



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**PRÁCTICAS COREOGRÁFICAS DE(S)GENERADAS:
TRÁNSITOS MEDIALES DE IMÁGENES *HOMOSEXUALES, GAY Y MARICAS*
EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO (1980-2020)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
ALONSO ALARCÓN MÚGICA

TUTORA PRINCIPAL
DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

TUTORES
DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNAM

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA. UNAM

DRA. MARÍA ISABEL BELAUSTEGUIGOITIA RIUS
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS DE GÉNERO. UNAM

DR. ANTONIO PRIETO STAMBAUGH
CENTRO DE ESTUDIOS, CREACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES
FACULTAD DE TEATRO. UNIVERSIDAD VERACRUZANA

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PRÁCTICAS COREOGRÁFICAS DE(S)GENERADAS:
TRÁNSITOS MEDIALES DE IMÁGENES
HOMOSEXUALES, GAY Y MARICAS
EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA
EN MÉXICO (1980-2020)

ALONSO ALARCÓN MÚGICA



Imagen 1. Portada de la tesis. Astergio Pinto en la coreografía ~~XX: Sujeto inelasmificable~~ de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos), Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras.

A los chotos de Veracruz.

A los *muxhes* de Oaxaca.

A los jotos, puñales y maricones de todo México.

A los *veados* y *sapatão* de Brasil.

A los maricones y lenchas de Latinoamérica.

A las bolleras y maricas de España.

A homosexuales, gais, gay, marimachas,

lesbianas, tortilleras, bisexuales,

transexuales, transgéneros, *queer*,

cuir, *kuir* y sexo disidentes

en cualquier geografía.

Para quienes resisten y protestan

su derecho a ser.

Agradecimientos

Como una danza colectiva de afectos, es momento de agradecer profundamente a todas las personas que me han arropado desde diferentes espacios, cuerpos y saberes durante los cuatro años que ha durado esta investigación. La coreografía, me ha regalado la vivencia escénica en la que habitar el presente, el aquí y el ahora del cuerpo danzante, desafía las leyes del tiempo y del espacio. Algunas veces bailar una coreografía de setenta minutos se percibe como apenas un pestañeo. Hoy me siento así, agradecido por una experiencia intensa, desbordada, apasionante, llena de aprendizajes que me han transformado como persona. Aunque parece que cuatro años han acontecido en un abrir y cerrar de ojos, queda el registro de los afectos en una danza colectiva y claro, las reflexiones escritas en la tesis como documentación de la experiencia vivida. Como toda danza, la tesis se escribe acompañada.

Mi agradecimiento al Comité Tutor del Doctorado en Historia del Arte:

Gracias Dra. Rían Lozano de la Pola por ser mi guía incondicional como Tutora Principal de esta investigación. Gracias por confiar en mi proyecto sin conocerme, por tu acompañamiento amoroso y por tu rigor académico. Gracias por tu claridad frente a mis dudas y por hacerme dudar de mis certezas. Gracias por tus lecturas impecables de mis avances, por los seminarios de tesis y por tomarme de la mano para sentir la urgencia del feminismo en cada ámbito de nuestra existencia. Gracias por recordarme la importancia de la alegría en los momentos más frágiles y por hacer posible una academia que pone a las prácticas artísticas al frente. Gracias por todo lo que has aportado para que esta investigación sea una realidad.

Gracias Dra. Didanwy Kent Trejo por tu compromiso como Tutora hacia mi investigación desde el primer día de clases y por tu valiosa amistad. Gracias por el rigor de tus lecturas a mis avances y tus recomendaciones siempre abiertas al campo de la danza. Gracias por compartirme con tanta pasión los estudios intermediales, por sostener un espacio tan necesario como el Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP). Gracias por tus contribuciones siempre generosas para que este estudio haya llegado hasta aquí.

Gracias Dr. David Gutiérrez Castañeda por tu complicidad y acompañamiento como Tutor a lo largo de todo este proceso. Gracias por tus detalladas revisiones a mi investigación, por tus recomendaciones y por los desbordantes envíos de bibliografía. Gracias por tu generosidad y por compartirme esa mirada expandida hacia lo somático. Tus contribuciones han sido fundamentales para este trabajo de investigación.

Gracias Dra. Marisa Belausteguigoitia Rius por cada lección que me has regalado como Tutora y como profesora. Gracias por tu apasionado interés por tus estudiantes, por tus detalladas lecturas a mi investigación y por impulsarme a escribir esta tesis con el cuerpo. Gracias por todas las autoras feministas latinoamericanas que descubrí gracias a tu visión crítica y pedagógica. Gracias por ser mi mentora.

Gracias Dr. Antonio Prieto Stambaugh por el impulso que me diste para entrar a este programa de Doctorado. Gracias por los saberes que me compartiste como Director de tesis de la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana y ahora por tu acompañamiento como mi Tutor. Gracias por todo lo que me has enseñado con tanta generosidad, por tus detalladas lecturas y valiosa contribución a mi investigación.

Mi agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México:

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por darme el espacio y la infraestructura necesaria para llevar a término la investigación del Doctorado en Historia del Arte. Así como al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que me permitió durante los cuatro años, dedicarme a este estudio de manera exclusiva.

Gracias a la Coordinación General de Estudios de Posgrado por el apoyo económico recibido para la realización de mi estancia de investigación doctoral en España, así como al Posgrado en Historia del Arte por el apoyo económico recibido para participar como ponente en el *V Congreso Nacional y I Congreso Internacional de Investigación en Danza* en Bogotá, Colombia.

Gracias a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, en especial al Dr. Erik Velásquez García, Coordinador del Posgrado en Historia del Arte, por su valioso seguimiento a mi proceso como doctorando, así como a Héctor Ferrer Meraz, Secretario Auxiliar y a la Lic. Gabriela Sotelo, Asistente de procesos, por su apoyo permanente para resolver cada etapa durante mi paso por el posgrado. Agradezco al Comité Académico del posgrado por su respaldo a mi investigación.

Gracias Dra. Nina Hoechtl por tu complicidad, acompañamiento y aprendizajes compartidos durante el doctorado, gracias por revelarme la potencia de la interrupción ruidosa e inesperada durante los seminarios y por todo lo que me enseñaste desde un espacio amoroso y corporal tanto en la UNAM como en INVASORIX.

Gracias al Mtro. Alberto Dallal por sus conocimientos compartidos sobre crítica de la danza, así como por acercarme el archivo de la bailarina Ruth Noriega y por publicar en la Revista *Imágenes Estéticas* del Instituto de Investigaciones Estéticas los resultados de esa investigación documental.

Gracias al Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP) del Posgrado en Historia del Arte, por arroparme durante cuatro años, por las lecturas, talleres y charlas que me brindaron contención y apoyo. Por imaginar juntos un espacio académico transdisciplinar para las artes escénicas en la UNAM. Especialmente por sus detalladas lecturas y retroalimentación a mi trabajo de investigación agradezco a Mtra. Alejandra Gorráez, Mtra. Ximena Monroy, Mtra. Rosa María Gómez, Mtra. Marusia Pola, Dra. María Clara Lozada, Dr. Rodrigo Orduño, Mtra. Laura de la Maza, Lic. Laura Ríos, Mtra. Nora Salgado, Mtra. Berta Soni, Mtra. Iliana Muñoz y Dra. Didanwy Kent.

Gracias al Seminario de Tesis de tutorados de la Dra. Rían Lozano. Especialmente a Mtra. Ariadna Solís, Mtra. Amanda Macedo, Mtro. Brian Smith, Mtra. Una Pardo y Dra. Marcela

Landazábal, por sus detalladas lecturas en las diferentes versiones de mi trabajo de investigación, así como por la retroalimentación y perspectiva crítica desde ese espacio de saberes contagiado.

Gracias a mis compañeras del Seminario Cultura Visual y Género Mtra. Laureana Martínez Figueroa y Mtra. Franciny Abbatemarco del Doctorado en Historia del Arte, Mtra. Pía Ramírez y Dra. Brenda Macías del Doctorado en Pedagogía, por los saberes compartidos, su amistad, apoyo, contención y complicidad permanente.

Mi agradecimiento a la Universidad Miguel Hernández:

En especial a la Facultad de Bellas Artes y al Centro de Investigación en Artes CÍA, por recibirme en Estancia de Investigación Doctoral durante tres meses en Altea, España. Gracias infinitas a la Dra. Tatiana Sentamans Gómez, quien fue mi Tutora de la Estancia de Investigación, a la Dra. Carmen G. Muriana y a la Dra. Beatriz Higón del Colectivo O.R.G.I.A., por su amoroso recibimiento desde los espacios más íntimos de su práctica artística y académica, por ese travestismo académico que nos hermana. Todo mi agradecimiento al Dr. Daniel Tejero Olivares y al Dr. Javier Moreno por su cálida acogida.

A su vez agradezco infinitamente el apoyo de mi amiga la Dra. Anna Albaladejo y de su hijo Julen por abrirme las puertas de su hogar y recibirme con tanto amor y alegría durante mi estancia en España.

Mi agradecimiento a la Dra. Cristina Rivera Garza de la Universidad de Houston por acercarme a la escritura desapropiativa y por compartirme con tanta generosidad las posibilidades de la escritura creativa.

Gracias al Dr. Juan Ignacio Vallejos de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina y al Dr. Robson Haderchpek de la Universidad Federal de Rio Grande del Norte, Brasil, por su acompañamiento y por facilitarme bibliografía especializada en danza y artes escénicas desde sus contextos.

Mi agradecimiento al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura:

Especialmente al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón por permitirme el acceso al Archivo de Carlos Ocampo, así como a la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes y a la Coordinación Nacional de Danza por su colaboración en esta investigación.

Agradezco profundamente a la Dra. Margarita Tortajada Quiroz por el impulso que me brindó para ingresar al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, por su amistad y asesoría para adentrarme en la historia de la danza en México.

Gracias a la Dra. Patricia Camacho Quintos por su acompañamiento e interés en mi investigación, así como por su valioso apoyo con bibliografía especializada en estudios de la danza y masculinidades.

Mi agradecimiento a los artistas escénicos involucrados en esta investigación:

Gracias a mis cómplices de la Compañía Ángulo Alterno Danza, a quienes tengo el privilegio de dirigir y coreografiar desde hace veintidós años. Gracias Mtra. Leticia Velasco, Lic. Michele Ferrer y Lic. Rogelio Arrañaga por su amistad y acompañamiento. Gracias por el apoyo con materiales documentales y de archivo artístico de la compañía. Especialmente agradezco a quienes acuerparon las piezas creadas para practicar las nociones de esta investigación: Lic. Loris Morones, Lic. Christopher Castro Herrera y Mtro. Javier Díaz Dalannais, gracias infinitas por bailar en la videodanza *Protesta Epidérmica*. Así como a los colaboradores: Lic. Ingrid Jigar, Mtra. Juliana Welasco, Ronilson Luan Pinheiro y Lic. Alexa Zamora, por su participación, dedicación e invaluable apoyo.

Gracias Mtro. Astergio Pinto por tu complicidad en los proyectos de Ángulo Alterno Danza, especialmente por ponerle cuerpo a la pieza ~~XY: Sujeto inclasificable~~, así como por tu escucha, contención y palabras de aliento en los momentos difíciles.

Gracias Lukas Avendaño por tu acompañamiento de largo aliento, por tu amistad y por la práctica de la danza que nos hermana dentro y fuera del escenario, por tus palabras y por siempre recordarme la importancia de la alegría y de poner el cuerpo en tiempos adversos.

Gracias Miguel Mancillas por tu incondicional apoyo para la realización de esta investigación, por tu amistad, acompañamiento, escucha y gran generosidad. Gracias por las largas entrevistas con y sin café y por siempre creer en la necesidad de este estudio.

Gracias a la Compañía Antares Danza Contemporánea, y al Núcleo Antares por siempre hacerme sentir bienvenido a sus espacios más íntimos de ensayos y creaciones coreográficas. Gracias por su disposición y apoyo para la realización de entrevistas a profundidad y por facilitar documentos de su archivo artístico. Gracias especialmente a su director y coreógrafo Miguel Mancillas, esta investigación no habría sido posible sin su apoyo. Agradezco a los bailarines de la pieza estudiada *Las buenas maneras*: Tania Alday, Guadalupe Ballesteros, Zulema Campoy, Isaac Chau, Miranda García, Citlali Gasca, Gabino Guerrero, Víctor Ledesma, René Leyva, Paula Ornelas, Miguel Pro, Omar Romero, David Salazar, Diana Salazar y Erik Zaragoza. Así como a los colaboradores: Ivonne Ortiz, Gonzalo Jacobo y Sonia Juárez.

Gracias a la Compañía Los Jóvenes Zapateadores, por su gran compromiso y colaboración para la creación, estreno y circulación nacional de la pieza *Reverso*. Agradezco a sus directores Lic. Blanca Ramírez Gil y Ernesto Luna. Mi especial agradecimiento a los bailarines que participaron de las diferentes versiones de la coreografía y que, a través de sus cuerpos, me permitieron seguir reflexionando: Yesenia Castillo, Joshua Chávez, Clara Ivet de los Santos, Miguel Fernández, Kristal Flores, Shirley Guevara, Nandy Luna, Yarenzi Martínez, Rafael May, Ángel Mercado, Aarón Pérez y Dora Soto. Gracias a los colaboradores: Sergio Reynoso, Cruz del Carmen Ramírez Gil, Celso Arrieta y Mario Aguilera.

Gracias a José Rivera Moya y a La Cebra Danza Gay, por su colaboración durante la primera etapa del proyecto de investigación, así como por concederme entrevistas iniciales que me permitieron redirigir el estudio realizado.

Gracias especialmente a Cecilia Appleton y a la Compañía Contradanza, por su apoyo con materiales documentales y de archivo artístico de la compañía, así como por las entrevistas y su respaldo para el desarrollo de este estudio.

Agradezco profundamente a artistas, críticos y docentes que también participaron de entrevistas en distintas etapas de la investigación: Lukas Avendaño, Carmen García Muriana, Keops Guerrero, Olga Gutiérrez, Beatriz Higón, Haydé Lachino, Lola Lince, Rosario Manzanos, Mauricio Nava, Lydia Romero, Alicia Sánchez, Jessica Sandoval, Marcos Santana, Tatiana Sentamans, Marcel Sierra, Luis Gabriel Zaragoza y Tatiana Zugazagoitia.

Gracias a mi compañero de vida Ronilson Luan, por tu infinito amor, por tu paciencia, por tu espiritualidad, por tu alegría, por tus cuidados, por tu compañía, por tus palabras de aliento que siempre me brindaste a lo largo de todo este proceso. Gracias por tanto.

Agradezco a mi familia Ismael, María Esther, Ismael Antonio, Iván, Cynthia Esther, Juan Pablo, Melisa, María José, Eduardo, Rebeca, Chucho, Ingrid, Angelita y Alonso por su amor incondicional.

Gracias a mis amigos Verónica Alvarado, Mauricio Mejía, Blanca Ramírez, Juliana Welasco, Leandro Lopes, Astergio Pinto, Ingrid Jigar, Lázaro Benites, Marilyn Garbey, Ana Milena Navarro, Wilfran Barrios, Elena Rojas, Graciella Torres, Luis Javier Alvarado, José Palacios, Michele Ferrer, Juan Carlos Palma, Nandy Luna, Ángel Mercado, Berenice Quirarte y Cristina Maldonado por formar parte de esa gran red de apoyo, escucha y afecto danzado.

Alonso Alarcón Música
Ciudad de México, 7 de diciembre de 2022

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	13
Capítulo I. Los rastros de lo coreográfico: historia de la danza en clave cuir	48
I.1 Sobrevivencia <i>marica</i>: la homofobia como herida abierta	48
I.1.1 Marrakech y Veracruz. Dos experiencias de sobrevivencia	48
I.1.2 Homofobia o la costra que no sana	52
I.2 ¿<i>Homosexual, gay o marica</i>? Enunciación teórica	55
I.2.1 El triángulo escaleno para pensar relaciones teóricas desiguales	55
I.2.2 Perspectiva cuir como coreógrafo-investigador.....	60
I.3 ¿Y la biografía de José Rivera Moya? El fracaso como bisagra	61
I.3.1 La <i>Danza Gay</i> en México como proyecto inicial.....	61
I.3.2 Desviar las rutas en la historia de las imágenes a estudiar.....	64
I.4 Hacia una <i>metodología choto/marica</i> para torcer imágenes de lo coreográfico	68
I.4.1 Lo <i>choto</i> como maniobra para el desvío historiográfico.....	68
I.4.2 Enfoques del <i>contagio</i> en la investigación: cualitativo, intermedialidad, cuir, performatividad y prácticas coreográficas	70
I.4.3 Técnicas de investigación para la recolección de información, descripción, comprensión e interpretación.....	74
I.4.4 El <i>anverso</i> : la cara visible en la tradición de historiar la danza	82
I.4.5 El <i>reverso</i> : posicionamiento <i>marica</i> para mirar por detrás de las imágenes.....	83
Capítulo II. La danza, su historia y estudios en México: revisión crítica	88
II.1 Las “buenas maneras”: formación de la historia y la crítica de la danza	88
II.1.1 Historiografía de la danza en la UNAM y el INBAL	88
II.1.1.1 Historia de la danza en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBAL.....	88
II.1.1.2 La biografía como enfoque para historiar la danza.....	92
II.1.1.3 Danza moderna en México: Historiografías de Margarita Tortajada y Alberto Dallal sobre la primera mitad del siglo XX	97
II.1.1.4 Margarita Tortajada: contrapeso a la historia de biografías	102
II.1.1.5 El problema de historiar un arte efímero: torcer las preguntas	104

II.1.2 La crítica de la danza en México	106
II.1.2.1 Alberto Dallal: el crítico/especialista desde los lenguajes periodísticos	108
II.1.2.2 Rosario Manzanos: la valoración estética desde el vocabulario dancístico.....	111
II.1.2.3 Enfoques de la crítica de la danza desde los contextos institucionales.....	114
II.1.2.4 Patricia Cardona: un viraje en la reflexión hacia la Anatomía del crítico	117
II.1.2.5 Manuel Stephens: el coreógrafo-investigador en la práctica de la crítica	118
II.2 Estudios sobre género, masculinidades y danza en México: Antecedentes.....	120
II.2.1 <i>Danza y masculinidad</i> de Patricia Camacho (2000).....	121
II.2.2 <i>Danza y box: bálsamo y herida</i> de Patricia Camacho (2007).....	121
II.2.3 <i>Danza de hombre</i> de Margarita Tortajada (2005)	123
II.2.4 <i>Luis Fandiño. Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza</i> de Margarita Tortajada (2009)	124
II.2.5 <i>Danza y género</i> de Margarita Tortajada (2001, reedición 2011).....	125
II.2.6 <i>José Limón y las masculinidades hegemónicas: La Pavana del Moro</i> (2003) y <i>Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón</i> de Margarita Tortajada (2006, reedición 2011)	126
II.2.7 <i>'RepresentaXión' de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño</i> de Antonio Prieto Stambaugh (2014).....	127
II.2.8 <i>Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)</i> de Alonso Alarcón Múgica (2017).....	128
Manifiesto marica: protestar las escrituras de la historia de la danza en México	131
Capítulo III. Prácticas coreográficas de(s)generadas	136
III.1 De(s)generar las “buenas maneras” de historiar la danza	136
III.1.1 <i>La protesta epidérmica: hacer arder las imágenes</i>	136
III.1.2 <i>La coreoescritura: cruces entre práctica coreográfica y escritura académica</i>	140
III.2 Maniobras clave.....	146
III.2.1 <i>Protesta epidérmica</i>	146
III.2.1.1 Gestión del espacio: calle/cuerpo/instituciones.....	146
III.2.1.1.1 Los Movimientos de Danza Contemporánea Independiente y Lésbico-Gay durante la década de los ochenta y noventa	146
III.2.1.1.1.1 Temporalidad histórica compartida.....	148
III.2.1.1.1.2 Lo callejero como sustrato de la protesta epidérmica.....	151
III.2.1.1.2 <i>Protesta epidérmica: pandemia del VIH-SIDA, danza y activismo</i>	153
III.2.1.1.2.1 Pandemia del VIH-SIDA: la distorsión del exterminio homosexual	154
III.2.1.1.2.2 Colectivos homosexuales y activismos contra el virus	155

III.2.1.1.2.3 <i>Con la danza en el cuerpo. En lucha contra el SIDA</i> : Cecilia Lugo, Marco Antonio Silva, Raúl Parrao, Lidya Romero, Tito Vasconcelos y Adriana Castaños en el Palacio de Bellas Artes (1988)	157
III.2.1.1.2.4 <i>Maratón de Danza Piel de Látex</i> : Gregorio Fritz, Manlio Guerrero y Samuel Mata con Laura Rocha, Francisco Illescas, Cecilia Lugo, Raúl Parrao, Cecilia Appleton, José Rivera y Tatiana Zugazagoitia en la UNAM (1990)	159
III.2.1.1.3 La <i>Semana Cultural Lésbica-Gay</i> del Museo Universitario del Chopo, UNAM	162
III.2.1.1.3.1 Algunos antecedentes	162
III.2.1.1.3.2 Actividades realizadas y la llegada de La Cebra Danza Gay	164
III.2.1.2 Lo coreográfico que punza: Cartografías de la <i>homosexualidad</i> y lo <i>gay</i>	167
III.2.1.2.1 Imágenes coreográficas de la <i>homosexualidad</i> en constelación medial entre 1980 y 1990 en México	167
III.2.1.2.1.1 <i>Historias como cuerpos</i> (1980) de Lidya Romero	168
III.2.1.2.1.2 <i>El cazador nocturno. Primera fantasía</i> (1981) de Raúl Flores Canelo ...	170
III.2.1.2.1.3 <i>Cables</i> (1982) de Miguel Mancillas	170
III.2.1.2.1.4 <i>Toda mujer, todo hombre</i> (1982) de Miguel Mancillas	172
III.2.1.2.1.5 <i>Camas con historias</i> (1986) de Cecilia Appleton.....	174
III.2.1.2.1.6 <i>Tragedia en Polanco</i> (1990) de Raúl Flores Canelo	176
III.2.1.2.2 La coreografía que punza: José Rivera Moya	177
III.2.1.2.2.1 Algunos antecedentes del vínculo entre Raúl Flores Canelo y José Rivera	177
III.2.1.2.2.2 <i>El bailarín</i> (1988) de Raúl Flores Canelo: José Rivera.....	180
III.2.1.2.2.3 La salida de la <i>Danza Gay</i> del closet del Ballet Independiente.....	184
III.2.1.2.3 Aproximaciones performativas a la imagen de la Cebra Danza Gay	187
III.2.1.2.3.1 Cartografiar las imágenes coreográficas	188
III.2.1.2.3.2 Lo <i>performativo</i> en las <i>prácticas coreográficas de(s)generadas</i>	190
III.2.1.2.3.3 Cartografía performativa de la imagen de la Cebra Danza Gay	195
III.2.1.2.4 Dilemas de lo <i>gay</i> y <i>homonormatividad</i> en la danza contemporánea	197
III.2.1.2.4.1 La <i>Danza Gay</i> como zona de identificación de los bailarines homosexuales	197
III.2.1.2.4.2 <i>Homonormatividad</i> sujeta en la danza.....	199
III.2.1.2.4.3 La coreografía y la tecnificación corporal como inscripción <i>homonormativa</i>	201
III.2.2 <i>Anverso y reverso: la coreoescritura</i> como maniobra de análisis.....	206
III.2.2.1 Notas del contexto: Danzar en el desierto de Sonora	206

III.2.2.2 <i>Las buenas maneras</i> (2019) de Miguel Mancillas: Algunos antecedentes	209
III.2.2.3 Trabajo de campo en Hermosillo (Sonora), Xalapa (Veracruz) y Mérida (Yucatán)	212
III.2.2.4 Las premisas creativas.....	213
III.2.2.5 La estructura coreográfica	220
III.2.2.6 Los elementos escénicos	221
III.2.2.7 <i>Coreoescritura</i> y lenguajes cruzados entre el <i>anverso</i> y el <i>reverso</i> en movimiento	224
Instrucciones	224
Cuatro euerpas con ropa de mujer.....	225
Primera sección	227
Módulo 1: una manada.....	227
Módulo 2: PALPITACIONES	228
Módulo 3: apareamiento de las cigarras.....	231
Módulo 4: Duplas de PROTESTA interna.....	232
Módulo 5: Las escalinatas REVIENTAN	233
Segunda sección	234
Módulo 6: euerpes TRAVESTIDOS de varón.....	234
Módulo 7: AGARRARSE LOS HUEVOS	237
Módulo 8: ALEGORÍAS de TRANSICIONAR	239
Módulo 9: POLIFONÍA	240
Módulo 10: REESCRIBIR con euerpx un EPÍLOGO	241
Conclusiones	244
Referencias consultadas	259
Listado de imágenes	278

*Prácticas coreográficas de(s)generadas:
tránsitos mediales de imágenes homosexuales, gay y maricas
en la danza contemporánea en México (1980-2020)*

Introducción

Como el lente de una lupa que capta los rayos solares en dirección al cuerpo, la historia de la danza que voy a presentar es un relato que *arde* en la piel, que se filtra por los poros hacia lo más profundo del dolor desde el que surgen las imágenes coreográficas *homosexuales, gay y maricas*. Como señala David Gutiérrez Castañeda, cuando “la piel abre sus poros, su vellosidad se convierte en membrana que experimenta las sensaciones intensas del mundo”.¹ México ocupa el segundo lugar a nivel mundial en crímenes de odio por orientación sexual, se ubica después de Brasil, con los índices más altos registrados.²

Este es un relato que *arde* también en las *maniobras* activadas por bailarines, coreógrafos, agrupaciones de danza y colectivos LGBTTTIQ+³ para protestar su derecho a

¹ David Gutiérrez Castañeda, “Piel de la Memoria (Barrio Antioquía, mayo-agosto de 1999)”, en *Baukara 6. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, (Bogotá, noviembre 2014): 56.

² “En la administración anterior, en el sexenio del gobierno de Enrique Peña Nieto, al menos 473 personas LGBT fueron asesinadas en México por motivos relacionados a la orientación sexual o a la identidad y expresión de género percibida de las víctimas. Esa cifra significa que en promedio al menos 79 personas LGBT son asesinadas al año en nuestro país, lo que equivale a 6.5 homicidios por mes. Los dos últimos años del sexenio fueron los más violentos, ya que muestran un aumento de 30 por ciento del número de homicidios con relación al promedio de los años anteriores. Sin embargo, debemos anotar que la cifra real es superior a la registrada, ya que las notas periodísticas, en las que se basa este informe, no reportan todos los casos de muertes violentas por homicidios en contra de las personas LGBT. Las mujeres trans o personas trans con expresión femenina son las más expuestas a sufrir actos de violencia homicida, ya que fueron las víctimas más numerosas con 261 transfeminicidios, lo que representa 55% del total; seguidas de los hombres gay/homosexuales, con 192 casos, 40% del total. Así mismo, se registraron los feminicidios de 9 mujeres lesbianas; los homicidios de 5 hombres bisexuales, o percibidos como tales; y el feminicidio de una mujer bisexual o percibida como tal”, en Alejandro Brito, Coord., *Violencia extrema. Los asesinatos de personas lgbttt en México: los saldos del sexenio (2013-2018)*, (México: Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana A.C., 2019), 13.

³ “Las siglas LGBTTTIQ+ se refieren a: Lesbianas: mujeres que sentimos atracción sexual por mujeres. Gais: hombres que sentimos atracción sexual por hombres. Bisexuales: quienes nos sentimos atraídos sexualmente por personas de nuestro mismo sexo o género y también por personas de distinto sexo o género. Transgénero: personas que nos identificamos y expresamos con un género distinto al de nuestro sexo biológico., pero no pretendemos hacer modificaciones corporales. Travesti: personas que adoptamos comportamientos, vestimentas y expresiones que corresponden a un género distinto al de nuestro sexo, sin que ello implique una orientación. Transexuales: personas que hemos modificado nuestro sexo, adquiriendo las características físicas del otro. Intersexual: personas que hemos nacido con características físicas y biológicas de ambos

ser, a existir, a quemarlo todo para abrir nuevas posibilidades en un mundo habitable. Vivir una vida que vale la pena ser vivida frente a discursos de odio, heteronormativos y a la pandemia del VIH-SIDA⁴ que se mantiene, desde la década de los ochenta, como amenaza latente.

Investigar sobre el impacto de la pandemia del VIH-SIDA en el campo coreográfico en México, situado en el contexto de otra pandemia mundial, la del coronavirus SARS-COV2,⁵ hace que los alcances y los límites del presente estudio cobren otras dimensiones. Vivenciar las diversas estrategias de confinamiento, el cual ha confrontado la relación del ser humano con su propio cuerpo, con los recursos naturales, con la auto explotación y al cuerpo escénico con la desigualdad estructural que ha regulado las artes escénicas, mucho antes de la emergencia sanitaria.

Estos factores subrayan la importancia de observar lo que Helena Chávez explica como “las resonancias de los límites del arte y la política”,⁶ un rastreo que permita ubicar lo

sexos. Queer: personas que construimos y manifestamos nuestra sexualidad fuera de cualquier clasificación de género binario”, en Comisión Estatal de Derechos Humanos Jalisco, “¿Qué es la Población LGBT+?” [en línea] https://cedhj.org.mx/poblacion_LGBT+Q.asp (consultado el 12 de julio de 2022).

⁴ En 1983 se identificaron los primeros casos de infecciones por el Virus de Inmunodeficiencia Humana causante del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (VIH-SIDA) en México, los cuales se multiplicaron rápidamente durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado. Véase Gustavo Reyes Terán, “El tratamiento antirretroviral en México. Una perspectiva personal”, en *Treinta años del VIH-SIDA: perspectivas desde México*, Edit. Mónica Flores Lobato (México: Centro de Investigación en Enfermedades Infecciosas, Fundación México Vivo, 2011): 17.

⁵ “En diciembre de 2019 apareció en China el coronavirus SARS-COV2, el cual provoca la enfermedad llamada COVID-19, que se propagó rápidamente por todo el mundo y fue declarada pandemia global el 11 de marzo de 2020 por la Organización Mundial de la Salud. El gobierno mexicano hizo el llamado a la *Jornada Nacional de Sana Distancia* el 23 de marzo del mismo año, replegando los cuerpos a un confinamiento voluntario en casa. La pandemia provocó rápidamente el cierre de teatros, festivales, espacios de ensayo de compañías dancísticas y de escuelas de todos los niveles educativos; con lo cual, prácticamente todas las fuentes de trabajo de los artistas escénicos se vieron afectadas por cancelaciones de contratos, temporadas y giras artísticas programadas”, en Alonso Alarcón Múgica, “Imágenes de lo coreográfico durante la pandemia por el COVID-19 en México”, en *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*, Coord. Elka Fediuk y Ahtziri Molina, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2022), 137.

