2021 Viu Universidad Internacional De Valencia, 06/11/2017. Ciencia Y Tecnología, [Https://Www.Universidadviu.Com/Es/Actualidad/Nuestros-Expertos/Que-Es-Un-Estudio-Observacional](https://www.universidadviu.com/es/actualidad/nuestros-expertos/que-es-un-estudio-observacional).

2021. Entrevista A Anónimo, VIRTUAL, INÉDITA, 08 DE DICIEMBRE 2021.

2021. Entrevista A Dennis, PRESENCIAL, INÉDITA, 17 DE DICIEMBRE 2021.

2021. Entrevista A Eduardo, PRESENCIAL, INÉDITA, 18 DE DICIEMBRE 2021.

2021. Entrevista A Ramiro, VIRTUAL, INÉDITA, 10 DE DICIEMBRE 2021.

Aliaga, Juan Vicente. 2004. Arte Y CUESTIONES DE GÉNERO. San Sebastián: Nerea

Allegranti, Beatrice. 2011. Embodied Performances: Sexuality, Gender, Bodies. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Arjun Apadurai, Playing WITH Modernity: The Decolonization OF Indian Cricket, University OF Milan, 2015.

Aull Davies, Charlotte. 2007. Etnografía REFLEXIVA, UNA GUÍA PARA INVESTIGAR YO MISMO Y OTRAS. London: Routledge.

Buckland, Theresa J. 1999. Dance IN THE Field: Theory, Methods AND Issues IN Dance Ethnography. London: Macmillan Press.

Burt, Ramsay. 2007 [1995]. The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities. New York: Routledge.

Butler, J. Y Lourties, M. (1998). Actos PERFORMATIVOS Y CONSTITUCIÓN DEL GÉNERO: UN ENSAYO SOBRE FENOMENOLOGÍA Y TEORÍA FEMINISTA. Centro DE Investigaciones Y Estudios DE Género (Cieg) OF THE Universidad. Nacional Autónoma DE México (Unam). Debate FEMINISTA, VOL. 18 (OCTUBRE 1998).

Butler, Judith. 1998. "Actos PERFORMATIVOS Y CONSTITUCIÓN DEL GÉNERO", EN Revista Debate Feminista #18, PÁGS. 296-314. Impreso.

Barrera, O. (2011). El CUERPO EN Marx, Bourdieu Y Foucault. Iberóforum. Revista DE Ciencias Sociales DE LA Universidad Iberoamericana, VOL. Vi, NÚM. 11, ENERO-JUNIO, 2011, PP. 121-137. Universidad Iberoamericana, Ciudad DE México. Distrito Federal, México. Recuperado DE: <HTTPS://WWW.REDALYC.ORG/PDF/2110/211019068007.PDF>

Caicedo Tapia Danilo Y Porras Velasco Angelica, Igualdad Y NO DISCRIMINACIÓN. EL RETO DE LA DIVERSIDAD, Ministerio DE Justicia, Derechos Humanos Y Cultos, Quito, Ecuador 1RA. Edición: DICIEMBRE 2010.

Constitución DE LA República DEL Ecuador DE 1945, Art. 15.

Cristian Paula A. La Imposición DE LA Familia Heteronormada EN LA Sociedad Y Legislación Ecuatoriana; (Universidad Central DEL Ecuador: Carrera DE Trabajo Social, S.F) 7.

Díez Gutiérrez Enrique Javier, Códigos De Masculinidad Hegemónica En Educación, Profesor TITULAR, Facultad DE Educación, Universidad DE León (España), Revista Iberoamericana DE Educación, VOL. 68 (2015).

Entrevista ALUMNOS Colegio DE Artes Rymond Mouge Thoniel, VIRTUAL, INÉDITA, 2021.

Fisher Jennifer Y Anthony Shay, When Men Dance (Oxford University Press, 2009)422.

Florence, Maurice. 1999. "Foucault", EN Obras ESENCIALES V.lii. Michel Foucault. Estética, ÉTICA Y HERMENÉUTICA. Introducción, TRADUCCIÓN Y EDICIÓN A CARGO DE Ángel Gabilondo. Barcelona. Paidós

Foster, S. (1992). "Cuerpos DE DANZA" Incorporaciones, España: Teorema, PP.

