



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

*“Construcción de masculinidades en la danza clásica:
Caso de estudio Ballet Nacional del Ecuador”*

Eduardo Ortiz Vasco

Directora: Francisca Luengo

Quito, agosto de 2012

Resumen ejecutivo

El imaginario predominante sobre el ballet a nivel local lo entiende como un espacio de expresión y representación de masculinidades homosexuales, debido a que este arte suele ser percibido como “afeminado” por el lenguaje escénico que transmite.

En este marco es importante problematizar la construcción que existe alrededor de esta noción, entendiendo lo “femenino” y lo “masculino” como fenómenos de representación legitimados por discursos de género asimilados culturalmente. Estos discursos deben ser analizados desde perspectivas internas (las de los bailarines) y externas (del público). Se entiende a los bailarines como “personajes” de representación y al público como referente de validación.

En este contexto, esta investigación constituye un acercamiento a la construcción de la identidad masculina en el ballet, a las categorías y definiciones que permiten conceptualizar teóricamente la problemática. Además, se presenta un recuento de la historia del ballet y sus repercusiones en la actualidad, así como un acercamiento a este espacio y sus discursos de género dominantes a nivel local.

Se problematizan los discursos y prácticas alrededor de las versiones de masculinidad que se promueven y rechazan en el ballet, sus implicaciones actuales y sus cruces con dinámicas de xenofobia. Se contraponen nociones de lo masculino y de la virilidad desde la perspectiva de los bailarines y desde el público masculino.

Abstract

The predominant imaginary dealing with national Ballet is understood as a scenario of expression and representation of homosexual masculinities; due to the fact that this art is often perceived as “feminine” because of the scenic language that it communicates.

In this realm, it is important to question the construction that exists around this notion, comprehending “feminine” and “masculine” as representation phenomena, which are legitimized by gender discourses and cultural assimilations. These ought to be analyzed from inner (male dancers) and outer (audience) perspectives. Dancers are understood as representation “characters” and the audience as validating references.

In this context, the present investigation constitutes an approach to the construction of masculine identity within Ballet, to the categories and definitions that allow the theoretic conceptualization of this impasse. Additionally, a summary of the history of Ballet and its consequences in our times is presented; as well as an approach to this space and its dominating gender discourses at a local level.

It is also analyzed the discourses and practices around the understandings of masculinity that are promoted and rejected within Ballet; as well as their current consequences and their relation with xenophobia mindsets. Furthermore, the notions of masculine and virility are contrasted from the perspective of the male dancers as well as the male audiences.

Dedicatoria

A todos quienes forjan su camino en la incertidumbre.

Agradecimientos

Quiero dar gracias a Alexandra Vasco que, rompiendo los géneros ha sabido ser madre y
padre para mí y mis hermanos.

A mis abuelos Ramiro Vasco y Marcía Garzón que cuidaron de mí todos estos años, me
brindaron apoyo, me dieron fortaleza y me proporcionaron muchas enseñanzas.

A mis hermanos Adrián y Estefanía con quienes he compartido todos estos años con
inmensa alegría, agradezco a Paula que a pesar de todo ha sabido estar presente en los
momentos más difíciles.

Y por último al Mazda 323, ya que sin él mi último año de universidad hubiese sido
imposible.

Declaración Juramentada

Yo, Eduardo Ortiz con cédula de identidad 1716398035 declaro que la presente tesis titulada: *Construcción de masculinidades en la danza clásica: Caso de estudio Ballet Nacional del Ecuador* es de mi autoría y que de ninguna manera es copia total o parcial de otra investigación, tesis o trabajo publicado. Todas las fuentes bibliográficas han sido citadas, al igual que los nombres de los autores y autoras. Asumo mi total responsabilidad en el caso de existir cualquier tipo de plagio.

Firma

Nombre del estudiante

Eduardo Ortiz

CI. 1716398035

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA	2
CAPÍTULO I	
INTERACCIONISMO SIMBÓLICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE MASCULINIDADES	3
1.1 Interaccionismo simbólico, espacios, performance e impresiones	3
1.2 Norma hétero, regulación de mente y cuerpo	8
1.3 Sexo y género, distinciones, conflictos y usos	12
1.4 Masculinidades	15
1.5 Masculinidad hegemónica	20
CAPÍTULO II	
HISTORIA DEL BALLE: EL HOMBRE EN LA DANZA, INFLUENCIAS EN EL BALLE NACIONAL DEL ECUADOR	25
2.1 Historia del ballet: bailarín masculino en la danza	26
2.2 Cuerpo y danza	32
2.3 Ballet Nacional del Ecuador	39
CAPÍTULO III	
BALLE, SER “UN HOMBRE EN LA DANZA”, ROLES Y ACTUACIÓN	44
3.1 Mi interés por el campo, primeros acercamientos	44
3.2 El balletista y su espacio	47
3.3 Bailarines nacionales y extranjeros	52
3.4 Validación interna: “Ser un hombre en el ballet”	57
3.5 Mirada externa: el teatro y su influencia en la construcción masculina del bailarín	67
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	82
ANEXOS	84

INTRODUCCIÓN

Esta investigación aborda al ballet ecuatoriano como espacio de construcción de masculinidades, como escenario en tensión marcado por interacciones comunicacionales determinadas por las construcciones culturales alrededor del género y sus expresiones estéticas.

El primer capítulo plantea un estudio crítico de las diferentes formas de actuación de las masculinidades dentro del ballet, como espacio de representación y fuera de él como imaginario social, donde existen miradas de género distintas. En este sentido, se abordan categorías que permitirán enmarcar los discursos que atraviesan la construcción de la masculinidad como contraposición a la feminidad y con ello la imposición de “roles” establecidos bajo la diferenciación de sexos.

En el segundo capítulo se hace un recuento de la historia del ballet, su repercusión e influencia en la danza académica como arte global, la configuración de los cuerpos que funda el discurso del ballet como un baile divisor de sexos que, a su vez, constituye la construcción de la identidad masculina y femenina en la danza; y además primer acercamiento al Ballet Nacional del Ecuador, sus inicios, su directiva y la actualidad del espacio a ser estudiado.

En el tercer capítulo se presenta una etnografía que visibiliza la interacción entre los bailarines, su relación con el público y la forma en que se entienden las masculinidades del hombre en la danza, el ideal a ser alcanzado y los discursos que implica pertenecer a este espacio de representación e identificación.

Para terminar, se plantean conclusiones que intentarán entender cómo el ballet puede ser un espacio de reproducción y transgresión de los discursos hegemónicos masculinos que se producen en las dinámicas sociales.

METODOLOGÍA

En esta investigación se aplicó un enfoque cualitativo que tuvo al proceso etnográfico como centro. Se aplicaron varias técnicas de investigación con diferentes propósitos.

Se realizó observación y observación participante dentro del espacio para entender las principales dinámicas; esto fue documentado en un diario de campo. Dentro de estas dinámicas se buscó cercanía con los entrevistados a través de conversaciones informales.

Se aplicaron entrevistas a bailarines para conocer sus experiencias y concepciones sobre las masculinidades en este espacio.

También se hizo una aproximación al teatro con tres hombres, un niño de once años, un adulto de cuarenta y dos años y un adulto mayor de ochenta. El objetivo del experimento fue registrar percepciones sobre los bailarines.

CAPÍTULO I

INTERACCIONISMO SIMBÓLICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE MASCULINIDADES

En el presente capítulo se abordarán enfoques y conceptos que permitirán entender los diversos discursos que atraviesan las representaciones de género que se construyen en el ballet como espacio de validación.

Se parte desde el enfoque comunicacional del Interaccionismo Simbólico, las posibilidades de performance y la presencia de la mente hétero, como elementos determinantes en la configuración de masculinidades dentro del ballet como escenario de interacción y de construcción de roles de género.

1.1 Interaccionismo simbólico, espacios, performance e impresiones

La sociedad está compuesta por varios espacios donde las personas se comunican e interactúan; es allí donde los procesos identitarios adquieren forma, donde la gente debe “actuar” de acuerdo al espacio y el contexto, ya que así podrá comunicar al resto sobre sí mismo, y a su vez los “otros” podrán adquirir información sobre la persona en cuestión.

El interaccionismo simbólico-nombre acuñado por Helbert Blumer en 1938- y la escuela de Palo Alto, también conocida como “Colegio Invisible”, son dos claras manifestaciones de este intento por considerar a la comunicación, antes que nada, como interacción social. (Rizo, 2004:3)

La teoría del interaccionismo simbólico propone que el significado de una conducta se forma en la interacción social (Blumer, 1998). Es decir que para esta corriente, los diversos significados sociales, al igual que las categorizaciones, están dados en la comunicación representada en la interacción, donde la asignación de sentido se forma a

partir de las acciones y “actuaciones” de los individuos con otros: “Cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen.” (Goffman, 1959:3)

Teóricos como Goffman plantean que la actuación de un individuo frente a otros es fundamental para la representación que este adquirirá en el “público” que, juzgará de acuerdo a la información que ha recibido, o en su defecto, si no se posee dicha información, el “público” procederá a suponer de acuerdo a ciertos signos.

Este planteamiento ayuda a entender la asignación de “etiquetas” a las personas dentro de un grupo y espacio determinado, teniendo en cuenta que como la Escuela de Palo Alto ya lo dijo, “todo comunica” (Rizo, 2004)

En este contexto, la interacción simbólica puede ser entendida dentro de un espacio determinado, por ejemplo en el espacio de los grupos Punk, es entre ellos donde la actuación toma sentido y se entiende la comunicación simbólica, ya que existen ciertos signos que se asumen por “Punks”, ya sea la estética, la actitud, etc. Esto determina la identificación de él o los sujetos con el espacio. Cuando esta interacción trasciende al grupo y se engloba en lo social, la interacción simbólica se transforma en un proceso más problemático.

Los observadores pueden recoger indicios de su conducta y aspectos que les permitirán aplicar su experiencia previa con individuos aproximadamente similares al que tienen delante o, lo que es más importante, aplicarle estereotipos que aún no han sido probados. (Goffman, 1959:3)

La comunicación dada donde se legitima la representación, no es la misma en cuanto a percepción por parte de “públicos” ajenos al espacio y, como plantea Goffman, se pueden formar estereotipos, puesto que la actuación de una persona “pertenciente” a un espacio distinto, no puede ser interpretada de la misma manera por la sociedad como algo genérico.

Como se mencionó anteriormente, la sociedad está compuesta por varios espacios o en términos de Bourdieu campos (Bourdieu, 1990); en estos muchas personas interactúan constantemente, en un performance de acuerdo al contexto en el que se están desarrollando. Entre tantos espacios existe uno con particularidades para analizar, el ballet.

El ballet es un campo que tiene sus propias reglas, una identificación propia entre sus participantes, pero como campo posee una doble mirada y actuación: el público interior que juzga a los actuantes interiores, y un público exterior que observa a los bailarines quienes desarrollan un performance para aquel público.

En términos de Goffman observamos a menudo dos regiones: La región posterior, donde se prepara la actuación de una rutina, y la región anterior, donde se ofrece la actuación. (Goffman, 1959:129)

Extrapolándolo a este contexto, los bailarines del ballet deben ofrecer un performance interno que los obliga a actuar como bailarines para validarse con el resto del espacio, pero después deben prepararse para performar ante un público que los observa desde un teatro.

Es fundamental entender al ballet, no solo desde el espacio de expresión interno, sino también externo, puesto que el ballet existe en tanto se presenten sus obras.

El interaccionismo simbólico es beneficioso para entender muchas dinámicas sociales, estas existen porque se reproducen y transmiten con la comunicación cotidiana. Así, discursos como los de género son históricamente plasmados, legitimados e interiorizados por su condición simbólica. Los roles de género, la discriminación sexual, los diferentes discursos de poder, están validados por la interacción entre los individuos de la sociedad que, con el tiempo, normalizaron esta condición simbólica.

En la interacción social “común” existe una actuación para hombres, una para mujeres, para homosexuales, para lesbianas, etc. Este performance hace que los demás sujetos adquieran información sobre la identidad de los otros, categorizando a cada persona. En este sentido, el esencialismo predomina en la percepción de los sujetos, la actuación no siempre representa la identidad de quien performa.

Por esta razón para Goffman, las primeras impresiones son las más importantes (Goffman, 1959) , ya que se juzga a primera vista, y al final esa percepción es la que prima.

En el ballet también sucede esto, ya que los roles entre mujeres y hombres, las actuaciones entre ellas y ellos están bien diferenciados, y jamás se puede transgredir esta norma. El baile masculino tiene sus propios símbolos y significados, al igual que el baile femenino.

Aún así, el espacio es llamativo, puesto que a pesar de que la actuación masculina y femenina está bien diferenciada, en este campo se expresan algunos homosexuales, y otros que no lo son. En este sentido, el espacio del ballet puede convertirse en un campo problemático para la identificación de los bailarines, en cuanto a discursos, performance e identidad.

Por otro lado, el baile masculino es conflictivo socialmente, ya que la actuación del hombre en la sociedad tiene ciertas características, entre ellas las estéticas, que validan y hacen del hombre un “ser masculino” ante los ojos de la sociedad y, por sobretodo, de los demás hombres; en este sentido se entiende a esta manifestación como una validación “homosocial”. (Kimmel, 2008)

En este contexto, el baile masculino del Ballet puede transgredir esas características estéticas del “ser hombre”, puesto que la expresividad del o los

individuos bailarines genera una respuesta en quien no conoce el espacio, ni el por qué del performance o interpretación.

Para Goffman existen dos tipos de expresividad, la que da el individuo y la que emana de él; la segunda parece más importante para el tema que se está tratando.

La expresión que emana el individuo es la expresión no verbal, más teatral y contextual, presumiblemente involuntaria (Goffman, 1959); es decir, la expresividad de los bailarines hombres que son parte de un espacio y poseen una identidad estética que los identifica con el ballet, más allá de su identidad de género.

En este sentido, el que sean o no homosexuales pasa a ser irrelevante para el público externo; en palabras de Goffman, la primera impresión es lo que cuenta, por lo tanto se tiende a estereotipar con categorías discriminatorias.

En el ballet, el cuerpo es fundamental, de hecho es el significado del espacio, lo que identifica a los sujetos del mismo con la interpretación teatral, con ellos mismos, y lo que genera respuestas con el público externo. En palabras de Goffman, el cuerpo y el baile vendrían a ser la “fachada personal” y “como fachada personal podemos incluir (...) expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes.” (Goffman, 1959:15)

Goffman entiende a esta fachada como vehículo transmisor de signos y estos signos producen significados. En este marco Blumer, teórico del interaccionismo simbólico, plantea que el contenido del significado no es más que la reacción de los actores ante la acción en cuestión. (Blumer, 1998:4)

La acción del significado es el baile, y el baile se vuelve lo más importante en las reacciones internas y externas del espacio.

Internamente, el baile representa la normatividad del género, separa hombres de mujeres y les asigna roles específicos, y en la interacción simbólica los identifica.

Externamente, el baile masculino (en este caso) genera una reacción ante el público, más allá de la artística, que forma parte de un discurso de poder; por la expresividad que emanan los sujetos del baile, estos son representados como homosexuales y, por tanto, están fuera de los sujetos “masculinos”.

Con lo dicho, el baile significa una forma de comunicación, un proceso de interacción simbólica que permitirá contextualizar al ballet como un “establecimiento social”, donde influyen percepciones internas y externas, puesto que todo establecimiento social puede ser estudiado provechosamente desde el punto de vista del manejo de las impresiones. (Goffman, 1959:129) Estas impresiones pueden reforzar discursos en el interior del espacio, o en su defecto transgredir en el público exterior al campo.

1.2 Norma hétero, regulación de mente y cuerpo

Es necesario estudiar al Ballet tanto en su condición interna como externa. En este marco es fundamental abordar la normatividad de género tanto desde el nivel interior como exterior, ya que los roles se producen por la interacción en el contexto, y si hay un micro-contexto (el ballet como espacio), este está situado en un macro-contexto del cual no se puede liberar, pertenece a un sistema socio-cultural históricamente legitimado.

En este sentido es necesario entender la heteronormatividad como: “La relación social obligatoria entre “hombre” y “mujer” como categorías universales y universalizantes, que determina que todo lo que se aleje de este binario es socialmente inconcebible.” (Luengo, 2010:25)

Luengo, quien parte desde autoras como Wittig para entender la mente hétero, plantea que esta construcción entre hombre y mujer se establece con un tipo de interacción que es la heterosexual, donde solo puede existir este tipo de relación; si esta no se reproduce, entonces sale del espectro de lo normal, etiquetándose como “anormal”.

Pero la norma hétero va más allá de la simple relación hombre/mujer, se establece como una configuración simbólica en cuanto a la construcción del “ser hombre” y el “ser mujer”, con significados históricos que están establecidos y norman toda interacción.

En este sentido, “la normativa hétero encuentra su fuerza en la definición de lo “masculino” y de lo “femenino” como complementario, pero su pilar es la masculinidad que se construye como superioridad en medio de una tradición patriarcal.” (Luengo, 2010: 25)

En otras palabras, la norma hétero encuentra su fortaleza en el supuesto de que “hombres” y “mujeres” deben y solo pueden relacionarse entre sí, instaurándose el paradigma de la reproducción y, por ende, de los roles. En este contexto, la sociedad se funda en la idea de que esta norma es la que debe regir en todos los sentidos de la vida social, donde el hombre encabeza las relaciones de poder en las estructuras sociales, y la mujer debe encontrarse subordinada al dominio hegemónico de la masculinidad.

La heterosexualidad obligatoria simplifica la tarea del proxeneta y del alcahuete en los círculos de prostitución universales y en los centros Eros mientras que, en la privacidad del hogar, lleva a la hija a aceptar la violación incestuosa de su padre a la madre, a negar que ello está ocurriendo, a la esposa golpeada a permanecer con un esposo abusivo. (Rich, 2007: 4)

Esta contundente cita de Adrienne Rich ejemplifica perfectamente lo abordado, la norma hétero engloba todas las actitudes y acciones sociales, donde la categorización del sexo se divide en el binario hombre/mujer; nada más existe y, si existe, se

invisibiliza. El comportamiento alrededor de la naturaleza de estos dos sexos están legitimados socialmente por su condición histórica y favorable para el estado patriarcal; en este sentido se entiende por normal el abuso del hombre y, a su vez, normal la comprensión femenina.

Así quienes están por fuera de la “norma”, es decir del “ser hombres” y “ser mujeres”, son etiquetados o representados como “homosexuales”, “lesbianas”, “gays”, “mandarinas”, “machonas”, etc.

Al ser una construcción histórica tanto las masculinidades como las feminidades, quienes no se parezcan a esta condición, quienes no interactúen simbólicamente de acuerdo a dichas características, en este caso los bailarines, pasarán a ser estereotipados por el público como “afeminados” o incluso “gays”.

Esta representación no toma en cuenta la realidad acerca de las identidades de género que existen dentro del ballet, no importa si el o los bailarines son heterosexuales o en su defecto homosexuales, al no comportarse como “hombres” en cuanto al significado de esta categoría, y no validarse ante el público como tales, sino al contrario, con movimientos suaves y sonrisas “emotivas”, no pueden ser vistos por la norma hétero como verdaderos “hombres”.

Por otro lado, el ballet no solo transgrede ciertas interacciones simbólicas que caracterizan la normativa hétero, también reproduce roles y legitima la fuerza “natural” del hombre por sobre la “debilidad” de la mujer. Es en esta paradoja donde se debe problematizar las masculinidades que se construyen dentro del ballet: si bien se transgrede la norma, de la misma manera se legitima y reproduce, haciendo de la relación hombre/mujer, una jerarquía al igual que en el resto de la sociedad y otros espacios.

Los roles repartidos en las obras, incluso los repasos, están pensados desde el binario hombre/mujer, desde la diferenciación de los sexos, desde una visión clásica del “ser hombre” y “mujer”, como construcciones históricas, performadas tanto al interior del ballet como ante el público en la acción teatral.

La mente hétero desarrolla una interpretación totalizadora de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos al mismo tiempo. Apenas puedo subrayar el carácter opresor que reviste la mente hétero en su tendencia a universalizar inmediatamente todo concepto que produce como ley general y sostener que es aplicable a todas las sociedades, épocas y personas.

