



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS
PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE GÉNERO

**Entrenar el género, disciplinar la clase:
Producción de cuerpos y subjetividades en el boxeo y el ballet**

Tesis que presenta:

Daniela Sánchez López

Para obtener el título de:

Maestra en Estudios de Género

Directora:

Dra. Karine Tinat

Lectoras/es:

Dra. Olga Sabido

Dr. Nitzan Shoshan

Ciudad de México, 2020

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), al Centro de Estudios Sociológicos, al Programa Interdisciplinario de Estudios de Género y a El Colegio de México por brindarme el apoyo material y simbólico para la realización de esta tesis.

A Karine, por tu apoyo y cercano acompañamiento, tu disposición e interés por mi trabajo y tus invaluable consejos, lecturas y comentarios. A Nitzan Shoshan, por las múltiples lecturas y observaciones que, sin duda, añadieron rigor a estas páginas. A Olga Sabido, por tus comentarios, pero, sobre todo, por recibirme con los brazos abiertos desde hace varios años y por todo lo que he aprendido contigo. A Priscila Cedillo, porque tu lectura temprana fue fundamental para ponerle claridad a mi propuesta y por todo lo que también he aprendido de ti. A las profesoras y profesores que he encontrado en el camino y que me han contagiado la pasión por la investigación, la sociología y los estudios de género.

A María, Elizabeth, Claudia, Joel, Andrés, Diego, David, Jorge, Ana, Diana, Alí, Eneida, Marie, Pablo, Valentina y Nadia, por la enorme voluntad de compartir sus experiencias, abrirme sus espacios, explicarme cosas e interesarse en mi trabajo. Tengo una profunda admiración por ustedes y lo que hacen.

A mis compañeros de la maestría, por sus comentarios cariñosos y su amistad, por el apoyo emocional, las comidas, cenas y piñatas compartidas. Admiro su inteligencia, su empatía y sus convicciones.

A mis amigas y amigos por hacerme sentir acompañada. Por los juegos, los helados, los picnics, las pláticas, los bailes y las risas. Porque estar con ustedes es disfrutar la vida.

A Marino, por escuchar cada una de las ideas que hay en este texto. Por leerme y aconsejarme desde un lugar muy amoroso. Por el espacio que hemos construido.

A mi familia, por la historia que compartimos y el cariño que acorta distancias.

A mi mamá, por ser el hogar más cálido.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Horizonte metodológico	11
Estado del arte	11
<i>Deporte y masculinidad como sinónimos</i>	12
<i>La experiencia intrusa: ser mujer en prácticas atléticas</i>	13
<i>Limitaciones del análisis de prácticas corporales feminizadas</i>	15
<i>Abordajes de género en el estudio del boxeo</i>	18
<i>Sobre el método y origen de las investigaciones</i>	21
Aproximación metodológica a mi objeto de investigación	22
<i>Posición epistemológica</i>	22
<i>Hacer y rehacer preguntas</i>	24
<i>Ruta metodológica</i>	26
<i>Negociando el campo</i>	28
<i>¿Quiénes son mis interlocutorxs?</i>	29
<i>Desafíos: de lo epistemológico a lo pedestre</i>	33
<i>Proceso de análisis de la información</i>	36
Capítulo II. Institucionalización de desigualdades de género y clase en el boxeo y el ballet	38
Género como categoría útil para analizar el ballet y el boxeo	39
Lógicas del campo	43
<i>Intrusas y bienvenidos: construcción simbólica de los espacios</i>	44
<i>Diferencias corporales y performance de complementariedad sexo-genérica</i>	53
<i>Peleas versión 'light'</i>	53
<i>Los hombres saltan y las mujeres hacen puntas</i>	54
<i>¿Para quiénes es ventajoso ser minoría?</i>	56
<i>Distinción y prácticas enclasadadas</i>	59
Capitales en disputa	62
<i>Ruptura en las expectativas de los padres</i>	65
<i>El trabajo de cuidados y los logros corporales</i>	68

<i>Capital económico</i>	69
<i>La producción del gusto como marca de clase</i>	71
<i>El cuerpo como recurso</i>	73
Síntesis capitular	78
Capítulo III. Trabajo corporal y emocional dentro y fuera de los espacios de entrenamiento	81
<i>Disciplinar el cuerpo: trabajo corporal generificado y enclasado</i>	82
<i>Hacerse fuerte e incorporar la gracia</i>	92
<i>Vivir con un habitus de género particular a la danza y el boxeo</i>	95
<i>Normalización y gestión del dolor</i>	97
<i>Disciplinar las expresiones de género</i>	102
<i>Códigos del sentir y sus cruces con el género y la clase</i>	109
<i>Colonización de la vida</i>	123
<i>Gestión del peso</i>	123
<i>Disciplinamiento de la alimentación</i>	127
<i>La vigilancia de la sexualidad y las relaciones afectivas</i>	130
Síntesis capitular	132
Conclusiones	137
<i>Principales hallazgos</i>	137
<i>Límites y aportaciones</i>	140
<i>Futuras líneas de investigación</i>	143
Bibliografía	144

Introducción

En 1913 nació Margarita ‘La maya’ Montes, boxeadora mazatleca quien sostuvo 38 peleas profesionales. seis fueron contra mujeres y el resto contra hombres. No se saben los motivos de su retiro del pugilismo. No obstante, su regreso al cuadrilátero dejaría de ser una opción el 5 de diciembre de 1946, día en que el boxeo femenino fue prohibido en México. Fue hasta 1999 cuando esta decisión se revirtió y se volvió a legalizar la participación de mujeres en el boxeo, pero solo en la Ciudad de México (Moreno, 2015a, p. 265). No fue hasta el 2012 que las mujeres pudieron participar como representantes de este deporte en los juegos olímpicos (Moreno, 2011c, p. 5).

Luis XIV, ávido bailarín, fundó en 1661 la Real Academia de la Danza en Francia. En esa época el ballet solía bailarse en la corte y participaban, en su mayoría, hombres, aunque también había mujeres. No obstante, era a los hombres a quienes se les consideraba virtuosos y los sujetos principales de la danza. La mayoría de las piezas de baile eran solos o duetos, usualmente masculinos. Los movimientos, según la historiadora estadounidense Jennifer Homans, eran delicados, sin rastro de lo que hoy es característico de los hombres en el ballet: los giros y saltos (Homans, 2010, p. 43). No fue hasta el siglo XIX, con el Romanticismo que comenzó la consagración de la bailarina como el sujeto del ballet, debido al surgimiento de narrativas coreográficas relacionadas con figuras naturales y supernaturales como las hadas y sílfides (Klapper, 2017, p. 249). Ya en el siglo XX, George Balanchine, reconocido coreógrafo y fundador del estilo de ballet estadounidense, anunció que “*ballet is woman*” (Stinson, 2005, p. 52). Es decir, la esencia del ballet está unida a las mujeres.

Estos dos recuentos reflejan que la relación exclusiva de la masculinidad con el boxeo y de la feminidad con el ballet es contingente. La marca de género de estas actividades tiene una historia trazable y, sin embargo, se nos presenta como natural desde el sentido común del presente. Mi objetivo en este trabajo no es historizar el proceso de generificación del boxeo y del ballet, sino analizar, a través de una aproximación etnográfica, cómo esta marca de género—y de clase—se logra, mantiene y convalida en la cotidianidad de estas prácticas. ¿Por qué y cómo ciertas prácticas corporales han sido históricamente relacionadas con hombres y otras con mujeres?, ¿A través de qué atributos de la feminidad y masculinidad son construidas estas prácticas?, ¿cómo se reproducen tales atributos dentro de dichas

actividades?, ¿de qué manera la sociología y los estudios de género pueden echar luz sobre la injerencia de normativas, expectativas y trayectorias en la conformación de naturalización?

Las diferencias corporales percibidas como biológicas entre hombres y mujeres, sobre todo en relación con actividades físicas, suelen ser un argumento que sustenta la segregación de las mujeres. En estas actividades, la aparente mayor fuerza de los hombres y debilidad de las mujeres se ha vuelto una justificación para la exclusión de las últimas del campo deportivo y la segregación de dichas actividades por género. En el lenguaje del sentido común, se habla de fútbol, boxeo, basquetbol y, por otro lado, se pone un apellido a lo que se sale de la norma: fútbol, boxeo y basquetbol femenil. No obstante, cabe preguntarse: ¿será que los obstáculos que enfrentan las mujeres en actividades físicas son, en realidad, mayoritariamente sociales?

Estas preguntas han guiado mi interés por el tema general de las actividades físicas generizadas. Me llama la atención, por una parte, entablar una discusión que problematice las explicaciones que adjudican al cuerpo la exclusión de mujeres y hombres de ciertas actividades. Por otra parte, indagar cómo el género y la clase configuran a las prácticas de tal manera que dentro de éstas se reproducen criterios de elección basados en la exclusión de unos y la inclusión de otros. De tal manera, este trabajo de investigación está centrado en analizar dos campos con profundas marcas de género y de clase: el boxeo y el ballet. Mi objetivo es comprender cuáles son las normas de clase y género que rigen estos dos espacios y cómo estas normas configuran corporalidades y subjetividades particulares. Asimismo, conocer las experiencias vividas por las y los sujetos que transitan por estos espacios.

Mi trabajo se enmarca en la intersección de la sociología del cuerpo y las emociones, la sociología disposicional y los estudios de género. La socióloga Olga Sabido propone que, desde su perspectiva, hay dos posibilidades para la investigación sociológica sobre el cuerpo: el orden de la interacción y el orden de las disposiciones. El primero toma como referencia al cuerpo en la co-presencia y en los usos del cuerpo para proyectar ciertas impresiones en los otros. Se nutre teóricamente, sobre todo, de la propuesta dramaturgica de Erving Goffman. El segundo se centra en analizar cómo se construye, sensibiliza y educa al cuerpo, en “cómo aprendemos a movernos y a usar nuestro cuerpo de una manera y no de otra” en relación con sus condiciones sociales de posibilidad. Es decir, cómo la sociedad está en el cuerpo. Este abordaje está anclado teóricamente, sobre todo, al legado de Pierre Bourdieu y

sus antecesores Merleau-Ponty y Marcel Mauss (Sabido Ramos, 2013, pp. 21, 37). Me interesa este acercamiento porque, sobre todo en prácticas corporales como el boxeo y el ballet, es evidente que es en y a través del cuerpo, sus modos y sus prácticas que se reproducen, resisten y negocian sistemas de dominación. Asimismo, me permite analizar al género y a la clase no solo como una forma de identificación simbólica, sino como formas profundamente arraigadas de existencia encarnada (McNay, 1999, p. 113).

Mi planteamiento del problema va en dos sentidos relacionados: el proceso de configuración de los cuerpos y subjetividades y los mecanismos de inclusión/exclusión de clase y género del box y el ballet. Me interesa un acercamiento empíricamente comparativo para poder plantear similitudes y diferencias de espacios sociales que comparten características similares respecto al disciplinamiento del cuerpo, pero que se perciben de formas muy distintas por la posición social que ocupan. Ambas prácticas tienen un entrenamiento corporal riguroso, pero una pertenece al campo del deporte y otra al del arte. Los salarios de un boxeador exceden por mucho a los de las y los bailarines, pero estos últimos gozan de mayor prestigio social. La fama también es diferenciada; las y los boxeadores son famosos a más grande escala, mientras que las y los bailarines conocidos solo lo son en ciertos círculos culturales. Estas prácticas parecen operar bajo extremos dicotómicos: fuerza/belleza, hombre/mujer, masculinidad/feminidad, brusco/delicada, contención/violencia. Mi interés es comprender cómo se construyen cotidiana, institucional y encarnadamente tales binarismos.

Respecto al disciplinamiento del cuerpo, me parece relevante conocer las trayectorias de llegada a dichas prácticas y cómo estas trayectorias influyen: 1) en llegar a practicarlas profesionalmente y 2) en el proceso de internalización de las disposiciones necesarias para éstas. Respecto a los mecanismos de discriminación, es importante analizar los discursos en torno a las prácticas y las formas en que estos discursos se institucionalizan en las normas explícitas o implícitas del boxeo y el ballet, que sedimentan y reproducen sus marcas de género y clase. En síntesis, me interesa el proceso de configuración de corporalidades atléticas generificadas (Moreno, 2011c) y enclasadadas. Para tales objetivos elegí trabajar con minorías de género, es decir, hombres en el ballet y mujeres en el boxeo.

Esta investigación surgió como una propuesta de investigación sobre las diferencias de género en la experimentación del dolor en diversas actividades, como la sexualidad, la belleza y el deporte. Elegí la sexualidad por ser el tema que trabajé en mi tesis de licenciatura y que continuaba interesándome y la belleza y el deporte porque me parecía que son dos espacios en donde las diferencias de género en la experimentación del dolor son muy explícitas. Posteriormente decidí centrarme en una sola de las tres áreas que había propuesto. Elegí el deporte porque recientemente había leído la etnografía de Loïc Wacquant sobre boxeo (2004) y me interesó su propuesta metodológica de participar en el trabajo corporal analizado y encarnar una trayectoria de aprendizaje de forma reflexiva (Loïc Wacquant, 2014). Lo anterior me llevó a plantear una propuesta de comparación de dos actividades físicas que, desde mi perspectiva, estaban relacionadas con el dolor y tenían profundas marcas de género. Después de pensar en varias actividades físicas, elegí el boxeo y el ballet porque respondían a dos opuestos muy marcados en términos de los estereotipos de clase y género relacionados a las prácticas, pero tenían una convivencia similar con el dolor.

Propuse un análisis de género relacionado con las formas diferenciadas de aprender a lidiar con e interpretar el dolor en el boxeo y el ballet. No obstante, para hablar del proceso de internalización se me parecía necesario conocer la trayectoria de las y los practicantes y sus experiencias más allá del dolor. Por lo tanto, decidí hacer del dolor un análisis complementario o secundario, pero no el principal. Asimismo, con la revisión del estado del arte sobre la investigación relacionada con estas dos prácticas, pude comenzar a encaminar la mirada hacia la conformación de los campos y sus capitales y el proceso de entrenamiento corporal. De igual modo, afiancé mi interés por plantear un análisis comparativo, ya que me parecía que el tratamiento que se le daba a ambas prácticas era bastante distinto. Mientras que en el boxeo se analizaba a profundidad la relevancia de la clase, las investigaciones que había encontrado hasta ese momento sobre ballet parecían ignorar todas las estructuras que configuran a la práctica fuera del salón de baile. Así, me pareció relevante plantear una comparación sobre el trabajo corporal y emocional en estas dos prácticas, resaltando la importancia de la clase y el género.

La definición y acotación del campo también pasó por un proceso de transformación. Con la modificación de mi proyecto, propuse hacer entrevistas a profundidad y observación

participante en un gimnasio de boxeo en el Centro Histórico y en el Centro Nacional de las Artes. Finalmente, decidí hacer una etnografía multisituada (Marcus, 2003), siguiendo a las personas más que enfocándome en un espacio particular. Esta decisión la tomé puesto que los espacios de entrenamiento de boxeo suelen ser gimnasios abiertos al público, por lo que me pareció impreciso delimitar mi trabajo de campo alrededor de lugares y no de actividades o personas. Así, el trabajo de campo lo realicé en diversos eventos y entrenamientos relevantes para mis informantes en ambas prácticas.

De tal modo llegué a mi pregunta general de investigación: ¿De qué maneras las demarcaciones de género y clase social configuran los campos del boxeo y del ballet así como las trayectorias y procesos/experiencias corporales, emocionales y situacionales¹ de sus practicantes? Para responderla la descompose en preguntas secundarias más específicas. 1) ¿De qué manera el género y la clase configuran los procesos/experiencias **corporales** de las y los practicantes de box y ballet? 2) ¿De qué manera el género y la clase configuran los procesos/experiencias **emocionales** de las y los practicantes de box y ballet? 3) ¿Qué capitales son relevantes para la configuración de estos procesos/experiencias corporales y emocionales? Y 4) ¿Qué discursos, prácticas y valores en el box y el ballet hacen que estas actividades funcionen como espacios de discriminación (exclusión e inclusión) de género y de clase? En otros términos, ¿cómo se justifica y reproduce dicha discriminación?

Para responder estas preguntas realicé una aproximación etnográfica durante los meses de febrero a agosto del 2019, la cual consistió en observación participante en diversos eventos y entrenamientos de ambas prácticas en la Ciudad de México y su área conurbada. Asimismo, realicé entrevistas semi-estructuradas y a profundidad con 5 boxeadoras, 1 entrenador y 1 entrenadora de boxeo y 4 bailarines y 2 bailarinas/profesoras de ballet.

Para cumplir con el contraste que me interesa hacer entre las dos prácticas elegí hacer una organización temática, en lugar de presentar las dos actividades por separado. Aunque busqué tener un equilibrio en mi exposición, debido a cuestiones metodológicas que relato en el siguiente capítulo, en algunos temas me fue más accesible profundizar en una práctica que en otra. Sin embargo, en todas las temáticas que desarrollo me esforcé por presentar

¹ Con situacionales me refiero a las interacciones dentro de los espacios del boxeo y el ballet.

experiencias de una y otra práctica. Asimismo, en el ballet pude entablar conversaciones con bailarinas y en general estuvieron más presentes en mis observaciones, por lo que en algunas ocasiones presento experiencias tanto de bailarines y bailarinas, mientras que en el boxeo me enfoco de manera más estricta en las mujeres.

En el primer capítulo presento un estado de la cuestión que busca insertar mi investigación en discusiones contemporáneas sobre el cuerpo y las actividades atléticas, así como justificar su pertinencia al identificar vectores poco explorados respecto al tratamiento académico de ambas prácticas. Posteriormente describo el horizonte metodológico del presente trabajo, detallando cómo fue el proceso de investigación e inserción en campo, quiénes son mis interlocutoras/es, cuáles fueron los desafíos a los que me enfrenté y cómo realicé el análisis que presento en los capítulos posteriores.

En los capítulos II y III analizo de los datos que recopilé en campo. Para tal objetivo retomé como estructura la triada conceptual de Pierre Bourdieu: campo, capitales y *habitus*. en el capítulo II me enfoco en describir la construcción y lógicas de campo del boxeo y del ballet para poder argumentar que en ambas prácticas existe una institucionalización de desigualdades de género y clase, las cuales configuran las lógicas bajo las que estas actividades operan, tanto en la construcción simbólica de los espacios como en las interacciones cotidianas y la experiencia de las y los participantes. Tomando las lógicas de campo como referencia, doy paso al análisis de los capitales en disputa y de cómo tanto la clase como el género son vectores que configuran la capacidad de poseerlos y de poder convertirlos en beneficios. Hablo en particular del capital económico, cultural, social y corporal. Argumentaré que en ambas prácticas se convalida un orden de género que genera prácticas de sobreesfuerzo por parte de las boxeadoras y de beneficios más expeditamente adquiridos para los bailarines.

Finalmente, en el capítulo III me concentro en desarrollar el proceso de configuración corporal y subjetivo en el boxeo y el ballet. Analizo los mecanismos concretos a través de los cuales las lógicas de campo se inscriben en los cuerpos de quienes participan en estas actividades. Elaboro descripciones del trabajo corporal necesario para incorporar disposiciones generizadas y enclasadadas necesarias para ambas prácticas como la gracia, la fuerza, la resistencia al dolor y la entereza. Subrayo el carácter reflexivo de esta

incorporación y profundizo en el trabajo emocional indisociable del entrenamiento corporal. Exploro los códigos del sentir presentes en las prácticas y cómo estos legitiman jerarquías de género dentro de los campos debido a la atribución diferencial de cualidades emocionales a hombres y mujeres. Asimismo, propongo que los ambientes emocionales contrastantes que se viven en el boxeo y en el ballet forman parte de un esfuerzo de distinción de clase a través de un esfuerzo performático de contención emocional. Por último, describo la manera en que estas prácticas corporales “colonizan” la totalidad de la vida de los participantes, pues para tener una trayectoria exitosa deben configurar sus actividades cotidianas como la alimentación, la gestión del peso, el descanso, ocio, su sexualidad y relaciones sexo-afectivas en torno a estas prácticas.

Juntos, los capítulos II y III hablan de la convalidación de un orden de género que trata a las minorías de espacios generizados de manera diferencial. Para los bailarines conformar una minoría en el ballet se traduce en beneficios más expeditos y en la posibilidad de habitar un espacio en cierto sentido más flexible en torno a expresiones no hegemónicas de la sexualidad y la masculinidad. Para las boxeadoras ser minoritarias en el boxeo implica una constante necesidad de sobreesfuerzo dirigido a legitimar su lugar en la práctica y a demostrar la encarnación de los valores masculinos que la rigen. A pesar de lo anterior, sistemáticamente reciben menores beneficios materiales y simbólicos que sus homólogos hombres. No obstante, la existencia de estas minorías fisura el orden de género hegemónico y estas prácticas les permiten a boxeadoras y bailarines contar con un escenario para su devenir como sujetos. La existencia de estos sujetos parece cambiar la codificación de género de estas instituciones, pero dejar las jerarquías genéricas poco trastocadas (Leeds Craig & Liberti, 2007, p. 676). Así, las líneas que siguen buscan reflejar las complejidades, negociaciones y ambivalencias de lo que significa existir como sujetos reflexivos y agenciados en espacios constreñidos; generizados y generizantes, enclasados y enclasantes.

Capítulo I. Horizonte metodológico

Estado del arte

Existen numerosas investigaciones empíricas sobre prácticas atléticas cuyos temas centrales son el cuerpo y el género. Estos estudios son herederos de un giro analítico reciente que dotó de relevancia académica a temáticas anteriormente desdeñadas como campo fértil para la sociología. Fue en la década de 1990 cuando se institucionalizó el estudio del cuerpo—sus gestos, expresiones y procesos de configuración—en su carácter histórico-social. (Cedillo y Sabido, 2014, p. 348). Surgieron revistas, congresos y grupos científicos fuertemente influenciados por los trabajos de Turner, Le Breton, Merleau-Ponty, Mauss, Foucault y Bourdieu. En México fue hacia el final de los años 90 cuando la intersección cuerpo y género cobró impulso (Cedillo y Sabido, 2014, p. 357). Los estudios acerca de las emociones comenzaron entre 1970 y 1980, sobre todo desde la mirada feminista de bell hooks, Audre Lorde y Arlie Hochschild, quienes reflexionaron sobre el trabajo emocional de las mujeres y criticaron las dicotomías emoción/razón y público/privado (Cedillo, García, Sabido, 2016, pp. 15,16).

Las y los autores mencionados propusieron los cimientos teóricos sobre los que se erigen las investigaciones que revisé para construir la relevancia y justificación de mi propuesta y contextualizarla dentro de una tradición académica particular. Con la identificación de límites y puntos ciegos de investigaciones anteriores sostengo que la relevancia de esta tesis reside, sobre todo, en el enfoque comparativo, pues me permite tomar un problema teórico—la intersección del género y la clase en la producción de cuerpos y sujetos—y abordarlo empíricamente a través del contraste entre el boxeo y el ballet. Esta característica diferencia a mi trabajo de los abordajes empíricos que se han hecho sobre las prácticas por separado. Mi propuesta aporta al analizar ambas prácticas desde los mismos niveles y temáticas, pues el ballet ha sido estudiado desde una perspectiva microsociológica y en el boxeo se ha puesto un sobre énfasis en la clase social. Asimismo, la intersección entre clase y género es escasa, por lo que se han universalizado los significados de la feminidad y masculinidad en estas prácticas. Por último, la dimensión corporal y emocional de esta intersección ha sido poco explorada, por lo que un trabajo con este enfoque cobra relevancia.

Deporte y masculinidad como sinónimos

Un trabajo fundacional sobre deporte y sociología es *Deporte y ocio en el proceso de la civilización* (2015) de Eric Dunning y Norbert Elias. En este analizan los procesos sociales de larga duración que posibilitan la conformación del deporte como un espacio autónomo. Este proceso, fechado a finales del siglo XIX y principios del XX, se refiere a la aparición de los deportes como esfera autónoma de la sociedad, en donde se podía experimentar catárticamente la violencia y la agresividad de forma socialmente aceptada, ritualizada y controlada (Elias y Dunning, 2015). Elias y Dunning se interesaron por la gestión de la violencia y la creciente autoacción de los sujetos. Sin embargo, no resaltaron el carácter generizado de la violencia en el deporte. Hortensia Moreno retomó este trabajo, pero se cuestionó sobre la exclusión de las mujeres y los mecanismos que la justifican. Notó que en la construcción del deporte como campo autónomo hubo un proceso fundacional de exclusión de lo femenino y que la autoacción referida por Elias se relaciona específicamente con una supresión selectiva de expresiones relacionadas socialmente con las mujeres (Moreno, 2007, p. 22-23,27). Como menciona Moreno, “el campo deportivo se ha caracterizado por una función predominante —la de producir masculinidad— que se realiza no solo en la absorción de sujetos varones, sino en la concomitante expulsión sistemática y estructural de las mujeres (Moreno, 2015, p. 62).

Según Moreno (2011b), “los deportes son un espacio de investigación privilegiado. Se trata, en primer lugar, de un campo cultural de origen reciente (siglos XIX y XX), relativamente autónomo, con fronteras muy claramente definidas y con un énfasis casi exclusivo en la fuerza corporal” (Moreno, 2011b, p. 2). “Dado que el campo deportivo está anclado en prácticas y representaciones donde la dimensión corporal desempeña un papel decisivo, no es aventurado afirmar que está atravesado a lo largo y a lo ancho por todo tipo de marcas de identidad: clase social, etnia, edad, nacionalidad, orientación sexual y género” (Moreno, 2007, p. 22). Es precisamente este enfoque el que me es útil, pues busco desentrañar los valores y expectativas sociales que justifican el carácter generizado del boxeo y el ballet.

La experiencia intrusa: ser mujer en prácticas atléticas

Bajo el entendido de que las actividades atléticas se han construido socialmente en relación con lo masculino, varias autoras se han preguntado sobre la experiencia de las mujeres en estos espacios y cómo opera el género en de éstos (Osorio, 2007; Bunsell, 2013; Mennesson, 2012; Theberge, 1997). Se cuestionan, sobre todo: ¿por qué las mujeres practican menos deporte que los hombres?, ¿por qué ciertas actividades atléticas son consideradas más aptas para hombres o para mujeres?, ¿cómo se negocia la feminidad y masculinidad? Estos estudios son de utilidad pues hablan de vivencias configuradas por diferencias de género. Alimentan mi análisis sobre la gestión de la feminidad y la masculinidad, los valores que hacen del ballet una actividad “de mujeres” y el boxeo “de hombres” y las expectativas con las que las y los practicantes tienen que navegar. No obstante, el enfoque de estos trabajos está en la experiencia de ser mujer en cierta actividad y no en cómo *se llega* a ser mujer en tal deporte. En el primer enfoque hay una identidad femenina acabada que llega a estos espacios. El enfoque que a mí me interesa es analizar la conformación continua de un *habitus* a la vez de género, de clase y de profesión de manera simultánea y recursiva.

Para mi trabajo un factor relevante que señalan tanto Osorio para el fútbol como Theberge para el hockey es la profesionalización del deporte. En el fútbol varonil la competencia y los goles son más importantes, pues hay mucho dinero de por medio. Asimismo, los futbolistas se pueden dedicar de lleno, mientras que las mujeres deben elegir entre “dejar muchas cosas o renunciar al fútbol” (Osorio & Moreno, 2007, p. 95). De manera similar, la falta de institucionalización del hockey femenino impide que el juego se lleve a cabo bajo las mismas reglas. Se prohíbe el contacto agresivo intencionado, pues las jugadoras no ganan dinero por participar y no pueden descansar mientras sanan sus lesiones, pues deben trabajar. Estas prohibiciones se ven como una desviación de las reglas del “verdadero” hockey, lo que perpetúa una jerarquía entre la versión femenil y varonil y difumina las posibilidades transformadoras del deporte femenil al tener una adopción acrítica de la ética deportiva masculina (Theberge, 1997, p. 83-84).

Los hallazgos de Osorio y Theberge son de utilidad pues resaltan los valores masculinos sobre los que se erigen las prácticas atléticas y cómo estos discursos generan posibilidades materiales diferenciales para hombres y mujeres. Me interesa analizar cómo

opera esta jerarquización discursiva y cómo deviene en beneficios materiales y simbólicos diferenciales para las boxeadoras y los bailarines. A pesar de este desequilibrio, la presencia de minorías en estos espacios genera fisuras en su orden de género, por lo que estos sujetos ocupan posiciones ambivalentes en procesos de reproducción/resistencia y opresión/empoderamiento. Bunsell y Menesson analizaron los matices entre estas aparentes dicotomías. Bunsell, a través de una etnografía del fisicoculturismo femenino, concluyó que la participación en esta práctica a la vez constriñe y habilita, oprime y empodera. Les permite a las mujeres construir un físico alejado del ideal corporal femenino, pero las obliga a descuidar su salud con ejercicios extremos, dietas y esteroides y a entrar en dinámicas de competencia (Bunsell, 2013). Menesson, por su parte estudió a boxeadoras y gimnastas. Argumenta que las boxeadoras desafían el orden de género en el boxeo mientras que refuerzan el *statu quo* mostrando modos tradicionales de feminidad (Menesson, 2000). Asimismo, propone que la gimnasia rítmica es un lugar de aprendizaje sobre los comportamientos de género, por lo que las gimnastas participan en la reproducción del orden social generificado (Menesson, Visentin & Clément, 2012).

El balance entre reproducción y resistencia de estructuras generificadas es un tema central en mi trabajo. Bunsell y Menesson hablan de esta ambivalencia, pero Menesson se inclina hacia la reproducción y Bunsell interpreta ciertas prácticas como empoderadoras y otras como opresoras de manera estructural, pero no lo hace desde la experiencia de las fisicoculturistas. Mi objetivo es explorar este balance comprendiendo a las prácticas reproductoras de un orden de género como estrategias de pertenencia que parten desde la agencia y la negociación y no desde la mera reproducción. En los trabajos de Osorio, Bunsell, Theberge y Menesson identifiqué que la experiencia de mujeres en actividades corporales masculinizadas se ha abordado desde el orden de valores y discursos y la reproducción de estructuras. No obstante, la configuración del cuerpo aparece poco. Estas autoras analizaron la dimensión subjetiva, más no corporal de la experiencia minoritaria. Asimismo, no profundizan sobre el carácter inacabado del *ser mujer*, pensando a sus informantes como mujeres “completas” que llegan a estas prácticas y no como sujetos que construyen su ser mujer en estas prácticas, con la socialización de género, de clase y de campo que esto implica. En ese sentido, yo me pregunto: ¿Cómo se configura el cuerpo atlético en distintas

actividades deportivas y qué papel juega en ésta su posición de género y clase? ¿qué negociaciones de género y clase hay en la conformación de este cuerpo y subjetividad?

Por otro lado, las investigaciones de estas cuatro autoras fueron realizadas con informantes de clase media y no hay un abordaje de clase, por lo que pareciera que las normas de género son universales y no modificables con base en la clase social. Estos estudios no recalcan que las normas de género que analizan son construcciones particulares posibilitadas por una posición social específica. En contraste, mi objetivo es analizar la intersección entre clase y género y la producción de normas de feminidad y masculinidad situadas, no universales. Me interesa abordar cómo la interseccionalidad se vive en el cuerpo.

Limitaciones del análisis de prácticas corporales feminizadas

Estas autoras se centran en la experiencia de mujeres y hay muy poca investigación sobre la masculinidad en espacios feminizados, en donde la danza suele ser el ejemplo recurrente. Por ejemplo, los trabajos de Fischer (2007), Christofidou (2017) y Mennesson (2009) se cuestionan cuáles son las estrategias de masculinización tanto de las prácticas como de los practicantes para hacer más aceptable que los hombres entren. Fischer resalta la estrategia de “*make it maverick*” en contraposición con “*make it macho*”. Esta investigación deja claro que pensar al ballet como una actividad ardua y disciplinaria no ha sido suficiente para la inserción masiva de hombres a la práctica y que la masculinidad hegemónica de “macho” tampoco es celebrada en la danza, por lo que la estrategia se ha inclinado a construir al ballet como un espacio para hombres en tanto que les permite ser *maverick*, es decir, poco ortodoxos, creativos y pensadores ‘fuera de la caja’ (Fischer, 2007). Este hallazgo es fundamental, pues explica las características subjetivas que justifican la exclusión de mujeres de puestos creativos y de mando en el ballet. El enfoque de Fischer también resalta por su tratamiento contextual del género y la masculinidad.

Mennesson analizó los modos de socialización de género que permitieron a bailarines de jazz y ballet desarrollar un gusto por actividades feminizadas y el efecto que tienen estas en su identidad. Mennesson halla que en sus trayectorias hay una socialización de género ‘invertida’. Sobre los efectos en su identidad, la autora clasifica, por un lado, a hombres que resaltan su masculinidad, y por otro, varones que se describen como femeninos y masculinos

a la vez (Mennesson, 2009). Este enfoque es relevante pues me interesa trazar la trayectoria que posibilitó que mis informantes formaran parte de estas minorías. Asimismo, busco profundizar en cómo se construye la masculinidad en la danza en relación con la clase y la sexualidad. En ese tenor, Christofidou (2017) sostiene que los espacios con una alta concentración femenina proveen oportunidades para los hombres de desafiar las normas de género y los significados de la masculinidad hegemónica. La autora afirma que las instituciones de danza en Escocia son *gay-friendly* y analiza las negociaciones de género y sexualidad que se llevan a cabo en lo que describe como *espacios seguros* para “deshacer el género” y desafiar la hegemonía heterosexual (Christofidou, 2017).

Estas investigaciones y en general los trabajos sobre danza tienen el punto ciego de no abordar la posición social del ballet en términos de clase o raza; tienden a ser bastante microsociológicas e incluso fenomenológicas. Los trabajos de Aalten (2005), Ericksen (2012), Davida (2012) y Stinson (2005), por ejemplo, se centran en estudiar la construcción del cuerpo dentro del salón de baile sin tomar en cuenta las estructuras fuera de este. Aalten propone que el cuerpo del ballet no responde solo a las necesidades físicas específicas de la danza, sino a ideales de belleza y feminidad que generan relaciones corporales problemáticas sobre todo en torno a las lesiones y los trastornos alimenticios. Respecto al dolor, afirma que las bailarinas suelen ignorarlo o verlo como algo positivo, pues superarlo es prueba de que van avanzando (Aalten, 2005). La autora profundiza en los discursos sobre el dolor, pero no habla sobre las diferencias de género y clase en torno a la gestión y expectativas alrededor de esta sensación.

La disciplina corporal en la danza también ha sido analizada por Ericksen, quien centra su investigación en el trabajo corporal y arreglo personal de bailarines/as de música latina. Su abordaje es relevante puesto que compara sus hallazgos con estudios sobre bailarinas clásicas, por lo que logra describir, a través del contraste, lo particular de la producción corporal en la danza latina. Es útil, sobre todo, en términos metodológicos y en cómo estructura su escritura, pero también lo es por su enfoque en la intersección cuerpo y género desde la perspectiva de la performatividad. La autora expone que mientras las bailarinas de ballet buscan una corporalidad delgada y delicada, las bailarinas de música latina buscan ser delgadas, pero tener curvas. Resalta también cómo los *performances* o

narrativas de la música latina, suelen ser heterosexuales, al igual que en el ballet. (Ericksen, 2012). Sus hallazgos me ayudaron para llamar la atención sobre las características específicas del ideal corporal en el ballet y el boxeo y sobre la importancia del arreglo para la profundización de las diferencias de género.

Respecto al método, el más recurrente para el estudio de la danza es la autoetnografía. Las autoetnografías y las investigaciones sobre el cuerpo desde la propia experiencia son comunes en la danza (Davida, 2012). Las y los autores tienen una formación dancística que precede a la académica: se es bailarín y luego se escribe sobre ello. En el boxeo, las investigaciones tienen una trayectoria inversa. Suelen ser las y los investigadores académicos los que se incorporan en la práctica y cuentan su experiencia encarnada. No encontré ninguna investigación escrita por un/a boxeador/a que también sea académica/o. Lo anterior es relevante respecto a la distancia social diferenciada de ambas prácticas con la academia. Asimismo, la recurrencia de autoetnografías refleja que el análisis de la danza hecho por personas externas al campo es un área poco explorada, lo cual es relevante por que la posición de neófito permite hacer preguntas y observaciones distintas.

La pedagogía de género es una temática recurrente. Stinson escribe sobre el currículum de género oculto en la educación dancística. No obstante, incurre también en una universalización del significado de género, pues no desmenuza el sentido contextual que cobra la feminidad y masculinidad en relación con la posición social del ballet. Stinson observa que, en su formación, las y los bailarines aprenden lecciones más allá de las explicitadas en su plan de estudios, sobre todo en relación con conductas generizadas. Estas lecciones son conductas dadas por sentado, que se reproducen sin la consciencia activa de quien las enseña. El silencio que debe mantenerse en una clase de danza, el reconocimiento de el/la profesora como la única autoridad, la obediencia y la producción de conductas estandarizadas, producen efectos diferenciados en bailarines y bailarinas. Para los bailarines, por ejemplo, la obediencia es temporal; una vez que hayan aprendido, podrán tener la libertad de ser creativos (Stinson, 2005). Este hallazgo apunta a significados contextuales de la masculinidad ligados hacia la creatividad y no necesariamente hacia la fuerza o la valentía, pero la autora no es explícita en esta interpretación, mientras que para este trabajo es fundamental analizar estos significados desde lo particular.

Son escasos los trabajos que comparan las trayectorias de atletas de distintos ámbitos en términos de clase. Christine Mennesson (2012b) explora la transmisión del gusto por distintas actividades de ocio en diferentes configuraciones familiares. De acuerdo con la autora, en las familias de clases altas existe un modelo de consumo “omnivoros” de una diversidad de prácticas deportivas y artísticas. No obstante, plantea una clara distinción entre familias de ocupaciones intelectuales, quienes invierten en prácticas culturales para sus hijos y dejan en segundo término los deportes y las familias de posiciones socioeconómicas inferiores, quienes invierten mayoritariamente en prácticas deportivas (Mennesson, 2012b). El enfoque de Mennesson es cuantitativo, mientras que mi objetivo es detectar estos procesos de socialización ligados al gusto y la clase de manera cualitativa.

En el ballet las investigaciones en torno a la clase son pocas, mientras que los estudios sobre boxeo suelen concentrarse incisivamente en la procedencia social de los participantes, debido al fuerte lazo entre el box y los barrios de clase baja. Al juzgar por esta diferencia de abordajes, pareciera que la clase y la raza solo son importantes en el boxeo, mientras que en el ballet están invisibilizadas, como si los efectos de clase solo fueran relevantes cuando se trata de estratos bajos.

Abordajes de género en el estudio del boxeo

La investigación social sobre boxeo tiene un referente indispensable: el sociólogo francés Loïc Wacquant. En *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*, Wacquant hace una investigación sobre las trayectorias sociales y disposiciones corporales de quienes participan en el mundo del box, sus emociones, el proceso de adquisición de un *habitus* y la masculinidad (Wacquant, 2004; 1995; 2007, 2014). El propósito de este trabajo es muy cercano a la propuesta de Wacquant, tanto en temática como en abordaje teórico. No obstante, el autor no hace un análisis de género al reflexionar sobre la construcción del *habitus* en el boxeo y naturaliza la exclusión de las mujeres de este campo.

Las dos vetas principales desde donde el autor analiza el box son el cuerpo y la clase social ligada a la raza. Por un lado, estudia a la práctica desde los procesos de exclusión a afroamericanos en guetos de Chicago y ve los gimnasios como un espacio que les permite escapar de la violencia de sus barrios, construir disciplina y ganarse la vida. Los escritos de

Wacquant constituyen un ejemplo claro de vigilancia epistemológica y constante reflexividad sobre el papel y posición del investigador. Wacquant hace largas descripciones sobre su proceso de inserción en el mundo pugilístico y lleva su mismo cuerpo a la investigación, invitándonos a hacer etnografías carnales y a usar el *habitus* no solo como objeto empírico, sino como modo de conocer (Wacquant, 2014).

Si bien Wacquant resalta la importancia de la masculinidad tanto corporeizada como institucionalizada en la práctica pugilística, las personas con las que convivió en el gimnasio eran hombres, por lo que las mujeres son sumamente secundarias. El autor menciona que el boxeo profesional no es misógino porque no tiene que serlo: “no es un mundo de violencia y denigración en contra de las mujeres: no tiene que serlo porque las mujeres *ni están en este mundo ni pertenecen a él*” (Wacquant, 2007, p. 37). El trabajo del autor es fundamental en términos de construcción de *habitus*, pero tiene amplios puntos ciegos en términos de género. El estudio de Hortensia Moreno busca subsanar este hueco, pero lo hace desde un nivel discursivo y estructural, no corporal.

Moreno habla de la mística del boxeo en relación con la construcción de la masculinidad, la conversión de niño en hombre y la salida de la pobreza a partir del mérito individual (Moreno, 2011a, p.154). Según el imaginario pugilístico masculinizado, la sola presencia de las mujeres perturba la concentración de los boxeadores, por lo que no se les permite, material y simbólicamente, entrar en el gimnasio. Como menciona Wacquant, las mujeres perturban el orden simbólico del universo pugilístico, por lo que solo en momentos excepcionales pueden entrar al gimnasio a apoyar a los boxeadores. Su papel, más bien, es prolongar los efectos del entrenamiento, asegurándose de cumplir con las tareas domésticas y de apoyo emocional (Wacquant, 2004 citado en Moreno 2011a, p. 164).

Moreno (2011) hace un pormenorizado análisis de la práctica pugilística y la exclusión de las mujeres. Se centra en el ingreso de las mujeres al box en Ciudad de México y los efectos sociales y personales que tuvo dicho proceso. La propuesta de la autora es que en el box hay *tecnologías de género* o mecanismos de control que entre otras cosas: inhiben la participación de mujeres y niñas en el campo deportivo, obstaculizan el desempeño de las atletas que ingresan, otorgan estímulos de forma diferencial en función del género, invisibilizan los logros femeninos y desvirtúan la imagen de las mujeres que triunfan en el

campo deportivo² (Moreno, 2011, p. 6). Si bien la tesis tiene un apartado sobre las técnicas corporales y otro sobre boxeo, cuerpo y lesiones, el análisis de Moreno se centra más en las condiciones sociales que obstaculizan la participación de las mujeres en el boxeo.

El enfoque temático de Moreno es el más cercano a mi investigación, pues retoma la relación entre el capital social, problematiza la exclusión de las mujeres por argumentos biológicos respecto a diferencias corporales “naturales” y devela que la exclusión más bien se fundamenta en discursos y expectativas sobre la feminidad y masculinidad, con atributos esenciales como la fragilidad para unas y la fuerza para otros (Moreno, 2015, p. 56). Debido a estas ideas normativas, las boxeadoras femeniles experimentan de manera muy consciente el haber invadido un territorio y derribado una frontera, por lo que recurren a tácticas de *apología femenina*: un arreglo convencionalmente femenino, posicionarse explícitamente como heterosexuales y utilizar un lenguaje “moderado” evitando groserías o “vulgaridades” (Moreno, 2012, p. 102). Este enfoque es cercano a mi interpretación, pues analiza las expresiones de feminidad como estrategias de negociación en espacios rígidos en términos de género. Los análisis de género que fueron relevantes para la configuración de mi problema de investigación fueron aquellos cercanos a las propuestas de performatividad de Butler y *doing gender* de West and Zimmerman, es decir, un análisis de género relacionado con la sociología interpretativa, como los de Bunsell, Theberge, Fisher, Moreno, Osorio, Mennesson, Christofidou, Ericksen y Stinson.