Gómez Merchán Carlos Andrés, Lo Masculino Y La Danza, Universidad Nacional De Colombia Maestría En Educación Artística Facultad De Artes Bogotá 2020.

<Https://WWW.QUESTIONPRO.COM/BLOG/ES/INVESTIGACION-DE-ACCION-PARTICIPATIVA/>

Judith Hanna, (1979). To Dance IS Human: A Theory OF Nonverbal Communication, University OF Chicago Press,30.

Karla Chacón. Y Raquel Hernández, (2016). Otras MASCULINIDADES: PRÁCTICAS CORPORALES Y DANZA. Revista DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES. Volumen 25, NÚMERO ESPECIAL 2016. 20.

Lamas, Marta. 2002. Cuerpo: DIFERENCIA SEXUAL Y GÉNERO. México. Taurus. Impreso.

Lizarraga, Xabier. 2011. "La MASCULINIDAD POLIMÓRFICA Y EL PODER POLIMÓRFICO", EN Revista DE Estudios DE Antropología Sexual. Primera ÉPOCA, VOL. 1, NÚMERO 3. México, D.F: Instituto Nacional DE Antropología E Historia.

Michael D. Giardina, Sport Pedagogies Culture AND Identity IN THE Global Arena (New York: Peter Lang, 2005), 13.

Miguel Angel Esparza Ontiveros, El DEPORTE MODERNO Y EL Ejercicio Antiguo COMENTARIO SOBRE SUS DIFERENCIAS, U NIVERSIDAD DE Mexico, Revista Digital - Buenos Aires - Año 15 - Nº 144 - MAYO DE 2010. [EL DEPORTE MODERNO Y EL EJERCICIO FÍSICO ANTIGUO. Comentarios SOBRE SUS DIFERENCIAS \(EFDEPORTES.COM\)](#)

Montesinos, Rafael (2007), "Cambio CULTURAL, PRÁCTICAS SOCIALES Y NUEVAS EXPRESIONES DE LA MASCULINIDAD", EN Rafael Montesinos (COORD.), *Perfiles DE LA MASCULINIDAD*, México, Uam/ Plaza Y Valdés, PP. 17-45.

Mujica Alarcón Alonso, (2000-2015), Masculinidades Polimórficas En La Coreografía Contemporánea Mexicana, Universidad Veracruzana Facultad De Teatro Maestría En Artes Escénicas, 255.

Neveu Kringelbach, Helene & Skinner, Jonathan. (EDS.) 2012. Culturas Danzantes: Globalización, Turismo Y LA IDENTIDAD EN LA ANTROPOLOGIA DE LA DANZA. Oxford. Berghahn Books.

Neveu Kringelbach, Helene & Skinner, Jonathan. (EDS.) 2012. Dancing Cultures: Globalisation, Tourism AND Identity IN THE Anthropology OF Dance. Oxford. Berghahn Books

Observación DE CLASE, Compañía DE DANZA En Avant, PRESENCIAL, INÉDITA, 2021.

Bourdieu Pierre, Masculine Domination, Stanford Pb, Stanford University Press, 2001.

Rancière J., El Maestro Ignorante, Editorial Alertes, Barcelona, 2002, 77.

Rae.2016. “Género” Diccionario DE LA Real Academia DE LA Lengua Española [EN LÍNEA] RECUPERADO EL 19 DE JUNIO DE 2016 DE [HTTP://DLE.RAE.ES/?Id=J49ADOI](http://dle.rae.es/?Id=J49ADOI)

Risner, Doug. 2007. “Rehearsing Masculinity: Challenging THE ‘Boy Code’ IN Dance Education.” Research IN Dance Education. Vol. 8.

ANEXOS

Preguntas de entrevista a bailarín estudiante, interprete, maestro o coreógrafo masculino.