Así hablan del intercambio de mujeres, de la diferencia entre los sexos, del orden simbólico, del inconsciente, deseo, cultura, historia, dándole un significado absoluto a todos esos conceptos que en realidad son sólo categorías basadas en la heterosexualidad, o sea el pensamiento que produce la diferencia entre los sexos como dogma político y filosófico. (Wittig, 2006:3)

Wittig piensa a la mente hétero como una visión totalizadora que engloba todo concepto y toda forma de pensar. El ballet clásico es parte de esa creación de la mente hétero, pensada como arte escénica para expresar la realidad de épocas clásicas; del rey por sobre la reina, belleza de las musas inspiradoras, batallas de hombres enamorados por una mujer, amor entre hombres y mujeres, no entre homosexuales. En este sentido, el ballet clásico no ha cambiado en nada, continua al igual que antes, siendo pensado desde la esencia de hombres y mujeres, tanto en sus roles artísticos, como sociales. “La norma sólo persiste como norma en la medida en que se representa en la práctica social y se reidealiza y reinstituye en y a través de los rituales sociales diarios de la vida corporal.” (Butler, 2006:78)

El ballet puede ser entendido tanto como práctica social, a su vez como ritual social. Esto hace de este espacio y de este arte algo problemático en cuanto a reproducción y transgresión de la normativa hétero.

1.3 Sexo y género, distinciones, conflictos y usos

Históricamente se han atribuido roles o papeles a desempeñar socialmente, debido a la condición del ser hombre o ser mujer. De acuerdo a esta aparente dicotomía se asignan actuaciones que cada sexo debe cumplir, eso sí, sin parecerse en lo más mínimo el uno al otro.

Mucho se ha hablado sobre las diferencias, pero poco se ha interiorizado, nos seguimos pensando desde la categorización hétero, hombre/mujer. La homosexualidad, el lesbianismo, la transexualidad, etc, son formas de pensarse desde otra “heterosexualidad”. (Wittig, 2006)

Esta forma de pensarse, desde los roles, desde las asignaciones simbólicas de los deberes sociales, está dada por la condición biológica de la reproducción, y del historicismo referente a la preservación de la especie.

Por esta razón es necesario abordar un estudio definiendo claramente las diferencias alrededor de conceptos como sexo y género, problematizando a los dos, pero teniendo en cuenta tanto los usos que han tenido, así como las dificultades a las que conllevan.

Abordar el estudio de género requiere algo más que hablar de hombres y mujeres: se necesita investigar y entender las formas en que las diferencias y semejanzas relacionadas con la sexualidad física son comprendidas, discutidas, organizadas y practicadas por las sociedades. (Gutman, 2002:101)

Para Marta Lamas, el sexo y el género se distinguen por la siguiente razón: “El primero se refiere exclusivamente a la diferencia biológica, el segundo integra a todos los procesos sociales y culturales de la distinción entre lo femenino y lo masculino.” (Lamas, 1999:147)

Pero es importante reconocer que la identidad de género está influenciada fuertemente por la “esencia” biológica; la construcción del femenino y masculino encuentra su pilar o base en los órganos reproductivos, en el pene y la vagina; es a partir de estos signos que nos entendemos como hombres o mujeres.

Por esta razón, el género va más allá de la simple construcción de lo femenino y masculino; el género es una asignación propia con la cual los sujetos se identifican con su medio o su espacio. “No sólo estamos contruidos culturalmente, sino que en cierto sentido nos construimos a nosotros mismos.” (Butler, 1990: 303)

Esta identidad se produce en la interacción, se funda en la identificación de la persona con otros semejantes a su condición. Más allá de si son hombres o mujeres, encuentra en la identidad de género la manera de diferenciarse culturalmente de su “esencia natural”. “El género facilita un modo de decodificar el significado que las culturas otorgan a la diferencia de sexos y una manera de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana.” (Lamas, 1999:149)

Como se ha abordado anteriormente, la interacción humana (la cual menciona Lamas) siempre existe debido a que hay espacios donde las personas pueden pensarse y expresarse en cuanto a su identidad. El género se construye en esta interacción, depende del espacio y de la asignación cultural de sentidos, formándose como un paradigma que estatiza las identidades, las detiene y dogmatiza.

Butler define al género como un: “Indicador de las relaciones sexuales proscritas y prescritas por las que un sujeto es socialmente regulado y producido.” (Butler, 2006: 77)

Tomando las palabras de Butler y Marta Lamas, el género es la construcción cultural que regula y define a los sujetos biológicos, como sujetos sociales. A diferencia del género, el sexo deviene de la simple existencia de un pene o una vagina, esto quiere decir que la separación radica en la distinción biológica. Esta distinción se ha

convertido en un discurso de poder y jerarquía, puesto que otorga al “sexo fuerte” (masculino) ciertos privilegios sociales, solo por el hecho de haber nacido con un pene, este discurso norma y regula los actos sociales, establecen los deberes y obligaciones durante toda la vida, tanto de hombres como de mujeres, independientemente de la identidad o “inclinación” sexual que posean.

Los discursos alrededor del sexo y género conllevan a una problemática en la cual debemos reflexionar y ahondar, puesto que desde el esencialismo del sexo, existe una construcción de género que asigna roles sociales y culturales que obligan a las personas a pensarse desde categorizaciones estáticas, es decir, que como homosexuales, solo se pueden pensar de esa manera y desde su condición biológica de hombres.

En este sentido, Gutman afirma que: “Es necesario examinar ciertos factores culturales e históricos para tener una comprensión del cuerpo y la sexualidad, pues no basta con limitarnos a una descripción basada en los órganos genitales”. (Gutman, 2002:101)

Este paradigma se establece en todos los espacios como micro-contextos, englobados en un macro-contexto. El ballet clásico está bajo estas asignaciones de sexo y género, donde a pesar de que hayan homosexualidades, estas están enmarcadas en las divisiones de sexos entre hombres y mujeres; esto hace del proceso de identidad algo complejo, ya que los roles están repartidos de acuerdo a la condición biológica y esto promueve la reproducción de la norma y fortalece la concepción del género pensado única y exclusivamente desde el binarismo, como si solo hubiese una sola manera de ser hombre o mujer. (Curiel, 2010)

Como se ha explicado anteriormente, la construcción del femenino y masculino es un consenso cultural: asigna significados sociales a los sexos. Es importante

“diferenciar sexo de género, considerando al segundo una lectura cultural del sexo biológico, asignando dicotómicamente según la anatomía.” (Maffia & Cabral, 2003:86)

Es con esta propuesta teórica como se puede estudiar desde la perspectiva de construcción de género, la interacción de los hombres dentro del ballet y fuera de él, así como las respuestas a esta actuación por parte del público. Todo esto contextualizado en las masculinidades como condición natural y formación cultural.

1.4 Masculinidades

“El ser hombre y el ser mujer (...) no son estados de existencia originales, naturales ni embalsamados; son categorías de género, cuyos significados precisos se modifican a menudo, que finalmente se transforman en entidades nuevas y completas.” (Gutman, 2002: 101)

Una vez abordados temas como la heteronormatividad y las diferencias entre sexo y género, se pueden tratar las definiciones de la masculinidad como discurso, problemática social y cultural. Como lo planteó Gutman, la definición de ser hombre y ser mujer no es algo que está dado por la naturaleza. La definición está condicionada por un advenimiento histórico de roles que estableció patrones de comportamiento y definición en cuanto al “ser masculino y femenino”.

Los estudios sobre masculinidades en América Latina son muy recientes, nacen en 1980 y en realidad no se han abordado rigurosamente debido a la poca problematización y las diferencias al momento de definir y teorizar a la masculinidad como concepto. (Vigoya, 2003)

La construcción del género masculino se funda en una visión dual de las identidades sexuales, se entabla en la diferenciación entre lo masculino y lo femenino, el primero como puntal en la pirámide jerárquica. Así lo afirma Gutman al plantear que el estudio de los hombres debe ser entendido como los seres que tienen género y otorgan género. (Gutman, 2002)

Para pensadores como Kimmel, la identificación de lo masculino tiene que ver con la diferenciación, o la otrorización, es decir todo lo ajeno a la certera validación masculina.

“Hemos llegado a conocer lo que significa ser un hombre en nuestra cultura al ubicar nuestras definiciones en oposición a un conjunto de otros, minorías raciales, minorías sexuales y, por sobretodo, las mujeres.” (Kimmel, 2008: 2)

Gutman plantea que existen, al menos, cuatro formas distintas mediante las cuales los antropólogos definen y usan el concepto de masculinidad.

El primer concepto de masculinidad sostiene que ésta es, por definición, cualquier cosa que los hombres piensen y hagan. El segundo afirma que la masculinidad es todo lo que los hombres piensen y hagan para ser hombres. El tercero plantea que algunos hombres, inherentemente o por adscripción, son considerados “más hombres” que otros hombres. La última forma de abordar la masculinidad subraya la importancia central y general de las relaciones masculino-femeninas, de tal manera que la masculinidad es cualquier cosa que no sean las mujeres. (Gutman, 1998: 49)

Este significado de “ser hombre” en contraposición al “ser femenino” se ha llegado a interiorizar gracias a la interacción simbólica en el accionar social de los hombres, quienes se validan a través de otros y otras que a su vez legitiman la construcción.

La manera como se desarrolla y se transforma la masculinidad en lo que se refiere a cuerpo masculino individual, social y político tiene muy poco sentido si no es en relación con las mujeres, las identidades y prácticas femeninas, en toda su diversidad y complejidad. (Gutman, 2002:102)

Al igual que Gutman, Kimmel piensa a la masculinidad como un conjunto de significados cambiantes, que se construyen a través de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros, y con nuestro mundo. (Kimmel, 2008) Es decir que es con la interacción en los espacios y la sociedad donde la masculinidad se empieza a construir, se fortalece y depende siempre de una constante validación. “Una definición de hombría sigue siendo la norma con relación a la cual se miden y evalúan otras formas de virilidad.” (Kimmel, 2008: 2)

Como Kimmel afirma, la masculinidad depende de una norma que debe estar establecida y es a partir de esa norma que los hombres pueden evaluarse, medirse y afirmarse como seres masculinos.

Goffman planteó que la interacción depende de actores y un público; este público, en este caso masculino, tenderá a pedir información sobre el actor en cuestión y si no poseen, pondrán estereotipos alrededor de lo que es el sujeto. El actor debe demostrar que es un “hombre de verdad”, si no lo hace, si no se valida, será estereotipado como lo más “bajo”, afeminado. En palabras de Kimmel: “Ser un hombre significa no ser como las mujeres.” (Kimmel, 2008: 4)

Con esta frase Kimmel resume lo que significa ser un hombre, a partir de la diferenciación del sexo, con la construcción del género; la formación de lo que un hombre debe ser yace en la oposición del ser mujer, del ser femenino; es en este binario donde la interacción adquiere sentidos sociales. Esta oposición genera una lucha de poderes, una constante competencia entre los varones que deben por obligación superarse entre ellos y por supuesto dominar al género femenino.

La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder, y un hombre de poder. Igualamos la masculinidad con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable, y ostentando control. Las propias definiciones de virilidad que hemos desarrollado en nuestra cultura perpetúan

el poder que unos hombres tiene sobre otros, y que los hombres tienen sobre las mujeres. (Kimmel, 2008: 3)

Existen ciertas características que definen a los hombres en la sociedad, o al menos al prototipo del “hombre verdadero”; el lenguaje tanto verbal como no verbal, comunica a los demás hombres sobre la condición masculina, si no se comunica adecuadamente entonces la etiqueta de la homosexualidad siempre estará presente.

“Estamos bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres. Ellos nos miran, nos califican, nos conceden la aceptación en el reino de la virilidad. Se demuestra hombría para la aprobación de otros hombres.” (Kimmel, 2008: 7) Quienes no sean aprobados por los demás hombres estarán relegados de esa masculinidad.

Desafortunadamente para aquellos hombres, esta no es la única forma de masculinidad. Masculinidad es todo lo que englobe el accionar de hombres en general, depende del espacio, puesto que lo que un hombre debe ser no solo depende de un macro-contexto, sino también de un micro-contexto; en el espacio es donde otra forma de identidad masculina se adscribe ante la norma formando a su vez una nueva.

El advenimiento de las diferentes formas de ser hombre genera un conflicto en las estructuras de la masculinidad, por un lado se encuentran las masculinidades de la sociedad como un todo y, por otro, las masculinidades de los espacios independientemente. La validación es conflictiva debido a que la masculinidad de la sociedad tenderá a poner estereotipos en las masculinidades que desconocen, tratando de reproducir el modelo, dogmatizarlo, intentando homogenizar como si hubiese una única forma de ser “hombres”. En palabras de Vigoya:

El estereotipo del macho excluye estas diferentes dinámicas subjetivas, haciendo creer al individuo que un hombre se hace a partir de una serie de absolutos. No llorar nunca, ser el mejor, competir siempre, ser fuerte, no implicarse afectivamente ni renunciar nunca. (Vigoya, 2003: 90)

Por diferentes dinámicas subjetivas se puede entender al ballet, donde las masculinidades que puedan existir no son tomadas como “verdaderas formas de ser hombres”. Ya que la actitud que performan los bailarines, con mallas, sonrisas, afecto, movimientos suaves, ternura, en fin una estética totalmente diferente a la “norma” de los varones en la sociedad, hacen de estos, seres “afeminados”, y como Kimmel afirma: “Admitir o demostrar debilidad, flaqueza o fragilidad, es ser visto como un afeminado, no como un verdadero hombre (...) El miedo de verse como un afeminado domina las definiciones culturales de virilidad.” (Kimmel, 2008:7 y 10)

En este marco, la homofobia es una herramienta útil para la validación masculina, al estereotipar al otro (en este caso los bailarines) el varón se dice a sí mismo y al resto que él, no ellos, son “verdaderos hombres”. “La homofobia es el miedo a que otros hombres nos desenmascaren, nos castren, nos revelen a nosotros mismos y al mundo que no alcanzamos los standards, que no somos verdaderos hombres.” (Kimmel, 2008:10)

Como se ha explicado anteriormente entendemos a las masculinidades como acciones que deben estar en constante validación, un permanente performance de virilidad que deben demostrarse los hombres a ellos y al resto. Pero ¿hay solo un tipo de validación masculina? ¿Qué es ser hombre?

Esto depende del espacio, la forma de ser hombre no es algo absoluto, algo genérico, como se pretende. Las infinitas formas de masculinidad están reguladas de acuerdo al espacio. En este estudio sobre el ballet, es donde el ser hombre adquiere otros sentidos, otra identidad, otro performance. Está claro que también se validan externamente, ya que como se ha dicho antes, un espacio no puede salir de su macro-contexto, aún así dentro del ballet hay todo un interaccionismo simbólico donde deben

existir varios tipos de masculinidad y, entre ellas, una hegemónica que establece una norma y por lo tanto una “manera distinta de ser varón”.

1.5 Masculinidad hegemónica

Una vez abordada la masculinidad se evidenció que no es algo estático, mucho menos establecido; esto debido a las diferentes formas de expresión de un hombre. Aún así existen ciertos guiones que todo hombre debe seguir dependiendo del contexto en el que se desarrollan los prototipos que se convierten en la referencia. Esta forma única de entender a un hombre es conocida como la masculinidad hegemónica; esta será abordada no como la única forma masculina en toda la sociedad, sino como una regla de validación entendida en un espacio determinado.

Los estudios sobre masculinidad hegemónica parten de las nociones políticas de lo hegemónico, así lo afirman García y Ramírez.

La hegemonía es la supremacía social, el dominio en la organización del Estado y de la sociedad civil de un grupo que reclama e impone su predominio en las relaciones sociales y en la vida cultural. El grupo hegemónico se conserva en el poder manteniendo la dirección ideológica de la sociedad. La hegemonía requiere una articulación entre el ideal cultural y el poder institucional, es fenómeno colectivo que encarnan los individuos. (García & Ramírez, 2002: 7)

Llevada a los estudios de género, entendemos que la masculinidad hegemónica es una condición de poder y control sobre otras formas de identificación no “dominantes”, pero debe ser analizada desde lo que es la masculinidad, es decir formas de ser hombre.

La masculinidad es una variable, depende de varios factores y siempre está en constante cambio e interacción. Es un género en fuerte disputa y que se regula a partir de las validaciones del contexto. Andrade entiende a la masculinidad “como un proceso,

como una meta social a ser alcanzada, pero no como algo que está dado ni necesariamente es logrado.” (Andrade, 2001: 14)

Andrade plantea que la masculinidad es una especie de anhelo con que todo hombre sueña conquistar, pero no siempre logra alcanzar. Las masculinidades dependen de la interacción, si es que los sujetos de este proceso no son validados como “hombres”, entonces se cumple lo que Andrade planteó.

Esta interacción de validación necesita estar contextualizada, no es lo mismo la forma de ser hombre de un espacio que en otro; en este sentido es necesario plantear las varias formas de masculinidad que puedan existir, pero además identificar cuál es la hegemónica en el espacio de dominación.

Víctor García y Rafael Ramírez aseveran que puede existir un error al pensar que todo hombre poseedor del género masculino, es un ser dotado de poder; esto sería una equivocación, ya que existen hombres sin poder, que están subordinados a otros hombres y que por lo tanto no imponen ningún estereotipo o rol de “macho” (García & Ramírez, 2002).

Por ejemplo, las masculinidades que se construyen en espacios como el fútbol, son las que Kimmel denomina como virilidad hegemónica: hombres de poder, con poder y en el poder (Kimmel, 2008); esto debido a que este espacio genera respuestas violentas y validaciones que tienen como objetivo el poder, así insultos referentes a la homosexualidad, a la feminidad y a todo lo que no tenga “poder” y “dominación”, al equipo rival o hinchada rival por poner un ejemplo, se los discrimina y se demuestra el poder que tienen los otros de aplastar a un equipo o en su defecto a la otra hinchada.

En este contexto es imposible que las masculinidades que se construyen en el ballet puedan encontrar legitimidad y peor imponerse a las masculinidades que están establecidas (pero en constante transformación) en un estadio de fútbol.

Esta es una forma de pensar a las masculinidades, estas dominan en dependencia de los espacios donde se construyen, es decir son hegemónicas mientras dure el partido y solo en el estadio (en este caso), pero si llegan al ballet entonces ya no serán hegemónicas, debido a que es otro contexto.

La masculinidad se construye y se expresa en forma desigual en las relaciones homosociales y se articula con las desigualdades existentes en las sociedades (...) Entender cómo se obtiene y se ejerce el poder de los hombres requiere insertar el análisis del mismo en el contexto de las relaciones estructurales y en los diversos escenarios en que se expresa el poder. (García & Ramírez, 2002: 6)

García y Ramírez entienden a la masculinidad hegemónica como forma de ejercer presión sobre los grupos que representan a una minoría, por lo tanto las relaciones se articulan en una posición jerárquica de desigualdad, sustentada por el poder. Pero el poder al que se refieren los autores está condicionado al contexto y los escenarios donde este se expresa.

En el ballet, entendido como escenario o espacio de validación, las dinámicas de poder se articulan en las formas del ser bailarín y una que vendría a ser la hegemónica, es decir el prototipo de “hombre bailarín”. El ballet visto por la sociedad suele ser un espacio de expresión homosexual, pero esto no significa que no sea un escenario de masculinidades y dominación, las homosexualidades son otro tipo de masculinidad. (Molina, 2002) Con lo dicho cabe expresar una interrogante ¿Qué sucede con las otras masculinidades que también existen en el ballet? ¿Quiénes son los subordinados? ¿Cuáles son los hombres que dominan e imponen la norma del “ser hombre”?

Si analizamos la división: heterosexual/homosexual vemos que las identidades masculinas homosexuales serían consideradas, desde una perspectiva general, como “masculinidades no dominantes”. Pero en el caso *e-homo*, una comunidad para hombres homosexuales, lo hegemónico o subordinado en relación a los tipos de masculinidad no tiene que ver sólo con el binario: Hétero/homo; sino que se genera un tipo específico de “masculinidad gay hegemónica”. (Luengo, 2010: 31)

En este marco y utilizando un ejemplo, Luengo desarrolla un análisis de las masculinidades en una comunidad gay en la red, observa que existe una masculinidad hegemónica homosexual, ya que es imposible que la norma hétero encuentre cabida para legitimarse en este espacio.