⁶ Helena Chávez, “La rebelión de los insomnes”, en *Revista Des-bordes*, (2009) [en línea] <http://des-bordes.net/> (consultado el 21 de mayo de 2021).

que el territorio de las prácticas artísticas genera de forma particular. Situarse en “la experiencia estética que permite una activación poético-política como creación de un momento de revuelta. Hacer política es dejar que las prácticas estéticas -adentro o afuera de los circuitos- nos contaminen, incitando nuestras afecciones y afectividades”.⁷

La pandemia del VIH-SIDA, como la del COVID19, es una interrupción aún latente de los diferentes sistemas que sostienen la vida. Resalta la importancia de pensar en “el cuidado como práctica crítica”⁸ en palabras de Gutiérrez Castañeda, para abordar el cuidado como “un conjunto de acciones explícitas en las que los agentes tienen en cuenta las situaciones de desigualdad, así como los saberes y sensaciones, intuiciones y vulnerabilidades, para reaccionar, según criterios reflexivos”,⁹ además de hacerse cargo “de otras personas, del mundo ecológico, de los objetos, de las ideas y también de los procesos”,¹⁰ de los cuerpos en resistencia.

Con la presente investigación doctoral sostengo que los *tránsitos mediales de las imágenes* que se habilitan desde los cuerpos en resistencia, maleables, torcidos e incorrectos: *maricas*, han sido suprimidos de la historia de la danza contemporánea mexicana oficial registrada hasta nuestros días, por lo que es necesario repensar los abordajes de la historiografía de la danza de finales del siglo XX y principios del XXI desde el “acto escénico como estrategia para inaugurar realidades”.¹¹ Filosofía que el

⁷ Chávez, “La rebelión de...”

⁸ David Gutiérrez Castañeda, “Compartiendo intuiciones: una carta personal a Liliana Angulo”, en *Hablar y Actuar. Arte, pedagogía y activismo en las Américas*, Edit. Bill Kelley, Jr. y Rebecca Zamora, (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 40.

⁹ Gutiérrez Castañeda, “Compartiendo intuiciones: una...”, 40.

¹⁰ Gutiérrez Castañeda, “Compartiendo intuiciones: una...”, 40.

¹¹ Lukas Avendaño en entrevista 1. En Alonso Alarcón Múgica, “Lukas Avendaño: Estudio de caso en Tehuantepec, Oaxaca”, en “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 175.

antropólogo y creador escénico *muxe*¹² Lukas Avendaño¹³ ha puesto en práctica en el campo de la coreografía y el performance.

Avendaño empezó a transgredir la norma¹⁴ en lo que él considera “una decisión o un deseo que debiera ser una posibilidad para todos. El desujetarse de las ideas preconcebidas, para inaugurar una nueva realidad”,¹⁵ a través del juego consciente con otros recursos para ficcionar los relatos establecidos en torno a la identidad *muxe*. El coreógrafo emprendió acciones como perforar sus orejas para utilizar aretes idénticos en ambos lados, dejar crecer su cabellera hasta la cintura para peinarse de formas poco usuales o atravesar Tehuantepec y el escenario con el cabello suelto desde que salió de la escuela secundaria.¹⁶

¹² “*muxe* en zapoteco significa mujer, pero es una forma en la que se nombra en el cotidiano a [quienes nacen con sexo masculino pero que se identifican con el género femenino] en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. En el contexto local los *muxe* forman parte de la vida social cotidiana [...] por lo general se visten de mujer y se dejan el cabello largo, manifestándose con una actitud jocosa y divertida desde la que se relacionan con hombres y mujeres”. En Alonso Alarcón Múgica, “El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades: Lukas Avendaño”, en “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 182.

¹³ Lukas Avendaño (Tehuantepec, Oaxaca, 1977). Poeta, performer, bailarín, coreógrafo y antropólogo. Finca su obra artística en la “antropología aplicada a las artes escénicas”, que le permite dar un soporte histórico, geográfico y documental a la misma, ya que se fundamenta en las técnicas de investigación antropológica. Ha presentado su obra en Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Tlaxcala, Puebla, Yucatán, Hidalgo, Jalisco, Nuevo León, Chihuahua, el D.F. y además en Canadá, Estados Unidos de América, Colombia y Argentina, Escocia, República Checa. Ha participado en: Men in Dance Festival, New Danza Horizons, Regina, SK., Canadá, 2015; Poesía en Voz Alta.14, Casa del Lago Juan José Arreola, UNAM, 2014; Mak Center for Art and Architectur at the Schindler House, Los Angeles, Estados Unidos, 2013; Festival de Danza Mov. Continuo, Bogota, Colombia, 2012; Universidad Madres de la Plaza de Mayo, Buenos Aires, Argentina, 2012; La Pocha Nostra’s Internacional Summer School, San Francisco, Estados Unidos, 2011; Festival Arizona Between Nosotros, Nogales 2011; Tucson-Phoenix, Arizona 2011; International Festival of Live Networked Performances, 2011; The Nacional Dance Institute’s Teaching Artist Training Program, Nueva York, 2008. En “Biografía”, de *Muxe, muxhe performer. Lukas Avendaño* [en línea] <https://www.facebook.com/pg/Muxe-muxe-performer-Lukas-Avenda%C3%B1o-815823491862168/about/> (consultado el 2 de junio de 2020).

¹⁴ El Diccionario de la Real Academia Española dice que la palabra *norma* viene del latín *norma* “escuadra” que en su primera acepción significa “Regla que se debe seguir o a que se deben ajustar las conductas, tareas, actividades, etc.”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/norma> (consultado el 20 de junio de 2022).

¹⁵ Alarcón Múgica, “El acto escénico...”, 183.

¹⁶ Alarcón Múgica, “El acto escénico...”, 183.

Puedo decir que Avendaño desarrolló una *maniobra* con su cabello, ya que la acción de peinarse es una “operación material que se ejecuta con las manos”¹⁷ que, en el contexto de este estudio, me lleva a pensar en la importancia de implicarse en la investigación académica con manos, con piel, con cuerpo. El cuerpo como *maniobra* para desujetar como historiador del arte las ideas preconcebidas por una academia que, como lo señalan Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano, va “despojándose de las señales corporales que puedan poner en cuestión la veracidad, la verosimilitud, la legitimidad de su conocimiento”.¹⁸ La tradición de la historia del arte en México ha contribuido a “invertir el cuerpo ausente”¹⁹ de quien investiga los cuerpos danzantes como “señal de investidura académica [para] descorporeizar el conocimiento, hacerlo abstracto, universal”.²⁰

Suscribo esta investigación desde la *maniobra* contraria propuesta por Belausteguigoitia y Lozano en la urgencia de “producir el cuerpo en paralelo a la producción del sujeto académico, un regreso intermitente al cuerpo como clave de encarnamiento de un saber en la academia: territorializar y desterritorializar el conocimiento”,²¹ para explorar qué sucede cuando se regresa al cuerpo en la escritura de una tesis doctoral. Así mismo, es una invitación para articular *maniobras* en el sentido de “operaciones que se hacen [...] para cambiar de rumbo”²² en la historia del arte coreográfico contemporáneo en México.

¹⁷ Significado de la palabra “maniobra”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/maniobra> (consultado el 12 de julio de 2022).

¹⁸ Marisa Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, “Introducción. Girar y contorsionar el mundo. Ponerlo al revés”, en *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*, Coord. Marisa Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, Primera edición, (México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 13.

¹⁹ Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, “Introducción. Girar y contorsionar...”, 13.

²⁰ Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, “Introducción. Girar y contorsionar...”, 13.

²¹ Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, “Introducción. Girar y contorsionar...”, 13.

²² Significado de la palabra “maniobra”, en *Diccionario de la Lengua...*

Jesús Martínez Oliva señala que “el discurso oficial de la historia está lleno de puntos oscuros y de olvidos”²³ por lo tanto, la *maniobra* de Avendaño es a su vez una provocación a pasarle el “cepillo a contrapelo”²⁴ a la historia de la danza oficial. En este caso, al estudio de piezas coreográficas para adentrarse en “la historia no contada, la de los olvidados y los vencidos que amenaza con extinguirse”²⁵ o, yo diría, con traspapelarse en los archivos institucionales.



Imagen 2. Lukas Avendaño en “Mi cabello. Mi Raíz”, 2006, Oaxaca, foto: Edson Caballero. Archivo personal de Lukas Avendaño.

²³ Jesús Martínez Oliva, “Hacer gemir a las piedras. O de cómo revisar la historia -desde una perspectiva queer- *En los Bajos de la Pirámide Invertida*”, en *En los Bajos de la Pirámide Invertida* del proyecto MNH, Museo Natural de Historia, Ed. Daniel Soriano y Pablo Sandoval, Trad. Marga Sandoval, (Murcia: Centro Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia, 2018), 11.

²⁴ Martínez Oliva, “Hacer gemir a...”, 11.

²⁵ Martínez Oliva, “Hacer gemir a...”, 11.

En el título de la presente investigación retomo la perspectiva de Ríán Lozano sobre las *prácticas culturales de(s)generadas*, ya que permite el análisis de “prácticas críticas y performáticas como ejercicios desestabilizadores del discurso artístico tradicional [así como] la potencialidad de algunos trabajos en el cuestionamiento de la repetición regulada de las normas de género”.²⁶ De la misma forma, Lozano explica que este tipo de prácticas “son ejercicios desestabilizadores de categorías ‘genéricas’: géneros artísticos, géneros sexuales y cuerpos normativos”.²⁷

Con este estudio a su vez doy seguimiento a la tesis *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)* por la que obtuve la Maestría en Artes Escénicas con mención honorífica en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV) en diciembre de 2017. En esa investigación abordé diversas preguntas, cuestionamientos y reflexiones sobre el ser hombre, las masculinidades, las relaciones entre los estudios de género con la danza y las formas de construirse masculino desde lo coreográfico. Fue una tesis en la que analicé piezas y procesos de los coreógrafos mexicanos Rodrigo Angoitia,²⁸ Miguel Mancillas²⁹ y Lukas Avendaño, en la cual concluí

²⁶ Ríán Lozano, “Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes”, en *Revista Investigación Teatral*. Vol. 3, núm. 5. (invierno 2013-2014): 61.

²⁷ Lozano, “Prácticas de(s)generadas: escenarios...”, 61.

²⁸ Rodrigo Angoitia (Ciudad de México, 1967). Coreógrafo, intérprete y maestro. Estudió técnica Graham con Antonia Quiroz y Jaime Blanc. Danza Clásica con Javier Torres y Oscar Ruvalcaba. Estudió actuación, investigación y análisis de movimiento con Abraham Oceransky, Sonia Fernández y Beate G. Zschiesche. Danza Butoh con Ko Murobushi y Natsu Nakajima. Es director del proyecto Estudio 28 que fundó en 1997 con la coreógrafa alemana Beate Zschiesche y es maestro en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana desde el año 2010. Intérprete desde 1985, ha trabajado con directores y coreógrafos como: Raúl Parrao, Beate Zschiesche, Lidya Romero, Oscar Ruvalcaba, Graciela Henríquez, Andrea Chirinos, Rossana Filomarino, Abraham Oceransky y Ko Murobushi, entre otros. Se ha presentado en los principales foros y festivales de Danza Contemporánea del país. Se ha presentado también en Alemania, los Estados Unidos y Japón. Recibió la Beca Intérpretes del FONCA en los años 2001, 2004 y la Mención Honorífica como mejor Intérprete Masculino del XIII Premio INBA-UAM. Creador Artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA 2010-2013 en Coreografía Contemporánea. Por la obra *Sleep into seconds...* obtiene XXV Premio INBA-UAM en 2004. En “Rodrigo Angoitia Guerrero. Semblanza”, de *Universidad Veracruzana* [en línea] <https://www.uv.mx/danza/files/2015/02/Rodrigo-Angoitia-CV.pdf> (consultado el 2 de abril de 2021).

²⁹ Miguel Mancillas (Hermosillo, Sonora, 19 de agosto de 1963). Bailarín, maestro y coreógrafo. A partir de 1980 estudió con diversos maestros como Beatriz Juvera, Isabel Hernández y Xavier Francis, entre otros. En

que “la práctica de la coreografía es una herramienta para la reimaginación de las masculinidades en México”.³⁰

En la presente investigación doctoral sobre *prácticas coreográficas de(s)generadas*, me adentro en el estudio de prácticas de los últimos cuarenta años en México, a través de un corpus de artistas y piezas en un arco temporal que abarca entre 1980 y 2020. Propongo miradas hacia el pasado, desviadas de lo “meramente nostálgico e historicista”³¹ que, siguiendo a Martínez Oliva, implica “llevar a cabo un revisionismo histórico en el que se someten a un escrutinio crítico las representaciones oficiales e institucionalizadas de la historia canónica”,³² en este caso, de la danza contemporánea y sus formas de analizar y criticar sus prácticas.

Propongo una perspectiva que abre la posibilidad de una reescritura crítica desde el cuerpo con el objetivo de rastrear los *tránsitos mediales de las imágenes* de la *homosexualidad*, lo *gay* y lo *marica* en la danza contemporánea, identificar el contexto político, cultural y social en el que fueron corporizadas estas imágenes a través de la coreografía, así como relacionar sus dilemas y profundidades con la propia *porosidad escénica*.

1981 ingresó al grupo Truzca en Hermosillo, Sonora. En 1986 fundó, junto con otros bailarines el grupo Antares Danza Contemporánea; en 1991 se separó de la agrupación para volver unos años más tarde y en la actualidad es su director artístico. Fue bailarín del Montreal Dance bajo la dirección de Daniel Jackson (1992-1993). Ha creado más de cincuenta coreografías, entre las que se encuentran: *Recordando nuestros juegos* (1981), *Yo, de Beatriz* (1989), *Cruor (a mi hermano Sergio, de Gustavo)* (1994), *Tiro al blanco, historia por entregas* (1997), *Cielo en rojo* (2003), *Falso Cognado* (2005), *Tu hombro* (2007), *Que no descubran tu nombre* (2012), *Desatados* (2014), entre muchas otras. Por su obra *Ápteros por ansia* (1997) recibe el XVIII Premio INBA- UAM, Cuarto Concurso Continental de Danza Contemporánea Categoría A., Premio mejor ejecutante masculino, mejor vestuario y mejor aprovechamiento de los recursos escénicos. Ganó el Premio Nacional de Danza Contemporánea José Limón en 2018 y es Creador Artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1999. En Cesar Delgado Martínez, Coord. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, (México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009), 262.

³⁰ Alonso Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 11.

³¹ Martínez Oliva, “Hacer gemir a...”, 10.

³² Martínez Oliva, “Hacer gemir a...”, 10.

Con los *tránsitos mediales de las imágenes* hago referencia al “carácter procesual de las imágenes atendiendo los desplazamientos, aconteceres y derivas que su estudio supone”³³ desde la aproximación de la intermedialidad³⁴ para la historia del arte, como lo explica Didanwy Kent Trejo. Una perspectiva que permite abordar los medios de circulación de las imágenes a través de paneles y constelaciones desde la influencia de Aby Warburg y su *Atlas de Imágenes Mnemosine*.³⁵ Retomo la idea de Warburg de que el cuerpo del historiador del arte “funciona como un campo de resonancia entre lo interno y lo externo”,³⁶ lo cual conduce a problematizar las categorías de archivo, fuente y documento en la historia de la danza.

La noción de *medio* desde el enfoque de los estudios intermediales la abordo en la presente investigación para hacer referencia a:

³³ Didanwy Kent Trejo, Seminario “La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas”, Posgrado en Historia del Arte, Semestre 2019-2, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

³⁴ Didanwy Kent Trejo señala que “la corriente de estudios intermediales es una orientación relativamente reciente, surgida a finales del siglo XX, que ha ido tomando fuerza en lo que va del siglo XXI. Uno de los primeros programas, que permanece activo con amplia producción de investigaciones en este campo, es el programa de estudios intermediales (primero llamado *Interart Studies*) dentro del *Department of Cultural Sciences of Lund University* en Suecia, creado por Hans Lund en el año 2001. En su mayoría el desarrollo de los estudios intermediales se ha dado en el ámbito de la comparatística literaria, que, partiendo de la problematización de las relaciones, por ejemplo, entre literatura y música o literatura y artes plásticas, es decir estableciendo comparaciones que van más allá de lo estrictamente literario, han aportado a la teorización de los objetos multimediales dentro de la disciplina de las Letras Comparadas”. En Didanwy Davina Kent Trejo, “La imagen intermedial: movimiento, instante y acontecer”, en “«Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «Reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”, (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 84.

³⁵ Linda Báez explica acerca de *El Atlas de imágenes Mnemosine* de Aby Warburg que “sobre grandes tableros de fondo negro, expuestos a lo largo de la elíptica sala de lectura de la biblioteca de Hamburgo, Warburg acumulaba, ordenaba y reorganizaba fotografías que continuamente mandaba a hacer. El uso de imágenes yuxtapuestas y su posibilidad combinatoria brindaban una manera dinámica de percibir y aprehender las imágenes, proceso en donde la palabra oral era asistida por la imagen. [En el *Atlas*] la imagen no se comporta como la mera representación de algo específico; antes bien, la imagen tiene la capacidad de ‘mostrar’ y, por tanto, de convocar a través de su propia apariencia lo otro que se evoca y no se representa. En este sentido, no se trata simplemente de hilar motivos formales, sino de despertar una conciencia visual de ellos que nos revele el enorme potencial energético al que las imágenes apelan cuando se relacionan entre sí”, en Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine: un viaje a las fuentes*, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 33.

³⁶ Para Aby Warburg “el cuerpo funciona como un campo de resonancia entre lo interno y lo externo, y constituye así un lugar de impresión y expresión donde finalmente se manifiestan la capacidad y la voluntad de expresión: núcleo alrededor del cual se teje la teoría de la imagen a lo largo del recorrido visual del *Atlas*”, en Báez Rubí, *Aby Warburg. El...*, 32-33.

1) *Los medios de las prácticas coreográficas*: el ejercicio de la composición coreográfica, los entrenamientos técnicos dancísticos, las secuencias de movimiento, los ensayos de coreografías, los procesos de montajes, los guiones escénicos, las dramaturgias corporales, las bitácoras de procesos creativos, los elementos escénicos, la iluminación, la música, el vestuario, el maquillaje y la escenografía.

2) *Los medios de las prácticas del historiador del arte*: la crítica de la danza, las reseñas, la revisión de los archivos institucionales, los archivos privados de artistas, las fotografías impresas y digitales, las videograbaciones, la hemerografía, los textos, la bibliografía especializada, los programas de mano, las biografías, las carteleras, los audios, las entrevistas presenciales y a distancia grabadas en voz, filmadas o escritas, los testimonios, las bitácoras de trabajo de campo y las notas de seminarios.

Todos *medios* para la circulación de las imágenes *homosexuales, gay y maricas* en la danza contemporánea en México.

La delimitación del problema de investigación la planteo a partir de ¿cómo dar cuenta de un acontecimiento coreográfico para historiarlo con una *perspectiva performativa*³⁷ en el campo del arte escénico contemporáneo?, pregunta rectora para las

³⁷ De acuerdo con Ewa Domanska, quienes eligen la *performatividad* como enfoque investigativo “proponen una epistemología distinta de la científica (en el sentido de *science*) que apoya esas investigaciones. A menudo se habla, pues, de una epistemología empática (*empathetic epistemology*) [...] El antropólogo Dwight Conquergood habla, por ejemplo, de «un modo de conocer sensible a la performance» (*performance-sensitive way of knowing*). En tal enfoque se produce también una relocalización o desplazamiento de la posición del investigador y un cambio del modo de aprehender su papel. Para definir esa posición, Tami Spry introdujo el término «Yo performativo» (*performative-I*). En esa opción, el investigador está comprometido en sus investigaciones y crea conocimientos en solidaridad con los sujetos y objetos de sus investigaciones, y no a distancia de ellos; no «inventa la tradición», sino que interviene en ella (*from invention to intervention*); coopera consciente y activamente en la creación del mundo de los otros, del mismo modo que también ellos cocrean el mundo de él/ella”, en Ewa Domanska, “El «viraje performativo» en la humanística actual”, en

prácticas coreográficas de(s)generadas que deriva en cuestionamientos sobre ¿cuáles son los tránsitos de las imágenes que se habilitan desde los cuerpos en resistencia, maleables e incorrectos en la danza contemporánea mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI?, ¿de qué formas se tuercen las imágenes corporales de la *homosexualidad*, de lo *gay* y de lo *marica* al historiar desde lo coreográfico su contexto político, cultural y social?, ¿qué maniobras compositivas permiten dobleces, fugas y rupturas históricas para cuestionar la heterosexualidad obligatoria, los roles de género y sus disensos en las escenas de la danza contemporánea?

Finalmente me propongo reflexionar sobre si estamos ya en condiciones de desplazar las preguntas sobre lo efímero de la danza para apropiarnos de los *rastros de lo coreográfico*, en otras materialidades y archivos, para reconstruir la memoria histórica. Entiendo los *rastros de lo coreográfico* en el sentido en que Georges Didi-Huberman aborda el ejercicio de la memoria histórica como *ceniza mezclada*³⁸ cuando la *imagen quema* “con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta (como cuando se dice ‘ardo de deseo’ o ‘ardo de impaciencia’)”.³⁹

Por lo que en la presente investigación mostraré tránsitos a través de diferentes medios en los que imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* “quema[n] con su *movimiento* intempestivo”⁴⁰ incapaces de detenerse en sus diversas rutas callejeras y escénicas,

Criterios. Revista Internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura, Trad. Desiderio Navarro, No. 37, 4ta época, (2011): 141.

³⁸ Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *La política de las imágenes*, Alfredo Jaar, Trad. Alejandro Madrid y Adriana Valdés, Ed. Adriana Valdés (Santiago de Chile: Metales pesados, 2008), 51.

³⁹ Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 51.

⁴⁰ Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

“quema[n] con su *audacia*”⁴¹ cuando se protesta con la danza y desde la piel, “quema[n] por el *dolor* del que ha[n] surgido”⁴² y son las propias imágenes las que a su vez producen “a quien se tome el tiempo de involucrarse”⁴³ con sus rastros.

Señala Didi-Huberman que “finalmente, la imagen quema por la *memoria*, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a *pesar* de todo”,⁴⁴ por la persistencia del historiador del arte como un polizón en términos de Gutiérrez Castañeda, cuando “nuestro verdadero obrar artístico es lograr producir la convergencia: aquello que el polizón logra con tanto empeño y dolor, desgarró y emprendimiento: hacerse una vida en el mundo extraño por medio de la persistencia”,⁴⁵ en este caso, una vida de las imágenes *homosexuales, gay y maricas* que la historia de la danza oficial ha guardado en el *closet* de sus institutos.

El *closet* como expresión de lo que ha sido reservado, oculto o simulado por no corresponder a lo que Lozano siguiendo el pensamiento de Monique Wittig identifica como la *estética normal*: estética *straight*, para referirse a “la estética disciplinada [...] por su tendencia a crear de forma inmediata ‘leyes generales’ –los universales humeanos- y el carácter normativo generado desde ese pensamiento teórico moderno”.⁴⁶

En este sentido cabe preguntarse ¿quiénes han sido albaceas de la historia de la danza en México y sus imágenes? Lozano explica que es en la figura de los *especialistas* y en “la retórica que los envuelve, las disciplinas en las ciencias humanas, los sistemas

⁴¹ Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

⁴² Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

⁴³ Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

⁴⁴ Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

⁴⁵ Gutiérrez Castañeda, “Compartiendo intuiciones: una...”, 39.

⁴⁶ Rían Lozano, “Estética *straight* y prácticas culturales a-normales: David Hume y Minique Wittig”, en *pipa*, núm. 02, (diciembre, 2012): 53.

teóricos sociales, [donde se ha depositado] la función de poetizar el carácter obligatorio de tú *serás* o tú *no serás* [...] *normal* en el caso de nuestra estética”.⁴⁷

El estudio de las imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* se inscribe en “la necesidad ontológica de construir *otro-diferente*”⁴⁸ en tanto la historia y la crítica de la danza en México han sido desarrolladas dentro del ámbito de la estética disciplinada moderna. De acuerdo con Lozano, este *otro* “será aquello que se salga o, mejor, *que no quepa*, dentro de los parámetros normativos fijados por la autoridad filosófica; una operación que no solo se define por sus actos de exclusión sino, principalmente, por su voluntad de delimitación de sus límites *rectos*”.⁴⁹

Por lo que la descripción, comprensión e interpretación de lo que en esta tesis sostengo como las *prácticas coreográficas de(s)generadas* implica “un acto radicalmente anormal (no normativo)”.⁵⁰ Una ruta investigativa torcida que disparo desde *la(s) memoria(s) queer/cuir* para cuestionar “la idea generalizada y propagada por las narrativas hegemónicas en torno a la política sexual que reivindica su legitimidad a través del borrado y deshistorización constante de las memorias colectivas de las disidencias: sexual, política, racial, de clase, cultural”.⁵¹

⁴⁷ Lozano, “Estética *straight* y...”, 53.

⁴⁸ Lozano, “Estética *straight* y...”, 53.

⁴⁹ Lozano, “Estética *straight* y...”, 53.

⁵⁰ Lozano, “Estética *straight* y...”, 53.

⁵¹ Virginia Villaplana Ruiz, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes, explican que *la(s) memoria(s) queer/cuir* aparecen “como estrategias de deconstrucción e impugnación del discurso heteronormativo, racista y patriarcal”. Señalan además que el uso del término *queer/cuir* tiene la intención de reconocer y visibilizar “la vulnerabilidad históricamente compartida entre los procesos de minorización que emergieron como protesta crítica” tanto en “el tercer mundo latinoamericano”, así como “en el Estado español franquista y postfranquista”, en Virginia Villaplana Ruiz, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes, “Introducción. Memoria queer/cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global”, en *Arte y políticas de identidad*, vol. 16, (junio 2017): 9-10.

Antonio Prieto Stambaugh explica que el término *queer* “emerge de las movilizaciones políticas en Estados Unidos e Inglaterra a fines de los ochenta”,⁵² como una teoría que en sus inicios “privilegió el análisis de las homosexualidades, [aunque se trata de un enfoque] también aplicable a todos los comportamientos sexuales en tanto que los plantea como construcciones culturales y discursivas”.⁵³

Lo *queer*, señala Prieto Stambaugh, enarbola una crítica hacia la heteronormatividad como “una estrategia desestabilizadora de los discursos y las prácticas de género”⁵⁴ para poner al descubierto lo arbitrario de los binomios oposicionales: lo “normal”/“anormal”, “heterosexual”/“homosexual”, “masculino”/“femenino”. Crítica que ha sido ampliamente abordada por Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*,⁵⁵ Paul Preciado en el *Manifiesto contrasexual*⁵⁶ y Judith Butler en *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*.⁵⁷

Lawrence La Fountain-Stokes, expone que el término *queer* “se usa en la América anglófona y sus zonas de contacto lingüístico (y de influencia teórica) como una marca resemantizada de diferencia sexual”,⁵⁸ por lo que es común referirse como *queer* a homosexuales, bisexuales, travestis o lesbianas por tratarse de sexualidades dislocadas de la norma heterosexual. Señala que además es “una posición que rebasa la política de la

⁵² Antonio Prieto Stambaugh, “Corporalidades disidentes de la performance sexo-diverso en Latinoamérica”, en *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad*, Coord. María Guadalupe Flores Grajales y Víctor Saúl Villegas Martínez, Primera edición, (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2022), 193.

⁵³ Antonio Prieto Stambaugh, “Cuerpos grotescos y performatividad *queer*”, en *R-ED Arte, Cultura Visual y Género*, vol. 1, PUEG-UNAM (2009): 1-6.

⁵⁴ Prieto Stambaugh, “Cuerpos grotescos y...”, 1-6.

⁵⁵ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

⁵⁶ Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Trad. de Julio Díaz y Carolina Meloni, (Barcelona: Anagrama, 2011).

⁵⁷ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, 1ª edición, Trad. Alcía Bixio, (Buenos Aires: Paidós, 2002).

⁵⁸ Lawrence La Fountain-Stokes, “La política queer del espanglish”, en *intersticios y entre-cruzamientos, Debate Feminista*, (abril, 2006): 141.

identidad y que se asocia de manera más cercana al descentramiento posmoderno del sujeto”.⁵⁹

El autor ha problematizado sobre “la ‘intraducibilidad’ o el reto de traducir (repensar/replantear/comunicar)”⁶⁰ el término *queer* en Puerto Rico y para la comunidad latina en Estados Unidos, ya que “el multilingüismo es esencial para el proyecto estético y la apreciación intelectual y emocional, tanto para los que entienden (y por lo tanto son receptores privilegiados) como para los que no entienden (y por lo tanto se sienten marginados, dislocados o confundidos)”.⁶¹ En ese contexto, La Fountain-Stokes subraya la potencia del término *queer* utilizado en inglés en el sentido de la “transgresión sexual, cultural y social [...] del ser, de la isla, de la diáspora, de la frontera, del cuerpo”.⁶²

En el mismo sentido, José Esteban Muñoz señala que “el fenómeno de la fantasía de que ‘lo *queer* es cosa de blancos’ se refleja con nitidez (y por contraste) en la normatividad de ‘lo blanco’ propia de la cultura gay estadounidense predominante”,⁶³ ante lo que el investigador responde con el término compuesto *queer de color* para referir que “los distintos componentes de identidad de estos sujetos ocupan espacios adyacentes y no se ajustan con comodidad a ningún discurso de la subjetividad de las minorías”.⁶⁴

Por otra parte, Prieto Stambaugh explica que lo *queer* es una perspectiva que artistas del performance en Latinoamérica se han apropiado “desde un posicionamiento descolonial que toma en cuenta las maneras como se vinculan las cuestiones de género, clase social y

⁵⁹ La Fountain-Stokes, “La política queer...”, 141.

⁶⁰ La Fountain-Stokes, “La política queer...”, 149.

⁶¹ La Fountain-Stokes, “La política queer...”, 149.

⁶² La Fountain-Stokes, “La política queer...”, 150.