El hecho de que la clase social haya sido ignorada por las investigaciones sobre ballet y que haya una atención casi exclusiva a la clase social en los trabajos sobre boxeo me permite mostrar la relevancia de un estudio comparativo que preste atención a las distintas dimensiones de clase y género presentes en ambas prácticas. Con este enfoque podré plantear similitudes y diferencias entre discursos y prácticas en espacios sociales que comparten características en términos de disciplinamiento del cuerpo, pero que se perciben como distintas por concepciones cruzadas por el género y la clase social. Un hallazgo fundamental

² El presidente de la Federación Mexicana de Boxeo Amateur, en 2005, mencionó que de entre 3 y cuatro mil boxeadores que están registrados ante la institución, solo había máximo 3 mujeres por cada división y no se podía encontrar en las clasificaciones más de 5 mujeres. (Citado en Moreno, 2015: 60).

que solo es analizable desde la comparación es que para los hombres en ambientes feminizados hay una construcción de un “espacio seguro” en el cual “deshacer el género”, mientras que para las mujeres los espacios masculinizados son ambientes hostiles que implican una constante reafirmación del género binario y hegemónico. Por otro lado, la poca producción académica sobre hombres en espacios feminizados justifica la elección de bailarines clásicos como objeto de investigación.

Sobre el método y origen de las investigaciones

En términos metodológicos, la aproximación más frecuente para la investigación sobre ballet y boxeo es la etnografía (Bunsell, Wacquant, Stinson, Theberge, Fisher, Aalten, Christofidou, Davida). El resto de las investigaciones revisadas se basan en entrevistas semi estructuradas (Mennesson, Moreno). El ballet y el boxeo son prácticas con una larga curva de aprendizaje, en donde el cuerpo y las interacciones son fundamentales para comprender tales campos. Las características de la etnografía, como la estancia prolongada, observación meticulosa y multisensorial y la participación se prestan para insertarse en estas prácticas de una forma más inmersiva, que permita observarlas desde múltiples dimensiones.

Un enfoque persistente en los trabajos que he revisado, sobre todo aquellos relacionados con el ballet, es la autoetnografía. Es relevante una metalectura de la producción académica sobre la danza en términos de su posición social. Todas las autoetnografías en el campo de la danza han sido realizadas por personas que pertenecen a dicho campo. Al contrario, los estudios sobre boxeo han sido realizados por académicos novatos en el campo pugilístico. En este tenor se encuentra la sociología carnal de Loïc Wacquant, quien propone llevar el cuerpo a la investigación a través de etnografías carnales que usen el *habitus* no solo como objeto empírico, sino como modo de conocer (Wacquant, 2014).

Las investigaciones que encontré sobre ambas prácticas fueron, en su mayoría, norteamericanas (Davida, Wacquant, Fisher, Ericksen, Stinson, Theberge) y europeas (Bunsell, Christofidou, Mennesson, Aalten) lo cual responde a una mayor consolidación de escuelas de pensamiento derivadas de las propuestas de Bourdieu y Wacquant sobre el cuerpo y el *habitus*, marco teórico en el que se encuadran la mayoría de los textos revisados. No obstante, sobre boxeo femenino sí existen investigaciones mexicanas, como el trabajo de la

investigadora Hortensia Moreno, quien también retoma un análisis cercano a los conceptos de Bourdieu, como capital social y *habitus*.

A la luz de esta revisión bibliográfica considero que el aporte fundamental de mi trabajo sería el carácter comparativo, ya que se han hecho varios estudios sobre deportes y actividades físicas de manera aislada. No obstante, resalta la manera diferenciada y los ángulos específicos que se abordan en distintas prácticas. Mi abordaje sería relevante puesto que contrastaría, bajo los mismos términos, a dos prácticas que se han estudiado desde perspectivas muy distintas. El viraje sería visible, sobre todo, en el ballet, ya que se ha estudiado desde perspectivas microsociológicas. Propongo hacer un examen de las dos prácticas que borre los límites entre lo micro y lo macrosocial y más bien trace puentes entre ambos niveles. Por otro lado, mientras que el género ha sido una veta de análisis de ambas prácticas, los significados se han universalizado al no partir de un enfoque interseccional cruzado por la clase social, lo cual es un objetivo central de mi investigación. Asimismo, el género se ha estudiado desde un nivel discursivo y no desde el nivel corporal y emocional, por lo que esta exploración aportará conocimiento sobre estas dimensiones.

Aproximación metodológica a mi objeto de investigación

Posición epistemológica

En primera instancia me posiciono desde una epistemología feminista que, como menciona Blasquez tiene como eje rector ver a la categoría de género como rectora clave de la vida social, pero siempre en interacción con otras demarcaciones como etnia, clase, edad o preferencia sexual (Blásquez, 2010, p. 21). Asimismo, como plantea Harding la epistemología y metodología feminista busca tener una posición distinta respecto a la producción de conocimiento y asumir a las mujeres como agentes de este, lo que implica construir preguntas de investigación y aplicar las técnicas de recolección para hacer otro tipo de cuestionamientos, reflejar la diversidad y complejidad y agencia de los sujetos históricamente despojados de lo anterior (Harding, 1998, p. 11-14).

Asimismo, reconozco que el conocimiento es situado, lo que implica una profunda reflexividad sobre mi propia posición frente a quienes pretendo hacer mis interlocutoras/es.

Ligado a lo anterior, se hace necesaria, pues, una constante vigilancia epistémica (Bourdieu, 2003) que no borre el escenario desde el cual intento producir conocimiento, sino que lo explicito y valore sus implicaciones. De esta manera, poder reducir sesgos tanto personales como disciplinares que funcionen como puntos ciegos en mi proceso de investigación. Sobre esto, me parece relevante asumir mi posición y perspectiva frente a los espacios sociales que busco analizar. Es decir, soy mujer, mexicana, blanca, con una hexis corporal de clase media o media alta, cisgénero, heterosexual, con un cuerpo sano y sin impedimentos físicos y con un capital social familiar y económico que me ha permitido dedicar mi vida a la acumulación de distintos capitales culturales y tener una trayectoria educativa muy privilegiada. No se trata de confesarme, sino de reconocer desde dónde me sitúo.

Reconocer mi posición frente a mi objeto de estudio me permite identificar las ventajas, desventajas, puntos ciegos y prenociones que mi historia hecha cuerpo podría tener en el proceso de construcción de conocimiento que busco emprender. Más allá de buscar motivos personales o psicológicos que me acerquen a mi tema de investigación, me parece pertinente una reflexión más sociológica. Si bien el boxeo y el ballet son espacios sociales a los cuales no pertenezco, pues no soy ni practicante ni consumidora, no me considero totalmente extranjera a estas prácticas. Conozco ciertos códigos, representaciones y estereotipos ligados a ambas prácticas: no me estoy enfrentando a espacios totalmente desconocidos con definiciones culturales distintas a las propias.

Mi trabajo de campo es una aproximación etnográfica a espacios sociales que se encuentran dentro de la cultura occidental y cuya escenificación se encuentra en mi propia ciudad. En otros términos, no estoy haciendo una etnografía de lo lejano (Althabe, 1992, p. 248 citado en Tinat, 2014, p. 33). No obstante, en ciertos sentidos precisos mi posición de no pertenencia ha significado algunos retos. Ambas prácticas tienen un amplio lenguaje técnico, con el cual me he tenido que familiarizar con más profundidad. Por ejemplo, tuve largos momentos de lecturas sobre las categorías de peso, las diversas asociaciones y los reconocimientos que se otorgan, las diferencias entre boxeo profesional y boxeo amateur o las distintas posiciones en una compañía de danza clásica, los coreógrafos célebres o los nombres y definiciones de varios pasos de baile.

No obstante, mi posición de neófita también me ha permitido el asombro y descubrimiento. Entablé conversaciones con mis interlocutores sobre lo que llamaba mi atención o maravillaba por ser la primera vez que lo enfrentaba. Si bien recibí frases como “si fueras boxeadora lo entenderías”, esta posición también ha permitido que mis informantes se explayan en explicaciones que quizá darían por sentado con alguien experimentada.

Por otro lado, ser joven y mujer me ha permitido proyectar una imagen confiable, la cual quizá me hubiera costado más trabajo construir siendo hombre. Asimismo, mi juventud y mi estatuto de estudiante mujer me ha permitido entablar conversaciones informales y empáticas con mis informantes; hemos podido conversar sobre las dificultades de hacer dieta o tener una sexualidad libre desde una relación más horizontal al ser de una edad cercana. Mi posición e intereses también han configurado mis filtros de visión sobre la delgadez, el arreglo corporal, la alimentación, mi asombro y reflexión sobre la violencia en el boxeo y su existencia sutil en el ballet.

Hacer y rehacer preguntas

Mi primer acercamiento a campo fue el 9 de marzo de 2019, cuando asistí a una función de boxeo femenino en el Estado de México, en el marco del Día Internacional de la Mujer. Fui con una compañera de la maestría, amiga del organizador del evento. Ahí conocí a Jorge—entrenador y dueño del gimnasio donde se llevó a cabo—y a Ana, boxeadora profesional de 24 años e invitada especial de la función. Después de una breve conversación, acordamos reunirnos para una entrevista grupal con Jorge, Ana y Claudia, otra boxeadora que llegaría de Coahuila. A partir de ese momento Jorge se convirtió en un informante clave en mi investigación, pues me facilitó la entrada a otros gimnasios, me presentó con otras boxeadoras y me proporcionó información sobre peleas por venir.

En mi exploración de campo también presencié concursos de danza clásica y realicé un par de entrevistas a bailarinas profesionales gracias a contactos proporcionados por otra compañera de la maestría y mi asesora de tesis. En estas primeras observaciones realizadas en ambas prácticas me llamó la atención la agilidad de los cuerpos, sus expresiones de género, la exclusión e inclusión de género y de clase y las distintas formas de contención y explosión emocional que tanto practicantes como espectadores manifestaban.

Mis preguntas iniciales surgieron por un interés personal y académico de profundizar en ciertos temas que traté en mi tesis de licenciatura, como el dolor y el trabajo somático necesario para incorporar disposiciones características de ciertas prácticas. Tales preguntas venían moldeadas por los círculos académicos en los que me encontraba en ese momento. Posteriormente, modifiqué mis preguntas para explorar la reproducción social de exclusiones que suelen justificarse biológicamente, con el fin de aportar al desmontaje de naturalizaciones perjudiciales para la experiencia de personas concretas.

Mi pregunta principal busca conocer de qué manera las demarcaciones de género y clase social configuran los campos del boxeo y del ballet, así como las trayectorias y procesos/experiencias corporales y emocionales de sus practicantes. Específicamente, indago sobre: 1) el proceso de trabajo corporal y emocional por el que transitan las y los practicantes de estas dos actividades; 2) sobre los capitales relevantes para la configuración de estos procesos; y 3) sobre los discursos, prácticas y valores que hacen que el boxeo y el ballet se conviertan en espacios de exclusión e inclusión con base en el género y la clase.

Si bien estas preguntas guiaron mi acercamiento a campo, cobraron complejidad con mi entrada al mismo. Escogí ambas prácticas porque me parecía que eran contrastantes en tanto que una excluía a mujeres por ideales de masculinidad y otra a hombres por ser una práctica feminizada. Sin embargo, fue necesario problematizar esta dicotomización, ya que en el ballet no hay una exclusión masculina; los hombres son percibidos como necesarios para la práctica y las lógicas de la misma están moldeadas por la mirada masculina. Al observar esto, me pregunté cuáles eran los mecanismos que reproducían un orden de género bajo las lógicas propias de cada práctica. Asimismo, el constante contraste me permitió resaltar las diferencias y similitudes en términos de trabajo corporal y emocional, los ideales corporales y mandatos emocionales, las formas en las que se gestiona el peso o la imagen personal y las creencias y valores que se reproducen o resisten.

Mi tránsito entre dos espacios sociales con bastas diferencias y similitudes subrayaba lo particular, lo único y lo transferible en las prácticas y discursos de ambos espacios. Conocí experiencias de vida sumamente dispares y busqué comprender las condiciones de posibilidad de estas vivencias igualmente comprometidas e inmersas en sus prácticas, pero con mundos de vida contrastantes.

Ruta metodológica

A través de una aproximación etnográfica me inserté en ambos campos y conocí las experiencias de sus practicantes. Realicé una aproximación etnográfica y no una etnografía, pues los tiempos y horizontes de esta tesis de maestría no lo permitieron. Elegí el método etnográfico para hacer descripciones analíticas de las creencias, valores, ideales que conforman la cotidianidad de prácticas y sujetos/os en dos espacios sociales particulares. En ese sentido, la asistencia constante y la interacción con estos espacios posibilitó “distinguir la particularidad de lo observado en el contexto en que adquiere significación (Castañeda Salgado, 2010, p. 220). Asimismo, especificar que mi acercamiento a la etnografía es feminista es reconocer que mi trabajo es producto de mi mirada, situada, constreñida y habilitada por mi subjetividad (Castañeda Salgado, 2010, p. 221; Guasch, 2002, p. 11)

La etnografía feminista propone “relevar la experiencia de los sujetos oprimidos, subalternos, no hegemónicos” (Castañeda Salgado, 2010, p 222). En consonancia con esto, decidí centrarme en las minorías presentes en las prácticas que analizaré. Además, centrarme en quienes son cuantitativamente minoritarios en términos de género dilucida más explícitamente mis preocupaciones, por lo que los sujetos de la investigación son mujeres boxeadoras y hombres bailarines. La observación no estuvo circunscrita a un lugar específico. Más bien, en la línea de la etnografía multi situada propuesta por Marcus (2001), hice mi observación siguiendo las rutas relevantes a la práctica de mis informantes. Les acompañé a sus entrenamientos, peleas y presentaciones en distintos lugares. Lo planteé así porque los espacios de entrenamiento de mis interlocutores solían ser públicos. Pensé que sería impreciso hacer observación participante en ese lugar en específico, pues lo que me interesaba es ver cómo entrenan e interactúan los practicantes profesionales, no las interacciones circunscritas a ese espacio.

Como parte de mi aproximación etnográfica, además de hacer observación, realicé entrevistas semi estructuradas —algunas más cercanas a entrevistas a profundidad— a 14 personas; 7 relacionadas con la danza clásica (5 bailarines, 2 bailarinas/profesoras) y 7 con el boxeo (5 boxeadoras, 1 entrenador y 1 entrenadora). Con 13 pude reunirme en más de 2 o 3 ocasiones. Las entrevistas se desarrollaron en cafeterías cercanas a los espacios de

entrenamiento de mis informantes. La más larga tuvo una duración de 2h30 y la más corta de 30 minutos; en promedio, las entrevistas duraron hora y media.

Hubo entrevistas a profundidad y semi estructuradas debido al grado de *rapport* que pude construir con las y los distintos sujetos. Por entrevista a profundidad, me refiero a lo que Taylor y Bogdan expresan como “reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (Taylor & Bogdan, 1992, p. 101). Con *rapport* me refiero a una relación recíproca de confianza y apertura entre mis informantes y yo. El *rapport* es “lograr que las personas se ‘abran’ y manifiesten sus sentimientos respecto del escenario y de otras personas” (Taylor & Bogdan, 1992, p. 55), pero también significa construir una simpatía mutua, lograr una aceptación e “irrupción a través de las ‘fachadas’ que las personas imponen en la vida cotidiana (Goffman citado en Taylor & Bogdan 1992, p. 55).

Para mi trabajo de campo utilicé tres instrumentos: una guía de observación, una guía de entrevista y un diario de campo. Orienté la guía de observación hacia los espacios de entrenamiento, resaltando el espacio, las personas, las interacciones y los ejercicios. Respecto al espacio guiaba mi observación hacia la localización, distribución, presentación y decoración del mismo. Sobre las personas me fijé en su número, género, edad, color de piel, cuerpo, expresiones corporales y emocionales, vestimenta y actividades de cuidado. Respecto a las interacciones subrayé los diversos grupos que se formaban, el contacto y conversación entre las distintas personas y posiciones y el ambiente. Finalmente, respecto a los entrenamientos observé cómo eran y cuánto duraban, la gestión del sudor y la saliva, las expresiones faciales o vocales, las relaciones jerárquicas y los artefactos que utilizaban.

Dividí la guía de entrevista en 5 secciones. En la primera hay preguntas sobre información personal y trayectoria profesional de las y los practicantes para esbozar algunas coordenadas sociales de mis interlocutoras/es en relación con los capitales relevantes para su formación. La segunda y tercera sección sobre el campo o ambiente del ballet y del boxeo me sirvió para indagar sobre las formas en que la segregación por género y clase están institucionalizadas en ambas prácticas. Pregunté por ideales corporales, interacciones cotidianas, patrones percibidos en las coordenadas de las y los practicantes, experiencias de

discriminación o segregación, obstáculos relacionados al género, entrenamientos diferenciados para hombres y mujeres, feminidad y masculinidad. En la sección sobre entrenamientos indagué sobre las rutinas diarias, su relación con el dolor, sus motivaciones, frustraciones, emociones y pensamientos al entrenar, pelear o presentarse, el costo de sus entrenamientos y las formas de incorporación de ciertos movimientos. Por último, en la sección de cuidado de sí, elaboré preguntas relacionadas a su régimen alimenticio y de descanso, consumo de suplementos, acciones frente a lesiones, su tiempo libre y actividades de ocio. Esta última sección me permitió tener información del disciplinamiento corporal fuera de los gimnasios o salones de baile.

Ambos instrumentos fueron solo una guía, pues no las utilicé en situaciones de entrevista u observación. Más bien, antes de encontrarme con la persona, estudiaba las guías y trataba de que las entrevistas fueran conversaciones informales. El tipo de entrevista que busqué propiciar con mis informantes fue una de carácter informal, no directiva, conversacional, con esfuerzos de que fuera horizontal, prolongada y a profundidad (Guber, 2011, p. 69; Taylor & Bogdan, 1992, p. 101) En la primera entrevista que realicé con guía en mano me di cuenta de que tenerla entorpecía la interacción por mis ganas de seguir el hilo del texto y observar continuamente el papel. Entonces, mi estrategia fue la lectura de la guía antes del encuentro y la escucha posterior de la entrevista para poder subrayar las preguntas que no realicé y esbozar nuevas preguntas que surgieran para la siguiente conversación. La guía de observación me fue útil para la escritura de notas en mi diario de campo, para el cual opté por utilizar mi celular en lugar de una libreta para disminuir el efecto de mi presencia como un ojo vigilante.

Negociando el campo

En la primera inmersión a campo que realicé entre marzo y mayo de 2019 afiancé relaciones con Jorge, entrenador de boxeo. Él me invitó a otras peleas en donde pude acercarme a diversas boxeadoras. Así conocí a María y a Andrea, campeonas mundiales en distintas categorías de peso. Ambas me dieron su teléfono y las contacté para poder agendar una cita. María accedió, pero Andrea nunca me contestó. Esta falta de respuesta fue común: muchas me dieron su contacto y después no contestaban, quizá por la incomodidad de decir que no

cuando estábamos frente a frente o quizá por la falta de tiempo que implica ser boxeadora, madre y, en algunos casos, tener otro trabajo.

Del lado de la danza encontré dificultades para establecer contacto con bailarines de danza clásica. Mis entrevistas exploratorias las realicé con bailarinas o con bailarines contemporáneos. Finalmente pude establecer contacto con practicantes de ballet de una compañía de la Ciudad de México gracias a un familiar que estudió con uno de sus integrantes. Así contacté a Andrés, quien se volvió mi informante clave en el mundo de la danza gracias a su disposición de relacionarme con otros bailarines o profesores, invitarme a sus sesiones de reentrenamiento después de sus vacaciones y gestionar el permiso para poder asistir a los ensayos de la compañía. A través de él pude conocer a Joel y a Francisco, bailarines de la misma compañía.

¿Quiénes son mis interlocutorxs?

Ana, Claudia, María y Elizabeth son boxeadoras profesionales. Ser profesional en el boxeo quiere decir que al pelear no se usa una careta protectora. Las caretas son utilizadas por las y los boxeadores amateurs, quienes son los que compiten en los juegos olímpicos. Ana y Claudia, de 24 y 25 años respectivamente, son de Coahuila y entrenan con Jorge, exboxeador vuelto entrenador de 42 años que tiene un gimnasio en el Estado de México, en un municipio de la zona conurbada de la CDMX. María tiene 28 años y es campeona del mundo en peso ligero desde 2016. Vive y entrena en otro municipio cercano del Estado de México. Tiene una hija y un hijo, ambos menores de 11 años. Ana y María terminaron sus estudios de preparatoria y se dedicaron al boxeo sin pasar por la universidad. Claudia entró a estudiar negocios, pero puso su carrera universitaria en pausa indefinida para poder entrenar de lleno.

Elizabeth, boxeadora de 37 años, vive en un municipio del Estado de México cercano a Texcoco. Su padre y su hermano son boxeadores. Ella entrena en un gimnasio en el Centro de la Ciudad de México, por lo que diariamente hace dos horas de ida y dos horas de vuelta desde su casa, donde vive con sus padres. Tuvo un título del mundo, pero lo perdió y ahora está trabajando para recuperarlo después de un accidente que le impidió entrenar por un año. Elizabeth estudió hasta la secundaria y después le ayudó a su mamá en un negocio de quesadillas y tlacoyos. Durante ese tiempo ella entrenaba fútbol. Quería convertirse en

profesional pero no tuvo los recursos suficientes para cubrir los costos del trámite. A los 22 años decidió, debido a su sobrepeso y situación emocional, entrenar para ser boxeadora. Elizabeth es lesbiana y tiene una novia joven que también quiere convertirse en boxeadora.

Diana es una de las pocas entrenadoras de boxeo mujeres. Antes de convertirse en entrenadora era boxeadora profesional, pero tuvo un accidente automovilístico en su camino a entrenar en el Ajusco, lo que le impidió continuar con esa trayectoria. Decidió convertirse en entrenadora y ahora trabaja en un gimnasio al norte de la ciudad con jóvenes que buscan debutar como profesionales.

Jorge, el entrenador de Ana y Claudia, dejó sus estudios en la secundaria para adentrarse en el boxeo. Tanto Ana como Claudia cuentan con el apoyo económico de su familia para su subsistencia. María mantiene a sus dos hijxs con sus ingresos de peleas y patrocinios. Los cuatro coinciden en que el boxeo es una actividad común en las clases bajas, pues a través del esfuerzo es posible encontrar oportunidades de movilidad social. Claudia, Ana y María tienen dificultades económicas, pues, aunque han ganado numerosas peleas, los salarios femeniles suelen ser hasta 10 veces menores que los de los hombres. Ninguna de las tres tiene otro trabajo remunerado además del boxeo. Todas comenzaron a entrenar entre los 10 y 15 años. El padre de Ana es boxeador, Claudia comenzó en este campo por alejarse de grupos sociales que ella consideraba nocivos. María practicó diversos deportes desde pequeña. En la secundaria entró a clases de kickboxing y en una exhibición un entrenador de boxeo le ofreció una pelea remunerada. Desde ese momento entrena boxeo 6 días a la semana.

Con ellas me encontré en cafeterías y gimnasios de un municipio del Estado de México para conversar y asistir a entrenamientos o peleas. Los primeros intercambios fueron más distantes, aunque me esforcé por hacerlos más informales. Con María pude establecer una relación más cercana, la cual se facilitó cuando la acompañé a sus entrenamientos, pues había muchos más elementos de conversación, como las diversas lonas que tenían su imagen y mensajes de felicitaciones, su proceso de vendaje, las otras personas que asistían a entrenar, etcétera. Asimismo, al romper con la escenificación de una entrevista, ella me hizo preguntas con más confianza sobre mis rutinas, los lugares donde me muevo, mi investigación y mi actividad física. Las entrevistas con ellas casi siempre funcionaron mejor cuando eran antes

de los entrenamientos, pues al salir usualmente ya estaban más apuradas y cansadas, por lo que contestaban respuestas más cortas.

Andrés y Joel tienen 26 y 28 años respectivamente. Ambos son bailarines de una compañía de danza clásica localizada en la Ciudad de México. Andrés es cuerpo de baile y Joel es solista³. Ambos comenzaron a bailar desde muy pequeños, entre los 8 y 10 años. Andrés tenía pie plano y su tía bailarina le recomendó comenzar a bailar para arreglar su arco. El papá de Joel es músico, su mamá actriz y tiene tías bailarinas, por lo que creció en un ambiente artístico. Ambos entraron a escuelas de iniciación artística desde la primaria y continuaron en estas hasta la licenciatura. La trayectoria de ambos incluye múltiples becas en el extranjero, lo que les ha permitido vivir en distintas ciudades de Estados Unidos y Europa. Andrés vive con sus padres al oriente de la ciudad, por lo que tiene que trasladarse una hora y media para llegar a su lugar de trabajo, ubicado al norponiente. Joel vive solo cerca del Centro Histórico. Ninguno de los dos tiene hijos.

Diego y David también son bailarines profesionales de la misma compañía. Adrián y Diego son corifeos y David primer solista. David tiene 27 años y lleva 9 años en la compañía, tiene un novio que no se dedica a la danza y es de la Ciudad de México. Estudió en el CENART y su madre es bailarina. Diego tiene 28 años y es de Tabasco, donde vivió una trayectoria atropellada porque “había mucho machismo”. Tiene una relación con otra bailarina de la compañía.

Con ellos me encontré en cafeterías cercanas al Palacio de Bellas Artes, recinto cultural localizado en el Centro Histórico y de la compañía donde trabajan, en Polanco. Con ambos pude establecer una buena relación rápidamente, quizá por las cercanías sociales que nos permitieron conversar sobre actividades y lugares que teníamos en común. Discutiré las distancias y cercanías sociales con mis informantes en el siguiente apartado. No obstante, salir de la situación artificial de la entrevista también me permitió generar más *rappport* con ellos, pues entrar a sus espacios de trabajo provocó tener conversaciones guiadas por sus explicaciones de los códigos presentes en esos espacios.

³ En una compañía de danza clásica las posiciones se organizan jerárquicamente. De menor a mayor son: cuerpo de baile, corifeo, solista, primer solista y primer bailarín.

Las personas presentadas hasta aquí conforman el grupo de mis interlocutores clave. En la siguiente tabla condenso breve información sobre quienes no son informantes clave, pero cuyas conversaciones me ayudaron a reconfigurar mi investigación y cuyos testimonios utilizaré en algunas ocasiones.

	Edad	Ocupación	Origen	Residencia	Escolaridad	Edo civil	Hijos
Alí	35	Coreógrafo de danza contemporánea/	CDMX	CDMX	Licenciatura en coreografía	Con pareja	-
Eneida	40	Profesora de ballet/ex integrante de la Compañía Nacional de Danza	CDMX	Nuevo Laredo	Licenciatura en danza clásica	Soltera	-
Marie	68	Profesora de ballet/bailarina retirada	Francia	CDMX	Licenciatura en letras modernas/ danza clásica	Divorciada	1
Pablo	31	Profesor de ballet/bailarín de danza contemporánea	CDMX	Nuevo Laredo	Preparatoria	Soltero	-
Valentina	24	Boxeadora profesional	Guadalajara	Guadalajara/E estado de México	Estudios de licenciatura suspendidos	Casada	2
Nadia	55	Profesora de ballet en academia privada	CDMX	CDMX	Licenciatura	Casada	2

La muestra de este estudio se constituyó gracias a la técnica de “bola de nieve”, es decir, “conocer a algunos informantes y lograr que ellos nos presenten a otros” (Taylor & Bogdan, 1992, p. 109), aunque también obtuve contactos por medio de plataformas virtuales como Instagram. Como criterios de selección determiné que se dedicaran profesionalmente al boxeo o al ballet y que residieran en la Ciudad de México o su área conurbada. Hubo criterios que fueron impuestos por las características de ambas prácticas, como la homogeneidad etaria. También busqué tener la mayor diversidad de clase social que las prácticas me permitieran. No obstante, precisamente por las circunstancias de las prácticas, la clase social parece ser un elemento más o menos homogéneo, al menos en rangos.

En relación con los focos espaciales resalta Ciudad Nicolás Romero y Tlanepantla, zonas periféricas de donde han salido varios boxeadores y boxeadoras reconocidos. Justamente por lo anterior, hay apoyos municipales que fomentan este deporte, como clases gratuitas, apoyo económico a algunos gimnasios y exhibiciones de box en plazas públicas, como en el Centro de Tlanepantla⁴. Son relevantes varios gimnasios localizados en el centro de Ciudad de México, pues ahí múltiples boxeadores profesionales hacen *sparring*⁵.

La compañía de danza se localiza al noreste de la ciudad, en una zona de clase alta y con amplia oferta cultural. Las escuelas de danza más importantes de la Ciudad están en Coyoacán. El CNA es el centro de oferta educativa y cultural más grande del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA): alberga sus escuelas de teatro, danza⁶, cine, música y artes plásticas. sobresale que los espacios importantes para el aprendizaje de la danza se encuentren en el interior de la ciudad y zonas de clase alta, mientras que aquellos relevantes para el boxeo se encuentran a las afueras de la ciudad o en las zonas menos gentrificadas del Centro Histórico. Lo anterior está relacionado con las posibilidades materiales de práctica y consumo de ambas actividades.

Desafíos: de lo epistemológico a lo pedestre

La falta de respuesta de varias boxeadoras y lo esporádico de las peleas dificultó mi acercamiento continuo al campo pugilístico femenino, por lo que una de mis estrategias fue contactar a boxeadoras por Instagram. Así entré en contacto con dos de mis interlocutoras. A pesar de haber obtenido entrada a la compañía de danza donde trabajan mis interlocutores

⁴ Recientemente el gobierno municipal organizó un evento llamado *KO contra las drogas*, el cual fue una exhibición de boxeo cuyo fin era promover el deporte y desalentar el uso de drogas.

⁵ *Sparring* es una pelea de entrenamiento que se realiza previo a una pelea formal. En ésta se ponen reglas especiales, como el uso de caretas protectoras o guantes con más colchón, para prevenir lesiones. En el sparring se busca que el o la contrincante tengan características similares al rival, para poder familiarizarse con su agilidad o estilo de pelea.

⁶ Es relevante la institucionalización de la danza en contraposición con la enseñanza más informal del boxeo. La formación dancística con miras a la profesionalización comienza desde la escuela primaria. El INBA cuenta con 4 escuelas de iniciación artística para primaria y secundaria en la Ciudad de México; 3 en la Alcaldía Cuauhtémoc y una en Gustavo A. Madero. Para educación media superior están los Centros de Educación Artística CEDART. En la ciudad hay 3; uno en la colonia Juárez, otro cerca de Reforma y otro por Taxqueña, cerca del CNA. Estas escuelas son gratuitas, solo se paga una inscripción cada semestre de alrededor de mil pesos.

bailarines, esta entrada fue esporádica, ya que es un espacio de entrenamiento cerrado, institucionalizado, profesionalizado, lo cual no me permitió entrar como voluntaria y mucho menos como aprendiz. Asimismo, la compañía estuvo en vacaciones durante todo julio; cerró sus puertas y los bailarines salieron de viaje, así que solo tuve contacto con ellos de manera virtual durante ese mes. Observé en Instagram rutinas diarias, prácticas culturales y estilos de vida, sobre todo de quienes trabajan en tal compañía de danza, pero también de diversas boxeadoras. Varias de las personas con las que entablé conversaciones son figuras más o menos públicas, por lo que en sus perfiles de Instagram suelen publicar su vida cotidiana dentro y fuera de la práctica. No obstante, estas observaciones no fueron sistemáticas y no construyeron la base de mi análisis; solamente me proporcionaron temas de conversación para mis encuentros cara a cara con las y los informantes.

Mi entrada a ambos campos tuvo ciertas dificultades, sobre todo porque me enfrenté con gente y espacios a los cuales era ajena. Ante esto, tuve que construir un *rapport* desde cero, lo cual tuvo ventajas y desventajas. Una de las desventajas fue que no conocía a mis informantes y que tenía poco tiempo de trabajo de campo, por lo que fue difícil entablar conversaciones sobre sexualidad o experiencias familiares íntimas. La manera más evidente de entrar a estos era como practicante. No obstante, la lejanía de los gimnasios y mi nulo entrenamiento en el ballet complicó tal posibilidad de entrada. En ambas prácticas hay entrenamientos públicos, por lo que estar allí como espectadora fue la manera menos disruptiva que encontré para hacer observación. Como las experiencias corporales son difícilmente traducibles al habla, muchos investigadores e investigadoras, siguiendo la línea de Wacquant, han puesto su propio cuerpo en las prácticas que buscan investigar, proponiendo una sociología carnal que utilice al *habitus* como tema y como herramienta cognitiva (Loïc Wacquant, 2014, p. 4). Hacer lo anterior no fue posible debido al reducido tiempo que tuve para mi trabajo de campo y la lejanía de los espacios de observación.

Una dificultad particular al campo pugilístico fue el explicar que mis objetivos no eran periodísticos. Las y los boxeadores y entrenadores están acostumbrados a tener entrevistas de prensa: cortas, relacionadas con peleas específicas y con un deber ser implícito en donde las y los practicantes se muestran siempre motivados y dispuestos a ganar. A pesar de exponer mis objetivos académicos, fue complicado romper ese deber ser, pues justamente

me interesaba conocer el proceso detrás de mostrarse siempre encausados, solemnes y motivados. Poco a poco, logré esa apertura con preguntas más informales, múltiples encuentros y temas poco tratados en entrevistas periodísticas.

Constantemente me decían que si fuera boxeadora o bailarín comprendería yo las emociones o sensaciones que les pedía que describieran. Así, tuve que oscilar entre la ignorancia y el conocimiento, preguntando desde la empatía y la curiosidad de no tener tal conocimiento práctico incorporado. Por ejemplo, preguntaba desde mis propias experiencias con prácticas corporales que conozco. No obstante, me enfrenté a la dificultad de preguntar sobre prácticas corporales y emocionales que mis informantes tenían muy naturalizadas, por lo que tuve que generar estrategias para preguntarlo de diversas maneras o intentar observarlo en su actuar. Por ejemplo, María y yo hablamos mucho del peso y las maneras de cuidarlo. Me platicó de dietas controladas o trajes de plástico para sudar más. No obstante, fue hasta que conversamos con un amigo suyo boxeador que noté la naturalidad con la que hablan de inyectarse medicamento para quemar grasa.

Personalmente, el trabajo de campo también ha significado alteraciones, reflexiones y transformaciones. La primera vez que presencié una pelea de boxeo en vivo y en directo, los golpes me llenaron de asombro, aún más cuando vi a dos niñas de menos de 10 años subir al ring y enfrentarse. Mis primeras impresiones me llevaron a problematizar mis concepciones y prenociones sobre la violencia y las razones por las cuales fue tan impactante para mí ver a dos niñas golpeándose. En mi diario de campo consigné mis cavilaciones en torno a la niñez, la destreza y los mandatos de género relacionados a mi asombro, sobre lo cual profundizaré en los capítulos posteriores.

También fue imprescindible reflexionar sobre las distancias y cercanías sociales que tengo con mis interlocutoras/es. Tengo una edad similar a la mayoría de las personas con las que conversé, pero nuestras trayectorias son distintas. Mi posición social de clase media citadina y mi vida dedicada a la acumulación de diversos capitales culturales me hacen, en cierto sentido, más cercana a mis informantes bailarines en términos de consumo cultural. María y yo, tenemos edades similares, pero vivimos en etapas de vida distintas. Ella dedica su tiempo a entrenar y a cuidar a sus hijos, mientras que yo no tengo una responsabilidad de ese tipo. Algunas cercanías sociales me facilitaban la conversación con ciertos informantes.

Sin embargo, resaltar de más las diferencias que tengo con algunos de mis interlocutores sería afirmar una distancia que tanto ellas/os como yo trabajamos para acortar. Al conversar, por ejemplo, constantemente hacíamos referencia a nuestras respectivas actividades. Mis informantes buscaban comparar sus experiencias con mis actividades escolares o viceversa, por lo que me parece más productivo y sensato subrayar nuestra capacidad de comprendernos en nuestras diferencias, sin por ello borrar ingenuamente lo que nos posiciona en distintos lugares y las relaciones de poder que esto implica.

Proceso de análisis de la información

En esta sección relataré el proceso de análisis que llevé a cabo para ir del dato a una narrativa analítica. En cada observación plasmé en mi diario de campo notas condensadas y anotaciones que transformé en notas a detalle (Emerson, Fretz, & Shaw, 2011, p. 49). Asimismo, intercalé en mis notas condensadas y a detalle anotaciones sobre mi percepción y experiencia y sobre temas a profundizar o preguntas que agregar a mi guía de entrevista. Para sistematizar mis datos hice la codificación siguiendo el método de la teoría fundamentada, sobre todo los pasos que proponen Carl Auerbach y Louise Silverstein (2003).

Explícitamente, los pasos de la teoría fundamentada que seguí con el software Atlas.ti versión 8 son: 1) hacer las transcripciones manejables manteniendo solo los extractos relacionados con mis preguntas de investigación; 2) generar códigos temáticos y utilizarlos para codificar las transcripciones 3) agrupar códigos relacionados 4) generar reportes para acceder fácilmente a la lista de citas relacionadas con cada código 5) relacionar todos los códigos para generar una narrativa coherente de mis observaciones en campo (Auerbach y Silverstein, 2003, p. 43). Atlas.ti me sirvió para organizar mis datos y acceder a ellos de forma digital y ordenada, al poder tener el listado de todos mis códigos de manera más comprensible. Asimismo, dada la cantidad de páginas de transcripciones de entrevistas, fue más sencillo manejar los documentos de forma digital.

Elegí este método de análisis puesto que me parece una manera sistemática y transparente de trabajar con mis datos empíricos. No obstante, mi trabajo no sigue el método de la teoría fundamentada a cabalidad, pues mi proceso de construcción de conocimiento es deductivo e inductivo a la vez. La teoría fundamentada, como expone Eduardo Weiss, sigue

un camino inductivo, pues busca la emergencia de categorías desde los datos empíricos, contrarrestando el énfasis excesivo en la verificación de teorías generales (Weiss, 2017, p. 3). Por el contrario, una tesis de maestría tiene requerimientos deductivos, pues se exige una revisión de literatura sobre investigaciones relacionadas al tema y un marco teórico con los conceptos clave útiles para el análisis.

Tales requerimientos dificultan un proceso puramente inductivo, pues el estado de la cuestión y el marco teórico funcionan como filtros teóricos desde los cuales vamos construyendo el proyecto y analizando los datos empíricos. Fuera de estos requerimientos, me parece que un proceso puramente inductivo es una misión casi imposible o, en palabras de Wacquant, (2002) un “cuento de hadas epistemológico” (p. 1481), puesto que las formaciones académicas en antropología o sociología funcionan como espacios de entrenamiento y enseñanza de filtros de observación, los cuales nos permiten construir problemas de investigación que guían nuestro acercamiento al campo. El campo no habla por sí solo, sino que nosotras construimos conocimiento a través de filtros disciplinares que moldean los énfasis que observamos en el trabajo de campo. Por lo tanto, si bien utilizaré los primeros pasos de la teoría fundamentada, es necesario aclarar que mi proceso analítico será a la vez deductivo e inductivo.

Asimismo, me interesa poder construir ordenamientos conceptuales fundamentados empíricamente, que me permitan dialogar, dentro de las posibilidades de una tesis de maestría, con teoría existente sobre los temas relevantes para mi investigación. Retomar los primeros pasos de la teoría fundamentada para codificar mis datos me permite oscilar entre lo *emic* y lo *etic*, es decir, entre “la prioridad descriptiva de los protagonistas de la acción social (perspectiva emic), [y] el punto de vista del profesional que la observa (perspectiva etic) (Guasch, 2002, p. 23). Así, me interesa retomar las propias experiencias y narrativas de mis informantes, pero también analizarlas en un nivel más abstracto y teórico. Me concentré en transcribir las entrevistas y en codificarlas, para poder elaborar categorías de análisis de la mano de la teoría con conceptos como género, *habitus*, campo, capitales, clase social, experiencia y trabajo corporal/emocional. Sirva este espacio para transparentar el proceso por el que he transitado, del cual se desprenden los límites y alcances de los hallazgos presentes en este trabajo.

Capítulo II. Institucionalización de desigualdades de género y clase en el boxeo y el ballet

En este capítulo me adentró en las lógicas de los campos del ballet y el boxeo en relación con nociones de género y clase, para poder dibujar los espacios en donde capitales de distinta índole entran en disputa y son accesibles de manera diferencial para hombres y mujeres de diversos entornos sociales. El argumento central es que en ambas prácticas corporales el orden sexo-genérico heteropatriarcal dominante se reproduce a partir de las lógicas propias del boxeo y el ballet, así como de la posición de las prácticas en la jerarquía de clase. En otros términos, dichas lógicas encuentran formas de beneficiar a los hombres, sobre todo heterosexuales, y generar prácticas de sobreesfuerzo para las mujeres a través de los recursos que entran en disputa en estos campos.

En el boxeo el relego de las mujeres es claro por los valores masculinos que rigen la práctica, como la fuerza, resistencia y agresividad, pero en el ballet, a pesar de ser una práctica asociada con valores femeninos como la gracia y delicadeza, los hombres—sobre todo heterosexuales—tienen más beneficios que las mujeres. Las desigualdades y un orden de género se siguen reproduciendo, porque existe implícitamente un mandato masculino heterosexual. La noción de capitales ligada a un análisis de género se hace patente, pues es bajo esta lente que es posible reconocer que la capacidad de hacer efectivos distintos recursos, ya sean materiales, de reconocimiento o lazos de apoyo, está atravesada tanto por la clase como por el género. Así, alguien que transgrede normas de género no es capaz de hacer efectivos los recursos o capitales de la misma manera que alguien que se adhiere a ellos.

Poner el concepto de capital bajo una perspectiva de género, a su vez, me permitirá problematizar la propuesta de Bourdieu. Como menciona la socióloga Terry Lovell, Bourdieu ve a las mujeres como objetos portadores de capitales, cuya función es depositarlos en otros hombres o mantener el estatus de sus familias y no acumularlos para ellas mismas (Lovell, 2000, p. 24). Asimismo, el autor pone un sobre énfasis en la clase como eje estructurante del espacio social. No obstante, pensar en el género permite explicar las composiciones de capitales divergentes entre hombres y mujeres de posiciones sociales adyacentes (Reay, 2004, p. 58). Es decir, comprender qué factores facilitan o dificultan a ciertos sujetos la traducción de capitales en una mejora de posición.

Para sustentar tales argumentos, en primera estancia, destacaré qué intersecciones teóricas son relevantes para hablar de género en esta investigación. Posteriormente, describiré los mecanismos con los cuales se construye al boxeo y al ballet como prácticas generizadas y enclasadadas, a saber: el esfuerzo institucionalizado, discursivo y práctico por distinguir cuerpos masculinos y femeninos, el énfasis en sus capacidades diferenciadas y su complementariedad, así como la desigualdad de género y clase en términos de brechas salariales y la construcción simbólica de los espacios. En la tercera parte analizaré los capitales en disputa que se vuelven relevantes dada la anterior ilustración de ambos campos. Resaltaré los tres capitales de los que habla Bourdieu—social, cultural, económico—y añadiré a la discusión el capital corporal. En todos los casos, señalaré, a partir de las experiencias de mis informantes, las negociaciones que emprendieron para poder obtener y transformar dichos recursos.

A lo largo del texto intercalo descripciones, relatos y testimonios de ambos campos con dos finalidades: la primera es resaltar los contrastes mediante los saltos recurrentes entre el boxeo y el ballet, la segunda es generar una narrativa que no se centre en describir las prácticas por separado, sino en analizar cómo lógicas similares de desigualdad de género y clase se manifiestan bajo el funcionamiento de cada actividad.