1. ¿En qué año naciste?
2. ¿Dónde creciste? ¿Ciudad, País?
3. Identidad de género
4. Nacionalidad
5. ¿Eres religioso?
6. ¿A que escuela fuiste?
7. ¿Tus padres están interesados en la danza? ¿En qué trabaja/trabajaban tus padres?
8. ¿Puedes describir un día normal de la semana? ¿Un domingo?
9. ¿Tienes un pasatiempo? ¿Qué haces en tu tiempo libre?
10. ¿Por qué te hiciste bailarín/a?
11. ¿Cómo es ser un bailarín? ¿Es particular de alguna manera?
12. ¿Qué es lo que más disfrutas del baile o la danza? ¿Cuál ha sido el más memorable momento para ti como bailarín hasta ahora?
13. ¿Hay algo sobre la danza que encuentres problemático?
14. ¿Enfrentó algún obstáculo en su carrera de baile?
15. ¿Has tenido problemas en la danza que estén relacionado específicamente con tu género?
16. ¿Ha habido momentos en tu vida en los que consideraste seriamente dejar el baile?
Si es así cuando fueron y cuáles fueron las razones.
17. ¿Alguna vez piensas en lo que vas a hacer cuando te retires del baile?
18. Si hubieras tenido una carrera diferente, ¿cuál sería?

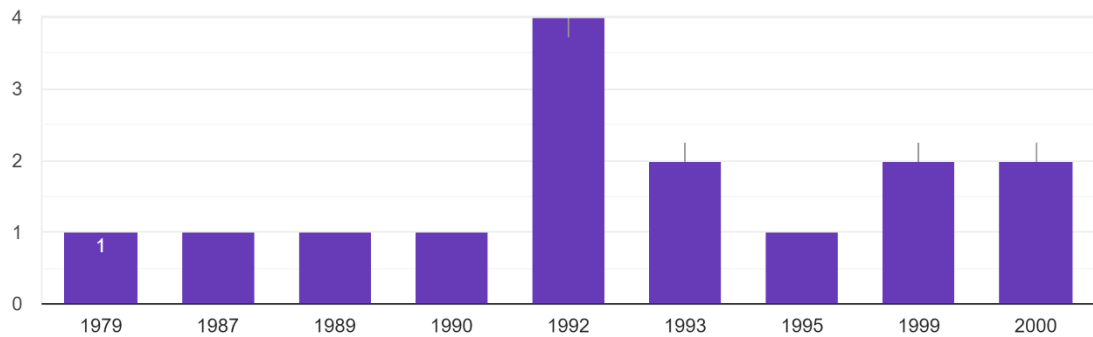
Preguntas de entrevista para persona sin acercamiento a la danza.

1. ¿En qué año naciste?
2. ¿Dónde creciste? ¿Ciudad, País?
3. Identidad de género
4. Nacionalidad
5. ¿Eres religioso?
6. Antecedentes educativos. ¿A que escuela fuiste?
7. Antecedentes familiares: ¿Están/estuvieron sus padres interesados en la danza? ¿Qué hacen/hicieron tus padres? ¿trabajar con?

8. ¿Tienes novia/novio?
9. ¿Puedes describir un día normal de la semana? ¿Un domingo?
10. ¿Tienes un pasatiempo? ¿Qué haces en tu tiempo libre?
11. ¿elegirías ser bailarín/a?
12. ¿Hay algo sobre el baile que encuentres problemático?
13. ¿Ha habido momentos en tu vida en los que consideraste seriamente seguir el baile?
Si es así ¿cuáles fueron las razones?
14. ¿Alguna vez piensas en cómo sería si tuvieras una carrera de baile?

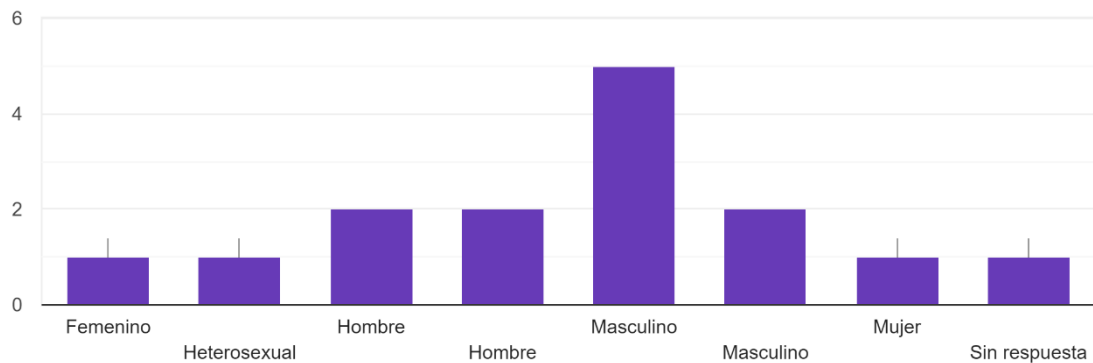
¿En qué año naciste?