⁶³ José Esteban Muñoz, “Introducción a la teoría de la desidentificación”, en *Estudios Avanzados de performance*, Edits. Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, Trad. Ricardo Rubio, Primera edición, (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 565.

⁶⁴ Muñoz, “Introducción a la teoría...”, 596.

etnicidad”.⁶⁵ El autor señala que la razón de la escritura del término *cuir* con “c” es subrayar las historias y corporalidades particulares en el territorio hispanoparlante.

Al respecto, Virginia Villaplana Ruiz, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes, señalan que *la(s) memoria(s) cuir* con “c” atienden a una maniobra de “desfamiliarización del término *queer*, pero también [es] una desautomatización de la mirada lectora/espectadora [que] registra la inflexión geopolítica hacia el Sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial, y/o fascista”.⁶⁶

Las autoras apuntalan que el desplazamiento de lo *queer* por lo *cuir* es a su vez “un locus de enunciación con inflexión decolonial, anti heteropatriarcal y anti-racista, tanto lúdica como crítica”.⁶⁷ La presente investigación la sitúo desde la retraducción epistémica de lo *queer* al uso desde el sur global de los estudios cuir, misma que se enciende en la indagación desde una perspectiva crítica situada, intermedial y performativa de: 1) el rol del historiador de la danza, 2) las metodologías para el estudio de piezas coreográficas, así como 3) las maniobras escriturales del relato historiográfico en el ámbito académico desde las prácticas coreográficas.

Los estudios cuir que me interesan vienen de la herencia del feminismo, de la “escuela de la rabia”⁶⁸ de la que habla Cristina Rivera Garza para referirse a las *mujeres de*

⁶⁵ Prieto Stambaugh, “Corporalidades disidentes de...”, 193.

⁶⁶ Villaplana Ruiz, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes, “Introducción. Memoria queer/cuir...”, 10.

⁶⁷ Villaplana Ruiz, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes, “Introducción. Memoria queer/cuir...”, 10.

⁶⁸ Cristina Rivera Garza explica que “las movilizaciones de mujeres, feministas tantas de ellas, que han tomado el espacio y el lenguaje público por asalto nos han enseñado que la rabia, que tan a menudo parece ser más una imposición en un contexto de desigualdad y no una elección, mucho menos una oportunidad, puede convertirse también en un parte aguas de nuestros modos de estar en el mundo [...] en esa *escuela de la rabia* aprendemos a leer y a releer los materiales que nos vienen del pasado para actualizarlos y ponerlos en modo de producir presente [...] en la *escuela de la rabia* reescribimos constantemente las tradiciones que reconocemos como impuestas, pero que el trabajo colectivo puede, sin embargo, reinventar como justamente propias. En la *escuela de la rabia* sobre todo nos encontramos para respirar y para comer y beber, para nutrirnos como la materia espiritual que somos o podemos ser [...] Se puede llegar a cualquier hora a la

*mecha corta*⁶⁹ que se han movilizado desde el activismo, la academia y la protesta a lo largo de la historia. Pues como dice la autora “ahí hacemos las preguntas posibles y también las imposibles. Ahí más que reconocernos, nos desconocemos, es decir, nos reconocemos como otras, como las que íbamos a ser antes de la desgracia del patriarcado, después de la hecatombe del patriarcado”,⁷⁰ para inaugurar futuros posibles.

Escuela del feminismo a la que algunos maricas enrabiados también asistimos para recorrer el aula errante y aprender, en mi caso, con mujeres feministas como Rían Lozano, Marisa Belausteguigoitia y Nina Hoechtl quienes fueron mis mentoras en el seminario de Cultura Visual y Género, así como en muchos otros espacios en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Cristina Rivera Garza de la Universidad de Houston, Coco Gutiérrez Magallanes y Gelen Jeletón, profesoras visitantes de la UNAM con quienes tuve la oportunidad de aprender sobre metáforas visuales, escritura creativa y fanzines. Tatiana Sentamans, Carmen García Muriana y Beatriz Higón del Colectivo O.R.G.I.A., profesoras que me recibieron, desde su perspectiva de artistas-investigadoras, en la estancia de investigación doctoral en el Centro de Investigación en Artes (CÍA) de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández en España.

La genealogía de mujeres feministas con las que me he formado tiene raíces desde mi investigación de maestría con Irmgard Rehaag Tobey, Margarita Tortajada y Gloria

escuela de la rabia porque no hay horarios preestablecidos, se puede asistir a clase o no, se pueden tomar notas en pequeños cuadernitos hechos a mano o conminar todo a la memoria colectiva [...] en la *escuela de la rabia*, esto hay que saberlo bien chicas, compañeras, colegas, siempre hay recreo”, en Cristina Rivera Garza, “Ya para siempre enrabiadas: pequeño diccionario para las movilizaciones de hoy”, Conferencia inaugural del XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responshabilidad, de CIEG UNAM [en línea] <https://www.facebook.com/CIEGUNAM/videos/1864470287070871> (consultado el 1 de mayo de 2022).

⁶⁹ “Hay maestras en la *escuela de la rabia*, las que nos abrieron el camino y al mismo tiempo todas somos maestras aquí, abriendo camino o tratándolo, tratando de hacerlo al menos”, en Rivera Garza, “Ya para siempre...”

⁷⁰ Rivera Garza, “Ya para siempre...”

Godínez en la Universidad Veracruzana (UV). Gabriela Cano, Karine Tinat y Ana Paulina Gutiérrez en El Colegio de México (COLMEX), donde a su vez pude aprender de profesoras invitadas como Martha Lamas del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) UNAM, Siobhan Guerrero del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) UNAM y Laura G. Gutiérrez de la Universidad de Texas. Como dice Rivera Garza “nuestros pies se amoldan a las huellas que han dejado otros antes que nosotros, invisibles pero ardientes, materiales en su médula misma, esas huellas guían nuestros pasos”.⁷¹

Hay huellas de feministas a las que me aproximé a través de la revolución de sus textos como Gloria Anzaldúa desde la perspectiva chicana, mestiza, de frontera; la antropóloga argentina Rita Segato de estudios descoloniales. Haizea Barcenilla en crítica de arte y género en España. Silvia Rivera Cusicanqui socióloga y activista descolonial boliviana. Lorena Cabnal en feminismos comunitarios de Guatemala. En mi experiencia lo cuir es feminista o no es.

Con la presente investigación, a su vez, busco sumar a estudios ya desarrollados con enfoque *queer/cuir* sobre danza, cuerpo y performance. Por ejemplo, los realizados desde los estudios latinxs, de la diáspora y chicanos en Estados Unidos: *Desidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*⁷² (1999) y *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*⁷³ (2020) de José Esteban Muñoz. *Queer Ricans. Cultures and Sexualities in the Diaspora*⁷⁴ (2009) y *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and*

⁷¹ Rivera Garza, “Ya para siempre...”

⁷² José Esteban Muñoz, *Desidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*, (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999).

⁷³ José Esteban Muñoz, *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

⁷⁴ Lawrence La Fountain-Stokes, *Queer Ricans. Cultures and Sexualities in the Diaspora*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

*Trans Performance*⁷⁵ (2021) de Lawrence La Fountain-Stokes. *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*⁷⁶ (2010) de Laura G. Gutiérrez.

Las contribuciones de investigadores mexicanos en el contexto de los estudios críticos del performance y las artes escénicas: *Queer/Joto: Performing the Epidermic Cartography of Lesbian and Gay Chicanos*⁷⁷ (2000), *Cuerpos grotescos y performatividad queer*⁷⁸ (2009), ‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño⁷⁹ (2014) y *Corporalidades disidentes de la performance sexo-diverso en Latinoamérica*⁸⁰ (2022) de Antonio Prieto Stambaugh. *Jarocho queer. Deconstrucción del traje de jarocho en seis imágenes performáticas*⁸¹ (2019) de Gloria Luz Godínez Rivas.

De prácticas artísticas cuir, tomo como antecedente dos manifiestos publicados: en Chile *Loco Afán, Crónicas de sidario*⁸² (1997) de Pedro Lemebel y en México *Pensamiento Puñal*⁸³ (2014) de Lechedevirgen Trimegisto. Así como publicaciones recientes de bailarines/coreógrafos-investigadores en España sobre VIH-SIDA, danza e historia *queer: Sudando el discurso*⁸⁴ (2015) y *Lo tocante*⁸⁵ (2018) de Aimar Pérez Galí. *De puertas para*

⁷⁵ Lawrence La Fountain-Stokes, *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021).

⁷⁶ Laura G. Gutiérrez, *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*, (Austin: University of Texas Press, 2010).

⁷⁷ Antonio Prieto Stambaugh, “Queer/Joto: Performing the Epidermic Cartography of Lesbian and Gay Chicanos”, en *Meeting of the Latin American Studies Association*, March 16-18, (Miami: Latin American Studies Association, 2000): 1-6.

⁷⁸ Prieto Stambaugh, “Cuerpos grotescos y...”

⁷⁹ Antonio Prieto Stambaugh, “‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño”, en *Latin American Theatre Review*, 48.1, (Otoño/Fall, 2014): 31-53.

⁸⁰ Prieto Stambaugh, “Corporalidades disidentes de...”

⁸¹ Gloria Luz Godínez Rivas, “Jarocho queer. Deconstrucción del traje de jarocho en seis imágenes performáticas”, en *Morenas de Veracruz. Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2019).

⁸² Pedro Lemebel, *Loco Afán, Crónicas de sidario*, (Santiago: Lom Ediciones, 1997).

⁸³ Lechedevirgen Trimegisto, “Pensamiento Puñal”, en *Tramoya. Cuaderno de teatro*, núm. 120, (2014): 13-20.

⁸⁴ Aimar Pérez Galí, *Sudando el discurso*, (Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 2015).

⁸⁵ Aimar Pérez Galí, *Lo tocante*, (Euskadi: Album, 2018).

*adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*⁸⁶ (2017) e *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*⁸⁷ (2020) de Fernando López Rodríguez.

Como dice Rivera Garza “saber qué huella habitamos es, visto así, una cuestión de pertenencia, los pasos detrás de esas huellas, nos conectan al pasado, ligándonos irremediabilmente a él, pero también, nos conducen hacia el futuro”.⁸⁸ En este caso, hacia las *prácticas coreográficas de(s)generadas: tránsitos mediales de imágenes homosexuales, gay y maricas en la danza contemporánea en México (1980-2020)*.

La tesis se conforma de tres capítulos, un manifiesto, conclusiones, fuentes consultadas y listado de figuras. En el capítulo I *Los rastros de lo coreográfico: historia de la danza en clave cuir* expongo el encuadre metodológico de la investigación, el cual se divide en cuatro apartados. Inicio con la sobrevivencia *marica* como un antecedente en clave autobiográfica cuir sobre la homofobia como herida abierta, en la que voy a describir dos experiencias concretas vividas en las ciudades de Marrakech en el contexto de una gira artística y en Veracruz, mi lugar de nacimiento, para reflexionar sobre la *costra que no sana*: una metáfora visual de la homofobia.

En el segundo apartado me propongo tejer algunas reflexiones a partir de la pregunta ¿qué potencias investigativas se vislumbran en el debate entre los significados de la *homosexualidad*, lo *gay* y lo *marica*?, con el propósito de cuestionar los tipos de relaciones/tensiones que se establecen entre las definiciones. Hago uso de la figura geométrica del triángulo escaleno para pensar relaciones teóricas desiguales y enunciar mi

⁸⁶ Fernando López Rodríguez, *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, (Barcelona/Madrid: EGALES, 2017).

⁸⁷ Fernando López Rodríguez, *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, (Barcelona/Madrid: EGALES, 2020).

⁸⁸ Rivera Garza, “Ya para siempre...”

perspectiva cuir como coreógrafo-investigador. El tercer apartado gira en torno a la pregunta ¿y la biografía de José Rivera Moya?,⁸⁹ con la intencionalidad de hablar sobre el fracaso que me desplazó del proyecto inicial que estaba dedicado al análisis de la *Danza Gay* en México.

Cierro el capítulo I con la cuarta sección en la que hago un ejercicio retrospectivo sobre la metodología *choto/marica* para torcer imágenes de lo coreográfico. Describo su puesta en práctica desde el contexto situado como coreógrafo-investigador veracruzano, por lo que abordo lo *choto* para el desvío historiográfico, describo los enfoques metodológicos del *contagio* entre lo cualitativo, la intermedialidad, lo cuir, la performatividad y las prácticas coreográficas. Expongo las técnicas para la recolección de información, descripción, comprensión e interpretación utilizadas. Finalmente explico mi enfoque metodológico desde el *anverso*: la cara visible en la tradición de historiar la danza, y el *reverso*: posicionamiento *marica* para mirar por detrás de las imágenes coreográficas.

En el capítulo II *La danza, su historia y estudios en México: revisión crítica* presento un relato historiográfico que se nutre de una serie de archivos, fuentes y documentos diversos con el propósito de articular un breve recorrido por la danza escénica mexicana dividido en dos apartados. El primero es una revisión de las “buenas maneras” en que se ha formado la historia y la crítica de la danza. En la primera sección del primer apartado abordo las historiografías sobre danza realizadas en el Instituto de Investigaciones

⁸⁹ José Rivera Moya (San Luis Potosí, San Luis Potosí, 9 de agosto de 1969). Bailarín, maestro y coreógrafo. Inició sus estudios en 1985 en el Instituto Potosino de Bellas Artes. En 1987 Raúl Flores Canelo lo invitó a ingresar en el Ballet Independiente, en donde permaneció hasta 1996. En 1993 obtuvo mención como mejor intérprete masculino dentro del marco del XIV Premio Nacional de Danza con la obra *Los días azules*. En 1995 ganó el premio a la mejor coreografía elegida por el público en el XV Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí por su obra *Estudio para un visionado de costumbres raras y dudosa procedencia*. Ha sido becario del FONCA (1991), del INBA (1993) y en 1994 ganó en V Concurso Proyectos de Obra Coreográfica. En 1996 fundó el grupo La Cebra. Algunas de sus coreografías son *Ave María Purísima (De prostitución y lentejuelas)* (1996), *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el futbol* (1998), y *Antes que amanezca (Cuando ya va bien mala)* (1998). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 336.

Estéticas (IIE) de la UNAM y en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI Danza) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Explico cómo el principal enfoque para historiar la danza ha sido la escritura de biografías de personajes emblemáticos. Describo la danza moderna en México de la primera mitad del siglo XX a partir de las historiografías escritas por Alberto Dallal⁹⁰ y Margarita Tortajada.⁹¹ Cierro con la discusión en torno al problema de historiar la danza contemporánea como un arte efímero y expongo la necesidad de torcer las preguntas de investigación.

En la segunda sección del primer apartado presento una revisión exhaustiva de enfoques de la crítica de la danza en México. Inicio con el perfil del crítico/especialista desde los lenguajes periodísticos de Alberto Dallal y la valoración estética desde el

⁹⁰ Alberto Dallal nació en la Ciudad de México en 1936. Ha sido colaborador de importantes suplementos y revistas culturales de México y de algunos del extranjero. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1963-1964. Fue Coordinador de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (1968-1969). Desde 1975 es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas (de tiempo completo a partir de 1980; titular "C" en 1991); es profesor de asignatura en las Facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Políticas y Sociales; las tres entidades pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1985 se halla adscrito al Sistema Nacional de Investigadores (Nivel II). Ha ejercido ininterrumpidamente la crítica literaria y la crítica de teatro y danza durante más de cuarenta años. Obtuvo el Premio Magda Donato 1979 por su libro *La danza contra la muerte* y el premio Xavier Villaurrutia 1982 de ensayo por su libro *El "dancing" mexicano*. El Instituto Nacional de Bellas Artes le otorgó el reconocimiento "Una vida en la danza" 1996. A partir de mayo de 2000 la biblioteca del Centro Nacional de Danza Contemporánea en Santiago de Querétaro lleva su nombre. Véase "Alberto Dallal Castillo", en *Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] http://www.esteticas.unam.mx/alberto_dallal (consultado el 1 de junio de 2020).

⁹¹ Margarita Tortajada (Guadalajara, Jalisco, 15 de septiembre de 1959). Bailarina, investigadora, maestra, coreógrafa y funcionaria. Es licenciada en ciencias políticas y administración pública, maestra en ciencias políticas, maestra en educación e investigación artísticas y doctora en ciencias sociales. Sus estudios dancísticos los realizó en la Academia de la Danza Mexicana (1969-1974), en el Seminario del Taller Coreográfico de la UNAM (1979-1981) y en diversos cursos de especialización en la Martha Graham School of Contemporary Dance y el Center of American Dance, entre otras instituciones. Participó como bailarina en los grupos: Taller de Experimentación Movimiento-Espacio, donde fue maestra y coreógrafa (1983-1985), Quinto Sol (1987), Danza Contemporánea Triángulo (1988), Barro Rojo Arte Escénico, desempeñándose como coordinadora administrativa. Autora de las coreografías *Ella...* *La Malinche* (1984) y *Opción. Para Miguel Concha* (1985). En 1985 ingresó al CENIDI Danza José Limón como investigadora; de 1988 a 1997 fue coordinadora de investigación; formó parte del Consejo Académico y del Consejo Editorial. Es autora de los libros *Danza y poder* (INBA-Cenidi-Danza José Limón, 1995) y *Mujeres de danza combativa* (Conaculta, 1998) entre muchos otros. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 385.

vocabulario dancístico de la crítica Rosario Manzanos;⁹² ambas, visiones de la crítica desde la estética moderna realizada en contextos institucionales. Continúo con el viraje hacia la *Anatomía del crítico*⁹³ de danza propuesta por Patricia Cardona⁹⁴ y planteo las prácticas del bailarín Manuel Stephens⁹⁵ como coreógrafo-investigador en la escritura de la crítica de danza.

⁹² Rosario Manzanos González (México, D.F., 1 de enero de 1958). Bailarina, coreógrafa, maestra, promotora, crítica y funcionaria. Inició sus estudios en la Escuela Nacional de Danza (1964-1976), donde obtuvo el título de profesora. Cursó la carrera de biología (1976-1980) y la maestría en ciencias de la comunicación (1991-1994), ambas en la UNAM. En 1984 montó la coreografía para la obra *Tuércele el cuello al cisne, pero no lo dejes morir* de Amanda Obregón. Fue coreógrafa del programa de televisión *Así es...* del canal 13 (1984) y *Desde el rincón* (1984-1985). Fundó, junto con Pablo Muñoz Ledo y Sigfrido Alcántara, el Centro de Estudios sobre Educación Artística Infantil AC (1981). Coordinó el Departamento de Danza y Expresión Corporal (1981-1983). Dirigió los talleres de danza creativa infantil en la UNAM (1982-1983). Planeó y organizó junto con Adriana Castaños el Encuentro de Danza en el Noroeste (1985). Colaboró como instructora nacional para la capacitación de promotores culturales de la SEP (1996) y como organizadora en 1989. Dirigió el Departamento de Danza de la UNAM (1989-1993). Trabajó como guionista, investigadora y musicalizadora de la serie *De cuerpo a cuerpo* (1993-1996) transmitida en Radio Educación. Colaboró con la revista *Proceso* (1988-2013). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 263.

⁹³ Patricia Cardona, *Anatomía del crítico*, (México D.F.: Pórtico de la Ciudad de México, 1991).

⁹⁴ Patricia Cardona (San José, Costa Rica, 12 de noviembre de 1949). Periodista especializada, crítica de danza, investigadora y funcionaria. Estudió danza en la Connecticut Dance Academy (1963-1968). En la década de los setenta cursó la licenciatura en filosofía en la Universidad de Costa Rica. En 1986 viajó a Francia para estudiar en la Escuela Internacional de Antropología Teatral y dos años después los continuó en Italia. Publicó artículos en *El Día* (1974-1977). En el periódico *unomásuno* desarrolló su trabajo como periodista cultural y crítica de artes escénicas (1977-2000), en el suplemento *Sábado* (1984-2000) fue coordinadora de la Sección Cultural y Espectáculos (1986-1988) y fundó el suplemento de salud y ecología *Dosmiluno* (1988). Creó la Fundación Nacional para las Artes Escénicas (1987). En 1990 ingresó como investigadora del CENIDI Danza José Limón, donde fungió como coordinadora de documentación (1998-2000) y fue nombrada coordinadora de investigación en agosto de 2000. Se ha desempeñado como maestra de los seminarios *La percepción del espectador* y *La dramaturgia del bailarín*. Es autora de libros como: *La danza en México en los años setenta* (1980), *La nueva cara del bailarín mexicano: antología hemerográfica* (1990), *Anatomía del crítico* (1991) y *Guillermina Bravo. Una iconografía* (1996), entre otros. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 95-96.

⁹⁵ “Bajo la dirección de Guillermo Maldonado entró al campo de la danza profesional como bailarín con condiciones pocas veces vistas: pies apuntados, espalda flexible, salto, giro y sobre todo ganas. Hijo del historiador del mismo nombre, Manuel se desarrolló paralelamente como un estudioso de las letras inglesas, en las que hizo su licenciatura, para posteriormente cursar una maestría en literatura comparada, ambas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde hasta su muerte se desenvolvió como maestro y académico. Pero como la danza siempre fue su demonio interior, trabajó ferozmente para integrarse a colaborar con creadores de la talla de Duane Cochran, director del grupo Aksenti; José Rivera, director de La Cebra Danza Gay; Benito González y Evoé Sotelo, directores de Quiatora Monorriel, entre otros. En todos los grupos en los que bailó se destacó. Experimentó en el campo de la coreografía con su grupo Opus Nigrum, con el que ganó en 2004 el Premio INBA-UAM. El baile y la investigación se tornaron en un nuevo objetivo y realizó amplios ensayos sobre la danza contemporánea independiente; por ello trabajó en una asombrosa cronología de la danza mexicana para la edición México: su apuesta por la cultura, editado por Proceso, la editorial *Random House Mondadori* y la UNAM (2003). Posteriormente entró a las filas de La Jornada Semanal, donde marcó un paso seguro e importante. Sus artículos sobre las nuevas tendencias en la danza contemporánea lo convirtieron en un crítico admirado. Destacó como reportero feroz, aficionado a los datos

Este análisis está relacionado con la pregunta formulada por Daniel Montero en torno a “la condición de la crítica de arte en México”⁹⁶ durante los últimos treinta años, en ese periodo que algunos han señalado como una “supuesta crisis de la crítica actual”.⁹⁷

Cierro el capítulo II con un estado del arte sobre investigaciones que han sido pioneras para establecer los vínculos entre los estudios sobre género, las masculinidades y la danza en México. Hago un recorrido por las publicaciones *Danza y masculinidad*⁹⁸ (2000) y *Danza y box: bálsamo y herida*⁹⁹ (2007) de Patricia Camacho;¹⁰⁰ *Danza de hombre*¹⁰¹ (2005), Luis Fandiño. *Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de*

difíciles de obtener y a temas relacionados con nuevas formas de entender el cuerpo y el movimiento. Militó por la causa gay y en defensa de las mujeres. Hace dos años fue asaltado en un taxi que tomó para ir al aeropuerto, iba a impartir un curso a Mazatlán, y nunca llegó. Le robaron todas sus cosas, incluida su preciada computadora con todos sus escritos, y además lo golpearon salvajemente. Como resultado entró en una profunda depresión de la que no salió jamás y su salud se quebrantó. El jueves 2 de febrero murió de neumonía. Tenía 45 años y estaba exhausto de sentir que no pertenecía a este mundo”, en Rosario Manzanos, “Adiós a Manuel Stephens”, en *Proceso*, Sección Cultura, lunes 6 de febrero de 2012 [en línea] <https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/2/6/adios-manuel-stephens-98456.html> (consultado el 19 de diciembre de 2020).

⁹⁶ Daniel Montero, “Algunos apuntes sobre ‘lo contemporáneo’ en la crítica de arte en México”, en *Dossier #5/ Definiciones de lo contemporáneo en el arte*, *Índex Revista de Arte Contemporáneo*, sexta edición, Núm. 05, (junio, 2018): 55.

⁹⁷ Montero, “Algunos apuntes sobre...”, 55.

⁹⁸ Patricia Camacho, *Danza y masculinidad. La participación masculina en la danza contemporánea mexicana. Dos estudios de caso*, (México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2000).

⁹⁹ Patricia Camacho Quintos, *Danza y box: bálsamo y herida*, (México: CONACULTA/FONCA/INBA/CENART, 2007).

¹⁰⁰ Patricia Camacho Quintos (México, D.F., 29 de agosto de 1961). Socióloga, periodista e investigadora. En 1976 el gobierno mexicano la nombró valor juvenil por sus méritos académicos. Es Doctora en Creación Literaria por Casa Lamm (mención honorífica). Cuenta con una Maestría en Apreciación y Creación Literaria por esa misma casa de estudios. Es licenciada en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Diplomada en Crítica Aplicada a las Artes Escénicas por la Universidad del Claustro de Sor Juana y el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en Promoción y Gestión Cultural por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha sido redactora, editora responsable de turno y reportera de la Agencia Mexicana de Noticias (Notimex) (1983-1989); reportera del noticiero *Enlace* (1985), y guionista, investigadora y conductora de programas culturales del canal 11 (1986-1991). Colaboradora del suplemento *Doblejornada* del diario *La Jornada* (1987-1999) y del suplemento *El Gallo Ilustrado de El Día* (1991-1992). Comentarista crítica de danza de *Notimex* (1996-2000) y de *La Jornada* (1993-1995 y 1997-1999). Investigadora del CENIDI Danza José Limón desde 1993. Conferencista de coloquios y mesas redondas, entre otros actos académicos. Recibió una preseña por su labor de 1984 a 1987 del sindicato *Notimex* (1994) y un reconocimiento de *La Jornada* por diez años en el suplemento *Doblejornada* (1997). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 89-90.

¹⁰¹ Margarita Tortajada, *Danza de Hombre*, (Culiacán: SOMECS-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa -ISMUJER, 2005).

la danza¹⁰² (2009), *Danza y género*¹⁰³ (2001, reedición 2011), *José Limón y las masculinidades hegemónicas: La Pavana del Moro*¹⁰⁴ (2003) y *Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón*¹⁰⁵ (2006, reedición 2011) de Margarita Tortajada. Ambas autoras son investigadoras del CENIDI Danza y sus trabajos antecedente fundamental en estos estudios desde la danza.

A su vez reviso '*RepresentaXión*' de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño¹⁰⁶ (2014) publicación de Antonio Prieto Stambaugh,¹⁰⁷ investigador pionero y referencia en los estudios críticos del performance como aproximación para pensar la danza y el teatro en relación con las dimensiones género, nación, sexualidad y etnicidad. Cierro el apartado retomando algunas de las ideas desarrolladas en *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)*¹⁰⁸ (2017), trabajo que presenté para obtener el grado de maestro y del que, como ya dije al inicio de esta introducción, surgen preguntas que han sido motor para la presente investigación.

¹⁰² Margarita Tortajada, Luis Fandiño. *Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza*, (México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2009).

¹⁰³ Margarita Tortajada, *Danza y género* (México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2011a).

¹⁰⁴ Margarita Tortajada, "José Limón y las masculinidades hegemónicas: La pavana del Moro", en *Revista Casa del Tiempo* (marzo 2003): 57-69.

¹⁰⁵ Margarita Tortajada, "Masculinidades Alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y Limón", en Antonio Marquet Coord., *Hegemonía y Desestabilización: Diez reflexiones en el campo de la cultura y la sexualidad*, (México: Ediciones Eón-Fundación Arcoíris, 2011b).

¹⁰⁶ Prieto Stambaugh, "'RepresentaXión' de un muxe..."

¹⁰⁷ Antonio Prieto Stambaugh (Ciudad de México, 20 de diciembre de 1963). Docente-Investigador tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, donde es responsable del Cuerpo Académico Consolidado - Teatro, con el que trabaja la línea de investigación (LGAC) "Teatralidad, performatividad y cultura". Se especializa en teatro y performance mexicano actual, con particular interés en artistas que trabajan las dimensiones de género, nación, sexualidad y etnicidad. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, tiene maestría en Estudios del Performance por la Universidad de Nueva York, y doctorado en Estudios Latinoamericanos la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Comité Ejecutivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política, con sede en la Universidad de Nueva York. Co-autor con Yolanda Muñoz González del libro *El teatro como vehículo de comunicación*, (Editorial Trillas, 1992). Co-editor del libro *Ofelia Zapata "Petrona": una vida dedicada al teatro regional* (Instituto de Cultura de Yucatán, Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2007), y editor del libro *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, coordinado por Domingo Adame y publicado por la Universidad Veracruzana en 2011. También es editor de la revista *Investigación teatral*. En "Antonio Prieto Stambaugh", de *Universidad Veracruzana* [en línea] <https://www.uv.mx/cecda/antonio-prieto-stambaugh/> (consultado el 19 de octubre de 2021).

¹⁰⁸ Alarcón Múgica, "Masculinidades polimórficas en..."

Interrumpo el capitulo de la tesis con el *Manifiesto marica*,¹⁰⁹ una maniobra para protestar las escrituras de la historia de la danza en México, inspirado por autores latinoamericanos como Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto (México) y Pedro Lemebel (Chile). Se trata de un texto performativo como resultado de una práctica encarnada desde el enfoque del coreógrafo-investigador. Un primer bosquejo de lo que he denominado *coreoescritura*, con la intención de dar cuenta del contexto situado en el que las escrituras danzadas se incorporan como protesta. Antesala al capítulo III para adentrarme en el lenguaje escrito atravesado por las lógicas coreográficas y corporales en el texto académico.

En el capítulo III *Prácticas coreográficas de(s)generadas* presento los hallazgos de la investigación doctoral con base en mi propuesta para historiar la danza. El primer apartado está dedicado a la configuración de las dos nociones que van a atravesar los diversos relatos: 1) La *protesta epidérmica*: hacer arder las imágenes, y 2) La *coreoescritura*: cruces entre práctica coreográfica y escritura académica.

El segundo apartado se conforma de diversas maniobras clave a partir de las nociones presentadas, subdivididas en dos secciones. La primera sección está dedicada a la *protesta epidérmica* y sus formas de gestionar el espacio de la calle, del cuerpo y de las instituciones. Inicio con el primer subtema de esta sección sobre la temporalidad histórica compartida entre los Movimientos de Danza Contemporánea Independiente (DCI)¹¹⁰ y

¹⁰⁹ Agradezco a Marisa Belausteguigoitia la sugerencia de integrar un *manifiesto marica* en la investigación doctoral. Inicialmente pensado como una forma otra de concluir la tesis, y que, durante los diversos desvíos propios de la *metodología choto marica*, decidí integrarlo a modo de interrupción entre el capitulo.