Género como categoría útil para analizar el ballet y el boxeo

¿Cómo usar el género como una categoría analítica que permita estudiar mi problema de investigación? Aquí intentaré responder esta pregunta desde tres flancos. El primero, será el uso de la categoría *género* que propone la historiadora Joan W. Scott (2008). El segundo será una discusión sobre las propuestas de *performatividad* (Butler, 1990, 1993). El tercero será el concepto de “*hacer el género*” (West & Zimmerman, 1987).

La historiadora estadounidense Joan W. Scott define al género como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos”. El término “percibidas” es relevante, puesto que Scott subraya la importancia de la mediación de los esquemas de percepción. Asimismo, la autora propone que el género es “una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (Scott, 2008, p. 65). En este sentido, el género es una distinción primaria, omnipresente y relacional.

Scott plantea que el género opera desde cuatro dimensiones interrelacionadas. La primera dimensión son los *símbolos disponibles*, los cuales se refieren a las representaciones de hombres y mujeres en relación con mitos como los de Eva y María, figuras de la mujer en el cristianismo y las dicotomías entre “luz y oscuridad, purificación y polución, inocencia y corrupción” (Scott, 2008, p. 66). La segunda dimensión se refiere a los *conceptos normativos*. Éstos son las interpretaciones sobre los símbolos anteriores, que delimitan las posibilidades de significado de los mismos. Son las interpretaciones dadas en distintos ámbitos como el religioso, educativo, científico, legal y político que cierran las posibilidades metafóricas de los símbolos disponibles a definiciones acotadas y binarias de lo masculino y lo femenino. El tercer aspecto son las instituciones sociales y las organizaciones. La última dimensión es la identidad subjetiva. Sobre ésta, Scott se refiere a “las formas en que se construyen sustancialmente las identidades de género” (Scott, 2008, p. 67).

La autora menciona que ningún elemento resulta operativo sin los demás, por lo que las preguntas de investigación deben ir orientadas hacia las relaciones entre dichos aspectos. En otros términos, se trata es de desmenuzar “el efecto del género en las relaciones sociales e institucionales (Scott, 2008, p. 68) de manera relacional. Lo anterior es especialmente útil para mi investigación, pues justamente me interesa observar de qué maneras opera el género a nivel institucional, al de los conceptos normativos, al simbólico y al de las identidades subjetivas, lo cual da como resultado el carácter generizado de las prácticas y su poder generizante. En ese sentido, me hago la siguiente pregunta que propone Scott: “¿cómo han incorporado las instituciones sociales [como el box y el ballet] el género en sus premisas y organizaciones?” (Scott, 2008, p. 74) pero no solo, sino también la clase y la raza.

Scott propone que la cuestión clave de la investigación histórica que utiliza al género como una categoría analítica es “desbaratar la idea de estabilidad” (Scott, 2008, p. 66). El anterior propósito es indispensable en mi investigación, pues al analizar “lo femenino” y “lo masculino” del box y del ballet, se corre el riesgo de esencializar, tanto a las prácticas como a los significados de feminidad y masculinidad. En realidad, dichos significados y actividades son, como todo lo social, productos históricos, siempre cambiantes y en constante reconfiguración. Como menciona Scott, “‘hombre’ y ‘mujer’ son categorías vacías y a punto de desbordar: vacías porque no tienen un significado fundamental ni trascendente; y a punto

de desbordar porque aunque den la impresión de ser categorías fijas, contienen aún en su interior definiciones alternativas, desmentidas o suprimidas” (Scott, 2008, p. 74). Por lo tanto, en mi trabajo considero fundamental una perspectiva situada que de cuenta de las relaciones sociales que dan como resultado ciertos significados sobre la masculinidad y la feminidad en estas prácticas.

Para ahondar en la definición y operacionalización de la categoría *género*, retomo los conceptos de *performatividad* (Butler, 1990, 1993) y *hacer género* (West & Zimmerman, 1987). Ambas perspectivas me parecen relevantes para mi investigación pues ayudan a comprender el género desde distintas perspectivas y niveles. Por un lado, la definición de Scott que presenté anteriormente y la propuesta de performatividad de Butler plantean una visión más macrosocial del género, es decir, se refieren a estructuras que constriñen los significados posibles de la identidad en términos de género. Por otro lado, la propuesta de West y Zimmerman ayudan a comprender cómo *se hace el género* desde un lente microsociale interaccional, sin dejar de lado las estructuras que posibilitan dichas interacciones y significados compartidos. La unión de niveles macro y micro es fundamental para mi investigación, pues busco comprender cómo opera el género desde distintas dimensiones, desde la corporal hasta la institucional.

Judith Butler, filósofa estadounidense y teórica de los estudios de género, propuso, en el marco de la teoría *queer*, el concepto de *performatividad del género*. Con este concepto, la autora busca recalcar que no hay identidad de género detrás de las expresiones de género. Es decir, la identidad se constituye performativamente por las expresiones que se piensan como resultados de la misma (Butler, 1990, p. 25). La autora hace alusión a las frases performativas en el ámbito discursivo. Éstas son las oraciones que producen lo que nombran, como “los pronuncio marido y mujer”, “se abre la sesión” o “es una niña”. Estas frases producen aquello que están nombrando; un matrimonio, una sesión y un género. Del mismo modo, el *género* es performativo, ya que solo existe al hacerse. En ese sentido, el género es una reiterada estilización del cuerpo, un conjunto de actos repetitivos dentro de un marco regulatorio que produce la apariencia de una sustancia o naturaleza (Butler, 1990, p. 33).

La crítica ha tildado a Butler de voluntarista, centrada en actos performáticos individuales. Desde una primera lectura, su propuesta se podría entender como la decisión

individual de una persona de actuar o presentarse de tal o cual forma. Pareciera que Butler propone que el género es parecido a la vestimenta, un sujeto se levanta día con día y elige por la mañana tanto el género como el abrigo que portará. No obstante, la de Butler no es una propuesta voluntarista, pues expone que “no es la persona la que decide su género, sino el género el que decide cómo será la persona” (Butler, 1993, p. X). Así, es un constreñimiento productivo que habilita y delimita las posibilidades identitarias de la persona.

La propuesta de West y Zimmerman es un acercamiento etnometodológico y sociológico del género como un logro rutinario, metódico y recurrente (West & Zimmerman, 1987, p. 126). Las autoras proponen que el género se hace de manera relacional, bajo el entendido de que nuestra forma de actuar en términos de género resonará en los códigos culturales de las personas con las que se interactúa. Es decir que, hacer el género involucra un conjunto de actividades perceptuales, interaccionales y micropolíticas que arrojan como resultado que ciertas expresiones sean consideradas como propias de lo masculino o lo femenino (West & Zimmerman, 1987, p. 126). Lo que proponen las autoras es que hacer el género es un logro interaccional e institucional, un hacer situado dentro de una lógica y códigos culturales compartidos.

El enfoque de las autoras es etnometodológico de las expresiones de género en las interacciones situadas. West y Zimmerman retoman a Goffman, en torno a los *displays*, los cuales son conductas producidas por convenciones. En este sentido, el género es, para Goffman, una dramatización—con un guion escrito socialmente—de la idealización de una supuesta naturaleza de lo femenino y lo masculino, la cual es escenificada para una audiencia diestra en tales convenciones. Esto se relaciona con el *ser percibido* de forma relacional.

El género, tanto en Butler como en West y Zimmerman y Scott, es relacional, en tanto que su significado es una negociación colectiva y no un cúmulo de decisiones individuales. Lo anterior es relevante en mi investigación, puesto que me interesa indagar de qué manera el *ser percibido* como fuera de lugar de acuerdo con el género, clase o raza, tiene consecuencias reales, objetivadas institucionalmente, en las posibilidades de entrada y permanencia en actividades como el box y el ballet.

Estos conceptos ayudarán a analizar cómo se producen significados sobre el género a distintos niveles, a saber, subjetivos, institucionales e interaccionales. Es relevante recalcar

que las diferencias de género suelen resaltarse con objetivos jerarquizadores, por lo que es necesario investigar los mecanismos a través de los cuales ciertos significados de lo masculino o lo femenino son fijados como permanentes y naturales. Sobre todo, porque la naturalización de significados en torno al género tiene consecuencias peligrosas de exclusión, marginación y falta de representación. Las distintas definiciones y propuestas alrededor del género aquí vertidas me ayudarán a operacionalizar el concepto en un análisis que me permita ver los matices y dimensiones en los que el género opera en el box y el ballet.

Lógicas del campo

Bourdieu aboga por una sociología relacional y conceptos teóricos alimentados empíricamente (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 148), por lo que propondré definiciones iniciales de algunos conceptos clave del autor, consciente de que tendré que alimentarlos y problematizarlos con mis datos de campo. El sociólogo francés afirma que un campo es un microcosmos social relativamente autónomo, con lógicas, necesidades y capitales específicos.

Un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (situs) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones” (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 150)

Bourdieu hace una analogía entre campo y juego, para exponer que hay jugadores compitiendo dentro de una misma lógica por los capitales en disputa dentro del microcosmos. Para esto es necesaria la *illusio*: la creencia en que el juego merece ser jugado, lo cual pone las bases mismas para competencia (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 151). Lo que expondré a continuación son las lógicas de los campos del boxeo y del ballet, para mostrar que la distribución de poder, recursos y posiciones está diferenciada en términos de género.

En suma, un campo es un espacio social en el que hay sujetos con distintas posiciones, relativas a las especies de recursos que poseen. Estos recursos habilitan ventajas relevantes a las lógicas del campo, por lo que hay una disputa por su acumulación. Mi objetivo es trazar cómo las lógicas de ambos campos generan la necesidad de posesión de ciertos recursos de manera diferencial. En otros términos, recursos específicos se vuelven

desequilibradamente necesarios para hombres o mujeres, según sea el caso. Este desequilibrio, buscaré mostrar, es resultado de una institucionalización de desigualdades de género y clase en las lógicas del ballet y el boxeo. Al hablar de institucionalización, me refiero al proceso, dentro de un campo social, en el que ideas o normas se vuelven parte definitoria de estos espacios. Estas normas, pues, dejan de depender de la voluntad de ciertos individuos, pasan a formar parte de las reglas del juego y del sentido común de las prácticas y, por lo tanto, son perdurables en el tiempo (Dimaggio, 1997, p. 270; Peláez, 2020, p. 116). Al convocar el concepto de institucionalización busco mostrar que los testimonios, prácticas e interacciones que suceden en ambos espacios sociales son un reflejo de lógicas colectivas que forman parte de las definiciones centrales de lo que son el boxeo y del ballet.

Intrusas y bienvenidos: construcción simbólica de los espacios

En el ballet y el boxeo hay dos tipos de espacios diferentes: los de entrenamiento (gimnasios y salones de baile) y los de presentación (arenas y teatros). Ambos tipos de espacios son escenarios que se construyen simbólicamente como lugares propios o impropios para cierto tipo de personas. A través de descripciones etnográficas enfocadas en el espacio, caracterizaré al ballet y al boxeo como espacios sociales contrastantes.

Tras bambalinas⁷: gimnasios y salones de baile

Los gimnasios y salones a los que asistí fueron muy similares entre sí: hay una suerte de diseño espacial estandarizado que responde a las necesidades de cada práctica. De parte del boxeo, los espacios de observación estuvieron concentrados en el Centro de la Ciudad de México y el área conurbada, cerca de Tlalnepantla. Para el ballet asistí a espacios en Polanco y en Coyoacán. Para no hacer la descripción repetitiva, destacaré lo que era usual en estos lugares de entrenamiento.

⁷ En esta sección utilizo los conceptos goffmanianos de escenario y bambalinas (*front y backstage*) para hacer descripciones etnográficas de los dos espacios. Sin embargo, será en la sección intitulada *Códigos del sentir y sus cruces con el género y la clase* del siguiente capítulo donde desarrolle cómo esta distinción se relaciona con la presentación de la persona, por lo que ahí definiré y trabajaré los conceptos de Goffman.

Todos los gimnasios visitados tienen lonas en las fachadas con imágenes de las y los boxeadores que han tenido victorias importantes. Éstos aparecen posando con sus cinturones o con los puños en guardia. Todos son una edificación propia, menos uno que se encuentra en el Centro y está en el segundo piso de un edificio. Para entrar hay que subir escaleras porque el elevador es de “uso exclusivo para centro pentecostal en el quinto piso”. La entrada está siempre resguardada por un encargado que saluda a la mayoría de las personas por su nombre, ya que casi siempre son las y los mismos asistentes. La recepción por lo general también funciona como tienda, pues venden artículos de cuidado personal como desodorantes o rastrillos, artefactos necesarios para el boxeo, como guantes o vendas, botanas, bebidas y suplementos alimenticios. Para entrar, no necesité contar con una membresía o pagar una visita, bastó con señalar que iba a observar el entrenamiento de alguna boxeadora. Las mensualidades para inscribirse a estos espacios rondan los 200 pesos mensuales. Todos son gimnasios convencionales, con el añadido de un área de boxeo y un ring.

Por dentro todos tienen 3 distintas áreas: el ring, los costales y un espacio sin equipo frente al espejo para poder saltar cuerda y hacer sombra⁸. Las paredes están adornadas con lonas de felicitación para los campeones, advertencias motivacionales escritas en cartulinas fosforescentes como “los mediocres y huevones no caben en este equipo” o “el que no corra, entrene y cumpla con su peso semana a semana no se le dará pelea, sin excepción”. Por lo general, las lonas con imágenes de boxeadores incluyen a muchos más hombres. Únicamente en el gimnasio donde entrena María, campeona del mundo, hay varias lonas de felicitación. Además de lo anterior, en las paredes también hay fotografías de mujeres en bikini. En las bocinas siempre ponen a todo volumen cumbias y salsa o música electrónica. Las paredes, pisos, colchones y artefactos como las básculas revelan sus largos años de existencia. Afuera de uno de los gimnasios más famosos, localizado en el Centro, hay una variedad de negocios ambulantes que vendían artefactos de boxeo a bajo precio.

En las áreas de boxeo predominan los hombres en una proporción de alrededor de cinco a uno. La mayoría de las personas que asisten lo hacen con regularidad, por lo que se conocen entre sí y han formado una pequeña comunidad. Ante esto, cualquier persona nueva

⁸ Lanzar golpes a un oponente imaginario frente al espejo.

es blanco de miradas curiosas, lo cual fue mi caso, sobre todo porque no participé en las actividades físicas que la mayoría realizaba. Desplazarse por el espacio es una hazaña, pues queda poco espacio libre entre todas las personas golpeando los costales—muy cerca entre sí—y hay una percepción de peligro al pasar al lado de éstas. En estos espacios, entre ejercicios o incluso durante los mismos, las personas platican, bromean, bailan y cantan constantemente. La mayoría de los que conforman estos espacios tiene piel morena y hay una gran diversidad corporal, ya que mucha gente entrena boxeo como ejercicio y no como profesión. Hay señores de 40 o 50 años, jóvenes y adolescentes. No obstante, cuando es hora del entrenamiento de las y los profesionales, las tallas y la edad disminuyen.

La entrada a los salones de baile es más restringida. Solo pude entrar acompañada por algún bailarín y con previo aviso y permiso. Los salones están adornados con fotografías de bailarinas, frente a paredes blancas y espejos con barras de piso pegadas a las paredes. En la compañía, todas las paredes son blancas y sin grandes adornos. En mi primera visita tuve que esperar a que Andrés saliera por mí para que me dejaran entrar. Me registré en la recepción y Andrés me fue indicando los distintos espacios. En un pasillo que conduce a los salones hay distintos cuartos que corresponden al fisioterapeuta, nutriólogo, doctor y vestidores. En medio hay una sala con sillones negros de piel que funciona como una estancia para descansar en las pausas de cambio de clase o de actividad. Al fondo se encuentran 3 salones de distinto tamaño. En cada uno hay distintos ensayos. Los salones más pequeños son los más exclusivos, pues ahí ensayan las coreografías las y los solistas.

Al esperar a que Andrés saliera por mí pude ver como llegaban las y los demás bailarines. Una gran mayoría llegó en auto, dejándolo en el estacionamiento exclusivo para la compañía. Los ensayos comienzan a las 10 de la mañana. La mayoría llega en ropa deportiva o con jeans y un suéter o sudadera. Mucho/as portan unas sandalias al parecer comunes en la compañía, las cuales rondan los \$2,000 el par. Al llegar, las bailarinas se cambian a leotardos y mallas y los bailarines se ponen unos shorts cortos de licra. Encima de este vestuario utilizan una especie de mameluco y botas afelpadas que se van quitando conforme calientan su cuerpo. Los cuerpos que configuran ese espacio son bastante similares entre sí; la abrumadora mayoría tiene la piel blanca, algunos, morena clara, son delgados, los

hombres con una estatura de alrededor de 1.75-1.80 y las mujeres de 1.65-1.70. Varios son extranjeros⁹, sobre todo de Cuba, Argentina y varias partes de Europa.

Todas y todos los bailarines comienzan a estirar con múltiples artefactos: ligas y tubos para frotar la planta de los pies. Cuando llega el profesor todos guardan silencio, comienza la clase con un pianista que musicaliza en vivo, el cual empieza y termina una pieza con la indicación de “gracias, maestro” por parte del profesor. La única voz que se escucha es la del profesor y todos se mantienen serios. Las visitas las realicé cuando estaban ensayando *Romeo y Julieta*, por lo que había repositores¹⁰, dos personas británicas de alrededor de 60 años que, junto con la profesora, corregían los movimientos. Los repositores son una mujer de estatura baja, corpulenta y blanca y un hombre alto, muy delgado y blanco, ambos con lentes y canosos. Los ensayos duran alrededor de 4 horas, por lo que Andrés me indicó que, si quería irme antes, me pusiera de lado derecho, para que no tuviera que cruzarme frente a la profesora y los repositores al salir. Durante una pausa entre coreografía y coreografía, las y los bailarines comenzaron a platicar y bromear, por lo que no escucharon que la repositora quería continuar. “*Silence!*” gritó de pronto y se hizo un silencio repentino. La profesora se dirigía a la repositora en inglés y cuando ella quería corregirle algo a un bailarín/a, también comenzaba a hablarles en ese idioma.

Front stage: los escenarios de presentación

Ana y Jorge me invitaron a una pelea de Ana en Tlalnepantla. Llegué al gimnasio *Carmona boxing team*¹¹ a las 7 de la noche. Pagué los \$120 de entrada y al subir encontré a lo lejos a Jorge, Ana y Claudia. Los saludé y me hicieron señas para que me fuera a sentar con ellos. El lugar es un gimnasio en un segundo piso, atiborrado de gente sentada alrededor del ring. Los costales de boxeo están amarrados al techo para abrir más espacio para sentarse. En las paredes cuelgan lonas publicitarias de restaurantes como la taquería “El original paisano de Tlalnepantla”, gimnasios como Sports World y Golden Boy y tiendas deportivas que venden

⁹ En la última sección de este capítulo analizaré a profundidad las características corporales de quienes practican ambas actividades.

¹⁰ Personas que vigilan la correcta implementación de la coreografía ya que éstas tienen derechos de autor

¹¹ Modifiqué todos los nombres de los lugares que he visitado.

productos Cleto Reyes, Everlast y Seyer, marcas populares de artículos de boxeo. Una señora está encargada de la botana. Camina entre las sillas ofreciendo una variedad de chicharrones, refrescos y cerveza. A \$15 la bolsita de chicharrones y a \$20 una lata de cerveza. La señora va y viene con bolsas de botana, bebidas, cambio y una botella para ofrecer salsa al gusto.

En el público hay muchas familias apoyando a las y los boxeadores. La mayoría viste pantalones de mezclilla y playeras. Compran botana desde sus lugares para continuar viendo las peleas. Entre el público hay mucho movimiento. Las personas se paran y regresan a su lugar constantemente. Algunos para ir al baño o para acompañar al/la boxeadora a que se cambie. Me senté frente a Claudia y Ana. Yo sabía que Ana iba a pelear, por lo que se me hizo curioso verla sin ropa deportiva y sentada entre el público. Cuando me acerqué, pude ver que Claudia estaba cosiendo algunos arreglos en el short de Ana. Me contaron que mandaron a hacer el short, pero estaban añadiendo los parches de los patrocinios. El evento es una sesión de 13 peleas de diversas categorías de peso; 3 fueron femeniles y 10 varoniles. Dado que son peleas profesionales se realizan sin careta o protección en la cabeza.¹²

Llegué cuando comenzó la segunda pelea. De fondo se escucha reggaetón, salsa, cumbia y algunos éxitos pop a todo volumen. El presentador porta una camisa blanca y traje negro con un moño del mismo color. En medio del ring, presenta con una voz grandilocuente a los dos contrincantes, indicando su peso, origen y nombre. Un gesto común de varios boxeadores al subir al ring es persignarse. Suben, dan una vuelta en el ring para presentarse ante el público y se van a la esquina correspondiente. El presentador dice de cuántos rounds será la pelea. 4 rounds para principiantes y 6 para avanzados, cada uno de 1 minuto. Hay 3 jueces a un costado del ring. Sube el réferi, acerca a los dos contrincantes y les da indicaciones: no hay golpes debajo de la cintura, detrás de la cabeza o cerca de los riñones. Suena la campana, el réferi grita “box”, los contrincantes chocan guantes y comienza la pelea.

¹² La protección en las peleas profesionales solo incluye protector bucal, un cinturón acolchonado para la cadera, cono para los genitales de los hombres y protector para el pecho de las mujeres. En las peleas amateur y sesiones de sparring se utiliza careta y por lo general los hombres cubren su pecho con una playera sin tirantes.

Entre esquivas, *jabs*,¹³ *uppers*¹⁴ y ganchos¹⁵ transcurre el minuto. Un par de peleas duran menos del primer round, con victorias por *knock out*.¹⁶ En una pelea un boxeador tira al piso a su contrincante de un golpe. Permanece en el piso lo suficiente como para que el réferi llame al médico. Sube al ring un doctor con bata blanca y se dispone a checar al individuo. Después de unos minutos se repone, se levanta, declaran al ganador y posan todos para las fotos. En otro par de peleas, el réferi declara *Knock Out* técnico,¹⁷ pues los boxeadores, aunque de pie, se perciben mareados, muy sangrados o incapaces de continuar. Las demás peleas aguantan todos los rounds. El público comienza a gritar “dale más duro”, “a la derecha”, “ahí dale”. Suena la campana para anunciar que el round se ha terminado. Los boxeadores se dirigen a su esquina y suben al ring los entrenadores. El entrenador le quita la protección bucal al boxeador, la enjuaga en una cubeta con agua y se la vuelve a colocar. Después le echa agua en la cabeza y le pone vaselina en la cara y el cuerpo, para que los golpes resbalen mejor. En caso de alguna herida sangrante, proceden a limpiarla y parar el flujo. Todo esto mientras el entrenador le da indicaciones estratégicas al boxeador para el siguiente round. Mientras tanto, una chica voluptuosa, con cabello largo, negro y alaciado y con un leotardo ceñido al cuerpo sube al ring con un letrero que indica el número de round que sigue. Da una vuelta por el cuadrilátero y recibió algunos chiflidos de “halago”.

Algunas peleas llaman mi atención en particular, puesto que algunos boxeadores tienen un gran apoyo familiar y de amigos en el público. En una de estas peleas el contrincante es un hombre apellidado García. Lo sé porque hay 4 filas ocupadas por su familia y amigos, quienes portan una playera blanca con “#TeamGarcía” impreso en la espalda. Sube al ring y comienzan los gritos, porras y vítores. Empiezan los rounds y puedo deducir que la mujer de alrededor de 35 años que está en la última fila es su pareja. “Tú puedes, mi amor”, le grita mientras agarra a sus 3 hijos de alrededor de 3 y 8 años. El contrincante de García tira golpes más fuertes y certeros, pero la porra está del lado de García. Se agitan manos, la familia se para y se sienta, grita y se emociona. Pronto, la familia

¹³ Golpe recto hacia adelante.

¹⁴ Golpe de abajo para arriba con el antebrazo ceñido al cuerpo.

¹⁵ Golpe con curva hacia adelante.

¹⁶ Cuando algún/a boxeador/a toca el piso del ring con otra parte del cuerpo que no sean los pies.

¹⁷ Se declara cuando, a consideración del réferi, una persona ya no puede seguir peleando, aunque no lo hayan tirado al suelo.

comienza a gritarle cosas al contrincante. “Mejor vete a jugar barbies” grita la esposa de García al contrincante. Cuando no grita, la mujer pone una mano en su boca, pasa constantemente las manos por su cabeza y hace gestos de “mentar madres”, aventando su puño y brazo hacia atrás. Otros miembros de la familia insinúan en sus gritos que el contrincante seguramente es homosexual.

Finalmente llega el turno de Ana, bajo el rótulo de “categoría femenil”. Cuando Ana sube al ring me doy cuenta de que lo que cosían era, en realidad, un híbrido de falda y short. En la parte de arriba, Ana porta un brasier deportivo con una protección de plástico para los golpes en el pecho. En la parte inferior, Ana lleva unos shorts de lycra ceñidos, de los que cuelgan tiras de tela brillante y orillas de lentejuela, cada tira con un color de la bandera de México. En la tira blanca está el escudo hecho con lentejuela amarilla. Como Ana, el resto de las mujeres que pelearon—6 en total—portan vestimenta más llamativa y elaborada que la de los boxeadores. Un par lleva indumentaria color rosa mexicano, otras rojo, negro o azul. Los boxeadores visten un short muy parecido: holgado, con un resorte a la cadera ancho, que les llega debajo de las rodillas. Solo una boxeadora lleva un short parecido al usado por los hombres. Las demás traen diversos diseños de la falda/short. Todas las boxeadoras, para recoger su cabello, lo trenzan. Es común en las boxeadoras traer este peinado con múltiples trenzas gruesas pegadas al contorno de la cabeza.

Antes de calentar para subirse al ring, le pregunto a Ana si ya se siente lista. “Manopleas un poquito para que te sueltes y que Dios te ayude arriba” me dice mientras se persigna. Jorge le soba los brazos en forma de masaje y le pone su bata lentejuelada con la capucha puesta en la cabeza. Antes de comenzar la pelea, el presentador anuncia que hay una campeona mundial de boxeo entre el público y la invita a subirse al ring. La boxeadora sube con su cinturón de oro.¹⁸ El presentador menciona lo alegres que están de su presencia y le dice que quiere hacerle unas preguntas. “¿Tienes novio?” le pregunta mientras se escuchan risas entre el público. “Esposo. Ahí está, es El Charro”, contesta. “Ahí está, para que no se pasen de lanza” dice el presentador. La campeona mundial baja del ring y se incorpora al público. Algunas personas se paran para tomarse una foto con ella.

¹⁸ Reconocimiento por parte del Consejo Mundial de Boxeo por ser campeona del mundo de una categoría de peso específica.

Comienza la pelea de Ana a 6 rounds. La contrincante lanza golpes que aterrizan directo en la cara de Ana. Para el segundo round Ana sangra de la nariz. En la pausa Jorge y su ayudante paran el sangrado y le untan vaselina en la cara. Ana entra al tercer round, recibe otro golpe en la cara y su nariz sangra de nuevo. Entre golpes, Ana intenta limpiarse la sangre con el guante sin mucho éxito. “¡Vamos, Ana!”, “¡dale!”, “¡Eso, princesa¹⁹!” le gritan desde el público. Ana se marea cada vez más y la contrincante continúa con los golpes a la cara. El referi decide declarar *knock out* técnico y le da la victoria a la contrincante.

Antes de la siguiente pelea, el presentador anuncia que hay otra campeona del mundo entre los espectadores.²⁰ Anuncia su nombre y pide una vez más que suba al ring. El presentador le hace “la pregunta obligada” sobre si está soltera o no. La boxeadora se ríe y responde que no. El presentador le pregunta que cómo es la vida cotidiana de una boxeadora. Ella cuenta que tiene dos hijos y que “acabando de pelear me regreso a ser mamá”. Al finalizar las peleas me acerco a las campeonas mundiales. Una de ellas, María, se convirtió en mi informante. Claudia, Ana y Jorge se notan tristes por la derrota. Agarran sus maletas, me avisan que ya se van y se despiden de mí. “No fue el resultado que queríamos, pero así es el box, a seguir adelante”, me dice Jorge.

Ballet

Llego sin conocer el lugar, pero al acercarme es evidente que ahí es el concurso. La entrada del teatro está llena de grupos de niñas con leotardos y el cabello peinado en chongos estirados, todas acompañadas por su profesora, casi siempre mujer, y sus mamás. El concurso es amateur y preprofesional, por lo que hay niñas y jóvenes de entre 8 y 20 años. Pago los \$180 pesos del boleto y entro. La primera sección que observo es *clásico amateur básico*, de 8 y 9 años. En el concurso salen una a una las niñas con una coreografía preparada de alrededor de 2 minutos. El único sonido que se escucha en el teatro es el de la música que elige cada participante. Los pasos de las bailarinas son mudos y los aplausos también. Al principio de la sección la organizadora del concurso pide no externar porras ni gritos y

¹⁹ “princesa” corresponde al apodo que tiene Ana dentro del boxeo. Le dicen así puesto que el apodo de su padre era “príncipe”.

²⁰ En esa ocasión solo se presentaron campeonas mundiales femeniles como invitadas especiales.

aplaudir de forma silenciosa, agitando las manos en el aire. Las niñas llevan un leotardo color pastel, mallas rosa claro y zapatillas de ballet; todas están peinadas con un chongo y tienen algún adorno brillante en la cabeza. La gran mayoría de las participantes portan maquillaje.

Días antes asistí a la exhibición de box femenino, en donde hubo peleas de niñas entre los 8 y 9 años. La primera vez que vi una pelea de niñas pequeñas me causó un gran impacto por varias razones. La primera fue porque, al saber que habría una exhibición femenil de boxeo, siempre imaginé el evento con participantes adultas. La segunda razón quizá sea que, en mi imaginario, la idea de una niña pequeña no concuerda con aquella de una pelea a golpes dentro de un ring. Me cuestioné qué hubiera sentido si en lugar de niñas hubieran sido niños y aunque pienso que igualmente me hubiera asombrado, sin duda hay expectativas y mandatos de género que hacen difícil la tarea de relacionar niñas pequeñas con una pelea de boxeo. No obstante, al presenciar las coreografías de estas niñas y notar también mi asombro, me di cuenta de que quizá para mí, la destreza tenía cara adulta. Me era difícil ver a niñas tan diestras y jóvenes, lo cual podría tener que ver con la pasividad comúnmente asociada a la corporalidad de las niñas. Así, me resultaron impactantes tanto las peleas como las coreografías de niñas pequeñas que demostraban una gran maestría en el uso de su cuerpo.

Al voltear la mirada al público del concurso observo otras prácticas. Varias familias llevan flores para las concursantes. Hay muchas más mujeres que hombres en el público. Son visibles dos grupos etarios en las butacas: uno de alrededor de 40 años, tal vez los padres, y otro de alrededor de 60 o 70, los abuelos. Las mujeres visten, en su mayoría, con pantalones de mezclilla, camisas o blusas, chamarras con relleno afelpado y bolsas de mano de tamaño mediano y material semejante a la piel. Los asistentes varones portan pantalones kaki o de mezclilla y camisa. Siguiendo las indicaciones de la organizadora—una bailarina clásica francesa—el público no hace ningún ruido. Los asistentes sonríen, agitan sus manos y solo aplauden al final de cada sección cuando salen todas las participantes al escenario. La mayoría de las participantes y de los espectadores son de tez blanca. Las madres son jóvenes y las familias son de 2 o 3 personas. Todas las participantes son niñas y solo hay algunos varones presentando una coreografía, a partir de las secciones de 14 años o más.

En estas descripciones resalté la construcción simbólica de los espacios y cómo ésta moldea el tipo de interacciones y prácticas que suceden, así como las personas que acuden

dadas sus características. Hasta el momento, pude observar las formas en que la construcción misma de los espacios relevantes a ambas prácticas genera espacios de comodidad e incomodidad para ciertos sujetos. Elementos como el costo de los gimnasios, el adorno de las paredes, los idiomas que se hablan, las cosas que se permiten vender o no, hacer o no, decir o no, las formas de expresión colectiva de emociones o aprecio, las preguntas que se hacen y los cuerpos que habitan los espacios generan una aceptación o rechazo simbólico y material de ciertas personas con coordenadas de clase y de género específicas.

Poner posters de mujeres en bikini, preguntar sobre la disponibilidad sexual o ver pocas mujeres en los gimnasios no son formas tajantes de excluir a las mujeres del boxeo, sino mecanismos difusos que construyen simbólicamente esos espacios como lugares hostiles, en donde las mujeres no pertenecen de facto y no son los sujetos a cuyos espacios van dirigidos, por lo que hay que ganarse un lugar. De la misma manera, el costo de las academias de ballet, su ubicación en zonas como Polanco o Coyoacán, la contención corporal y emocional, los cuerpos blancos, altos y esbeltos tampoco son barreras impenetrables, sino formas de ser que indican quiénes pueden ser bailarinas o bailarines o, al menos, quiénes tendrán más facilidad para serlo.

Esta construcción simbólica también está en los cuerpos presentes en estos espacios. Así, como menciona la socióloga Priscila Cedillo, “el adorno, la voz, el modo en que una persona se apropia del espacio se vuelven criterios de pertenencia a un género y exclusión del otro” (Cedillo, 2020, p. 72). Estos elementos proyectan al ballet como un espacio de clase media/media alta y femenino y al boxeo como una práctica masculina y de clase baja. A continuación, describiré normas explícitas e implícitas de ambas prácticas en relación con las reglas del juego, cuáles son las exigencias formales e informales para hombres y mujeres, las retribuciones que reciben y las posiciones que ocupan, todo lo cual conforma las lógicas de ambas actividades y un cierto sentido común dentro de las mismas.

Diferencias corporales y performance de complementariedad sexo-genérica

Peleas versión 'light'

Horacio sube al ring y permanece ahí con su contrincante por tres minutos. Con los pies separados, uno atrás y uno adelante, balancea su cuerpo para, tiempo a tiempo, poner su peso

en una y otra pierna. Avanza con las piernas separadas y mantiene las manos frente a su cara. Analiza y persigue los movimientos del contrincante: cuando ve una oportunidad, lanza un golpe. Lo anterior se repite por 12 rounds. Cuando Ana, María, o cualquier boxeadora profesional sube al ring, hace movimientos similares, pero por reglamento, solo puede hacerlo durante dos minutos, con un máximo de 10 rounds. Asimismo, antes del combate, las boxeadoras deben presentar una prueba negativa de embarazo, además de todas las pruebas médicas que tanto hombres como mujeres entregan al comité organizador.

Esta reglamentación diferenciada es común en la mayoría de los deportes, los cuales crean versiones “femeninas” fundamentadas en “la ‘calidad deficitaria’ de la constitución física de las mujeres” (Moreno, 2011c, p. 13), lo que implica que pueden jugar reglas deportivas similares pero “en canchas más pequeñas, con balones menos pesados, durante menos tiempo” es decir, “modalidades ‘encogidas’ que prescriben la fragilidad de las mujeres” (Moreno, 2011c, p. 13). Estas modalidades reposan sobre la creencia en la necesidad de protección a las mujeres, ignorando su capacidad de discernir, por ejemplo, cuando parar una pelea o asumir riesgos. Lo anterior es evidente en la declaración de Jill Diamond, codirigente del campeonato de mujeres del Consejo Mundial de Boxeo, quien, al ser cuestionada por la diferencia de rounds entre hombres y mujeres, contestó: “*if caring for your well-being is wrong, then I don’t want to be right*²¹.” Por lo que, de acuerdo con ella, los rounds de dos minutos son seguridad, no sexismo (“This is how Jill Diamond...” 2019).

Los hombres saltan y las mujeres hacen puntas

En el ballet las reglas de lo que los hombres y las mujeres pueden hacer también están fundamentadas en la diferencia corporal entre ambos. Tales diferencias percibidas son reforzadas a través de una educación dancística diferenciada. Esta educación está sostenida bajo un discurso de la diferencia (Daly, 1987, p. 58). Es decir, una noción de la existencia innata de diferencias entre hombres y mujeres. Sostenidos en esta suposición, en realidad en el ballet hay una constante producción y amplificación de la diferencia. Como relata Álvaro,

²¹ Traducción propia: Si cuidar su bienestar [de las mujeres] está mal, no quiero estar en lo correcto.

Cuando vas subiendo los niveles el hombre se dedica, bueno, tiende más a ser lo que llamamos *Allegro*, que es saltar y las mujeres pues bailan en puntas, el hombre no lo hace, entonces te enfocan más hacia eso ¿no? También el hombre tiene que *partnerear* que es cuando bailas con la chica y tú la cargas, tú la mueves. Entonces también te van dando esas materias como tal y pues tienes que cargar a tus compañeras.

Es decir, la educación de los bailarines está encaminada a aprender disposiciones consideradas apropiadas para el ideal de cuerpo masculino, fuerte y musculoso. Sin embargo, el ideal suele enfrentarse a la realidad de los cuerpos no entrenados y adolescentes:

Es un poco ahí difícil de aprender eso al inicio porque pues eso te lo enseñan ya cuando tienes 14, 15 años, pero tampoco es una edad tan importante para que muscularmente pues puedas hacer eso (Andrés).

Durante su educación, los bailarines y bailarinas tienen algunas clases separadas para desarrollar habilidades específicas para hombres y mujeres. Estas clases tienen demandas específicas de género, como desarrollar la fuerza frente a desarrollar la gracia, enseñar a mover más el torso a las mujeres y a hacer giros con más dificultad para los hombres. En ese sentido, Diego mencionó que

Cuando es clase con solo los hombres te exigen a lo mejor un poquito más rudeza en el sentido en el que es más pesado los ejercicios con hombres por esas razones, por saltar más.

Las clases no mixtas son pedagogías de género, pues afianzan la necesidad de vigor y fuerza en los hombres y delicadeza en el movimiento para las mujeres. Asimismo, reafirman el sentido común de la existencia de roles y formas de bailar específicas para unos y otras.

Esta educación diferenciada produce un performance amplificador de las diferencias de género a través de la expresión corporal, con la ayuda de artefactos, vestuarios, gestos, movimientos y las narrativas que ambas prácticas cuentan. Además de remarcar las diferencias de género, en ambas prácticas hay un esfuerzo por resaltar la complementariedad que estas diferencias suponen. Tales diferencias colocan a hombres y mujeres en roles diferenciados y complementarios. Es el caso de las piezas de ballet, las cuales suelen contar historias de amor heterosexual y tienen como cúspide el *pas de deux*, un dueto en donde únicamente bailan los protagonistas de la narrativa. En el show del boxeo también hay un performance de complementariedad, pues, en términos simbólicos, los hombres son el sujeto ideal dentro del ring, mientras que el rol de las mujeres es ser un “deleite” estético que

anuncia los rounds o estar en el público dando apoyo emocional al display de masculinidad en el ring. Hay una performatividad de género puesto que son prescripciones institucionales que indican roles y conductas adecuadas para hombres y mujeres.

En relación con los ejemplos anteriores, también existe un mandato de heterosexualidad. La enorme mayoría de los *pas de deux* son entre un hombre y una mujer, los bailarines homosexuales son “respetados” siempre y cuando su orientación no sea “visible” en su interpretación. La participación de mujeres como anunciantes de los rings es al servicio del placer masculino. Fue hasta el 2012 que un boxeador se declaró abiertamente gay, mientras que el número de boxeadoras abiertamente lesbianas es más numeroso. No obstante, las boxeadoras tienen que estar dispuestas a hablar de su vida amorosa en relación con su “disponibilidad” para los hombres. Elizabeth, por ejemplo, solo recientemente pudo declararse abiertamente lesbiana con su equipo de entrenamiento, lo cual le ha costado interacciones de rechazo o discriminación.

¿Para quiénes es ventajoso ser minoría?

La poca participación de mujeres en el boxeo tiene consecuencias negativas para las que sí logran insertarse en el campo. La manera de practicar para una pelea es encontrar una/a boxeadora con características corporales y de estilo de boxeo similares a la contrincante. Sin embargo, por la falta de mujeres, muchas veces esto no es posible, lo cual las obliga a practicar con boxeadoras no similares a sus contrincantes o, en algunos casos, hacer *sparring* con hombres. Estas alternativas no resultan ser efectivas para las deportistas, pues no cumplen con el propósito de poder practicar con alguien similar. Practicar con hombres tampoco suele resultar una buena estrategia, como relata Elizabeth:

Hay hombres que dicen “ah, como eres mujer pues no te voy a pegar” y no te ayudan en nada y hay hombres que les vale que seas mujer y te pegan bien, o sea como ellos pegan y yo en lo personal no me gusta boxear con hombres porque no entramos con la misma confianza. Entrás con más miedo “no, es que sí me pega y sí me duele”. Obvio me duele, pero este me duele más. No es como con la confianza de una mujer, que dices “o sea, es tu fuerza, es la mía, no pasa nada” pero de un hombre, sí es más fuerte.

Sin duda diferencias corporales entre hombres y mujeres respecto a la fuerza juegan un papel relevante en lo que relata Elizabeth. No obstante, como menciona la socióloga Asia Friedman, no es mi objetivo disputar la existencia de diferencias biológicas, sino subrayar el

trabajo cultural que las amplifica (Friedman, 2011, p. 200). En lo que menciona Elizabeth es claro que el orden de género es el que articula, en gran medida, las interacciones. El que los hombres no les peguen o les peguen muy fuerte está cruzado por su percepción de las mujeres como seres más débiles. En ambos casos, terminan afirmando su concepción de mayor fortaleza al no pegarles tan fuerte o al esforzarse por pegarles con mayor potencia. Asimismo, las mismas boxeadoras modifican sus interacciones con base en ideas preconcebidas que equiparan a los hombres con mayor fortaleza. Sin conocer las particularidades del hombre con quien boxearán, su confianza se ve afectada, pues “entran con más miedo”.

Ser minoría también trae consecuencias dispares en la posibilidad de tener posiciones de poder. Mientras que los hombres en el ballet suelen tener mayores posibilidades de ascenso debido a su escasez, en el boxeo, ser minoría no se traduce en ser más codiciada. Los coreógrafos, por ejemplo, suelen ser mayoritariamente hombres. Por otro lado, en el boxeo hay pocas boxeadoras y también pocas entrenadoras. Lo anterior se relaciona con concepciones sexistas sobre la capacidad de mando y la posesión de creatividad lo que se traduce en techos de cristal para las mujeres en el boxeo y elevadores para los bailarines.

Fuera de la capacidad diferenciada para llegar a puestos de mando o toma de decisión, hay una brecha salarial entre hombres y mujeres en posiciones iguales en ambas prácticas. La brecha salarial en el boxeo es uno de los grandes ejemplos de la desigualdad de género en la práctica. El salario de las mujeres es diez veces menor al de los boxeadores de posición equivalente. Como menciona María,

La realidad es que nos siguen pagando técnicamente nada al lado de los hombres. O sea, una bolsa de un hombre campeón del mundo no es ni la mitad ni la cuarta parte de lo que nosotras ganamos. O sea, pues sí, es nada. Si tú haces las cuentas de lo que yo me gasto en una preparación física, más los suplementos, la dieta, el subir a correr, el pagarles a tus *sparrings*, pues tú dices ¿pues cuánto ganas, no? O sea, técnicamente no compensas tanto la bolsa. Eso es con lo que estamos enfrentándonos ahorita, con el sueldo. Digamos que un campeón del mundo hombre, para empezar, si va como retador ya no se están hablando de miles de pesos, sino probablemente un millón de pesos. Una mujer que es aspirante a un título del mundo pues está menos de 100mil pesos. O sea, es como... o sea no llegamos a nada.