En el caso del ballet sucede algo similar: en este campo hay masculinidades homosexuales, pero también heterosexuales, es decir que no es un espacio exclusivamente gay como lo es *e-homo* de Luengo. En este sentido es importante identificar cuál es la masculinidad hegemónica, entender qué es la norma para ese espacio y cuáles son las identidades subordinadas que deben validarse para existir.

“La formulación de una caracterización de la denominada “masculinidad hegemónica” resalta, desde su definición, la existencia de una otredad masculina que no cumple con un patrón exigido del “ser hombre” en un contexto socio cultural determinado.” (Ramírez, 2005: 52)

A lo largo del presente trabajo se ha expuesto que toda interacción debe tener un público que valide el performance del sujeto en cuestión, en este sentido las masculinidades dependen de esta interacción, porque en la actuación de “ser hombres” radica su condición, pero este performance depende del contexto, es en el espacio donde la actuación adquiere significados simbólicos, en este caso de masculinidad. En el ballet debe existir un performance que identifique a los hombres y debe haber también una “otredad” a quienes no cumplan con las características de aquella norma de masculinidad.

La masculinidad hegemónica: “Nos ayuda a entender qué características y competencias son más legítimas (...) y cómo esto posibilita que los miembros consideren a algunos miembros más o menos masculinos.” (Luengo, 2010: 31)

En otras palabras, identificar la masculinidad hegemónica permite entender la interacción para la legitimación de la norma en el ballet, en lo referente a quienes son más masculinos y quienes menos, y a su vez contextualizar esas masculinidades con la hegemónica del macro-contexto, la virilidad hegemónica de la sociedad. (Kimmel, 2008)

En este sentido es fundamental recordar que la masculinidad hegemónica es una condición que está en constante cambio e interacción y depende de varios factores para sustentarse.

La masculinidad hegemónica no es fija, ni es la misma en todas las sociedades ni a través de los tiempos. Es la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en el sistema de relaciones de género dominante en determinado momento histórico. Es la masculinidad que se convierte en norma y se incorpora a las subjetividades de hombres y mujeres. Es la que guía procesos sociales formales e informales que apoyan su reproducción. Es la masculinidad que se ensalza y se destaca. Es aquella que se expone como la forma “natural” de lo masculino y se estructuran dispositivos para legitimar su dominación. (García & Ramírez, 2002: 8)

Identificar la masculinidad hegemónica en el ballet permitirá entender de mejor manera las diferentes interacciones e identificaciones que se construyen en este espacio, así como el sistema de exclusión y validación necesaria para que las masculinidades existan. Por ende la forma “natural” del ser hombre en este escenario proporcionará material interesante para la reflexión en cuanto a entender por qué el ser masculino “natural” del ballet, no es “natural” para el público externo y reflexionar en cuanto a la exclusión hacia otros hombres en espacios considerados “alternativos” a la “norma” como el propio ballet.

CAPÍTULO II

HISTORIA DEL BALLE: EL HOMBRE EN LA DANZA, CUERPO E INFLUENCIAS EN EL BALLE NACIONAL DEL ECUADOR

En este capítulo se realizará un recuento de la historia del ballet desde sus inicios y su influencia en el presente para la conformación de escuelas y compañías de danza a nivel mundial. La crisis de la danza masculina y su retorno a los escenarios como complementos del dominio femenino, la importancia de los cuerpos para el desarrollo de la técnica y su significación como realzador de la masculinidad y feminidad como discurso de dominación.

Por último, se hará una aproximación al campo de estudio de la presente investigación: el Ballet Nacional del Ecuador, su origen, sus principales representantes, el cuerpo de baile y las características actuales de la institución.

2.1 Historia del ballet: bailarín masculino en la danza



Imagen: blog.tuballet.galeon.com

*“El hombre siempre ha danzado,
se ha expresado con movimientos;
y cuando se emociona o siente algo lo dice
más con gestos que con palabras.”*
(Crisp y Thempe, 1981)

En los orígenes del ser humano como “ser cultural”, todos los grupos conscientes de su existencia alrededor del globo, expresaban esta condición mediante danzas, “pinturas” o actuaciones. Así el arte fue una de las características que diferenció al humano del resto de animales, pues el arte es igual a las nociones de existencia y por tanto consciencia humana que a su vez construye lo que llamamos cultura.

Tiempo después el humano empezó a tecnificar su forma de vida, las manifestaciones se volvieron más complejas, en todos los sentidos que implican el

“desarrollo” de las sociedades. En estas nociones de complejización también existieron implicaciones de tecnificación en las artes, el pensamiento y la política. (Sibilia, 2009)

El renacimiento es la expresión de lo dicho, el resurgir de la filosofía, las ciencias y el arte. Y es en este paradigma filosófico donde yacen los orígenes del ballet. Según el libro *El fascinante mundo del ballet*, escrito por Clement Crisp y Edward Thorpe, es en 1489 cuando el maestro de baile Bergonzio di Botta, organizó una danza en honor a la boda de Galeazzo, duque de Milán, e Isabella de Aragón. Este puede ser uno de los inicios del ballet como una función de la corte, en la que intervenían solo aristocráticos cortesanos. La danza consistía en bailar con la entrada de cada plato del banquete de la boda, los bailarines aparecían representando personajes mitológicos asociados a cada comida. Por ejemplo, si el plato a anunciar era el de pescado, entonces lo bailarines representaban a “Neptuno y los duendes marinos.” (Crisp & Thorpe, 1981:6) Pronto imitaron estas exhibiciones otras cortes europeas, en particular la francesa que hizo de los “ballets de la cena” interpretaciones más complejas. En este contexto nacieron “los ballets cortesanos”. El fin de estas interpretaciones era el de expresar mensajes políticos, por ejemplo: comunicar sobre el poder del monarca de turno, o en su defecto una alianza estratégica entre una monarquía con otra.

Entre los “ballets cortesanos” más representativos destaca, en 1537, el “Ballet Polaco”, que sirvió para celebrar la subida al trono de Polonia del tercer hijo de la reina; este ballet incluía declamaciones y danzas de las damas de la corte. (Crisp & Thorpe, 1981:8)

En 1581 tuvo lugar en París la más famosa interpretación de los ballets cortesanos, *Le ballet Comique de la Reine*, que celebraba una boda real. El ballet *Comique* nace de los mismos ballets cortesanos que intentaban comunicar o expresar opulencia, poder y dominio político, pero a diferencia del mismo, el ballet *comique* se

distinguía por su carácter dramático, que trasformaría el concepto de la danza real de aquel tiempo.

Para Crisp y Thorpe, lo que distinguió al ballet cortesano era que estaba integrado por aristócratas miembros de la corte y no por bailarines y bailarinas profesionales; era una manifestación propia de la realeza. El más grande ejemplo de aquello fue el rey Luis XIV, apodado como el “Rey Sol”, por su papel de Sol en *Le Ballet Royal de la Nuit*. Luis XIV contrató a los escritores, músicos y artistas más importantes de la época para realizar estos espectáculos. (Crisp & Thorpe, 1981: 9)

Para 1670, “El Rey Sol” se retiró del baile y esto supuso un cambio drástico en el mundo de la danza. Al dejar de aparecer el rey, los cortesanos fueron perdiendo interés en actuar, lo que abrió el camino para que los bailarines profesionales se hiciesen cargo de la presentación de los bailes y los trasladaran de la corte a los teatros. (Crisp & Thorpe, 1981: 10)

Entre los artistas que ayudaban al rey en la creación de los ballets de la corte se hallaban Pierre Beauchamps y el italiano Jean-Baptiste Lully. En 1672 ambos se hicieron cargo de la puesta en escena de los ballets-ópera. Con la decadencia de los ballets de la corte, el poco interés que los aristócratas atendían ante estas interpretaciones, los dos artistas utilizaron el auge de la ópera para institucionalizar la danza como arte escénica; así, el ballet-ópera fue durante más de medio siglo el espectáculo teatral más común.

Según Crisp y Thorpe, en 1713 se creó una escuela de baile importante dentro de *la Académie Royale de Musique* de París. En esta época ya habían aparecido las primeras bailarinas profesionales. En pleno siglo XVIII la actuación femenina comenzó a tener más importancia, a priori, los bailarines mantenían la supremacía por la libertad de movimiento que consistía el atuendo (les era más fácil ejecutar los cada vez más

complicados pasos de ballet, llevando calzones y medias y tener libres las piernas). Solo hacia 1730 una bailarina decidió mostrar su técnica. Marie Camargo quería lucir ágiles sus pies, para lo cual acortó un poco su falda sobre los tobillos; esto supuso un mejoramiento en la danza, ya que implicaba un poco más de libertad a la hora del baile, pero aún así durante este siglo la figura más importante era la del hombre. El bailarín más famoso de la primera mitad del siglo tal vez fuera Gaetano Vestris (1729-1808). (Crisp & Thorpe, 1981: 10)

Para el siglo XVIII, la revolución francesa estalla, seguida de veinte años de guerra y la creciente industrialización; estos acontecimientos afectaron notablemente al campo artístico y por tanto al ballet.

Hacia el cambio de siglo comenzó la rebelión de muchos artistas contra las ideas y las formas rígidas del siglo XVIII. Surgieron nuevos temas en literatura, música y pintura, y en el arte la emoción prevaleció sobre la razón. Las obras de Byron, de sir Walter Scott y del poeta alemán Heine, la música y los escritos de Hoffman, los cuadros de Delacroix y la música de Schubert, Chopin y Berloiz son excelentes ejemplos de este cambio radical, cambio que, como es obvio, también afectó al ballet, síntesis de música, pintura, danza y teatro. (Crisp & Thorpe, 1981: 11)

En junio de 1827 llegó a Paris una bailarina acompañada por su hermano, también bailarín, y por su padre, profesor de ballet. El nombre de aquella mujer era Marie Taglioni.

Era miembro de una de las muchas familias de bailarines de la época que iban de país en país poniendo en escena y representando ballets. Marie había nacido en 1804 en Estocolmo. Su madre era sueca y su padre italiano. Durante su infancia, mientras recorrían Europa, su padre Filippo Taglioni la sometió a un riguroso entrenamiento en ballet que acabó por hacer de ella una bailarina de cualidades nuevas y únicas. (Crisp & Thorpe, 1981: 12)

En 1827, cuando Taglioni debutó en la Ópera con un *pas de deux* que bailó con su hermano, cambió el futuro del ballet. Nunca se había visto en un escenario tanta

gracia como la suya, era el ideal de la sensibilidad poética en movimiento, había nacido un nuevo estilo en ballet, el romántico. (Crisp & Thorpe, 1981:12)

Taglioni marcó un antes y después en la historia del ballet, hasta ese entonces los varones habían sido el centro de atención de los ballets alrededor de Europa; los hombres eran la pieza más importante de una obra y por supuesto su condición masculina era fundamental e incondicional para que las obras tuviesen éxito.

La figura femenina cambió el concepto de la danza y esto supuso que se deje

a un lado las exigencias de rigor técnico a las y los bailarines, con excepción de las grandes estrellas, el cuerpo de baile debía estar compuesto sólo por bellas mujeres que se presentaban lujosa y brevemente vestidas para lucir sus “encantos femeninos”, con el fin de conseguir un protector. (Tortajada, 2007:60)

Con Taglioni y el ballet romántico la inspiración sería más por la “delicadeza” femenina, antes que por la “fuerza” masculina. Aquélla fue una época tan obsesionada por la belleza femenina que los varones quedaron relegados a la tarea poco vistosa de acompañar a la bailarina en el escenario. (Crisp & Thorpe, 1981: 12)

En Europa la admiración por la figura de la bailarina se transformó en obsesión. Tanto así que se intentaba constantemente unir a las más famosas bailarinas del continente para que dansen juntas, relegando a los bailarines de cualquier papel importante y de trascendencia en las obras: las mujeres ocupaban el puesto principal en las jerarquías de importancia a nivel artístico.

Los varones debían ser vigorosos y alcanzar ejecuciones maestras, y las mujeres debían ser graciosas y mostrar una voluptuosidad “decente”. Esto último hace referencia al doble papel de las bailarinas como objeto erótico y estético, pues deben ser lo suficientemente eróticas para brillar pero lo suficientemente distantes para no ofender. (Tortajada, 2007:60)

Este paradigma se terminaría por legitimar en el baile de cuatro famosas bailarinas de la época: Taglioni, Cerrito, Grisi y la estrella danesa Lucile Grahn.

El pas de quatre despertó un gran entusiasmo en Londres. La noche del 12 de julio de 1845 el público vio extasiado a las cuatro diosas de la danza juntas.

Fue una empresa teatral de un éxito enorme que se repitió durante toda la temporada, a pesar del riesgo de excluir la figura del bailarín. (Crisp & Thorpe, 1981:21)

Dos años más tarde de este evento que cambió para siempre la forma de hacer ballet, en 1847 surgió una nueva atracción. La gran cantante sueca Jenny Lind, supo captar el interés del público y la ópera sustituyó en popularidad al ballet.

A partir de dicho momento el ballet inicia una etapa de declive en Europa-Occidental. A priori, en Europa-Oriental, específicamente en Rusia, nuevamente auspiciado por la monarquía, el ballet inicia una nueva etapa. Rusia contrata al famoso coreógrafo Perrot para que enseñe y diseñe el ballet Ruso, que durante muchos siglos se establecería como el mejor ballet del mundo. (Crisp & Thorpe, 1981:22)

Es en la última parte del siglo XIX que el movimiento romántico dio paso a lo que se conoce como el período de los ballets “clásicos”.

Después de una larga etapa de supremacía del ballet Ruso, Europa-Occidental, encabezados por Francia e Inglaterra, continúan con la tradición del ballet y este vuelve a tomar fuerza, estableciéndose alrededor de toda Europa y el mundo hasta la actualidad como una institucionalidad, el ballet “clásico”.

Al ballet “clásico” se lo considera la cuna de todo baile académico, es decir que para cualquier danza académica es necesario saber o conocer pasos básicos y técnica del ballet. El ballet “clásico” se ha caracterizado, desde el siglo XIX hasta estos días, por el “*reinado de la bailarina*” (Crisp & Thorpe, 1981): los hombres pueden tener uno que otro momento de lucimiento escénico, pero el énfasis de toda obra recae en la solista femenina, conocida como la “primera bailarina”.

En la actualidad, el ballet “clásico” se ha establecido como un paradigma de la danza. Esto quiere decir que no ha sufrido ningún cambio, la técnica del baile en el siglo XIX continúa siendo la misma hasta la actualidad, lo único que cambia son ciertos aspectos de forma dependiendo del país donde se baila y la escuela a la que este baile

pertenece, por ejemplo, no es el mismo baile el ruso que el inglés. Todos los ballets que cambian la técnica, el concepto y la música ya no son entendido como ballets clásicos, sino neo-clásicos o contemporáneos, es decir, que nacen de los orígenes del ballet “clásico” pero se transforman en cuanto a concepto.

En este siglo XXI, el ballet clásico continúa representando aquellas épocas de realeza, es en ese concepto donde yace todas las historias de las varias obras. Intenta representar la belleza femenina en su máxima expresión y al bailarín masculino como un fiel sirviente a esta beldad interpretada solo por la mujer. Parece ser que el ballet clásico permanece estático en el tiempo, no cambia, no se transforma y esto hace que sea una de las expresiones artísticas más llamativas y complejas para analizar, ya que si se observa otras corrientes artísticas “clásicas” como la música o la pintura, se entiende que éstas no tienen el nivel de popularidad que el ballet aún conserva.

2.2 Cuerpo y danza

Durante toda la historia del ballet, los cuerpos han sido la herramienta de expresión para comunicar sentidos. La tecnificación de este arte obliga a que las y los individuos desarrollen cuerpos indicados para realizar complicados pasos y resistir las arduas presentaciones y repases para la misma.

En este sentido, el cuerpo es el vehículo con el cual los y las bailarinas pueden llevar a la práctica la técnica del ballet. En el caso masculino, es el hombre quien debe hacer cargadas¹ que necesitan de una fuerza compleja. En cuanto a las mujeres, estas deben cumplir ciertos requisitos como ser delgadas para que los varones puedan levantarlas, tener las piernas y tobillos bien fortalecidos para mantenerse en puntas durante varios momentos del performance.

¹ Movimiento de baile que consiste en levantar a la bailarina por un tiempo y posición determinada.

² Ejercicios de aprendizaje y afirmamiento de técnica del ballet que se realiza con el respaldo de una



Imagen: <http://palazzodellago.com>

El cuerpo funciona a manera de herramienta, tanto laboral como artística, y es lo único indispensable para bailar. Sin un correcto desarrollo del cuerpo, es imposible pertenecer a este espacio, por lo que la interacción simbólica en este campo, desde siempre, gira en torno a la configuración de los cuerpos y la capacidad que estos tengan para realizar y comunicar.

Con la evolución del ballet las técnicas y los requisitos empleados con los bailarines se fueron especializando, los alumnos debían tener ciertas características fisiológicas, y los parámetros impuestos dejaban de lado a muchas personas que aspiraban entrar a esa disciplina; aún en la actualidad, en las más renombradas escuelas se pide expresamente complexión delgada, huesos largos, flexibilidad, entre otras. Además de esto, los alumnos que han ingresado son educados en muchos ámbitos para desarrollarse como buenos ejecutantes de ballet, se les inculca no sólo una técnica rígida de danza, sino también clases de expresión corporal. (Gutiérrez, 2011: 1)

Cómo lo afirma Ximena Gutiérrez, el cuerpo es una condición indispensable para que una compañía de danza acepte a un aspirante. Una vez dentro, el trabajo en el cuerpo se vuelve el centro de atención de los profesores y alumnos; en la configuración del cuerpo es donde se centra la atención, tanto entre alumnos como con los instructores. Si una bailarina sube de peso, enseguida existe un reclamo por parte de las autoridades, ya que en el ballet no se puede exceder de un peso establecido. En el caso de los bailarines masculinos, estos deben mantener ciertas características impuestas. Los hombres deben ser fuertes, esto es fundamental: el rol que ellos deben cumplir es el de cargar y ser el acompañante de la bailarina en todo momento.

Esta forma de ver al cuerpo establece roles y configura géneros; en este sentido el desarrollo del cuerpo masculino debe ser completamente distinto al de las mujeres, porque existen performances diferentes para un género y para otro. En consecuencia es con el cuerpo que se dividen de forma binaria los géneros, y las identidades se esencializan en la diferenciación de sexos, lo que es un “hombre” y lo que es una “mujer”, esto enmarcado en la construcción de los cuerpos y los “requisitos” que se necesitan en el espacio para la legitimación de las dinámicas teatrales.

El cuerpo tiene un lugar privilegiado en la danza, ya que sin él no existiría; al mismo tiempo se lo ve como una masa de la que se puede disponer y a la que se le puede expresar, si el bailarín es bueno, toda su expresividad (...)
(Gutiérrez, 2011: 2)

Gutiérrez acota otra característica del cuerpo y el bailarín: así como permite una interacción simbólica que genera representaciones dentro del espacio, el cuerpo también comunica, con toda su expresividad en el espacio teatral, que no es más que una prolongación del espacio interno, recordando que el ballet existe para presentar sus obras a un público.

El cuerpo cumple una función de nexo entre lo que se quiere contar y lo que el público puede indentificar. En este sentido confluyen dos formas de interacción, la del

espacio y la del exterior, pues si bien el teatro es parte del espacio como tal, el público que observa la presentación es completamente ajeno a la realidad del bailarín.

Si el cuerpo masculino quiere expresar justamente la diferenciación entre ser “hombre” con la “feminidad”, muchas veces no lo consigue, porque la lectura que el espectador realiza no tiene que ver con la fuerza del bailarín, ni tampoco con el hecho de que hombres y mujeres se encuentran totalmente diferenciados el uno del otro por razones técnicas. La interpretación del lenguaje no verbal del público está basada en el imaginario que tienen ellos mismos de lo que es ser “hombre” en el performance que la virilidad despliega en la cotidianidad social y, por tanto, realizar movimientos suaves y estéticos acorde a la música clásica y específicamente a las obras musicales del ballet; no se consolida como una forma “masculina” de representación, tampoco el usar mallas, maquillaje y colores pastel en la vestimenta. Esto viene a ser una contradicción dialéctica que el público externo no logra asimilar, es completamente anempático: todo lo que el bailarín denota internamente es deslegitimado por el público que estereotipa a los bailarines tachándolos de homosexuales o “afeminados”, por la condición de sus cuerpos y maneras de expresarse no verbalmente.