¹¹⁰ Margarita Tortajada, “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces”, en *Revista Casa del Tiempo*, Núm. 95-96, (diciembre-enero, 2007): 73.

Lésbico-Gay (LG)¹¹¹ en México durante la década de los ochenta y noventa del siglo pasado, visibilizando lo callejero como sustrato del que emerge la *Protesta epidérmica*.

Explico el contexto político, cultural y social en el que llega la pandemia del VIH-SIDA al país, y cómo fue entendida socialmente desde una distorsión divina para el exterminio homosexual. Trazo las luchas de los colectivos homosexuales que encarnaron activismos contra el virus e hicieron afrenta para que el gobierno mexicano gestionara los antirretrovirales para los ciudadanos, en un contexto pandémico crítico de víctimas y muertes masivas.¹¹²

Describo dos ejemplos de la *protesta epidérmica* realizada por coreógrafos y bailarines de la danza contemporánea mexicana: La función del programa *Con la danza en el cuerpo. En lucha contra el SIDA* realizada en el Palacio de Bellas Artes en 1988¹¹³ con piezas de Cecilia Lugo,¹¹⁴ Marco Antonio Silva,¹¹⁵ Raúl Parrao,¹¹⁶ Lidya Romero,¹¹⁷ Tito

¹¹¹ Jordi Diez, “La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México”, en *Estudios Sociológicos XXIX*: 86 (2011): 687.

¹¹² Carlos Monsiváis, “Diez y va un siglo”, en *México se escribe con J. Una historia de la cultura Gay*, Coord. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, (México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018), 446.

¹¹³ Óscar Flores Martínez, “DF: aquí nos tocó nacer con la danza en el cuerpo”, en *El Universal* (6 de diciembre de 1988).

¹¹⁴ Cecilia Lugo (Tampico, Tamaulipas, 22 de noviembre de 1955). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. A los 10 años de edad inició su formación en la Academia de la Danza Mexicana con las maestras Socorro Bastida, Sonia Castañeda, Bodil Genkel y Josefina Lavalle. Posteriormente estudió en Nueva York (1979) y en Cuba (1984). Cursó la Licenciatura en estudios latinoamericanos en la UNAM (1974-1978). Ha tenido como maestros a Lin Durán, Michel Descombey, Miguel Ángel Palmeros y Eugenio Barba. En 1972 debutó en el Ballet Folklórico de México y bailó en la Compañía Nacional de Danza (1975-1979); fue bailarina invitada del Ballet Teatro del Espacio (1978) y de Danza Libre Universitaria (1985-1986). En 1980 fue miembro fundador del grupo Andamio y en 1986 fundó Contempodanza, compañía independiente de danza contemporánea de la que es directora, coreógrafa y maestra. Ha sido maestra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (1996-2000). Entre las distinciones que ha obtenido están: finalista del Premio Nacional de Danza en 1982 con *Historia de vecinos*, en 1983 con *Simidor* y primer lugar en 1986 con *En memoria de un soliloquio* (a Cinthya). Ha trabajado para ópera, zarzuela, teatro, comedia musical, cine y televisión. Creadora artística del Sistema Nacional de Creadores desde 1993. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 257.

¹¹⁵ Marco Antonio Silva (México, D.F., 16 de julio de 1953). Bailarín, coreógrafo, maestro y director. Estudió danza clásica con Gloria Contreras en el Taller Coreográfico de la UNAM; danza contemporánea con Raúl Flores Canelo, Michael Descombey y Gladiola Orozco; dirección escénica con Ludwig Margules y Alejandro Luna; actuación con Héctor Mendoza y coreografía en el Centro Superior de Coreografía. Bailarín del Taller Coreográfico (TC) de la UNAM, Ballet Teatro del Espacio, Arsaedis Danza Neoclásica, Danza Libre

Vasconcelos¹¹⁸ y Adriana Castaños;¹¹⁹ así como el *Maratón de Danza Piel de Látex* organizado por Gregorio Fritz,¹²⁰ Manlio Guerrero y Samuel Mata en 1990 en preparatorias

Universitaria, Ballet Danza Estudio y Utopía Danza-Teatro, del cual fue fundador y coreógrafo desde 1981. Entre sus coreografías destacan: *Veracruz 36° C (...nadie mira la luna al atardecer)* (1993), *INVIERNO 31:00:94 (Cartas de Invierno)* (1996), *Vuelo nocturno y tropical* (1997). Ha impartido clases en los seminarios del TC UNAM (1978-1981), en el Laboratorio Coreográfico de la UNAM (1982-1983), en el Núcleo de Estudios Teatrales (1987) y en el Centro Universitario de Teatro. Recibió el Premio Nacional de Danza INBA-UAM en 1981 y 1986, PND para Niños (1985), beca Cuauhtémoc (1986-1987) y premio ANCORA de San José, Costa Rica (1987-1988). Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 361-362.

¹¹⁶ Raúl Parrao (El Paso, Texas, 15 de marzo de 1963). Bailarín, coreógrafo, maestro y director. Llegó a México a la edad de diez años. Cursó administración de empresas en la UNAM (1980-1983). Estudió teatro (1981-1983 y 1986-1987); comenzó su formación dancística en 1982 en el Centro Superior de Coreografía con Jane Haw, Elsa Recagno, Javier Torres y Lynne Wimmer. Ha tomado cursos de pantomima, coreografía y técnicas Limón, Horton y Falco. Fundador de Contradanza al lado de Cecilia Appleton, Laura Rocha y Norma Batista, donde creó obras como *Dos mujeres y un diario* (1984), finalista del V Premio Nacional de Danza y premio al mejor ejecutante, y *Sansagarabateando-Chivatito* (1985). En 1985 fundó U.X. Onodanza; algunas de sus obras son: *Héroes* (1985), primer lugar del VII Premio Nacional de Danza; *Mis secretos y mis amigos* (1986) y *X para idiotas, fragmentos de una historia del legendario hotel X* (1996), pieza por la que develó placa de 50 representaciones; *Nova express* (1992), con bailarines de Estados Unidos, Francia y Colombia para el American Dance Festival; y *Vía X* (1993) creada para video y producida por TV-UNAM. Con X-Ray-Zoo (1995) realizó una gira por Moscú, Sofía, Atenas y Estambul en 1991. Ha presentado su trabajo en Hong Kong, Nicaragua, Venezuela y Holanda, entre otros países. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 304-305.

¹¹⁷ Lidya Romero (México, D.F., 8 de septiembre de 1955). Bailarina, coreógrafa, maestra, directora y funcionaria. Comenzó sus estudios en la Academia de Balé de Coyoacán (1963-1970); continuó su formación en el Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica (1971-1974). En 1975 ingresó al Ballet Nacional de México y asistió becada a la Martha Graham School, al American Dance Center y becada por Amalia Hernández estudió en el Louis Nikolais Dance Theatre Laboratory (1976) y en el Louis Falco Dance Studio (1977). Cofundadora del grupo Mórula (1963-1970), Forion Ensemble (1977-1982) y El Cuerpo Mutable (1983), con el que continúa trabajando como directora, coreógrafa, maestra y bailarina. Entre sus obras coreográficas se encuentran: *Tercera persona* (1979), *Historia como cuerpos* (1980), *La ostra de la suerte* (1982), *Fisura* (1983), *Un café con Descartes* (1987), *Golpe de gracia* (1989) y *Bajorrelieve* (1989). Jefa del Departamento de Danza de la UNAM (1986-1989) y subdirectora de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana (1989). Fue Coordinadora Nacional de Danza del INBA (1992-1993), coordinadora del Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica en Cuernavaca, Morelos (1996-1998) y miembro del Sistema Nacional de Creadores desde 1994. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 341.

¹¹⁸ Tito Vasconcelos (Oaxaca, México, 1951). Actor, director de escena, escritor y director teatral. Estudió teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Nacional de Bellas Artes y posteriormente realizó estudios de actuación en la ciudad de Nueva York. Ha participado en más de 50 puestas en escena, entre las que destacan: *Eva Perón*, *La ópera de los tres centavos*, *Y sin embargo se mueven* y *El avaro*. Por su actuación en la película *Danzón* de María Novaro, recibió el Premio a la mejor coactuación masculina de la Asociación de Críticos ACE de Nueva York. A partir de 1987 ha colaborado en los martes del taller, sesiones informativas y de prevención al SIDA en la Ciudad de México. En 1989 colaboró en un promocional sobre prevención elaborado por el CONASIDA. Ha colaborado con la Fundación Mexicana de Lucha contra el SIDA. Editor en jefe de la revista Boys & Toys que consuetudinariamente aborda el tema de prevención al SIDA. Dirigió desde 1989 el programa de radio *Ton's ké?*, después llamado *Media Noche en Babilonia*, que se transmitía todos los domingos a las 11 de la noche a través de Radio Educación, emisión que daba orientación sobre el tema del SIDA. Véase "Vasconcelos, Tito", en Participantes en el trabajo sobre VIH/SIDA en México de *Amigos Contra el SIDA A.C. México* [en línea] <http://www.aids-sida.org/participnaly.html> (consultado el 10 de junio de 2020).

y otros espacios de la UNAM.¹²¹ En este último participaron Laura Rocha,¹²² Francisco Illescas,¹²³ Cecilia Lugo, Raúl Parrao, Cecilia Appleton,¹²⁴ José Rivera y Tatiana Zugazagoitia.¹²⁵

¹¹⁹ Adriana Castaños (Durango, 20 de septiembre de 1956). Bailarina, maestra, promotora y coreógrafa. A los diez años comenzó su formación dancística tomando clases de ballet en la Academia de Danza de Chapingo. Posteriormente continuó su formación en los Estados Unidos (Indiana y San Diego) y en Hermosillo, Sonora. Sus maestros han sido: Gloria y Margarita Contreras, Dora Kriner, Cora Flores, Federico Castro, Cristina Gallegos, Guillermo Maldonado, Isabel Hernández y Óscar Ruvalcaba. Ha sido bailarina y coreógrafa de los siguientes grupos: Danza Libre Universitaria, Ballet Danza Estudio, Truzka, Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, Utopía y Viraje. En 1987 co-fundó y coordinó (hasta 1994) el grupo Antares en Hermosillo. Entre su obra coreográfica se encuentra: *La visita* (1979), *Due* (1980), *Postdata* (1982), *Hominal* (1984), *Testigos* (1986), *Yo hubiera o hubiese amado (pretérito pluscuamperfecto del verbo amar)* (1988) y *Entre céfiros y trinos* (1996). Ha recibido premios y distinciones como: beca del American Dance Ballet (1980), Premio Nacional de Danza (1988), beca del FONCA (1992), reconocimiento al talento artístico Hermosillo (1994) y beca otorgada por la coordinación con los estados de la federación INBA (1996). Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 101.

¹²⁰ Gregorio Fritz (Minnesota, Estados Unidos, 1 de agosto de 1947). Bailarín, maestro y coreógrafo. Reside en México desde 1967 y es ciudadano mexicano. Es Licenciado en Letras Españolas por la Universidad de las Américas (1969) y tiene estudios de postgrado. Se formó como bailarín en el Ballet Nacional de México (1973-1975), Ballet Independiente (1975-1977), Louis-Nikolais Dance Theatre, Merce Cunningham Dance Studio y Alvin Ailey American Dance School (1979-1980). Fue bailarín de Forion Ensemble de 1977 a 1981, de Tropicanas Holliday de 1980 a 1983 y del Ballet Folklórico de México de 1985 a 1986. Es creador de más de cincuenta coreografías, muchas de ellas para obras de teatro, con las que se ha presentado en una gran variedad de foros y países, entre sus piezas se encuentran: *Algo erótico* (1978), *Recordando a moliera* (1979), *Meeting motions* (1981), *Vamos a bailar* (1982), *Dúo* (1982), *La pareja* (1982), *Paraíso perdido* (1982), *Tres tristes tigres* (1982) obra finalista del Premio Nacional de Danza INBA-UAM, *El rapto del destino* (1983), *Tititango* (1983), *Epílogo* (1984), *Leyenda* (1984), *Evento* (1985) y *¿Quién dijo danza? o ¡Uuuh, ooh, ahhh!* (1985). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 184.

¹²¹ C. Magun y S. Fernández, “Piel de Látex... Danza vs SIDA”, en *Interescena. El escenario en el ciberespacio* [en línea] <https://interescena.com/portada-principal/piel-de-latex%E2%80%A6-danza-vs-sida/> (consultado el 15 de junio de 2020).

¹²² Laura Rocha (México, D.F., 8 de junio de 1962). Bailarina, coreógrafa y maestra. Es Licenciada en pedagogía y en educación artística, se inició en la danza en 1971 en la Academia de la Danza Mexicana. De 1979 a 1983 fue maestra y bailarina del Centro Superior de Coreografía. En 1980 esta misma institución le otorgó una beca para estudiar en Nueva York, y en 1988 el Instituto Goethe la invitó a participar en el I Seminario Latinoamericano de Danza Contemporánea en San José, Costa Rica. Ha tenido como maestros a Kenny Pearl, Juan Antonio Rodea, Takako Asakawa, Kasuko Hirabayashi, Rossana Filomarino, Tim Wengerd, Arturo Garrido, Neri Fernández y Rogelio López. Cofundadora de Contradanza en 1983 al lado de Cecilia Appleton y en 1986 integró Barro Rojo Arte Escénico, con el cual ha realizado giras a El Salvador, Guatemala, Washington, Los Ángeles, Quito y la República Mexicana. Es creadora de obras como: *Antinomias* (1983), *Atadura, primera versión* (1985), *Crujía H* (1987), *Detrás del mágico ojo* (1988), *Corazón apretao... y los suspiros quebrados* (2000). Ha obtenido premios y reconocimientos como el II Concurso de Proyectos Coreográficos INBA, 2º premio del Festival Coreográfico Óscar López, Barcelona (1991). Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde el 2000 y Premio Nacional de Danza José Limón 2019. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 338.

¹²³ Francisco Illescas (México, D.F., 5 de junio de 1959). Bailarín, coreógrafo, maestro y funcionario. Ingresó en 1978 a estudiar teatro, danza folclórica y moderna en los talleres del Departamento de Bellas Artes de Jalisco; de 1980 a 1981, técnica Graham en el Seminario de Danza Contemporánea con Victoria Camero; técnica clásica en el Taller Coreográfico de la UNAM en 1980 y con Xavier Francis en 1981. Tomó cursos en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (1980-1981) y en el Centro Superior de Coreografía (1981-1982) y en el Ballet Nacional de México. De 1980 a 1997 estudió con Takako Asakawa, Kasuko Hirabayashi

Presento algunos antecedentes y dinámicas de la *Semana Cultural Lésbica-Gay*, realizada por la organización Círculo Cultural Gay desde 1988 en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Así mismo explico quiénes fueron algunos de sus participantes, tanto en lo artístico como en lo académico, y expongo el perfil de las actividades realizadas sobre todo desde las artes visuales,¹²⁶ donde se observaba muy poca presencia de lesbianas y un acaparamiento de los gays en la programación. En este contexto, abordo la llegada de

y Daniel Lewis. Estudió la Licenciatura en educación artística (1989) y la maestría en educación e investigación artísticas en el INBA (1989-1991). Fue becado por el INBA para estudiar en Nueva York con Alvin Nikolais, Murray Louis y Steve Paxton. Ha interpretado 37 obras de coreógrafos como Rosa Reyna, Arturo Garrido, Serafín Aponte y Raúl Flores Canelo, entre otros. En 1983 ingresó como bailarín de Barro Rojo Arte Escénico, del cual ahora es coreógrafo. Entre sus obras se encuentra *Virgenes de Dolores* (1987). Fue secretario de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (1999-2000). Fue becario Jóvenes Creadores (1995) y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1997. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 228-230.

¹²⁴ Cecilia Appleton (México, D.F., 1 de diciembre de 1958). Bailarina, coreógrafa y maestra. Estudió en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) (1969-1974), con maestros como Bodil Genkel, Josefina Lavalle, Lin Durán y Farahilda Sevilla. Realizó estudios de coreografía en la ADM (1975-1978) y en la Martha Graham School en Nueva York (1980). Participó en varios grupos como la Compañía Semiprofesional de la ADM, la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana y el grupo de Danza en el foro (1978). En 1983 fundó Contradanza al lado de Laura Rocha, Norma Bastida y Raúl Parrao, de la que sigue siendo directora y coreógrafa. Es autora de coreografías como: *Chispazos* (1979), *Una intensión* (1980), *Una escalera* (1981), *Algunos instantes, algunas mujeres* (1986), *El viento ya no es tu voz* (1997) y *La ciudad de los engaños* (1998). Con su compañía Contradanza, ha recorrido los principales foros en México como el Palacio de Bellas Artes, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, el Teatro de las Artes y festivales a lo largo de la República Mexicana. Ha recibido premios y distinciones como el Premio Nacional de Danza José Limón 2015, la Medalla de Bellas Artes 2015 y es Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 30-31.

¹²⁵ Tatiana Zugazagoitia (Ciudad de México, 24 de julio de 1967). Bailarina y coreógrafa con más de 35 años de trayectoria. Graduada en 1990 como bailarina clásica. Fue becaria en la Escuela Vagánova de San Petersburgo. Estudió en México, Rusia y Estados Unidos. Su formación incluye danza contemporánea, teatro, trabajo de voz para actores y Técnica Limón como discípula de Betty Jones (miembro fundador de la Limón Dance Company). Fue bailarina en México de El Cuerpo Mutable, Teatro del Cuerpo, U.X. Onodanza, Oscar Ruvalcaba Cia., y en el extranjero coin Dances we Dance y Ballet Hawaii. Funda su compañía Tatzudanza en 1998, presentándose en prestigiados foros y festivales nacionales e internacionales. Entre sus obras destacan *Anna Pavlova e Isadora Duncan: Diálogos*, *Tarde en Mogador*, *La mirada de Ulises*, *Historias inasibles*, *Arbolada* y *Entre Palabras*. Ha recibido múltiples apoyos del FONCA, Ayuntamiento de Mérida y PECDA entre los que destacan Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA (2010-2013) y PECDA Creadores con Trayectoria (2009, 2014 y 2021). Ha impartido clases desde 1986 a nivel profesional. Desde 2005 es profesora en la Escuela Superior de Artes de Yucatán donde colaboró para la apertura en 2020 de la Licenciatura en ejecutante de Danza Contemporánea. Desde 2018 es profesora de la ENES-Mérida UNAM y desde 2009 dirige el Espacio Cultural Fuera de Centro. En “Biografía Tatiana Zugazagoitia”, de *Tatzudanza* [en línea] <https://www.tatzudanza.com/biografia/> (consultado el 20 de mayo de 2022).

¹²⁶ Martha Herrera Bernal, “Miradas, voces y versiones. La Semana Cultural Lésbica-Gay en el Museo del Chopo (reportaje)”, (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 20-21.

la compañía de José Rivera Moya La Cebra Danza Gay, la cual debutó en esta Semana Cultural en el año 1996.

El segundo subtema de la primera sección *protesta epidérmica*, está dedicada a lo coreográfico que punza, en la que presento cartografías de la *homosexualidad* y lo *gay*. Inicio con el abordaje de imágenes coreográficas de la *homosexualidad* en constelación medial entre 1980 y 1990 en México, a partir de la revisión de las coreografías *Historias como cuerpos* (1980) de Lidya Romero, *El cazador nocturno. Primera fantasía* (1981) y *Tragedia en Polanco* (1990) de Raúl Flores Canelo,¹²⁷ *Cables* (1982) y *Toda mujer, todo hombre* (1982) de Miguel Mancillas, y finalmente *Camas con historias* (1986) de Cecilia Appleton.

Presento a José Rivera Moya como un coreógrafo que ha punzado las lógicas de la danza contemporánea mexicana, abordo algunos antecedentes del vínculo con su coreógrafo y maestro Raúl Flores Canelo, describo la pieza *El bailarín* (1988) creada por Flores Canelo para Rivera Moya y expongo la salida de la *Danza Gay* del closet del Ballet Independiente (BI), como agrupación en la que se formó como bailarín y coreógrafo Rivera Moya. Abro mi proceso de cartografiar las imágenes coreográficas de La Cebra Danza Gay a partir de lo performativo en las *prácticas coreográficas de(s)generadas*.

¹²⁷ Raúl Flores Canelo (Monclova, Coahuila, 19 de abril de 1929-México, D.F., 3 de febrero de 1992). Pintor, escenógrafo, diseñador, bailarín, coreógrafo, maestro y director. Estudió pintura en San Carlos y posteriormente danza en la Academia de la Danza Mexicana. En 1949 bailó en el Palacio de Bellas Artes Norte de Ana Mérida y *Sinfonía india* de Amalia Hernández. En 1951 se incorporó al Ballet Nacional de México donde bailó *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo. Compañía de la que también fue diseñador de vestuario de las obras: *La conquista del agua* (1952), *Danza sin turismo* (1955) y *Braceros* (1957). En la Compañía Oficial de Danza dirigida por Ana Mérida bailó: *La culebra* (1959) de Ramón Benavides, *Opus 60* (1960) de Anna Sokolow y *Santa María 2 A.M.* (1960) de Farnesio de Bernal. De 1965 a 1966 fue becado por la Fundación Ford para estudiar en Nueva York técnica de danza moderna en Juilliard School of Music, Mattox School of Dance y Merce Cunningham Studio. Estudió coreografía con José Limón, Anna Sokolow y Alvin Nikolais. A su regreso a México en 1966 fundó el Ballet Independiente junto con Gladiola Orozco. Creó el diseño de vestuario, la escenografía y las coreografías de la compañía, entre las que se encuentran: *Juegos de playa* (1967), *La espera* (1973), *El hombre y la danza* (1976) y *Pervertida* (1990). Recibió el Premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1980), medalla Homenaje Una Vida en la Danza (1989) y Premio José Limón (1990). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 178.

Cierro con las disputas entre lo gay y *homonormatividad*¹²⁸ en la danza contemporánea. Reflexiono sobre tres aspectos: la *Danza Gay* como zona de identificación de los bailarines homosexuales, la *homonormatividad* sujeta en la danza y, por último, me adentro en la coreografía y la tecnificación corporal como inscripción *homonormativa*.

En la segunda sección de las maniobras clave del capítulo III presento *anverso* y *reverso*: la *coreoescritura* como maniobra de análisis de la pieza *Las buenas maneras* (2019) de Miguel Mancillas, interpretada por quince integrantes de la compañía Antares Danza Contemporánea¹²⁹ con sede en Hermosillo, Sonora.

Inicio con una revisión de la práctica de la danza contemporánea en el desierto, así como algunos antecedentes con la descripción de las piezas previas de Mancillas *Tiro al blanco*, *historia por entregas* (1997), *Cielo en rojo* (2003), *Falso Cognado* (2005), *Pliegues* (2014) y *Los descalzos* (2017), para comprender el momento en el que se ubica el estreno de esta nueva pieza. A su vez expongo las fases del trabajo de campo que realicé con la compañía en Hermosillo (Sonora), Xalapa (Veracruz) y Mérida (Yucatán), todas realizadas durante 2019. Explico las premisas creativas, la estructura coreográfica y los elementos escénicos.

Cierro el capítulo III sobre *prácticas coreográficas de(s)generadas* con la puesta en acción de la *coreoescritura* y lenguajes cruzados entre el *anverso* y el *reverso* en movimiento, en el que integro estrategias escriturales que ponen en diálogo voces y relatos

¹²⁸ Lisa Duggan, “The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism”, en *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, Eds. Russ Castronovo y Dana D. Nelson (Durham, Duke University Press, 2002).

¹²⁹ Antares Danza Contemporánea (Hermosillo, Sonora, mayo de 1987). La coordinación del grupo estuvo a cargo de Adriana Castaños de 1987 a 1994 y, de este último año a 2001, de Elsa Verdugo y Miguel Mancillas en la dirección artística. Entre sus obras se pueden mencionar *Cables* (1982), *Ángel* (1987), *Ese lado del tiempo* (1989), *Vestigio (9 minutos después)* (1995) y *Tiro al blanco, historia por entregas* (1997), todas de Miguel Mancillas; de Adriana Castaños están *Bajo techo* (1984), *Testigos* (1986), *Las cantatas* (1990), *Duelo* (1991) y *Yo hubiera o hubiese amado* (1988). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 28.

extraídos de entrevistas, realizadas expofeso, a los bailarines de esta pieza de forma presencial y a distancia, así como archivos que ponen en diálogo diversas materialidades y medios como parte del texto.

El análisis incluye: Instrucciones / Cuatro ~~euerpas~~¹³⁰ con ropa de mujer. Primera sección / Módulo 1: una manada / Módulo 2: PALPITACIONES / Módulo 3: apareamiento de las cigarras / Módulo 4: Duplas de PROTESTA interna / Módulo 5: Las escalinatas REVIENTAN. Segunda sección / Módulo 6: ~~euerpes~~ TRAVESTIDOS de varón / Módulo 7: AGARRARSE LOS HUEVOS / Módulo 8: ALEGORÍAS de TRANSICIONAR / Módulo 9: POLIFONÍA / Módulo 10: REESCRIBIR con ~~euerp~~ un EPÍLOGO.

Trasladar mi cuerpo a otras latitudes para compartir en distintos contextos académicos mis inquietudes, preguntas e intuiciones en torno a este proyecto de investigación, me abrió la posibilidad, durante los cuatro años del doctorado, de intercambiar con colegas en: la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Antonio Nariño en Bogotá, así como en la Corporación Cultural Atabaques en Cartagena de Indias, Colombia; la Northwestern University en Chicago, Estados Unidos; Universidade Federal do Rio Grande do Norte en Brasil; el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina; la Universidad de las Artes ISA en La Habana, Cuba; la Maestría en Artes Escénicas y el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana en Xalapa, Veracruz; la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales en Montevideo, Uruguay. Sin duda, estas experiencias de movilidad fueron catalizadores que me permitieron cuestionar críticamente, desde otras miradas, los hallazgos que han estado resguardados en mi espacio íntimo como investigador.

¹³⁰ En el análisis explicaré de forma detallada la intencionalidad cuir de la escritura de palabras sobre borrado.

La estancia de investigación doctoral de tres meses que realicé en el Centro de Investigación en Artes CÍA en la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández, en España, me ayudó a finalizar la recolección de información para enriquecer la investigación, a realizar una intensa producción escritural y lograr así estructurar el borrador final de la tesis. Otro de los resultados obtenidos fue integrarme a los trabajos de la *Red Itacate: sobras trasatlánticas*. Proyecto de investigación del Grupo de investigación Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo FIDEX, del mismo CÍA en intercambio con el CIEG y el IIE de la UNAM, coordinado por Tatiana Sentamans y Rían Lozano.

Lo anterior resalta la importancia de haber contado con el apoyo por parte de la Coordinación General de Estudios de Posgrado, del Comité Académico del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y de mi Comité Tutor. Resalto la vital importancia de la generación de redes de trabajo con la comunidad internacional, pues fue gracias a la estancia de investigación doctoral que pude abrir la discusión y retroalimentación con otros colegas, compartir mi aproximación metodológica *choto/marica* para la investigación de la historia y la crítica de la danza contemporánea en México y apuntalar la perspectiva cuir en las nociones de la *coreoescritura* y la *protesta epidérmica*.

Finalizo esta introducción a las imágenes que arden recordando que, previo a iniciar la función de danza, los bailarines realizamos un *calentamiento*, el cual tiene como propósito colocar en temperatura nuestros cuerpos, lubricar las articulaciones, conectarse con la respiración, con la mirada de quienes nos acompañan bailando y despejar la mente.

Adentrarse en una investigación sobre imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* que arden desde la piel, es una invitación a sentir cuánto quema el relato de esta otra historia escrita desde lo coreográfico. Desde la urgencia por identificar que las imágenes también arden en el gozo colectivo de los cuerpos danzantes, aproximación en la que “es preciso

atreverse”¹³¹ a poner el cuerpo a bailar y escribir en el ámbito académico y, como lo explica Didi-Huberman: “aproximar el rostro a la ceniza, y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro”.¹³²

Si en este momento unes tus manos y frotas tus palmas a la mayor velocidad posible vas a sentir como la imagen arde. Si cuando sientes calor dejas de frotar y acercas las palmas a tu rostro podrás vivenciar cómo las imágenes que arden se traspasan de un territorio de la piel a otro. Ese es el propósito del *calentamiento*: situarse en *el aquí y el ahora*, en este tiempo encarnado que permite reconocer el cuerpo afiebrado de gozo, de alegría, dispuesto para recorrer en movimiento las posibilidades del espacio escénico al abrirse el telón o, en este caso, al recorrer las siguientes páginas de esta investigación académica.

Esta es tercera llamada, tercera, iniciamos.

¹³¹ Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

¹³² Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’...”, 52.

Capítulo I. Los rastros de lo coreográfico: historia de la danza en clave cuir

I.1 Sobrevivencia *marica*: la homofobia como herida abierta

I.1.1 Marrakech y Veracruz. Dos experiencias de sobrevivencia

El Diccionario de la Real Academia Española explica que *sobrevivir* tiene su raíz etimológica en la palabra del latín *supervivĕre*, y en su primera acepción la define como un verbo intransitivo que significa “Dicho de una persona: Vivir después de la muerte de otra o después de un determinado suceso”.¹³³ En el presente apartado explicaré algunos acontecimientos como antecedente a estar vivo después de los crímenes de odio de los que somos objeto homosexuales, gais y maricas, sucesos que han llevado a algunos a la muerte; experiencias que configuran mi perspectiva cuir como coreógrafo-investigador, la cual despliego como potencia crítica para historiar las imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en la presente investigación.

Expongo la urgencia por indagar en estos temas desde el ámbito académico como una respuesta a dos momentos en mi historia de vida, el primero fue una gira artística que realicé en marzo del 2014 a Marruecos para participar como bailarín y curador en el *9e ON MARCHE Festival International de Danse Contemporaine*¹³⁴ de Marrakech. Fue una experiencia intensa con la cultura árabe de aquel país en la que vivencí una experiencia en relación al género muy impactante para mí: los hombres gobernaban, los hombres atendían

¹³³ Véase significado de “sobrevivir”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/sobrevivir?m=form> (consultado el 16 de junio de 2022).