Esta diferencia es criticada por todas las boxeadoras con las que conversé. Sin embargo, ninguna ha participado en formas de protesta individuales o colectivas. Elizabeth me comentó que a veces se dan pláticas entre mujeres de “que necesitamos ganar más”. No obstante, no

son ellas las que hacen las negociaciones monetarias y hay una aceptación implícita de que, por ahora, así son las cosas. Al hablar de esto, contrarrestan la brecha salarial con avances de posición que han tenido las mujeres en el boxeo, como ahora poder ser la pelea estelar o las ventajas individuales que han tenido por ser campeonas.

En el ballet los salarios de las y los bailarines son del mismo monto. No obstante, hay una diferencia sustancial en la cantidad de trabajo que implica ser bailarina. Las bailarinas suelen tener más coreografías, lo que implica muchas horas más de ensayo. Asimismo, hacer puntas implica un trabajo manual extenso, pues cada par de zapatos se tiene que coser, moldear y modificar para hacerlo más resistente. Para tal objetivo, las bailarinas raspan la suela de las zapatillas, cosen los resortes y listones que se amarran al tobillo, ponen pegamento por dentro para hacer las puntas más duras y pueden o no utilizar un cobertor para proteger sus dedos. Los pares de zapatos suelen ser servibles solo pocos días, pues pierden su dureza y dejan de tener soporte para aguantar todo el peso puesto en los dedos. En las funciones las bailarinas pueden utilizar hasta tres pares de puntas. Lo anterior implica estar constantemente cosiendo y poniéndole pegamento a las zapatillas, además de un costo monetario constante para comprar los materiales que necesitan para modificarlas.

Ser minoría en ambas prácticas trae consecuencias positivas para los bailarines en términos de posición y acceso a becas, mientras que, para las mujeres, ser minoría implica un mayor esfuerzo. Lo anterior está relacionado a que en la danza clásica la presencia masculina es necesaria, pues las coreografías tienen narrativas sobre todo relacionadas al amor heterosexual. Asimismo, la creatividad y genio artístico son características históricamente consideradas como masculinas. Por otra parte, ser entrenador en el boxeo implica tener una personalidad fuerte y negociadora y un cuerpo que aguante los golpes y ritmo de quien entrena, por lo que, por concepciones sexistas, las mujeres encuentran dificultad de insertarse en tal posición.

Hasta ahora hemos observado reglas más o menos explícitas y relacionadas con diferencias de género. Ahora resaltaré normas más difusas concernientes a cómo se pone en juego la clase social en prácticas e interacciones de ambos espacios.

Distinción y prácticas enclasadadas

La conformación como campo de estas dos practicas hace que todos los lugares donde se practican tengan un conjunto de disposiciones, capitales y gustos particulares y similares (Bridges, 2009, p. 85). Este conjunto tiene que ver con la clase social entendida en su dimensión material y simbólica: los modos de existencia, estilos de vida y prácticas de colectivos, ligados los recursos materiales y simbólicos con los que cuentan (Weininger, 2002, p. 124).

La pertenencia de clase puede observarse en prácticas encarnadas y cobra realidad en las disposiciones y prácticas relacionadas al gusto de las y los sujetos. Tanto en el ballet como en el boxeo hay prácticas que, en su constante recreación, sedimentan la pertenencia o la búsqueda de pertenencia de las y los practicantes a una clase social específica. Ser bailarín o boxeadora, pues, no implica solo tener habilidades técnicas, sino incorporar prácticas culturales y de consumo *propias* de una/o. Así, el gusto se refiere al proceso a través del cual los individuos se apropian—a través de elecciones y deseos—de rutinas y prácticas compartidas por agentes en posiciones sociales similares (Bourdieu, 2002; Bridges, 2009, p. 89). De tal manera que la clase social también se lleva en el cuerpo, en la manera de hablar—el uso de palabras en inglés de varios bailarines o su acento de clase media—, la preferencia por ciertos restaurantes o alimentos o el cuidado del cuerpo (Bourdieu, 2002; Sabido Ramos, 2013, p. 44), como ejemplificaré más adelante.

Estas prácticas cotidianas resaltan de manera más nítida cuando hay un choque de disposiciones de clase. Al formar parte de la cotidianidad de una persona o un grupo, es difícil hacerlas conscientes, pues es un conocimiento práctico usualmente prerreflexivo. No obstante, la incorporación tanto de la clase como del género se vuelve un proceso reflexivo en situaciones de ruptura, en donde las y los sujetos generan estrategias para acoplarse o romper con dichos códigos implícitos según sus objetivos.

La experiencia de Andrés es ilustrativa al respecto: a pesar de haber tenido una larga socialización en escuelas de iniciación artística y educación dancística, al entrar a la compañía no compartía ciertos códigos de clase, pero tuvo que acoplarse a estos para pertenecer y ser un sujeto propio de ese lugar.

Pues, yo trato de ser el mismo ¿no?, porque a final de cuentas siempre he pensado que somos humanos todos, entonces, no hay necesidad de hacer “tratos” [tratar distinto a ciertas personas], pero también es cierto que tienes que entrar a ese “*mood*”, que, si no, no eres parte de la compañía. Entonces a mí, justamente esa parte me costó mucho trabajo adaptarme ¿no? Yo soy una persona que me gusta mucho estar con sus amigos e ir a los tacos de la esquina y como que de repente estás con la Compañía y te dicen “Oigan, vamos de gira, vamos a ir a un restaurante no sé, que es famoso” y la comida es cara. Entonces es así como de ay, yo podría comer en los tacos de ahí, pero vamos a ir toda la compañía allá, entonces vamos.

En el relato de Andrés es visible la consciencia de que ciertas prácticas extra dancísticas son necesarias para pertenecer a la compañía. Señala que le costó trabajo adaptarse para entrar al “*mood*”, pero finalmente ese era su objetivo, por lo que trabajó para asimilar dichos códigos.

En contraste, mientras que para las y los integrantes de la compañía es un acto frecuente asistir a restaurantes caros y famosos, para María, boxeadora, fue una ocasión única habilitada por su ascenso como campeona.

Quando me hice campeona mi promotor nos llevó a comer, bueno a festejar. Obviamente a un lugar carísimo, puede ser de los más caros que he pisado en mi vida.

Encarnar la clase también involucra artefactos y la gestión del cuidado personal. La gestión del sudor y el olor, por ejemplo, evidencia pautas de higiene diferenciadas en términos de clase (Synnott, 2003). Ambas prácticas suponen horas de entrenamiento exhaustivo, por lo que sudar es inminente. No obstante, en la compañía hay un disimulo constante del sudor que no está presente en los entrenamientos pugilísticos. Muchos de los bailarines llevan varios cambios de playeras para ir usando conforme las sudan. Cuando tienen pausas, se dirigen a los casilleros para ponerse una limpia. En los salones permanece un olor neutro hasta que invaden aromas perfumados. Algunas bailarinas, en dichas pausas, se ponen polvo para no tener la cara tan brillante. Todo esto lo hacen en el perímetro del salón, en donde dejan una bolsa con algunas de sus cosas. Ninguno de los bailarines que yo alcancé a observar se perfumaba visiblemente. Quizá lo hacían en los vestidores, cuando iban a cambiarse la playera. No obstante, todos los olores a perfume que de pronto podía percibir podían ser catalogados como femeninos, lo que me hace pensar que los bailarines se concentraban en desodorizar su cuerpo y las bailarinas en perfumarlo.

Los gimnasios de boxeo a los que asistí, por su poca ventilación, eran lugares calurosos y húmedos, pues usualmente había mucha gente ejercitándose y la práctica, por sus

rápidas repeticiones, provoca mucho sudor. Alrededor de los cuadriláteros y los costales había dispuestas cubetas y embudos para depositar saliva, cuyo olor era perceptible al acercarse. El sudor era aceptado como parte de la práctica y no había una preocupación constante por eliminarlo, hasta el final del entrenamiento cuando la mayoría de las y los boxeadores iban a bañarse.

Carolina Peláez (2015) acuña el concepto de ritos de aroma para referirse a prácticas que buscan quitar olores percibidos como malos o incorrectos respecto a normas sociales relacionadas con pautas de higiene cruzadas por el género y la clase. Estos rituales, como propone Synnott (2003) pueden implicar desodorización o reodorización para convertir olores en símbolos de pertenencia identitaria (pp. 432–433). Al igual que las limpiadoras de pescado a quienes Carolina Peláez investiga, hacer trabajo corporal intenso interfiere con las normas olfatorias y estéticas de género y de clase, por lo que las personas emprenden ritos de aroma como “una forma de intentar cumplir con dichas normas” (Peláez, 2015, p. 92).

En ese sentido es interesante que los ritos de aroma de las bailarinas, sobre todo, no consisten solo en desodorizar el cuerpo, sino en oler *bien*. Ese *bien* se refiere a olores relacionados con la feminidad, como las flores o lo dulce. Por otro lado, los bailarines que pude observar únicamente neutralizaban el olor a sudor mediante el cambio de ropa. Esta diferencia entre bailarinas y bailarines puede ser indicativa de una exigencia de género respecto a la necesidad de oler *bien* y una exigencia de clase de no oler a sudor ni siquiera en un espacio donde éste es cotidiano. Así, hay mandatos de higiene contextuales en la intersección de clase y género (Synnott, 2003, p. 444). El ballet, entonces, se presenta como un entorno en donde hay una búsqueda de distinción y refinamiento que incluye los hábitos de higiene y que implica la desodorización para los bailarines y la reodorización para las bailarinas. En el boxeo hay un relajamiento contextual referente al olor y al sudor en el momento del entrenamiento, pero al final de este el cuerpo debe volver a desodorizarse.

Aquí tracé las normas explícitas e implícitas que rigen a ambos espacios sociales. Las lógicas de los campos explorados se centran en distinguir cómo desigualdades de género y clase permean en las reglas que dan sentido tanto al ballet como al boxeo. Así, planteé que hay una construcción simbólica de los espacios que funciona como una barrera difusa de exclusión e inclusión de ciertos sujetos con coordenadas de género y clase experimentadas

en el cuerpo. Asimismo, exploré reglas formales como el encogimiento de las peleas cuando son de mujeres y las formas específicas de entrenamiento que tienen los bailarines, las posibilidades de acceso a posiciones de poder y la brecha salarial que existe para posiciones homólogas. Por último, describí cómo en estas lógicas hay un continuo esfuerzo por distinguir, a través de prácticas difusas, la clase social a la cual pertenece cada actividad.

Concluyo que en estas prácticas hay una institucionalización de desigualdades de clase y género, puesto que estas lógicas forman parte central e integral de lo que estas prácticas significan. Son normas y valores que permanecen más allá de los individuos que las transitan y son conocidos y compartidos, en menor o mayor medida, por todos los miembros de los campos. Así, tienen un “potencial de continuidad y permanencia en el tiempo”, que se encarna en las prácticas recursivas o “las actividades concretas y ordinarias que realizan las personas” (Merton, 1968 y Garfinkel 2006 citados en Peláez, 2020, p. 116).

Capitales en disputa

En esta sección analizo cómo las lógicas institucionalizadas descritas producen la necesidad de acceso o desarrollo de capitales específicos. Argumento que las particularidades de estos campos generan la necesidad de posesión de recursos sociales económicos, culturales y corporales específicos, cuya capacidad de posesión y de hacerse efectivos está mediada por la expectativa de concordancia entre la catalogación hombre/mujer y las correspondientes disposiciones masculinas/femeninas, así como entre la pertenencia de clase y las disposiciones particulares a esta. Así, los capitales no se traducirán en beneficios si se es mujer con objetivos percibidos como masculinos y viceversa.

Para Bourdieu, los capitales se refieren a la posesión de características o atributos de distinta índole que están en disputa en campos específicos, puesto que son recursos cuya posesión diferenciada marca jerarquías y posiciones dentro de los mismos. Los principales capitales de los que habla el autor son: económico, cultural, social y simbólico.

El capital económico se refiere a todo aquello que puede ser directa e inmediatamente convertible en dinero: inversiones, acciones, derechos de propiedad y el propio dinero (Bourdieu, 2001, p. 135). Este capital es el único de los cuatro que no es necesariamente producto del trabajo directo de quien lo posee. El capital económico puede heredarse,

mientras que el capital cultural y social tienen como condición imprescindible el trabajo e inversión de tiempo de quien lo posee.

El capital cultural incorporado se encuentra fundamentalmente ligado al cuerpo y presupone una interiorización de disposiciones a través de un proceso de aprendizaje. Es una forma de capital que cuesta tiempo que debe ser invertido por quien quiere obtenerlo. El proceso de adquisición no puede ser delegado (Bourdieu, 2001, p. 139). De acuerdo con Bourdieu, el capital cultural existe en tres formas: interiorizado o incorporado—disposiciones duraderas—; objetivado—bienes culturales como cuadros, libros, instrumentos, máquinas—o institucionalizado, en forma de certificados académicos de competencia cultural (Bourdieu, 2001, p. 136). Si bien el capital cultural objetivado puede ser transferible de forma parecida que el capital económico, la verdadera apropiación es intransferible.

Al heredar capital cultural objetivado se transfiere un derecho de propiedad, pero para la verdadera apropiación o apreciación de tal herencia son necesarias capacidades culturales que posibiliten su uso o disfrute (Bourdieu, 2001, p. 144). Por ejemplo, saber tocar un instrumento o contar con el lenguaje y disposiciones para poder apreciar una pintura. Los certificados escolares forman parte del capital institucionalizado puesto que, si bien tiene una existencia material, su importancia radica en su poder para conferir reconocimiento institucional al capital cultural poseído por una persona (Bourdieu, 2001, p. 147).

El capital cultural institucionalizado es interesante para resaltar diferencias de clase entre el ballet y el boxeo. Ambas prácticas están institucionalizadas; no obstante, solo el ballet tiene reconocimiento académico a manera de educación formal. En el caso de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes es quien otorga tales certificados de legitimidad de incorporación de la práctica. Por parte del boxeo, la institucionalización se relaciona con organizaciones deportivas y pugilísticas nacionales e internacionales, las cuales otorgan certificados de competencia, como los cinturones de oro para las y los campeones mundiales.

El capital social se refiere a una red duradera de relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuos, las cuales actúan como recursos potenciales o actuales; se refiere a los recursos basados en la pertenencia a un grupo o red determinada (Bourdieu, 2001, p. 148). Esta forma de capital es fundamental para mi investigación, pues los recursos que habilita el capital social poseído por practicantes de boxeo y ballet son múltiples. El capital social en

ambas prácticas está íntimamente relacionado con la familia y su capacidad de transferencia de disposiciones y recursos. Por un lado, se transmite gusto, conocimiento y cercanía social con las prácticas; el capital social familiar hace posible la presencia de las prácticas como un horizonte de posibilidad. Por otro lado, este tipo de capital habilita recursos que facilitan la entrada temprana al boxeo y el ballet en forma de conocimiento sobre escuelas especializadas, contactos o posibilidad de entrenamiento familiar anticipado.

Retomaré estos conceptos desde una mirada crítica feminista, la cual me permitirá explicar teóricamente el hallazgo empírico de individuos con una posición muy similar (hermanos, por ejemplo), pero con una capacidad de posesión y traducción de capitales en beneficios muy disímil. En ese sentido, complejizar el enfoque de Bourdieu desproporcionadamente centrado en la clase social y agregar al género como vector fundamental para comprender por qué las mujeres y las personas con expresiones de género no convencionales solo han podido acumular cierto tipo de capitales y por qué han tenido limitaciones para convertirlos en mejoras de posición (Reay, 2004, p. 58, 60).

Bourdieu no hace una distinción sobre el origen grupal del capital social. Así, no distingue entre relaciones de amistad, amorosas o familiares, por ejemplo. En mi trabajo de campo hubo la necesidad de distinción entre las diversas relaciones que rodeaban a las y los practicantes de boxeo y ballet, pues cada lazo proveía distintos recursos a mis informantes. Las relaciones familiares y los recursos explícitos o implícitos que proporcionaban resultaron de particular importancia en las trayectorias de mis informantes, pues el origen social configurado sobre todo por la familia fue el eje rector de acceso a los demás capitales. No obstante, resaltaré la importancia del capital social sobre todo en relación con cuatro vertientes: la herencia de disposiciones, la transferencia de redes vinculadas a su práctica; la reproducción de las condiciones materiales de la vida de las y los practicantes, es decir, apoyo material en forma de alimentos, artefactos, cuidado y propensión de un ambiente de descanso; y apoyo emocional, relacionado con la motivación y presencia constante.

En la obtención de estos recursos familiares hubo claras diferencias. Moreno argumenta que “cuando se compara la disponibilidad de este tipo de recursos entre hombres y mujeres se hace evidente que a ellas se les restringe lo que a ellos se les otorga de manera “natural” (Moreno, 2015b, p. 51). Lo que observé es que el otorgamiento de recursos no solo

es en función de restricción a las mujeres y dotación natural a los hombres. La posibilidad de obtención o restricción de recursos materiales y emocionales está cruzada por expectativas y roles de género. Por ejemplo, la elección de trayectoria profesional y el percibido incumplimiento de mandatos de género, como la domesticidad o el gusto por los deportes.

El punto principal de esta sección es hacer patente que los capitales no son efectivos cuando hay una ruptura entre las expectativas de tales lazos y las prácticas de quien los posee. De esta manera, desarrollaré tres puntos: 1) venir de una familia de boxeadores no se traduce automáticamente en una ventaja para las mujeres—se les prohíbe practicar por no ser consideradas aptas; 2) tener contactos en el mundo de la danza no se traduce en una aceptación familiar si se es hombre, pues se espera que se dediquen a otro tipo de prácticas; 3) las redes de apoyo familiar, sobre todo materno, les ayudan a los hombres en su trayectoria temprana, mientras que para las mujeres solo se hacen efectivas cuando han alcanzado logros profesionales que demuestran “su lugar” en la práctica.

Ruptura en las expectativas de los padres

Ana y Elizabeth nacieron en una familia de boxeadores. Sus padres y hermanos mayores practicaron el deporte, peleaban como profesionales e incluso el padre de Ana era dueño de un gimnasio de boxeo. Por otra parte, Andrés tuvo acceso a información temprana y contactos proporcionados por su tía bailarina profesional de danza contemporánea. No obstante, la presencia de las prácticas en las respectivas familias no se tradujo en una transmisión directa hacia las o los practicantes. La transmisión estuvo mediada por las expectativas de los padres respecto a las ocupaciones “correctas” en términos de género para sus hijas e hijos.

Pues mi papá al principio no quería y ya después, ya cuando empecé como que ya me vio muy entrada... nada más me dijo, *nada más no quiero que te andes quejando...* (Ana, marzo 2019).

Yo vengo de familia boxeadora. Mi papá fue boxeador, mi hermano también, más chico que yo, pero mi papá siempre fue el clásico machista, que tú no porque eres mujer, te vas a casar y tener hijos y ya y voy a apoyar a tu hermano porque él es hombre y quiere seguir los pasos de su papá. [...]. Yo veía cómo entrenaba a mis hermanos. Yo me acercaba y decía “yo quiero” y me decía “no, lárgate de aquí, esto es para hombres”, pero yo de lejos yo observaba los movimientos (Elizabeth, agosto 2019).

En el testimonio de Ana y Elizabeth es visible la dificultad de ambas por continuar los pasos de la familia debido a la concepción del boxeo como un deporte masculino y las expectativas de delicadeza y domesticidad impuestas sobre ellas. En el mismo tenor, Andrés, bailarín profesional con familiares en el gremio, me comentó:

Al inicio creo que mi papá siempre me apoyó, o sea económicamente, pero creo del todo no estaba tan de acuerdo de que yo fuera a bailarín, porque pues él veía en mí el deportista ¿no? El hijo deportista, el hijo que jugaba béisbol.

En el testimonio de Andrés podemos observar una situación similar de ruptura. Para el padre de Andrés, lo “normal” hubiera sido que se dedicara a los deportes. No obstante, optó por ser bailarín. En los tres testimonios es remarcable el papel de las expectativas del padre. Las concepciones de lo que es una trayectoria deseable para las y los hijos parecen tener mayor peso cuando vienen de parte del padre. Así, es visible que no basta con tener acceso cercano a personas dentro del campo, también es necesario tener prácticas del género “correcto” según las expectativas familiares.

A pesar de esta dificultad, la disponibilidad de contactos provenientes de su capital familiar jugó a favor de la trayectoria de mis informantes. Aunque Ana, Elizabeth y Andrés tuvieron que sortear las expectativas de género de su padre en torno a su elección profesional, el estar cerca de personas insertas en el campo del boxeo y del ballet les ayudó con su propio acceso al mismo. Para contar con la aceptación de su padre, todas tuvieron que demostrar un alto nivel de perseverancia, no exigido, por ejemplo, a los hermanos que también entrenaban boxeo. Esto tiene consecuencias emocionales y de sobre exigencia, como la necesidad de entrenar más para demostrar que lo hacen “en serio” y tener que demostrar que son buenas muy temprano en su trayectoria para poder continuarla.²² No obstante, las redes de relaciones les permitieron conocer entrenadores, maestros y maestras, gimnasios y escuelas reconocidas.

Mi tía como tenía varios conectes me llevó con el maestro Guillermo, [de un conservatorio de danza renombrado] y el maestro aceptó darme clases. Él casi no da clases a niños, pero connigo, como mi tía lo conocía, fue la excepción (Andrés, julio 2019).

²² En el apartado *El cuerpo como recurso* profundizo a cerca de la sobre exigencia corporal vertida hacia las mujeres debido a los ideales de cuerpo de cada práctica, impuestos desde una mirada y valores masculinizados.

Además de clases particulares con maestros de renombre, la tía de Andrés le proporcionó a él y su familia información sobre las escuelas de iniciación artística. Por su parte, haber estado en familias inmersas en el boxeo, posibilitó que, ante la negativa del padre de Elizabeth para entrenarla, ella fuera a un gimnasio con un entrenador que conocía por su papá para que la entrenara. Es decir, contaron con mayor accesibilidad de información y de otras redes de personas que fueron clave en sus trayectorias. En este sentido, el “acceso diferenciado a recursos de distinto tipo, tangibles e intangibles, explícitos o implícitos, la variedad de disposiciones, conocimientos, capacidades e inclusive inclinaciones y deseos que son el resultado de la ubicación de los agentes en el campo” (Moreno, 2015b, p. 53) y su cercanía con otros agentes insertos en el mismo.

Hasta ahora he analizado la intervención de las expectativas de género en la obtención explícita de recursos familiares, es decir, redes, conocimiento e infraestructura para entrenar. No obstante, los mandatos de género interfieren también en el acceso a recursos tácitos, que influyen de manera más indirecta en la trayectoria de las y los practicantes. Me refiero al recurso de apoyo emocional. Las madres parecen brindar apoyo incondicional, o condicionarlo únicamente muy al inicio de la trayectoria de las y los practicantes que entrevisté. Sobre el apoyo emocional de parte de las madres, Ana, boxeadora, y Diego, bailarín, me mencionaron:

Soy la más chiquita y [mi mamá] era como de “no, es que qué te pasa, estás loca” cuando empezaron [su familia] a ver que, de verdad, de verdad es algo que me encanta... No me han puesto el pie, me han ayudado en la manera en que cada uno puede lo ha hecho.

Mi mamá también me supo llevar en ese aspecto, no me prohibía. O sea tú haz lo que tú quieras, cuídate y ya vamos viendo, ¿no? Entonces en ese aspecto [con] mi mamá siempre he tenido como mucha más conexión. Entonces sí, como todo, hay días que te va bien y hay días que te va mal y sobre todo mi mamá me vio un poco más de cerca [...] veía mi día a día, sí mi mamá siempre estuvo ahí.

El apoyo de las madres parece estar relacionado a una presencia más cercana en la cotidianeidad de las prácticas de sus hijas o hijos. Ellas son, dentro de mis informantes, quienes en su mayoría se ocuparon de llevarles a entrenar, procurar su alimentación, comprar los vestuarios, etcétera. Quizá los mandatos de la maternidad relacionados con procurar las actividades extracurriculares de las y los hijos eran más potentes que su desacuerdo con el tipo de prácticas que realizaban. Lo anterior es un hallazgo que al parecer refleja un cambio

en los últimos años: el gran obstáculo para las boxeadoras que entrevistó Moreno era el desacuerdo de sus madres, tenían que esconderse o escaparse para practicar o tener que dejar los platos lavados antes de salir al entrenamiento ((Moreno, 2015b).

El apoyo de los padres estuvo más evidentemente condicionado por el desacoplamiento que veían entre el género de sus hijas e hijos y las características generizadas de las prácticas a las que estaban incursionando. Andrés cuenta:

En ese entonces a mi papá no le interesaba tanto verme a las funciones y mi papá siempre ha visto deportes, ¿no? Entonces los primeros años me iba a ver a las funciones, pero pues bailábamos a las doce y a las doce siempre había fútbol. Mi papá yo sé que quiere ver el fútbol, entonces había momentos en los que yo le pedí a mi papá que me fuera a ver y que yo me iba a apurar para salir rápido y que fuéramos a ver el fútbol, incluso le decía que se llevará—él me regaló unos Discman [...]. Yo le decía, mira, ponte a escuchar el partido mientras me ves bailar. Yo no sé si él realmente se ponía los discman. Yo se los daba, yo sabía que él los traía, pero creo que ese momento fue cuando realmente dije “ay, creo que a mi papá no le gusta ir a verme”, o sea y pues si te agitaba.

El trabajo de cuidados y los logros corporales

Un recurso en el que Hortensia Moreno percibe diferencias de género es en el acceso al trabajo de cuidados. Mientras que los boxeadores tienen necesidades cotidianas—alimento, descanso, limpieza del hogar o cuidado de los hijos—resueltas por sus madres, esposas e hijas, las boxeadoras tienen que procurárselas a ellas mismas y a sus familiares hombres antes de poder continuar con sus entrenamientos (Moreno, 2015). Con mis informantes esto ocurre de manera más matizada, pues a pesar de que María sí cumple una doble jornada al tener que procurar las necesidades sus hijas/os, las demás boxeadoras contaban con una red proveedora de trabajo de cuidados similar la de los bailarines varones que entrevisté.

Cuando yo voy a pelear y hay vacaciones o en la escuela a los niños les dan permiso mi hermana me ayuda a cuidarlos, mi mamá me ayuda a cuidarlos. O sea, mis hermanos se acomodan como para cuidarlos. Entonces sí, siempre están ahí (María, julio 2019).

[Su hijo] en cuanto ve que yo abro la puerta de la casa me quita mi maleta del gimnasio y me dice “vete a dormir mamá, yo ya hice mi tarea, ahorita veo con [su hermana]” y me dejan dormir. O sea, te juro que parece que en la casa no hay nadie. En cuanto llego, mi hijo me encierra en mi cuarto y yo le puedo decir “no, te voy a hacer un sándwich” y él “no, yo me lo hago, tú vete a dormir”. (María, julio 2019).

El caso de María es interesante, pues está en la posición de procurar trabajo de cuidados a sus hijos, pero su familia interviene para apoyar en tal tarea. Su madre y hermanos le ayudan a cuidar a sus hijos y ellos intentan cuidarse solos cuando perciben cansancio en María. Para el resto de mis informantes, independientemente de que sean hombres o mujeres, su madre les asegura o aseguró en el momento temprano de su trayectoria, entre otras cosas, el alimento, la limpieza, el transporte y acompañamiento a entrenamientos. Esta ayuda les permitió concentrarse y dedicarse exclusivamente a su práctica.

Este acercamiento a la importancia de los recursos familiares es relevante en dos sentidos. Primero, evidencia que el “que la arena deportiva esté dominada de manera abrumadora por hombres se vuelve entonces no un asunto esencial referido a la supremacía del cuerpo varonil respecto del cuerpo de las mujeres, sino un problema de acumulación de capital donde el acceso a los recursos ha sido determinado por una lógica social (Moreno, 2015, p. 54). Segundo, comprende la llegada, permanencia y ascenso en estas prácticas no solo como un logro individual derivado de la voluntad, el talento y la determinación personal, “sino que depende a su vez de la posesión de otras formas de riqueza” (Moreno, 2015, p. 56) cuya forma derivada de los lazos familiares resalté en esta sección.

Capital económico

En esta sección argumento que la capacidad económica de la familia es considerablemente más relevante para las mujeres tanto en el boxeo como en el ballet, ya que los apoyos monetarios institucionales benefician de manera más rápida y cuantiosa a los hombres. David relata la relación entre la capacidad financiera de sus padres y sus posibilidades de permanencia en el ballet:

Realmente necesitas el apoyo de tus papás, porque tienes que pagar zapatillas, vestuarios. Durante los 8 años me pagaron a mí mis vestuarios y mis papás siempre estuvieron ahí para apoyarme, pero hay gente que no tiene esa suerte. Entonces eso influye mucho, la verdad. Muchos compañeros no tuvieron esa oportunidad y a lo mejor hubieran podido ser mejores que yo si hubieran tenido ese apoyo. Tienes la suerte de estar ahí y tratas de aprovecharlo.

El apoyo económico de los padres es fundamental; sin embargo, para los bailarines más importantes aún son las becas. Hay mucha competencia para ganarlas tanto en bailarines como en bailarinas, pero como hay menos hombres, “en mujeres es mucho más difícil”. A

pesar de las becas, hay gastos complementarios que no son cubiertos, por lo que quien tenga padres capaces de solventarlos tendrá mayor facilidad.

Para las boxeadoras también es más relevante el apoyo económico de los padres que para los boxeadores, puesto que sus salarios son considerablemente más bajos y tienen más dificultades para encontrar patrocinios que sus homólogos hombres. Así lo describió María:

En lo personal, a mí me ayudan demasiado mis patrocinadores y es algo que agradeces, pero a mí me cuesta tenerlos. Yo sí soy de ir y buscarlos y cita, que te dejen plantada y después otra vez. O sea, estar ahí buscando, buscando, buscando. A mí me ha tocado, pero alguna vez platicando con un boxeador le digo “oye, cómo le haces para tener tantos patrocinadores”, porque tiene muy buenos patrocinadores. Le digo “cómo los buscas” y me voltea a ver así con una cara de “¿buscarlos?, yo no los busco, ellos llegan” y yo así de “ah caray [risas] no, es que yo sí salgo y los busco” y él no es ni campeón del mundo y yo soy campeona del mundo.

María continuó contándome que al llegar su título mundial pensó que los patrocinadores llegarían solos. Sin embargo, se dio cuenta de que ahora tiene que “convencer que eres buena campeona”. Este enunciado invita a reflexionar sobre las expectativas de los patrocinadores y qué directrices las guían. En primera instancia, ser buena campeona seguramente tendrá que ver con alinearse al discurso institucional de la motivación y vocación,²³ con tener una buena presentación ligada a expectativas de gestión correcta de la feminidad, con la belleza y con la capacidad de generar un amplio número de seguidores. Sin embargo, ser buena campeona es también un objetivo casi imposible si se piensa en términos de los beneficios económicos de los patrocinadores. Estos querrán, de manera lógica, patrocinar a peleadores más conocidos, quienes suelen tener una bolsa y contratos mucho más cuantiosos. Estos suelen ser hombres. No obstante, últimamente las boxeadoras han sido protagonistas de múltiples campañas de publicidad de marcas deportivas y organismos de boxeo que buscan enmarcarlas como ejemplos de empoderamiento femenino.

Por otra parte, entrar al ballet o al boxeo supone expectativas contrastantes en relación con los beneficios económicos esperados de la profesión. Elizabeth afirma que el boxeo es “el deporte de los pobres. Es muy raro que tú veas a un boxeador que no le haga falta y que diga ‘quiero boxear’”. Lo anterior se relaciona con narrativas que han puesto al boxeo como un trampolín para la movilidad social. En contraste, Joel relata que “el arte tiene una mala

²³ Esta temática la desarrollo en la sección de trabajo emocional del capítulo III.

fama en este país y otros lugares del mundo, de no ser bien pagado, de no ser una buena opción para un buen estatus de vida ¿y este qué, de qué va a vivir?”. En ese sentido, mientras que al boxeo se entra por una expectativa económica, al ballet se entra a pesar de ésta. Sin embargo, estos relatos resultan falsos, dado que el origen social de los bailarines los protege de la movilidad social descendente y en el boxeo las historias de movilidad social ascendente son, en realidad, excepciones. La excepcionalidad se amplifica para las boxeadoras, debido a los bajos sueldos y menores patrocinios.

La producción del gusto como marca de clase

En el trabajo de campo observé que en la caracterización del ballet y el boxeo se reproduce la distinción entre alta y baja cultura en términos del prestigio que se le otorga a cierto conocimiento, formas de hablar, temas de conversación o de llevar a cabo viajes, por ejemplo. Estas formas y disposiciones son adquiridas a través de la herencia familiar y origen social, así como a través de la socialización en espacios de entrenamiento para las prácticas.

En el ballet la adquisición de disposiciones está formalizada en la instrucción dancística institucionalizada. Los currículums de las carreras de danza clásica no se limitan a desarrollar destrezas corporales, sino que hay clases complementarias de sensibilidad musical, historia de la danza, prácticas escénicas, psicología y nutrición. Como menciona David, “te van dando como bastantes clases, no sólo es ballet ballet, ballet”. Estas clases desarrollan capitales culturales específicos, como el conocimiento de un amplio repertorio de música clásica, la sensibilidad musical de reconocer los distintos tempos, capacidades interpretativas, conocimiento sobre la historia de su práctica y la capacidad de gestión de sus alimentos para mantener el cuerpo requerido.

Fuera de estos conocimientos formalizados en su aprendizaje, hay otras disposiciones que se socializan implícitamente a través de la convivencia cotidiana y que funcionan como mandatos sobre lo que se espera que un bailarín sepa o le interese. Por ejemplo, el relativo desinterés por los deportes e interés por las bellas artes que relata Andrés:

En la primaria éramos cinco; dos de ellas estudiaron en escuela de paga y sabían inglés entonces como que su forma de hablar era diferente a la mía, yo venía de una escuela pública, pues de que, en el recreo, echar relajo, de que vender en la cooperativa dulces, de todo ese ambiente, ¿no? Entonces pues prácticamente no tenía tema de conversación. La otra chica era

super seria, nunca hablaba y siempre reprobaba ¿no?, y yo estaba acostumbrado a siempre tener dieces y entonces ante estas dos, tenían un conocimiento más amplio al mío, era diferente hasta el trato personal, ¿sabes? Y el otro chico venía de papas artistas y su tío era maestro de la escuela y fue el primero de la compañía, su papá era poeta, su mamá escribió, o sea venía de un mundo muy artista, entonces yo venía acostumbrado a una escuela pública y ahora tenía esos compañeros. Era: ¿de qué hablo? No les podía hablar de deportes, no podía hacer esas cosas, ¿en el recreo qué hacemos?

El testimonio anterior de Andrés es muy rico, pues ilustra las expectativas de conocimiento e intereses del campo, las disposiciones cotidianas, el origen de las mismas y el trabajo que implica incorporarlas cuando no se accede a ellas en una socialización temprana. Muestra que para quien no se socializó en las disposiciones pertinentes al ballet, como saber inglés o todo el tiempo conversar sobre danza o arte, resulta difícil adaptarse a los gustos e interacciones cotidianas.

No hablar inglés y tener un menor nivel académico generaba tratos diferenciales hacia Andrés. Estas disposiciones se veían como naturales, a pesar de haber sido claramente heredadas por el origen cultural y económico de las familias de sus compañeras. Finalmente, Andrés negoció tales disposiciones, aprendió inglés, incorporó conocimiento sobre las artes a través de la socialización académica, pero mantuvo disposiciones de su origen familiar, como el gusto por los deportes, el cual lo distingue de sus demás compañeras/os:

Yo soy un tipo que, hasta la fecha, incluso en la compañía me dicen “o sea es que tú bailas, pero sabes todo tipo de deportes, tú en la compañía eres el que más sabe de deportes, cualquier cosa que necesitemos saber de deportes es contigo, o sea tú hablas de los deportes, tu vomitas deportes, tú ves deportes”, porque yo estoy acostumbrado a eso, pero mi carrera fue la danza.

Existen intersecciones entre todos los capitales, pero en este caso es visible que el capital económico, cultural y social se unen en la creación de disposiciones de clase, como la manera de hablar—usar palabras en inglés o tener acentos distintivos—, los patrones de consumo de entretenimiento, prendas o alimentos o los horizontes de posibilidad de cómo gastar el dinero. Por ejemplo, las boxeadoras relataban sus viajes al extranjero como algo emocionante, que no se hubieran imaginado hacer si no fuera por el boxeo. En contraste, para muchos de los bailarines de esta compañía viajar a Europa en sus vacaciones es común.

El cuerpo como recurso

En el proceso de admisión para danza clásica y contemporánea del INBA son claros los criterios que conforman el ideal corporal del ballet. Estos ideales, explícitos, aparecen en un documento guía para las y los aspirantes titulado “El cuerpo humano ideal para la Danza Clásica o Ballet”.

Tabla 1. Requisitos corporales ideales para el ballet

Mujeres	Hombres
<ul style="list-style-type: none">• Cabeza pequeña• Cuello largo y proporcionado al resto del cuerpo• Busto pequeño• Caderas angostas• Glúteos pequeños• Muslos delgados y en proporción con las pantorrillas• Tobillos delgados, pies alargados y con arco pronunciado• Hombros ligeramente más anchos que las caderas• Brazos largos• Columna recta y cintura delgada• Torso proporcionado, no muy largo ni muy corto, con la caja torácica angosta• Piernas largas, alineadas y con buen tono muscular, pero sin volumen• Pie cuadrado para tener estabilidad en puntas	<ul style="list-style-type: none">• Cabeza proporcionada• Cuello largo y proporcionado al resto del cuerpo• Torso proporcionado, no muy corto ni muy largo, con caja torácica angosta• Brazos largos y con buen tono muscular• Manos grandes• Piernas con buen tono muscular, ligeramente marcadas, largas y alineadas• Muslos ligeramente más largos que las pantorrillas• Pie largo y con arco pronunciado• Caderas angostas• Cintura pequeña y columna recta• Hombros amplios con buen desarrollo de los músculos trapecios

Fuente: “El cuerpo humano ideal para la Danza Clásica o Ballet”, INBAL

En los requisitos hay una detallada especificación del cuerpo. No basta con ser alta/o, delgada/o o bella/o, hay que explicitar criterios pormenorizados que desglosen el ideal corporal buscado en la danza clásica. Los criterios presentados en esta tabla delimitan cuerpos diferentes entre hombres y mujeres y refuerzan valores contrastantes como delicadeza/fuerza. La musculatura de las mujeres debe ser discreta, mientras que la de los hombres debe notarse.

Muchas partes del cuerpo ideal de las mujeres deben ser “pequeñas”, mientras que las de los hombres deben denotar fuerza, incluso sus manos.

Las características ideales para las mujeres parecen buscar una perpetuación del cuerpo preadolescente. El busto, caderas y glúteos pequeños indican cuerpos que no han pasado por la pubertad, mientras que crecer, en el caso de algunos hombres, puede ser favorable para desarrollar musculatura. En ese sentido, los propios criterios ponen expectativas más alejadas del desarrollo corporal usual para las mujeres que para los hombres, lo cual se traduce en una mayor necesidad de trabajo corporal femenino para mantener el ideal. Estos criterios provocan un conocimiento corporal pormenorizado, así como una posibilidad de mapear minuciosamente sus “defectos” desde una temprana edad.

Tanto en el ballet como en el boxeo hay una mayor vigilancia de los cuerpos de las mujeres porque “naturalmente” son más difíciles de moldear. Sin embargo, lo son por los estándares masculinos e infantilizantes que rigen los criterios corporales. Hay mayor vigilancia corporal hacia las mujeres porque, debido a estos estándares, alcanzar tal cuerpo implica más trabajo de dieta, ejercicio y constante monitoreo.

Estos criterios descansan en ideales estéticos hegemónicos, así como en justificaciones sobre una mayor propensión de cuerpos más robustos a lesionarse.

En términos generales, un cuerpo con sobrepeso, con caderas y muslos anchos, poca masa muscular, duro y con poca rotación externa de las piernas, no es adecuado para la ejecución profesional de la danza clásica, no sólo desde el punto de vista de la estética, sino porque las habilidades y destrezas que buscamos desarrollar requieren estas características físicas, sobre todo para evitar lesiones” (“El cuerpo humano...”, 2019, p. 2).

Al justificar la exclusión de cuerpos no delgados, se suspende la consciencia sobre el constante trabajo corporal necesario para el mantenimiento de la delgadez o musculatura y se perciben a los cuerpos excluidos como cuerpos incapaces de moldearse, cuerpos intrabajables. Hay una equivalencia de delgadez con salud, trabajo y disciplina por lo que los cuerpos son juzgados incluso en términos morales respecto a su capacidad de ser vehículos artísticos. Por otra parte, los criterios estéticos se presentan como universales y esencialistas. No obstante, tales los criterios estéticos están relacionados con ideales de belleza eurocéntricos, como lo ejemplifica el siguiente extracto del documento:

La figura corporal es uno de los aspectos más difíciles de cubrir porque depende de la carga genética heredada y se mide con parámetros o modelos estéticos bastante unificados mundialmente. El arte de la danza clásica es un arte visual, por lo que las compañías de ballet suelen buscar bailarines y bailarinas cuya imagen corporal encaje fácilmente en su estética. (“El cuerpo humano...”, 2019, p.1).

Lo que queda patente en el extracto anterior es la aceptación de parámetros hegemónicos o “unificados mundialmente”. ¿De dónde vienen y por qué son tomados como universales dada la diversidad corporal de distintas latitudes? ¿Por qué la diversidad corporal es vista como un obstáculo para el goce estético? En este documento es claro que el cuerpo del ballet, además de técnico, debe ser bello y para serlo, las mujeres deben tener algunas partes pequeñas y otras largas, pero todas delgadas y discretas. Por otro lado, el cuerpo varonil debe reflejar fuerza, musculatura y ser más ancho, pero igualmente delgado. En ese sentido, las exigencias corporales del ballet están alineadas con expectativas de expresión de masculinidad y feminidad a través del cuerpo.

Los criterios anteriores son explícitos. No obstante, hay criterios estéticos implícitos en los procesos de selección. Los cuerpos que observé en las competencias amateur no fueron los mismos que los que pertenecen a una compañía profesional. En las competencias amateur pude observar diversidad de cuerpos; comúnmente delgados, pero algunos más robustos. Mujeres con busto, caderas y piernas anchas, diversidad de alturas y de tonos de piel, hombres menos altos y morenos. No obstante, en la compañía profesional el proceso de selección ha cumplido su objetivo de unificación corporal dirigida a criterios estéticos de blancura, delgadez y alargamiento. Al respecto, Andrés, uno de los pocos bailarines morenos de la compañía, me comentó:

Contratan a alguien más porque es güerito o porque es extranjero. En mi tiempo existía esa teoría ¿no? de que no le gustaban a la directora los morenitos.

En la compañía, la gran mayoría de las y los bailarines tienen la piel blanca, sobre todo quienes son extranjeros. El castaño claro es el color de cabello más persistente. Unos cuantos son morenos claros. Hombres y mujeres son considerablemente más altas que el promedio mexicano. Los cuerpos se ajustan minuciosamente a la lista de requerimientos presentada en párrafos anteriores. Las mujeres tienen cuellos largos, acentuados aún más por su postura que alza la cabeza y baja los hombros. Las clavículas, costillas y columnas vertebrales de todas

son perceptibles a simple vista. Las espaldas de los hombres son anchas, sus muslos fornidos y sus brazos marcados. Además de sus cuerpos, en su mayoría, sus caras se adhieren a cánones de belleza occidentales.