Por otro lado, dentro del ballet la configuración de los cuerpos marca la diferenciación entre el performance masculino y el femenino. Inclusive cuando un bailarín demuestra mucha femineidad al danzar, es corregido, ya que la función de los hombres es la de serlos, no pueden salir de ese contexto y representación; de hecho, la técnica en ese sentido es muy rígida y no ha cambiado desde los inicios del ballet, en la que el hombre acompaña la belleza de la mujer, y es la masculinidad la que resalta a la mujer en su performance.

El cuerpo pasa a ser un símbolo de identificación para los bailarines, es tan importante para ellos que influye en su cotidianidad. La configuración del cuerpo es

parte de la construcción de la identidad del bailarín, y esta atraviesa toda la vida del individuo que se identifica con el espacio y genera identidad, presente fuera del espacio y dentro de él, es decir que el sujeto es bailarín clásico donde quiera que vaya.

El aprendizaje corporal que se adquiere con las técnicas de la danza clásica se va incorporando a la vida cotidiana de los bailarines, desde cosas tan simples como su forma de caminar, moverse, hasta sus hábitos alimenticios se ven modificados a favor de un mejor desarrollo en su área. (Gutiérrez, 2011: 2)

El cuerpo viene a ser una forma de identificación, no solo de herramienta. Es fundamental para el performance y la identificación que los bailarines forman en su imaginario y en el de los demás. La validación de los sujetos pertenecientes al espacio está fuertemente influenciado por esta categorización del ser “masculino” y el ser “femenino”; en este sentido es el cuerpo lo que caracteriza las diferentes formas de representación.

Las mujeres tienen pasos y movimientos determinados que las identifican y que los hombres no pueden realizar porque las normas y reglas de la danza no se lo permiten. En este sentido es imposible que un hombre en el ballet, independientemente de su tendencia sexual, pueda expresarse como mujer. Así, aunque un bailarín sea homosexual, este deberá representarse “masculinamente” en el performance y su cuerpo debe representar a un “hombre fuerte”.



Imagen : www.balletformens.com

En este marco, Gutiérrez afirma que:

Un bailarín se puede identificar, porque tendrá siempre los muslos tensos, la espalda recta, las piernas bien estiradas en una posición que nos indica que está a punto de saltar a un escenario, los brazos aparentan languidez, sin demostrar la fuerza que se posea, la barbilla alzada, los ojos viendo hacia delante; si la disciplina ha logrado su cometido, se estaría describiendo un cuerpo dócil, un cuerpo manipulado, que se encuentra en una escala de control tal que aun caminando por las calles y de manera inconsciente mantiene los parámetros específicos de su área artística, con todas las partes de su cuerpo trabajadas y que se demuestra en cuanto nos da la impresión de que podría comenzar a bailar en cualquier momento. (Gutiérrez, 2011: 2)

De esta manera, según Gutiérrez, las características impuestas, esta configuración del cuerpo masculino en el baile, termina por etiquetar al bailarín, y este se identifica con el espacio, validándose en todos los escenarios en los que transita y no solo en el ballet como un lugar aislado.

Si un bailarín camina por un centro comercial de Quito, de la misma manera caminará por el ballet. Esto debido a que su cuerpo está tan condicionado, tan acostumbrado a una postura y al lenguaje, que tiene que transmitir que su identidad masculina está contruida a partir de una forma de ser “hombre” bailarín.

Casi siempre, la formación del cuerpo en la danza clásica, tanto de hombres como de mujeres, viene de un proceso largo de casi toda una vida. Los bailarines ingresan a una compañía de danza desde temprana edad, además de cumplir con ciertos requisitos genéticos. Una vez dentro, la preparación del cuerpo inicia por un lado para las mujeres y por el otro para los hombres. Durante muchos años, los bailarines se preparan, se van amoldando a los roles que les competen de acuerdo a su sexo y obligación “profesional”. Toda la vida de una bailarín gira en torno al ballet, desde su cuerpo diseñado para tareas específicas, así como su forma de representarse ante los otros.

Gutiérrez, en este contexto, dice que para la danza clásica el mejor momento para ingresar a su estudio es en una edad temprana, en la cual, será más fácil interiorizar y automatizar movimientos y pasos técnicos, así se fabrican cuerpos sometidos y ejercitados. (Gutiérrez, 2011)

En este sentido, si una persona pertenece al espacio durante la mayor parte de su vida, las diferentes interacciones simbólicas que en él se desarrollan, y la construcción del “ser hombre bailarín”, entonces la identidad de género pasa a ser un aspecto sin importancia para el campo, ya que en él no importa la tendencia. Al final, el cuerpo está subordinado a la imposición naturalista de la “fuerza masculina” en contraposición a “la sutileza y belleza femenina.”



Fotografía: Jeremy Breningstall Documentarypictures.com

2.3 Ballet nacional del ecuador



Pieza gráfica: Ballet Nacional del Ecuador

Como se mencionó anteriormente, el ballet data del siglo XV, y a pesar de las varias crisis que soportó a lo largo de su historia, este arte ha perdurado hasta la actualidad. El ballet se encuentra en casi todos los países del mundo, y el Ecuador no es la excepción.

En este país existen varias instituciones dedicadas a impartir cursos de danza no profesional; a priori, solo unas cuantas están dedicadas al ballet profesional. Una de las instituciones dedicadas al ballet profesional es el Ballet Nacional del Ecuador, antes conocido como Ballet Ecuatoriano de Cámara. Esta institución surgió un 26 de Julio de 1980 (Ballet Nacional del Ecuador, 2009), con la intención de fomentar la danza en este país.

El entonces conocido Ballet Ecuatoriano de Cámara comenzó como un proyecto formal de apropiación del arte escénico de la danza, con el propósito de fortalecer el ya existente Ballet en el Ecuador, ubicado principalmente en Guayaquil (Ballet Nacional del Ecuador, 2009).

Por esta razón algunos bailarines que radicaban en Chile tomaron la decisión de regresar al Ecuador para fortalecer y propiciar un espacio para la expresión de este arte en el Ecuador. Los bailarines que fundaron el Ballet Ecuatoriano de Cámara en 1980 fueron: Rubén Guarderas, Camila de Guarderas, César Orbe, Jaime Orbe, Rocío Silva y Ramón Sulem.

Rubén Guarderas es el Director general del Ballet Nacional del Ecuador y es considerado maestro de toda una generación de bailarines, coreógrafos y directores. Es una de las figuras más destacadas de la danza nacional. Como bailarín, Rubén Guarderas ha llevado a escena personajes y situaciones con una gran fuerza interpretativa y como coreógrafo ha logrado plasmar imágenes estéticas de enorme significado.

En 1980 crea el Ballet Ecuatoriano de Cámara, del cual es su Director, trabajo que lo ha hecho con gran entusiasmo y profesionalismo, logrando llevar a nuestro país a eventos internacionales, por lo que en 1992 recibe la Condecoración al Mérito Cultural de Primera Clase otorgada por el Gobierno del Ecuador. (Ballet Nacional del Ecuador, 2009)



Fotografía: Ballet Nacional del Ecuador

En tanto que Camila de Guarderas cofundadora del Ballet Nacional del Ecuador inicia su vida profesional en Chile (su país de origen), como integrante del Ballet Nacional de aquel país. En 1974, en Ecuador, brinda su aporte para la fundación del Instituto Nacional de la Danza. En 1976 participa en la creación de la Compañía Nacional de

Danza y para 1976 participa en la creación de la Compañía Nacional de Danza del Ecuador.

Pero es en 1980 que coopera directamente en la creación del Ballet Ecuatoriano de Cámara junto a su esposo, actual director del Ballet, Rubén Guarderas. (Ballet Nacional del Ecuador, 2009)



Fotografía: Eduardo Ortiz

Gracias al esfuerzo de estos dos profesionales de la danza, entre otros anteriormente mencionados, el Ballet Ecuatoriano de Cámara logró llegar a los teatros del Ecuador. La primera presentación oficial de esta naciente institución fue presentada en el famoso Teatro Sucre.

Un 26 de julio de 1980, cuando el Teatro Nacional Sucre recibió por primera vez al Ballet Ecuatoriano de Cámara, este elenco buscaba que su repertorio fuese moderno, contemporáneo, actual. Casi todas las coreografías eran propuestas del maestro Rubén Guarderas con el enorme apoyo de Camila Guarderas formando un gran equipo de trabajo con César Orbe, Jaime Orbe, Rocío Silva y Ramón Sulem. Ese día, luego del estreno se decidía que asumíamos el compromiso de ir formando un público que fuera creciendo conjuntamente con el desarrollo de nuevas propuestas. (Ballet Nacional del Ecuador, 2009)

Desde aquella primera presentación, la institución se ha mantenido y ha venido creciendo a lo largo de los años. Por razones políticas y debido a la vinculación con el Estado ecuatoriano, hace muy poco tiempo el Ballet Ecuatorino de Cámara dejó de llamarse de esta manera para adquirir el nombre de Ballet Nacional del Ecuador.

Aún así, la dirección sigue a cargo de Rubén Guarderas, quien también es parte de la directiva de la Escuela Metropolitana de Danza, ubicada en la Casa de la Cultura y en las instalaciones del Ballet Nacional del Ecuador.

Camila Guarderas es directora artística del Ballet Nacional, pero también es directora de la escuela de ballet “Giselle”, ubicada en las instalaciones del Ballet Nacional del Ecuador. En esta escuela muchas niñas (principalmente) y muy pocos niños aprenden danza desde muy temprana edad, para una vez crecidas aspirar ingresar al cuerpo de baile del Ballet Nacional del Ecuador.

La edad propicia para estudiar ballet y con la seria intención de convertirse en bailarín o bailarina profesional, es a los cuatro años de edad como máximo; de esta manera se puede condicionar al cuerpo para que a futuro logre adaptarse a los difíciles requerimientos de este arte. (Gutiérrez, 2011:3)

Los requisitos para ingresar al Ballet Nacional del Ecuador, dice Estefanía Ortiz, ex bailarina del Ballet Nacional del Ecuador, son:

Estar una semana dentro del elenco realizando clase. Este elenco es llamado “elenco provisional”. Después la institución concede al bailarín o bailarina una audición, la cual es firmada y fotografiada para tener constancia. En la audición se encuentran las autoridades del Ballet Nacional; Rubén Guarderas, Camila de Guarderas, Jaime Orbe y César Orbe, todos ellos acompañados de un maestro que dicata la clase. Esta audición consta de ejercicios de barra², de centro³ y repertorio⁴. (Ortiz, 2012)

² Ejercicios de aprendizaje y afirmamiento de técnica del ballet que se realiza con el respaldo de una barra, así el bailarín o bailarina puede sostenerse y concentrarse en el aprendizaje de la técnica.

³ Se realizan ejercicios en el centro del salón para poner en práctica lo aprendido en la barra. El objetivo principal es desarrollar el equilibrio, la nitidez en los pasos y el desenvolvimiento del bailarín.

⁴ Es una pieza de la bailarina principal de una obra clásica. Esta pieza depende de la aspiración a alguno de los puestos por los que se está adicionando.

Las calificaciones son entregadas a recursos humanos y si el bailarín o bailarina aprobó, se realizará el respectivo contrato dependiendo de la posición en la que se haya aprobado la audición, es decir, primeros bailarines, solistas o cuerpo de baile.

Una vez contratado se realizan audiciones a los integrantes del Ballet Nacional del Ecuador cada seis meses para determinar el puesto que tendrán en el elenco. (Ortiz, 2012)

Por lo dicho, al Ballet Nacional del Ecuador no se logra ingresar fácilmente, las condiciones para integrar el ballet dependen de las condiciones que tengan los aspirantes y, por tanto, de la configuración de los cuerpos; el conocimiento que se tenga sobre la técnica es fundamental en los deseos de pertenecer a esta compañía de danza. A más de aquello, el Ballet Nacional del Ecuador entrega mayor prioridad a las escuelas de danza pertenecientes al organismo como por ejemplo, la escuela de danza “Giselle” o a la Escuela Metropolitana de Danza.

También existe un convenio con el Ballet de Camagüey de Cuba, fundado por la famosa bailarina Alicia Alonso. El convenio consiste en enviar bailarines cubanos al Ecuador para que estos fomenten y mejoren las condiciones de la danza en este país y, principalmente, en el Ballet Nacional del Ecuador.

CAPÍTULO III

BALLET: “SER UN HOMBRE EN LA DANZA”, ROLES Y ACTUACIÓN

La presente etnografía hace una aproximación a los balletistas y su espacio en Quito, se concibe al ballet desde una doble mirada donde la validación de género se legitima por los actantes internos y por el público que asiste a los teatros.

Se analiza a los bailarines en sus interacciones cotidianas, las relaciones que se constuyen dentro del ballet, las principales interacciones, dinámicas y conflictos que configuran las representaciones de masculinidad en contraposición a la feminidad; así como las versiones de masculinidad hegemónica que dominan este espacio a nivel local.

3.1 Mi interés por el campo, primeros acercamientos

Mi interés por estudiar el ballet como espacio de construcción y representación de masculinidades surgió una noche en que mi hermana se presentaba como parte del elenco del Ballet Nacional del Ecuador. Por coincidencia, y debido a las políticas de inclusión del actual gobierno del Ecuador, el Ministerio de Educación organizó una presentación para jóvenes de colegios públicos, entre ellos, el colegio Mejía, Montufar, entre otros.

Cuando ingresé al teatro, lo primero que me llamó la atención, debido a mi completo desconocimiento de que la institución estatal era la que organizaba la presentación, fue ver personas de un estrato social totalmente diferente al que

acostumbra ir a este tipo de espacios. La mayoría de jóvenes que estaban en la Casa de la Cultura eran hombres; extrañamente, esa noche el evento auspiciado por el Ministerio estaba dirigido solamente a colegios masculinos.

En principio me perturbó entrar en un ambiente al cual yo estaba habituado desde que era pequeño, y encontrarme con personas completamente ajenas al “público” que suele asistir al ballet, y con quienes yo comparto ciertas formas de “comportamiento” dentro de este espacio. Los jóvenes que habían asistido, no “actuaban” para nada de acuerdo a los cánones de lo que “debe” hacer una persona cuando asiste a un teatro. Hacían mucha bulla, se burlaban de la música de fondo que suena antes de la obra, hablaban de mujeres, pelaban y se insultaban.

Instantes más tarde, y con lo que había presenciado para entonces, me pregunté cómo iban a reaccionar (los estudiantes) una vez que comience la función. Presumí que apenas aparezca el cuerpo de baile y específicamente los bailarines, habría todo tipo de burlas respecto a la tendencia sexual de los mismos.

Las cortinas se abrieron, las luces del escenario se encendieron y comenzó la función. Mi hermana salió en el primer acto al igual que muchas mujeres que danzaban la obra “Don Quijote”; todavía ningún hombre había saltado al escenario. Yo estaba muy enojado porque los estudiantes no dejaban de silbar y de gritar lo “buenas” que estaban las bailarinas.

Justo cuando terminó la parte de mi hermana, un bailarín salió con gran fuerza al escenario y bailó representando a un torero. La reacción fue inmediata, en todo el teatro se escuchó una sola carcajada; los hombres comentaban entre sí lo “maricón” que se veía aquel bailarín por usar mallas y ser tan “afeminado”. “Qué maricón” decían, y bromeaban acerca del parentesco que tenía el bailarín “maricón” con algún compañero de curso; fue en ese instante donde surgió mi interés por estudiar ese espacio.

Mi reacción inmediata fue de “vergüenza ajena”, porque no podía creer que en un teatro el público hiciera tanto escándalo; para mí era algo novedoso, pero al cabo de un tiempo y con la salida de más bailarines, me di cuenta de que en el fondo yo también pensaba parecido, la diferencia era que yo asistí a varias presentaciones anteriormente y por eso sabía cómo “comportarme”, pero la mayoría de esos chicos no habían concurrido nunca antes a una presentación de ballet.

Lo que presencié ese día me llevó a pensar cómo, para el público en general, más allá de su clase socioeconómica, la representación del bailarín suele estar asociada con la homosexualidad: la gente entiende al hombre que danza como “gay”. Comprendí entonces que los estudiantes se burlaban de algo ya interiorizado por muchos hombres y mujeres, la diferencia es que lo hacían en voz alta, pero esto no era más que una manifestación de lo que la mayoría piensa del balletista masculino, que se lee como “afeminado” por no performar de acuerdo a los patrones socialmente establecidos que se refieren a “ser viril” en la sociedad.

Finalizó la obra y muchos de los presentes se habían dormido, por lo cual los profesores tenían que aplaudir y decirles que la obra ya había terminado. Hablé con mi hermana y le pregunté si había escuchado las burlas del público hacia los bailarines y ella me respondió que sí, y que eso nunca le había pasado antes en una de sus presentaciones; también me dijo que algunos de los bailarines se sentían muy mal, humillados por el público. La curiosidad se apoderó de mi mente y decidí realizar la presente etnografía.

3.2 El balletista y su espacio

El Ballet Nacional del Ecuador se encuentra ubicado en la ciudad de Quito, en la calle Manuel de Abascal y Cochapata, en la Avenida Gaspar de Villarreal. Está conformado por alrededor de 40 personas de las cuales 17 son hombres. Hay un importante predominio de mujeres, tanto a nivel profesional como a nivel de escuela de danza.

En la escuela de ballet “Giselle”, ubicada en las instalaciones del Ballet Nacional, y cuya directora es Camila de Guarderas, todas las alumnas son mujeres, no hay un solo niño o adolescente que aspire a bailarín profesional o que lo haga por afición.

Esto llamó mucho mi atención, ya que si no hay chicos que aspiren a balletistas, entonces ¿qué bailarines van a integrar el Ballet Nacional a futuro? Esta interrogante me hizo reflexionar sobre quiénes eran aquellos 17 bailarines que forman parte del Ballet Nacional y por qué decidieron vincularse a este arte. Al principio traté de involucrarme más con ellos, pero me di cuenta de que no querían hablar. Evadían mis preguntas y no eran receptivos con mis intentos de entablar algún tipo de relación. Empecé a cuestionarme y pensé que mi comportamiento no era el apropiado, no entendía cuál era el motivo de tal resistencia.

Con quienes sí entablé una buena relación fue con las bailarinas, muchas de ellas conocidas a través de mi hermana. Ellas me dijeron que los hombres del Ballet no hablaban conmigo porque eran extranjeros, la mayoría cubanos y sabían que estaba haciendo una investigación, lo que les causaba cierto temor.

Esa afirmación me sorprendió de sobremanera, ¿cuál sería la razón de que aquellos hombres me tuvieran miedo? Poco después me explicaron que la mayoría de

balletistas que bailan para el Ballet Nacional son cubanos, vienen al Ecuador como parte de un convenio con el Ballet Nacional de Cuba; su estadía en el país se da como “intercambio cultural”, pero muchos se quedan como migrantes ilegales.

Por esta razón mi presencia con una grabadora de voz, mi cámara de fotos y mi libreta de campo resultaba perturbadora para la mayoría de bailarines de este espacio, ya que no se encontraban en una situación de legalidad laboral.

Con la explicación que me brindaron las bailarinas, mis interrogantes se multiplicaron, ¿cuántos bailarines extranjeros hay y cuántos son ecuatorianos? ¿Esto podría ser una problemática dentro del espacio? ¿Qué tipo de “actuación” tienen los bailarines cubanos y qué “actuación” los ecuatorianos? Estas dudas iban a ser explicadas más adelante y con varias visitas al espacio, además tuve que dejar en mi casa la grabadora y la cámara, me quedé únicamente con mi libreta de campo para no perjudicar mi investigación.

Al cabo de mis primeros dos meses en el Ballet Nacional, los bailarines se habían acostumbrado más a mi presencia, aunque no gozaba de su total confianza, al menos ya no los incomodaba tanto.