¹³⁴ “La asociación ANANIA organiza *ON MARCHE Festival International de Danse Contemporaine* de Marrakech. Un evento que se realiza anualmente desde 2005. El festival se da lugar en los centros culturales de la ciudad de Marrakech y en sus plazas públicas. Se ha convertido en una plataforma a la cual asiste un público más grande, ávido de descubrir la creación coreográfica contemporánea de aquí y de otros lugares. *ON MARCHE* es uno de los grandes eventos de la escénica coreográfica internacional que no deja de ser una plataforma necesaria tanto para los bailarines y coreógrafos marroquíes, como para los del mundo árabe. Más que nunca, la danza contemporánea en esta región es un arte vivo, portador de cambio”, en Taoufiq Izzeddiou, “Carta de Taoufiq Izzeddiou para Alonso Alarcón”, (*Association Anania pour l’Art et Culture-Marrakech*, 11 de mayo de 2014).

los negocios en la ciudad, los hombres manejaban los autos y las motocicletas, los hombres rezaban, los hombres bailaban casi de forma exclusiva en toda la programación del festival al que asistí, con la excepción de algunas mujeres extranjeras¹³⁵ a las que se les permitía participar de lo coreográfico.

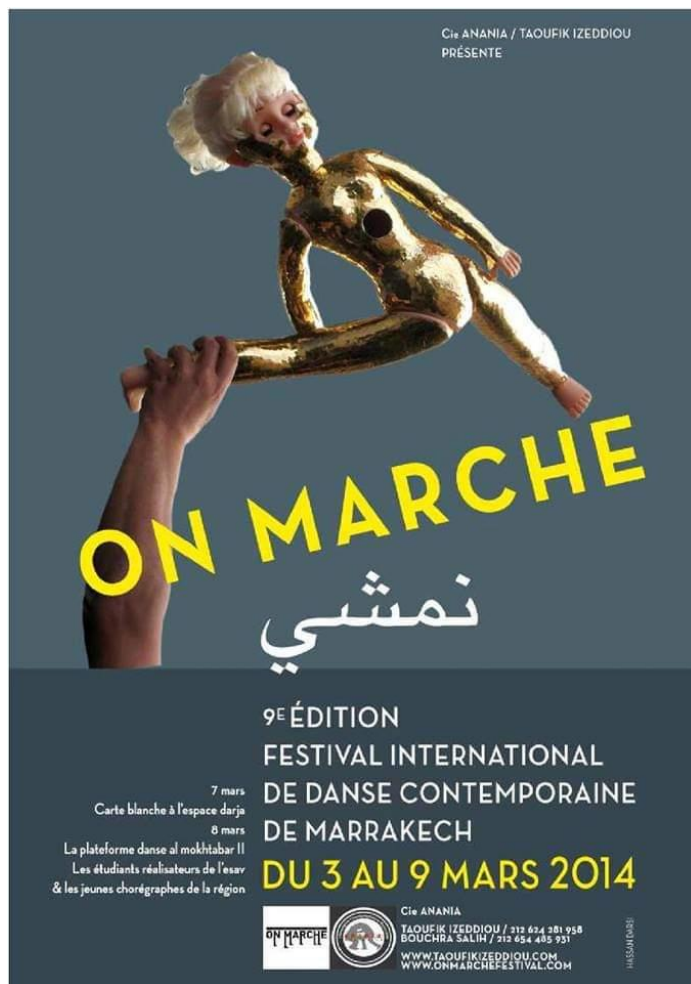


Imagen 3. Cartel *ON MARCHE 9e Edition Festival International de Danse Contemporaine de Marrakech* (du 3 au 9 mars 2014), Archivo personal de Alonso Alarcón.

Pude observar un país donde la figura hegemónica de lo masculino invisibiliza, de facto, a las mujeres en las diferentes esferas sociales, políticas y culturales, además de sancionar la homosexualidad con el artículo 489 del Código Penal marroquí, el cual

¹³⁵ Mujeres blancas, europeas y con una corporalidad correspondiente a la visualidad hegemónica que rige los lenguajes de movimiento y que ha permeado gran parte de los imaginarios escénicos en países considerados en subdesarrollo como Marruecos o México.

“castiga las relaciones entre personas del mismo sexo con hasta tres años de prisión”,¹³⁶ por lo que en Marruecos ser árabe y homosexual implica poner el cuerpo en el espacio de lo prohibido por la ley, en el territorio de los cuerpos que guardan silencio o mienten para sobrevivir. Esta sobrevivencia responde a que “si hay necesidad, todos somos capaces de mentir hasta con la uña de nuestro dedo meñique: hemos observado y absorbido los habitus corporales de una sociedad heteronormativa y sabemos cómo imitar sus patrones de movimiento y conducta”¹³⁷ como lo señala Fernando López Rodríguez.

Sin embargo, hay veces en que “las máscaras del falso-*self* se agrietan”¹³⁸ provocando representaciones fallidas, lo cual me lleva al segundo momento en mi historia de vida, el cual se remonta a octubre del mismo año 2014, cuando fui atacado violentamente por un coreógrafo invitado por mi agrupación Ángulo Alterno Danza Contemporánea¹³⁹ en el *DanzaExtrema X Festival Internacional*¹⁴⁰ en la ciudad de Xalapa,

¹³⁶ “Las penas van desde los seis meses hasta los tres años de prisión y una multa de hasta 1.000 dirhams (unos 100 euros). El juez tiene la facultad discrecional de fijar e individualizar la pena, para lo cual tendrá en cuenta, de un lado, ‘la gravedad de la infracción’ y, de otro, las ‘circunstancias personales del individuo’. No existe una lista explícita de circunstancias atenuantes, sino que corresponde al magistrado su apreciación y motivación. Según el Informe de la Procuraduría de 2018, en 2017 fueron perseguidas por su condición de homosexual 197 personas en Marruecos. En el momento de la presentación del informe, en junio del pasado año, todavía había 137 casos abiertos por este mismo delito”, en José Ignacio Martínez Rodríguez, “Cárcel y persecución para homosexuales a menos de 20 kilómetros de España”, en *EL PAÍS*, Planeta Futuro, 22 de abril de 2019 [en línea] https://elpais.com/elpais/2019/04/22/planeta_futuro/1555935260_673996.html (consultado el 15 de abril de 2021).

¹³⁷ López Rodríguez, *De puertas para adentro...*, 13.

¹³⁸ López Rodríguez, *De puertas para adentro...*, 13.

¹³⁹ Ángulo Alterno es una Compañía de Danza Contemporánea creada en el año 2000 por el bailarín y coreógrafo Alonso Alarcón en la ciudad de Xalapa, Veracruz, México. Agrupación con una trayectoria ininterrumpida dedicada a la creación, gestión, organización y difusión de la Cultura y las Artes Escénicas en Veracruz. Ha presentado su obra coreográfica en más de 45 Festivales Nacionales e Internacionales en México, Alemania, Austria, Bélgica, Chile, Chipre, Colombia, Islas Canarias, España, Lituania, Portugal y República Checa como el *Internationale Choreographers Platform* de Almada, Portugal y el *XXXI Premio Nacional de Danza INBA-UAM*, en teatros como el Palacio de Bellas Artes en México, el Roxy NOD en Praga, República Checa, el Filmkunstteather en Essen, Alemania y el Teatro Victoria de Tenerife, Islas Canarias. Ganadores del Premio de Coreografía Guillermina Bravo 2002 y EPRODANZA del CONACULTA-INBA 2012, así como del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA en 2006, 2012 y 2016. Ángulo Alterno es un grupo integrado por artistas escénicos veracruzanos con sede en Xalapa, Veracruz, donde organizó 14 ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional desde 2005. En Carpeta Ángulo Alterno Danza Contemporánea, “Sinopsis curricular”, *XX Aniversario*, (Xalapa: Ángulo Alterno A.C., 2020), 2.

Veracruz. Mi colega entre agresiones verbales por mi sexualidad, me atacó a golpes en la cara con una manopla de metal afuera del Teatro del Estado, me envió al hospital con una inflamación cerebral.

Este episodio vivido me hizo transitar desde una inmovilización total asistida por un neurólogo durante dos semanas, hasta una larga y lenta recuperación para volver a caminar, desarrollar movimientos cotidianos y finalmente regresar al escenario después de seis meses con la creación de las piezas coreográficas *-Tempestad-* (2015)¹⁴¹ y *-Fracción Masculino-* (2015);¹⁴² prácticas donde teorice desde lo corporal este episodio de violencia encarnado en primera persona del singular.

¹⁴⁰ DanzaExtrema es un Festival Internacional fundado en 2005 por la compañía de danza contemporánea Ángulo Alterno. Ha realizado 14 emisiones anuales, presentando 300 compañías, 1700 artistas y más de 115,000 espectadores que han participado de espectáculos, muestras de videodanza, conferencias, exposiciones, coloquios, presentaciones de libros, talleres, laboratorios de creación, clases magistrales, diálogos de percepción con el público, galas de solistas y programas de residencias de creación con artistas de diversos estados de la República Mexicana y de tres continentes: América, Asia y Europa. El festival establece un espacio descentralizado de colaboración y comunidad entre creadores, productores y artistas, articulando redes de movilidad, propiciando el dialogo sobre el movimiento de la escena contemporánea. Ha recibido importantes apoyos de instituciones federales, estatales, municipales, iniciativa privada y organismos internacionales. Se ha planteado desde sus inicios como un proyecto vivo y en transformación, como una plataforma pionera en el estado de Veracruz para la investigación coreográfica y la creación escénica contemporánea. En DanzaExtrema Festival Internacional, “Reseña”, *XI Congreso Nacional de la Red Nacional de Festivales de Danza*, 27 y 28 de noviembre de 2020, (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2020).

¹⁴¹ Pieza finalista del *Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga. XXXIV Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea INBA-UAM*, interpretada por Leticia Velasco, Ana Karen Ibarra, Anhelim Gómez, Rodolfo Ruiz, Alex Corzetti y Alonso Alarcón; con dirección, coreografía, diseños de iluminación y vestuario de Alonso Alarcón, música original de Sergio Reynoso, coordinación técnica y producción de Raúl Talamantes, dramaturgia de Verónica Alvarado, asesoría teatral de Dalia Pérez Castañeda y fotografía de Alejandro Morales; “-Tempestad- es una pieza coreográfica que toma como eje temático la violencia, elaborando un discurso poético a través de la interacción entre seis sujetos que se conectan y desconectan de forma cíclica, revelando metáforas de un vacío compartido. ‘Violencia sutil-violencia radical, violencia en cada palabra no dicha, violencia individual o con el otro, en lo que se contiene y se desploma, en la humanidad que se rompe’”. En Programa de mano de Ángulo Alterno. “-Tempestad-”, *Función de Finalistas Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga. XXXIV Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea INBA-UAM*, Teatro Isauro Martínez, sábado 2 de mayo de 2015, (Torreón: Coordinación Nacional de Danza, INBA, 2015).

¹⁴² “-Fracción Masculino- Proyecto escénico que deconstruye los conceptos masculinidad y erotismo a través del cuerpo de un bailarín varón. Unipersonal del creador escénico Alonso Alarcón estructurado en dos piezas tituladas –Fracción Masculino-, coreografía de Alonso Alarcón y HOMINE, coreografía de Lukas Avendaño. Primera pieza: Experiencia viva en acciones performáticas de proximidad. Decodificaciones de género masculino y femenino a través de las marcas familiares. Acontecimientos de liberación y genealogía del cuerpo. #HiperExposición #HiperCercania #DanzaÍntima. Segunda Pieza: Homine es un guiño al



Imagen 4. -*Fracción Masculino*- de Alonso Alarcón, Ángulo Alterno, 2015, Teatro del Estado, *DanzaExtrema XI Festival Internacional*, Xalapa, foto: Ana Miriam Gómez.

I.1.2 Homofobia o la costra que no sana

Desde mi experiencia puedo decir que en México ser bailarín, tener piel morena, dedicarse a la coreografía, tener rasgos tonacos y ser marica al mismo tiempo, implica poner el cuerpo en el espacio del dolor; ya que como lo explica Cristina Rivera Garza “cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e

subconsciente, donde blanco como metáfora de la obscuridad es una constante que normaliza la vida, que llena de virtudes al cuerpo en lo cotidiano mientras lo asfixia”; música original e interpretación en vivo: Sergio Reynoso, diseño de iluminación: Fabián Losada, diseño de elementos escénicos y vestuario: Lukas Avendaño y Alonso Alarcón, construcción de plataforma: Memo Serrutti, producción: Programa Creadores Escénicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA categoría B 2014-2015. En Programa de mano de Ángulo Alterno, “-Fracción Masculino-” (estreno), *DanzaExtrema X Festival Internacional*, martes 24 de noviembre 2015, Sala Dagoberto Guillaumin, Teatro del Estado, (Xalapa: Ángulo Alterno A.C., 2015).

incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor”.¹⁴³

Un lenguaje atravesado por lo que Ramón Martínez entiende como la *cultura de la homofobia*: “una cultura fundamentada en la violencia y el miedo”¹⁴⁴ que se instala como una realidad desde la educación en la infancia, de manera que los niños entienden que ser *maricón* “es algo malo incluso antes de saber qué significa y también las niñas aprenden que si no acatan las órdenes de la heterosexualidad padecerán agresiones como las que sufren cuando no obedecen los imperativos del género asociado a su sexo”.¹⁴⁵

Desde la perspectiva de Gloria Anzaldúa pienso en la homofobia como *una herida abierta*,¹⁴⁶ ya que por más avances que hay en las legislaciones de los derechos ganados en México como el matrimonio igualitario¹⁴⁷ o las cuotas de candidatos de la comunidad LGBT+ a diputados, senadores y alcaldes en las elecciones 2021,¹⁴⁸ siguen perpetrándose crímenes de odio por homofobia, sigue presente el *bullying*¹⁴⁹ en las escuelas

¹⁴³ Cristina Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, (México: Surplus ediciones, 2015), 14.

¹⁴⁴ Ramón Martínez, *La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella*, (Barcelona/Madrid: EGALES, 2016), 24.

¹⁴⁵ Martínez, *La cultura de la homofobia...*, 24.

¹⁴⁶ A través de metáforas visuales y escrituras creativas, Gloria Anzaldúa despliega la imagen de un cuerpo herido para abordar el efecto de la frontera que divide violentamente colonizadores de colonizados: “La frontera entre Estados Unidos y México es *una herida abierta* en la que el Tercer Mundo se araña contra el primero y sangra. Y antes de que se forme la costra, vuelve la hemorragia”, en Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*, Trad. Carmen Valle, (Madrid: Capitán Swing, 2016), 42.

¹⁴⁷ “El 5 de agosto de 2010 la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) determinó la legalidad del matrimonio igualitario por 8 votos a favor y dos en contra, pero dejando pendiente la versión final de la argumentación jurídica con la cual se determinó la constitucionalidad del matrimonio. El 10 de agosto fue determinando que la reforma debía ser válida con base en los derechos individuales, es decir, que no reconocer el derecho de las parejas del mismo sexo al matrimonio violaría derechos de igualdad y no discriminación para los integrantes de dichas parejas, por lo que la SCJN determinó por nueve votos a favor y dos en contra, que los matrimonios celebrados en la capital del país son válidos en todo el territorio nacional y, por tanto, deben ser reconocidos por todas las instancias gubernamentales y sociales para los efectos legales que correspondan”, en Héctor Miguel Salinas Hernández, “Matrimonio igualitario en México: la pugna por el Estado laico y la igualdad de derechos”, en *El Cotidiano*, núm. 202, (marzo-abril, 2017): 98-99.

¹⁴⁸ Óscar Ernesto Álvarez Gutiérrez, “Elecciones 2021: ¿Cuáles son los candidatos LGBT+ en México?”, en *Informador*, 18 de marzo de 2021 [en línea] <https://www.informador.mx/Elecciones-2021-Cuales-son-los-candidatos-LGBT-en-Mexico-t202103170001.html> (consultado el 30 de abril de 2021).

¹⁴⁹ La palabra *bullying* es traducida como “acoso” o “abuso”, la cual significa “el comportamiento de una persona que lastima o asusta a alguien más pequeño o menos poderoso, a menudo obligando a esa persona a

a los niños que como yo, son maricones; sumado a la discriminación en espacios familiares, laborales y religiosos. Es una costra que no sana.



Imagen 5. Anna Albaladejo, Alonso Alarcón y Luan Pinheiro en la *Marcha del Orgullo LGBTI+ 2022 València*, sábado 25 de junio de 2022, Valencia, España, foto: Archivo Alonso Alarcón.

Mientras revisaba este capítulo de la tesis, como parte de la estancia de investigación doctoral que realicé en el Centro de Investigación en Artes CÍA de la Facultad de Bellas Artes de Altea, en la Universidad Miguel Hernández, se llevó a cabo la *Marcha del Orgullo LGBTI+ 2022* en Valencia. Asistí para protestar con mi cuerpo prieto, marica, latinoamericano, habitado por las huellas de la “HOMOFOBIA LA COSTRA QUE NO SANA”, con los poros de mi piel transpirando un mensaje de alerta, de interrupción al relato blanco de la cultura gay eurocéntrica festiva, que se enorgullece de cumplir los mandatos, de encajar y ser aceptados por la sociedad heteronormativa.

Paco Vidarte señala que “muchos de estos problemas habrían sido enfocados y resueltos de otro modo si nuestros interlocutores y todas nosotras hubiésemos partido del supuesto de que la homofobia forma parte de una constelación social represiva imbricada

hacer algo que no quiere hacer”, véase significado de “bullying”, en *Cambridge English-Spanish Dictionary Cambridge University Press* [en línea] <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/bullying> (consultado el 16 de junio de 2022).

con opresiones de todo tipo”,¹⁵⁰ opresiones que han dejado invisibilizadas también las imágenes de la *homosexualidad*, lo *gay*, lo *trans*, las *lenchas/tortilleras* y lo *marica* en los relatos historiográficos de la danza, imágenes que se han guardado en *el closet* de la historia oficial de las artes escénicas en México.

Un asunto pendiente de ser abordado desde la academia, ya que como explica Xabier Lizarraga “la homofobia no sólo es ideología, como muchos suponen”.¹⁵¹ El autor afirma que se trata de “una sensación sin contornos precisos que enturbia la mirada y gesta un sentimiento que nos predispone y condiciona para enfrentarnos, confrontarnos socialmente a heterosexuales y homosexuales”,¹⁵² confrontaciones que, como explicaré en la presente investigación, han sido encarnadas desde la complejidad del arte coreográfico contemporáneo como una serie de prácticas escénicas que movilizan la rabia, la protesta, las luchas, los deseos, sentimientos, cuerpos y espacios.

I.2 ¿*Homosexual, gay o marica*? Enunciación teórica

I.2.1 El triángulo escaleno para pensar relaciones teóricas desiguales

En este apartado me propongo tejer algunas reflexiones a partir de la pregunta sobre ¿qué potencias investigativas se vislumbran en el debate entre los significados de la *homosexualidad*, lo *gay* y lo *marica*?, con el propósito de cuestionar en primera persona del singular y desde mis experiencias de vida, los tipos de relaciones/tensiones que se establecen entre estas tres definiciones. Tomaré como anclaje la metáfora del triángulo escaleno, donde cada concepto representa una parte de la figura geométrica de tres lados, cada uno de los cuales mide una longitud distinta.

¹⁵⁰ Paco Vidarte, *Ética marica*, (Barcelona/Madrid: EGALES, 2007), 22.

¹⁵¹ Xabier Lizarraga Cruchaga, *Semánticas Homosexuales. Reflexiones desde la antropología del comportamiento*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 125.

¹⁵² Lizarraga Cruchaga, *Semánticas Homosexuales. Reflexiones...*, 125.



Imagen 6. *El triángulo escaleno para pensar relaciones teóricas desiguales* de Alonso Alarcón, junio 2022, Estancia de Investigación Doctoral, Centro de Investigación en Artes CÍA, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández, España.

La palabra *homosexual* es utilizada como un adjetivo para referirse a “una persona: inclinada sexualmente hacia individuos del mismo sexo”,¹⁵³ así como para nombrar a “una relación erótica: que se produce entre individuos del mismo sexo”¹⁵⁴ según las dos primeras acepciones ofrecidas por el Diccionario de la Real Academia Española. El 17 de mayo de 1990 la Organización Mundial de la Salud (OMS) tomó el acuerdo de retirar la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales y la reconoció como una alternativa dentro de la sexualidad humana. No obstante, de los 193 países que conforman la Organización de las Naciones Unidas (ONU), 70 estados miembros siguen castigando la homosexualidad incluso con la pena de muerte.¹⁵⁵

¿Homosexual, gay o marica? Es complejo visualizar la experiencia de vida desde una sola de estas definiciones, pues históricamente han sido habitadas en territorios de la psicología, la sexualidad, la antropología y las ciencias sociales por mencionar algunos

¹⁵³ Véase definición de “homosexual”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/homosexual?m=form> (consultado el 18 de junio de 2022).

¹⁵⁴ *Diccionario de la Lengua*, definición de “homosexual...”.

¹⁵⁵ *Telam*, “A 30 años de que la OMS ya no considera enfermedad a la homosexualidad, 70 países aún la castigan”, en *Télam digital*, domingo 17 de mayo de 2020 [en línea] <https://www.telam.com.ar/notas/202005/464952-paises-castigan-homosexualidad.html> (consultado el 18 de junio de 2022).

campos del conocimiento desde los que se piensan estas categorías. Es por eso que la metáfora del triángulo escaleno ayuda a pensar adscripciones identitarias desiguales, que han sido habitadas unidas en el sujeto pero que cuando se reflexionan con detenimiento, es posible identificarse más con una definición que con otra.

Desde esta perspectiva me enuncio del lado *marica*, así, en primera persona del singular, desde una escritura historiográfica situada¹⁵⁶ como coreógrafo-investigador de la danza en tránsitos maleables, torcidos e incorrectos intencionalmente elegidos porque, como lo dice Paco Vidarte, “*No somos nada antes de ser marica*”.¹⁵⁷ *Marica* y no *gay* porque, según Susana Vargas Cervantes, “un *gay* en México es un homosexual de cierta clase social; es el homosexual de la clase media o la media alta que tiene capital cultural, poder adquisitivo y de movilidad, muy probablemente una tonalidad de piel más blanca [que ocupa] el sitio de privilegio de la blancura”,¹⁵⁸ privilegio con el que mi historia de vida ha tenido una relación compleja, asimétrica, llena de fallos e intermitencias que constituyeron en mi pasado la fantasía de considerarme *gay* hasta antes de adentrarme en la presente investigación.

Hablo de fallos e intermitencias porque al venir de una carrera artística como bailarín y coreógrafo en una disciplina como la danza contemporánea, es fácil caer en la

¹⁵⁶ “Para el feminismo, y otras corrientes intelectuales y políticas, el pensamiento situado ha sido una propuesta y una práctica fundamental y, también, querida. Pensar desde algún lugar. También reconocer los itinerarios por los que nos movemos. Identificar las idas y las venidas, pero sin controlar los desplazamientos. Saber que a veces cruzamos determinadas fronteras y los paisajes no son reconocibles. Inventar una mirada, entonces. Todos esos movimientos son consecutivos al estar situados, porque no lo estamos en un solo lugar ni de manera definitiva, lo estamos de maneras alternas y provisionales”, en Rodrigo Parrini y Alejandro Brito, “Introducción. La memoria y el deseo”, en *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, Coord. Rodrigo Parrini y Alejandro Brito, (México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 11.

¹⁵⁷ “A ver, cuando nos damos cuenta de que primero, de muy niñas, ya éramos maribollos, sujetos sujetos y excluidos de cualquier representación y papel social. Solo desde ahí, desde esa experiencia primigenia que nos gusta dejar caer en el olvido, podemos construir algo ahora”, en Vidarte, *Ética marica...*, 30.

¹⁵⁸ Susana Vargas Cervantes, “Saliendo del clóset en México: ¿queer, gay o maricón?”, en *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, Coord. Rodrigo Parrini y Alejandro Brito, (México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 158.

ficción de que se tiene un cierto *capital cultural* arropado por temporadas en teatros como el Palacio de Bellas Artes o giras nacionales e internacionales a grandes festivales. Pero desde una perspectiva crítica es necesario no perder de vista que pertenezco a un campo a su vez precarizado, ya que los artistas escénicos en México también cumplimos con lo que Remedios Zafra entiende como los “sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta”.¹⁵⁹

Otra dimensión de esta complejidad es la conciencia de saberme privilegiado por mi formación académica al obtener una maestría por la UV y ser parte de una formación doctoral en la UNAM, la cual me ha permitido también acceder a conocimientos especializados en historia del arte, becas de investigación, así como la *movilidad* nacional e internacional. No obstante, también soy de los investigadores que trabajan temas y áreas con los que la UNAM tiene una deuda histórica, al no existir una Licenciatura en Danza, ni una Maestría en Danza o en Artes Escénicas en la máxima casa de estudios,¹⁶⁰ mucho menos un Doctorado que atienda en toda su dimensión los problemas de investigación de mi campo de conocimiento.

Entonces me pregunto ¿es posible que siendo un hombre racializado, moreno, con rasgos indígenas, de clase media baja y de sexualidad desviada de la heteronorma pueda considerarme privilegiado en algunos aspectos y en otros precarizado? Nina Hoechtl y Rían

¹⁵⁹ Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, (Barcelona: Anagrama, 2017), 14.

¹⁶⁰ Didanwy Kent Trejo expuso que el Consejo Técnico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, aprobó el 30 de octubre de 2020 la creación del *Posgrado en Artes Escénicas y Performatividades*, el cual sigue en espera de su aprobación por una serie de Consejos Universitarios para que este posgrado sea una realidad. Forman parte de la comisión para el proyecto de creación del Programa de Posgrado Emilio Méndez, Oscar Armando García, Iona Weissberg, Didanwy Kent, Tíbor Bak, Horacio Almada, Omar Salgado, Norma Lojero, Gema Aparicio, Alaciel Molas, Elia Espinoza y Paola Aimee. En Didanwy Kent Trejo, “Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance SPEEP”, Bitácora de la sesión del lunes 9 de noviembre de 2020, (México: Posgrado en Historia del Arte, UNAM, 2020).

Lozano explican que los privilegios de la blanquitud abren un debate que debiera ser problematizado de manera situada, en un contexto geopolítico específico, a partir de las relaciones que se establecen con sujetos en particular, en momentos concretos y no de forma genérica.¹⁶¹

En este sentido, la operación del blanqueamiento que promete lo *gay* desde mi contexto como mexicano puedo reafirmar que se encuentra llena de fallos y de *promesas rotas* en la experiencia vivida, ya que como lo explica Didanwy Kent Trejo “la promesa se rompe en el cuerpo, y es el cuerpo también al que vemos reaccionar ante la promesa rota”,¹⁶² en este caso de lo *gay* como una categorización fallida para autodefinirme donde “la ruptura se siente y se vive en la carne”.¹⁶³ Es en este rompimiento epistemológico de mi propia identidad que lo *maricón* encarna el trazo diagonal del triángulo escaleno.

Vargas Cervantes apunta que *maricón* es “el primer término con el que se designa al afeminamiento masculino”¹⁶⁴ que siempre ha sido asociado con la homosexualidad por la cultura popular y la prensa mexicana, cuya utilización en plural se remonta a 1901 con la redada por el baile de los 41: un escándalo en el que la policía allanó una fiesta privada integrada por puros hombres, algunos travestidos con ropa de mujer, retomado en la

¹⁶¹ Nina Hoechtl presentó el 13 y 14 de junio de 2022 “Delirio Güero Proyección de video y Taller” con Rían Lozano como parte de la Cátedra Annetta Nicoli de la Universidad Miguel Hernández en la Facultad de Bellas Artes de Altea, España. Su propuesta fue abrir “espacio para el debate sobre la blanquitud y sus privilegios, desde un posicionamiento feminista y descolonizador, e intercambiar discusiones con la ayuda del pensamiento de Gloria Anzaldúa, Bell Hooks, Cherre Moraga o las propuestas de Invasorix entre otrxs”, en Nina Hoechtl y Rían Lozano, “Delirio Güero Proyección de video y Taller”, Cátedra Annetta Nicoli de la Universidad Miguel Hernández, 13 y 14 de junio de 2022, (Altea: Facultad de Bellas Artes, 2022).

¹⁶² Didanwy Davina Kent Trejo, “Constelación II: «Resonancias» de la promesa”, en “«Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «Reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”, (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 471.

¹⁶³ Kent Trejo, “Constelación II: «Resonancias»...”, 471.

¹⁶⁴ Vargas Cervantes, “Saliendo del clóset...”, 159.

litografía de José Guadalupe Posadas acompañado por el titular “Aquí están los maricones. Muy chulos y coquetones”.¹⁶⁵



Imagen 7. *El baile de los 41* litografía de José Guadalupe Posadas, 1901, Aguascalientes, Archivo del Museo José Guadalupe Posadas.

I.2.2 Perspectiva cuir como coreógrafo-investigador

Maricón, marica, puto, choto o joto “son los términos con que se designa a los que tienen preferencias sexuales ‘anormales’, que en su mayoría pertenecen a la clase popular, [términos] desplazados en la prensa mexicana por el de ‘gay’ durante la década de 1990, después de la crisis del VIH/SIDA”,¹⁶⁶ tensiones, tránsitos y devenires que discutiré a lo largo de la presente tesis doctoral desde una perspectiva cuir como coreógrafo-investigador.

Me interesa hacer explícito el lugar desde el que abordo esta investigación pues la acción atiende a un cierto “acto de provocación y de reivindicación política”¹⁶⁷ al identificarme como *marica* que hace parte del campo de la danza en México como coreógrafo-investigador, y es este acto el que apertura otros tránsitos cuir desde la danza hacia la historia del arte desarrollada en la UNAM.

¹⁶⁵ Vargas Cervantes, “Saliendo del clóset...”, 159.

¹⁶⁶ Vargas Cervantes, “Saliendo del clóset...”, 159.

¹⁶⁷ David Córdoba García, “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, en *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, segunda edición, Edit. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte, (Barcelona/Madrid, 2009), 22.

Abordar desde una perspectiva cuir como coreógrafo-investigador la presente tesis doctoral, es un acto que reivindica a su vez la pregunta por ¿quiénes y de qué forma están autorizados a teorizar las imágenes de lo coreográfico en la historia del arte? Es un retorno cíclico, torcido y desviado por los saberes del cuerpo como lente que permite acuerpar de otras maneras los relatos historiográficos; que permite reorganizarlos coreográficamente en textos que responden al rigor/estructura del movimiento, del tiempo, del espacio y de los elementos escénicos desde su complejidad y potencia en la escritura de la historia.