En ese sentido, es relevante analizar cómo las trayectorias laborales, los gustos o las vocaciones están cruzadas por las posibilidades del cuerpo ¿Qué cuerpos son aptos para producir goce estético? ¿Qué cuerpos pueden encarnar ciertas técnicas y qué otros no, independientemente de sus capacidades? ¿Cómo se decide y cómo se genera esta homogeneidad corporal? Los cuerpos que conforman la compañía no solo hablan de los procesos de selección y de la incorporación de criterios estéticos racistas y clasistas por parte de los encargados de éstos, sino también de la posibilidad misma de llegar a esos procesos. Es decir, la conformación de la compañía es dicente sobre qué cuerpos tienen acceso a cierto tipo de prácticas y sobre qué recursos, económicos, culturales y sociales son más fácilmente accesibles con cierto tono de piel o cierta adecuación a cánones de belleza hegemónicos. Es decir, en la conformación de un conjunto de cuerpos similares en forma, color y atractivo influye tanto el proceso de selección como la posibilidad de llegada dados los recursos económicos, sociales y culturales relacionados con la posibilidad de poseer un capital corporal adecuado para el ballet.

En el boxeo el capital corporal, entendido como la forma de capital referida a los recursos físicos propios (Loïc Wacquant, 2004, p. 127) tiene sus propios matices. El acceso al ballet parece una posibilidad habilitada por la posesión de recursos corporales como la belleza hegemónica y la blancura, mientras que el acceso al boxeo responde a la restricción de posibilidades profesionales dada la falta de recursos económicos y educativos. El acceso al boxeo responde a la utilización del cuerpo como recurso debido a la falta de otros capitales, mientras que en el ballet el acceso es posible gracias a su posesión. Como menciona Claudia:

Casi todos los que somos boxeadores pues sí venimos de escasos recursos y no estudios, pero yo creo que se le dice el deporte de los pobres porque pues ganas dinero sin tener como tanto detrás [...] Es un deporte fácil, digamos, así se podría decir, “fácil” entre comillas, pero es porque te pagan, ¿no? Te subes, te pegas y te pagan.

Claudia percibe que las personas de clase baja entran al boxeo porque su cuerpo es uno de los pocos recursos que poseen como valor de cambio. Al no poseer recursos económicos—venir de “escasos recursos”—y no tener una educación certificada institucionalmente,

necesaria para perseguir otro tipo de carreras, el boxeo se presenta como una oportunidad de movilidad social utilizando al cuerpo como recurso. Asimismo, el testimonio de Claudia da cuenta de la poca legitimidad que el conocimiento pugilístico tiene como *conocimiento*. En la percepción de que es fácil porque “te subes, te pegas y te pagan” hay una invisibilización del vasto conocimiento necesario para hacerlo de manera exitosa. Es un conocimiento no legitimado como tal por su falta de institucionalización y por su percibida relación con la violencia, a pesar de que sea una violencia altamente controlada, justamente habilitada gracias a ese conocimiento.

El boxeo gira alrededor de ideales y disposiciones masculinizadas, como la fuerza, resistencia, velocidad y agresividad, las cuales son diferencialmente accesibles para hombres y mujeres debido, en parte, a la socialización de género que promueve o cancela el desarrollo de tales capacidades. Es notorio que muchas de las boxeadoras a las que entrevisté tenían un historial previo en los deportes, lo cual habla de una propensión a acercarse a otro tipo de deportes, pero también de un bagaje corporal previamente desarrollado. María y Elizabeth, por ejemplo, llevaban practicando diversos deportes mucho tiempo antes de entrar al boxeo. Ambas mencionan que “siempre” les ha gustado hacer deporte. María menciona que tiene la cualidad de que en casi todos los deportes le va bien y Elizabeth estuvo a punto de volverse futbolista profesional. En este sentido, estas boxeadoras son mujeres cuya socialización de género no les obstaculizó la incorporación del gusto y facilidad por la práctica deportiva, lo cual aró el camino para su inserción en el boxeo.

En suma, los atributos corporales necesarios para cada práctica son diferencialmente accesibles en función de la pertenencia de clase, la cual configura la posibilidad de poseer características corporales consideradas estéticas o la necesidad de usar el cuerpo como recurso ante la escasez de otros capitales. En ese sentido, como menciona Moreno, “invertir la dirección de la línea causal obliga a revisar la idea de que el “cuerpo” es el origen de las relaciones sociales, para poner la hipótesis de que son las relaciones sociales las que producen determinadas configuraciones corporales (Moreno, 2011c, p. 10).

Síntesis capitular

En este capítulo esboqué las lógicas de las prácticas del ballet y el boxeo, sobre todo con referencia a los ejes de género y clase. Esto me permitió pintar los mecanismos a través de los cuales estas dos prácticas se construyen como generizadas y enclasadas. Propuse que hay una institucionalización de diferencias y desigualdades de género y clase, las cuales dan sentido a la posición que ambas prácticas ocupan en el espacio social. Con institucionalización me refiero a estructuras y conductas esquemáticas y ampliamente compartidas que son tomadas como dadas, legítimas y son reproducidas y, sobre todo, convalidadas en las acciones cotidianas (Dimaggio, 1997, p. 270).

La institucionalización de desigualdades de género y clase se evidencia a través de mecanismos como hacer las peleas de las mujeres una versión “light” de las de varones, la construcción simbólica de los espacios que marca quiénes son intrusa/os y bienvenidas/os. Asimismo, en ambas prácticas hay una división sexual del trabajo relacionada con un desequilibrio en la capacidad de acceso a puestos creativos o de toma de decisión, basado en cualidades físicas y emocionales adjudicadas a diferencias de género. Las boxeadoras ganan incluso 10 veces menos que un boxeador en la misma posición y las bailarinas reciben el mismo sueldo que sus homólogos, pero trabajan significativamente más horas.

Asimismo, en ambas prácticas hay una insistencia por amplificar diferencias entre hombres y mujeres, subrayándolas a través del entrenamiento guiado por ideales corporales contrastantes, del vestuario, movimientos, ademanes, narrativas, personajes y artefactos. Tomando estos mecanismos como auxiliares, en ambas prácticas hay un performance de complementariedad sexo-genérica explícito en las piezas de ballet y en el show de boxeo con el rol de las mujeres como un complemento estético y emocional al display de masculinidad en el ring. Por otra parte, en ambos campos existe un mandato de heterosexualidad. Los hombres en el ballet tienden a insistir y performar públicamente en su heterosexualidad y la homosexualidad de algunos bailarines es “respetable” siempre y cuando no sea “observable” en la interpretación. Por su parte, hay una presión ejercida, sobre todo por los medios y los presentadores para que las boxeadoras demuestren su “disponibilidad” heterosexual, mientras que aquellas que son lesbianas tienden a ocultar, al menos al inicio de su trayectoria,

su orientación sexual debido a experiencias discriminatorias. En ambos campos opera la heteronormatividad.

Estas lógicas hacen necesaria la posesión de capitales particulares para lograr una mejor posición en el campo. El principal hallazgo respecto a lo anterior fue que la capacidad de hacer efectivos los capitales, es decir, traducirlos a beneficios y una mejor posición, está considerablemente condicionada a la alineación de las prácticas de las y los sujetos con su identidad de género; ser mujer con prácticas consideradas femeninas y hombre con prácticas consideradas masculinas. Cuando las y los sujetos encarnan rupturas a dichas concordancias les es más difícil la obtención y traducción de ciertos capitales a beneficios personales.

En ese sentido, venir de una familia de boxeadores o de bailarines no es traducible automáticamente en beneficios, pues a las mujeres suele prohibírseles practicar por no considerarlas aptas y se espera que los hombres se dediquen a otra actividad. Los padres suelen ser especialmente obstáculos en la conformación de una subjetividad de género no convencional, mientras que las madres son quienes, a pesar de sus desacuerdos, procuran apoyo material y emocional a lo largo de toda la trayectoria. Lo anterior es cierto sobre todo para los bailarines, pues las boxeadoras usualmente tienen que resolver el trabajo doméstico y de cuidados antes de poder salir a entrenar. Este hallazgo es el aporte explícitamente teórico más considerable, pues puede problematizar el énfasis que hace Bourdieu en la clase social y proponer una perspectiva interseccional en donde tanto el género como la clase configuran los campos, sus capitales en disputa, su obtención y traducibilidad.

Por otra parte, la pertenencia de clase al menos media para el ballet y baja para el boxeo se explica, en cierta medida, por la herencia de disposiciones ligadas al gusto de los grupos sociales de origen. Quien no se socializó en las disposiciones de clase pertinentes al ballet le resulta difícil adaptarse a los gustos e interacciones cotidianas. Asimismo, para las mujeres de ambas prácticas la capacidad económica familiar es más relevante, ya que los apoyos monetarios institucionalizados suelen beneficiar de manera más rápida y cuantiosa a los varones. Los bailarines son considerados necesarios para la práctica y son una minoría, por lo que requieren menos excepcionalidad para obtener becas o contratos. En contraste, a las boxeadoras les es más difícil conseguir patrocinios que a sus homólogos.

Finalmente, hablé del cuerpo como recurso para analizar los ideales corporales institucionalizados y argumentar que estos son diferencialmente accesibles para hombres y mujeres. En el boxeo se debe a que la práctica está ligada a valores masculinizados como la fuerza, el valor y la resistencia; en el ballet se debe a que es una práctica moldeada por una mirada masculina con una concepción estética eurocéntrica. Los ideales corporales en el ballet enfatizan las diferencias entre hombres y mujeres asumidas como biológicas, que en realidad son altamente moldeadas y prescritas por las prácticas. Los ideales que describí en esa sección son más fácilmente accesibles para los hombres dado su desarrollo corporal en la adultez, mientras que, para las mujeres, dejar de ser niña o adolescente es desfavorable en relación con los criterios eurocéntricos impuestos en el ballet. Por otro lado, para sobresalir en ambas prácticas es necesario contar con disposiciones cinestésicas previas, más fácilmente asequibles para los hombres en el proceso de socialización de la masculinidad convencional ligado a los deportes. Respecto al capital corporal y el boxeo, es relevante que en la práctica haya una percepción de que el único capital con el que cuentan las y los boxeadores es el corporal; es decir, su cuerpo es uno de los pocos recursos que poseen como valor de cambio.

En suma, evidencí que las lógicas de ambas prácticas derivan en un desequilibrio entre beneficios y esfuerzos que perjudica a las mujeres tanto en el boxeo como en el ballet. Hay una reproducción del orden de género que otorga beneficios a los hombres y genera prácticas de sobre esfuerzo para las mujeres. En ambas prácticas hay un orden de género institucionalizado que legitima la posición subordinada de las mujeres o las caracteriza en ambas como sujetos del sobre esfuerzo, sumisos, más débiles y a los hombres como acreedores de mayores beneficios por un menor esfuerzo.

En el siguiente capítulo analizaré el proceso y los mecanismos concretos a través de los cuales estas lógicas de campo son in-corporadas. Describiré las negociaciones entre aceptación y resistencia en la conformación de un habitus generizado y enclasado referente al ballet y el boxeo, haciendo énfasis en el trabajo corporal y emocional necesario para tal objetivo.

Capítulo III. Trabajo corporal y emocional dentro y fuera de los espacios de entrenamiento

En este capítulo analizo el proceso de disciplinamiento corporal y conformación de un *habitus* en ambas prácticas, así como de las diferencias de género presentes en tal proceso. Describo la gestión del dolor y la incorporación de atributos generizados y enclasadados como la gracia y la fuerza. Asimismo, examino el trabajo emocional en el cual las y los practicantes de ambas actividades se involucran. Por último, reflexiono sobre el carácter colonizador de las prácticas, es decir, su capacidad para regular todos los aspectos de la vida de las y los practicantes, como la alimentación, el descanso, la sexualidad y las relaciones sexo-afectivas.

Anteriormente describí las lógicas de campo y los capitales en disputa del boxeo y del ballet. Sin embargo, como expone la socióloga Lois McNay (1999) una institución solo es eficaz si se objetiva en los cuerpos en la forma de disposiciones durables que reconocen y consienten las demandas específicas de tal campo (McNay, 1999, p. 99). En palabras de Bourdieu, el *habitus* es lo que permite a una institución lograr su plena realización (Bourdieu, 1990, p. 57). En ese sentido, los campos tienen identidades colectivas que inculcan elementos colectivos en la identidad individual de sus miembros (Dimaggio, 1997, p. 275). A lo largo de estas páginas examinaré este proceso de construcción del *habitus* en el ballet y el boxeo.

De acuerdo con Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas y exportables que funcionan como esquemas de percepción, apreciación y acción. Este sistema es producto de un entorno social particular. En ese sentido, “hablar de *habitus* es aseverar que lo individual e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, colectivo”, “el *habitus* es una subjetividad socializada” (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 186). La relación entre campo y *habitus* va en dos sentidos. Por un lado, el campo estructura al *habitus* en una relación de condicionamiento. Por otro, “el *habitus* contribuye a construir el campo como un mundo significativo, dotado de sentido y valor, donde vale la pena invertir la propia energía” (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 188).

Lo que Bourdieu propone es que la realidad social existe en las cosas y en las mentes (y cuerpos) (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 188; Cedillo, 2020, p. 70), es decir, en las instituciones/campos y en los *habitus*. “Cuando el *habitus* se encuentra en el mundo social del cual es producto se siente ‘como pez en el agua’: no advierte el peso del agua y da el

mundo alrededor de sí por sentado”(Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 188). La posesión de un *habitus* con disposiciones compartidas por miembros del mismo espacio social genera la experiencia de regularidades colectivas en cuanto a pensamientos, emociones, aspiraciones, reacciones y estrategias frente a situaciones particulares. Esto crea una realidad local y mantiene las configuraciones estructurales que hicieron emerger el *habitus*, incluso si tales estructuras no benefician a quienes las incorporan (Cerulo, 2005, p. 109).

Esto genera un sentido práctico de naturalización del cuerpo y su andar. No obstante, el cuerpo en realidad da cuenta de la sociedad y sus jerarquías (Sabido Ramos, 2013, p. 38). Mi objetivo es comprender y explicar cómo las y los practicantes de boxeo y ballet con los que conversé y conviví llegaron a moldear su cuerpo de maneras institucionalmente específicas, haciéndolo parecer como si fuera algo dado, natural o automático. Sobre todo, me interesa conocer cómo aprendieron a llevar su cuerpo en tanto hombres y mujeres de una clase social particular y volcados a una práctica corporal específica.

Para comprender las experiencias corposubjetivas de mis informantes me interesa concatenar la posesión de un *habitus* con la capacidad de este de *hacer género* y de generar una performatividad del género. Mi objetivo es analizar cómo disposiciones altamente socializadas se toman por naturales y en consecuencia producen y prescriben continua y cotidianamente una amplificación de las diferencias de género.

Disciplinar el cuerpo: trabajo corporal generificado y enclasado

Entonces a los hombres como que los deja ser, o sea tú sabrás si vienes, o sea como que no les mete tanta presión como a nosotras que sí le damos los resultados.

María

Después de entrevistar a María en un café de Tlalnepantla le pregunté si me permitiría asistir a algunos de sus entrenamientos. Ella accedió y el siguiente jueves llegué a un gimnasio a las 4 de la tarde. Esperé un par de minutos sentada en el ring hasta que vi llegar a María con leggins, playera deportiva, tenis y una maleta al hombro en donde cargaba sus guantes, vendas y agua. Comenzamos a platicar del gimnasio, de cuáles eran sus horarios de entrenamiento y de lo emocionante que es que haya lonas colgadas con su imagen, felicitándola por ser campeona del mundo. Las dos estábamos sentadas en la orilla del ring y

María sacó sus vendas para comenzar a envolver sus manos. Pasaron unos minutos y llegó otro boxeador que entrena con ella. Estuvimos esperando otros 20 minutos hasta que María le marcó a su entrenador. María me comentó que a veces el entrenador no asiste, pero manda a otras personas para cubrirlo. Solo estaban ella y el otro boxeador, por lo que le pregunté si solo entrenaban ellos dos. Me dijo que son más boxeadores, pero que suelen faltar. Al cabo de media hora llegó el entrenador sustituto, otros 3 boxeadores y el entrenamiento comenzó.

El primer día que llegué a la compañía tuve que esperar afuera para que me dieran acceso. Me senté y vi cómo todas y todos los bailarines llegaban con anticipación; media hora antes del comienzo de su clase a las 10:00 AM. Durante esa media hora se quitaban los pants o jeans que traían y se ponían sus mallas, leotardos, zapatillas y un traje y botas que los cubría del frío. Todos los bailarines estaban listos para comenzar mucho antes de las 10:00, por lo que se estiraban mientras conversaban o veían su celular haciendo *split*.²⁴ A las 10 en punto, llegó quien fungiría como profesor ese día, dijo “buenos días”, le pidió al pianista una pieza y las y los bailarines se pararon de inmediato. Le pedí permiso para observar su clase, él accedió y me indicó dónde sentarme. Mientras tanto, las y los bailarines tomaron rápidamente un lugar en la barra y empezaron a seguir los pasos indicados.

En esta sección analizaré los mecanismos a través de los cuales se disciplinan los cuerpos de hombres y mujeres en el ballet y el boxeo, respectivamente. Enfatizaré las diferencias de género referentes a este proceso y las ideas y expectativas que lo subyacen. El argumento principal que desarrollaré es que hay una mayor expectativa de disciplina impuesta a las mujeres, la cual de hecho produce mujeres más responsables que sus homólogos hombres. Lo anterior tiene que ver con probarse digna de un lugar en la práctica y con guiones culturales que equiparan disciplina con domesticación de la voz, aceptación de la autoridad y sumisión. Por otra parte, la irreverencia, rebeldía o “pensamiento fuera de la caja” es premiado en los hombres, calificándolas como creatividad. Esto los pone en una mejor posición para puestos de creación artística o manejo deportivo—como coreógrafo o entrenador—y no solo de ejecución. Asimismo, la falta de disciplina de los hombres es tomada con humor y tolerancia.

²⁴ Movimiento que consiste en estirar ambas piernas en dirección contraria pegadas al piso.

El propósito teórico de analizar las formas generizadas de disciplinamiento o trabajo corporal es comprender al género como un conjunto de normas y expectativas que se construyen continuamente, cuyos significados toman sentido contextualmente: son situadas y no generales. Además de lo anterior, busco enfatizar cómo estas normas se materializan en el cuerpo. Como menciona Moreno,

Ninguna práctica discursiva —ni la etiquetación ni la tipificación ni la estigmatización— funciona de manera aislada; siempre están imbuidas dentro de procedimientos complejos que se articulan con proyectos pedagógicos, normatividades e implantación de representaciones, pero también con prácticas corporales, es decir, con actividades, maniobras y operaciones a partir de las cuales esos proyectos, normas e imágenes se materializan y se vuelven cuerpo y género. (Moreno, 2011c, p. 187)

Lo anterior es relevante porque en las prácticas corporales es prístinamente visible que la producción de sujetos por medio de procesos de socialización imbuidos de normas y expectativas de género no produce solo subjetividades, sino corporalidades (Moreno, 2011c, p. 205). El boxeo y el ballet son particularmente efectivos en dilucidar tales procesos ya que en estas prácticas, hombres y mujeres corporifican o desafían los ideales de masculinidad y feminidad hegemónica, según sea el caso. Como mencioné, la expectativa de mayor disciplina vertida hacia las mujeres funciona en dos vías. La primera es la exigencia por parte de figuras de autoridad de una capacidad superior de disciplina, relacionada con la equiparación de tal cualidad con sumisión. La segunda es la materialización de tal capacidad en las mujeres de ambas prácticas debido a la necesidad de probar merecer un lugar.

Pude observar la exigencia explícita e implícita por parte de los entrenadores tanto en el discurso como en la práctica de Jorge, entrenador de Ana y Claudia. En su testimonio son evidentes las expectativas de género veladas en un discurso de admiración.

Uno como hombre o como deportista pues, entre comillas “es más fácil” porque uno no tiene tantas obligaciones. Ellas tienen más ocupaciones porque son amas de casa, muchas tienen hijos. El hombre pues nada más va a entrenar y ya, son más flojos. Pero es todo lo contrario, las mujeres le echan más ganas, son más dedicadas, son más disciplinadas y el hombre es más flojo, más todo, hasta más miedoso. Las mujeres se suben al ring y se dan en la torre chido y no les da miedo. A muchos compañeros del box les da miedito, y a ellas no.

Hay un reconocimiento, pero no una crítica, de que las mujeres tienen más “obligaciones” que los hombres y que, por lo tanto, ellos tienen más tiempo libre para entrenar. Jorge plantea que, incluso a pesar de tener menos dificultades para ir a boxear, los hombres son “más

flojos” y las mujeres “más dedicadas”. Es decir, hay un discurso de excelencia en donde Jorge admira las jornadas múltiples de las boxeadoras. Asimismo, reconoce, con una sorpresa que podría indicar que le parece contraintuitivo, que a las mujeres les da menos miedo subir al ring y “se dan en la torre chido”. Tal discurso de excelencia y admiración por el constante trabajo de las mujeres refuerza la expectativa de que es normal que las mujeres tengan que ocuparse de otros asuntos además de entrenar. Las pone como sujetas disponibles y acostumbradas al trabajo arduo, bajo un discurso de admiración por su sobreesfuerzo.

Así, hay una expectativa de género de que las mujeres sean más disciplinadas y por lo tanto se les exige más firmemente serlo. Jorge me aseguró que le gusta más entrenar mujeres porque “aprenden más rápido” y me contó un ejemplo de cómo en su gimnasio, las niñas chiquitas aprenden las combinaciones de golpes ágilmente, “como si ya tuvieran mucho tiempo”. Al contrario, los “chavitos grandecillos” “pueden pasar una o dos semanas y no se aprenden una combinación”. Hasta aquí, parece ser que su agrado por entrenar mujeres tiene que ver con batallar menos en la enseñanza, pues las mujeres “le ponen más empeño” e incorporan los movimientos en menor tiempo. No obstante, pronto esta admiración por las capacidades de las boxeadoras excede el campo pugilístico y se centra en estereotipos de género externos a tal actividad. Jorge prefiere trabajar con mujeres porque:

Cumplen con todas las labores, son detallistas y todo bien limpio, y uno como hombre ahí se va y todo. Con un hombre, [ellos] siempre te están reclamando o qué sé yo y ellas no, hacen las cosas, las indicaciones las llevan a cabo. A un hombre le dices sube las manos y las baja [Risas], ¿sí me entiendes? Y ellas hacen las cosas mejor, como uno quiere como entrenador.

Cumplir con las labores, ser detallista y tener todo bien limpio son estereotipos de género adjudicados a las mujeres que no tienen nada que ver con ser buena boxeadora, pero para Jorge, quizá son equiparables con ser una mujer “cumplida”. Él menciona que los hombres suelen hacer lo contrario a lo indicado, lo cual genera risas en lugar de descontento. Al contrario, las mujeres “hacen las cosas mejor” porque las hacen “como uno quiere como entrenador”. La preferencia por trabajar con mujeres está relacionada con la expectativa de obediencia y aceptación de una relación de autoridad, lo cual Jorge equipara a que son más disciplinadas. Asimismo, tal preferencia por entrenar boxeadoras puede tener un elemento económico, pues trabajar con personas que te aseguren una mayor disciplina podría traducirse en mejores resultados monetarios.

El testimonio anterior, a pesar de estar basado en un discurso de admiración fundado en estereotipos y expectativas de género, parece mostrar una aceptación hacia las mujeres, por problemática y condicional que esta sea. Sin embargo, otros entrenadores, usualmente de una edad mayor a la de Jorge (42 años) manifiestan un rechazo explícito a la participación de las mujeres en el boxeo. Este rechazo incluso se ejerce sobre los entrenadores que trabajan con mujeres. Como relata Jorge “a veces, uno como hombre y como entrenador, lo ven mal y se ha cuestionado mucho”, haciendo referencia a la decisión de entrenar boxeadoras. Jorge ha recibido críticas por parte de otros entrenadores por promover el boxeo femenino.

A pesar de que él ahora trabaja con boxeadoras, recuerda que le costó aceptar la presencia de mujeres en el campo. En 1990 él entrenaba en el mismo gimnasio que Laura Serrano, quien promovió la legalización del boxeo femenino en la Ciudad de México. Jorge recuerda decir “‘ella no sabe ni pegarles y vienen y le hacen entrevistas’, pero porque era algo nuevo para todos, era la única boxeadora que había aquí”. El existir como minoría generaba un rechazo, un sentimiento de que ella no pertenecía a ese espacio. Tal rechazo se ha ido haciendo más sutil con el paso del tiempo y la mayor presencia de mujeres en el boxeo.

Todos me trataron bien, me entrenaban. Obviamente no era tanto el apoyo, pero no, nunca me discriminaron porque soy mujer, no. Era menos el apoyo, pero pues sí, nunca me dijeron cosas, siempre me respetaron (Elizabeth).

El rechazo se volvió más silencioso, pero tomó la forma de un menor apoyo que a sus homólogos hombres. Asimismo, para Elizabeth es clara la conciencia de que las mujeres no son el sujeto *obvio* del boxeo, pues para ella era claro que no recibiría el mismo apoyo. Por lo tanto, su parámetro de aceptación se limitaba a que no le dijeran “cosas” y a que no la discriminaran de forma explícita. Esta conciencia de ser el sujeto intruso lleva a la segunda vía en la cual se materializa la expectativa de mayor disciplina para las mujeres.

La segunda vía—la materialización de la capacidad de disciplina en las mujeres—es visible en los relatos de las boxeadoras que entrevisté. La mayoría me contó que, en el boxeo, las mujeres son más disciplinadas y constantes que los hombres. Observan esto en su capacidad de continuar entrenando pese a diversos dolores y en su compromiso por no faltar a entrenar, por mantener su peso y por seguir indicaciones. Elizabeth me relata:

Desde el gimnasio, las mujeres somos más entregadas, más disciplinadas, más constantes y lo veo en mi gimnasio, yo te puedo decir. Hay veces que hombres de mi gimnasio van a pelear

y no van. No se presentan, o sea faltan un día y ese día es como super vital siempre y una mujer no. Una mujer así tengamos cólicos, estemos en nuestro periodo, tengamos hasta temperatura, o sea nosotros hemos ido a entrenar con temperatura y ahí estamos y los hombres como “ah, me duele la mano, no voy”.

Elizabeth asegura que las mujeres *son* más disciplinadas, entregadas y constantes. No obstante, quizá la posibilidad de faltar en días importantes o ausentarse cuando tienen cólicos o temperatura esté relacionada con un mayor control ejercido por los entrenadores, mientras que, a los hombres, como mencionó María sobre su entrenador, “los dejan ser”. Por ejemplo, al hablar de una lesión en la mano, Elizabeth me relató que su entrenador le decía “esta mano no la uses, pero la otra sí te sirve, así que vas”, mientras que si hubiera sido un hombre él habría optado por descansar. “Dejarlos ser” tiene implicaciones de género: se asume una esencia masculina en la que se percibe a los hombres como más “flojos”, pero con una capacidad “natural” de excelencia. No importa que sean flojos y menos disciplinados, a final de cuentas lograrán ser buenos boxeadores y ganar sus peleas. Por lo mismo, hay un respeto de los entrenadores hacia esta supuesta “naturaleza” masculina.

Tal concepción sigue operando a pesar de que tanto boxeadoras como entrenadores me comentaron que las mujeres suelen dar mejores resultados. Los entrenadores con los que tuve contacto optaron por entrenar a más mujeres que hombres y la mayoría de ellas ha tenido algún título pugilístico importante. La contradicción entre la idea de una capacidad innata de los hombres de sobresalir y la realidad tangible de mejores resultados por parte de las mujeres muestra la eficacia de las ideas, las cuales se mantienen a pesar de que haya pruebas empíricas que las contradigan. Asimismo, la entrega de mejores resultados por parte de las boxeadoras responde, por un lado, a los frutos del entrenamiento constante en donde no “las dejan ser” y, por otro lado, a la necesidad de las mujeres de probar su lugar a través del sobreesfuerzo.

Para probar que dedicarse al boxeo es una actividad legítima que puede reemplazar a otras estereotípicamente relacionadas con su género, las mujeres tienen que exceder las expectativas. En ese sentido, el sobreesfuerzo es una estrategia de las boxeadoras frente al hecho de que, como menciona Moreno (2011, p. 208) “una misma actividad recibe, para los varones, la aprobación que legitima lo serio, lo trascendente, mientras que es desaprobada en las mujeres como frívola y trivial, como algo que las distrae de sus ‘verdaderas’

obligaciones”. En ese sentido, gozan de un nulo capital simbólico o reconocimiento y legitimidad en el campo por razones de género.

Las boxeadoras tienen una consciencia aguda de la necesidad de sobreesfuerzo, como se refleja en el testimonio de Ana:

Estamos abriendo la puerta del boxeo y estamos demostrando que de verdad somos una realidad, que podemos ganar lo que puede ganar un hombre, podemos ir a las Vegas y ser estelares de las Vegas y creo que por eso es tanta nuestra disciplina, para demostrar que podemos hacerlo. No porque los hombres no lo puedan hacer ni nada, pero como ellos lo tienen más por sentado porque son hombres, porque el boxeo es de hombres es como “ah, soy hombre y soy buen boxeador, no puedo hacer más” pero nosotras es como “soy buena boxeadora, pero soy mujer, entonces tengo que hacer más, tengo que esforzarme más”.

Ana habla de cómo las boxeadoras buscan demostrar que son “una realidad”. ¿A quién buscan demostrarle esto? No es solo a los entrenadores, a los promotores, a los patrocinadores, todos en su mayoría hombres, ni a sus familias, sino a una mirada masculina que de entrada deslegitima la presencia de las mujeres en el campo pugilístico. Esa mirada no solo se encarna en las personas relacionadas con el boxeo de manera inmediata, sino también en el público, en los medios y en el sentido común. Hay una barra que mide el rendimiento de manera desigual para hombres y mujeres porque unos ocupan un lugar legítimo en ese espacio, mientras que otras lo persiguen a contracorriente. Cuando Ana menciona que “siempre nos esforzamos más para que la gente diga ‘ah, bueno, sí, sí puedes’”, es claro que hay un permiso social endeble, encarnado en los juicios y pruebas constantes a las que las boxeadoras están sometidas.

En el ballet la disciplina también funciona de formas generificadas, lo cual desarrollaré más adelante. Sin embargo, aquí me interesa analizar el proceso de disciplinamiento de los bailarines en términos más generales. Joel, por ejemplo, me contó que él empezó en una generación con 22 personas, de los cuales terminaron 8 y solo 2 entraron a la compañía en la que baila: “muchos se van quedando en el camino. Es una carrera difícil en todos los aspectos, pues desde [la] figura, no puedes comer todo, aptitudes, tienes que ir mejorando”. No obstante, aclara que él pudo lograrlo porque sus papás siempre le inculcaron que tenía que terminar lo que empezara “entonces como que también por ahí me obligué”. Recuerda que se quedaba en el salón en el recreo para hacer sus tareas debido a la carga de trabajo. “O comías o hacías la tarea”, me comentó.

Esa disciplina poco a poco se va incorporando de diversas maneras. Cuando era niño, Andrés asistía a una clase privada y me contó que

Me ponía unas jodas [risas] bastante pesadas, pero realmente me ayudó mucho a eso, ¿no? a saber que la carrera iba a ser así y tú tenías que trabajar. O sea, en la escuela te corrigen todavía, ya cuando entras a la compañía te das cuenta de que ese aprendizaje te ayudó mucho y que realmente [en] la compañía pues ya eres un profesional.

Aquí Andrés reconstruye cómo se convirtió en bailarín profesional, en donde no solo importa la habilidad corporal, sino la incorporación de una constante disciplina que se naturaliza al grado de que ya en una compañía “nadie te dice nada, tú ya tienes que ejecutar”, a diferencia de la escuela en donde “están todos arriba de ti, dándote correcciones, diciéndote cómo son las cosas”. Esta naturalización de la disciplina llega a límites en donde los bailarines extenúan su cuerpo sin siquiera sentirlo o estar muy conscientes de ello. Tal es el caso de Joel, quien recuerda que después de una función en Bellas Artes “yo salí y vomité del cansancio”.

Para llegar a ese punto en donde ya nadie les dice nada es necesario el entrenamiento a través de la repetición e imitación constante. Me parece relevante resaltar este punto en relación con la formación de un *habitus*, en donde los movimientos y la técnica parecen salir naturalmente. A través de la repetición y la imitación se consigue un estado corporal que ha sido adquirido, pero que deviene segunda naturaleza (Cedillo, 2020, p. 70). Sobre esto me interesa subrayar que tanto en el ballet como en el boxeo y, en general, en las prácticas corporales atléticas, la repetición es consciente. Es decir, hay intención en el trabajo corporal y tales intenciones están permeadas por expectativas corporales de género y de clase.

Este trabajo corporal es intencionado y reflexivo. Sin embargo, se adquiere, sobre todo, de manera mimética, en la imitación cuerpo a cuerpo (Wacquant, 2004, p. 113). Para tal efecto, los bailarines tienen varias estrategias, como grabarse. Asimismo, entre los propios compañeros suelen corregirse. Como menciona Diego:

Tú puedes verte en el espejo, pero no es lo mismo cuando ves de afuera. Cuando te dicen esas correcciones, tú tienes que tratar de hacerlas, mientras estás haciendo la clase o el paso. Realmente tienes que estar concentrado, tratando de mejorar algo. No sé, es algo difícil de explicar, porque al final de cuentas es muy interno no, es pensar en tu mente, qué tienes que hacer, para que tu cuerpo lo haga como tú le estás pidiendo y no como lo haces mal.

En su relato, Joel resalta la obiedad de estar concentrado para mejorar algo. No obstante, en términos teóricos se suele olvidar la intencionalidad y reflexividad del trabajo corporal para

lograr movimientos específicos o moldear el cuerpo a ciertos ideales. El sentimiento de precisión en el movimiento es la incorporación satisfactoria de ideales contextualmente deseables (Vannini, Waskul, & Gottschalk, 2012, p. 26). Por otra parte, la vigilancia y comparación entre pares, además de la presencia de espejos en todos los salones son elementos que funcionan como lupas magnificadoras y escrutinizadoras. Los espejos y los compañeros son constantes recordatorios de los errores e ideales que se tienen que alcanzar para moldear el cuerpo en dos sentidos: su figura y sus movimientos (Kleiner, 2009, p. 244). Todos los compañeros funcionan como un modelo visual con quien comparar positiva o negativamente los movimientos propios (Wacquant, 2004, p. 113). Estos esfuerzos son necesarios para moldear una hexis corporal de bailarín, en donde los movimientos se repiten infatigablemente para que, como dice Andrés, “tu cuerpo lo haga instantáneo [...] lo concientice y pueda hacerlo como sin pensarlo”. El concepto de hexis corporal se refiere a “la mitología política realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar y, por ello, de sentir y de pensar (Bourdieu, 2007, p. 113). La hexis es la manera de llevar el cuerpo, tanto su apariencia y postura como sus cuidados (Cedillo, 2020, p. 71).

Cabe destacar que, en ambas prácticas, el cuerpo no termina en las extremidades, se prolonga con los artefactos característicos del ballet y el boxeo: las zapatillas y los guantes. En el ballet, el vestuario es una prolongación del cuerpo, pues con vestimenta u ornamentos se busca alargar las líneas corporales o amplificar ciertos movimientos. Asimismo, los guantes y las zapatillas habilitan y delimitan la capacidad de movimiento de manos y pies. Como menciona la socióloga Carolina Peláez “pensar nuestras herramientas de trabajo ayuda a borrar la frontera entre el cuerpo y la tecnología”. Son objetos que se desdibujan con el cuerpo a partir de la interacción y generan nuevas posibilidades (Peláez, 2020, p. 120). Sin estas herramientas, los movimientos y técnicas de cada práctica serían distintos.

En ese sentido, hay una curva de aprendizaje en la incorporación de estos artefactos, en donde las manos y los pies se moldean a estos y calibran su fuerza y movimiento en interacción con ellos. El cuerpo se extiende hasta donde estos artefactos terminan, por lo que las y los practicantes deben apropiarse de ellos a través del dolor y la incomodidad. Sobre todo, los incorporan por medio de una aguda percepción localizada que les permite conocer

los beneficios de vendarse las manos de manera correcta, de usar guantes del peso adecuado, de romper, raspar, endurecer y ablandar las zapatillas en distintos sitios para no resbalarse o de coser los listones en lugares precisos para que no causen ampollas.

Las boxeadoras pasan por este proceso, pero además de conocer su propio cuerpo, movimientos y artefactos como una segunda naturaleza, también deben estudiar los movimientos de su contrincante para poder anticipar su forma de pelear. Para tal objetivo también suelen ver videos de peleas de la rival. No obstante, cuando es alguien que debutó hace poco tiempo “te tienes que preparar fuerte, como para un examen: prepararte duro y sin saber qué te van a poner”. La mayor diferencia entre maneras de pelear, por ejemplo, es ser “técnica” “fajadora” o “pegadora”. Ser “técnica”, quiere decir, como su nombre lo indica, que domina la técnica y tiene velocidad y movimiento en el ring. De acuerdo con los entrenadores, pelear en este estilo se relaciona con ganar por KO técnico. Una boxeadora fajadora es la que pelea a poca distancia y una pegadora se percibe como alguien que tiene poca técnica, pero mucha fuerza, por lo que busca dar los mayores golpes posibles.

Las boxeadoras se someten a distintos tipos de entrenamientos dirigidos a trabajar la precisión, fuerza y rapidez. Ana me explica la progresión de su entrenamiento:

Hay unos costales que se llaman bolas que su nombre lo dice son unas bolas que están muy pesadas entonces es difícil pegarles ahí tiene que estar el golpe más lento, pero más fuerte girar bien tu cuerpo o pararte bien para que el golpe empiece a entrar como más sólido. Esa es como la etapa de fuerza hacer lagartijas, hacer pesas. O sea, en donde tu cuerpo empieza a ser lento, pero por qué estás creando masa muscular. Después de eso sigue hacer sparring que ella trata de soltar un poco más el cuerpo debe ser más rápida pero fuerte a la vez y al final ya te sacan la rapidez con las manoplas que es cuando tu entrenador se para y te pide los golpes más rápido más rápido más rápido. Ya es el final porque ya estas a días de pelear.

Estos entrenamientos los realizan dos horas al día 6 días a la semana, además de correr por una hora en las mañanas. Las y los bailarines están en la compañía entre 4 y 6 horas al día 5 días a la semana, además de sus presentaciones los fines de semana. El entrenamiento constante y por largas horas produce una corporalidad que realiza los movimientos casi en automático. Se trabaja corporalmente para volver inconsciente y natural el movimiento y la técnica. No obstante, este automatismo llega a límites en los que la disciplina está tan incorporada que es difícil escuchar al cuerpo. Al igual que los bailarines que vomitan de cansancio, pero continúan bailando, en el boxeo, Ana relata:

Ya es natural, para eso nos entrenan, como para... nunca me ha pasado y espero en Dios nunca me pase que te noquean, no sé si te has dado cuenta, pero un boxeador, cuando lo noquean se levanta, siempre se levanta, a menos de que sea un *knockout* efectivo y ya no. Pero aun así se levantan, todos mareados quieren seguir. Llega un punto que hasta tu esquina te ve mal y te dice “ya no vas a pelear” y [los boxeadores] se enojan “por qué me vas a parar la pelea, yo estoy bien”.

Según Ana, estando en el ring es fácil llegar a un punto de “ceguera mental severa” en el que, aunque físicamente ya no puedan seguir, mentalmente están convencidos de poder, pues “el yo aguerrido te dice ‘ay, sí puedes, o sea otro poquito más, ya no falta nada’”. Por lo anterior es tan común ver a boxeadores al borde de la inconsciencia que se levantan a continuar peleando. Como mencionan Kleiner (2009, p. 242) y Vannini *et al.* (2012, p. 27) tanto bailarines como boxeadoras desarrollan una autoconsciencia reflexiva de sus movimientos y figura a través del entrenamiento. Irónicamente, esa reflexividad es necesaria para “perder” tal autoconsciencia y dejar fluir los movimientos en el escenario o cuadrilátero.

Hacerse fuerte e incorporar la gracia

Los días que asisto a los ensayos de la compañía, me toca observar cómo preparan Romeo y Julieta. En éste hay coreografías en donde solo aparecen mujeres y otras en donde solo aparecen hombres. En los ensayos así se divide el tiempo: 1 hora para las de las mujeres y 1 para la de los hombres. Mientras un grupo ensaya, el otro aprovecha para comer algún “*snack*”, hacer lagartijas, pesas o sentadillas, estirarse los dedos del pie con una banda elástica, cambiarse de ropa o ponerse polvo en la cara para no tenerla brillante.

La coreografía de las mujeres consiste en una fila en donde todas bailan con una flor en mano, se agarran de la cintura y caminan todas juntas. Para caminar deben hacer pasos cortos. La primera vez que lo intentan, la profesora para la música, “imita” cómo caminan haciendo pasos grandes con las piernas abiertas. Todas se ríen y la profesora les dice: “más cortitos, pasos chiquitos, que no se vea tosco, que no se sienta en el piso”. Posteriormente, llega un bailarín al ensayo de este baile e imita el movimiento exagerado de la gracia de las mujeres con una flor en mano. La coreografía de los hombres consiste en una batalla de espadas. Los hombres tienen que ponerse con su pareja de batalla y moverse con brincos y movimientos bruscos a lo largo del escenario. Una de las mujeres, al observar la coreografía dice: “quiero ser hombre para hacer estas escenas”.

En esta viñeta etnográfica resaltan las formas claras de promover e incorporar movimientos diferentes para mujeres y hombres. Por un lado, las historias clásicas que continúan recreándose como Romeo y Julieta, El Cascanueces, Giselle, entre otras, funcionan como un marco que encuadra las posibilidades coreográficas. Es decir, en las mismas historias están escritas las coreografías que prescriben la delicadeza para las mujeres y la fuerza para los hombres. No obstante, estas diferencias se promueven continuamente en indicaciones sutiles como “que no se vea tosco” e incitarlas a dar los pasos más chiquitos y contenidos que puedan, con una flor en mano. Lo contrario para los hombres, quienes tienen que recorrer todo el escenario con grandes saltos, movimientos amplios y una espada en mano. Estos guiones que amplifican las diferencias de género siguen operando en las coreografías y en la manera de ejecutarlas.

Se trata de mecanismos a través de los cuales los cuerpos se moldean, ejerciendo trabajo sobre ellos mismos para alcanzar ideales institucionalizados. Lo relevante de estos mecanismos es que las corporalidades no solo responden a ideales técnicos, sino estéticos. Más bien, los ideales técnicos y estéticos están profundamente imbricados y permeados por normas de género y de clase. En ese sentido, la disciplina corporal está mediada por dispositivos de género y clase. Como mencionan las sociólogas Nancy Theberge (1997) y Raewyn Connell (2009) “los diferentes regímenes de ejercicio para hombres y mujeres, las prácticas disciplinarias que se enseñan y que constituyen el deporte [y la danza], se diseñan para producir cuerpos ligados al género”. Es así que para el ballet y el boxeo la destreza toma tintes particulares para hombres y mujeres.

En el ballet, los movimientos y cadencia del cuerpo deben ser distintos, mientras que en el boxeo las mujeres deben emular una corporalidad masculinizada arriba del ring, pero afirmar su feminidad por medio de su arreglo corporal. En ambas prácticas hay un constante *hacer género*, el cual implica “producir, mediante la interacción, configuraciones de comportamiento que serían vistas por los demás como un comportamiento normativo y adecuado de género” (Peláez, 2020, p. 122). Moverse *apropiadamente* no es solamente demostrar habilidades motoras, sino sociales (Vannini *et al.*, 2012, p. 28).