Una de las primeras situaciones que llamó mi atención fue la separación tan marcada entre mujeres y hombres. Las mujeres ingresan en un salón y los hombres en otro, separados por sexos y por “roles” que deben desempeñar. En un principio no entendía por qué los hombres recibían clases separados de las mujeres, yo pensaba que todos hacían lo mismo. Por esta razón le pregunté al único bailarín con quien había entablado una ligera amistad hasta ese momento.

Eduardo: ¿Por qué separan a hombres y mujeres? ¿No hacen lo mismo en clases?

José: ¡No! Pa nada chico... Las mujeres son una cosa y los hombres otra totalmente diferente, las clases están divididas porque nosotros tenemos otras funciones, no se trata solo de bailar sino de las tareas que se deben cumplir en el baile (José Céspedes, enero de 2012).

José es un bailarín cubano que llegó al Ecuador por “intercambio cultural” con el convenio que existe entre el Ballet Nacional del Ecuador y el Ballet Nacional de Cuba. Fue él mi primer contacto, el más importante diría yo, ya que era primer bailarín y por ello tenía muchas influencias dentro del grupo y fuera de él. José me ayudó a entrar a repasos y clases más fácilmente.

Mientras asistí a las clases de los hombres siempre observé trabajo físico. Se hacía demasiado hincapié en aquello, los ejercicios estaban siempre direccionados a la potencia y al desarrollo muscular, porque el “rol” de los hombres o la “tarea”, en palabras del bailarín José, es cargar a las bailarinas y guiarlas por el escenario. También entrenaban muchos saltos, la potencia de sus piernas era impresionante, lograban saltar al menos un metro y medio.

En cuanto a las mujeres, pude entrar a unas cuantas clases, lo que logré observar fue el desarrollo de movimientos suaves, por supuesto requerían de mucha fortaleza, pero el objetivo principal era resaltar la “feminidad”, como decía uno de los instructores. Los pasos suaves, acorde a la música clásica, la postura de las mujeres, siempre rectas, mirando hacia al frente, el levantamiento de las piernas, la posición de sus delicadas manos, todo tenía como objetivo construir una representación del “ser

femenino”, un ser delicado, armonioso, sublime pero débil, que necesita de la protección masculina.

En contraposición al performance femenino, los hombres debían saltar muy alto, moverse con fuerza y presencia, demostrar su valentía y estar dispuestos a entregar sus vidas por la “princesa”.⁵

Pero la separación de hombres y mujeres no es algo permanente. Las clases empiezan a las ocho y treinta y finalizan a las diez de la mañana. A partir de las doce del día, reciben juntos una clase llamada partneo.⁶ Al final de una jornada típica del Ballet Nacional está el repaso general de las varias obras que se realizarán durante todo el año.

Ya sea separados o unidos, las y los bailarines deben seguir rutinas que ponen énfasis en roles de género específicos. En el ballet, la complementariedad masculina/femenina es esencial. Es decir que la construcción de género determina acciones que una bailarina puede o no desempeñar en el espacio, debe ejecutar siempre movimientos delicados, dejarse llevar por el hombre y, ante todo, lucir su feminidad a nivel físico y estético.

Lo mismo sucede con el bailarín, debe representar y comunicar fuerza, poder, realizar complicados saltos y duraderas cargadas, que solo se pueden lograr por la fisionomía de su cuerpo entrenado que evidencia su musculatura.

Es en esta interacción donde se legitima la masculinidad hegemónica del espacio, independientemente de la tendencia sexual de los sujetos, ser hombre es siempre “mostrarse como hombre”. Así me lo dijo José, quien ocupa el puesto más “importante” de los bailarines, es el protagonista de todas las obras.

⁵ Casi siempre la narrativa del ballet tiene como tópico principal historias de realeza, tales como el amor entre príncipes y princesas. “Romeo y Julieta” o el “Lago de los Cisnes”.

⁶ Clase en la que se realizan bailes a duo, es decir una pareja de baile conformada por un bailarín y una bailarina.

Verás Eduardo, lo que haga uno en su casa, o en su vida privada se queda por fuera del ballet. Así el bailarín sea homosexual, uno siempre tiene que bailar como hombre, no como muchacha... (José Céspedes, enero de 2012)

Esto lo pude confirmar en un repaso al que asistí. El Ballet Nacional se encontraba montando la coreografía para una obra que se iba a presentar en la Casa de la Cultura Ecuatoriana llamada “Don Quijote”. José una vez más obtuvo el puesto principal de la obra, el papel de Basilio. Se realizaba la audición para los otros papeles importantes, entre ellos el “torero”; a la audición se presentó un bailarín con quien nunca había podido conversar hasta entonces, su nombre era Ariam.

Bailó, según lo que pude percibir con mis pocos conocimientos respecto a la técnica del ballet, como cualquier ballestita, nada fuera de lo común o por lo menos nada distante de lo que observé anteriormente, pero me equivoqué. Al finalizar el baile, se cortó la música y el profesor gritó al bailarín, lo forzó a pararse y con severo tono de voz dijo.

Maestro: ¡Ariam! Respondeme una cosa, tú ¿que eres?

Ariam: soy... Hombre, maestro.

Maestro: ¡Entonces empieza a actuar como tal! A mi no me interesa si te pasas viendo todo el tiempo al espejo o si te acuestas con todos los hombres que ves, pero aquí tu vienes a bailar como hombre no como hembra. (enero de 2012)

Me quedé estupefacto, no podía creer se hiciera alusión a connotaciones discriminatorias y que esto no generara reacciones, sobre todo si se considera que la mayor parte de los bailarines que presenciaron este momento eran homosexuales. Ariam

solo se retiró, al final no consiguió el papel, aunque adicionó nuevamente: no logró corresponder a los cánones de ser “hombre” en el Ballet.

3.3 Bailarines nacionales y extranjeros

La problemática alrededor del Ballet Nacional del Ecuador, como espacio dominado por las mujeres, tiene un trasfondo importante que refleja el poco interés de los hombres por pertenecer al espacio. En mi investigación, a nivel profesional pude observar que apenas eran 17 hombres, un número prácticamente insignificante para la cantidad de mujeres que danzan en esta institución. Esto resulta un problema, ya que sin hombres que se interesen por practicar este arte, el espacio corre gran riesgo de desaparecer: aunque las mujeres sean la figura más representativa del ballet, resulta imposible pensar en esa feminidad sin hombres que resalten esta categoría.

Por esta razón, el Ballet Nacional tomó una decisión para la continuidad de la institución como tal, y determinó un cupo ilimitado para la incorporación de balletistas extranjeros. Así, la alianza con el Ballet Nacional de Cuba se convirtió en el portal de ingreso para los balletistas cubanos al Ballet Nacional del Ecuador.

De los 17 bailarines, 13 eran cubanos, 1 era chileno y apenas 3 ecuatorianos. Me preguntaba en qué condiciones estarían laborando los bailarines extranjeros en el Ecuador. En una entrevista, José me explicó la razón de la “preferencia” por los bailarines cubanos que acompañan al Ballet Nacional desde su misma fundación.

Haber... La escuela cubana de ballet es conocida en el mundo entero, los bailarines cubanos gustan en el mundo, por ese rigor de escuela que se caracteriza por el hombre masculino, con tremenda elegancia. Aquí en el Ecuador bueno hay muchos bailarines cubanos hombres, yo creo que han levantado el ballet aquí en Ecuador desde que Rubén Guarderas tenía el convenio con el Ballet Nacional de Cuba desde el año ochenta y pico, que

se fundó el Ballet Ecuatoriano de Cámara, han venido bailarines cubanos al intercambio ese cultural, desde ahí ya esto se ha nutrido de bailarines cubanos y ha levantado mucho al ballet con eso (José iglesias Céspedes, febrero de 2012).

En el espacio noté que existían diferencias marcadas entre los bailarines ecuatorianos y cubanos. Los balletistas ecuatorianos me parecieron más callados, cuando algún cubano hacía alguna broma; los ecuatorianos solo sonreían y continuaban con su rutina. El balletista chileno no parecía tener problemas con nadie, pero sin duda su relación era más cercana con los ecuatorianos, en tanto que los cubanos formaron una especie de grupo, que me interesó de manera particular. Entendía que más allá del respeto que siempre existió entre todos los actores del espacio, en esta situación se encontraba una problemática muy profunda, una especie de control del espacio por una mayoría que seguramente impondría ciertas “características” que influirían en la forma de identificación del espacio con los sujetos en cuestión.

Empecé a formar una relación más cercana con los bailarines cubanos, sobre todo con José, me invitaba a su casa, estuve en todos sus repasos, puedo decir que logré entablar una relación amigable con él. Y fue quien permitió mi acercamiento al grupo de bailarines cubanos. Todos ellos eran homosexuales, o al menos eso fue lo que me dijo José; nunca pude estar seguro de eso, pero había algunas actitudes que me permitieron obtener cierta información de ellos respecto de sus preferencias sexuales.

El grupo de bailarines cubanos se caracterizaba por su capacidad de expresión, cuando entraba al Ballet su presencia era evidente por el gran alboroto que armaban. Sus gritos, risas y demás se escuchaban por todas las instalaciones y nadie les decía nada porque paradójicamente la mayoría de profesores eran de la misma nacionalidad y participaban de la juerga.

José me decía que entre los bailarines cubanos y ecuatorianos no había una buena relación, afirmó que los ecuatorianos sentían “como envidia” porque los primeros puestos los tenían los bailarines cubanos.

Desde entonces noté que efectivamente existían tensiones entre los dos grupos, pero al ser mayoría cubanos, los ecuatorianos solo podían aceptar la situación tal cual era, no había otra opción. Decidí acercarme más a los bailarines ecuatorianos, hablar con ellos para que me digan qué es lo que sienten o piensan respecto al innegable dominio del espacio por parte de los balletistas cubanos, además de la supremacía femenina por sobre los dos “grupos” masculinos.

Los ecuatorianos al principio no fueron muy amables conmigo, de hecho sus actitudes denotaban hostilidad, me catalogaban como “amigo” de los cubanos, tal vez pensaron que todo lo que me dijeran llegaría a oídos de José, que podía decirse ya era mi amigo.

A pesar de estas adversidades, logré acercarme a dos bailarines ecuatorianos, uno llamado René Ramírez y el otro Elías Arias. Los dos adquirieron cierta confianza conmigo porque siempre al final del día saludaba con mi hermana y con la pareja de baile de Elías que se llamaba Irina. Por la fraterna amistad que mi hermana poseía con René y de la misma manera Irina con Elías, los dos fueron involucrándose más conmigo y mi investigación.

En un principio los dos afirmaban que los cubanos vienen al Ecuador con todas las facilidades porque el Ballet les apoya incondicionalmente y que, en cambio, a los balletistas nacionales no se les da el mismo trato.

Noté entonces que existían conflictos “xenobóficos”: sentían que los cubanos les “robaban” puestos y les restaban importancia. Sin embargo, después constaté que los problemas iban más allá de conflictos socio-económicos “patrióticos”.

Tiempo después me enteré que Elías fue novio de José, mi primer contacto dentro del ballet, y allí existía una tensión sentimental por cuanto debía ser muy cauto en mis preguntas. Elías nunca quiso que grabara nuestras conversaciones, casi siempre nuestras pláticas eran sobre viejas anécdotas amorosas entre José y él, pero hubo algo que me pareció importante para mi investigación. En una de las tantas charlas, Elías me dijo que José, por ser primer bailarín, era un ejemplo para los demás, que muchos (incluyéndose) querían ser como él porque tenía las condiciones necesarias que todo balletista desearía.

En este contexto entendí que no sólo existía una disputa por el control del espacio por razones socio-económicas, había una disputa por quién es referente de validación. La gran mayoría de cubanos hacía que la minoría, en este caso los ecuatorianos y chileno, vean en este grupo dominante el referente de validación, o en términos de Goffman, eran quienes llevaban a cabo la interacción simbólica, manejaban el control de la comunicación a favor de su propia actuación; es decir, que los cubanos representaban el “deber ser” del balletista en este espacio. Así lo afirmó el propio José refiriéndose al balletista cubano.

Uno cuando ve un bailarín cubano se lo diferencia de los demás, la manera de la relación de pareja. Hay muchos bailarines en el mundo entero, a pesar de que se ha mejorado en esto, bailan y no miran a la muchacha, no sonríen, no tienen esa comunicación, el bailarín cubano se identifica por eso, el paso a dos como te decía antes, es como que estuvieran enamorados cuando están bailando, una relación muy bonita. En otros países de Europa, el bailarín no es que sea afeminado, pero siempre tiene los movimientos un poquito más delicados, a diferencia del cubano que los hace más fuerte. (José iglesias Céspedes, febrero de 2012)

Pero esto no quiere decir que los bailarines cubanos puedan expresar libremente su propio y característico performance, porque ellos también están subordinados a las características del “hombre viril” común. Del mismo modo idealizan una forma de ser hombre, que es la que necesitan representar en el escenario, por tanto intentan a como dé lugar conseguir ser “más masculinos”. En este sentido, a pesar de que la mayoría de hombres en este espacio sean homosexuales, y aunque exista una “presión” para los heterosexuales por ser minoría, no es esta la masculinidad hegemónica, no es el ideal a ser alcanzado por los miembros del espacio; al contrario, son ellos los que buscan ser menos femeninos, menos “gays”, intentan validarse con la fortaleza a través de la aprobación de los profesores, del propio cuerpo de baile y sobre todo, del público.

Por esta razón Elías, René y el resto de bailarines ven a José como un referente de “masculinidad”, porque representa poder y dominio sobre quienes no preforman correctamente lo que es ser un “verdadero hombre balletista”.

En este sentido, comprendí que la disputa por el control del espacio no radicaba en la nacionalidad, era verdad que existía un cierto rencor por las diferencias y privilegios que tienen los cubanos por sobre los ecuatorianos, pero ese no era el altercado en el caso masculino. La problemática surgía por las dinámicas de poder que conllevan a la masculinidad, por las acciones de los actantes en competencia por alcanzar el ideal masculino, por la consecución de ser “más hombres” a la hora de bailar. El fin es contraponerse definitivamente a la feminidad y es en este discurso donde se construye la representación del bailarín; al final ellos reproducen el imaginario de lo que “debe” ser la masculinidad y, por tanto, el espacio no se muestra como antagonista de la sociedad patriarcal, al contrario refuerza el estereotipo de los roles, de la categorización hombre/mujer, y refuerza las divisiones entre ambos sexos.

Por esta razón me pareció necesario profundizar en las dinámicas de interacción para la validación, entender cuál era el vehículo significativo del “ser masculino”, de qué manera este ideal de hombría lograba ser alcanzado y cómo era interiorizado por el grupo. De acuerdo a esto me di cuenta de que quienes más se acercaban a este imaginario o ideal de virilidad eran los balletistas cubanos y como referente supremo, el primer bailarín, mi amigo José.

3.4 Validación interna: “ser un hombre en el ballet”

*“La primera condición para ser bailarín es ser hombre”
(Antonio Gades, 1976)*

José: Si te mandan a hacer un papel de Don Quijote, por ejemplo Basilio, él coquetea con Kitri, demuestras al público que tú estás persiguiendo a esa muchacha y logras enamorarla, con una mirada, un beso, una sonrisa, también eso que te decía de ser masculino ponerte en ese rol, te mandan a hacer un papel afeminado, lo hago afeminado, por ejemplo eres un marqués de Francia y tienes que hacer el personaje afeminado ahí lo hago, pero si el personaje no requiere eso, yo soy el macho más macho que hay en ese momento (risas).

Eduardo: ¿Piensas que el ballet es un espacio donde te puedes expresar libremente, qué sientes cuando bailas?

José: Cuando bailo.... Es como que estuviera conversando, hablando, caminando con esos pasos de ballet, es una actuación ya llevándolo a esa técnica pero lo trato de hacer como si fuera conversación. (mayo de 2012)

Ser un bailarín es la identidad de José, de los demás actantes, más allá de la nacionalidad y las influencias que atraviesan al sujeto en su cultura, su identificación está directamente ligada al ballet, sobre todo si se tiene en cuenta que para ser balletista, uno debe hacerlo desde que es un niño pequeño. Por esta razón, el “papel” que

representan los bailarines en escena no es solo una actuación, es parte del individuo, así lo afirma el mismo José sin darse cuenta, dice que bailar es como conversar, es decir, algo cotidiano, una acción más de la identidad personal. La validación de los bailarines se refuerza en parecer “menos femeninos”, el baile tiene que representar a la masculinidad, tiene que separarse de su contrario, “la feminidad”, y además se traslada de la plataforma artística al espacio individual; se conforma así como parte de la construcción identitaria del individuo en cuestión, tanto que este “papel” del que habla José, lo interioriza como “normal” o normalizado.

En mi observación pude evidenciar la problemática alrededor de los bailarines en su intento constante de no parecer “femeninos”, de actuar de acuerdo al statu quo del ballet: hombre igual a fortaleza, mujer igual a sutileza. Esto resulta en una construcción del individuo de lo que “debería ser” un bailarín, pero no siempre es, y esto vuelve difícil la construcción de la identidad del sujeto, debido a que muchas veces hay balletistas como Ariam que tienen un estilo de baile considerado como “amanerado” por sus compañeros y profesores.

Yo sé cómo mis compañeros me miran, me juzgan, y yo intento, no es que no lo hago, yo intento bailar más fuerte, pero hay ciertos movimientos que me hacen parecer afeminado, pero es porque yo soy así, me gusta ser femenino, no me gusta ser como esos hechos los hombres. Por eso me hice balletista, porque creí que aquí podía expresarme libremente, pero pa que veas que no siempre es así. (Ariam, mayo de 2012)

En este sentido, Ariam construye su masculinidad a partir de la validación de sus compañeros y profesores, él no puede expresar su identidad de baile, por miedo a representar la “feminidad”, solo podrá actuar de acuerdo a su identidad de género fuera del ballet, porque dentro de este espacio es un “hombre” balletista y, por tanto, la

actuación debe establecerse bajo los parámetros impuestos por el campo donde se da la interacción.

La validación entre los balletistas se forja a partir de la configuración de su cuerpo, en él radica la interacción simbólica y la forma de comunicación para la legitimación; es el vehículo de significantes, es en ellos donde se construye la forma de ser “hombre” en el ballet, influenciado por los roles como extensiones de la sociedad “machista” que impone condiciones de masculinidad.

Mientras observaba las prácticas de los bailarines, me percaté que en los descansos los hombres hablaban de sus novios, de lo guapo que le parecía algún chico que había conocido, se palmeaban las nalgas, se flirteaban, en general la interacción entre los actores del campo estaba determinada por sus preferencias sexuales hacia personas del mismo sexo, pero una vez que ensayaban o recibían clase de técnica, se enfocaban en parecer lo más masculinos, los más fuertes en su técnica y en esto existía una rigurosidad tajante.

En este contexto el baile, como expresión artística, es lo más importante del espacio, es el simbolismo que legitima la norma de la separación de los sexos, de esta relación complementaria entre la feminidad y la masculinidad. Esto se debe a que el ballet es, hasta cierto punto, un arte clásico, que no ha sufrido mayor modificación desde sus orígenes. El baile tiene que diferenciar a los géneros y no puede permitir que se evidencien otro tipo de expresiones que atenten contra la norma porque eso sería poner en riesgo el *establishment* del ballet y, por tanto, del espacio.

Lo mismo sucede en el caso de las mujeres, a pesar de que mi investigación no se enfocó en la interacción femenina, la relación entre bailarines y bailarinas es fundamental para la interacción y la construcción de las identidades en disputa.

La división de sexos es tan marcada en el espacio que resultan evidentes los roles repartidos a los participantes; por ejemplo, las mujeres son mayoría y dominan el ballet, este gira en torno a la expresividad del baile femenino. En este sentido existe una disputa por el control del campo, es decir que nada puede interferir entre la obra y su éxito, determinado por las mujeres y su danza. Así, los hombres son solo el “relleno” de una obra, son los encargados de hacer brillar a la bailarina y lo hacen resaltando su virilidad. En el performance, la mujer es quien prepondera, por la diferencia intrínseca entre los dos bailes.

Eduardo: ¿Cuál es el fin del hombre en la danza?

José: Haber el hombre además de que tiene que estar físicamente muy bien, es el que acompaña a la bailarina, en un pas de deux, que es el baile de dos, es un 50% el hombre y un 50% la mujer, pero yo digo que nosotros somos un poquito más, el 70% vaya, para que esa bailarina brille, si el hombre no está ahí bien puesto atrás de ella eso no se logra.