I.3 ¿Y la biografía de José Rivera Moya? El fracaso como bisagra

I.3.1 La *Danza Gay* en México como proyecto inicial



Imagen 8. Meme distribuido por José Rivera Moya en junio de 2019, para dejar en claro en redes sociales que es él quien instauró el concepto de Danza Gay en México. Archivo en *Facebook*.

De inicio me propuse centrar la investigación doctoral en la figura y obra del coreógrafo mexicano José Rivera Moya, quien denominó a su propia práctica como *Danza Gay* en 1996, cuando debutó su compañía La Cebra Danza Gay en el marco de la *X Semana Cultural Lésbica Gay* en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Rivera Moya se

define a sí mismo como “la combinación de una mujer histérica, un joto neurótico y un militar maniático obsesivo”.¹⁶⁸



Imagen 9. Fotograma, José Rivera, “Animal de Fantasía” Documental de Olivia Portillo Rangel, *ittacFilms*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Difusión Cultural, UNAM, 2013 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MfdIX5pDBJ4> (consultado el 20 de abril de 2021).

El bailarín y coreógrafo, durante la primera etapa de la investigación, se mostró emocionado y colaborativo, hasta que se dio cuenta que el propósito de la pesquisa no era precisamente escribir una biografía sobre su persona, como el relato historiográfico principal, sino analizar sus piezas coreográficas creadas principalmente entre 1996 y el año 2000 ¿Y la biografía de José Rivera Moya?

Como explicaré a detalle más adelante, la escritura de las biografías de personajes emblemáticos ha sido una de las principales formas de historiar la danza en México, sobre todo desde el ámbito institucional, por lo que es hasta cierto punto lógico que el artista

¹⁶⁸ Olivia Portillo Rangel, *Animal de Fantasía*, Video Documental, (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013) [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MfdIX5pDBJ4> (consultado el 30 de abril de 2021).

tuviese la expectativa de una investigación en ese sentido. No obstante, tomé la decisión metodológica de que las biografías de los personajes no constituyeran el relato central de la tesis, por lo que las he ubicado intencionalmente como notas al pie de página, con el propósito de resaltar su importancia como el sustrato del que se nutre la presente investigación doctoral.

A lo largo de la tesis mostraré que las biografías revisadas e incluidas expresan las raíces de lo que he denominado la *coreoescritura*, noción que explicaré en el capítulo III. Desde esta perspectiva es posible identificar puntos de relación entre maestros de danza, bailarines, coreógrafos, escenógrafos, músicos, promotores culturales, gestores e investigadores, escuelas, recintos escénicos y festivales, que se conectan históricamente para dar sustento al relato que he articulado, en el texto principal, desde una aproximación como coreógrafo-investigador a la historia del arte.

Rivera Moya me explicó que finalmente no podría colaborar aportando su archivo personal para la investigación por dos motivos: el primero porque “nunca le he soltado mis videos a nadie, ni siquiera a mis bailarines”,¹⁶⁹ al referirse a la videograbaciones de sus piezas coreográficas; y en segundo lugar expresó no tener “energía, tiempo y disposición”¹⁷⁰ para internarse en su bodega donde guarda sus programas de mano, críticas publicadas sobre su obra, vestuario, fotografías y videos.

Lo anterior me hace recordar la primera frase del video documental *Animal de Fantasía* de Raquel Portillo a propósito de los veinticinco años de trayectoria de Rivera Moya: “las cebras no se van a acercar porque las cebras nunca han podido ser

¹⁶⁹ Mensaje enviado a través de la red social *Facebook Messenger* por José Rivera Moya a Alonso Alarcón Múgica el 11 de octubre de 2019.

¹⁷⁰ Rivera Moya, “Mensaje enviado a...”

domesticadas, ellas se comunican a través de gestos y gemidos, se defienden a patadas y mordiscos”.¹⁷¹

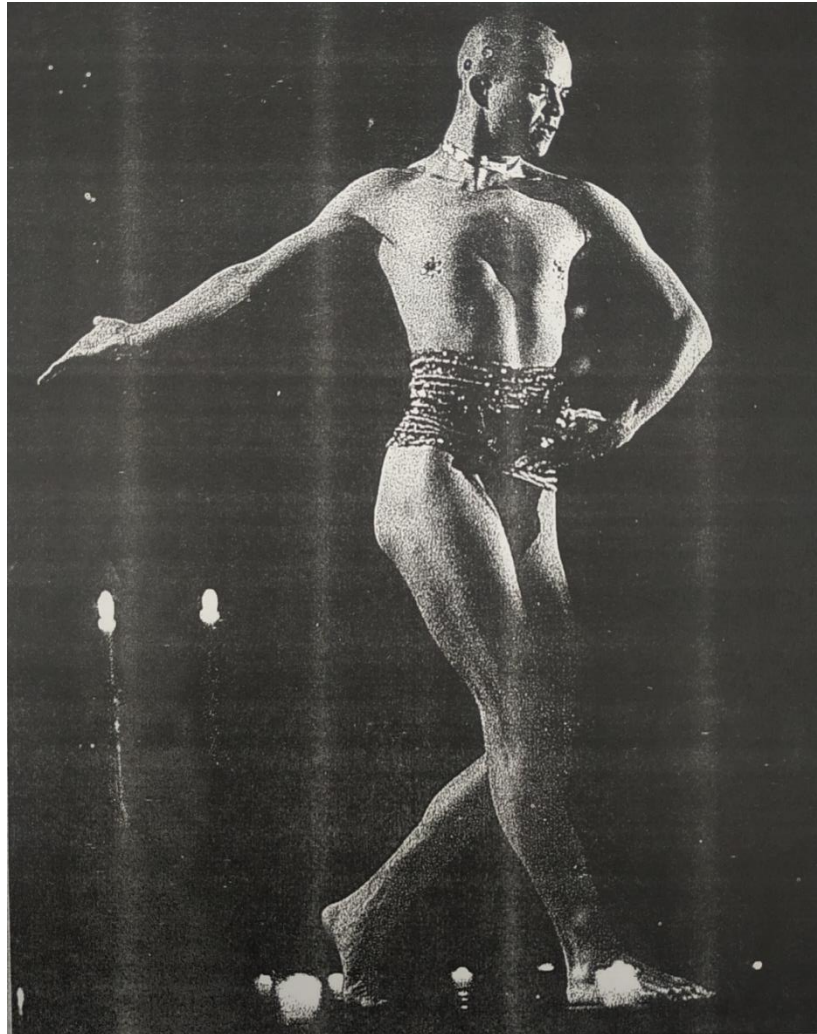


Imagen 10. “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza “José Limón”, Biblioteca de las Artes, 1997, México, D.F., foto: Pedro Labastida.

I.3.2 Desviar las rutas en la historia de las imágenes a estudiar

La cancelación de la participación de José Rivera Moya y la imposibilidad de contar con archivos documentales para analizar el trabajo de La Cebra Danza Gay, supuso un fracaso para el planteamiento inicial de esta investigación y, a su vez, una bisagra para abrir otras

¹⁷¹ Portillo Rangel, *Animal de Fantasía...*

rutas inexploradas en la historia de las imágenes *homosexuales, gay y maricas* en la danza contemporánea en México.

La enunciación *marica* desde los estudios teóricos *queer, cuir o kuir* “pone en evidencia la imposibilidad de sustraer la sexualidad de discusiones tan trascendentales y variadas como la producción de conocimiento y los circuitos geopolíticos que subyacen en su flujo, su traducción, su apropiación o su resistencia”.¹⁷² Los *maricas* compartimos con las feministas una historia plagada de rechazo, fracasos y caídas, las cuales quedan grabadas en las prácticas que implican poner el cuerpo. Marisa Belausteguigoitia entiende esta experiencia como una *pedagogía del fracaso* pues “cuando una pierde o no obtiene las cosas que desea, se tiene que hacer resistente”;¹⁷³ por lo tanto el fracaso es a su vez una bisagra que permite abrir otras posibilidades.

La figura de Rivera Moya ha sido punzante y controversial en el campo de la danza contemporánea mexicana, de ahí mi gran interés por indagar en sus piezas pues, como lo explicaré más adelante, jugó un rol clave para denunciar los crímenes de odio y las muertes por VIH/SIDA a través de su producción coreográfica con La Cebra, acciones que en esta tesis explico como una *protesta epidérmica* que no puede ser enunciada de otra forma que con toda la potencia de su propia auto enunciación de la *Danza Gay*, con rabia, con uñas y dientes.

¹⁷² Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos, María Viteri, Edit., *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el sur*, (Barcelona/Madrid: EGALES, 2014), 11.

¹⁷³ Véase entrevista a Marisa Belausteguigoitia en Diana Juárez, “El feminismo es como una constelación. Belausteguigoitia, directora del CIEG”, en *La Silla Rota*, sección *La Cadera de Eva*, lunes 17 de mayo de 2021 [en línea] <https://lasillarota.com/lacaderadeeva/el-feminismo-es-como-una-constelacion-belausteguigoitia-directora-del-cieg/519041> (consultado el 22 de febrero de 2022).

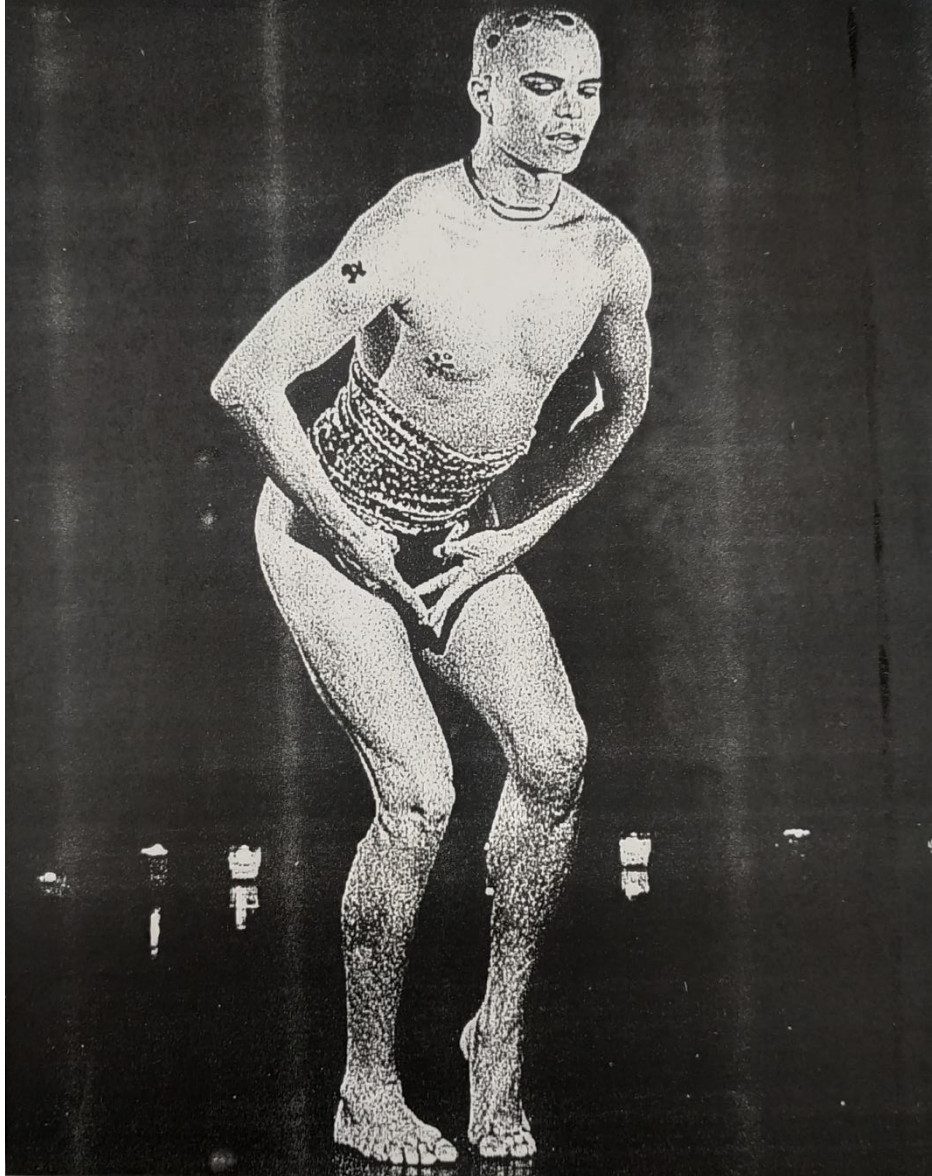


Imagen 11. “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza “José Limón”, Biblioteca de las Artes, 1997, México, D.F., foto: Pedro Labastida.

El carácter de las piezas de Rivera Moya, dan cuenta de esa lucha que encarnó a finales de la década de los noventa y que bajo ninguna circunstancia permitió documentar en video sus obras completas a instituciones como el CENIDI Danza José Limón o a la propia Coordinación Nacional de Danza del INBAL. Para él sus piezas coreográficas están destinadas a desaparecer cuando él deje este mundo. Lo cual es necesario respetar y

problematizar cuando se buscan los rastros de lo efímero de la danza y sus dilemas de documentación y archivo.

El fracaso como bisagra me llevó a darme a la tarea de realizar un exhaustivo trabajo de búsqueda de archivos, revisar hemerografía, fotografías, críticas de danza, proyectos creativos y fragmentos de video de Rivera Moya y La Cebra Danza Gay en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, en el CENIDI Danza José Limón del INBAL y en medios electrónicos disponibles en internet. En esta revisión pude ubicar materiales de otros coreógrafos y coreógrafas que también crearon piezas sobre homosexualidad, lo gay y lo marica, que incluso participaron en funciones especiales de danza, durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, en apoyo a la lucha contra el SIDA en México.

Gracias a Rivera Moya pude replantear el corpus de piezas a estudiar, así como ubicar el recorte temporal de la investigación entre 1980 y 2020, periodo clave para entender las relaciones entre el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente (DCI)¹⁷⁴ que surge a finales de la década de los setenta en México y sus relaciones artístico activistas con el Movimiento Lésbico-Gay (LG)¹⁷⁵ que se inserta en el mismo contexto histórico, político y social. Este es un factor determinante para entender el tránsito de las imágenes de la *homosexualidad*, de lo *gay* y de lo *marica* durante los últimos cuarenta años en la escena coreográfica en el país.

El fracaso como bisagra opera, a su vez, en la renuncia a escribir de manera cronológica una historia de la danza de los homosexuales en México o de corte biográfico para etiquetar a protagonistas como principal objetivo.

¹⁷⁴ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 73.

¹⁷⁵ Diez, “La trayectoria política...”, 687.

I.4 Hacia una *metodología choto/marica* para torcer imágenes de lo coreográfico

I.4.1 Lo *choto* como maniobra para el desvío historiográfico

Los *chotos*,¹⁷⁶ en Veracruz, somos conocidos como cuerpos desviados, acostumbrados a transitar por otras rutas, a abrir brechas que no fueron inicialmente estructuradas para los diferentes. Ser *choto* es maniobrar desde el cuerpo abollado de preguntas no contestadas a través de lógicas ortodoxas, por lo que en el contexto situado de la presente investigación, abordar una *metodología choto/marica* implica moverse hacia la inconformidad de “hábitos o prácticas generalmente admitidos”¹⁷⁷ para emprender una investigación *otra-diferente* en el campo de la historia del arte y en específico, de los métodos para historiar la danza en México.

El *choto* no nace, se hace, porque intencionalmente torcemos las caminatas de una sociedad que, por lo regular, simula el llamado a caminar *bien recto*,¹⁷⁸ bien contenido. Porque aflojar las nalgas para dar los pasos en la calle es de *chotos* y sí, desde esa mirada los *chotos* encarnamos las voces oprimidas por los machismos que infunden el miedo a romper el molde o las formas en las es que es posible diseñar metodologías propias para responder a un problema de investigación académica.

¹⁷⁶ El Diccionario de Mejicanismos de Francisco J. Santamaría no incluye la palabra *choto*, sin embargo en la palabra *chote* explica su posible origen del maya *shot* que significa “cosa retorcida”. En su segunda acepción dice que *chote* es “en el Estado de Veracruz, joto, afeminado”, en Francisco Santamaría, Definición de “chote”, en *Diccionario de Mejicanismos*, tercera edición, (México: Editorial Porrúa, 1978), 421. Como lo adelanté en la introducción, la pandemia por el COVID19 llevó a replegar los cuerpos en casa durante el confinamiento. En ese contexto, los estudiantes universitarios de la UNAM regresamos la gran mayoría a nuestros lugares de origen a resguardarnos, por lo que tuve la oportunidad de vivir un tiempo nuevamente en el puerto de Veracruz y con ello reconectar con memorias corporales y sonoras como la del *choto*. En este sentido, es importante subrayar que la interacción del cuerpo con el espacio que habita tiene un efecto en la resonancia de categorías que han impactado en otros tiempos. Atribuyo a este situar el cuerpo en Veracruz la emergencia de lo *choto* como parte fundamental de mi experiencia investigativa.

¹⁷⁷ Véase definición de “ortodoxo”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/ortodoxo?m=form> (consultado el 17 de junio de 2022).

¹⁷⁸ Lozano, “Estética *straight* y...”, 53.

Los *chotos* somos también el molde roto del patriarcado, somos el hijo que rompe la cadena de herencias familiares, somos la interrupción al sistema de héroes asignados a la identidad del Hombre, con “H”, mayúscula de la Historia universal. Los *chotos* somos esa memoria sonora de insultos en las escuelas primarias y secundarias: “pa ti, pa mí, pa ti, pa mí, pa ti, pa mí...” era la melodía burlona que cantaba un grupito de hombres “heterosexuales” cuando caminaban detrás de mí para sonorizar el balanceo de lado a lado de mis nalgas¹⁷⁹ en los pasillos de la secundaria No. 5 en Xalapa, Veracruz.

En las colonias populares de las sociedades machistas somos los *chotos* el desvío de la norma, que por lo regular no jugamos al fútbol y buscamos formas de saltarnos la clase de educación física (deportes), somos los cuerpos que se han pasado “al otro lado”: de la calle, al salón de las niñas, al taller de danza en la primaria o decoración de interiores en la secundaria. Para sobrevivir o, como diría Lukas Avendaño, para “performar la cotidianidad e inaugurar otras realidades posibles”¹⁸⁰ de habitar la escuela como hombres que tejen, bailan y hacen repujado en lámina: que usan sus manos para maniobrar la existencia.

Ser *gay* no es lo mismo que ser *choto*, porque se puede cumplir el prototipo de lo *gay* y ser aceptado socialmente sin ser *choto* y se puede ser *choto* sin ser *gay*. Lo que es prácticamente inevitable es ser *choto* y *marica* al mismo tiempo, porque de tanta

¹⁷⁹ Nalgas de un bailarín de 14 años de edad con 7 años de formación en la danza, es decir, con un cuerpo modelado por la técnica dancística, con unas piernas de músculos largos, definidos, asociados por el patriarcado a lo femenino, y sí, también con unas nalgas bastante llamativas que provocaban ese tipo de melodías burlonas, cuyo propósito era que yo me avergonzara de mi cuerpo. Si bien en su momento lo viví como una ofensa pública durante mi paso por la escuela secundaria, con el tiempo asimilé que tenía la posibilidad de reinterpretar esas burlas desde mi danza y mi movimiento corporal. Ahora entiendo que fue una maniobra *cuir*.

¹⁸⁰ Lukas Avendaño en Alonso Alarcón Múgica, “El acto escénico...”, 183.

chotería,¹⁸¹ de tanta abolladura acumulada en el cuerpo a lo largo de la vida, se termina por conectar con el dolor como *potencia marica*.

Situado desde este lugar, me cuestioné a lo largo de esta investigación doctoral, ¿de qué formas *chotear*¹⁸² la historia de la danza contemporánea mexicana?, ¿cómo entretejer nociones encarnadas de la *rabia marica* en la estructuración de los capítulos de la tesis?,¹⁸³ ¿qué maniobras cuir se requieren para articular una *metodología choto/marica* que permita torcer las imágenes de lo coreográfico en las investigaciones históricas de la danza?

I.4.2 Enfoques del *contagio* en la investigación: cualitativo, intermedialidad, cuir, performatividad y prácticas coreográficas

Los enfoques del *contagio* en el ámbito académico lo sitúo en relación directa con las metodologías desarrolladas por Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano en el contexto del *aula contagiada* en la UNAM, en las apuestas por la *intermedialidad y la performatividad de las imágenes* de Didanwy Kent en el campo de teoría y metodología del Posgrado en Historia del Arte, así como en proximidad con las aportaciones de Marie Bardet en su

¹⁸¹ En Veracruz la palabra *chotería* tiene doble sentido, por un lado se usa para referirse al exceso o la exageración: en la vestimenta, en el maquillaje, en los decorados, en el extremo detalle, en los amaneramientos de los gestos corporales y en las distorsiones de los tonos de voz, entonces decimos “¡pero cuánta *chotería*!” en su uso divertido y alegre. En otro sentido, la palabra es también utilizada de forma ofensiva, para subrayar cualquier exceso o exageración de forma peyorativa, entonces decimos “déjate de *choterías*” con desaprobación y en la exigencia de un cierto tipo de seriedad. El sentido ofensivo de *chotería* se relaciona con el verbo *chotear*, el cual se define el Diccionario de Mejicanismos de Francisco J. Santamaría en su primera acepción como “Pitorrearse, hacer guasa o broma, poner en ridículo, no tratar en serio a una persona o un asunto” y, en su segunda opción como “vulgarizarse demasiado, hasta perder la seriedad y la respetabilidad; desacreditarse”, en Santamaría, Definición de “chotear”, en *Diccionario de Mejicanismos...*, 421-422.

¹⁸² En el sentido de maniobrar la investigación desde el exceso o la exageración de biografías que ya circulan en la historia de la danza como la conocemos, desde el desborde: en las fuentes consultadas, en los archivos, en las referencias, en el extremo detalle, en las prácticas investigativas que involucran al cuerpo escénico y en los desvíos escriturales que permitan otras aproximaciones a los relatos historiográficos.

¹⁸³ Este cuestionamiento me ha llevado a lo largo de la presente investigación a indagar en las protestas del cuerpo en un país herido, para abrir a su vez otras preguntas ruidosas e incómodas sobre el sexo y el género en lo que Cristina Rivera Garza entiende como la “escuela de la rabia”, véase Rivera Garza, “Ya para siempre...”

propuesta del *tocar mirando* y *mirar tocando* en el campo de la creación/investigación en danza y filosofía.

Como lo he adelantado en la introducción, indagar en las *prácticas coreográficas de(s)generadas* requiere una reformulación metodológica de las prácticas del crítico e historiador de la danza, de su aproximación y por lo tanto de su mirada hacia las prácticas coreográficas. Desde la perspectiva de Marie Bardet se trataría de una “crítica alternativa al óculocentrismo”¹⁸⁴ que ha llevado a mirar con distancia, frontalidad y rigidez a la danza como un objeto lejano.

Siguiendo a Bardet, los enfoques del contagio que presento en esta investigación están situados desde la piel del coreógrafo-investigador, como esa posibilidad de establecer un marco de coordenadas donde “el espacio esférico y lo táctil sustituyen la habitual preponderancia de lo visual y exigen pensar una relación multidimensional [...] e intensificada en la relación entre mirar y tocar”.¹⁸⁵ Un descentramiento en el abordaje de la investigación que Bardet lo lleva al territorio de lo somático a partir de la filosofía del *contact improvisation* de Steve Paxton para mirar sensorialmente a través de la piel en relación con otros cuerpos, el espacio y sus imágenes en movimiento, el cual yo retomé desde las prácticas coreográficas que describiré en el siguiente apartado.

Por su parte, Didanwy Kent es de las primeras investigadoras en abordar el estudio de las artes escénicas en el programa del Doctorado en Historia del Arte de la UNAM desde

¹⁸⁴ La propuesta de Bardet es una crítica “frente a ciertas supremacías de lo visual, [una alternativa en la que] se puede apostar y recorrer el amplio abanico de los modos de mirar para ver que la crítica apunta a cierto ejercicio ocular, vinculado con ciertas tendencias normativas de los modos de conocer, y a ciertos regímenes legítimos de visibilidad”, en Marie Bardet, “Pe(n)sar entre gestos. Tocar mirando y mirar tocando”, en *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza*, Edit. Victoria Mateos de Manuel, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021), 178.

¹⁸⁵ Bardet, “Pe(n)sar entre gestos...”, 177.

la perspectiva de los estudios *intermedialiales* y *performativos*, sentando un precedente en el abordaje que pone en diálogo las artes escénicas con la historia del arte.

Esta aproximación practicada en los seminarios de Kent, me permitió integrar como medio el análisis de algunas de las piezas a través de paneles y constelaciones, así como proponer los enfoques del *anverso* y el *reverso* en las imágenes de lo coreográfico. Principalmente abordé el estudio de las piezas coreográficas planteando dilemas y profundidades a través de las relaciones y tránsitos de las imágenes de la *homosexualidad*, lo *gay* y lo *marica* con los diferentes elementos que conforman sus temporalidades escénicas y las diversas materialidades de los archivos estudiados.

El enfoque de la intermedialidad hizo posible adentrarme en la investigación a partir del trabajo con fragmentos: coreográficos, fotografías, textos, notas de prensa, críticas de danza, música, programas de mano, audio de las entrevistas, diseños de iluminación y registros de vestuario, haciendo un importante énfasis en las materialidades y en el carácter procesual de la escritura académica.¹⁸⁶ Fragmentos que pueden ponerse en relación en una serie de constelaciones para abrir otras relaciones de sentido.

Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano en su seminario de Cultura Visual y Género,¹⁸⁷ me permitieron desarrollarme como investigador situado en el contexto del *aula contagiada* en la UNAM, perspectiva que ha sido clave para transitar durante estos cuatro años a través de la *metodología choto/marica* que da cuerpo a la presente investigación. Aprendí de Belausteguigoitia y Lozano la importancia de desmontar las jerarquías que regulan los saberes en las aulas universitarias, de tal manera que no hay experiencias de

¹⁸⁶ Estas maniobras fueron abordadas con el acompañamiento de Didanwy Kent en su Seminario “La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas” del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM. En Kent Trejo, Seminario “La vida de...”

¹⁸⁷ Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano de la Pola, “Los dilemas de la visibilidad (Cultura visual y género)”, Programa del Seminario del Posgrado en Historia del Arte, semestre 2019-2 (febrero-mayo), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

primera y de segunda o mayor valides si se estudia un doctorado en lugar de una licenciatura o si se es la profesora que guía el seminario o si se el estudiante. El conocimiento es una suerte de tejido con hebras de experiencias muy diversas tanto de las prácticas artísticas como de estudiantes de posgrados o licenciatura que rara vez coinciden en una misma aula.¹⁸⁸ Todas válidas, todas aportando perspectiva crítica e inaugurando relaciones posibles.



Imagen 12. *Metodología choto/marica*. Enfoques del *contagio* en la investigación de Alonso Alarcón, agosto 2021, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX.

Formar parte del *aula contagiada* desde la perspectiva de Belausteguigoitia y Lozano me permitió poner en diálogo enfoques de la *intermedialidad* para el estudio de las imágenes en la historia del arte, las *prácticas coreográficas* como maniobra para movilizar/coreografiar los textos en el espacio de las cuadraturas escriturales académicas (aparato crítico), la perspectiva de la *performatividad* para descentrar la investigación en el terreno de la historia del arte y lo *cuir* como el interruptor que hackea a partir de las retraduccion de los relatos historiados en la presente tesis doctoral. Todas disparadas desde un enfoque cualitativo.

¹⁸⁸ Rían Lozano de la Pola, “Contagios y saberes incorporados. Feminismo, pedagogía y prácticas culturales”, en *El Aula Invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual*, Edición Tatiana Sentamans y Daniel Tejero, Coordinación editorial Carmen G. Muriana, (Valencia: Universidad Miguel Hernández de Elche, Fundación La Posta, 2014), 22-26.

I.4.3 Técnicas de investigación para la recolección de información, descripción, comprensión e interpretación

La puesta en práctica de la *metodología choto/marica* para torcer imágenes de lo coreográfico me llevó a trabajar también con las siguientes técnicas de investigación:

- 1) Revisión de material bibliográfico, de archivo y hemerografía. Archivos consultados: Carlos Ocampo del CENIDI Danza “José Limón” del INBAL, Biblioteca de las Artes del CENART, Antares Danza Contemporánea A.C. y Ángulo Alterno A.C.
- 2) Entrevistas a profundidad presenciales, vía zoom y escritas a coreógrafos, bailarines, críticos de danza, artistas y activistas. Participaron: Cecilia Appleton, Lukas Avendaño, Guadalupe Ballesteros, Zulema Campoy, Isaac Chau, Miranda García, Carmen García Muriana, Keops Guerrero, Beatriz Higón, Haydé Lachino, Víctor Ledesma, Miguel Mancillas, Rosario Manzanos, José Rivera Moya, Lydia Romero, David Salazar, Diana Salazar, Marcos Santana, Tatiana Sentamans, Erick Zaragoza, Luis Gabriel Zaragoza y Tatiana Zugazagoitia.
- 3) Creación de constelaciones de imágenes intermediales para trabajar con fragmentos (coreográficos, sonoros, visuales e imagen texto).
- 4) Observación y análisis de piezas coreográficas de forma presencial y a través de videgrabaciones. *El cazador nocturno. Primera fantasía* (1981), *El bailarín* (1988) y *Tragedia en Polanco* (1990) de Raúl Flores Canelo. *Cables* (1982), *Cielo en rojo* (2003), *Falso Cognado* (2005), *Pliegues* (2014), *Los descalzos* (2017) y *Las buenas maneras* (2019) de Miguel Mancillas. *Camas con historias* (1986) de Cecilia Appleton. *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el Fútbol* (1998) y *Antes de que amanezca (cuando ya va bien mala)* (1998) de José Rivera Moya.

- 5) Observación participante del proceso de la nueva creación *Las buenas maneras* (2019) de Miguel Mancillas y entrenamientos técnicos corporales con Antares Danza Contemporánea.
- 6) Registro y análisis a través de diversos formatos: video, fotografía y bitácoras.
- 7) Trabajo de campo con la compañía Antares Danza Contemporánea (2019) en Hermosillo (Sonora), Xalapa (Veracruz) y Mérida (Yucatán).
- 8) Creación de las piezas coreográficas ~~XY: Sujeto inclasificable~~¹⁸⁹ (2019) con el bailarín colombiano Astergio Pinto,¹⁹⁰ *Reverso*¹⁹¹ (2020, reestreno 2021) con la compañía Jóvenes Zapateadores¹⁹² de Xalapa, Veracruz, y la videodanza *Protesta epidérmica*¹⁹³ (2021) con la compañía Ángulo Alterno; tres ejercicios situados para encarnar las nociones estudiadas desde las prácticas coreográficas.