Hortensia Moreno describe los rasgos físicos y de carácter a los cuales los boxeadores deben adherirse. Estos rasgos se relacionan con la masculinidad hegemónica: fuerza,

destreza, disciplina, resistencia, tolerancia al dolor y autocontrol” (Moreno, 2015, p. 62). No obstante, esas mismas características describen sucintamente tanto a boxeadores como a boxeadoras, bailarines y bailarinas. ¿Por qué entonces solo se relacionan con la masculinidad hegemónica? Las mujeres en el boxeo deben incorporar tales características para ganar legitimidad. Las y los bailarines incorporan también dichos rasgos, pero, sobre todo las mujeres, lo hacen de manera silenciosa y discreta. La fuerza y resistencia de las bailarinas debe estar cobijada con un manto de gracia y delicadeza. A pesar de haber gracia en el boxeo y fuerza en el ballet, las características que se resaltan buscan enaltecer solo ciertos rasgos para mantener el carácter generizado y enclasado de ambas prácticas.

En ese sentido, el performance de género no es abstracto, sino situado. Las expresiones de género de las bailarinas no son las mismas que las de las boxeadoras. Las expresiones de género de las mujeres en el ballet pertenecen a las de mujeres en la danza, en su mayoría heterosexuales, blancas y de clase media. Las expresiones de género de las mujeres en el pugilismo son de mujeres boxeadoras, en su mayoría morenas, de clase baja, heterosexuales u homosexuales.²⁵ Por otro lado, hay una marcada diferencia en la performatividad de la masculinidad en ambos espacios. En el ballet, la masculinidad que persiste está menos ligada discursivamente a la violencia y más relacionada a la creatividad, educación y capacidad artística. Hay una diferencia entre la fuerza en el boxeo y la fuerza en el ballet. A pesar de que en ambas prácticas la fuerza es contenida y controlada, en el boxeo está relacionada con la violencia y el daño a otros, mientras que en el ballet es una fuerza relacionada a la complementariedad genérica. Las caracterizaciones estereotípicas de las y los practicantes de ballet y boxeo reproducen un pensamiento que reduce a los sujetos a extremos dicotómicos, por ejemplo: boxeadoras agresivas/ bailarinas delicadas.

En la danza, como menciona Paula Villa (2011, p.2) es interesante cómo se construyen y experimentan las diferencias de género a través del cuerpo danzante. Es más, como menciona McNay la dominación masculina asume un estatus natural y evidente a través de su inscripción en las estructuras objetivas del mundo social. Tal dominación es corporificada y reproducida en los *habitus* de individuos (2000, p. 37). Testimonio de esto es

²⁵ Al final de este capítulo analizo la configuración de la orientación sexual en ambas prácticas.

pensar qué significa moverse como mujer y como hombre en el ballet. Las mujeres suelen portar el cuerpo más junto y contenido y moverse más lento. Los hombres ocupan más espacio, brincan más, se trasladan más rápido y fuerte. Los hombres buscan y las mujeres escapan o se sueltan, esperan. En este sentido, guiones sociales de normas de género se recrean en el cuerpo y su forma de moverse. Así, a pesar de que el estereotipo fuera del ballet relaciona tanto a hombres como a mujeres con movimientos afeminados, en realidad, en la práctica hay una distinción de movimientos que agudiza las diferencias de género en los cuerpos. En ese sentido, la gracia no es un don, sino un atributo de género y clase altamente entrenado.

Sin embargo, la corporalidad no es solo configurada por el género, sino que la interseccionalidad se vive en el cuerpo. En ese sentido, las formas de mover el cuerpo en el ballet y en el boxeo son producto de una intersección de ideales de género y clase. Del lado del ballet responde a lo que Bourdieu (1978) llama los usos burgueses del cuerpo, relacionados con ideales de contención, mesura, elegancia y “alta cultura”. Si esta forma de comportamiento corporal se afirma más exitosamente en la danza es quizá porque ésta es reconocible por su tempo; es decir, por la mesurada y segura lentitud que también caracteriza el uso burgués del lenguaje, en contraste con la indelicadeza de la clase trabajadora y el afán e impaciencia pequeñoburguesa (1978, p. 840). A pesar de que en el boxeo también hay un uso calculado y medido del cuerpo, no es reconocido como tal en un afán de distinción, por ser entretenimiento poco “intelectual”, por y para las clases bajas.

Vivir con un habitus de género particular a la danza y el boxeo

No se disciplinan solo los movimientos relacionados con la técnica danza o el boxeo, sino toda la hexis corporal y el habitus. El arreglo personal se configura a través de la mirada particular de las prácticas. El chongo estirado de las bailarinas, las barbas siempre bien rasuradas de los bailarines y el cuidado de ambos por el vello corporal, por ejemplo. Estas prácticas se incorporan a partir de chequeos cotidianos realizados por las y los profesores, en donde las bailarinas tienen que ponerse en fila y alzar los brazos para que el o la profesora pueda verificar que se rasuran. En el boxeo este chequeo minucioso no sucede; sin embargo,

las boxeadoras también realizan prácticas como la eliminación del vello corporal, pues son expectativas sociales de género cuya vigilancia funciona, aunque no sea explícita.

La formación de un *habitus* produce circunstancias en donde las y los practicantes *hacen cosas como* bailarines o boxeadoras. La primera vez que entrevisté a José, nos vimos en un café. Mientras yo estaba sentada con las piernas cruzadas, él acercó las otras sillas de la mesa para poder estirar sus piernas en *split*. Con esas posiciones sostuvimos casi toda la conversación. Cuando observé una clase de ballet por primera vez me percaté de que esa es una forma de sentarse típica de las y los bailarines. Antes de comenzar, la mayoría se pone en *split* y lleva su tronco hacia adelante, casi hasta tocar el piso con el pecho. Ya en esa posición, se ponen a ver su celular. No obstante, la forma de José de sentarse en un café no es propia del ballet, sino de los bailarines, pues seguramente una bailarina no se sentaría con las piernas abiertas en un lugar fuera de la compañía. En este sentido, es una *hexis* propia de la práctica, pero que está alimentada por expectativas de género más amplias. Otras prácticas que David asegura que hace como bailarín son caminar muy recto y “con los pies abiertos, como si estuvieras en primera posición” o amarrarse las agujetas subiendo la pierna estirada a la pared “lo normal sería ponerte en cuclillas, pero esas cosas las haces en el subconsciente, pero como porque se te hace normal”.

Cuando le pregunté a Ana qué cosas hacía como boxeadora, me contó la siguiente anécdota que es reveladora respecto a la experiencia de vivir con un *habitus* atlético que desafía las expectativas de género. Ana iba con otra boxeadora en el metro. Un hombre decidió acosarlas, “le tocó las nalgas a mi amiga” ambas lo alcanzaron y lo golpearon. La vivencia de un cuerpo femenino fuerte permite hacer frente a las violencias derivadas de la expectativa de debilidad e indefensión en las mujeres. Como menciona Moreno, la anécdota anterior “revela un peculiar posicionamiento de sujeto: junto con la reivindicación de una feminidad actuada intensamente, existe el doble sentido, el engaño implícito en el hecho de que ellas son más fuertes que muchos hombres (Moreno, 2011c, p. 193). Lo anterior lo enfrentan tanto en los entrenamientos, cuando los hombres se sorprenden de que “sí pegan duro”, como en situaciones como la del transporte público. Otra característica que no es única del boxeo pero que sí es muy común en la presentación corporal de boxeadoras y boxeadores es el uso de tatuajes a lo largo de todo el cuerpo.

Estas características, con el paso del tiempo, se convierten en parte esencial del cuerpo de quien las porta. Sin embargo, son resultado de un constante trabajo corporal o somático. Los sociólogos Phillip Vannini, Dennis Waskul y Simon Gottschalk (2012) definen trabajo somático como el rango de experiencias reflexivas—lingüísticas y alingüísticas—a través de las cuales los individuos interpretan, crean, mantienen, interrumpen y/o comunican sensaciones somáticas para que sean congruentes con nociones personales, interpersonales y/o culturales de deseabilidad moral, estética o lógica. Se trata de un proceso reflexivo de dar sentido a las sensaciones corporales de acuerdo con las reglas somáticas de un espacio particular (Vannini, Waskul & Gottschalk, 2012, p. 19). El trabajo somático es un reconocimiento de la reflexividad en la continua corrección y planificación sobre la adquisición de disposiciones corporales (Cedillo, 2020, p. 82).

Normalización y gestión del dolor

Cuando Eneida me contó la lesión que provocó su salida de la compañía, no pude evitar hacer gestos de sorpresa y dolor. En una clase, casi al final, ella estaba cansada, pero decidió continuar. “Hago un salto y se me va el talón de Aquiles completo”. No podía operarse, porque la cicatrización implicaba perder rango de movimiento para hacer puntas. Me contó que es más común que a los bailarines se les rompa el tendón, porque saltan más y que ella ha visto a compañeros que se les rompe “en clase o en plena función”. Sin embargo, lo contaba con la naturalidad de lo cotidiano. En los finales de las peleas de boxeo es cotidiano que las/los contrincantes terminen ensangrentados. La vestimenta se salpica de sangre y en la premiación, levantar las manos en señal de victoria parece un arduo esfuerzo. En la cara aparecen sonrisas junto con ojos y narices hinchadas y heridas abiertas.

Tanto en el boxeo como en el ballet, las lesiones y el dolor son cotidianos. En el boxeo, las lesiones más comunes son en las manos y en la nariz, mientras que en el ballet los tobillos y los pies lesionados son característicos de la práctica. Al ser actividades corporales basadas en la destreza de los movimientos, cada parte del cuerpo es trabajada minuciosamente hasta el cansancio. En ambas prácticas existe una cultura del dolor, en la cual se normaliza y glorifica tal sensación, pues se relaciona con el esfuerzo, el mejoramiento y el crecimiento dentro de la práctica, la resistencia y compromiso con la actividad. Tal

cultura de indiferencia ante el dolor está soportada por valores masculinizados como la resistencia y la competencia. Así, se percibe que el camino hacia el logro artístico o deportivo está lleno de obstáculos corporales que habrá que superar mediante el dolor. Por lo tanto, en ambas actividades hay un latente estigma a quejarse del dolor, a pedir detenerse o descansar. El dolor es visto como una sensación que, a la vez, limita y habilita: comunica que quien lo siente se está esforzando *lo suficiente*, pero puede llegar a impedir avanzar cuando se convierte en una lesión grave. Debido al alto grado de competencia, ignorar u ocultar el dolor o las lesiones se vuelve necesario para no frenar sus trayectorias.

En el boxeo y el ballet, la cultura del dolor persiste porque hay una búsqueda de vencer al cuerpo en sus obstáculos para alcanzar la perfección. Tales obstáculos suelen pensarse como mentales: el rendimiento del cuerpo está totalmente sujeto al estado mental de la persona y a qué tan dispuesta está a desafiar, controlar y dominar al cuerpo a través de la mente. Tal concepción reproduce la dicotomía y jerarquía mente/cuerpo, objetiviza al cuerpo y suprime su clara capacidad de comunicar lesiones o cansancio. En la cultura del dolor reproducida en estos espacios hay un esfuerzo por ignorar al cuerpo cuando duele y dominar mentalmente al dolor, pues ignorarlo es visto como una medida de lo que las y los practicantes están dispuestos a hacer o sacrificar por su vocación.

El dolor suele interpretarse desde el sentido común como una sensación aversiva. No obstante, la relación del cuerpo con el dolor en el boxeo y el ballet no solo implica ignorar la sensación, sino reinterpretarla como positiva, necesaria y funcional. Esta es una reinterpretación sensorial colectiva; se incorpora al formar parte de una comunidad sensorial con una concepción particular sobre el dolor. Así, hay un reentrenamiento colectivo de los hábitos sensoriales ordinarios a través de un constante trabajo somático (Vannini *et al.*, 2012, p. 27). En este proceso de aprendizaje las y los practicantes incorporan una relación instrumental con tal sensación. Es decir, en lugar de comunicar cansancio o sobrecarga muscular, el dolor indica que van por el camino correcto, por lo que se vuelve una sensación positiva y disfrutable. Tal como sucede con los usuarios de marihuana que analizó Howard Becker, en el boxeo y en el ballet también hay un trabajo corporal reflexivo que cultiva un sentido de apreciación por una experiencia sensorial dentro de un contexto particular. “Hay una interpretación social de una experiencia física ambigua” (Becker, 1991, p. 42).

La gestión del dolor se vuelve lugar de cruce de desigualdades cuando exploramos los recursos con los que los practicantes cuentan para tratar sus lesiones y cuando analizamos el desequilibrio de exigencias frente al dolor a las que se enfrentan hombres y mujeres. Es decir, la gestión del dolor se complejiza cuando ya no depende de la voluntad individual, sino de, entre otras cosas, los recursos económicos y la probable estigmatización diferenciada por no ser lo suficientemente resistente o inadvertido ante el dolor.

Primero, contrario al sentido común que relacionaría una mayor resistencia de los hombres ante el dolor físico característico del boxeo, en realidad, los boxeadores tienen el privilegio de dejar descansar sus lesiones, pues no tienen tanta presión de sus entrenadores. Como mencionó María, los boxeadores se lastiman la mano y no van a entrenar, mientras que ellas se vendan y le pegan al costal con la otra mano. “Aguantar” de más es percibido por las boxeadoras como algo positivo y motivo de orgullo, pues es una manera de demostrar la encarnación de valores como la resistencia y afirmar su legítimo lugar en la práctica.

En el ballet, la competencia a la que están sujetos los bailarines hace que no puedan sanar apropiadamente sus lesiones. Andrés, tuvo un esguince de segundo grado en su tobillo, pero no pudo sanar su lesión debido a las oportunidades que perdería. “Esa vez me quise recuperar rápido porque teníamos que ir a Colombia y yo quería que me contemplaran”, me dijo. Dejar sanar lesiones es desaprovechar audiciones o la oportunidad de que algún reclutador importante los vea. Los bailarines que entrevisté me contaron que es común bailar lastimado. “Tienes que bailar porque es muy importante para ti o para la compañía, entonces, pues como que vas aprendiendo a lidiar con eso”. Es decir, es una práctica cotidiana y naturalizada, un conocimiento común que los bailarines comparten respecto a su relación con el dolor y las lesiones. Las bailarinas en específico tienen que lidiar continuamente con lesiones en los pies a causa de las zapatillas de punta. No obstante, esas lesiones son de cierto modo apreciadas, pues son signos corporales que demuestran una identidad como bailarina.

A pesar de continuamente verse forzados a ignorar sus lesiones, los bailarines han desarrollado un conocimiento minucioso sobre su cuerpo y los diversos dolores que los aquejan. En ese sentido, pueden diferenciar entre dolores “malos” y dolores “buenos” dependiendo de su gravedad y del propósito que sirven. Como menciona Joel, “vas diferenciando eso, un dolor de estar muy adolorido y estar cansado a un dolor de lesión”. Hay

dolores que son parte de su práctica, como estar “adolorido” permanentemente por el trabajo físico diario y otros que, a pesar de no ser tan graves, pueden ser indicativos de una futura lesión. Diego, por ejemplo, mide la gravedad de su lesión de acuerdo con los días que dura el dolor; “si ya te dura 3, 4 días, empieza a ser otro tipo”.

En ese sentido, hay una diferenciación entre el dolor y las lesiones. el primero es concebido como positivo pues es muestra de un avance en la práctica, mientras que las lesiones se evitan, esconden o ignoran por miedo a que puedan frenar su trayectoria. Lo anterior responde a la dimensión simbólica del dolor, pues se refiere a cómo dos comunidades sensoriales dotan de un sentido similar a una sensación por lo que indica: trabajo, perseverancia, avance o freno en la trayectoria. Por ende, sus participantes se ven colmados a reinterpretarla bajo estos estándares o reglas somáticas (Vannini *et al.*, 2012, p. 30).

No obstante, la gravedad de las lesiones es subjetiva y relativa a la cultura del dolor presente en ambas prácticas, pues el umbral de dolor es mucho más elevado en las y los practicantes de estas actividades. Este alto umbral se socializa incitando a las y los practicantes a ignorar ciertas lesiones y a la percepción positiva de “hacer callo” a partir de lesiones menores pero continuas. David me relata que el fisioterapeuta que trabaja en su compañía le dijo: “lo que yo realmente le podría hacer a una persona normal ustedes no sienten nada. O sea, yo tengo que hacer lo doble para que realmente ustedes sientan, porque están acostumbrados al dolor”. Este alto umbral se convierte en deseable pues los bailarines son socializados en una cultura en donde los maestros enseñan a través de frases como “si no duele no sirve” y dejan bailar a las y los alumnos con lesiones como desgarres.

En la infraestructura institucional de la compañía el tratamiento de las lesiones es tomado como parte de sus prestaciones. A pesar de esto, los bailarines que se lesionan muchas veces deciden amplificar sus esfuerzos de rehabilitación más allá de lo que les ofrece la compañía para acelerar el tratamiento. Joel, por ejemplo, se lastimó la espalda y asistía a clases de pilates como rehabilitación, para volver a ganar fuerza en esa zona. En contraste con el ballet, las lesiones en el boxeo son gestionadas de manera independiente, con los propios recursos de las y los boxeadores. Algunos boxeadores suelen tener un fisioterapeuta como parte de su equipo, pero ellos mismos se encargan de pagarle con su sueldo.

En el boxeo, tener la nariz fracturada es “obvio”, como menciona Ana. Ella fue con un médico para que se la arreglara y el doctor le dijo “para ser boxeadora, tu nariz está perfecta” y se negó a arreglarle la fractura porque “no va a durar” la compostura. Además de la nariz, las manos también sufren un desgaste continuo, el cual Elizabeth me explica: “Imagínate que tú en un entrenamiento tiras 1000 golpes con tu misma mano. Ahora eso multiplícalo por toda la semana, ahora pues yo a mi mano yo no le doy descargas, yo no la meto en agua fría o en agua caliente porque yo no sé cómo funciona, ¿no?”.

Elizabeth da cuenta de una diferencia importante en la gestión de las lesiones. Mientras que los bailarines tienen un fisioterapeuta en sitio, los boxeadores ignoran las lesiones que no consideran graves, pero que van acumulando un desgaste. Elizabeth continúa:

Regresando al punto que es el deporte como de los pobres, pues tú dices ay, mañana se me quita o pasado se me quita o me tomo diclofenaco y eso me lo va a quitar y así lo dejé pasar, pasar, pasar, pero ya me dolía demasiado, o sea ya era un dolor que pegaba y me dolía o te va quitando la confianza. Yo decía “no, es que si le pego me va a doler más a mí que a ella”.

Elizabeth, al referirse a que el boxeo es “el deporte como de los pobres” indica que la falta de recursos económicos para gestionar las lesiones hace que las dejen pasar, inclinándose por la automedicación cuando es un dolor leve. No obstante, esta falta de atención genera lesiones mayores, como el esguince de muñeca de Elizabeth. Cuando la lesión se agravó y tuvo que ir al médico éste le dijo que su muñeca “estaba a nada de romperse”. Aquí me interesa resaltar que, a pesar de que tanto en el ballet como en el boxeo existe una cultura del dolor, en el ballet hay una disposición de recursos institucionales destinados al tratamiento constante de lesiones, mientras que, en el boxeo, la falta de recursos económicos incrementa la necesidad de una mayor resistencia ante el dolor. Esto es aún más persistente en las mujeres boxeadoras, quienes reciben un salario mucho menor. Claudia afirma:

Una terapia de fisio es cara. [...] la primera consulta fueron 800 pesos y pues es la primera consulta, cuántas necesitas para estar bien, se te va el dinero. A un boxeador que, en mujeres, sus peleas de 4 rounds les pagan 2000 pesos, pues voy al fisio y me voy a gastar la mitad de mi pelea, entonces pues lo dejas pasar.

A pesar de la percepción sobre la resistencia al dolor como un mandato masculino, quienes de hecho se ven en la necesidad de cumplir tal mandato por razones económicas y de presión por parte de sus entrenadores son las boxeadoras. Como menciona Claudia “creo que te

acostumbras a decir ‘pues ya, me duele, no pasa nada’”. En ese sentido, hay mecanismos institucionales que contribuyen en la reproducción de desigualdades en la gestión del cuerpo.

En ambas prácticas, el cuerpo es el bien máspreciado. A pesar de esto y de la constante latencia de las lesiones, tanto en el ballet como en el boxeo hay una cultura del dolor y no una ética del cuidado corporal. Como analiza la socióloga Anna Aalten respecto al ballet, pero también aplica para el boxeo, en estas prácticas el cuerpo es llevado hasta sus límites para alcanzar objetivos a corto plazo, en lugar de procurar un cuidado que permita una salud más prolongada del mismo (2005, p. 57).

Disciplinar las expresiones de género

El género es tan persistente que un hecho como éste, [la entrada de las mujeres al boxeo] en lugar de representar una amenaza para el ordenamiento convencional, se resuelve en la práctica en nuevas formas de asumir la feminidad (Moreno, 2011c, pp. 208–209).

En esta sección me interesa analizar cómo diversas expresiones de feminidad y masculinidad pueden ser concebidas como recursos que ayudan a hombres y mujeres en posiciones minoritarias a ganar legitimidad y respetabilidad en espacios sociales rígidos en términos de género. Hago una discusión teórica sobre la construcción de un *habitus* y la capacidad de agencia, con el objetivo de plantear que las y los sujetos no son seres indefensos ante las normas que los segregan, sino que las navegan activamente y tienen la capacidad de moldear sus acciones de manera reflexiva y acorde a sus objetivos. Con el performance de feminidad y masculinidad que observé en mi trabajo de campo argumento que estas expresiones forman parte de un proceso de agenciamiento dócil.

Como plantea la socióloga Paula Villa (2011), ninguna norma de género está únicamente relacionada con el género y, a su vez, toda posición de clase está atravesada por cuestiones de raza o género (p. 182). Las personas siempre llevan en su cuerpo la interseccionalidad: no vemos solo una mujer, sino una mujer con cierto cuerpo, edad, belleza, expresión femenina o masculina, etcétera (p. 181).

Villa argumenta que ser mujer siempre implica ser un género. Ha habido una construcción histórica de lo masculino como lo universal y lo femenino como lo otro particular (Villa, 2011, p.173). Ser una mujer que hace cosas, implica llevar dos nombres:

mujer científica o mujer boxeadora. Los trabajos profundamente feminizados son excepciones a lo anterior, pues trabajos como enfermería, secretariado o trabajo doméstico llevan implícito el género femenino. Llevar el género en la profesión implica que las acciones de las mujeres serán juzgadas en tanto mujeres. Si son masculinas están reproduciendo las reglas del juego que las oprime y si demuestran características consideradas femeninas como la empatía o comprensión esencializan lo que significa ser mujer.

Los performances de género de las boxeadoras y bailarines y de todas las personas que observé en estos espacios, forman parte de un *habitus* de género, es decir, un sistema de disposiciones aprendidas relacionadas con la percepción, apreciación y acción vinculadas a expectativas de género. Bourdieu hace énfasis en que la conformación del *habitus* es preconsciente. Algunos críticos han expuesto que la noción de *habitus* resulta determinista. No obstante, autoras como McNay (2000) rescatan el poder generativo de este concepto, pues Bourdieu elabora una explicación compleja de la construcción de sujetos con capacidad de agencia y al mismo tiempo inmersos en relaciones de poder y sujeción (McNay, 2000, p. 72).

Respecto a dicho concepto, en términos de género, me interesa explorar su construcción consciente y estratégica, en contraposición a la concepción del *habitus* como prerreflexivo. En las expresiones de género que observé en mi trabajo de campo hay un esfuerzo estratégico de encarnar ideales de feminidad y masculinidad. Es notoria la repetición consciente y reflexiva para alcanzar los ideales de movimiento y corporales *proprios* para mujeres y hombres en el boxeo y el ballet. Sobre todo, hago énfasis en que este esfuerzo estratégico, aunque no siempre plenamente consciente, se relaciona con alcanzar prestigio o beneficios. En ese sentido, las y los participantes imitan comportamientos de género que han “estado ahí de manera reiterada y que resultan prestigiosos a nuestros ojos sin que se trate de un saber explícito u objetivado” (Cedillo, 2020, p. 73)

Estos performances se vuelven estratégicos en el contexto que Adkins describe respecto a una feminización o culturización de la vida laboral. Esto se refiere a una creciente importancia de la apariencia, imagen y estilo en espacios de trabajo, en donde presentaciones estilizadas del ser se han convertido en recursos traducibles en beneficios profesionales (Adkins, 2001, p. 674). Varios autores que menciona Adkins exploran cómo un creciente número de hombres hace un performance de una estética femenina, un cuidado del ser y del

cuerpo antes reservado solo para las mujeres (*Ibid*, p. 675). Pero habría que preguntarse, qué tipo de feminidad está en juego y para quiénes funciona como un recurso o como una desventaja. Es decir, para quiénes el binario de género se está flexibilizando y, si solo funciona para algunos, ¿en verdad se está deshaciendo el género? Lo que la autora propone es que hay una creciente flexibilidad para unos e inmanencia para otras (2001, p. 670).

En el boxeo hay una rigidez en torno al género. Los hombres deben mostrar constantemente su masculinidad. Las mujeres están en una posición complicada, pues deben mostrar los valores masculinos que indica la práctica, pero hacerlo de una manera en la que sigan afirmando su feminidad. De manera similar, en el ballet, los hombres tienen que mostrar atributos femenizados como la delicadeza, gracia y sensibilidad artística, pero hacerlo de un modo que no cuestione su masculinidad. Para las mujeres en el boxeo se cumple lo que Adkins menciona sobre cómo los performances masculinos por parte de mujeres suelen tener consecuencias negativas en el espacio laboral (2001, p. 686).

Estos performances tienen que ver, por ejemplo, con el arreglo personal para las conferencias de prensa que tienen las boxeadoras y con la búsqueda de desexualizarse en los entrenamientos. Logran esto neutralizando su feminidad con su ropa, su arreglo y su sobreesfuerzo físico. Los hombres del ballet modifican los movimientos haciéndolos más rígidos y fuertes para parecer más masculinos. Asimismo, hay una exigencia de que su expresión corporal sea masculina y en ese sentido heterosexual, pues las narrativas suelen ser historias de amor entre hombres y mujeres. Como menciona Maxine Leeds Craig (2006), nuestros cuerpos son sitios de encarnación de controles sociales. No obstante, las prácticas corporales de belleza o gestión del arreglo corporal producen, a la vez, placer y sanciones. Dominación y resistencia, pues, no son excluyentes (p. 160). En ese sentido, el trabajo de gestión del arreglo corporal funciona más como trabajo identitario que como embellecimiento (Leeds Craig, 2006, p. 165).

Las distintas mujeres de las que Leeds habla utilizan las tecnologías de embellecimiento o normalización de forma estratégica. Saben lo que están haciendo, alcanzan resultados físicos y psicológicos con sus acciones y no son sujetas dominadas sin capacidad de acción. Como afirma la autora, a través de esta gestión corporal, algunas mujeres alcanzan privilegios por conformarse a estándares de feminidad, pues este trabajo

corporal las ayuda a escapar el estigma de masculinizarse (Leeds Craig, 2006, p. 165). María cuenta: “a mí me puedes ver todo el día en pants, con un chonguito y yo feliz y contenta”, pero su mamá le dice que debe arreglarse más, pues es una campeona del mundo. Me asegura que cuando es pertinente sí se arregla: “las únicas veces que igual me arreglo mucho es conferencias o rueda de prensa. Nada más. Es cuando voy a defender el cinturón, es cuando llego pues más presentable, con la actitud de campeona, pero de ahí en fuera no”.

El testimonio de María es interesante pues habla de una gestión consciente de su arreglo personal frente a un objetivo claro que es aparecer “con actitud de campeona”. Es relevante la relación que hace de actitud con apariencia: su arreglo personal le da confianza. Este arreglo se relaciona, en parte, con exigencias de perfección generizadas, es decir, las boxeadoras no solo tienen que ser buenas boxeando, sino que, para sobresalir, tienen que poseer atributos corporales deseables, ser heterosexuales y tener un buen equilibrio entre su trabajo y su vida privada (McRobbie, 2015, p. 7). Lo anterior tiene que ver con una sobre exigencia a las mujeres, como menciona Herrera (2019) “los intentos de descalificación de sus colegas (varones o incluso mujeres) no solo las había vuelto “rudas”, sino que las había obligado a ser mejores que ellos en el trabajo” (Herrera, 2019, p. 209).

Del lado de los bailarines, una de las mayores estrategias para afirmar su masculinidad es recalcar su heterosexualidad y, como también distingue Mennesson en los bailarines que fueron sus informantes, alejarse activamente del estereotipo del hombre afeminado (Mennesson, 2009, p. 188). Andrés, bailarín de 27 años, me cuenta la negociación que tiene que hacer frente a otros que cuestionan su sexualidad. “En su momento yo creo que sí lidias con ‘no, no soy [homosexual], pérate, sí soy bailarín, pero no soy” porque te asocian mucho, pero hoy en día ya es normal”. Andrés en un principio tenía que hacer frente a estereotipos ligados a los bailarines respecto a su sexualidad. No obstante, mencionó que “ya después que te van conociendo pues ya, se van dando cuenta que no eres tan afeminado o que sí eres, a algunos les podrá haber pasado. En mi caso no y pues ya fue como más normal”. Así, él, a través de su expresión corporal, comunicaba su sexualidad y buscaba afirmar que sí es un bailarín pero que no encaja en el estereotipo porque él es heterosexual. Una vez más, esta gestión parece ser reflexiva.

En ese sentido, hombres y mujeres tienen que negociar sus expresiones de masculinidad y feminidad en un proceso de agenciamiento dócil, porque lo hacen para pertenecer y poder jugar las reglas del juego al que han entrado. Sus acciones buscan hacer su estancia en estos espacios sociales más acogedora y no precisamente transformar las reglas. Así, me interesa resaltar la agencia “no como un sinónimo de resistencia en las relaciones de dominación, sino como una capacidad de acción que se habilita y crea en relaciones de subordinación históricamente específicas (Mahmood, 2008, p. 168).

Afirmar la heterosexualidad o hacer un trabajo corporal para feminizarse no es una falsa conciencia o simple introyección de normas patriarcales, sino una estrategia para pertenecer a espacios que son vocación para mis informantes. La agencia social dócil a la que hace referencia Mahmood se relaciona con “las formas específicas en que uno lleva a cabo cierto número de operaciones sobre los propios pensamientos, cuerpo, conducta y formas de ser para alcanzar cierto “estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección e inmortalidad” (Foucault, 1997, p. 24) de acuerdo con una tradición discursiva particular” (Mahmood, 2008, p. 185). La resistencia es solo un tipo de acción dentro de la capacidad de agencia. Así, La agencia no siempre es oposición al poder, sino capacidad de acción en condiciones históricas y sociales necesariamente constreñidas.

En ese sentido, “lo que aparentemente podría ser un caso de pasividad y docilidad deplorables, desde un punto de vista progresista, puede muy bien ser una forma de agencia social, que debe ser entendida en el contexto de los discursos y las estructuras de subordinación que crean las condiciones de su representación” (Mahmood, 2008, p. 188). Así pues, la agencia no solo está implicada en acciones que generan cambios, sino en aquellos que buscan la continuidad, estabilidad y permanencia. Los deseos de mis informantes son participar en estos campos, ser reconocidos en tales y ganar respetabilidad y legitimidad.

En la misma línea, Terry Lovell explora, a través de los trabajos de Skeggs y Moi, cómo la feminidad y el trabajo corporal de autopresentación es una herramienta que las mujeres negocian constantemente para obtener respetabilidad en diversos espacios, como el laboral o el familiar (Lovell, 2000, p. 24). Así, los bailarines y boxeadoras que entrevisté calibran constantemente sus expresiones de feminidad y masculinidad acorde a distintos momentos en sus prácticas. Las boxeadoras saben, por ejemplo, que feminizarse es pertinente

en sus conferencias de prensa, pero no en el gimnasio, en donde deben esforzarse por mostrar características de fortaleza y entereza similares a los hombres.

Tristan S. Bridges (2009), sociólogo estadounidense, propone el concepto de capital de género para referirse al valor dado a presentaciones de género contextualmente relevantes. El capital de género se refiere al conjunto de conocimientos y recursos disponibles que les permite a los sujetos tener acceso a identidades de género específicas a un régimen/campo (Bridges, 2009, p. 92). Así, distintos modos de expresión de género en relación con ideales de masculinidad y feminidad son definidos y negociados interaccional y contextualmente. Determinadas expresiones pueden ser valoradas en ciertos espacios y constituir ideales de masculinidad y feminidad, mientras que esas mismas prácticas no serán relevantes o incluso serán rechazadas como parte de tales ideales en otros espacios (Bridges, 2009, p. 84). Por ejemplo, querer hablar de fútbol en una academia de danza, un espacio en el que la masculinidad tiene otros significados. José, al querer hacerlo, no encontraba el eco masculino que buscaba y que le había asegurado reciprocidad en otros ámbitos, como su preparatoria. En ese sentido, las disposiciones que conforman el *habitus* de género se adaptan conforme los sujetos se mueven reflexivamente por campos con distintas lógicas.

R.W. Connell propone los conceptos régimen de género, orden de género, dividiendo patriarcal y masculinidad hegemónica. El orden de género es un conjunto de patrones más amplios y durables de relaciones de género que logran mantenerse, en cierta medida, a lo largo del tiempo y el espacio (Bridges, 2009; Connell, 2009, p. 73). El régimen de género es un concepto que busca explicar la variación contextual de las relaciones de género. En ese sentido, es un conjunto local, específico a un grupo, de relaciones de género que cobran sentido dentro del mismo (Connell, 2009, p. 72). Así, en el boxeo y el ballet hay un régimen de género que se corresponde, en menor o mayor medida, con un orden de género más amplio. El dividendo patriarcal se refiere a las ventajas que los hombres como categoría social reciben como el resultado de relaciones de género desiguales (Connell, 2009, p. 142). A pesar de que este dividendo sea en beneficio de los hombres, no se distribuye de manera equitativa entre estos, por lo que entra en juego la masculinidad hegemónica. Esta es una forma específica de masculinidad que subordina a la feminidad, pero también a otro tipo de masculinidades. Esta masculinidad hegemónica es negociada dentro de campos/espacios

específicos y distintas masculinidades ocupan el lugar hegemónico en distintos espacios y tiempos (Bridges, 2009, p. 90; Connell, 2009, p. 142).

Los tipos de masculinidad/feminidad valorados en el ballet y el boxeo pueden, por ejemplo, no garantizarles estatus, prestigio o reconocimiento fuera de éstos. Al contrario, pueden ser estigmatizados o estereotipados como “afeminados”, “machorras”, homosexuales o lesbianas. (Bridges, 2009, p. 87). El testimonio de Andrés es relevante, pues mientras su sensibilidad artística y capacidad corporal es valorizada dentro del ballet, fuera de éste tiene que afirmar que esas características no lo hacen afeminado u homosexual. Tanto el boxeo como el ballet son actividades en las cuales las personas que las practican viven de trabajar su cuerpo y gestionar un gender display. Por lo tanto, tales prácticas muestran las diversas maneras de explícitamente monitorear y moldear el cuerpo para objetivos, ideales y valores específicos (Bridges, 2009, p. 86).

Así pues, recalco que los sujetos pueden y suelen ser estratégicos. Con esto no me refiero a que siempre son racionales y buscan su mayor beneficio de manera deliberada, sino que tienen una amplia capacidad reflexiva frente a las situaciones en las que se encuentran. Lo anterior no significa que son sujetos libres y que cualquiera de sus acciones implica resistencia, sino que, dentro de estructuras y normas establecidas, las y los sujetos navegan con acciones que hacen su permanencia en ciertos espacios más llevadera y acogedora.

Su capacidad de agencia es un margen de acción que no necesariamente debe estar encaminado a romper las estructuras, sino a transitarlas de manera menos incómoda. Las estrategias pueden o no ser plenamente conscientes, pero forman parte de un conocimiento práctico que informa su actuar. Feminizarse o masculinizarse es mucho más complejo que reproducir binarios de género. Hacerlo responde a la necesidad de ser sujetos inteligibles y de acoplarse a las normas de espacios a los que buscan pertenecer. Sobre todo, tomando en cuenta que transgredir las normas de género en cuanto a profesión no implica rechazarlas en otros sentidos. Al contrario, hay una reafirmación identitaria de la masculinidad y feminidad producto de un mandato dentro de ambas prácticas de encarnar ciertas expectativas de género ya que otras se transgredieron en la elección profesional.

Códigos del sentir y sus cruces con el género y la clase

Yo como que me la pasaba luchando constantemente conmigo básicamente. También era un ambiente de ¿puedes o no?, ¿puedes o pongo el que sigue?

Joel

Entonces que el entrenador luego te trate muy duro es así como de es que hoy no quiero que me trates duro. O sea, hoy quiero que me digas “estuvo bien, no te preocupes, pues ya mañana”. Pero él pues no. Él dice “es que bajo presión a mí me funcionas bien y si te trato suave pues vas a pensar que todo es tranquilo y la realidad es no, esto es duro”.

Elizabeth

Una pelea de boxeo es un desbordamiento de emociones en el ring y alrededor de este. La pelea es una escenificación del enojo. Sin embargo, arriba del cuadrilátero las y los boxeadores lo que sienten son nervios, miedo y euforia. La preocupación y expectativa del equipo y familia o amigos de quienes se enfrentan son palpables. La tensión va en aumento hacia los últimos rounds de la pelea, en donde los golpes son menos precisos pero la determinación por seguir de pie es mayor. La tensión se rompe cuando anuncian las victorias y las derrotas. María, por ejemplo, rompió en lágrimas cuando dijeron su nombre al lado de “nueva campeona del mundo”, mientras alzaba sus manos con guantes en señal de victoria.

En una pelea de varones novatos estuve sentada al lado de la familia de uno de los contrincantes. Durante la pelea, su mamá y hermano gritaban “tú puedes”, “dale con todo”. El otro boxeador fue declarado ganador. La familia se entristeció y el boxeador se bajó del ring sin dirigirle la palabra a nadie y fue directo al baño para cambiarse. Cuando empezó la segunda pelea, se fue a sentar hasta las sillas de atrás, enojado, solo y con las manos cruzadas. Su familia no quería ir a hablar con él, pues querían que “se le pasara”.

Estas expresiones emocionales muestran formas generizadas de lidiar con la victoria o la derrota. Tales formas pertenecen a un orden de género en donde el llanto se relaciona con las mujeres y el enojo y aislamiento con expresiones emocionales masculinas. Ambos reaccionan así bajo el supuesto de que es la manera *correcta*, en relación con la situación y con su posición como sujetos generizados. No obstante, el boxeador, a lo largo de su trayectoria pugilística, aprenderá que, en el boxeo, solo en las victorias está permitido un desborde emocional. En las derrotas habrá que permanecer poco afectado y seguir adelante.

El objetivo de esta sección es ilustrar que el aprendizaje corporal conlleva necesariamente un aprendizaje emocional. Me interesa desmenuzar, en relación con los afectos, qué es lo que se aprende y cómo. En ese sentido, definiendo que hay reglas del sentir particulares a cada práctica y están configuradas por un orden de género, el cual enmarca la posibilidad de expresar o necesidad de contener cierta emoción. Por otro lado, argumento que, particularmente en el boxeo, hay emociones articuladas por el sexismo, como la culpa relacionada a no cumplir de manera “adecuada” con el mandato de la maternidad. Así, el sexismo implica un trabajo emocional adicional sobre quien lo padece.

Por último, me interesa recalcar que en ambas prácticas hay una capacidad desarrollada de expresar y contener emociones según las lógicas de cada campo. No obstante, suele asociarse al ballet con la contención y al boxeo con la violencia, lo cual da cuenta de una búsqueda de distinción de las clases altas en términos de sus capacidades emocionales.

La importancia de resaltar la dimensión emocional en el proceso de convertirse en bailarín o boxeadora es que a través del análisis de las reglas afectivas de una comunidad es posible comprender su estructura social y la forma en que en ésta se reproducen desigualdades. Verse colmada a ocultar o mostrar emociones relacionadas con la feminidad o trabajar para expresar aquellas relacionadas con la masculinidad da cuenta de que el orden de género también se reproduce afectivamente y que algo considerado tan íntimo puede echar luz sobre la reproducción de espacios excluyentes en términos de género y clase.

Uno de los hallazgos de campo que resuena con los de varias investigaciones respecto a las emociones es que en cada práctica hay una jerarquía de poder que se relaciona con un cierto tipo de personalidades emocionales. La posición que una persona ocupa en la jerarquía constriñe y habilita las posibilidades de expresión emocional. Las preguntas que guiaron mi análisis son cuáles son las reglas del sentir para las distintas posiciones dentro del boxeo y el ballet y bajo qué supuestos de género y clase se sostienen. Me interesó indagar sobre las condiciones de posibilidad—i.e. una socialización de género o una posición jerárquica específica—de ciertas emociones desplegadas en ambas prácticas.

Al hablar de reglas del sentir y trabajo emocional retomo los conceptos de la socióloga estadounidense Arlie Hochschild, propuestos en su libro *The Managed Heart* (1983). El trabajo emocional se refiere a la gestión de las emociones para crear una expresión facial y

corporal observable acorde a las reglas del sentir de un espacio laboral específico (Hochschild, 1983). Las reglas del sentir son patrones colectivos de manejo de emociones dictados por tales espacios que prescriben un deber-ser emocional a los sujetos según la posición que ocupen. Son estándares que determinan la expresión emocional “debida” en cada relación o rol. En tanto que la distribución de poder en tales relaciones puede ser desigual, los actos de gestión emocional también pueden ser fuente de desigualdades (p. 18-19). Sobre esta desigualdad me interesa resaltar, sobre todo, que “las formas del sentir y percibir el cuerpo y experimentar emociones responden también a un orden de género” (Peláez, 2018, p. 114).

Carolina Peláez (2020) menciona que las reglas del sentir son “acuerdos sobre cómo sentir o comportarse frente a determinadas situaciones” (Peláez, 2020, p. 117). No obstante, cualquier campo es un escenario de desigualdades de poder relacionadas con diversas demarcaciones identitarias, por lo que, más que acuerdos, las reglas del sentir funcionan como imposiciones sobre el comportamiento emocional. Estas reglas forman parte de un saber colectivo que se socializa hasta ser incorporado por quienes participan en ese campo. Ese conocimiento colectivo construye una “regulación y normatividad de los cuerpos” ordenándolos en una jerarquía en donde el género es uno de los principales diferenciadores, pues se asocian ciertas habilidades corporales y emocionales con conocimientos genéricamente diferenciados y se produce una organización del campo basada en estas diferencias percibidas (Peláez, 2020, p. 118,121). Por ejemplo, los puestos de mando deberán tener habilidades de contención y estabilidad emocional, las cuales, desde los estereotipos del orden de género prevalente, suelen adjudicarse mayormente a los hombres, por lo que se justifica su mayor presencia en estos puestos.

Si cada campo, en cierta medida, configura sus propias reglas del sentir, las cuales funcionan como imposiciones para quienes participan en él, entonces es necesario un proceso de asimilación y entrenamiento para desarrollar la capacidad de tener una expresión emocional acorde a esas reglas. Hochschild (1983) propone diferenciar analíticamente los sentimientos naturales de los instrumentales. Los sentimientos instrumentales son aquellos conscientemente gestionados para cumplir con las expectativas de las reglas emocionales del campo. Los sentimientos se tienen que gestionar de tal manera que parezcan expresiones

naturales. Paradójicamente, la valorización de tales expresiones naturales genera la necesidad impuesta culturalmente de desarrollar lo opuesto; un acercamiento instrumental a las emociones (p. 22).