Y yo digo, cuando me pongo a ver, yo veo a la bailarina así tan bonita, pero el hombre casi no se ve, y yo decía coño mira que bien baila esa bailarina pero prácticamente el hombre se lo está haciendo todo jajaja, y coño a veces tanto sacrificio, bailar y bailar y bailar y prácticamente no nos vemos, es atrás de ella todo el tiempo, pero bueno te digo yo que es muy difícil y que el 70% somos nosotros. (mayo de 2012)

De esta manera, existen ciertas características que los dividen corpóreamente; por ejemplo, las mujeres no pueden llevar el pelo corto, esa es una imposibilidad, de ninguna manera una bailarina puede ser gorda o muy corpulenta, esto no solo por razones técnicas, sino netamente simbólicas, por las significaciones de la belleza en el ballet, la estética y el “ser femenino”. De la misma forma, se construye la masculinidad, por el binario hombre/mujer, por la diferenciación de los sexos y la configuración de los cuerpos. En otras palabras, la identidad de el y la bailarina se legitima en contraposición a uno u otro sexo.

Así, entendemos que el ballet como micro-espacio, no es muy diferente de su macro-contexto: la sociedad los roles están establecido por esta misma diferenciación, predomina la noción o categorización de los sexos que los encasilla en un discurso diferenciador de géneros.

Por esta razón en el ballet es irrelevante si un hombre es homosexual, travesti, o una mujer es bisexual o lesbiana, no importa el género, ni la identidad, al final todo se reduce a performar como un hombre y como una mujer; se manejan dobles actuaciones, por un lado la identidad del bailarín, y por otro la “actuación” de la persona para el baile, a merced de él.

Mientras estuve en el Ballet Nacional, durante los 5 meses que duró mi investigación, nunca observé alguna disputa por la tendencia sexual de los bailarines, jamás pude constatar si existía discriminación por parte de homosexuales a heterosexuales o viceversa. Por el contrario, siempre hubo buenas relaciones entre los individuos más allá de sus preferencias sexuales. A pesar de que la mayoría de hombres pertenecientes al espacio eran homosexuales, nunca hubo (al menos en mi presencia) intentos de dominación simbólica hacia los heterosexuales y, curiosamente, los bailarines hétero tampoco excluían o ejercían algún tipo de agresión simbólica hacia los balletistas “gays”. La problemática de la construcción masculina en el ballet, no se define a partir de la “tendencia sexual” que domina el espacio, al final la admisión resulta en ser un “verdadero hombre” en la danza.

El bailarín masculino, cuando entra al escenario, no es que se debe sobreactuar o hacerse el más macho que nadie, pero tiene que verse hombre. Para eso está la mujer delicada, bella, bonita que está en punta, que se le pone alitas, que parece una princesa. Ya de por sí el ballet es una cosa delicada, imagínate si es que tú te dejas llevar por esos movimientos delicados y ya se te va el personaje y haces lo mismo que la mujer... ¡se tiene que ver la diferencia! El hombre es hombre, con esos movimientos

delicados pero que el público se tiene que llevar la impresión de que eres un macho parado en esa escena. (José Céspedes, marzo de 2012)

Los bailarines manejan una doble actuación, por un lado encuentran en el espacio un campo de expresión, de interacción donde pueden legitimar su identidad de género sin miedo a la exclusión o a la representación negativa que tiene la sociedad patriarcal sobre la homosexualidad; es decir pueden ejercer en este campo una nueva hegemonía de la masculinidad que se construiría a partir del interaccionismo de una mayoría. Pero esto no se cumple, en este espacio también existen formas de opresión estructural que limitan la forma de entender a un individuo como una construcción más allá del binario masculino/femenino.

Esta forma de opresión radica en la doble mirada de la que depende este espacio, la validación masculina no se da únicamente en las relaciones cotidianas de los bailarines en las prácticas, sino que se construye para la mirada del público que entiende al espacio como espectáculo. Finalmente, es el público el que define y valida la masculinidad hegemónica en el ballet.

Antes de una función, el coreógrafo y los “altos mandos” del Ballet hablan con el cuerpo de baile y les dicen que recuerden su “papel”. Esto me pareció muy interesante, porque al final es en este aspecto donde se traduce el performance de los individuos, siempre en permanecer dentro del “papel”; es una “actuación” en términos de Goffman, y es el público el que juzgará a los actuantes definiéndolos de acuerdo al “rol” que están desempeñando. Pero ¿a qué se refieren con este papel? Sin ninguna reflexión teórica, y de manera totalmente inconsciente, los coreógrafos definen lo que en términos académicos Goffman plantea como “actuación” y Butler como “performance”. Es por este papel, este guión teatral que deben cumplir los bailarines,

por lo que trabajan arduamente tras el escenario, todos los días en el Ballet. Es por este “papel” que los bailarines y bailarinas han estudiado toda su vida, sus cuerpos se han condicionado a lo largo de toda su existencia, y por esta razón este “papel” se convierte en un anexo de su identidad y de la construcción de género que se ha formado en el imaginario de los balletistas.

Este “papel” al que hacen referencia los encargados de las obras, lo pude entender desde mi perspectiva con los roles que los y las bailarinas deben cumplir. Estos roles dependen de su diferenciación y, como se ha mencionado anteriormente, la dicotomía femenino/masculino en el ballet pasa por la conformación de los cuerpos y lo que estos puedan comunicar.

Los cuerpos son la herramienta de interacción, es con ellos que los bailarines se definen como hombres y las bailarinas como mujeres. Los hombres deben trabajar muy duro diariamente por mantener su musculatura y, por otro lado, las mujeres deben hacer lo mismo por su figura, deben siempre estar delgadas y parecer “estéticamente” más femeninas. El cuerpo pasa a ser tanto la herramienta laboral, como el símbolo de opresión que encierra las diversidades de género en dos formas de entendimiento marcadas por los sexos. Es el cuerpo el que encierra todo el discurso de la masculinidad de la danza; este discurso no toma en cuenta las preferencias del sujeto, solo encierra el “deber ser” de la mente hétero, totaliza los conceptos y basa la construcción en la lucha de poderes que encierra la masculinidad para su legitimación; esta pugna radica en qué tan masculino es un bailarín o qué tan femenino este pueda resultar.

Es en este sentir de los individuos donde se consolida la validación, donde se forja la masculinidad dominante, en cómo el cuerpo transmitirá sin ruido la mayor información de virilidad al público. Y es en este marco donde los propios bailarines se juzgarán entre ellos como actores del espacio, se validarán a través de la medición de la

virilidad, aún siendo homosexuales; la mirada entre ellos estará direccionada a la configuración del cuerpo y su expresividad, la legitimidad solo se puede alcanzar por quién es más “hombre” y quién lo es en menor medida, como si fuese algo cuantitativo, medible.

Y al igual que en muchos otros espacios, es la mirada de la mente hétero que Wittig plantea, la que define la identidad de los bailarines; esto lo pude cotejar en cada presentación, repasos, en la división por sexos para las respectivas prácticas, en la agonía de algunos bailarines con cada ensayo colectivo o individual para fortalecer sus cuerpos y perfeccionarlos, en la pugna de poderes que se manejaban en el espacio por quién luce más “varonil”.

Una de las manifestaciones que más ocurren entre bailarines para demostrar quién es más “hombre” se da con la distinción en la danza. Los bailarines expresan sus destrezas “viriles” en los giros, saltos y cargadas. En una ocasión me encontraba en la sala principal, en ella repasaba Elias junto a su pareja de baile Irina, en la misma sala estaba José. Elias es un bailarín muy joven y todavía no tiene la fortaleza que balletistas de más trayectoria como José poseen. En sus intentos por cargar a Irina lucía muy inconforme e inclusive afectado por no poder hacerlo correctamente. Por esta razón José se acercó a Elias y en tono burlón le demostró cómo debía hacerlo. Elias se enojó y lúdicamente se justificó afirmando que solo estaba cansado. Este es un ejemplo, pero sucedió muchas veces; de hecho es muy típico entre los bailarines hacer este tipo de demostraciones de poder.

Lo que José hizo fue entrometerse en una práctica, la cual no le competía, y demostró su fortaleza al hacer los pasos que Elías no pudo. Ante la vista del resto, José actuó de acuerdo a su rol de primer bailarín, gracias a su masculinidad, a la fortaleza de su cuerpo, levantó a Irina y por tanto completó el “papel” asignado para los bailarines

masculinos. Con esto demostró “ser más masculino y, de manera simbólica, atacó la virilidad de Elias.

Todas estas manifestaciones contradicen lo que algunos bailarines afirman respecto al espacio como un lugar donde se pueden expresar libremente, como un escenario de resistencia a la sociedad machista y homofóbica. Esto resulta problemático ya que existe una idealización por parte de los individuos sobre el espacio; sin embargo, este no es como ellos lo perciben, lo que convierte a la libertad de expresividad en un mito frente a la realidad que les imposibilita expresar su identidad de género, como en el caso de Ariam. Los bailarines están siempre condicionados a los roles establecidos por las reglas de la danza clásica y por el control al que se someten y aceptan como forma de vida.

Es muy difícil, demasiado, si vuelvo a nacer no sería bailarín de ballet. Decía un bailarín famoso del ballet, “uno no escoge el ballet, el ballet lo escoge a uno”, porque tienes que tener ciertas condiciones, dedicarte horas para poner tu cuerpo y la mente para ese arte y lo difícil que es el ballet.

Imagínate en el ballet hay muchas posiciones que son anormales al cuerpo, por ejemplo el “hacia afuera”, nosotros no nacimos caminando así como caminan los bailarines con las piernas abiertas y ya desde que te pones en la barra para hacer clase de ballet ya es una posición anormal, ya está sufriendo ahí tu cuerpo. Por eso se escoge a niños desde chiquitos que tengan unas condiciones especiales, cualquiera no puede ser bailarín de ballet clásico. (José Céspedes, marzo de 2012)

En una conversación que mantuve con José después de una clase, le pregunté si creía que el ballet era un lugar donde los homosexuales podían expresarse libremente sin prejuicios, sin que nadie los juzgue por su identidad de género y me respondió que en el ballet nadie te juzga a nadie le interesa con quién un bailarín se acuesta, lo importante es que todos son como una familia y por eso todos se respetan. Entonces le pregunté que por qué razón los bailarines se empeñaban por parecer más “hombres” y

me respondió que los balletistas no sólo pueden pensar por ellos mismo, sino que se deben a un público, es la gente la que los debe ver como “hombres”, porque ese es el papel a despeñar.

Todos los ensayos, cada clase, todo lo que gira en torno al bailarín es en base a lo que el público pensará de él; es en función de las personas que asistirán al teatro, que se representa la masculinidad hegemónica en este espacio. En este marco, resulta irrelevante el ser homosexual o heterosexual; estas son dos formas de entenderse desde lo individual y esto genera una disputa identitaria, porque una cosa es lo que el bailarín “es” y otra lo que idealiza “ser”. Esta aspiración nace en el seno de lo que pensará el público, es por ellos que los bailarines intentan ser más “masculinos” y esta noción de masculinidad, como algo único, aparece como una categoría totalizadora que no permite ningún otro tipo de expresión que rompa con el guión establecido de otras formas de ser hombre. Aunque los varones del ballet sean en su mayoría homosexuales, son ellos quienes se piensan desde la esencia de género y son ellos los que legitiman el discurso dominante a nivel social; se ven desde la mirada de la mente hétero, desde el binario, desde la oposición dialéctica cóncavo-convexo, y esto se reduce al performance para el público.

Las percepciones del público son inciertas, los asistentes presencian en cada obra una interpretación de roles masculinos y femeninos, los bailarines se muestran viriles mientras performan en el escenario. Sin embargo, queda la duda se sí el público asume que todo hombre que es bailarín es homosexual, aunque represente papeles muy masculinos. Para responder a esta interrogante tuve que salir del espacio y empezar a entenderlo desde esta doble mirada, de la cual depende el campo, es decir que el ballet

es un lugar donde la interacción se da a partir de dos actores, de los balletistas y del público al que se deben y por el cual bailan.

Es en esta doble mirada donde se completa la validación, donde pude entender de mejor manera la construcción de las masculinidades en el ballet, las masculinidades en disputa dentro del espacio y la hegemónica que se conforma a partir de la mirada externa para legitimarse en la interna, y es en este sentido donde logré observar de qué manera actúa el bailarín dentro y fuera de su contexto, porque se puede olvidar que somos seres sociales y, por tanto, nuestra identidad se construye tanto a nivel micro-contextual (en este caso el ballet) y macro-contextual; es decir, la sociedad como conjunto cultural. Por ende, una vez que interactué internamente con los bailarines, pude entenderlos fuera de su espacio pero, a la vez, dentro de él; en este punto fue importante interiorizar las dinámicas en los teatros, comprender la influencia del público y qué representaciones obtienen de los balletistas, para así entender si el objetivo de José y los demás se cumple, o si por el contrario, el intento por parecer más masculinos resulta solo la extensión de un pensamiento universalizante y totalizador desde el que la masculinidad se reduce a la simple vista de la mente hétero, donde todo se piensa desde la esencia, desde la distinción entre sexos.

3.5 Mirada externa: el teatro y su influencia en la construcción masculina del bailarín

Mi interés por estudiar la construcción masculina en el Ballet surgió por aquel suceso en la presentación de “Don Quijote” en la Casa de la Cultura, cuando aquellos muchachos de colegios públicos empezaron a burlarse de los bailarines, diciéndoles “maricas”, “gays”, “afeminados”, “princesas”, y estoy seguro que ninguno de estos

chicos sabía algo acerca de la vida privada de los bailarines. ¿Por qué entonces llegaron a semejantes conclusiones? ¿Qué fue lo que hizo que los presentes en el teatro se escandalicen al ver a los bailarines en escena?

Mientras estuve en el Ballet Nacional, José y los bailarines entrenaban arduamente día a día para lograr ser lo más “masculinos” posibles, para que el público no los perciba de otra manera. Pero si este es el cometido, entonces por qué aquél público no lo interiorizaba de esta forma.

En este sentido, todo el esfuerzo por no demostrar la “feminidad” en el bailarín resultó infructuoso, debido a que la interacción simbólica en este espacio no puede ser entendida únicamente por las dinámicas de sus actores internos, sino también por la percepción del público hacia los bailarines que intentan representar un “papel”. La comunicación que transmiten y las mediaciones culturales por las que atraviesa este imaginario de las personas que asisten a un teatro de ballet, convierten a la validación masculina del balletista en algo sumamente problemático, ya que el “repudio” a parecer femeninos, termina por ser lo que se plasma en la percepción de muchas personas que asisten a ver una presentación de ballet clásico. En alguna ocasión le pregunté a José sobre la relación que existe entre el bailarín y el público, hablamos sobre la importancia que tiene para él como balletista la percepción del mismo, conversamos sobre lo sublime que es para él que las personas entienda su “papel”.

Eduardo: ¿Qué opinas de la relación entre público y bailarín, qué es lo que quieres del público?

José: Que entienda lo que estoy tratando de decirles, me siento realizado cuando termino de bailar y siento que lo logran entender. Aquí, el público ecuatoriano todavía le falta un poco de apreciación sobre este arte que es ya te digo muy difícil. Saben mucho de fútbol y eso, pero el ballet.... Si bien se llena el teatro en la Casa de la Cultura, pero necesitan un poco más de conocimiento de este arte.

Eduardo: ¿Un bailarín se siente realizado cuando el público entiende el papel que está representando?

José: Exactamente, si ya yo veo que por ejemplo en Don Quijote que yo le amagué pa darle un beso y ella me dejó en eso y oigo que el público se ríe, digo a lo entendieron, voy bien y sigo bailando hasta que termine.

Eduardo: ¿Ósea que es muy importante el público para los bailarines?

José: ¡Claro! Imagínate si eso es.... Y el aplauso es lo máximo lo máximo, así, que cuando a un bailarín lo aplauden se siente así que ¡Aaah! como no sé, como en Londres 2012 cuando se coge una medalla de oro... Esa es la medalla de nosotros, imagínate meses y meses de ensayo para una noche. (José Céspedes, agosto de 2012)

Así como José, el resto de bailarines se preparan durante todas sus vidas para presentarse ante el público de una manera. Sus esfuerzos giran en torno al performance que deben desempeñar e, independientemente de la nacionalidad, sus identidades se construyen en relación directa a lo que el teatro dicte.

De esta forma, para los bailarines, la interacción con el público tiene mayor relevancia que la que se da entre ellos mismos. Si en el interior del ballet cualquier tipo de ademán que insinúe feminidad es rechazado por los instructores en las prácticas, ya en escena la actuación para ellos debe ser perfecta, de esta manera no puede existir la menor duda de que el baile es de lo más “viril”. Ellos deben estar convencidos de que son heterosexuales (aunque no lo sean) y su meta es “conquistar a la mujer”, sobretodo hacerla brillar. Pero una cosa es la intención que persigue el ballet, el baile y los bailarines y otra es la percepción del público que, mediado por su propio contexto completamente ajeno al espacio, tiene un imaginario sobre lo que los bailarines “son” más allá de si estas aseveraciones son reales o no, de si aciertan en la homosexualidad o heterosexualidad del bailarín en cuestión.

En la sociedad se tiende a concebir a la masculinidad desde una visión totalizadora, donde el lenguaje corporal es muy importante. Los hombres no pueden

ejercer otro tipo de performance, ya que terminan siendo etiquetados como homosexuales. Si algún hombre comunica algo distinto a la propia “actuación” del hombre común, entonces es encasillado, discriminado, más allá de la “verdadera” identidad de género o preferencia sexual.

Pero si esta forma de entender la masculinidad engloba algo tan grande como el contexto social, de qué manera podría establecer un parámetro de entendimiento teórico y académico en cuanto a las percepciones que tiene la persona “común” del balletista masculino. De manera completamente empírica y un poco conducido por experiencias individuales al ser un hombre, yo sabía de alguna manera qué es lo que pensaban muchos hombres respecto a un balletista, pero ¿cómo lograr entender de mejor manera las percepciones del público respecto a la representación masculina del bailarín?

De ninguna manera iba a utilizar herramientas cuantitativas, donde se “demuestre” que un cierto porcentaje de personas creen que un bailarín es o no homosexual. En este marco decidí hacer un experimento, tomando en cuenta los ejes de la masculinidad. Primero su contraposición absoluta a la feminidad, segundo el lenguaje corporal no verbal de un hombre en el contexto social quiteño y, por último, los roles a los que un hombre “común” debe someterse de acuerdo a su categoría de género.

En este sentido asistí a tres presentaciones, a la primera fui con un niño de once años de edad, a la segunda con un adulto de cuarenta y dos y a la tercera presentación con un adulto mayor de ochenta años. El objetivo de este experimento no era el de “comprobar” o hacer un muestreo generalizador de lo que piensa el público del bailarín, sino más bien conocer desde testimonios concretos las representaciones que se tienen sobre el balletista.

Intenté establecer relaciones entre las percepciones de los tres hombres que me acompañaron y las de los bailarines alrededor de cómo es leída su masculinidad en este espacio, cómo se entiende “lo masculino” en la danza.

El primero en acompañarme fue Adrián Castillo, un niño de 11 años que estudia en el colegio Pachamama. Antes de ir a la presentación le pregunté algunas cosas en relación a la construcción cultural que existe alrededor de la distinción de géneros.

Eduardo: ¿Qué crees que es ser “hombre”, por qué te consideras hombre?

Adrián: Porque a mí me gustan las mujeres.

Eduardo: ¿Qué opinas del hecho de que un hombre “deba ser fuerte”, crees que eso sea así?

Adrián: Hay mujeres que pueden ser fuertes, pero los hombres también. Pero los hombres deben ser fuertes para defender a las mujeres.

Eduardo: ¿Sabes lo que es la “homosexualidad”?

Adrián: Que le gusta un hombre a otro hombre...

Eduardo: ¿Has dicho “marica” alguna vez en tu vida?

Adrián: Sí...

Eduardo: ¿Por qué has dicho “marica”?

Adrián: Cuando un hombre le dice a otro “Ay quieres ser mi novio” y digo “uuuu marica”...