¹⁸⁹ Ángulo Alterno, "~~XY: Sujeto inclasificable~~" (estreno mundial), Programa de mano, *XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos)*, Teatro Daniel Ayala, jueves 5 de diciembre de 2019, (Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes, 2019).

¹⁹⁰ Astergio Pinto (Maicao, La Guajira, Colombia, 17 de octubre de 1982). Es Indígena Wayuu de la casta Aapshana, Colombia. Bailarín, creador, gestor cultural e investigador en Danza. Magíster en Educación Artística por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea por la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Técnico en entrenamiento personalizado y/o aeróbicos del instituto INSAEP. Se ha desarrollado ampliamente como docente universitario de técnica y teoría de la danza en la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Antonio Nariño y la Escuela Nacional de Circo de la Fundación Circo para todos-sede Bogotá. Productor general del Congreso Nacional de Investigación en Danza 2017. Se ha presentado en Festivales Internacionales en Colombia, Cuba y México. En Alterno, "~~XY: Sujeto inclasificable~~..."

¹⁹¹ Jóvenes Zapateadores, "Reverso", Carpeta (Xalapa: Nandehui A.C., 2021).

¹⁹² Compañía de danza folclórica creada en el año 2004 bajo el cobijo del Instituto Educacional de la Danza Nandehui A.C., con sede en la ciudad de Xalapa, Ver., son dirigidos por el coreógrafo y músico Ernesto Luna Ramírez, acompañados por el grupo musical Son Luna, nace con el objetivo de propiciar un espacio de creación para jóvenes bailarines, generando nuevos discursos para la difusión de la danza folclórica mexicana. Ha recibido importantes reconocimientos y estímulos como: Programa de Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas "México en Escena" del FONCA (2016-2018 y 2019-2021), beneficiarios de la *Mid Atlantic Arts Foundation* (2019-2020) a través de su programa *Southern Exposure/ Performing Arts of Latin America*, IBERESCENA coproducción de espectáculos (2018), Estímulo a la Producción Artística EPRODANZA (2012), entre otros. La compañía ha representado a Veracruz y México en importantes escenarios y festivales nacionales e internacionales. En Zapateadores, "Reverso..."

¹⁹³ Alonso Alarcón, "Videodanza *Protesta Epidérmica*", en Mesa de Cierre del *XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responsabilidad*, CIEG UNAM [en línea] <https://www.facebook.com/CIEGUNAM/videos/409716210646373/> (consultado el 7 de febrero de 2022).



Imagen 13. Astergio Pinto en la coreografía *XY: Sujeto inclasificable* de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea *Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos)*, Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras.

XY: Sujeto inclasificable es una coreografía en la que me propuse trabajar a partir de la deconstrucción del binario masculino y femenino a través de estrategias escénicas: lumínicas, escenográficas y de vestuario. La práctica coreográfica es un tejido espacial con un enfoque cuir en el que el intérprete encarna una danza política para problematizar las relaciones entre identidad de género, cuerpo y movimiento.

Para la composición coreográfica tomé como base simbólica la asimetría que teóricamente me significan los conceptos anteriores y traducirlos en el lenguaje de movimiento y los elementos escénicos. Se trata de una pieza que aborda coreográficamente las complejidades de las identidades cuir a través de la *protesta epidérmica* en clave de dilema: el sujeto inclasificable. Coproducción: Chile-Colombia-México realizada por Ángulo Alterno AC. Estreno: 2019. Teatro Daniel Ayala Pérez y CERESO Femenil en el

marco del XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (*Lo bailamos, lo danzamos*), Mérida, Yucatán.¹⁹⁴



Imagen 14. Astergio Pinto en la coreografía *XY: Sujeto inclasificable* de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (*Lo bailamos, lo danzamos*), Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras.

Reverso fue un proceso coreográfico desarrollado durante 2020 y parte de 2021, el cual me permitió encarnar la investigación entrando y saliendo de los seminarios teóricos del posgrado en historia del arte, migrando ideas hacia el salón de ensayos y viceversa. *Reverso* es una pieza en la que me propuse realizar una práctica crítica y performática como ejercicio desestabilizador del discurso artístico tradicional de la danza folclórica escénica mexicana.

Es una coreografía en la que exploré con la compañía de danza folclórica mexicana Los Jóvenes Zapateadores, la tensión permanente entre imágenes sonoras, visuales y

¹⁹⁴ Alterno, “*XY: Sujeto inclasificable...*”

corporales icónicas del Son jarocho de Veracruz,¹⁹⁵ con un remix de lo que denominé ciclos de *zapateados transfronterizos*, desarrollos coreográficos abstractos, corporalidades contemporáneas y el travestismo.¹⁹⁶



Imagen 15. Nandy Luna y Kristal Flores en la coreografía *Reverso* de Alonso Alarcón, Compañía Los Jóvenes Zapateadores, 2020, Teatro J.J. Herrera, Xalapa, Veracruz, foto: Miguel Fernández.

Tomé como base teórica la noción de las *prácticas culturales de(s)generadas*¹⁹⁷ de Ríán Lozano para cuestionar la repetición regulada de las normas de género, así como las categorías “genéricas”: género artístico folclórico/contemporáneo, géneros sexuales y cuerpos normativos en la danza. *Reverso* fue estrenada con público en septiembre de 2021

¹⁹⁵ Los bailarines que participaron de las diferentes versiones de la coreografía son: Yesenia Castillo, Joshua Chávez, Clara Ivet de los Santos, Miguel Fernández, Kristal Flores, Shirley Guevara, Nandy Luna, Yarenzi Martínez, Rafael May, Ángel Mercado, Aarón Pérez y Dora Soto. Así como Sergio Reynoso en la música original, Cruz del Carmen Ramírez Gil en la confección del vestuario diseñado por mí, Celso Arrieta en el diseño gráfico de imagen y Mario Aguilera en el registro fotográfico y de video. En Zapateadores, “Reverso...”

¹⁹⁶ Zapateadores, “Reverso...”

¹⁹⁷ Lozano, “Prácticas de(s)generadas: escenarios...”, 61.

en el Teatro de la Ciudad, Esperanza Iris de la CDMX, un mes después del haber presentado mi examen de candidatura doctoral.

Entre los asistentes a esa función estaban Rían Lozano, Didanwy Kent, David Gutiérrez y Marisa Belausteguigoitia, cuatro de los cinco Miembros del Comité Tutor que me ha acompañado a lo largo de la presente investigación.



Imagen 16. Dora Soto en la coreografía *Reverso* de Alonso Alarcón, Compañía Los Jóvenes Zapateadores, 2021, Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, CDMX, foto: Archivo JGB.

En la videodanza *Protesta Epidérmica*, retomé la noción homónima de mi investigación doctoral, con el propósito de realizar una práctica artística crítica, cuir e intermedial para imaginar *Rimas* entre la coreografía, el lenguaje cinematográfico y las escrituras académicas, entre cuerpo y teoría, entre pieles y letras. Con esta pieza pongo el

foco en reflexionar a través de la imagen/movimiento sobre ¿cómo entretejer nociones encarnadas de la *Rabia marica*?¹⁹⁸



Imagen 17. Christopher Herrera como Inter1 en la videodanza *Protesta epidérmica* de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2021, CIEG UNAM, *XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responshabilidad*, CDMX, foto: Ingrid Jigar.

La videodanza fue filmada con Ángulo Alterno en el Museo de Antropología de Xalapa, la antigua Escuela Normal Rural de Perote y el bosque de niebla de Rancho Viejo en Veracruz. Participaron Ingrid Jigar¹⁹⁹ en la elaboración del guion cinematográfico y

¹⁹⁸ Alarcón, “Videodanza *Protesta Epidérmica...*”

¹⁹⁹ Ingrid Jigar fue guionista y fotógrafa de la videodanza *Protesta Epidérmica*. Ha colaborado en diversos proyectos con Ángulo Alterno Danza Contemporánea desde 2016 como el *DanzaExtrema Festival Internacional* del que fue productora en las ediciones 2016, 2017 y 2018, así como el *Coloquio de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA* en los mismos años como asistente de dirección. Es Directora Teatral formada en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Veracruzana, Directora, Guionista y Fotógrafa de Cine con posgrados en la Universidad de la Laguna y la Universidad Veracruzana. Estudió Guion en el Centro de Capacitación Cinematográfica del INBAL y Dirige la Colectiva Cine y Mujer. En “Biografía”, de Archivo Personal de Ingrid Jigar, 2021.

fotografía,²⁰⁰ Ju Welasco en el diseño de maquillaje,²⁰¹ Christopher Herrera²⁰² interpretando a Inter1, Loris Morones²⁰³ como Inter3 y Javier Díaz²⁰⁴ interpretó a XY.

Yo encarné a Violeta a partir de gestos faciales en primer plano, las manos como metáfora visual de las maniobras y una coreografía completa creada a partir de técnicas de maquillaje de efectos especiales y *drag queen*. Fue estrenada en la Mesa de Cierre del *XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responsabilidad* del Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM en noviembre de 2021.

²⁰⁰ Pedí a Ingrid Jigar escribir un guion con base en cuatro personajes de piezas coreográficas de mi repertorio: Violeta, Inter1, Inter3 y XY, de los cuales creamos relatos biográficos ficcionales en la videodanza a partir de habitar los espacios/locaciones diseñados para cada historia. El propósito era imaginar cómo cada uno de esos personajes respondería corporalmente a la pregunta ¿cómo entretejer nociones encarnadas de la *Rabia marica*?

²⁰¹ Ju Welasco fue la Diseñadora de Maquillaje de la videodanza *Protesta Epidérmica* (2021). Es maquillista de escena y cine. Ha colaborado en piezas de Alonso Alarcón como *LIPOVETNSKY: Dispositivos Individualizados* (2016), *Minina Jesús* (2016), *Intersecciones3* (2017), *Dos Cuerpo y Medio* (2017) de Sergio Valenzuela y Alonso Alarcón, así como *Vortice18* (2018). Es Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Ha impartido seminarios de maquillaje escénico en México y Brasil. En “Biografía”, de Archivo Personal de Ju Welasco, 2021.

²⁰² Christopher Herrera es Licenciado en Danza y en Pedagogía por la Universidad Veracruzana. Además tiene una formación en *Mindfulness* y en Danzaterapia. Ha formado parte de las Compañías Danza Capital de Cecilia Lugo, Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, Ángulo Alterno de Alonso Alarcón, Lagú Danza de Érika Méndez y Oscar Ruvalcaba Compañía de Danza. Ha participado como intérprete en foros y festivales como el Palacio de Bellas Artes, el Festival Cervantino, el Centro Cultural “Los Pinos” y el Festival “Impulsos” en la Habana. Fue becario en el Instituto Superior de las Artes de la Habana. En “Biografía”, de Archivo personal de Christopher Herrera, 2021.

²⁰³ Loris Morones es bailarina, coreógrafa y profesora de danza folclórica y contemporánea. Fue intérprete de la videodanza *Protesta Epidérmica* (2021). Ha sido bailarina de piezas del repertorio de Ángulo Alterno Danza Contemporánea como *Vortice18* (2018), *Intersecciones 3* (2017) y *LIPOVETSKY: Dispositivos Individualizados* (2016). Es Licenciada en Educación Artística con énfasis en Danza por el Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui Xalapa y bailarina del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. En “Biografía”, de Archivo Personal de Loris Morones, 2021.

²⁰⁴ Javier Díaz es bailarín, actor y director teatral. Es Maestro en Artes Cénicas por la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil) y Licenciado en Actuación Teatral por la Universidad ARCIS (Chile). Director del Teatro Los Hijos de María en México y actor del Teatro de la Dramaturgia Corporal en Chile. Ha bailado en las piezas *Cinco patadas al libre albedrio* (2007) y *Protesta epidérmica* (2021) de Alonso Alarcón. Ha compartido su trabajo en Chile, Brasil, Argentina, Ecuador, Colombia, México, Francia, España, Bélgica y Austria. En “Biografía”, de Archivo Personal de Javier Díaz, 2021.



Imagen 18. Alonso Alarcón como Violeta en la videodanza *Protesta epidérmica*, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2021, CIEG UNAM, XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responshabilidad, CDMX, foto: Ingrid Jigar.

I.4.4 El *anverso*: la cara visible en la tradición de historiar la danza

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española (RAE) ubica las raíces de la palabra *anverso* en el francés *envers* “envés”, y este del latín *inversus* “invertido”; lo define como el nombre masculino que se le da al haz “en las monedas y medallas, que se considera principal por llevar el busto de una persona o por otro motivo”,²⁰⁵ por lo que identifico como el *anverso* en las imágenes de lo coreográfico a la tradicional forma de historiar la danza en México.

Tradicón acuñada a través de la crítica de danza desde el enfoque de los lenguajes periodísticos, así como a la escritura de biografías de los grandes coreógrafos y coreógrafas del país; quienes pensados desde el *anverso* en la historiografía del arte coreográfico son la cara más relevante: los homenajeados, los que dan rostro a las medallas, a los bustos

²⁰⁵ Véase la definición de “anverso”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/anverso?m=form> (consultado el 5 de enero de 2021).

laureados, a los nombres de los premios nacionales, a las biografías conmemoradas en fechas importantes del calendario institucional y a la representación de acontecimientos trascendentales en el campo dancístico mexicano.

El paso de las imágenes desde el periodismo hacia la crítica de danza y de la crítica de danza hacia la investigación académica que da origen al relato historiográfico en los términos que lo expondré a profundidad en el capítulo dos de esta tesis doctoral. Es una operación que, desde esta perspectiva, acuña el *anverso*; edificado por la figura de los historiadores del arte, así como por instituciones dedicadas a las escrituras de la historia de la danza como la conocemos hasta nuestros días.

I.4.5 El *reverso*: posicionamiento *marica* para mirar por detrás de las imágenes

El antagónico del *anverso* es identificado con la palabra *reverso*, que en el idioma español tiene su raíz etimológica en el italiano *reverso*, y este en el latín *reversus*, el cual es participio de *reverti* “volver, regresar” según el Diccionario de la Lengua de la RAE, quien define al *reverso* como “1. m. Parte opuesta al frente de una cosa; 2. m. En las monedas y medallas, haz opuesta al anverso; 1. m. Persona que por su genio, cualidades, inclinaciones o costumbres es la antítesis de otra con quien se compara”.²⁰⁶

El enfoque que estoy planteando en la presente investigación es justamente darle la vuelta al relato historiográfico de la danza, mirar por detrás de las imágenes desde un posicionamiento político *marica*: del desviado, del que se pasó del otro lado, al que le dan por detrás, del que renuncia a esa masculinidad falocéntrica, frontal, penetrante, colonial, impuesta e histórica. Del que se voltea con toda la potencia contextual que esto implica en un país con el índice de crímenes de odio perpetrados por identidad de género, diversidad

²⁰⁶ Véase la definición de “reverso”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] de <https://dle.rae.es/reverso?m=form> (consultado el 5 de enero de 2021).

sexual y los “asesinatos masivos de la vida escénica”²⁰⁷ que han tenido lugar “en nombre de la verdad y de la objetividad”²⁰⁸ en México.

Coincido con el pensamiento de Patricia Cardona al afirmar que mi percepción como investigador está íntimamente ligada a mi biografía como espectador de danza,²⁰⁹ a lo que integro además mis vivencias como persona, como marica, como bailarín y como coreógrafo que ha sostenido su teorización en la práctica escénica precipitada, corporal y zigzagueante: entre las arquitecturas invisibles de la composición coreográfica contemporánea y las escrituras académicas. Por lo que los enfoques del *reverso* a su vez abren la posibilidad de indagar en las imágenes de lo coreográfico desde las torceduras, los desvíos, permitiendo introducirse en las inclinaciones y los giros, en los bordes de las imágenes, disputando los criterios de objetividad, distancia y frontalidad.

La labor que desarrolló Manuel Stephens en México es ejemplo de un primer desplazamiento del crítico de danza que de forma simultánea creaba coreografía y escribía, que habitaba en la práctica de lo coreográfico y del texto en papel; puedo decir que desde ese lugar el coreógrafo-crítico de danza propició una primera aproximación *de(s)generada* de la crítica de la danza hacia el análisis formal como coreógrafo que estudia otras piezas coreográficas. El antecedente de Stephens me permite situarme desde las prácticas coreográficas al plantear el *reverso* para el estudio de la historia del arte coreográfico contemporáneo.

El *reverso* en las imágenes de lo coreográfico subraya mi postura como coreógrafo-investigador en la presente investigación doctoral, el lente metodológico para aproximarme al relato historiográfico como un tejido que articula la interpretación desde mi biografía

²⁰⁷ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

²⁰⁸ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

²⁰⁹ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

como bailarín y coreógrafo a partir de los elementos compositivos y escénicos relacionados de forma situada por la pieza coreográfica estudiada, con las voces de los bailarines intérpretes que encarnan la coreografía, sus sentires y subjetividades escénicas, así como aproximaciones diversas a los procesos elaborados en los salones de entrenamiento, a los ensayos, a los procesos creativos del coreógrafo y sus deseos más íntimos.

Los enfoques del *reverso* son una constelación de imágenes de lo coreográfico que transitan desde una perspectiva intermedial entre sus formas corporales, imágenes sonoras, los trazos de luces, sombras y cuerpos en el espacio, la potencia energética de los movimientos en un arco complejo de cualidades, latencias y flujos, con el propósito de permitir revelaciones performativas en los relatos historiográficos de aquello que hacen las imágenes coreográficas en movimiento y que ha permanecido oculto, resguardado en los cuerpos, así mismo en los procesos de quienes encarnan las piezas investigadas.

El *reverso* permite dar voz a quienes se han considerado utilitarios para la gran historia del arte coreográfico, pues los artistas escénicos, bailarines y coreógrafos hemos sido para el historiador del arte como la arcilla para el ceramista, los oleos y el lienzo para el pintor, el lápiz para el dibujante. La materialidad del cuerpo en movimiento para ser estudiada por los historiadores del arte desde la butaca y la comodidad de los escritorios de los institutos de investigación, lo cual ha dejado fuera las potencias, movimientos y saberes que habitan en la escena.

La danza estudiada desde la perspectiva de las prácticas coreográficas ocultas en el *reverso* permite interrogar las imágenes en movimiento desde los saberes situados en coreógrafos y bailarines; por lo que mi propuesta metodológica en esta investigación es un giro performativo como historiador de la danza que me permite desplazarme hacia donde considero es importante indagar desde la lente del coreógrafo-investigador: los procesos

creativos y escénicos, los diversos *encuerpamientos* de la práctica coreográfica que se observan en el escenario y que se replican desde el *reverso*, así como las diferentes aproximaciones a los objetos de estudio según las necesidades de cada uno, un espacio donde no hay cabida para la *estandarización de la mirada* sino *movimiento en desvío*.

El *reverso* escapa a las interpretaciones unilaterales de la figura del experto que escritura el relato historiográfico en solitario, para dar voz a quienes son parte de la *materia obscura creativa*²¹⁰ del arte coreográfico contemporáneo; es decir, hace visible toda esa zona sombreada que encarnan los bailarines sobre los que poco o nada se escribe en las historias de la danza, por lo que casi nunca aparecen en los relatos historiográficos de las grandes figuras, biografías y obras emblemáticas.

No obstante, es a través de los cuerpos, movimientos e interpretaciones de los bailarines que el acto coreográfico existe escénicamente. Aunque los sueldos más altos, los premios, los reconocimientos, las becas del Sistema Nacional de Creadores de Arte,²¹¹ las

²¹⁰ Para Gregory Sholette la *materia obscura creativa* en las artes visuales “constituye el grueso de la actividad artística producida en nuestra sociedad posindustrial. No obstante, este tipo de materia oscura resulta invisible ante todo para aquellos que presumen de gestionar e interpretar la cultura –críticos, historiadores de arte, coleccionistas, marchantes, curadores y administradores del arte–. Ella abarca prácticas informales como las artesanías caseras, los memoriales improvisados, las galerías de arte del Internet, la fotografía y la pornografía amateur, los pintores de día domingo, los boletines autopublicados y los fanzines. De todos modos, al igual que el universo físico depende de su materia oscura y energía, así mismo el mundo del arte depende de su creatividad en la sombra. Requiere de esta actividad en la sombra de la misma manera como ciertos países en desarrollo secretamente dependen de sus economías oscuras o informales”, en Gregory Sholette, *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*, traducción de Sonia Muñoz, (Fundación editorial archivos del Índice, primera edición, 2015), 12.

²¹¹ El Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) fue creado por acuerdo presidencial el 3 de septiembre de 1993 “con el objetivo de impulsar la creatividad artística mediante el otorgamiento de distinciones y estímulos económicos para que, por un tiempo determinado los artistas e intelectuales se dediquen exclusivamente a la creación de obras; así como para estimular a los creadores de talento y excelencia con acciones que permitan el fomento a la creación individual y con ello propiciar contribuyan al incremento del patrimonio cultural de México. Actualmente, la vigencia del estímulo económico se determina en virtud del tipo de distinción: Creador Emérito: la distinción y el estímulo económico es vitalicio, Creador Artístico: la distinción y el estímulo económico se otorga hasta por tres años, evaluables anualmente y Creador Artístico Honorífico: todos los Creadores Artísticos cuya vigencia de convenio ha fenecido adquieren el derecho de ostentar esta distinción de manera vitalicia con valor curricular académico, sin derecho a estímulo económico”, véase “Sistema Nacional de Creadores de Arte” en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* [en línea] <https://fonca.cultura.gob.mx/blog/programa/sistema-nacional-de-creadores-de-arte/> (consultado el 10 de enero de 2021).

entrevistas publicadas por la prensa y las historias de la danza escritas están concentradas en la figura del coreógrafo en su gran mayoría, como si la danza escénica no fuese una actividad colectiva.

Hay una deuda de la historia del arte por abordar las piezas coreográficas desde una perspectiva que integre estos saberes más allá de la voz del crítico de danza que evalúa si las piezas cumplen o no cumplen con criterios estéticos que se han edificado en la gran historia del arte coreográfico contemporáneo escrita en el país. El *reverso* es al abordaje desde el análisis que puede emprender un coreógrafo-investigador de una pieza propia o ajena, desde el lente que la práctica coreográfica permite generar frente a las institucionalizaciones de la historia de la danza contemporánea en México.

Capítulo II. La danza, su historia y estudios en México: revisión crítica

II.1 Las “buenas maneras”: formación de la historia y la crítica de la danza

II.1.1 Historiografía de la danza en la UNAM y el INBAL

Abordar desde la perspectiva de la investigación académica la historia de la danza escénica contemporánea que se desarrolló en México a partir de 1957, implica adentrarse en una serie de desequilibrios entre una extensa producción artística, de vertiginoso movimiento y diversidad de poéticas coreográficas que devienen de la ruptura con la danza moderna nacionalista de mediados del siglo XX, frente a la escasa presencia de investigadores especializados en el estudio del arte coreográfico contemporáneo en los principales centros de investigación de las artes en el país.

II.1.1.1 Historia de la danza en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBAL

El historiador del arte y académico Manuel Toussaint y Ritter fundó en la UNAM el Laboratorio de Arte un 20 de febrero de 1935, el cual, un año más tarde se convertiría en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la máxima casa de estudios. A lo largo de ochenta y cinco años el IIE se ha dedicado principalmente al desarrollo de proyectos de investigación sobre la historia de las artes visuales a través de siete áreas de conocimiento: Arte indígena en América, Arte virreinal, Arte moderno, Arte contemporáneo, Arte mundial, Teoría del arte y Estudios sobre técnicas y materiales.²¹²

Actualmente cuenta con una planta académica integrada por sesenta y siete investigadores y cincuenta y un técnicos académicos para el estudio de disciplinas como la

²¹² Véase “Instituto de Investigaciones Estéticas”, en *Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] <http://www.esteticas.unam.mx/instituto> (consultado el 1 de junio de 2020).

arquitectura, las artes plásticas, el cine, la danza, la fotografía, la literatura, la música y el teatro. Además el IIE participa de la formación de historiadores del arte y curadores a través de las Licenciaturas en Historia e Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, y la Maestría y Doctorado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.²¹³

El estudio de la historia de la danza al interior del IIE data de 1975, con la llegada del investigador, periodista y crítico Alberto Dallal, quien hasta la fecha es el único especialista en danza del instituto y quien se ha encargado a lo largo de más de cuarenta y cinco años, de generar un importante acervo historiográfico que abarca desde la danza prehispánica y colonial, hasta la danza moderna nacionalista y el arte coreográfico contemporáneo, a través de la recopilación de archivo y publicaciones.²¹⁴ El propio Dallal reconoce que en la actualidad:

Resulta incalculable el número de investigadores especializados en danza que se requerirían para el estudio de la danza mexicana antigua y actual ya que para entrar de lleno en la investigación habrá que hacerse de metodologías operativas que cubran siglos enteros de intensas actividades dancísticas que, por otra parte, no han sido rodeadas de las necesarias críticas e investigación contemporáneas [...] Tendrían que surgir en el país por lo menos cincuenta o sesenta críticos profesionales de la danza para cubrir, de manera sencilla y directa, lo que en México se hace en todos los géneros dancísticos, desde la danza de concierto hasta los festivales y concursos de danza popular.²¹⁵

Diez años después de la fundación del IIE en la UNAM, el 31 de diciembre de 1946 fue publicada en el Diario Oficial de la Federación la ley que creó el INBAL. Corría la década de los cuarenta del siglo pasado cuando la bailarina Nellie Campobello²¹⁶ ya había

²¹³ Véase “Misión”, en *Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] <http://www.esteticas.unam.mx/mision> (consultado el 1 de junio de 2020).

²¹⁴ Véase “Alberto Dallal Castillo”, en *Instituto de Investigaciones...*

²¹⁵ Alberto Dallal, *Lenguajes periodísticos*, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 108.

²¹⁶ Nellie Campobello (Villa Ocampo, Durango, 7 de noviembre de 1900-Progreso de Obregón, Hidalgo, 9 de julio de 1986). Bailarina, coreógrafa, maestra, directora y escritora. En 1923 se trasladó con su familia a la

planteado la necesidad de crear un centro de investigación especializado en la danza, intención que fuera retomada una década más tarde por Miguel Covarrubias,²¹⁷ quien buscaría conformar un centro para investigar principalmente la Danza Tradicional Mexicana; ambos, esfuerzos que no vieron resultados hasta treinta años más tarde, bajo la administración de Miguel de la Madrid como presidente de México. En enero de 1983 se fundó el Centro de Información y Documentación de la Danza (CID Danza) bajo la dirección de Patricia Aulestia,²¹⁸ con el apoyo del bailarín y coreógrafo Guillermo Arriaga,²¹⁹ entonces jefe del Departamento de Danza del INBAL.²²⁰

ciudad de México. Tomó sus primeras clases de danza –motivada por su hermana- con las hermanas Costa. En 1925 estudió con Carmen Galé, Stanislava Potapovich, Carol Adamchevsky y Eleonor Wallace. En 1927 debutó junto con Gloria en el Teatro Iris con el Ballet Garroll. En 1929 se publicó su primer libro de composiciones líricas titulado *Yo*. En 1930 las hermanas Campobello aceptaron un puesto de funcionarias en la SEP y participaron en la inauguración del Teatro Orientación bailando *El jarabe*, *La sandunga*, *La fantasía yucateca* y *La cucaracha*. En 1931 fue profesora de bailes mexicanos en la Escuela de Plástica Dinámica con Hipólito Zybin de director. El mismo año aparece su libro *Cartucho*. En 1932 se creó la Escuela de Danza bajo la dirección de Carlos Mérida y ella su ayudante, donde impartió clases de historia de la danza y bailes regionales. Fue directora de la Escuela Nacional de Danza (1937-1993). En 1943 fue directora del Ballet de la Ciudad de México. En 1977 se le puso a la END su nombre y en 1985 el INBA le otorgó la medalla Homenaje Una Vida en la Danza. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 91-92.

²¹⁷ Miguel Covarrubias (México, D.F. 22 de noviembre de 1904-4 de febrero de 1957). Caricaturista, escenógrafo, pintor, museógrafo, cartógrafo, diseñador, maestro y antropólogo. Desde temprana edad se desarrolló en los círculos intelectuales de la ciudad de México, teniendo como amistades a Rivera, Siqueiros, Orozco, Montenegro y Best Maugard. En 1921 colocó sus primeras caricaturas en la prensa de gran tiraje: *El Herald*, *El Mundo*, *El Universal Ilustrado* y varios más. A sus 19 años vivió en Nueva York. Colaboró con la revista *Vanity Fair* (1924-1936) como caricaturista titular. En 1925 publicó el libro *The Prince of Wales and Other Famous Americans*. En ese mismo año creó la escenografía y el vestuario de *Androcles and the Lion* de George B. Shaw y la escenografía de la *Revue Nègre* con Josephine Baker. En 1930 recibió el Premio del Art Directors Club, el cual se le otorgó nuevamente ocho años después. En 1933 recibió la beca Guggenheim para realizar estudios pictóricos en Bali. En 1950 fue nombrado jefe del Departamento de Danza del INBA. En 1951 diseñó la escenografía y el vestuario de las producciones del Ballet Mexicano: *Los cuatro soles*, *Tonantzintla*, *Antígona*, *Redes* y *Huapango*. En 1952 dejó el cargo en el INBA y diseñó la escenografía y el vestuario de los ballets: *Tózcatl*, *Muros verdes*, *Zapata*, *El invisible* y *Movimientos perpetuos*. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 134-135.