Tal acercamiento instrumental en el proceso de incorporación de las reglas del sentir transita, de acuerdo con Hochschild de la actuación superficial a la actuación profunda, en la cual un sentimiento autoinducido—para cumplir con las expectativas del campo—se percibe como real y natural (p. 35). En ese sentido, el trabajo emocional implica, en vez de disfrazar emociones percibidas como negativas dentro del campo, tener la capacidad de dejar de sentir las, de sentir de una manera apropiada para su posición (Hochschild, 1983, p. 8, 32).²⁶ Así, el trabajo emocional no solo significa que tienen que mostrar cierta emoción en formas institucionalmente aceptadas (actuación superficial), sino que algunas instituciones se han vuelto muy sofisticadas en las técnicas de la actuación profunda, pues sugieren cómo imaginar y cómo sentir (Hochschild, 1983, p. 49).

Pero ¿para qué se gestionan las emociones en estos espacios? Las emociones son relevantes en los espacios de trabajo porque son un recurso que cumple el primordial propósito de generar dinero a través del arte o el deporte, en este caso (Hochschild, 1983, p. 55). Gestionar las emociones en el ballet y el boxeo es importante porque a través del dominio de éstas es que se puede permanecer en estos espacios y procurarse una trayectoria profesional. Así, es necesario aprender a sentir en maneras apropiadas al rol que se tiene en un campo determinado (Hochschild, 1983, p. 32).

En las entrevistas y redes sociales de mis informantes y de bailarines y boxeadoras célebres el denominador común es la expresión constante de su motivación y ganas de seguir adelante. Ninguna derrota es demasiado fuerte, no parecen agobiarse por lesiones o peleas perdidas ni emocionarse “de más” por sus victorias. En ambos espacios hay un manejo emocional estoico y precavido. Es necesario mantenerse neutral, siempre trabajando y con los pies en la tierra, no dejándose llevar por el presente, sino mirando siempre hacia el futuro. Esta fachada fue difícil de romper en mis interacciones y entrevistas con los informantes, pues justamente forma parte de un saber colectivo el presentarse siempre de manera positiva

²⁶ Tal trabajo emocional y acercamiento instrumental a las emociones puede generar un sentimiento de alienación de los sentires propios, como las sobrecargas que Hochschild entrevistó.

y motivada. No obstante, paulatinamente pude conocer la amplia gama de matices emocionales que operan en estos espacios.

En ambos espacios hay una división entre lo que se muestra en el *backstage* y el *frontstage*. El sociólogo Erving Goffman (1959) elabora en su propuesta dramaturgica sobre la sociedad que existen, metafóricamente, dos espacios en relación con la presentación de la persona en la vida cotidiana: el escenario y tras bambalinas. El sociólogo argumenta que, en la presencia de otros, los individuos tienen razones para movilizar su conducta de tal manera que dejen una impresión en los demás, acorde a sus propios intereses. Esta gestión de las impresiones puede ser implícita, reflexiva, inconsciente o parte de un sentido práctico; sin embargo, opera y se relaciona con el rol, estatus o posición que la persona busca mantener o adquirir (Goffman, 1959, pp. 4, 15). Estas técnicas de gestión Goffman las llama *performances*. El *frontstage* es el escenario de estos *performances*, pues estos son resultado de un esfuerzo de gestión de las expresiones para crear la impresión de que sus prácticas encarnan ciertos estándares sancionados institucionalmente (Goffman, 1959, pp. 2, 107).

En este caso, tanto bailarines como boxeadoras deben mantener un personaje inspirador frente al público, pues sus logros corporales se perciben como hazañas y convalidan la narrativa de que cualquier objetivo es posible si se trabaja lo suficiente. Es visible que en estos espacios algunos aspectos son acentuados y otros suprimidos. Estos últimos hacen su aparición en lo que Goffman llama el *backstage* o tras bambalinas. Aquí es donde los *performances* son entrenados, construidos y preparados y el actor/actriz puede relajarse, bajar la guardia o no necesariamente expresarse de acuerdo con lo que dice el guion, es decir, se puede salir de personaje (Goffman, 1959, p. 112). Desde mi perspectiva, es imposible “salirse de personaje” pues justamente son disposiciones que han sido entrenadas para ser profundamente incorporadas. Sin embargo, la metáfora es útil para reflejar que la conducta se gestiona situacionalmente y es relacional, pues se actúa esperando generar cierta impresión en los otros.

Es claro que las conferencias de prensa, las peleas y los recitales son parte del *frontstage*; sin embargo, los espacios de entrenamiento funcionan como lugares liminares, en donde también debe haber una gestión de las expresiones para generar una buena impresión en los puestos directivos. A pesar de esto, es también en estos espacios en donde

se entrena y prepara el *performance*. a lo que yo pude acceder después de una generación de *rapport* fue a un espacio intermedio entre el *front* y el *backstage*. Por un lado, mientras haya una interacción de dos personas habrá una gestión de impresiones. Por otro, al construir una relación de confianza, pude tener un acercamiento a lo que sucede detrás de los espectáculos disponibles al público.

Así, mientras en el *frontstage* se amplifica la motivación y la entereza, en el *backstage* el sufrimiento, enojo y desmotivación hacen apariciones cotidianas. Claudia afirma:

Un entrenamiento sí lo lloras, sí lo sufres, sí te enojas, sí hay momentos muy felices y momentos que dices “¿o sea, de verdad puedo ser boxeadora?”. Porque hay días que no te sale nada. O sea yo llevo 7 años como profesional, pero tengo muchísimos errores y cada día salen más.

No obstante, esa declaración no pertenece al *frontstage*, en donde el discurso debe reflejar que la motivación para seguir trabajando es casi natural, sobre todo porque son figuras de inspiración. Así, la fortaleza y el estoicismo emocional, virtudes consideradas masculinas, son percibidas como positivas en ambas prácticas. Cuando las boxeadoras pierden tienen un discurso mediático muy parecido, en el que la derrota parece no importar. Mas bien, habrá que seguir trabajando. Tal estoicismo fue lo primero con lo que me enfrenté y fue complicado desbaratarlo, pues mi trabajo de campo fue con personas altamente entrenadas en las reglas del sentir de ambas prácticas sintetizadas en la siguiente frase de Elizabeth: “aunque yo me esté cayendo por dentro, hay que estar firmes”.

Este estoicismo y dureza de carácter es socializado de manera vertical, desde los entrenadores y maestros hacia las boxeadoras y bailarines. No obstante, también hay una vigilancia horizontal en relación con la competencia que se vive en estos espacios. Como mencionó David para el ballet, pero también sucede en el boxeo, “es un ambiente de ¿puedes o no?, ¿puedes o pongo al que sigue?” dictado por los maestros y entrenadores. Sin embargo, las y los practicantes lo reproducen al mostrar no solo con su cuerpo y técnica, sino con su actitud que *sí pueden*, a pesar de cualquier circunstancia. La expresión de cansancio, falta de motivación, preocupación o sufrimiento es visto de manera negativa, como una flaqueza de carácter y poco compromiso con la práctica. María me relató que su entrenador es:

Como más duro, más fuerte, más enérgico, más ‘eso está mal’. Muy rara vez que él en una preparación me diga ‘hoy estuviste bien’. Siempre es ‘la mano abajo, hiciste esto mal, aquello mal, todo mal’, siempre.

El entrenador funciona más como un constante recordatorio del trabajo que queda por hacer que del camino que ya han recorrido. De acuerdo con María su entrenador es duro porque tiene la idea de que el boxeo es un deporte para hombres, lo cual necesariamente está relacionado con ser “rudo” y tratar “fuerte” a quien entrena. “Este es un deporte de hombres y son golpes y es duro, así que te tienes que aguantar” le dijo su entrenador. Sin embargo, María me comentó que ella no “funciona así”, que hay días en que no le gusta que la traten “duro” y preferiría que le dijeran “estuvo bien, no te preocupes, pues ya mañana”. Esta diferencia de posiciones descansa sobre una percepción del boxeo como un deporte de varones, el cual necesita rasgos de carácter masculinos como la entereza y el estoicismo.

A pesar de que las reglas son impuestas verticalmente, hay un espacio de negociación en el cual las mujeres suelen ser las más activas. Usualmente, en relación con la exigencia y el trato “duro”, los hombres suelen darlo por sentado y protestar menos. Cuando le pregunto a María si algunas veces se queja de este trato, me dice:

Ay no, yo sí soy muy chillona. Yo sí soy de ni me toques porque o sea me duele, pero pues en el gimnasio sí lo trato de hablar con [el entrenador] de “oye, sabes qué, sí me duele mucho, te trabajo la otra mano, pero esta déjala descansar”.

María, al hablar con su entrenador, está involucrándose en la labor emocional de mediar activamente una situación que le afecta. Sin embargo, esta mediación forma parte de una posibilidad generizada. Los boxeadores tienen menos posibilidades de quejarse del trato “duro”, pues aceptarlo como duro implicaría una debilidad y feminización con la que es negativo ser relacionados. Como menciona la socióloga Diane Reay, las mujeres se involucran en trabajo emocional más que los hombres, tomando la responsabilidad de mantener los aspectos emocionales de sus relaciones y respondiendo activamente a los estados emocionales de otros para aliviar la aflicción (Reay, 2004, p. 59). No obstante, la posibilidad generizada de hacer frente al trato “duro” es altamente matizada y debe de ser cuidadosamente calibrada, pues feminizarse en términos emocionales sería contraproducente. Al contrario, es necesario mostrar rasgos de carácter masculinos como la resistencia y fortaleza constantemente, acatar las reglas del juego.

Para pertenecer a este campo como boxeadora es necesario trabajar psicológicamente “que no te afecte que las reglas siguen igual”, como menciona Elizabeth. Asimismo, las boxeadoras deben desarrollar cualidades emocionales, como tener un carácter fuerte para hacer frente a las estructuras. Este trabajo va desde calibrar las veces y maneras en las que acepta o rechaza el trato duro y mostrarse siempre estoica hasta hacer trabajo emocional de género que implica suprimir expresiones emocionales relacionadas con la feminidad o no directamente relacionadas con la masculinidad hegemónica, como el llanto.

Sobre los entrenadores se asume que deben mantener la “cabeza fría” y en ese sentido guiar a las y los boxeadores para que no se dejen llevar por sus emociones. Deben ser poseedores de una estabilidad emocional transferible a sus pupilos, quienes la deben aprehender. La relación de los entrenadores con las y los boxeadores es similar a una de paternidad tradicional. Los entrenadores tienen mano dura, son estrictos y poco expresivos emocionalmente, pero funcionan como sus protectores. Las madres, sobre todo, reproducen el rol de apoyo incondicional y empatía con sus hijas/os y complementan con su mano suave la dureza de la figura del entrenador. Hay una división sexual del trabajo emocional, en donde la división de tareas se justifica por la percibida posesión de cualidades emocionales diferenciadas entre hombres y mujeres.

Para gestionar su trabajo emocional, Ana acude con un “coach mental”. Le ayuda a “saber contestar a críticas duras o no tomarte las cosas tan personales” y en general es alguien con quien se puede desahogar. Para Ana su *coach* es literalmente un entrenador emocional que le ayuda a gestionar los demás aspectos que ella considera que conforman el 50% restante de su práctica. Uno de los problemas que trata con su *coach* es el miedo al fracaso. Ana me contó que algo que le causa conflicto es que se sube al ring pensando “no puedo perder, porque si pierdo se me van los patrocinios, se va el buen sueldo, o sea, subo con esa presión”. Frente a este pensamiento, ella tiene que hacer el trabajo emocional de suprimirlo, pues las reglas del sentir que encuentran vocero en el entrenador indican que “no puedes subir con esa presión, porque te estás distrayendo del objetivo, que es ganar”.

Además del miedo al fracaso, las boxeadoras tienen que gestionar el miedo palpable de que al subirse al ring su contrincante comenzará a golpearlas, como me contó Claudia:

Tener la fuerza física y mental de que te van a pegar. Saber que a eso vas, a que te peguen y probablemente sí salir muy muy golpeado. Asusta, sí te da miedo o sea está más grande o se ve fuerte, pero conforme vas avanzando vas agarrando más confianza; sabes cómo entrenas, sabes qué haces.

Agarrar más confianza es producto de horas de entrenamiento físico, mental y emocional. Si al subirse al ring las primeras veces las boxeadoras experimentan miedo, conforme avanzan en su trayectoria sus emociones se transforman. Claudia, con conocimiento incorporado sobre cómo funcionan las interacciones en las peleas y un cuerpo arduamente entrenado, se siente muy emocionada, pero no con miedo.

El control mental y emocional aprendido es tan profundo que llega a un nivel de desconexión con el cuerpo. Elizabeth me relató:

A mí me pasó en la última pelea que, pues sí, sentí la pegada fuerte de la rival, entonces sentí un golpe que me dio aquí en el ojo y vi todo blanco y fue cuando dije... Pues sí está difícil, estaba dudando en ese rato. Pero pues no, en el tiempo que te dan de recuperación, no. O sea, me recuperé, salí, en ese ratito no me rendí... Salí y pues el réferi paró la pelea, pero estuve a punto de hacerlo. Pensé, y si me rindo ahorita, todo el sacrificio que hice para venir hasta acá. Entonces dije no, me levanto.

Elizabeth cuenta un episodio en donde quedó al borde de la inconsciencia. Estos episodios son comunes entre boxeadores/as. En el relato es visible la justificación emocional que soporta el que se levanten. En los instantes que dura el tiempo de recuperación o la cuenta regresiva que hacen los réferis, hay toda una deliberación emocional tanto de ellas como de su equipo para mantenerlas de pie. Cuando el cuerpo no puede mantenerse por sí solo, el impulso viene de la motivación, los sacrificios, el sufrimiento y el goce latente de la posibilidad de ganar. Es necesario, pues, tener el sentido del equilibrio, del dolor y del movimiento profundamente controlado, pero también es fundamental un despliegue del aprendizaje emocional que deriva en la capacidad de mantenerse de pie en el ring o en el escenario. Mantenerse de pie es incluso una muestra afectiva, pues caerse significa detener de tajo un trabajo colectivo de meses.

Para las boxeadoras, frente a la realidad de que se tienen que parar en un escenario a tirar y recibir golpes, es fundamental trabajar emocionalmente el miedo para que sea “del tipo que impulsa”. Para tal efecto, las boxeadoras se hacen de significados trascendentales para sus prácticas, que justifican su esfuerzo y sacrificios. Para la gran mayoría, tal

motivación viene de una búsqueda de sacar adelante a su familia, de llevárselos con ellas en el camino del éxito deportivo. Significan esto como una retribución por el apoyo emocional y material que les han brindado a lo largo de su trayectoria. Por lo tanto, las peleas perdidas son doblemente dolorosas: hay un miedo a decepcionar no solamente a ellas mismas, sino a su familia.

A pesar de esta doble carga, la familia de las boxeadoras, sobre todo las madres, suelen tener un papel fundamental de cuidado emocional. Sobre todo, frente a la falta de palabras de aliento que no se refieran al trabajo que falta hacer para el siguiente enfrentamiento. Así, para las boxeadoras que entrevisté es importante tener una red de apoyo emocional que les permita sentir que, aunque solo suben ellas al cuadrilátero, no se caen solas. Este apoyo familiar es cardinal, pues contrarresta críticas con las que las boxeadoras tienen que lidiar constantemente. Por ejemplo, según María, varias personas le han dicho “es que tienes hijos, es un deporte muy fuerte y arriesgado”. Tales críticas tienen como fundamento ideas preconcebidas sobre lo que María, como mujer, debería hacer o cuidar. De acuerdo con el comentario, María no debería boxear porque es un deporte arriesgado y las mujeres no deberían hacer actividades así por el daño que le podrían causar a sus hijos.

Para María una de sus preocupaciones constantes es recibir daños que la pongan en peligro sin lograr las recompensas adecuadas para sus hijos. “Es que yo no estoy como para estar perdiendo y perdiendo. O sea, yo quiero ser campeona, no por nada me están golpeando. No por nada dejo a [su hija e hijo]”. Es decir, calibran los riesgos a los que se someten en relación con su rol como madres y cuidadoras. En relación con el equilibrio entre riesgos y recompensas, sostengo que existe una culpa generizada relacionada con “fallar” como madres por perseguir una vocación tan demandante como el boxeo. La culpa es generizada porque es producto de un proceso de socialización hacia las mujeres que prescribe que la maternidad tiene que implicar sacrificios a la vida personal de la madre y que los hijos siempre deben ser la prioridad. María, al poner su práctica como prioridad se ve colmada a exceder todas las expectativas y pronunciar que todos sus esfuerzos son por sus hijos, pues solo así podría justificar socialmente lo que ella percibe como faltas en su maternidad.

Yo no me veo llegando y diciendo “te acuerdas que no estuve en tu cumpleaños por ir a entrenar? Pues perdí. No. Tal vez ellos no me reclamen y tal vez para ellos yo voy a seguir

siendo su mamá, pero para mí no es algo que asimile, porque me he perdido 10 de mayo, me he perdido cumpleaños, me he perdido de todo, por ese objetivo que hoy tengo en mi casa.

El objetivo del que María habla es el cinturón de campeona del mundo. Como lo refleja el testimonio, la culpa es independiente de los reclamos de sus hijos. A pesar del orgullo con que sus hijos presumen a María en la escuela, para ella, perderse cumpleaños o festivales del día de la madre solo es aceptable si lo que está logrando es algo excepcional, como un título mundial. María le da un sentido trascendental a su práctica en relación con su rol de madre. Su esfuerzo representa para ella una compensación por no encajar en el modelo ideal de maternidad; ser la mejor boxeadora como resarcimiento por no ser la mejor madre de acuerdo con sus expectativas.

La experiencia de la culpa en el ballet funciona de manera distinta; sin embargo, también persiste. En este espacio, la culpa está relacionada al nivel de competencia y a la manera subjetiva de juzgar el desempeño de los bailarines. La experiencia de Joel al llegar a ser solista es dicente al respecto. Él había regresado a la compañía después de haber pasado un año en otra agrupación en el extranjero. Me relató que cuando regresó todos estaban contentos de verlo. No obstante, pasaron unos meses y se anunciaron los ascensos. Joel pasó de cuerpo de baile a solista, saltándose el paso intermedio de ser corifeo. “No me lo esperaba para nada y entonces hasta culpable yo me sentía, porque yo veía todos mis compañeros que estaban bailando cosas más técnicas o cosas más difíciles”, me dijo. Esta percepción de culpa por no sentirse merecedores de un ascenso hace alusión a una experiencia generalizada de constante insuficiencia. Frente a las constantes críticas de los maestros y la ardua competencia, las y los bailarines internalizan la imposibilidad de cumplir con las expectativas externas que se vuelven internas.

Siento que sí fue bajando mi rendimiento. Tenía que ver con un tema más de angustia, de aprobación, del maestro, de la dirección, de querer seguir siendo el querido, el consentido en el sentido que tuvieras privilegios, de la apuesta dar el ancho, entonces siento que es muchísima carga intentar vivir complaciendo a tus compañeros, al director y a ti.

En lo que cuenta Joel se refleja la constante necesidad que los bailarines tienen de complacer a los puestos de mando y buscar satisfacer su mirada. Él mismo acepta que es “muchísima carga” y procedió a contarme que al principio le costó mucho trabajo. No obstante, con el tiempo se fue acostumbrando. Conforme avanzó en su trayectoria, naturalizó las exigencias

de los directivos y moldeó su rendimiento acorde a éstas, no sin pasar por un episodio en donde se sentía “el peor bailarín del mundo”, en donde él mismo no se contrataría. No obstante, continuó: “ahora lo pienso y digo ay, qué oso, estaba muy deprimido, estaba yo muy mal”. El que se avergüence de tal episodio de depresión demuestra que su percepción en torno a la exigencia y la necesidad de complacencia ha cambiado, así como ha mejorado su habilidad para cumplir con tales expectativas. La vergüenza parece estar relacionado con que fue una depresión individual, una insuficiencia que solo él experimentaba. No obstante, como él después señaló que tal sentimiento “resultó que al final era un proceso bastante generalizado en la compañía, quizá no todos igual que otros, sí había matices, pero similar”.

A pesar de ser un proceso generalizado, suele vivirse de manera individual, debido al ambiente que describen de “¿puedes o no?, ¿puedes o pongo al que sigue?”. Así, en lugar de sentir apoyo con sus compañeros, Joel percibe “cierto recelo” cuando lo ascienden. “Todas las miradas cambiaron. Mi percepción fue esa, de 'qué gusto que hayas regresado qué padre' a ‘y a él por qué’”, me comenta. En ese sentido, el sentimiento de insuficiencia también es alimentado de manera horizontal por la competencia promovida de manera vertical.

No obstante, los bailarines también subrayan el compañerismo y apoyo emocional ofrecido, sobre todo, por las bailarinas. Andrés señala una anécdota en donde antes de un *pas de deux*, su compañera de baile estaba nerviosa porque era su primera presentación desde el ascenso de ambos. Él pudo contenerla emocionalmente. “Me dio tanto gusto poder apoyar a mi compañera, normalmente era al revés”. Como a Joel, las bailarinas suelen brindar apoyo emocional ante la frustración, nervios o decaídas de los bailarines, a pesar de enfrentar un escenario más competitivo que ellos.

En el ballet el ambiente emocional es tan duro como en el boxeo. Sobre todo, en relación con la exigencia individualizada y la constante competencia con los demás bailarines. En el boxeo hay un reconocimiento institucional de la importancia de la gestión emocional, por lo que la mayoría de las y los boxeadores de cierta trayectoria tienen un *coach* mental o psicóloga/o. No obstante, en el ballet, la gestión emocional no se reconoce como parte de la práctica, por lo que las y los bailarines tienen que hacerlo por su cuenta. De todos los bailarines y bailarinas que entrevisté, solamente Joel acudió alguna vez a sesiones psicológicas. En ese sentido, la manera de gestionar sus emociones se vuelve privada,

personal y no tematizada. Sentirse abrumado o deprimido es demostrar que no se está teniendo éxito jugando el juego de poder para que no pongan al que sigue.

Esta gestión forzosamente individual es más cruel al recordar que para los bailarines, el apoyo emocional familiar, sobre todo de figuras masculinas, suele ser tardía, debido a los estigmas que ser bailarín implica. Andrés, por ejemplo, solo pudo contar con el apoyo de su padre y hermanos cuando ya había comprobables legítimos de su talento y dedicación, como ser parte de una compañía. No obstante, para ese momento en la trayectoria, la gestión emocional más dura—las etapas tempranas de la socialización en el ballet—ya había pasado.

Además de haber reglas del sentir y gestión emocional por parte de los practicantes, también hay una educación emocional por la que las y los asistentes de las peleas o recitales tienen que transitar. Del otro lado del ring o del escenario, las instituciones también configuran códigos emocionales para la audiencia: hay formas adecuadas e incorrectas de comportarse en estos espacios, las cuales son contrastantes. Tal contraste está relacionado con pautas de comportamiento enclasadadas. La manera de transmitir tales pautas tiene mecanismos explícitos e implícitos. En los concursos de ballet, por ejemplo, hay grabaciones de voz que indican que no se puede aplaudir hasta el final de la ronda, que se debe permanecer en silencio y que la manera correcta de mostrar apoyo es agitar las manos. En el ballet el público permanece a oscuras, solo el escenario tiene iluminación.

Asimismo, en los recitales hay un amplio espacio y diferencia de altura entre las y los bailarines y el público. La manera de mostrar que fue un gran acto es ponerse de pie y aplaudir muy fuerte, pero son nulos los gritos. Las y los bailarines solo sonrían, se toman de la mano y agachan sus torsos como gesto de agradecimiento. En contraste, en el boxeo, durante todas las peleas, hay música a muy alto volumen, lo que provoca que los gritos de apoyo tengan que hacerse a todo pulmón. El presentador debe tener un tono y manera de hablar grandilocuente, casi cantado. Las y los boxeadores entran al ring exaltados, corriendo por todo el cuadrilátero agitando las manos, incitando las porras y los gritos. Estos mecanismos guían la manera en que el público observa y las expresiones emocionales que están permitidas (Hochschild, 1983, p. 50). Sostengo que son códigos enclasadados porque se corresponden a la búsqueda de distinción de las clases altas o intelectuales justificándose en su capacidad de

contención emocional y de un goce artístico silencioso y reflexivo, mientras el goce de las clases bajas es calificado como desbordado e inmediato.

Tanto en el boxeo como en el ballet hay una exigencia de contención emocional en el entrenamiento y en las presentaciones públicas. En las presentaciones las y los bailarines deben sonreír la mayoría del tiempo, a pesar de la dificultad del paso que estén realizando o el dolor que puedan sentir. Hay una exigencia de que el bailar parezca no implicar un esfuerzo. Las y los boxeadores, al entrar a una pelea con alguien, simulan un enfrentamiento enojado. No obstante, antes de comenzar a pelear chocan los puños y cuando suena la chicharra que marca el final del round las contrincantes dejan de golpearse y se abrazan. El enojo en las peleas, pues, es una emoción artificial, transformable con un sonido que indica el final de la situación en donde esa emoción es instrumental. Así, es visible que en ambas prácticas hay una capacidad de contención emocional civilizada en términos de Elias. No obstante, desde el sentido común se relaciona dicotómicamente al boxeo y al ballet con el desbordamiento y contención respectivamente.

La contención emocional, en el sentido de no tener expresiones emocionales “desbordadas”, es percibida como un atributo de masculinidades y feminidades enclasadadas. ¿Por qué en el boxeo se permiten los gestos y gritos que demuestran esfuerzo físico mientras que en el ballet la expresión facial por excelencia es la sonrisa? Si en el ballet la gracia y la capacidad dancística deben parecer sin esfuerzo y en el boxeo los gritos y gruñidos son indicadores del arrojo en el uso del cuerpo es porque ambas reglas hacen parecer tales expresiones como atributos naturales de una feminidad y masculinidad particular a cierta clase social. Es decir, la contención emocional presente en el ballet hace referencia a una feminidad “refinada”, mientras que las expresiones emocionales en el boxeo se relacionan con una masculinidad altamente física y “agresiva”. Adjetivar expresiones como refinadas o agresivas tiene connotaciones de clase, puesto que hay una mayor expectativa de contención sobre las clases altas y un estigma de desbordamiento emocional sobre las clases bajas. Estas exigencias emocionales se relacionan con quiénes son los consumidores mayoritarios de ambas prácticas. Las clases medias y altas buscan distinguirse también a través de su auto atribuida capacidad de contención emocional, tachando las expresiones emocionales de las clases bajas como desbordadas. En ese sentido, como menciona Hochschild, son los estratos

medios y altos del sistema de clase los que demandan más trabajo emocional en sus relaciones transaccionales de servicio (Hochschild, 1983, p. 20), incluido el entretenimiento.

Colonización de la vida

Ahora me centraré en actividades que se llevan totalmente fuera de los espacios de entrenamiento pero que aun así están moldeados por la práctica y a su vez ayudan a moldear a las y los practicantes. Hablo de una colonización de la vida pues todos los ámbitos de la experiencia cotidiana de las boxeadoras y los bailarines están profunda, pero silenciosamente moldeados por sus prácticas. Estas prácticas reconfiguran totalmente la relación de las y los practicantes con su cuerpo, “a fin de inculcar en ellos los esquemas corporales, emocionales, mentales y visuales que requieren para practicar su oficio” (Cedillo, 2020, p. 73), desde la dieta estricta hasta las horas de sueño precisas y rutinizadas y la abstinencia sexual. Son sacrificios que se hacen fuera de los espacios de entrenamiento; en la cocina, en las relaciones interpersonales, en el ocio. No obstante, estos sacrificios les permiten aprender a controlar su cuerpo de manera precisa, a moldearlo y sentir los efectos de su disciplina en el cuerpo. Asimismo, les otorga la satisfacción del reconocimiento dentro y fuera del campo por su entereza (Loïc Wacquant, 2004, pp. 67–68). Wacquant lo menciona en torno al boxeo, pero ambas prácticas son *máquinas civilizatorias de pequeña escala*, pues producen sujetos/as capaces de una autoacción profunda en todos los ámbitos de su vida.

Gestión del peso

En primera instancia, una diferencia sustancial entre el boxeo y el ballet es que, en el primero, el peso se gestiona de manera cuantificada y precisa, mientras que, en el segundo, el peso se relaciona con una figura ideal implícita y con la percepción de profesoras/es y directoras/es. Esta diferencia trae consecuencias en cómo se cuida el peso o la figura y en cómo se habla de estos temas. Asimismo, en el ballet tal gestión está más presente en las bailarinas y en el boxeo hay una percepción más o menos generalizada de que las mujeres son más disciplinadas al cuidar su peso. Por otro lado, en el ballet, el cuidado de la figura se percibe como un estilo de vida, mientras que en el boxeo pude encontrar testimonios de una mayor

dificultad por seguir la dieta, la cual solo se vuelve estricta cuando se acerca una pelea. Sobre lo anterior, argumentaré que tal diferencia está cruzada por prácticas y percepciones relacionadas con la clase social.

En el boxeo existen categorías de peso que rigen la organización de las peleas y contrincantes. El peso es exacto hasta los miligramos y el objetivo de las y los boxeadores es pelear en el peso mínimo al que puedan llegar, puesto que conforme sube el peso, suele subir la altura de la contrincante. Esto lo afirma Ana al comentarme que:

Creo que depende también la estatura, porque pues obvio hay peso ligero, pesado, pero pues sí son unas mujeres súper súper altas y pues soy chiquita, mido 1.57, entonces para pelear un peso gallo, súper gallo, ahorita no porque mi cuerpo sí da bien los 52 kilos, sin problemas.

Los nombres y pesos mínimos de las categorías son las que muestro en la tabla siguiente. Los criterios son los mismos para hombres y mujeres, excepto que en el boxeo femenino se añadió la categoría átomo, inexistente en el varonil.

Categoría	Peso mínimo
Átomo	46.266 kg
Mínimo	47.627 kg
Minimosca	48.988 kg
Mosca	50.802 kg
Supermosca	52.163 kg
Gallo	53.524 kg
Supergallo	55.338 kg
Pluma	57.153 kg
Superpluma	58.967 kg
Ligero	61.235 kg
Superligero	63.503 kg
Welter	66.678 kg
Superwelter	69.853 kg
Medio	72.575 kg
Supermedio	76.20 kg
completo	+76.21 kg

Fuente: Elaboración propia con información del Consejo Mundial de Boxeo
<https://www.wbcboxing.com/>

En el pugilismo, dos días antes de la pelea se realiza la ceremonia de pesaje, en donde ambos contrincantes suben públicamente a la báscula para comprobar que su peso esté dentro de la categoría por la que pelearán. Para las peleas por campeonatos mundiales, si hay un exceso de peso, el cual puede ser incluso de gramos, la organización da un periodo de 2 horas para

bajarlos. De no hacerlo, la pelea transcurrirá, pero el o la boxeadora no podrá ganar el título del mundo, aunque gane el enfrentamiento. Si en la pelea no se está jugando un título mundial, se cobra una multa por no llegar al peso.

Bajar los gramos de más en el periodo de 2 horas suele ser complicado. Elizabeth afirma:

Híjole, ya es difícil porque en sí la semana antes de pelear ya tu cuerpo entró en deshidratación. O sea, ya le bajamos al agua, ya le bajamos a la comida y ¿qué te queda? Pues sudar.

Por lo anterior, el equipo de entrenamiento cuenta con un cúmulo de estrategias para hacer sudar todo el peso de agua que aún tienen las y los boxeadores.

Nos tapan todos... hay unos trajes que se llaman de sauna que es tal cual para sudar pero ya como son gramitos, ya el cuerpo pues ya no tiene agua entonces le cuesta mucho, mucho, mucho bajar esos gramitos. Hay métodos que es hasta escupir, otros hasta se cortan el cabello, hay hombres que se pesan desnudos.

Elizabeth menciona que estas estrategias usualmente son utilizadas más en hombres que en mujeres, lo cual se relaciona con la percibida mayor disciplina de las últimas, que a fin de cuentas podría funcionar como una *profecía que se cumple a sí misma*. Es decir, quizá gracias a tal percepción hay una mayor exigencia para dar el peso hacia las mujeres y una mayor autodisciplina producto de estas percepciones.

Casi siempre se da en hombres, en mujeres casi siempre... no he sabido de nadie, pero en mujeres siempre se da el peso. En hombres sí es de los ves corriendo en pleno sol o los meten a los carros con aire acondicionado para que suden, o sea sí se usan cosas fuertes para bajar esos gramos.

En los testimonios anteriores sobre la importancia de unos cuantos gramos es visible la importancia de la cuantificación del peso en el boxeo. Tal cuantificación constante hace que el peso de las y los boxeadores sea información pública y ampliamente discutida entre ellas/os, entrenadores y amigos. Cuando llegué al segundo entrenamiento al que me invitó Claudia, una de las primeras cosas que me preguntó fue: ¿no me ves más flaca? Puesto que había comenzado su dieta rigurosa ya que tenía una pelea dentro de dos meses. Posteriormente, estábamos conversando Claudia, uno de sus entrenadores y yo. El entrenador, quien también entrena como boxeador, le pidió consejos a Claudia sobre la mejor manera de inyectarse una solución que utilizan para quemar grasa. Contó que se había inyectado el día anterior en “la panza” pero que le había dolido mucho y no sabía si se había

pasado con la cantidad. Claudia, entre bromas, lo regañó por hacerlo de una forma tan descuidada, le indicó los puntos y la distancia a la que se deben poner las inyecciones. Después, Claudia le preguntó que cuánto pesaba y cuánto quería bajar. El entrenador contestó y luego Claudia comentó que ella ya estaba en dieta para bajar 5 kilos.

En otros entrenamientos a los que asistí, al final el entrenamiento el coach hacía a las y los boxeadores formarse para pesarse. Todos se asomaban para ver el peso de la otra persona y se molestaban si estaban lejos de su meta. Con tales descripciones, me interesa remarcar que el peso, el número en la báscula, es un tema recurrente del cual se habla abiertamente.

Al contrario, en el ballet, el peso y el mantenimiento de una figura delgada es un tema individualizado, del que no se habla y sobre el cual no hay una cuantificación precisa. En esta práctica, el ideal corporal es el que rige la gestión del peso y la figura. Lo anterior, vuelve el mantenimiento corporal un trabajo sujeto a la percepción de las y los directores y profesores y la autopercepción en función de la comparación con los cuerpos de las y los otros bailarines. Es decir, no hay un criterio claro y convenido sobre el peso ideal, lo cual vuelve la gestión corporal un proceso omnipresente pero silencioso y subjetivo. Al respecto, Diego comenta lo siguiente:

Sí es mucho de la perspectiva, la verdad, pero como que sí hay estándares no escritos. Hay, como dicen en beisbol, reglas no escritas y parte de esos estándares son esos estándares no escritos, de que tú cuando estás en el foro te tienes que ver con una figura del promedio y cuando tú ya no te ves del promedio o brincas, es ahí cuando creo que ya estás fuera del estándar y como en la compañía la mayoría son muy flacas, sí rebotas y sí saltas a la vista.

El testimonio de Diego es interesante en distintos niveles. Por un lado, resalta el carácter implícito, “no escrito” de las reglas que rigen el estándar corporal. Asimismo, relaciona este estándar con un promedio. Es decir, el cuerpo de un bailarín debe verse como el de todos los demás bailarines, no solo en los movimientos, sino en la composición misma. Es visible también la forma en la que estas reglas no escritas se dan por sentadas como el estado natural de las cosas: la regla es verse como el promedio y el promedio es muy delgado. No obstante, cabe preguntarse: ¿Por qué son esos criterios? ¿Por qué se considera más estética o artística la homogeneidad corporal? Tales criterios, es fundamental resaltar, son convenciones transformables.

Mientras que en el boxeo los rangos de peso están ligados a procurar un equilibrio entre contrincantes y su nivel de fuerza, en el ballet el peso y la delgadez se relacionan con un mayor valor estético. En ambas prácticas se dota incluso un sentido moral al peso y a la figura, pues subir unos kilos es equiparado con la falta de esfuerzo y de disciplina, por lo que se percibe como fallarse a sí mismo y no tener la entereza suficiente (McRobbie, 2015, p. 7).

Disciplinamiento de la alimentación

¿Qué factores influyen para que unos/as puedan moldear sus gustos en torno a un “estilo de vida” y para otras/os sea una lucha constante? Tanto de la percepción como de la cuantificación relacionadas con el ballet y el boxeo, se desprenden prácticas de disciplinamiento de la alimentación para llegar a las metas de peso o figura. Estas prácticas están cruzadas por expectativas de género sobre una mayor capacidad de disciplina de los hábitos por parte de las mujeres. Asimismo, por una mayor capacidad de tornar una dieta saludable en un “estilo de vida” para las y los bailarines que para las y los boxeadores, lo cual, argumentaré, es una distinción de clase.

Las y los bailarines que entrevisté me comentaron que siguen un régimen alimenticio que consideran saludable. Aunque los bailarines clarificaban que ellos no llevan un régimen como tal, solo cuidan su alimentación. Esta distinción me parece relevante, pues pienso que se relaciona con un discurso y no con sus prácticas concretas. Es decir, los bailarines también cuidan su alimentación. Joel, por ejemplo, toma proteína o se alimenta “mejor” cuando tiene una carga de trabajo más fuerte. Trata de ser más “específico” en comer a sus horas e ingerir *snacks* como almendras. Lo anterior refleja un cuidado de la alimentación consciente, el cual varía en función de su carga de trabajo. No obstante, al relatarlo, Joel menciona que él realmente no sigue un régimen. Afirmar no seguir un régimen cuando en realidad hay un cuidado constante de la alimentación me parece que responde, primordialmente, a dos factores. El primero es que seguir una dieta es percibido como una práctica feminizada. Así, Joel afirma cuidar su cuerpo solo en relación con su rendimiento. El segundo factor es que, en el ballet hay una socialización temprana dirigida a educar a los practicantes sobre nutrición y encaminarlos, desde pequeños, a generar hábitos alimenticios “saludables”, de acuerdo a los criterios de las escuelas de baile. Por lo tanto, un régimen particular no es percibido como

tal, pues se encuentra naturalizado desde edades tempranas. Sobre la feminización de las dietas, Andrés afirma que pocos son los hombres que realmente hacen una dieta.

O sea, te dan clases de nutrición, vives en tu entorno tus compañeras tienen dietas y todo eso, a final de cuentas no cambias tanto eso. O sea, se te vuelve un hábito comer normalmente ese tipo de cuestiones.

Es relevante que Andrés hable de que son las compañeras las que tienen dietas. Me parece que esto es al mismo tiempo realidad y ficción tanto al nivel de la práctica como del discurso. Si bien es cierto que el cuerpo de las bailarinas es mucho más vigilado debido a los estándares convenidos, el cuerpo de los bailarines también es fiscalizado. Los hombres también tienen que cumplir con estándares de delgadez y las prácticas alimenticias que relatan, fuera del ámbito de la danza serían seguramente consideradas como un régimen o al menos un cuidado consciente. Este cuidado corporal a través de la alimentación, pues, es parte fundamental de la práctica, no solo de las bailarinas. Sin embargo, como la exigencia hacia las bailarinas suele ser mayor, hay una percepción de que solo son ellas las que hacen dietas. David menciona que:

Hay gente que sí tiende a engordar mucho, entonces por ahí tienen más cuidado, pero con mujeres sí es mucho más notorio el que tienen que manejar dietas, en que todo influye. Realmente no pueden comer de todo y sí es como también hormonal, ¿no? Son cambios hormonales y hay veces que les cuesta más trabajo, hay veces que no. Hay gente que ya lleva bastante tiempo con estos problemas de peso, entonces empieza a causar ya problemas de psicológicos, en la mente, de estar todo el tiempo ahí un estrés que eso tampoco ayuda, entonces sí te va desgastando eso, pero en hombres no tanto, casi no.

El estrés sobre la alimentación David lo relaciona mayormente con las bailarinas. Me parece que esto es producto de los ideales corporales que describí en el capítulo anterior, los cuales generan la necesidad de un mayor trabajo corporal para poder alcanzarlo de parte de las mujeres. Este estrés es reproducido por las y los maestros de la compañía, quienes, como relata David:

Te mandan a llamar y te dicen “sabes qué, tu peso está mal y tienes que bajar de peso, porque si no, pues te podemos correr”. Está el director de la compañía y todos los maestros entonces no es un momento tan grato tampoco y pues a final de cuentas te exponen, entonces sí es un momento difícil.

Como observamos, el control del peso y la figura está en manos de la percepción de los directivos, quienes se encargan de reproducir el ideal corporal a través de sus prácticas de vigilancia de la técnica y figura de los cuerpos de las y los bailarines.

Para las boxeadoras convertir su dieta en un estilo de vida es más complicado a pesar de su disciplina, sobre todo porque ya no les es posible satisfacer gustos adquiridos en su socialización temprana. Ana, por ejemplo, sabe que a veces no puede comer ni una palomita: “una palomita va a hacer que suba 100 gramos y que ya no los pueda bajar. En un título del mundo hasta por 100 gramos pierdes tu título en la báscula”. Sabe que su título vale más que cualquier antojo y así se le van las ganas. No obstante, es relevante esta constante batalla con la comida “no saludable”, puesto que para el mundo del ballet tal dilema parece mínimo.

Claudia me contó que a ella le gusta ir a comer tacos el fin de semana “y que sepas que hay pelea dentro de 2 meses es como de ‘uta...’”. Para ella “hacer dieta es más fuerte que entrenar, porque son cosas insípidas. Bueno, descubres el sabor de la comida normal, pero no se compara en nada con lo que te hace tu mamá en la casa”. Claudia habla de un sentido del gusto socializado previamente que ahora no puede satisfacer por las demandas de su profesión. Mientras que las y los bailarines crecieron con una socialización enfática en la comida “saludable” y una vigilancia constante de la dieta, para las boxeadoras esta forma de alimentación altamente cuidada fue posterior, lo cual implica un menor grado de familiaridad con un régimen alimenticio restrictivo.

No obstante, no es solo el conocimiento en el que interfiere la conversión de una alimentación vigilada en un “estilo de vida”, sino la accesibilidad de estos productos en relación con los salarios. Como relató Ana, hay muchísimos boxeadores que es de ‘pues yo no tengo para una proteína o no tengo para una dieta’ y estarse matando por dar un peso sin tener una buena alimentación”. Mientras para las y los bailarines es un conocimiento incorporado desde niños, los boxeadores y boxeadoras novatas tienen que navegar la gestión alimenticia solas y sin ayuda profesional, pues sobre todo al principio de sus carreras no es costeable ir con una nutrióloga/o. Incluso María, con título del mundo, batalla para solventar su alimentación, pues tiene que gastar alrededor de 2,000 pesos a la semana en alimentos, más la compra de suplementos de proteína, pues le retiraron ese patrocinio.

La vigilancia de la sexualidad y las relaciones afectivas

Otro aspecto sobre el que las prácticas tienen una injerencia en su gestión y expresión es la sexualidad. En su investigación con varones bailarines en Francia, Mennesson (2009, p. 183) halló que el ballet funciona como un espacio seguro para los hombres con expresiones de género y sexualidad no hegemónicas. No obstante, en mi trabajo de campo no sucedió así. Mientras que sí hay algunos hombres homosexuales y algunos con expresiones corporales “afeminadas”, la mayoría defiende su heterosexualidad y se posiciona en contra de relacionar al ballet con la homosexualidad.