Eduardo: ¿Tú crees que hay formas de identificar a un “marica”?

Adrián: Sí... Osea si un hombre le queda viendo a otro hombre con ojos de... y le intenta hablar y se queda sin palabras.

Eduardo: ¿Por ejemplo si tú ves un hombre caminando por la calle con unas mallas y un vestido, qué pensarías de ese hombre?

Adrián: Que es marica....

Eduardo: ¿Por qué?

Adrián: Porque usa las prendas de una mujer...

Eduardo: ¿Y qué piensas de los balletistas?

Adrián: Que... Son maricas... (Adrián Castillo, junio de 2012)

Terminó la obra y fui a dejar a Adrián a su casa, en el trayecto le pregunté si le gustó la presentación, me respondió que sí, que le había gustado mucho, le pregunté si pensaba que el bailarín principal, José, era “gay”, y me respondió que sí.

Adrián no sabe si José es homosexual o no, pero su percepción hace que intuya que lo es; esto debido a la información que emana el bailarín de acuerdo a su “actuación”. Adrián no está acostumbrado a ver un lenguaje corporal como el del ballet en un hombre fuera de este espacio, por esta razón, José no cumple con los parámetros de la masculinidad como contraposición de la feminidad, porque para Adrián, el bailarín actúa “afeminadamente” en relación a las características impuestas, que atraviesan al sujeto en su contexto cultural, donde la masculinidad basa su pilar fundamental en la contraposición suprema a la categoría de mujer.

A la siguiente obra me acompañó Darío de La Torre, médico con recorrido en el campo artístico, es pintor y está familiarizado con el mundo del ballet. Decidí que era interesante para mi estudio y también importante el que me acompañara un conocedor de este arte, para que refuerce con su opinión más técnica el trabajo, además él representaba a un segmento social que ve al ballet desde una perspectiva artística.

Observamos juntos la obra, él parecía entender de mejor manera la música, que en ocasiones a mí me desesperaba; decía que a muchos no les gusta el ballet porque la música clásica no suele ser de gusto general. Al finalizar la presentación Darío salió contento y me agradeció por haberlo llevado, le pregunté si él sentía algún tipo de “rechazo” para con el baile masculino en el ballet, su representación escénica y la forma en la que vestían.

No, en lo absoluto, yo creo que el hecho de cómo se vistan es lo de menos, si hablamos de masculinidad el uso de mallas es un uso que viene desde hace mucho tiempo, es más en la edad media los hombres se vestían con mallas, hay otras expresiones artísticas, si se quiere concebir así, como el toreo donde el hombre también usa mallas y tiene movimientos muy gráciles también que podrían ser considerados como movimientos similares al ballet que en el toreo nadie podrá dudar de la masculinidad del torero, yo no creo que el hecho de cómo se vistan o como se muevan sea un signo indicativo de su homosexualidad y finalmente yo no tengo absolutamente nada en contra de los homosexuales, no creo que la percepción de

cualquier actividad tenga que ser relacionada con cómo se expresa la sexualidad de la persona, cada persona es libre de expresar su arte , su forma de vivir , independientemente de su sexualidad, creo que esa es una cosa que tenemos que ya romper, el hecho de que haya actividades que sean estrictamente masculinas o femeninas, y quien hace una actividad que supuestamente es considerada femenina tenga que ser homosexual o marica, o lo que sea, e igual una mujer que hace actividades que son supuestamente masculinas se considerarían como hombres, como mujeres que boxean, o juegan futbol, son cosas que no tiene nada que ver. (Darío De La Torre, junio de 2012)

Pero de cierta forma existe una contradicción en lo que Darío expresa, porque si efectivamente pensar que ya no deberían haber diferenciaciones por sexos y géneros en un determinado espacio, pues él no podría disfrutar del ballet, ya que este arte basa su discurso en este paradigma.

José me había dicho que al público ecuatoriano le falta “educación” para entender este arte; me contó que en su país ver a un balletista es como ver a un abogado, que no hay diferencia, los dos son solo parte de un conglomerado laboral, donde tanto abogados como balletistas son “hombres” como cualquier otro y lo que pase en sus vidas privadas es íntimo.

Eran finales de julio, el Ballet Nacional se preparaba para la presentación final de la escuela de ballet “Giselle”. Presentaban la obra del “Cascanueces”, mi hermana obtuvo el papel principal como “hada del azúcar”, e iba a bailarlo con José, quien era el Consorte⁷ en un pas de deux.

Mi familia estaba muy entusiasmada, una vez más iría a ver una presentación, esta vez mediado por el lazo familiar. Aún así, esta obra me serviría para concluir mi investigación, por esta razón decidí hablar con mi abuelo, Ramiro Vasco Naranjo, un hombre de 80 años de edad, quien ha asistido muchas veces al ballet para ver a mi hermana.

⁷ Príncipe enamorado de la princesa quien se encarga de protegerla y llevarla a donde vaya.

Me interesaba de sobremanera obtener su punto de vista respecto a los balletistas, quería saber cuál era su imaginario de la representación masculina en la danza. Fuimos a la presentación, mi hermana bailó junto a José, la obra fue un éxito, la gente aplaudía y yo recordaba lo que el bailarín me dijo, refiriéndose a la importancia que tiene para él y los demás que el público los apruebe.

La presentación se terminó casi a las once de la noche, luego de ello inicié la conversación con mi abuelo. Le pregunté si le había gustado la obra, me respondió que por mi hermana él estaba muy contento, pero que el ballet no es de su total agrado. Continuamos hablando y yo no sabía cómo abordar el tema de la homosexualidad, a fin de cuentas es mi abuelo, entonces se me ocurrió empezar a hablar de José quien acompañó a mi hermana como su compañero de baile, y además ya era conocido por mi familia.

Mi abuelo frunció el ceño y me dijo que sí había bailado bien, pero que definitivamente era bien amanerado. Le pregunté si él creía que todos los balletistas eran “gay” y me respondió que no necesariamente, que habrá uno que otro “rarito”, pero que no deben ser todos. Le pregunté qué pensaba de los balletistas cuando se encuentran en el escenario, si creía que demostraban ser “muy hombres”.

Bueno hijito así como bien hombres no.... Jajajaja.... La verdad sí parecen bien afeminaditos, pero es porque el ballet es así, es un arte más para mujeres creo yo, porque los hombres no es que usen mallas y sonrían así todo el tiempo pues... (Ramiro Vasco, junio de 2012)

Mi abuelo, al igual que Adrián, no hablan de la homosexualidad del bailarín como algo verídico, no se refieren al hecho de las preferencias sexuales, ellos construyen un imaginario alrededor de la representación del hombre en el ballet, pero lo

que ellos creen tiene que ver con su bagaje cultural, con el hecho de que existe una forma de entender a la masculinidad como algo general y totalizador. Consideran ciertos parámetros o reglas que encierran lo que es “ser un hombre” y extienden esa mirada hacia el espacio del ballet. Por ello, el performance de los bailarines resulta la contraposición a la forma hegemónica de masculinidad.

Esto no sucede en el caso de las bailarinas, porque ellas mantienen en el escenario todas las características y roles que socialmente se han asignado a “lo femenino”, por ello nadie cuestiona su performance o se pregunta sobre sus preferencias sexuales.

Aunque Darío no interioriza al ballet de la misma forma que Adrián y mi abuelo, él tampoco entiende el “papel” de los y las bailarinas. Darío, como espectador frecuente del ballet, no podría concebir a este arte sin los papeles designados para diferenciar los roles, que a su vez son impuestos por la diferenciación “biologista” de los sexos.

Luego de presenciar varias obras, solo o en compañía de mis invitados masculinos, me di cuenta de que el anhelo de los balletistas por parecer más “masculinos” en escena, definitivamente depende de la mirada del público, y que generalmente sus percepciones al respecto distan de las que esperan los hombres balletistas

Por ende, a pesar de que en el espacio del ballet, que se analiza en esta investigación, conviven varias maneras de ser hombre, la masculinidad hegemónica más clásica termina siempre dominando e invalida cualquier otro tipo de manifestación, por lo menos en escena. Aunque muchos de los bailarines se reconocen públicamente como hombres homosexuales, están en una búsqueda constante por ser leídos como hombres heterosexuales, como figuras varoniles, fuertes y capaces de hacer brillar a las “femeninas” bailarinas en el escenario. Hace poco volví al ballet, el cuerpo de baile

estaba a punto de salir de vacaciones y se encontraba en los últimos repasos para la siguiente temporada. Me encontré con José y charlamos un poco, le dije que mi investigación había finalizado, él me felicitó y me preguntó que qué había “descubierto”. Yo le dije que no había descubierto nada porque ese no era el fin de mi investigación, sino intentar entender las formas de ser hombre en el ballet. José pareció no entender lo que le dije, y decidí hacerle una última pregunta, cuestioné si el público realmente entendía el papel que los balletistas desempeñaban en escena, si en realidad las personas que asistían a las obras comprendían que la intención de los bailarines era comunicar su “hombría”, o si por el contrario, existe un estigma sobre el balletista, y el público termina por generalizar a todos los bailarines como “afeminados”, “gay”, porque no “actúan” de acuerdo a la normativa de masculinidad que predomina fuera del campo. Le dije que tal vez la gente los ve como “homosexuales” por la forma en la que bailan.

José se quedó sin palabras por un instante, no sabía qué decir, solo se rió nerviosamente y dijo:

¡Coñó! Es que es verdad... en un país donde hay esos tabués y esas cosas es muy difícil, eso tendrá que pasar muchos años para que el público ecuatoriano se vaya educando y vean al ballet como un arte normal, común y corriente, como ver a un muchacho bailarín, como a un abogado. (José Céspedes, agosto de 2012)

Exactamente de eso se trata mi investigación José, le dije, nos despedimos con un fuerte abrazo y agradecí a todo el cuerpo de baile por el apoyo y ayuda que recibí de los y las bailarinas del Ballet Nacional del Ecuador.

CONCLUSIONES

- El ballet, desde la perspectiva del Interaccionismo Simbólico, puede ser analizado como un escenario de interacción comunicativa en el que se generan múltiples performances “masculinos” y “femeninos” en busca de lograr representaciones artísticas. Sin embargo, en este espacio existen determinaciones corporales que marcan la actitud y comportamiento de sus habitantes y que establecen roles de género rígidos. El ballet constituye un espacio donde se construyen y potencian, de manera compleja, los ideales de hombre y mujer.
- Esta investigación analizó al Ballet Nacional del Ecuador, la interacción entre sus integrantes hombres y mujeres, desde una perspectiva que consideró características de género y nacionalidad, al tratarse de un espacio en donde la mayoría de integrantes masculinos provienen de Cuba. Se buscó identificar las principales prácticas y discursos que mantienen los bailarines alrededor de la masculinidad.
- La mayoría de hombres que integran el Ballet Nacional del Ecuador se define como homosexual, por esa razón, inicialmente se abordó este espacio como una posibilidad de resistencia ante la masculinidad hegemónica clásica que da prioridad y poder al hombre heterosexual. Sin embargo, dentro del proceso etnográfico se descubrió que aunque los integrantes manifiesten de manera explícita su interés sexual hacia personas del mismo género, dentro del Ballet lo que los valida a nivel profesional es su performance como “hombre”. Es decir

que para ser considerados para los mejores papeles dentro de las obras se evalúa, principalmente, la manera en la que pueden ser leídos como “muy masculinos” dentro del escenario. Su “masculinidad” cobra fuerza en lo que se refiere a su potencial profesional.

- La lectura de masculinidad que se prioriza dentro del ballet, por parte de los entrenadores y el cuerpo de baile en general, encuentra en la complementariedad hombre/ mujer la combinación necesaria. Es decir que cuando se habla de “ser o parecer masculino” en este espacio, se entiende de manera relacional. Los y las danzantes deben potenciar la feminidad y masculinidad a fin de dar más fuerza y estética a las obras que se representan.
- En el presente estudio se pudo constatar que en el ballet, efectivamente existe un mayor número de masculinidades homosexuales antes que heterosexuales. Esto presumía que el espacio podía ser dominado por esta forma de entender “ser hombre”. Podría decirse que los balletistas homosexuales podían expresar su preferencia sexual libremente, sin ser juzgados, pero una vez que iniciaba el performance artístico, su preferencia sexual debía silenciarse, subordinarse a la única forma de “actuación masculina” determinada por la heterosexualidad. En este sentido, la homosexualidad del balletista sólo puede expresarse en la esfera de su vida privada, pero jamás hacer pronunciación alguna mientras danza. Esto resulta problemático, tomando en cuenta que el baile es parte de la identidad del balletista, y por tanto debe actuar bajo dobles perspectivas, lo que “*es*” y lo que “*idealiza*” ser.

- Los balletistas están en una condición de subordinación simbólica ante el discurso de opresión heterosexual que legitima al ballet como espacio, esto debido a que se diluye la identidad de género que un bailarín o bailarina tenga, se invisibilizan, de alguna manera, las identidades, se da un reduccionismo sexual, se prioriza la forma de entender al hombre y la mujer desde su esencia, el sexo, y luego esta visión se transforma en un discurso de género que establece parámetros de lo que un hombre y una mujer pueden hacer o no dentro del ballet como espacio de representación artística.
- Estas formas en la que los balletistas y las balletistas entienden ser “hombres o mujeres”, se manifiesta en la configuración de los cuerpos, estos están “adecuados” por toda una vida de entrenamiento físico. En este sentido los cuerpos se construyen (literalmente) para un fin tanto técnico como estético. El cuerpo es necesario para poder realizar el baile a su nivel técnico, para después desplazarse a la representación estética. Con ello se consigue comunicar el discurso del ballet, contar historias que basan su argumento en la dualidad hombre/mujer. En este contexto, el cuerpo es el vehículo de la interacción simbólica, las mujeres deben cumplir unos “requisitos” estéticos al igual que los hombres para poder realizar las tareas y roles que demanda el ballet.
- En el ballet existen conflictos internos en cuanto a la disputa que sugiere la representación masculina. La problemática se conforma a partir de la validación sobre quién es más masculino, y esta se construye entre los bailarines en diferentes manifestaciones. En un principio, existen tensiones por la gran

cantidad de bailarines cubanos que ocupan mejores puestos que ecuatorianos, por esta razón hay un cierto grado de xenofobia en el espacio. Pero la más grande disputa nace en la idea de que el bailarín cubano es más “varonil” que cualquier otro. Es por esta noción que el Ballet Nacional trae tantos bailarines cubanos, porque supuestamente estos son “más masculinos” y por eso bailan “mejor”. En este sentido los bailarines cubanos dentro del Ballet Nacional son un referente de validación, así quien más se asemeje a esta construcción de masculinidad es identificado como mejor bailarín.

- El ballet es un espacio particular que depende de una doble mirada. Es importante entender las dinámicas al interior del campo, pero estas son significativas para entenderlo desde fuera, es decir desde el teatro. Los balletistas ven como su referente máximo de validación al público, es para ellos que los bailarines expresan su arte. Por tanto esta única forma de representación masculina heterosexual en la danza, tiene como objetivo calar en el público como discurso artístico, los balletistas esperan que se capte el mensaje y es por ello que trabajan tanto por parecer “menos femeninos”.
- En este marco, la problemática surge porque la gente que asiste a los teatros en nuestro medio, no están vinculados en demasía al lenguaje del ballet, y como este no cumple con los parámetros del lenguaje masculino hegemónico en la sociedad, los bailarines son percibidos en su mayoría como homosexuales, a pesar de que los hombres en el ballet se empeñen en representar lo contrario. Es en esta ironía donde se encuentra la más significativa problemática y la que termina por definir muchas cosas, ya que el bailarín reniega en escena de su

identidad de género y preferencia sexual solo para “demostrar” al público una masculinidad idealizada, y en contraposición, el público observa el espacio como un lugar donde homosexuales se expresan por la sutileza y suavidad que caracterizan al ballet en su lenguaje simbólico. Existe en el Ballet Nacional del Ecuador un choque de percepciones, aunque los bailarines se esfuerzan por ser leídos como “muy masculinos en el escenario” y aunque logren ser percibidos de esta manera por parte de sus compañeros, el público en general, en especial otros hombres de diversas generaciones, los conciben como menos masculinos y los describen como gays. En Ecuador existe una fuerte concepción o estereotipo de que los hombres bailarines son gays.

- A manera de conclusión final, y una vez expuestas todas las problemáticas encontradas a lo largo de la investigación, cabe incluir una interrogante. Si bien los bailarines homosexuales lo seguirán siendo, y no cambiarán su preferencia sexual por el rol que deben desempeñar para el ballet. La forma en que idealizan la masculinidad desde una visión heterosexual, resulta una contradicción para entenderse desde su vida privada, ya que a pesar de que sean homosexuales, son ellos quienes de la misma forma que la sociedad, se perciben desde la mirada de la mente hétero, son ellos quienes ven en la masculinidad heterosexual un referente, y hasta cierto punto reniegan de su identidad sexual, la dejan de lado para parecer menos femeninos en escena.

Si se considera que los balletistas inician su carrera desde muy pequeños, e interiorizan el discurso del ballet desde temprana edad, ¿esto no podría terminar por normalizarse en su cotidianidad?, ¿La forma de entender la masculinidad como algo único no podría trasladarse desde la esfera artística, hasta la privada? En este sentido, ¿cómo interiorizan los bailarines su condición masculina?

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, X. (2001). *Masculinidades en Ecuador*. Quito: FLACSO, sede Ecuador.
- Ballet Nacional del Ecuador. (2009 йил 17-Enero). *balletnacionalecuador*. Retrieved 2012 йил 1-Julio from sitio Web www.balletnacionalecuador.org.ec: www.balletnacionalecuador.org.ec/bec.html
- Blumer, H. (1998). *Sapiens.ya.com*. Recuperado el 13 de Enero de 2012, de sitio Web [sapiens: http://sapiens.ya.com/metacualum/mella1998is.pdf](http://sapiens.ya.com/metacualum/mella1998is.pdf)
- Bourdieu, P. (17 de 1990). *seminariocontemporaneo*. Recuperado el 27 de Enero de 2012, de sitio Web seminariocontemporanea.pbworks.com: <http://seminariocontemporanea.pbworks.com/7/algunas%20propiedades%20sobre%20los%20campos.doc>
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Nueva York: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Butler, J. (1990). *Variaciones sobre sexo y género*. Nueva York: Valencia Edicions.
- Butler, J. (1990). Variaciones sobre sexo y género. En J. Butler, *Variaciones sobre sexo y género* (pág. 303). Nueva York: Valencia Edicions.
- Céspedes, J. (2012 йил 20-Agosto). Rol del balletista masculino. (E. Ortiz, Interviewer)
- Crisp, C., & Thorpe, E. (1981). *El fascinante mundo del ballet*. Londres: Parramón.
- Curiel, O. (2010). *bdigital*. Recuperado el 12 de Enero de 2012, de sitio Web [bdigital.unal.edu.co](http://www.bdigital.unal.edu.co): <http://www.bdigital.unal.edu.co/2733/1/478294.2010.pdf>
- García, V., & Ramírez, R. (2002). Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión. *Red de revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal* , 5-25.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores, S. C. A.
- Gutiérrez, X. (2 de Agosto de 2011). *incorpore*. Recuperado el 5 de Mayo de 2012, de sitio Web [incorpore.wordpress](http://incorpore.wordpress.com): <http://incorpore.wordpress.com/2011/08/02/el-cuerpo-en-la-danza/>
- Gutman, M. (2002). *Las mujeres y la negociación de la masculinidad*. Recuperado el 25 de Marzo de 2012, de sitio Web [uaemex: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/884/88411133004.pdf](http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/884/88411133004.pdf)
- Gutman, M. (1998). Traficando con hombres, la antropología de la masculinidad. *Red de revistas científicas para América Latina y el Caribe* , 47-99.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación*. Londres: Sage Publications.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal* , 17-30.
- Kimmel. (01 de 2008). *caladona*. Recuperado el 2 de Enero de 2012, de sitio Web [caladona.org](http://www.caladona.org): <http://www.caladona.org/grups/uploads/2008/01/homofobia-temor-verguenza-y-silencio-en-la-identidad-masculina-michael-s-kimmel.pdf>
- Lamas, M. (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal* , 147-178.
- Luengo, F. (2010). *Masculinidades no dominantes: Una etnografía virtual*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

- Maffia, D., & Cabral, M. (2003). *patriciasoley*. Recuperado el 21 de Enero de 2012, de sitio Web patriciasoley.com: http://www.patriciasoley.com/dasuserfiles/rte/sexualidades_migrantes.pdf#page86
- Molina, P. B. (2002). *Homosexualidades. Plumas, maricones y tortilleras en el Ecuador del siglo XXI*. Quito: Fundación de desarrollo humano integral CAUSANA.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Ortiz, E. (2012 йил 4-Julio). Cómo ingresar al Ballet Nacional del Ecuador. (E. Ortiz, Interviewer)
- Ramírez, J. C. (2005). *Madeiras Entreveradas: Violencia, Masculinidad y Poder*. México: Plaza y Valdéz.
- Rich, A. (10 de 2007). *caladona*. Recuperado el 29 de Diciembre de 2012, de sitio Web caladona.org: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/10/la-heterosexualidad-obligatoria-y-la-existencialesbiana.doc>.
- Rizo, M. (2004). *portal comunicacio*. Recuperado el 15 de Enero de 2012, de sitio Web portalcomunicacio.com: <http://www.portalcomunicacio.com/download/17.pdf>
- Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tortajada, M. (2007 йил 7-Febrero). *difusioncultural*. Retrieved 2012 йил 13-Junio from sitio Web difusioncultural.uam.mx: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/97_feb_2007/casa_del_tiempo_num97_60_65.pdf
- Vigoya, M. V. (2003). *Perspetivas latinoamericanas actuales sobre masculinidad*. Bogotá: Insitituto Colombiano de Antropología e Historia _Icanh-.
- Wittig. (17 de Marzo de 2006). *Caladona*. Recuperado el 15 de Enero de 2012, de sitio Web caladona.org: <http://caladona.org/grups/uploads/2006/05/MoniqueWittigLAMENTEHETERO%5B2%5D.doc>.