15 respuestas



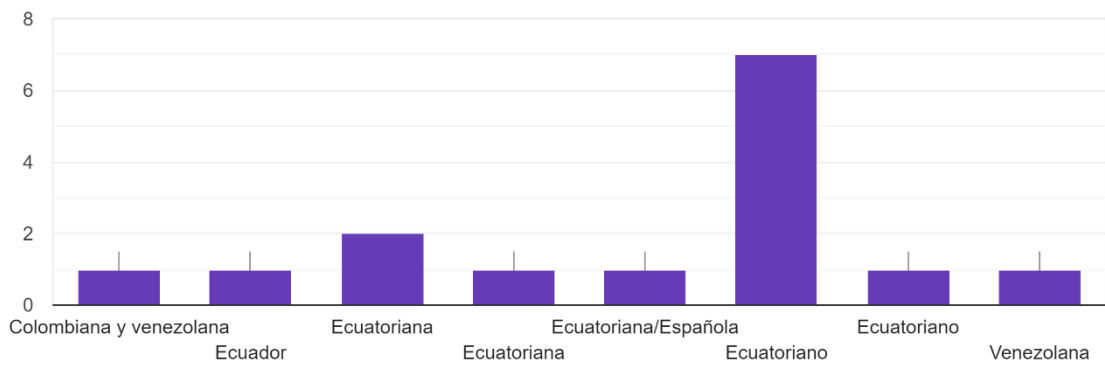
Identidad de género

15 respuestas



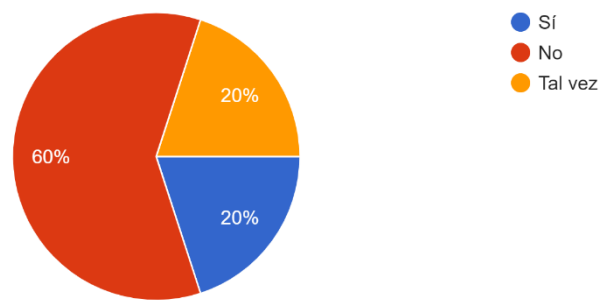
Nacionalidad

15 respuestas



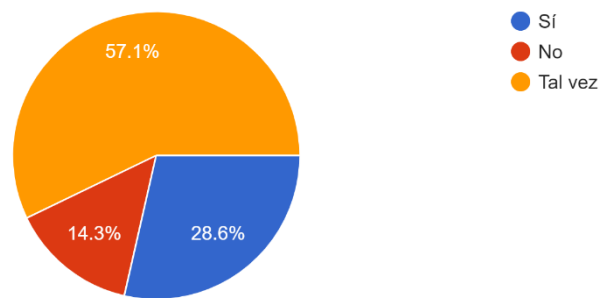
Antecedentes familiares: ¿Están/estuvieron sus padres interesados en la danza?

15 respuestas

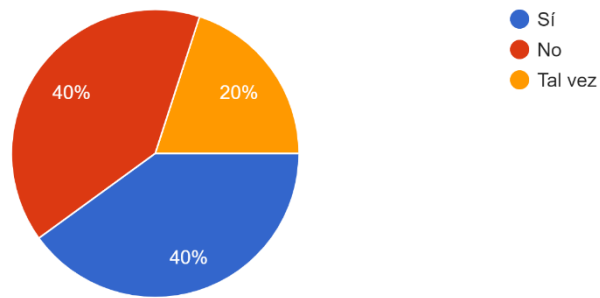


¿Elegirías ser bailarín/a?

14 respuestas



¿Ha habido momentos en tu vida en los que consideraste seriamente seguir el baile?
15 respuestas



¿Alguna vez piensas en cómo sería si tuvieras una carrera de baile?
15 respuestas