De acuerdo con Joel, en el ballet hay una apertura sexual mucho más amplia que en otros espacios. Las fiestas, según me cuenta, son muy “intensas”, pues las y los bailarines están acostumbrados a tener contacto físico constante. Cuando le pregunté a Andrés sobre la experiencia de las personas homosexuales en esas interacciones, me comentó que la mayor parte de los bailarines son heterosexuales, pero que hay un gran número que tuvo una fase de “experimentación” en torno a su orientación sexual. Lo anterior puede reflejar una mayor flexibilidad y fluidez en torno a la orientación sexual. Sin duda, en contraste con otros espacios, el ballet es mucho más incluyente y un lugar que ha sido refugio de hombres con expresiones de género y sexualidad distintos a la norma hegemónica. No obstante, dentro de los mismos bailarines hay un esfuerzo constante por reforzar su heterosexualidad y una demanda vertical de masculinizar las expresiones corporales. Es decir, hay una tolerancia, más no una aceptación total de la homosexualidad. Se tolera mientras no se vea.

Dentro de esta compañía, la mayoría de los varones tiene una relación sexo-afectiva con una bailarina de la misma agrupación. En sus redes sociales, gran parte de las fotos que comparten son con ellas o ellos solos haciendo poses que remarcan sus músculos. Por el contrario, las parejas de los bailarines homosexuales son, en su totalidad, externos a la compañía. La insistencia de los varones de afirmar su heterosexualidad, como mencioné anteriormente, es una estrategia individual para hacer frente al estigma de ser bailarín. No obstante, al buscar alejarse de éste, legitiman la estigmatización debido a la orientación sexual y no generan un espacio seguro para la expresión de sus compañeros homosexuales.

La búsqueda de afirmación de la heterosexualidad refleja que las resistencias y estigmas que enfrentan los bailarines no son solo porque el ballet es una práctica “de

mujeres”, sino porque es una práctica estereotípicamente ligada a la homosexualidad, lo cual comprende una doble feminización. Los bailarines, al buscar masculinizarse y alejarse de tales estereotipos reafirman lo femenino como estigma. En ese sentido, no se puede hablar del ballet como un espacio seguro en todo momento; lo es en ciertas circunstancias y en otras es reproductor de un sistema heteronormado.

Mientras el ballet no es totalmente un espacio abierto a sexualidades y expresiones de género no hegemónicas, el boxeo es un espacio cerrado ante tales escenarios identitarios. Elizabeth, boxeadora lesbiana, ha tenido que ocultar su sexualidad por temor a perder patrocinios o relaciones importantes para su trayectoria y son pocas las personas que tienen conocimiento sobre su orientación sexual. No obstante, paulatinamente ha ido encontrando un círculo dentro del boxeo con quien sentirse segura. Asimismo, recientemente comenzó a publicar fotografías con su pareja en redes sociales.

El boxeo y el ballet también moldean la forma y posibilidades de relacionarse sexoafectivamente. Por ejemplo, las y los boxeadores no tienen permitido tener relaciones sexuales días antes de la pelea, pues, de acuerdo con los entrenadores, es un desgaste físico y una distracción mental y emocional. Como mencioné, en el ballet es común que las y los bailarines se relacionen entre ellos, debido al conocimiento compartido respecto a las responsabilidades que implica tal profesión. En el boxeo, al contrario, es poco común que se relacionen entre boxeadores/as. Las boxeadoras me comentaron que les ha sido difícil encontrar pareja, pues son muy demandantes y no reciben a cambio el apoyo emocional y repartición equitativa de las tareas que una práctica como el boxeo exige para tener el tiempo suficiente de dedicación. María es madre soltera, pues se separó de su pareja:

Me enfoqué mucho en mi deporte. El tener una relación con alguien para mí hoy es como una pérdida de tiempo. No tengo tiempo de que alguien se ponga a discutir por cualquier cosa. Yo tengo un carácter muy temperamental, exploto mucho. Hasta las cosas más chiquitas me hacen enojar y a la vez soy muy berrinchuda [risas] entonces el decir, o sea tengo que pelear con alguien o tengo que salir con alguien... no. O sea, yo prefiero entrenar. Las prioridades de mi vida hoy son así: mis hijos y entrenar.

María concibe una relación como una pérdida de tiempo porque tiene que gastar recursos de tiempo, esfuerzo y gestión emocional que prefiere guardar para su profesión. Sin embargo, es relevante que para las boxeadoras heterosexuales sea difícil encontrar a alguien que, en

lugar de representar trabajo emocional y desgaste, represente un alivio y comprensión. En el mismo tenor, para Ana es complicado gestionar sus relaciones de amistad, pues las ve como una distracción:

Mucha gente no entiende y he perdido amistades por eso de que hay veces que ni tan siquiera quiero hablar por WhatsApp. Solo quiero estar tranquila y es de ‘por qué no me contestas’ y es de ‘porque estoy cansada, porque no tengo tiempo, porque estoy a dieta’.

La dificultad con la que las boxeadoras gestionan sus relaciones afectivas demuestra que el pugilismo es una actividad colonizadora, que está presente en todos los ámbitos de la vida de una practicante y configura la manera de gestionarlos. En el ballet, la manera en que esto se manifiesta es en que las y los bailarines suelen relacionarse sexo-afectivamente entre ellos. No obstante, es relevante que las boxeadoras tengan más dificultades de gestión de sus relaciones, pues revela mecanismos velados de una mucho mayor exigencia de disponibilidad afectiva y de labores hacia las mujeres.

Así pues, los espacios del ballet y el boxeo se revelan como campos que no solo enseñan a bailar o a boxear, sino que enseñan a portar y expresar el género—la masculinidad/feminidad—la clase socioeconómica, y la sexualidad—heterosexualidad—de maneras sancionadas institucionalmente, encarnando ideales, normas y expectativas en los cuerpos altamente trabajados no solo atléticamente, sino socialmente.

Síntesis capitular

En este capítulo, analicé el trabajo corporal y emocional necesario para la configuración de corporalidades y subjetividades adecuadas para el boxeo y el ballet. Asimismo, expuse que los espacios de entrenamiento no se limitan al salón de baile y los gimnasios, sino que ambas actividades “colonizan” la vida de sus practicantes, pues su cotidianeidad, alimentación, ocio y relaciones afectivas están profundamente moldeadas por su profesión. Así, describí el proceso de producción de sujetos a través de las normas de los campos del ballet y el boxeo. No obstante, tal producción habilita también la posibilidad de resistencia, de generación de estrategias de sobrevivencia y de modificaciones paulatinas a las propias normas que las y los produjeron. En ese sentido, mi interés se dirigió a enfatizar tanto las normas como la

capacidad de las y los practicantes de construirse como sujetos autónomos, reflexivos y agenciados.

Me parece relevante resaltar este punto sobre todo en relación con las mujeres boxeadoras, pues a pesar de las lógicas sexistas y masculinizadas del campo pugilístico, las boxeadoras encuentran en esta práctica una posibilidad de autonomía, de independencia económica y de dotar de un sentido trascendental a su vida y a sus seres cercanos. Los bailarines, por su parte, reproducen al tiempo que resisten las lógicas igualmente sexistas y regidas por la mirada masculina del ballet. Los bailarines encuentran un escenario más seguro para su devenir como sujetos. No obstante, también está permeado de lógicas individualistas, de una exigencia de sobreesfuerzo y de masculinización. Las boxeadoras y los bailarines, con su existencia, desafían el orden de género existente al mismo tiempo que se ven colmados a reproducirlo en su necesidad de afirmar su feminidad y masculinidad.

En primera instancia, respecto al disciplinamiento corporal planteé que existe un trabajo corporal generificado y enclasado para lograr encarnar los ideales técnicos particulares a cada práctica. Concluyo que es un trabajo generificado puesto que hay distintas disposiciones requeridas y un nivel de exigencia diferencial para hombres y mujeres. Asimismo, es enclasado porque exige la incorporación de ciertas disposiciones ligadas a la clase social, como la gracia o un porte particular. Al mismo tiempo, tal trabajo corporal es generificante y enclasante, pues produce sujetos que encarnan maneras particulares de llevar el cuerpo en relación con estos ordenamientos sociales.

Respecto al trabajo corporal resalto la necesidad de incorporar ideales de feminidad y masculinidad enclasados, como la gracia y la fuerza. Todas y todos los participantes del boxeo y del ballet deben tener cuerpos atléticos y fuertes, resistentes, y controlables. No obstante, estas características suelen relacionarse con la masculinidad hegemónica, por lo que para que la fuerza pueda ser incorporada por las mujeres de manera no disruptiva del orden de género, es necesario encarnarla de una manera más velada o contrarrestarla con prácticas feminizadas, mientras que los bailarines lo deben hacer de una manera decididamente masculina. El manejo corporal en ambos espacios es contrastante en relación con la catalogación del ballet como un uso mesurado del cuerpo ligado a ideales de clase. El

performance de género es situado y profundamente interseccional, pues en estos espacios se configuran expresiones de la feminidad y masculinidad cruzadas por las necesidades técnicas de la práctica y la posición social que éstas ocupan. Así, en el boxeo y en el ballet se aprende a llevar el cuerpo, en todo momento, como bailarín, bailarina, boxeador o boxeadora, cada posición con disposiciones técnicas, de clase y de género particulares.

Las boxeadoras son superficialmente valoradas por sus aptitudes generizadas, como una mayor disciplina. Sin embargo, tal valoración no se traduce en una recompensa material o simbólica. En el ballet, capitales de género masculinos como la resistencia o la percibida mayor creatividad sí son recompensados en la forma de posiciones de poder.

La configuración corporal en ambas prácticas se da en medio de una cultura del dolor, en donde tal sensación es equiparada con el nivel de esfuerzo, compromiso y avance de las y los practicantes, mientras que las quejas son silenciadas y estigmatizadas. Sin embargo, en estos espacios no hay solamente ocultamiento y negligencia del dolor, sino una reinterpretación de tal sensación que permite convivir con esta cotidianamente de manera positiva al considerársele necesaria, funcional. Dado que la gestión del dolor no depende de la voluntad individual, sino de estar inscrita/o en reglas que prescriben la relación con esta sensación, tal gestión está cruzada por vectores de desigualdad. El desequilibrio es observable, sobre todo, en relación con los recursos institucionales y económicos para tratar lesiones y con un diferencial de exigencia ante el dolor en razón de género. Resalta el doloroso amoldamiento de los pies para lograr pararse en puntas y la legitimación de la posición de las boxeadoras a través de “aguantar más” como señal de una encarnación profunda de los valores del boxeo. Asimismo, mientras que la gestión de lesiones forma parte de las prestaciones laborales de los bailarines, las y los boxeadores tienen que administrarlas con su propio salario, mucho más precario en el caso de las mujeres.

Las estrategias de las boxeadoras para pertenecer a un espacio masculinizado son el sobreesfuerzo en su entrenamiento, la desexualización para resistir el acoso y su descalificación y la búsqueda de hibridación de rasgos masculinos y femeninos según la situación. Las boxeadoras se ven en la necesidad de afrontar la tensión entre la vida profesional y personal, absorbiendo a través de la culpa un percibido fracaso doméstico en relación con el cuidado de los hijos. Asimismo, negocian su identidad como boxeadoras,

dotándola de legitimidad al ponerle un sentido trascendental a su práctica a través de sus hijos o sus relaciones familiares.

Los bailarines negocian su identidad buscando reafirmar su masculinidad para alejarse de estereotipos que ligan la danza de varones con la feminidad o la homosexualidad. Asimismo, se ven obligados a lidiar individualmente con la exigencia de competencia, sosteniéndose, en parte, con el apoyo emocional de sus compañeras. La masculinidad en el ballet debe demostrarse no solo corporalmente, sino en el estoicismo al enfrentarse con las grandes demandas de la práctica o con sus lesiones. Tanto los bailarines como las boxeadoras son sujetos estratégicos, quienes reflexivamente construyen un *habitus* que les permite acomodar su corposubjetividad para acoplarse a las reglas de los espacios a los que buscan pertenecer. La incorporación de comportamientos convencionalmente relacionados con la masculinidad y feminidad puede leerse, en cierta medida, como una estrategia para contrarrestar los efectos estigmatizantes de su participación en actividades feminizadas o masculinizadas. Así, su presencia, en ciertas circunstancias, reproduce el orden de género establecido, pero lo fisura a su paso. Estas expresiones se convierten en un capital de género, como propone el sociólogo Tristan Bridges (2009) en el sentido de que feminizarse o masculinizarse les permite acceder a beneficios materiales y simbólicos al adherirse a expresiones de género valoradas contextualmente (p. 92).

En relación con las emociones ilustré, principalmente de la mano del aporte conceptual de Arlie Hochschild (1983) que el aprendizaje corporal implica necesariamente aprendizaje emocional y que hay un marco de género y clase que delimita la posibilidad de expresión o contención de ciertas emociones. La importancia de esto reside en que tales códigos emocionales contribuyen a legitimar la estratificación de los campos en detrimento de las mujeres. Así, las jerarquías de poder que existen en ambas prácticas se pueden leer a través de las cualidades emocionales que se asignan a cada posición y a quiénes se percibe como capaces de detentarlas.

Por otro lado, emociones como la culpa son más prevalentes en las boxeadoras, puesto que perciben priorizar el boxeo como un incumplimiento de sus deberes como mujeres y madres. La culpa en el ballet se relaciona, por otra parte, con el alto nivel de competencia y la subjetividad de los criterios con que se juzga el desempeño. Sentimientos de angustia o

desánimo se perciben como insuficiencias personales y no como una respuesta válida a la exigencia institucional. Respecto a las emociones y su intersección con la clase social resalté que en ambas prácticas hay una necesidad de auto coacción afectiva. Sin embargo, la asociación ballet = contención / boxeo = violencia o incapacidad de contención refiere a una búsqueda de distinción de las clases altas e intelectuales en términos de sus capacidades emocionales. Es a través de esta propuesta que analicé los contrastantes ambientes emocionales que se viven en el ballet y el boxeo.

Finalmente, exploré la manera en que las prácticas configuran la totalidad de la vida de quienes las practican de manera profesional, sobre todo en relación con el peso, los hábitos alimenticios y la gestión de las relaciones sexoafectivas. Resaltó que los capitales económicos y culturales dotados por su posición social hacen más factible que la dieta sea una constante en la vida de las y los bailarines y para las boxeadoras sea una constante batalla. No obstante, los bailarines, a pesar de cuidar su figura, sostienen que solo las bailarinas hacen dieta. Respecto a la sexualidad y las relaciones sexo afectivas, enfatiqué la ambivalencia del ballet como un espacio abierto a expresiones de género no hegemónicas y orientaciones sexuales no heterosexuales. Para los bailarines con tales características identitarias el ballet es un espacio de expresión medianamente seguro y mucho más abierto que otros espacios. Sin embargo, para las mujeres no es un espacio de expresión disidente, sino de reforzamiento del ideal femenino heterosexual. El boxeo, en contraste, se presenta como un escenario inseguro para dichas expresiones identitarias. Ambas prácticas, a su vez, moldean las posibilidades de relacionarse sexo afectivamente con alguien. La mayoría de los bailarines/as se relaciona con otras/os bailarinas/es debido al conocimiento compartido sobre las rutinas y las exigencias. En el boxeo no funciona así, pues usualmente las boxeadoras encuentran problemas en sus relaciones por poner su práctica como prioridad.

Conclusiones

Principales hallazgos

Esta tesis estudió la manera en que las demarcaciones de clase y género, en intersección, producen corporalidades y subjetividades ligadas a campos específicos. Lo anterior lo ilustré empíricamente describiendo las lógicas del boxeo y el ballet y contrastando las experiencias de minorías de género en estos espacios: boxeadoras y bailarines. A través de una aproximación etnográfica mi trabajo de investigación se centró en analizar los factores que mantienen y configuran al boxeo y al ballet como prácticas generizadas y enclasadas y que a su vez son generizantes y enclasantes en la producción de subjetividades y corporalidades o sujeta/os encarnada/os.

Para tal efecto, presenté la configuración de mi problema de investigación, un análisis de las investigaciones relevantes previas y un horizonte metodológico fundamentado en una aproximación etnográfica. Posteriormente describí las lógicas del boxeo y el ballet pensando a cada actividad como un campo, en términos de Bourdieu, en donde hay capitales en disputa y la posesión de éstos define la posición que los agentes ocupan en el microcosmos social. Pude concluir que hay una institucionalización de desigualdades de género y clase en ambas prácticas. Es decir, tales desigualdades son legitimadas, reproducidas y ampliamente compartidas en la cotidianidad de las actividades. Hay una perpetuación de patrones culturales de género, como el sobreesfuerzo de las mujeres en su búsqueda por legitimar su presencia y la naturalidad de la presencia de los hombres. Estas desigualdades van de lo más explícito a lo más sutil y se traducen en pautas que moldean el comportamiento, la apariencia y las formas de ser un sujeto de carne y huesos en estos espacios. Dicha desigualdad opera en la gestión, obtención y convertibilidad de los capitales en disputa en ambas prácticas.

En el segundo capítulo desentrañé cómo las lógicas descritas anteriormente se hacen cuerpo, es decir, se interiorizan hasta formar un sentido práctico que les permita actuar, pensar y sentir de acuerdo con estas lógicas como si fuese de manera automática. Asimismo, describí y analicé cómo el boxeo y el ballet configuran la totalidad de la experiencia de vida de las y los practicantes, pues incluso fuera del gimnasio, ring, salón de baile o escenario, sus actividades cotidianas deben ser gestionadas alrededor de las prácticas. Resalté las negociaciones en la conformación de un *habitus* con disposiciones de género y clase

particulares a estos campos, así como el carácter reflexivo e incluso estratégico de tal proceso. En ese sentido, demostré que subirse al ring o salir a un escenario implica un conjunto de conocimientos, sensibilidades y disposiciones corporales y emocionales que son producto de un proceso de socialización particular a las técnicas del boxeo y del ballet, pero que estas técnicas están totalmente configuradas y entrelazadas por su posición de clase y por un orden de género jerárquico, patriarcal y heterosexual.

De esta manera es que pude describir a través de todo el capítulo cómo el ballet y el boxeo no solo enseñan una técnica específica, sino una manera particular de portar el cuerpo y expresar sus demarcaciones de género, clase y sexualidad. La discusión teórica más fructífera fue resaltar la reflexividad en la conformación del *habitus*, subrayar la complejidad entre estructura y agencia y, sobre todo, desde una aproximación etnográfica feminista, enfatizar la capacidad de negociación de las/los sujetos en circunstancias fuera de su alcance.

Una conclusión evidente de mi análisis es que en las lógicas de ambos espacios se reproduce una dominación masculina entendida como una “dominación simbólica que privilegia lo masculino en detrimento de lo femenino y que coadyuva a amplificar [y naturalizar] las diferencias entre hombres y mujeres” (Cedillo, 2020, p. 71). Sin embargo, me parece fundamental resaltar las experiencias de las y los sujetos, ya que hablar de la reproducción de estructuras de dominación y de lógicas moldeadas por la mirada masculina puede ser desubjetivante, cuando en realidad, las y los sujetos que participan en estos espacios lo hacen porque reciben múltiples beneficios materiales y simbólicos. Reciben un sueldo y desarrollan una pasión, placer, autonomía, independencia económica, satisfacción personal y de su entorno cercano y la posibilidad de hacerse sujetos voceros de feminidades y masculinidades no hegemónicas, cuya existencia compleja a la vez reproduce el orden establecido y lo resiste, modifica y desafía (Mennesson, 2000, p. 21).

Una de las conclusiones generales es que el ballet se relaciona con la feminidad debido a que se trata de una actividad en donde los cuerpos son valorados por sus atributos estéticos (Mennesson, 2000, p. 21). No obstante, su forma de operar se basa en criterios relacionados con la masculinidad hegemónica. Es decir, la práctica está configurada por la mirada masculina y se percibe como feminizada porque son las mujeres las ejecutantes

ideales de tal mirada, ya que la destreza de las mujeres debe ser mostrada estéticamente. Sin embargo, en los hechos, las decisiones y los mayores beneficios son para los varones.

Los bailarines tienen una posición ambivalente, pues son feminizados fuera del ballet y dentro de este deben hacer esfuerzos constantes por masculinizarse. Sin embargo, dentro de este campo reciben beneficios, pues su carácter minoritario les otorga mayor valor. En contraste, ser boxeadora no se traduce en beneficios fuera ni dentro del campo. No obstante, como menciona Bunsell (2013) respecto a las mujeres fisicoculturistas, la existencia de este tipo de mujeres desafía la concepción de la fragilidad y delicadeza femenina, así como la suposición de ser “el sexo débil” (p. 154). Sin embargo, dentro del boxeo, hay una insistencia por remarcar dicha suposición a través de los múltiples obstáculos que estas mujeres encuentran. Asimismo, la mayoría de las boxeadoras que entrevisté viven pagando con culpa penalizaciones sociales en la forma de juicios respecto a su ser mujer y/o madre.

El ballet y el boxeo son prácticas que producen un *habitus* específico, el cual se integra de disposiciones corporales relacionadas a la técnica propia de cada actividad, pero también disposiciones de género y de clase imbricadas en la técnica. Como menciona Mennesson (2009, p. 176) son prácticas e instituciones generizadas y generizantes, no por una realidad biológica, sino porque son espacios pedagógicos que amplifican diferencias entre hombres y mujeres justificándose en su existencia *a priori*. Así, a lo largo de este trabajo mantuve que la realidad biológica no explica por sí misma y no tiene una existencia presocial cognoscible. Como socióloga, más bien, me interesó la manera en la que estas diferencias se instrumentan para reproducir jerarquías y desigualdades y producir sujetos cuya corporalidad y subjetividad resalte tales diferencias y las incorpore en su identidad (Epstein & Straub, 1991, p. 3). Elegí estas dos similares y contrastantes actividades puesto que las prácticas corporales que incitan a una pormenorizada atención al cuerpo son especialmente efectivas en inculcar usos generizados y enclasadados del mismo.

Asimismo, al analizar tanto las estructuras como las experiencias pude subrayar que el género, como propone Joan Scott (Scott, 2008), pero también la clase social, opera en distintas dimensiones, unas más escurridizas o institucionalizadas que otras. En ese sentido, como menciona Hortensia Moreno (2011), pude demostrar que un orden de género no es concebible “sin el acontecimiento cotidiano, trivial, repetido, ritualizado y con gran

frecuencia inadvertido de las múltiples tecnologías que lo cristalizan y lo resignifican (p. 210). De esta manera, enfatice que estas distintas dimensiones, en conjunto, reproducen estructuras de desigualdad cuyos mecanismos hay que conocer para transformar.

Límites y aportaciones

Realicé una aproximación etnográfica, en la cual me centré en las experiencias de mis informantes a través de entrevistas y en mi percepción sociológica y antropológicamente informada a través de la observación participante. Me interesé por conocer ambos campos y sus lógicas, pero también en comprender cómo las viven los participantes. Como el método etnográfico supone, lo aquí vertido es fruto de mis interpretaciones personales, aunque teóricamente nutridas. A pesar de haber perseguido una representación fidedigna de lo que presencié en mi trabajo de campo, es imprescindible subrayar que todas estas líneas forman parte de un conocimiento situado. Así, como menciona Bunsell (2013), mis interpretaciones no buscan representar la experiencia universal de ser boxeadora o bailarín, sino las características y patrones colectivos que en un momento histórico y espacio específico comparten, en menor o mayor grado, quienes se dedican a estas dos profesiones (p. 154).

Mis conclusiones no son generalizables a todas las boxeadoras o bailarines, ni las lógicas y experiencias que describí funcionan de la misma manera a través del tiempo y el espacio. No obstante, son pautas que forman parte de campos altamente institucionalizados, cuyas lógicas son similares a través de las fronteras y persistentes, con claros cambios, a lo largo del tiempo a partir de su surgimiento. En ese sentido, esta tesis funge como testimonio no generalizable pero indicativo de patrones persistentes en los campos del boxeo y el ballet.

Desde mi perspectiva, una aportación de las investigaciones que se posicionan como feministas y a las que me adhiero, es resaltar la agencia de las y los sujetos; su capacidad de acción y estrategia frente a contextos limitantes. Así, uno de mis objetivos fue reiterar que las estructuras configuran, pero los sujetos son activos y creativos en la aprehensión, comprensión, negociación, ejecución o resistencia de estas. Demostré que en estos espacios se reproduce un orden de género en perjuicio de las mujeres y de las expresiones de género no dominantes, pero resalté la reflexividad y agencia de las y los sujetos dentro de sus propias

circunstancias, así como la complejidad presente en que estas prácticas pueden, a la vez, oprimir y dotar de autonomía.

Al intercalar un análisis de las estructuras y de las experiencias de los sujetos, busqué poder hacer un entramado más complejo y dialéctico de lo que significa ser boxeadora y bailarín. Es decir, existir como sujeto cruzado por órdenes de género y clase en espacios configurados por ciertas lógicas que los preceden. En ese sentido, insistí en el carácter dual de las prácticas, en tanto que proveen a las y los practicantes un amplio gradiente de placer y dolor, prestigio y estigma y las/los constriñe y habilita de distintas maneras (Bunsell, 2013, p. 160). Como menciona Bunsell (2013) no hay una práctica corporal que pueda emancipar a mujeres u hombres de manera absoluta de los órdenes de género, clase, raza, etcétera. Lo relevante, para mí, fue investigar las negociaciones de las y los sujetos en circunstancias configuradas por estructuras de desigualdad (p. 160).

Considero que una de las mayores aportaciones de mi trabajo es el ejercicio comparativo y el salto constante entre prácticas, lo cual me permitió evidenciar contrastes que no hubieran resaltado si solo hubiera hablado de una práctica. Los límites de este ejercicio se debieron a como se desarrolló el trabajo de campo. Me hubiera gustado lograr un mejor balance entre las dos prácticas. Sin embargo, el ballet fue un espacio menos abierto debido, sobre todo, a las vacaciones que tuvo la compañía justo en uno de los meses que destiné para mi trabajo de campo. Este desequilibrio también es un dato empírico, pues muestra la diferencia de accesibilidad y apertura en estos espacios. Quizá a las boxeadoras les fue más fácil aceptar conversar conmigo y abrir sus espacios porque están acostumbradas a la presencia de periodistas en el campo. Por otra parte, en un ejercicio de contraste de dos mundos a la vez similares y dispares, es esperable la falta total de equilibrio, pues no se trata de experimentos en donde la investigadora pueda tener todas las condiciones bajo control. A pesar de no existir un balance perfecto, siempre busqué describir la contraparte a una situación o argumento, aunque ésta fuera más breve, tanto en el boxeo como en el ballet. Otro de los aportes de mi trabajo fue analizar bajo una misma lupa a ambas actividades, pues como muestran las investigaciones que retomé en el estado del arte, en cada práctica ha habido énfasis y análisis en aspectos y niveles distintos.

Mostré pues que el ballet y el boxeo son actividades sumamente similares en términos de sus lógicas y de los mecanismos de disciplinamiento. No obstante, sus diferencias radican en que la puesta en marcha de tales mecanismos se vuelve contrastante al buscar producir sujetos que encarnen disposiciones de género y clase opuestas. El contraste de ambas actividades resultó fructífero, pues mostré que el género suele operar en binarios y a través de ejemplos intercalados, pude reflejar la rigidez de los significados asociados al género y de lo que significa ser hombre/mujer, femenino/masculina. Asimismo, reflejé que por más esfuerzos sociales e institucionales por mantener todo en los binarios, las categorías se desbordan cuando las y los sujetos actúan en toda su complejidad, con características, conductas y disposiciones que desafían la catalogación sencilla y dicotómica.

Una de las principales limitantes fue el tiempo para realizar trabajo de campo. Al analizar los datos constantemente tenía ideas para mejorar mi guía de entrevista o ganas de profundizar en ciertas cuestiones. No obstante, no pude hacer estas modificaciones, por lo que quedan en el tintero para futuras investigaciones. La falta de tiempo también implicó la imposibilidad de hacer una investigación con participación corporal en ambas prácticas, como lo había propuesto en un principio.

Por otro lado, un factor determinante de mi investigación es que mis informantes son personas altamente socializadas en las lógicas de las prácticas, lo cual implicó límites y beneficios. Por un lado, son personas con un alto compromiso y creencia en las lógicas, es decir, con una *ilusión* profundamente cimentada. Esto implicó hablar con sujetos críticos sobre las reglas pero que finalmente las aceptaban y valoraban. Asimismo, son personas con cuantiosos años de trayectoria, por lo que tenían un agudo conocimiento sobre las reglas que rigen el boxeo y el ballet. Sin embargo, estos elementos implicaron también una constante naturalización de aquello sobre lo cual yo quería profundizar. Al haber entrevistado a sujetos con las lógicas cuidadosamente incorporadas, siendo reglas que se aprenden por imitación y cuyo ideal es la automatización, fue complicado traer a la reflexión y a la consciencia aquello que yo buscaba conocer. Sería interesante analizar distintos momentos de socialización.

Futuras líneas de investigación

Todo proceso y fenómeno social es inacabado y continuo. Tal es el caso de lo que sucede en el boxeo y el ballet. Lo aquí presentado es una de tantas interpretaciones posibles. Como reflexión final, presentaré posibles líneas de investigación que se abren a partir de mi propio trabajo y de aquellos que tuve la oportunidad de revisar.

Una contraparte que no pude explorar a profundidad es el proceso de socialización e internalización de valores que transitan los propios directores/as, entrenadores/as o coreógrafos/as y que posteriormente enseñan. Sería interesante voltear la mirada a los procesos pedagógicos desde quienes los enseñan y no desde quienes los aprehenden. Por otro lado, los coaches emocionales y la psicología del deporte ofrecen un espacio relevante para profundizar en la gestión emocional de prácticas corporales altamente demandantes. Me quedo con la posibilidad de explorar la reconfiguración de los sentidos corporales de las y los practicantes a lo largo de su trayectoria, como la vista, el oído, su sentido de equilibrio, etcétera. Asimismo, sería relevante elegir otras actividades corporales menos explícitamente generizadas o enclasadadas para analizar cómo opera la socialización de género y de clase.

Sería fructífero continuar explorando la relación entre cuerpo y dolor, quizá en la medicina, a través de métodos etnográficos e históricos. Respecto a mis preocupaciones teóricas, me gustaría retomar la perspectiva eliasiana y explorar cómo se ha modificado el ideal corporal o la relación con el cuerpo en el boxeo y el ballet desde el surgimiento de las prácticas, cómo se conformaron como campos autónomos y cómo se fueron civilizando, es decir, haciéndose de reglas específicas centradas en la contención corpóreo-emocional, por la concepción de la pelea como un artificio, del ballet como una expresión artística de élite.

Me interesa la especificidad del ballet como una forma artística disciplinada y rígida en comparación con la iconoclasia y veneración de la creatividad individual de otras artes. Me gustaría explorar qué relación tiene el carácter rígido del ballet con su posición social en términos de clase y de género. Por ejemplo, si dicha rigidez se relaciona con que las mujeres sean las ejecutantes por excelencia y por lo tanto se relacione más directamente con la disciplina y la obediencia. Por último, en línea con mis investigaciones previas relacionadas a la sexualidad, me interesaría profundizar en la configuración de la identidad sexual en estas prácticas y la negociación cotidiana con estereotipos respecto a la orientación sexual.

Bibliografía

- Aalten, A. (2005). In the Presence of the Body: Theorizing Training, Injuries and Pain in Ballet. *Dance Research Journal*, 37(2), 55–72. <https://doi.org/10.1017/S0149767700008561>
- Adkins, L. (2001). Cultural Feminization: “Money , Sex and Power” for Women. *Signs*, 26(3), 669–695.
- Auerbach, C., & Silverstein, L. (2003). *An Introduction to Coding and Analysis*. Nueva York: New York University Press.
- Becker, H. S. (1991). Becoming a Marihuana User. In *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance* (3rd ed.). Nueva York: The Free Press.
- Blazquez Graf, N. (2010). Epistemología feminista: temas centrales. In *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 21–38). Ciudad de México: UNAM.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (2001). Las formas de capital. En *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Ciudad de México: Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). Por qué las ciencias sociales deben ser tomadas como objeto. In *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva. Journal of Chemical Information and Modeling* (2nd ed., Vol. 53). Buenos Aires: Siglo XXI. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Bridges, T. S. (2009). Gender Capital and Male Bodybuilders. *Body and Society*, 15(1), 83–107. <https://doi.org/10.1177/1357034X08100148>
- Bunsell, T. (2013). *Strong and Hard Women*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203104750>
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad de México: Paidós.

- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo."* Paidós.
- Castañeda Salgado, M. P. (2010). Etnografía Feminista. In N. Blazquez Graf (Ed.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 217–238). Ciudad de México: UNAM.
- Cedillo, P. (2020). El género en clave sensorio-afectiva. Aportes de la sociología disposicional y los estudios sobre percepción. In O. Sabido (Ed.), *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género* (1st ed., pp. 67–84). Ciudad de México: CIEG UNAM.
- Cedillo, P., Sabido, O. (2014) Miradas de las ciencias sociales al cuerpo en México. Tendencias temáticas y abordajes disciplinares. García, A., Sabido, O. (coord) *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea: algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*. Ciudad de México: UAM.
- Cedillo, P., García, A., Sabido, O. (2016). Afectividad y emociones. Moreno, H., Alcántara, E. (coord). *Conceptos clave en los estudios de género*. Ciudad de México: CIEG.
- Cerulo, K. (2005). Cognitive Sociology. In G. Ritzer (Ed.), *Encyclopedia of Social Theory* (pp. 108–111). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412952552.n46>
- Christofidou, A. (2017). Men of dance: negotiating gender and sexuality in dance institutions. *Journal of Gender Studies*, 27(8), 943–956. <https://doi.org/10.1080/09589236.2017.1371008>
- Connell, R. (2009). *Gender in World Perspective* (2nd ed.). Cambridge: Polity Press.
- Daly, A. (1987). Classical ballet: A discourse of difference. *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 3(2), 57–66. <https://doi.org/10.1080/07407708708571104>
- Davida, D. (2012). *Fields in Motion : Ethnography in the Worlds of Dance*. Wilfrid Laurier University Press.
- Dimaggio, P. (1997). Culture and cognition. *Annual Review of Sociology*, 23, 263–287.
- Elias, N., Dunning, E. (2015). *El deporte en el proceso de civilización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Emerson, R. M., Fretz, R. I., & Shaw, L. (2011). Writing Up Fieldnotes I: From Field to Desk. In *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Epstein, J., & Straub, K. (1991). *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Nueva York: Routledge.
- Ericksen, J. A. (2012). Dancing the Body Beautiful. *Contexts*, 11(2), 48–53. <https://doi.org/10.1177/1536504212446460>
- Fisher, J. (2007). Make It Maverick: Rethinking the “Make It Macho” Strategy for Men in Ballet. *Dance Chronicle*, 30(1), 45–66. <https://doi.org/10.1080/01472520601163854>
- Friedman, A. (2011). Toward a Sociology of Perception: Sight, Sex, and Gender. *Cultural Sociology*, 5(2), 187–206. <https://doi.org/10.1177/1749975511400696>
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor Books.
- Guasch, Ó. (2002). *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Guber, R. (2011). La entrevista etnográfica, o el arte de la “no directividad.” In *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? In *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9–34). Ciudad de México: UAM Xochimilco.
- Herrera, C. (2019). Subjetividades de mujeres de sectores populares en la CDMX en ocupaciones “masculinas.” *Estudios Sociológicos*, 37(109), 195–215. <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n109.1743>
- Hochschild, A. R. (1983). *The managed heart: Commercialization of human feeling. The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Londres: University of California Press. <https://doi.org/10.5465/amr.1985.4278667>
- Homans, J. (2010). *Apollo’s Angels. A History of Ballet. Statistical Field Theor* (Vol. 53). Nueva York: Random House. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Klapper, M. R. (2017). “You Shouldn’t Tell Boys They Can’t Dance”: Boys and Ballet in America. *The Journal of the History of Childhood and Youth*, 10(2), 248–267. <https://doi.org/10.1353/hcy.2017.0027>
- Kleiner, S. (2009). Thinking with the Mind, Syncing with the Body: Ballet as Symbolic and Nonsymbolic Interaction. *Symbolic Interaction*, 32(3), 236–259. <https://doi.org/10.1525/si.2009.32.3.236>
- Leeds Craig, M. (2006). Race, beauty, and the tangled knot of a guilty pleasure. *Feminist*

- Theory*, 7(2), 159–177. <https://doi.org/10.1177/1464700106064414>
- Leeds Craig, M., & Liberti, R. (2007). “Cause That’s What Girls Do”: The Making of a Feminized Gym. *Gender and Society*, 21(5), 676–699. <https://doi.org/10.2307/27641005>
- Lovell, T. (2000). Thinking Feminism with and Against Bourdieu. *Feminist Theory*, 1(1), 11–32. <https://doi.org/10.1177/14647000022229047>
- Mahmood, S. (2008). Teoría feminista y el agente social dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto. In M. Blackwell, A. Hernández, & S. Mahmood (Eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 165–221). Madrid: Cátedra.
- Marcus, G. (2001). Etnografía del sistema mundo. *Alteridades*, 11(22), 111–127.
- McNay, L. (1999). Gender, Habitus and the Field: Pierre Bourdieu and the Limits of Reflexivity. *Theory, Culture & Society*, 16(1), 95–117. <https://doi.org/10.1177/026327699016001007>
- McNay, L. (2000). Body, Position, Power: Bourdieu and Butler on Agency. In *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Cambridge: Polity.
- McRobbie, A. (2015). Notes on the Perfect: Competitive Femininity in Neoliberal Times. *Australian Feminist Studies*, 30(83), 3–20. <https://doi.org/10.1080/08164649.2015.1011485>
- Mennesson, C. (2000). “Hard” Women and “Soft” Women. The Social Construction of Identities among Female Boxers. *International Review for the Sociology of Sport*, 35(1), 21–33. <https://doi.org/10.1177/101269000035001002>
- Mennesson, C. (2004a). Être une femme dans un sport “masculin”: Modes de socialisation et construction des dispositions sexuees. *Sociétés Contemporaines*, 55(3), 69–90. <https://doi.org/10.3917/soco.055.0069>
- Mennesson, C. (2004b). La gestion de la pratique des femmes dans deux sports « masculins » : des formes contrastées de la domination masculine. *Staps*, 63(1), 89. <https://doi.org/10.3917/sta.063.0089>
- Mennesson, C. (2009). Being a man in dance: Socialization modes and gender identities. *Sport in Society*, 12(2), 174–195. <https://doi.org/10.1080/17430430802590979>

- Mennesson, C. (2012a). Gender Regimes and Habitus: An Avenue for Analyzing Gender Building in Sports Contexts. *Sociology of Sport Journal*, 29(1), 4–21. <https://doi.org/10.1123/ssj.29.1.4>
- Mennesson, C. (2012b). L'art (tout) contre le sport? *Politix*, 99(3), 109. <https://doi.org/10.3917/pox.099.0109>
- Mennesson, C., Visentin, S., & Clément, J.-P. (2012). L'incorporation du genre en gymnastique rythmique. *Ethnologie Française*, 42(3), 591–600. <https://doi.org/10.2307/23275071>
- Moreno, H. (2007). Mi última pelea. *Debate Feminista*, 36, 11–29.
- Moreno, H. (2010). Boxeo, peligro, masculinidad. *Revista de Investigación Social*, 5(8), 41–59.
- Moreno, H. (2011a). El boxeo como tecnología de la masculinidad. *La Ventana*, (33), 152–196.
- Moreno, H. (2011b). Feminidad, belleza y boxeo: paradojas del cuerpo. In *Memorias del V Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El Cuerpo Descifrado”* (pp. 1–9). Ciudad de México: UAM Xochimilco.
- Moreno, H. (2011c). *Orden discursivo y tecnologías de género en el boxeo* (1a ed.). Instituto Nacional de las Mujeres, Ciudad de México.
- Moreno, H. (2012). Boxeuses à Mexico: Corps, violence et genre. *Problèmes d'Amérique Latine*, 84(2), 95–112.
- Moreno, H. (2013). La invención del cuerpo atlético. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 8(1), 49–82. <https://doi.org/10.11156/aibr.080103>
- Moreno, H. (2015a). Género, nacionalismo y boxeo. In Estela Serret (Ed.), *Identidad imaginaria: sexo, género y deseo* (pp. 255–291). Ciudad de México: UAM Azcapotzalco.
- Moreno, H. (2015b). La noción de capital social en el estudio del boxeo femenino en la Ciudad de México. *GénEros*, (17), 51–74.
- Moreno, H. (2018). El cuerpo del/la boxeador/a: danza y representación. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 9(13), 80–102.
- Osorio, T., & Moreno, H. (2007). Me hubiera encantado vivir del fútbol. *Debate Feminista*,

36, 83–109. <https://doi.org/10.2307/42625002>

- Peláez, C. (2015). Vivir con olor a pescado: experiencias laborales de las limpiadoras de atún. In *La subversión de los imaginarios: tres ensayos, tres contextos* (pp. 53–105). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Peláez, C. (2020). Navegar entre los saberes del oficio de la pesca: un acercamiento desde las emociones y el ámbito corpóreo-sensible. In O. Sabido (Ed.), *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género* (pp. 113–133). Ciudad de México: CIEG UNAM.
- Reay, D. (2004). Gendering Bourdieu's concepts of capitals? Emotional capital, women and social class. *The Sociological Review*, 52(2), 57–74.
- Sabido Ramos, O. (2013). Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica. In M. Á. Aguilar & P. Soto Villagrán (Eds.), *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales* (pp. 19–54). Ciudad de México: UAM Iztapalapa.
- Scott, J. W. (2008). El género: una categoría útil para el análisis histórico. In *Género e historia* (pp. 48–74). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stinson, S. W. (2005). The Hidden Curriculum of Gender in Dance Education. *Journal of Dance Education*, 5(2), 51–57. <https://doi.org/10.1080/15290824.2005.10387285>
- Synnott, A. (2003). Sociología del olor. *Revista Mexicana de Sociología*, 65(2), 431–464.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1992). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. *Introducción a Los Métodos Cualitativos de Investigación*, 1–11.
- Theberge, N. (1997). “It's Part of the Game”: Physicality and the Production of Gender in Women's Hockey. *Gender and Society*, 11(1), 69–87.
- This is how Jill Diamond, WBC's Co-Chair of the WBC Women's Championship described the WBC's position towards female fighters. (2019). *World Boxing News*.
- Tinat, K. (2014). *Los pijos de Madrid: reflexiones sobre la identidad y la cultura de un grupo de jóvenes*. Ciudad de México: CES PIEG.
- Vannini, P., Waskul, D., & Gottschalk, S. (2012). *The Senses in Self, Society and Culture*. *Revista de Economía Institucional*. Nueva York: Routledge.
- Villa, P.-I. (2011). Embodiment is Always More: Intersectionality, Subjection and the Body.

- In K. Davis & M. Evans (Eds.), *Framing Intersectionality. Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies* (pp. 171–183). Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Wacquant, Loïc. (1995). The Pugilistic Point of View: How Boxers Think and Feel about Their Trade. *Theory and Society*, 24(4), 489–535.
- Wacquant, Loïc. (2004). *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wacquant, Loïc. (2007). Carisma y masculinidad en el boxeo. *Debate Feminista*, 36, 30–40.
- Wacquant, Loïc. (2014). Homines in extremis: What fighting scholars teach us about habitus. *Body and Society*, 20(2), 3–17. <https://doi.org/10.1177/1357034X13501348>
- Weininger, E. B. (2002). Pierre Bourdieu on Social Class and Symbolic Violence. In E. Olin (Ed.), *Alternative foundations of class analysis*.
- Weiss, E. (2017). Hermenéutica y “descripción densa” versus teoría fundamentada. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 22(73).
- West, C., & Zimmerman, D. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125–151.