ANEXOS

Conversaciones y entrevista José Céspedes

¿Cuál es tu nombre?

José Iglesias Céspedes

¿Qué edad tienes?

26 años

¿Desde qué edad comenzaste a bailar?

Desde los cuatro años bailo folklor cubano, lo que era la salsa, mambo, chachá, baile popular. Ballet clásico desde los trece, desde los cuatro hasta los trece era como decir aquí el San Juanito, el Pasacalle, el folklor de allá de mi país.

¿En qué ciudad naciste?

Nací en Camagüey, eso es en el centro de la isla y a los trece años me fui para la Habana, a la capital de Cuba a estudiar ballet.

¿Te parece que es complicado ser balletista?

Si muy difícil, demasiado, si vuelvo a nacer no sería bailarín de ballet.

¿Por qué es difícil?

Porque haber mira, como decía un bailarín famoso del ballet, “uno no escoge el ballet, el ballet lo escoge a uno”, porque tienes que tener ciertas condiciones, dedicarte horas para poner tu cuerpo y la mente para ese arte y lo difícil que es el ballet.

Imagínate en el ballet hay muchas posiciones que son anormales al cuerpo, por ejemplo el “hacia afuera”, nosotros no nacimos caminando así como caminan los bailarines con las piernas abiertas y ya desde que te pones en la barra para hacer clase de ballet ya es una posición anormal, ya está sufriendo ahí tu cuerpo.

Por eso se escoge a niños desde chiquitos que tengan unas condiciones especiales, cualquiera no puede ser bailarín de ballet clásico.

¿Hablando del cuerpo, qué importancia tiene el cuerpo para el ballet?

Haber, es el instrumento para esta carrera, y tienes que hacer muchos ejercicios para ejecutar todos los pasos que demanda el ballet clásico.

Y ¿Cuáles son estos pasos, cuál es el fin del hombre en la danza?

Haber el hombre además de que tiene que estar físicamente muy bien, es el que acompaña a la bailarina, en un patedé que es el baile de dos, es un 50% el hombre y un 50% la mujer, pero yo digo que nosotros somos un poquito más, el 70% vaia, para que esa bailarina brille, si el hombre no está ahí bien puesto atrás de ella eso no se logra.

Y yo digo, cuando me pongo a ver, yo veo a la bailarina así tan bonita, pero el hombre casi no se ve, y yo decía coño mira que bien baila esa bailarina pero prácticamente el hombre se lo está haciendo todo (risa), y coñó a veces tanto sacrificio, bailar y bailar y bailar y prácticamente no nos vemos, es atrás de ella todo el tiempo, pero bueno te digo yo que es muy difícil y que el 70% somos nosotros.

¿Tú crees que las bailarinas son más “importantes” que los hombres en el ballet?

Yo pienso que la bailarina se ve más, en el patedé, la bailarina se ve más que el hombre, cuando se baila las variaciones ahí bueno el rol del varón se ve más, pero casi siempre es más la mujer y el hombre ahí tratando de que ella brille lo que más pueda.

¿En el ballet hay más mujeres que hombres?

En otros países, en algunas compañías donde yo he estado mira tú que a veces hay más hombres que mujeres, pero aquí si claro que hay más mujeres que hombres.

Y ¿Cuáles son estos pasos, cuál es el fin del hombre en la danza?

Haber el hombre además de que tiene que estar físicamente muy bien, es el que acompaña a la bailarina, en un patedé que es el baile de dos, es un 50% el hombre y un 50% la mujer, pero yo digo que nosotros somos un poquito más, el 70% vaia, para que esa bailarina brille, si el hombre no está ahí bien puesto atrás de ella eso no se logra.

Y yo digo, cuando me pongo a ver, yo veo a la bailarina así tan bonita, pero el hombre casi no se ve, y yo decía coño mira que bien baila esa bailarina pero prácticamente el hombre se lo está haciendo todo (risa), y coñó a veces tanto sacrificio, bailar y bailar y bailar y prácticamente no nos vemos, es atrás de ella todo el tiempo, pero bueno te digo yo que es muy difícil y que el 70% somos nosotros.

¿Cómo ves la situación del bailarín cubano aquí en el Ballet Nacional del Ecuador?

Haber la escuela cubana de ballet es conocida en el mundo entero, los bailarines cubanos gustan en el mundo entero, por ese rigor de escuela que se caracteriza por el hombre masculino, con tremenda elegancia, aquí en el Ecuador bueno hay muchos bailarines cubanos hombres, yo creo que han levantado el ballet aquí en Ecuador desde que Rubén Guarderas tenía el convenio con el Ballet Nacional de Cuba desde el año ochenta y pico

que se fundó el Ballet Ecuatoriano de Cámara, han venido bailarines cubanos al intercambio ese cultural, desde ahí ya esto se ha nutrido de bailarines cubanos y ha levantado mucho al ballet con eso. (risas)

¿Dijiste que el bailarín cubano es reconocido a nivel mundial por su masculinidad, háblame más de esto?

Uno cuando ve un bailarín cubano se lo diferencia de los demás, la manera de la relación de pareja, hay muchos bailarines en el mundo entero, rusos, a pesar de que se ha mejorado en esto, bailan y no miran a la muchacha, no sonríen, no tienen esa comunicación, el bailarín cubano se identifica por eso, el paso a dos como te decía antes, es como que estuvieran enamorados cuando están bailando, una relación muy bonita. En otros países de Europa, el bailarín no es que sea afeminado, pero siempre tienen los movimientos un poquito más delicados, a diferencia del cubano que los hace más fuerte.

¿Cuál es la diferencia con el bailarín ecuatoriano?

Nos parecemos bastante porque como somos latinos, en cuanto a físico cambia mucho, son más pequeños pero si bailan con la fuerza que tenemos los latinos veo la única diferencia con el físico, tal vez con un poquito más de deseo que parece tenemos más nosotros, no se parece que es algo ya de escuela, pero se ven bien.

¿El bailarín masculino que debe representar, cuál es el rol, qué debe transmitir al público?

Si te mandan a hacer un papel de Don Quijote Basilio, él coquetea con Kitri, demostrarle al público que tú estás persiguiendo a esa muchacha y logras enamorarla, con una mirada, un beso una sonrisa, también eso que te decía de ser masculino ponerte en ese rol, te mandan a hacer un papel afeminado, lo hago afeminado, por ejemplo eres un marqués de Francia y tienes que hacer el personaje afeminado ahí lo hago, pero si el personaje no requiere eso, yo soy el macho más macho que hay en ese momento (risas).

¿Cómo debe verse un hombre balletista en el escenario?

Verás Eduardo, lo que haga uno en su casa, o en su vida privada se queda por fuera del ballet. Así el bailarín sea homosexual, uno siempre tiene que bailar como hombre, no como mujer. El bailarín masculino, cuando entra al escenario, no es que se debe sobreactuar o hacerse el más macho que nadie, pero tiene que verse hombre. Para eso está la mujer delicada, bella, bonita que está en punta que se le pone alitas, que parece una princesa. Ya de por sí el ballet es una cosa delicada, imagínate si es que tú te dejas llevar por esos movimientos delicados y ya se te va el personaje y haces lo mismo que la mujer, se tiene que ver la diferencia, el hombre es hombre, con esos movimientos delicados pero que el público se tiene que llevar la impresión de que eres un macho parado en ese escena.

¿Piensas que el ballet es un espacio donde te puedes expresar libremente, qué sientes cuando bailas?

Cuando bailo.... Es como que estuviera conversando, hablando, caminando con esos pasos de ballet, es una actuación ya llevándolo a esa técnica pero lo trato de hacer como si fuera conversación.

¿Algo que ya es parte de ti?

Así mismo, aja.

¿Qué opinas de la relación entre público y bailarín, qué es lo que quieres del público?

Que entienda lo que estoy tratando de decirles, me siento realizado cuando termino de bailar y siento que lo logran entender. Aquí, el público ecuatoriano todavía le falta un poco de apreciación sobre este arte que es ya te digo muy difícil. Saben mucho de fútbol y eso (risa), pero el ballet.... Si bien se llena el teatro en la casa de la cultura, pero necesitan un poco más de conocimiento de este arte.

¿Un bailarín se siente realizado cuando el público entiende el papel que está representando?

Exactamente, si ya yo veo que por ejemplo en Don Quijote que yo le amagué pa darle un beso y ella me dejó en eso y oigo que el público se ríe, digo a lo entendieron, voy bien y sigo bailando hasta que termine.

¿Ósea que es muy importante el público para los bailarines?

¡Claro! Imagínate si eso es.... Y el aplauso es lo máximo lo máximo, así que cuando a un bailarín lo aplauden se siente así que Aaah como no sé, como en Londres 2012 cuando se coge una medalla de oro... Esa es la medalla de nosotros, imagínate meses y meses de ensayo para una noche.

Para finalizar, y de manera muy personal ¿Qué opinas respecto a este estereotipo que tienen muchas personas en el Ecuador refiriéndose al ballet como un espacio de “gays”?

Yo digo que eso no es cierto que podemos encontrar dondequiera en el mundo, en el equipo de fútbol, de natación, en una escuela, en la universidad y te digo.... A la hora de bailar, los bailarines hacen el papel que le mandan, del varón que tiene que pararse en escena en ese momento. Y no, el ballet no es un espacio para las mujeres nada más y que los hombres que entran son “gays” no, para nada, es un arte como el teatro, artes plásticas.

¿Pero crees que el público cuando sales a bailar, entiende que el papel del bailarín es de un “varón” como tú dices, o crees que más bien los ven a todos iguales como una generalidad, es decir todos son “gays” en el performance, tomando en cuenta que ellos no conocen la vida privada del bailarín, sino debido al estereotipo instantáneo por el lenguaje que transmiten los hombres en el ballet?

(José se queda en silencio un instante, luego ríe) ¡Coñó! Es que es verdad, depende de la tradición, porque en mi país, haber no dicen que el ballet es para “gays” por ejemplo, ellos lo ven como un arte, un trabajo normal que pero, aquí imagínate el ballet empezó a surgir en el año 1980 con el ballet ecuatoriano de cámara, muy tarde y en un país donde hay esos

tabués y esas cosas es muy difícil, eso tendrá que pasar muchos años para que el público ecuatoriano se vaya educando y vean al ballet como un arte normal, común y corriente, como ver a un muchacho bailarín, como a un abogado.

Entrevista Adrián Castillo

¿Cuál es tu nombre?

Adrián Castillo

¿Qué edad tienes?

11 años

¿En qué colegio estudias?

Pachamama

¿Qué crees que es ser “hombre”, por qué te consideras hombre?

Porque a mí me gustan las mujeres.

¿Y en qué se diferencia un hombre de una mujer?

Del carácter, de los sexos, de que a un hombre le gusta una mujer y a una mujer los hombres, de que las mujeres son más “ordenadas” se puede decir y los hombres son más, como puedo decir, revoltosos y... eso.

¿Qué opinas del hecho de que un hombre “deba ser fuerte”, crees que eso sea así?

Hay mujeres que pueden ser fuertes, pero los hombres también. Pero los hombres deben ser fuertes para defender a las mujeres.

¿Sabes lo que es la “homosexualidad”?

Que le gusta un hombre a otro hombre...

¿Has dicho “marica” alguna vez en tu vida?

Si...

¿Por qué has dicho “marica”?

Cuando un hombre le dice a otro “Ay quieres ser mi novio” (en tono burlón), y digo “uuuu marica”...

¿O sea tú crees que hay formas de identificar a un “marica”?

Si... O sea si un hombre le queda viendo a otro hombre con ojos de... y le intenta hablar y se queda sin palabras.

¿Por ejemplo si tú ves un hombre caminando por la calle con unas mallas y un vestido, qué pensarías de ese hombre?

Que es marica....

¿Por qué?

Porque usa las prendas de una mujer.

¿Has ido al ballet alguna vez?

Si bastante veces.

¿Qué piensas de los ballestitas hombres?

Que son.... Maricas

¿Y de las balletistas?

Que son mujeres, porque.... Porque son mujeres, porque actúan como mujeres.

¿Y cómo actúan los bailarines?

Como.... Actúan con sensibilidad, tienen una sensibilidad pero bailan haciéndose los que son hombres que.... Y que.... Les gustan las mujeres y a los que les gustan las mujeres puede que si sean hombres, pero actúan con sensibilidad y por eso creo que son gay.

¿O sea que tú crees que son gay porque actúan con sensibilidad?

Aja....

¿Describeme lo que hacen?

Bailan... ee... Así con sensibilidad, o sea no bailan fuerte, bailan así “lalalalalala” (Adrián hace mímicas relacionadas a la feminidad moviendo las manos y muñecas), ¿me entiendes?

¿Te hace pensar que son “gays” por mover las manos suavemente, sonreír, etc, tú piensas que los bailarines se ven afeminados?

Aja....

¿Considerarías ser un bailarín?

No

¿Por qué?

Me gusta el ballet para ver, pero no para bailar porque sería muy sensible y yo odio ser sensible.

¿Y crees que tus amigos te molestarían en el supuesto de que fueras bailarín?

Si...

¿Y por qué crees que te molestarían tus amigos?

No sé, porque.... No sé... Pero si voy al colegio y digo “soy bailarín” todos se reirían “jajajajaja”.

Entrevista Darío De la Torre

¿Me podrías decir cuál es tu nombre completo por favor?

Darío de la Torre.

¿Cuál es tu edad?

44 años

¿Cuál es tu profesión?

Médico

¿Cuál es tu opinión del ballet? ¿Te gusta este arte?

Si...mucho, mucho, me parece una expresión artística bastante sutil, tiene mucha armonía, plasticidad, la verdad es que es muy bonito.

¿Cuál es tu percepción respecto a las bailarinas?

Me imagino yo que al igual que en cualquier arte plástica, las personas que hacen ballet deben tener un poquito más de sensibilidad para poder gustar de la música primero si hablamos de ballet clásico no es una música que le guste a todo el mundo, la música clásica es una música que requiere de sensibilidad y de conocimiento para que sea bien apreciada y obviamente el ballet como un complemento de esta música requiere una sensibilidad mayor y de una habilidad innata indudablemente y pues también es una actividad física que demanda una gran, gran agilidad, mucha entrega, mucho tesón y perseverancia para poder hacer lo que hacen.

¿Y en cuanto al papel que crees que quieran demostrar? ¿Qué te transmiten las bailarinas cuando bailan?

Yo pienso en general que las artes plásticas no necesariamente tienen que dar un mensaje en el caso de baile es la expresión corporal del movimiento armónico con el sonido, con la música que están bailando, no creo que necesariamente tengan que transmitir algún mensaje, pero si me preguntas que impresión general tengo de las bailarinas te digo, mujeres sensibles, mujeres, atletas, eso básicamente.

¿Y de los hombres ballestitas qué opinas?

De la misma manera, de la misma manera, el hombre igual, porque yo no creo que hayan diferencias para hacer ballet, ballet clásico, tiene que tener mucha sensibilidad artística, igual una capacidad atlética muy importante y también en el caso del hombre también mas valentía para romper ciertos cánones sociales, que hacen ver al hombre que baila como una

persona no bien afirmada en su masculinidad, entonces de alguna u otra manera quien hace ballet tiene que tener en su mente la clara intención de romper esos tabúes, esos esquemas mentales que son culturales.

¿Qué piensas justamente de este estereotipo de que el ballet es un espacio de Gays?

Yo no creo necesariamente que sea así, probablemente sea un espacio que se ha dado un poco más de libertad para que los homosexuales manifiesten su forma de ser, no diría su sexualidad, porque no necesariamente lo manifiestan ahí pero, es un espacio que ha permitido que manifiesten eso, pero no creo que vaya de la mano el hecho de ser homosexual con el hecho de que puedan ser buenos bailarines con bailarines que no sean homosexuales, yo creo que la sensibilidad para apreciar el arte, la sensibilidad para poder expresar corporalmente los patrones artísticos no vienen con la sexualidad, viene con una cuestión cultural, más bien con una cuestión de formación, e incluso con una sensibilidad innata.

¿Y por qué crees, topando el tema cultural que asocia al bailarín con la homosexualidad y no a la bailarina con ser lesbiana?

Porque son esquemas culturales pues, el hombre siempre a sido el que ha tenido que dedicarse a en primer lugar e históricamente al mantenimiento del hogar, y a labores que son físicamente fuertes, rudas, no muy estéticas y se dejó a la mujer como complemento, que tenía que ser estética, bonita, y que tenía que tener movimientos suaves, y por lo tanto la expresión artística del ballet iba acompañada con eso, pero simplemente es una construcción de esquema mental, y definitivamente en la historia con o sin aceptación debió haber hombres a los que les guste el baile, pero indudablemente que es una cuestión de cultura y en este caso de cultura occidental, no sé exactamente como sean las cultura orientales, pero no creo que sea tan arraigado esto de que para ser bailarín tengas que ser homosexual.

Para finalizar una pregunta personal ¿tu crees que sientes inconcientemente esa representación digamos “afeminada” por parte de los bailarines hacia tu percepción de que es la masculinidad?

No, en lo absoluto.

¿No te molesta que tengan mallas, no te rompe esquemas de que es la masculinidad en esa cultura?

No, en lo absoluto, yo creo que el hecho de cómo se vistan es lo de menos, si hablamos de masculinidad el uso de mallas es un uso que viene desde hace mucho tiempo, es más en la edad media los hombres se vestían con mallas, hay otras expresiones artísticas si se quiere concebir así como el toreo donde el hombre también usa mallas y tiene movimientos muy gráciles también que podrían ser considerados como movimientos similares al ballet que en el toreo nadie podrá dudar de la masculinidad del torero, yo no creo que el hecho de cómo se vistan o como se muevan sea un signo indicativo de su homosexualidad y finalmente yo no tengo absolutamente nada en contra de los homosexuales, no creo que la percepción de cualquier actividad tenga que ser relacionada con cómo se expresa la sexualidad de la persona, cada persona es libre de expresar su arte, su forma de vivir,

independientemente de su sexualidad, creo que esa es una cosa que tenemos que ya romper, el hecho de que haya actividades que sean estrictamente masculinas o femeninas, y quien hace una actividad que supuestamente es considerada femenina tenga que ser homosexual o marica, o lo que sea, e igual una mujer que hace actividades que son supuestamente masculinas se considerarían como hombres, como mujeres que boxean, o juegan futbol, son cosas que no tiene nada que ver.