²¹⁸ Patricia Aulestia (Quito, Ecuador, 14 de abril de 1943). Bailarina, coreógrafa, maestra, directora, investigadora, promotora y funcionaria. Se naturalizó mexicana el 21 de febrero de 1975. Estudió música, danza y teatro en la Escuela Experimental Artística de Chile (1951-1957); técnica clásica, moderna y coreografía en el Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música de Chile (1955-1959); danza contemporánea en la Martha Graham School, ballet en The School of American Ballet Alexandra Danilova y Ballet Russe School of Danza (1954-1967). En 1992 se licenció en educación artística en danza. Miembro de las compañías Ballet Nacional de Chile, figura principal (1959-1962), Ballet de Arte Moderno de Chile (1962-1964), y Ballet Clásico 70 (1971-1972). Fundó y dirigió las agrupaciones: Compañía de Danza Patricia Aulestia (1964), Grupo Folklórico Ecuatoriano (1965-1967) y Ballet Nacional Ecuatoriano (1967-1970). En 1988 fue directora de la Compañía Nacional de Danza; en 1993, del Ballet Mexicano de Bailes Finos de Salón y del Ballet Neoclásico de América Latina. Fue directora fundadora del Cenidi-Danza José Limón (1983-

El CID Danza fue creado con el propósito de rescatar, recopilar, ordenar, investigar y difundir toda aquella información relacionada con el quehacer dancístico a través de la publicación de textos accesibles, la documentación de materiales de la trayectoria de los creadores de los diversos estilos de la danza mexicana e internacional. Su primera sede se encontraba en las instalaciones de la Compañía Nacional de Danza, atrás del Auditorio Nacional; meses después se instaló en el entonces Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza en el Centro Cultural del Bosque; posteriormente compartió espacio con el Centro de Investigación Coreográfica, en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, ubicada en Polanco; y es hasta 1994 que llegó a su última sede en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes.²²¹

En 1988 los centros de investigación del INBAL adquieren su carácter nacional, por lo que desde entonces el CID Danza tomó el nombre de Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón²²² (CENIDI Danza José Limón).²²³

1993). Fue coordinadora de danza del INBA (1988). Colaboró en el comité directivo de danza del ITI-UNESCO (1985-1987). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 39-40.

²¹⁹ Guillermo Arriaga (México, D.F., 4 de julio de 1926-3 de enero de 2014). Bailarín, maestro y coreógrafo. A los 23 años recibió sus primeras clases de danza moderna en el Ballet Nacional de México y luego en la Academia de la Danza Mexicana. También estudió con Waldeen, José Limón, Doris Humphrey, Margaret Craske, La Meri y Myra Kinch. De 1950 a 1951 fue becado para estudiar en la Ópera de París con Massine. En 1951, motivado por Miguel Covarrubias, hizo su primera coreografía: *El sueño y la presencia*. En 1953 creó *Zapata*, que fue presentada en el Festival Mundial de la Juventud en Bucarest y posteriormente se bailó en México. Colaboró con Waldeen en el Ballet de Cámara (1954), con Ana Mérida en Ballet Mexicano (1956-1958) y con Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México (1960). Fundó y dirigió el Ballet Popular de México (1957-1963) y el Conjunto Folklórico Mexicano (1964). En 1979 fue gerente de convenios culturales y educativos en el Fondo Nacional para las Actividades Sociales e instituyó el Premio Nacional de Danza. En 1983 fue director de danza del INBA y consiguió que se autorizara la creación del Cenidi-Danza José Limón. En 1990 recibió el Homenaje Una Vida en La Danza, en 1996 el Premio José Limón y en 1999 el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Fue creador artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1944-2000) y emérito. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 35-36.

²²⁰ Véase “Reseña histórica”, en *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza* [en línea] <https://cenididanza.inba.gob.mx/index.php/presentacion/el-cenidid> (consultado el 1 de junio de 2020).

²²¹ Véase “Reseña histórica”, en *Centro Nacional de Investigación...*

²²² José Limón (Culiacán, Sinaloa, 12 de enero de 1908-Nueva Jersey, Estados Unidos, 2 de diciembre de 1972). Bailarín, coreógrafo, maestro y director. En 1918 emigró con su familia a Los Ángeles, California. En 1928 en Nueva York estudió con Doris Humphrey y Charles Weidman. En 1930 creó *Estudio en re y Bacanal*. Fue maestro y bailarín de la Compañía Humphrey-Widman (1930-1940). En 1937 fue becado por la

Actualmente cuenta con una plantilla de veintisiete investigadores que trabajan en las líneas de: Vinculación con la educación, Vinculación con la creación, Estudios humanísticos sobre danza, Estudios teóricos y críticos, Estudios interdisciplinarios y Estudios documentales.²²⁴ Además el CENIDI Danza José Limón participa de la formación de investigadores a través de la Maestría en Investigación de la Danza creada en el año 2010.

II.1.1.2 La biografía como enfoque para historiar la danza

El historiador de la danza escénica se ha dedicado principalmente a la escritura de biografías de personajes (maestros, coreógrafos, bailarines, gestores y promotores), al registro de prácticas pedagógicas corporales (escuelas, técnicas, lenguajes y estilos de movimiento), a la recopilación de archivos artísticos (fotografías, programas de mano, carteles, vestuarios, bocetos coreográficos, videos) y hemerografía (notas periodísticas, entrevistas y crítica de danza); muy poco se ha historiado la danza desde el análisis formal de la obra coreográfica.

Lo anterior responde en primer lugar a lo que Juan Izaguirre Ruíz denomina como la *personalización en la Historia de la Danza*, la cual hace referencia a que la historiografía de la danza desarrollada en México que aborda el estudio del siglo XX, ha mantenido una

Bennington School, en donde tomó clases con Martha Graham, Hanya Holm, Luis Horst y John Martin. En 1947 fundó la Limón Company con Lucas Hoving, Pauline Koner, Betty Jones y Ruth Currier. Del 19 de septiembre al 1 de octubre de 1950 actuó en el Palacio de Bellas Artes de México y en 1951 fue invitado por Miguel Covarrubias como maestro, coreógrafo y bailarín del Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana; en ese mismo año creó *Los cuatro soles*, *Diálogos*, *Tonantzintla*, *Antígona* y *Redes*, en las que bailaron Valentina Castro, Luis Fandiño, Rocío Sagaón, Rosa Reyna y Nellie Happe. Creador de 74 coreografías entre las que se encuentran: *Tango* (1931), *Danza de la muerte* (1937), *La Malinche* (1949), *La pavana del Moro* (1949), *There is a time* (1956), *Danzas para Isadora* (1971), entre muchas otras. Fue creador de un estilo de danza moderna y de una técnica que se imparte en todo el mundo. En 1957 recibió el Premio Dance Magazine y en 1964 el Capezio Dance Award. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 248-249.

²²³ Véase “Reseña histórica” en *Centro Nacional de Investigación...*

²²⁴ Véase “Líneas de investigación”, en *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza* [en línea] <https://cenididanza.inba.gob.mx/index.php/coordinacion/lineas-investigacion> (consultado el 1 de junio de 2020).

tendencia académica que centra su atención en la biografía de quienes han sido considerados por los historiadores como los protagonistas de la danza, con el propósito de enfatizar sus actos individuales a través de “imágenes asombrosas respecto a las hazañas”,²²⁵ direccionando el relato historiográfico hacia los resultados de logros personales frente al Estado. Izaguirre Ruíz desarrolla un análisis crítico a partir de *La danza en México en la época colonial*²²⁶ de Maya Ramos Smith²²⁷ y las biografías sobre Guillermina Bravo,²²⁸ Amalia Hernández²²⁹ y Gloria Contreras²³⁰ escritas por las

²²⁵ Juan Izaguirre Ruíz, “La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento”, en *Memoria Académica V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*, (Mendoza: Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 2016), 2.

²²⁶ Maya Ramos Smith, *La danza en México en la época colonial*, (México: Secretaría de Educación Pública, 1990)

²²⁷ Maya Ramos Smith (México, D.F., 21 de enero de 1944). Estudió la carrera de actuación en el Stella Adler Conservatory of Acting de Nueva York. Carrera de bailarina y maestra de danza clásica en la Academia de la Danza Mexicana (INBA), con postgrado en la École Supérieure d'Etudes Chorégraphiques de París. Fue bailarina de ballet y actriz profesional. Como bailarina, trabajó para la Compañía Nacional de Danza y Ballet Independiente de México. Como actriz ha trabajado para ORTF (París), CTV (Canadá), Conacine, Teatro de la Nación, Teatro de la UNAM y Televisa (México). Impartió clases en la Academia de la Danza Mexicana y Centro de Capacitación de Actores de Televisa. Investigadora de artes escénicas. Entre su obra publicada destaca *La danza en México durante la época colonial* (Premio Casa de las Américas, 1979), *El actor en México en el siglo XVIII* (Escenología, 1994), *Censura y teatro novohispano* (INBA/Escenología, 1998) y dirigió *La danza en México. Visiones de cinco siglos* en colaboración con Patricia Cardona (INBA/Escenología, 2002). Ha sido directora del Centro Nacional de Investigación de Danza "José Limón" (CENIDI-DANZA) y del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU) del INBA. Véase “Ramos Smith Maya” en *Hemispheric Institute* [en línea] http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/directorio/ramos_maya.htm (consultado el 4 de junio de 2020).

²²⁸ Guillermina Bravo (Chacaltianguis, Veracruz, 13 de noviembre de 1920-Querétaro, Querétaro, 6 de noviembre de 2013). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. Estudió en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a Nellie y Gloria Campobello, Xenia Zarina, Ernesto Agüero, Tessy Marcué y Dora Duby (1936). Bailó en el Ballet de masas 30-30 de Nellie Campobello. Trabajó con Waldeen de 1939 a 1949, incluyendo el montaje *La Coronela*, obra que se estrenó con el Ballet de Bellas Artes el 23 de noviembre de 1940 en el Palacio de Bellas Artes. Estudió piano por siete años con Manuel M. Ponce y Candelario Huízar. Junto con Ana Mérida fundó el Ballet Waldeen (1946) y en 1947 compartieron la dirección de la Academia de la Danza Mexicana. Fundó el Ballet Nacional de México junto con Josefina Lavalle en 1948 y realizó giras por China, Moscú, Rumania, Italia, Estados Unidos, Cuba, Centro América y casi toda Europa. A partir de 1963 estableció contacto con la Escuela Graham de Nueva York e introdujo la técnica a México. En 1970 fundó el Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica con apoyo de la UNAM. Creó 57 coreografías entre 1947 y 1991. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1979), Homenaje Una Vida en la Danza (1985) y fue creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1994-2000). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 86-87.

²²⁹ Amalia Hernández (México, D.F., 13 de septiembre de 1917-4 de noviembre de 2000). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. Estudió en la Escuela Nacional de Danza y con maestros como Hipólito

historiadoras de la danza Elizabeth Cámara,²³¹ Patricia Cardona y Margarita Tortajada Quiroz; el autor sostiene que “tenemos una historia anecdotista de la danza, en la cual lo que resalta son los personajes en sí mismos envueltos en un aura de heroificación, muy cerca de los modelos idealistas que han caracterizado diversos procesos del conocimiento”.²³²

Zybin, Tessy Marcué Gloria Campobello, Seki Sano, Anna Sokolow, José Limón y Miguel Covarrubias. Debutó en el ballet de masas de Nellie Campobello con la obra 30-30. Bailó en el Ballet Waldeen; en 1952 Waldeen formó el Ballet Moderno Mexicano, del cual Amalia Hernández fue directora artística. En 1959 fundó el Ballet Folklórico de Bellas Artes, que pronto se convirtió en el Ballet Folklórico de México. La agrupación realizó su primera gira auspiciada por el Departamento de Turismo, con el apoyo del entonces presidente de México, Adolfo López Mateos. Se presentó en los Juegos Panamericanos, y en 1961 recibió el primer premio como compañía de folclor en el Festival de las Naciones en París, convirtiéndose en el representante cultural oficial del gobierno mexicano. En 1962 llevó a cabo una gira a los Estados Unidos y Canadá, en 1963 a Centro y Sudamérica, en 1964 a Europa, en 1965 a Rusia, Checoslovaquia, Polonia y Dinamarca; en 1966 viajó a Nueva Zelanda y a Nueva York en 1967. Realizó más de 30 obras coreográficas. Recibió la medalla Homenaje Una Vida en la Danza en 1985 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1992. Fue creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 216-217.

²³⁰ Gloria Contreras (México, D.F., 15 de noviembre de 1934-25 de noviembre de 2015). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. De 1946 a 1954 estudió con Nelsy Dambré, de 1956 a 1964 en el American Ballet de Nueva York con Pierre Vladimirov, Felia Doubrovska, Anatole Oboukhoff, Muriel Suart, George Balanchine, Carola Trier y Mia Slavenska. Como bailarina se desarrolló en el Ballet de Nelsy Dambré (1950-1953), el Ballet Concierto de México (1952-1955), The Royal Winnipeg Ballet (1955-1956) y la Compañía de Danza Gloria Contreras (1962-1970). En 1970 fundó el Taller Coreográfico de la UNAM, del cual fue directora, bailarina y coreógrafa hasta su fallecimiento. Entre sus coreografías encontramos: *Huapango* (1959), *Allusions* (1961), *Planos* (1962), *Sensemaya* (1965), *Sonata* (1966), *Ludio* (1967), *Aguafuerte* (1969), *Interludio* (1970), *Cantos* (1971), *Jazzotomía* (1973), *Tres* (1975), *Réquiem para un poeta* (1977), *Cuarteto en sol* (1980), *Concierto para violín* (1982), *Homenaje a Balanchine* (1984), *Isadora* (1987), *Danzas sacras y profanas* (1988), *Alaya* (1992), *Piezas mexicanas* (1993) y *La consagración de la primavera* (1994), entre otras. Su producción coreográfica suma más de 100 obras. En 1989 se le otorgó el Homenaje Una Vida en la Danza y en 1997 se publicó *Diario de una bailarina* de su autoría. Fue creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte y recibió el Premio Guillermina Bravo en el año 2000. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 126.

²³¹ Elizabeth Cámara (México, D.F., 10 de diciembre de 1951). Bailarina, maestra, investigadora y funcionaria. Es egresada de la Academia de la Danza Mexicana como bailarina y maestra de danza mexicana (1968-1974). Estudió en el Ballet Nacional de México (1975-1976), en el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) (1979-1987) y en Nueva York asistió a la Escuela de Martha Graham (1980). Participó como bailarina del Ballet Folklórico de México y en los grupos del CESUCO; posteriormente, en el Centro de Investigación Coreográfica, donde también impartió clases y realizó algunas coreografías como: *Objeto sujeto* (1981) y *Devenir* (1983). Ha sido maestra del Colegio de Bachilleres (1979-2000) y directora de la compañía del Colegio (1984-1986). Impartió la clase de coreografía para el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (1989-1995). Para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes trabajó en los programas de descentralización de la educación artística (1990-1997). Se desempeñó como investigadora en la Dirección General de Culturas Populares (1974-1980). Es coautora del libro *Danza y bailes tradicionales en el estado de Tlaxcala* (SEP/Premià, 1983). Ingresó en 1995 como investigadora del CENIDI Danza José Limón. Desde 2010 inició la segunda etapa del proyecto *Homenaje Una vida en la danza*, y encabezó la creación de la *Maestría en Investigación de la Danza*. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 90.

²³² Izaguirre Ruíz, “La personalización en...”, 16.

Lo anterior está relacionado a la necesidad de consolidar la idea de héroes nacionales con base en sus luchas particulares por edificar las tres grandes compañías de danza que las coreógrafas fundaron y encabezaron: El Ballet Nacional de México (BNM) de Guillermina Bravo, el Ballet Folklórico de México (BFM) de Amalia Hernández y el Taller Coreográfico (TC) de la UNAM de Gloria Contreras; consolidando así la historia oficial de la danza mexicana.

La crítica de Izaguirre Ruíz va en el sentido de cómo la historiografía de la danza desarrollada a través de la escritura de biografías de personajes heroicos está apegada al modelo de la historiografía general de México, y señala que la principal motivación para sostener este marco epistemológico es “ser un soporte en la construcción del Estado mexicano, un rasgo que se observa con claridad desde el siglo XIX pero que ha germinado desde el momento mismo de la Conquista”.²³³

También es necesario considerar que la documentación, sistematización y análisis de archivos personales de los protagonistas de la danza mexicana desarrollada por la gran mayoría de investigadores del CENIDI Danza José Limón, responde a la misión de formar un acervo y difundir la trayectoria artística, así como a la colocación de las historias de vida de los personajes de la danza en la historia de México, lo cual ha marcado su principal línea de publicaciones realizadas.

Otro ejemplo de lo anterior es el homenaje *Una vida en la danza* creado en 1985 por iniciativa de los investigadores del CENIDI Danza José Limón, encabezados por el maestro Felipe Segura,²³⁴ con el propósito de construir y preservar la memoria dancística de

²³³ Izaguirre Ruíz, “La personalización en...”, 15.

²³⁴ Felipe Segura (México, D.F., 1 de enero de 1926-26 de mayo de 2004). Bailarín, maestro, coreógrafo, investigador y director. En 1945 comenzó sus estudios en el Ballet de la Ciudad de México. En 1948 Anton Dolin le otorgó una beca para el Ballet School del Carnegie Hall. En México estudió con Anna Sokolow en la

México. Al respecto Roxana Ramos Villalobos²³⁵ señaló en 2014 que si bien están conscientes de que para construir dicha memoria dancística “es necesario el registro, resguardo y reflexión de los componentes teóricos y prácticos de dicho quehacer”.²³⁶

La investigadora considera imprescindible el acercamiento a los hacedores de la danza para “incursionar en su pasado y traer al presente sus experiencias e historias de vida, decantadas en recuerdos y huellas de lo vivido, y escribirlas, no sólo como un acto de gratitud, sino para dejar testimonio de sus anhelos, logros, retos, proyectos”,²³⁷ para de esta forma visibilizar las tareas que cada generación ha asumido como propias a lo largo de la historia de la danza y la “épica personal”.²³⁸

Academia de la Danza Mexicana y en el exterior en Estados Unidos, Cuba, Centroamérica y Europa. Formó parte de las compañías Ballet de la Ciudad de México de Nellie Campobello (1945-1947), Academia de la Danza Mexicana (1948), Ballet Alicia Alonso (1949-1950), Ballet Nelsy Dambredé (1950) y Le Ballet de París de Roland Petit (1953), entre otros. En 1954, en sociedad con Sergio Unger, formó el Ballet Concierto de México con el que realizaron giras y presentaciones hasta 1963, año en el que cambió de nombre a Ballet Clásico de México y en 1973 convertirse en la Compañía Nacional de Danza, de la que fue director artístico hasta 1983. En 1960 participó con Amalia Hernández en la estructuración del Ballet Folklórico de México (BFM). En 1969 fue director del Ballet de las Américas y en 1970 director de producción del BFM, Ballet de los Cinco Continentes y Ballet Clásico 70. En 1985 fue jefe del Archivo Nacional de Danza y colaboró en la estructuración de la memoria *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes* (1986). En 1988 recibió la medalla Homenaje Una Vida en la Danza y en 1999 el Premio Guillermina Bravo. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 356-357.

²³⁵ Roxana Ramos (México, D.F., 8 de diciembre de 1959). Bailarina, coreógrafa, maestra, crítica y funcionaria. Estudió en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC) (1964-1976), donde se tituló como maestra de danza. Cursó la licenciatura en educación artística (1987-1988) y la maestría en educación e investigación artísticas (1989-1993). En la Universidad Tecnológica de México concluyó la licenciatura en administración de empresas (1983-1986) y un diplomado en recursos humanos (1986-1987). Trabajó como analista de control de calidad del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (1976-1984). Colaboró como crítica de danza en los periódicos *Summa* y *Ovaciones* (1991-1993). Estuvo a cargo del Área de Programas y Eventos de Extensión Cultural del IMSS (1990-1993). Entre sus coreografías se encuentran: *Algo de aquellas noches de Berlín* (1990) y *Tiempos modernos* (1992). Impartió asignaturas de danza en la ENDNGC (1977-1992), escuela de la que fue directora de 1993 a 2000. Es doctora en Pedagogía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A partir del 2002 se integró como investigadora del CENIDI Danza José Limón. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 327.

²³⁶ Roxana Ramos Villalobos, “Presentación”, en Varios Autores, *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2014*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014), 11.

²³⁷ Ramos Villalobos, “Presentación”, 11.

²³⁸ Ramos Villalobos, “Presentación”, 11.

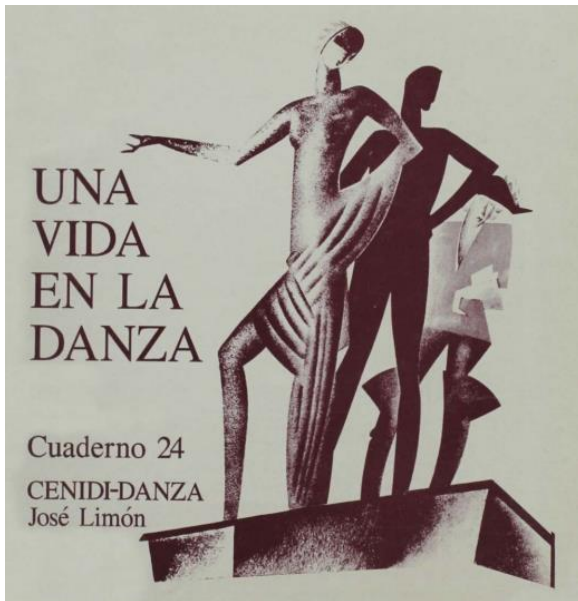


Imagen 19. Portada del Cuaderno 24, *Homenaje Una Vida en la Danza*, 1992, Archivo CENIDI Danza José Limón.

En este sentido me pregunto ¿cuáles son las vidas dignas de ser consideradas como dedicadas a la danza para ser honradas con un homenaje y la incrustación de su biografía en la historia de la danza oficial financiada por el Estado mexicano?, ¿a la luz de qué criterios determinar la “épica personal” de los hacedores de la danza e identificar la huella artística que importa inmortalizar en el relato?

Se hace presente el dilema de que la acción de seleccionar los saberes dancísticos que importa visibilizar como proezas heroicas genera un efecto de opacidad hacia posiciones consideradas como menos protagónicas y por lo tanto, menos dignas de ser recordadas, entre los que se encuentran centenares de bailarines, coreógrafos, maestros, ensayadores, técnicos teatrales, escenógrafos, diseñadores, iluminadores, vestuaristas, utileros, creadores de atrezzo, maquillistas, gestores y promotores, solo por mencionar algunos, que han pasado inadvertidos en las biografías, en los homenajes y en la investigación académica.

II.1.1.3 Danza moderna en México: Historiografías de Margarita Tortajada y Alberto Dallal sobre la primera mitad del siglo XX

La historiografía de la danza en México ha estado centrada sobre todo en la escritura de biografías de personajes de la danza considerados épicos, desde el proyecto cultural vasconcelista, la danza moderna nacionalista desarrollada desde 1939 hasta finales de la

década de los cincuenta,²³⁹ y la danza contemporánea que inició en México con la visión de Guillermina Bravo al introducir la técnica para formar cuerpos especializados que lograron nuevas dimensiones para la imaginación coreográfica.²⁴⁰

De acuerdo con Tortajada el arte de la danza ha sido un espacio tradicionalmente identificado como femenino en Occidente desde el siglo XVIII,²⁴¹ es decir, un arte que toma cuerpo en las mujeres bailarinas, y en México, de hecho fueron mujeres las que encarnaron las grandes rupturas en el campo de la danza moderna nacionalista y contemporánea de mediados del siglo XX. Con el propósito de situar el antecedente histórico, es necesario hacer un breve recorrido por la contribución de tres mujeres clave para la edificación de la danza moderna y contemporánea mexicana y que son consideradas en los relatos de historiadores como Dallal y Tortajada como las pioneras en la transformación y el rompimiento.

La danza moderna en México surge durante la primera mitad del siglo XX con la llegada en 1939 de Anna Sokolow²⁴² y Waldeen von Falkestein Brook,²⁴³ bailarinas y

²³⁹ Alberto Dallal, “La danza moderna en México”. En *Material de Lectura, Serie Las Artes en México*, núm. 1. (México: Dirección de Literatura, UNAM, 2013a): 14.

²⁴⁰ Alberto Dallal, “Guillermina Bravo: la danza total”. En *Revista electrónica Imágenes UNAM* (diciembre 2013b) [en línea] http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total (consultado el 29 de enero de 2020).

²⁴¹ Margarita Tortajada señala que “a las mujeres y a la danza se les imponen valores comunes. Dentro de los dualismos predominantes, se considera a las mujeres seres frágiles, sensibles y sin capacidades intelectuales, y a la danza, un medio de expresión de ‘bajo estatus’ por el uso del cuerpo y ausencia de un discurso racional y lineal. Esta concepción es arbitraria e histórica [...] es considerada una actividad de segunda por ser un medio de expresión corporal, y no cuenta con la ‘respetable’ mediación del pincel, la pluma o los instrumentos musicales”, en Margarita Tortajada, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, (México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2012), 19.

²⁴² Anna Sokolow (Connecticut, Estados Unidos, 22 de febrero de 1910-Nueva York, 29 de marzo de 2000). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. Estudió con Blanche Talmud, Bird Larson, Martha Graham y Louis Horts. Fue bailarina de Martha Graham de 1930 a 1938. Trabajó con bailarines de las compañías Graham y Humphrey-Weidman. En 1932 hizo giras a clubes obreros y organizaciones sindicales con su compañía Dance Unit. En 1933 presentó *Antiwar Cycle* en Nueva York. En 1937 recibió la beca Bennington Fellowship. En 1939 presentó su compañía Dance Unit en el Palacio de Bellas Artes de México; posteriormente la SEP la invitó como maestra de danza y a formar una compañía de danza moderna. Fue cofundadora del grupo dancístico La Paloma Azul y montó coreografías con el Ballet de Bellas Artes. Tiene en su haber danzas de concierto, teatro, ópera, revista musical y comedia. Presentó su obra en Holanda,

coreógrafas estadounidenses que se insertaron en la exigencia por desarrollar un nuevo arte mexicano, capaz de expresar los ideales de un país joven que pugnaba con especial interés por edificar el imaginario de una danza nacional, representativa de las corporalidades de “lo mexicano”.²⁴⁴

La perspectiva de la historiografía de la danza desde la que Dallal y Tortajada han reflexionado sobre el conjunto de tensiones entre tradición y modernidad para el estudio de la danza de la primera mitad del siglo XX, como parte de la producción artística y cultural de ese periodo histórico, en el que para la danza decir con el cuerpo “lo propio del pueblo mexicano” era de vital importancia, tiene relación con lo que Rita Eder identifica en el segundo modernismo de Fausto Ramírez como el “modernismo nacionalista”.²⁴⁵

En el caso de la danza moderna realizada a finales de los años treinta del siglo pasado, Tortajada y Dallal citan como ejemplo las primeras funciones de Sokolow y

Inglaterra, Suiza, Suecia, Francia, Japón, Israel, Filipinas, Canadá, México y Venezuela. Sus coreografías han formado parte del repertorio de compañías como el Joffrey Ballet, Alvin Ailey American Dance Theater, The Neederlands Dance Theater, London Contemporary Dance Theater, Bateva, Oakland Ballet y Ballet Independiente. Su creación abarca más de 100 obras coreográficas. Recibió los premios Dance Magazine (1961), Premio de las Artes Creativas de la Universidad de Brandeis (1974) y la beca Fullbrighth. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 365-366.

²⁴³ Waldeen von Falkestein Brooke (Dallas, Estados Unidos, 1 de febrero de 1913-Cuernavaca, México, 18 de agosto de 1993). Bailarina, coreógrafa, maestra, directora y escritora. Estudió diez años ballet clásico con Theodor Kosloff del Ballet de Moscú, Vera Volkova de la escuela Adler's Wells Ballet y María Baldina del Ballet Diaguilev. Estudió danza moderna con Benjamin Zemach y Mary Wigman. Fue solista a la edad de trece años del Ballet de Kosloff y en la Ópera de Los Ángeles. Con el Ballet de Michio Ito presentó sus coreografías en los Estados Unidos, Canadá, Japón y México. Fue directora y maestra del Ballet de Bellas Artes en 1940. De 1940 a 1942 participó en la dirección del Teatro de Artes del Sindicato Mexicano de Electricistas, y hasta 1960 colaboró como maestra y coreógrafa. De 1946 a 1948 trabajó en el Coreographers Workshop y en la School for Social Research en Nueva York. Fue asesora artística del Ballet Nacional de México de 1948 a 1949. Realizó varias giras por la República Mexicana. Fundó y dirigió el Ballet Waldeen (1945-1946), el Ballet Moderno de Waldeen (1952-1954) y el Ballet Waldeen de México (1959-1961). En 1958 se naturalizó mexicana. Entre su repertorio se encuentran: *La Coronela* (1940), *Homenaje a García Lorca* (1949), *Tiempo entre dos tiempos* (1969), *Tres danzas para un mundo nuevo* (1976), *Seres de maíz* (1984) y algunos ballets de masas como *Al filo del alba* (1973). En 1985 recibió la medalla Homenaje Una Vida en la Danza y el Premio José Limón en 1989. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 409-410.

²⁴⁴ Tortajada, *Frutos de mujer...*, 383.

²⁴⁵ Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, Coord. Rita Eder (México: FCE, CONACULTA, LN, 2001), 353.

coreografías emblemáticas como *La Coronela*²⁴⁶ (1940) de Waldeen, en las que es posible observar un juego corporal con el pasado y el presente en vías de la edificación del “alma nacional”.²⁴⁷ Ambas coreógrafas son consideradas por los autores como las grandes pioneras de la danza moderna nacionalista que se desarrolló en México acorde a las aspiraciones del cardenismo²⁴⁸ y los principios de la Revolución, que tuvo un amplio desarrollo hasta finales de la década de los cincuenta.

Dallal apunta también que “aparece el movimiento de danza moderna mexicana con una inusitada plenitud que, al mismo tiempo, hace surgir coreografías de gran imaginación y nuevos cuadros dancísticos”,²⁴⁹ lo cual alude a la tensión entre vanguardia y tradición, ya que Sokolow, a pesar de que dominaba la técnica de Martha Graham²⁵⁰ (danza moderna de los Estados Unidos de América), no la impuso a los bailarines mexicanos; su apuesta fue por la expresividad antes que por la técnica. Por su parte Waldeen, que provenía de la tradición de danza expresionista alemana, estaba muy interesada en dar cuerpo a una serie de experiencias obtenidas de sus viajes por México, en los que buscaba capturar la esencia de “lo mexicano” y expresarlo a través de la danza.

²⁴⁶ Véase el video documental “La Coronela (1940) Punto de partida”, de Josefina Lavalle [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=g9ySgk6HYyQ> (consultado el 4 de abril de 2019).

²⁴⁷ Eder, “Modernismo, modernidad, modernización...”, 353.

²⁴⁸ “La síntesis a la que aspiraba el cardenismo: danza comprometida socialmente, expresión del dolor y la pasión mexicanos, y muestra de modernidad”, en Tortajada, *Frutos de mujer...*, 405.

²⁴⁹ Dallal, “La danza moderna...”. 14.

²⁵⁰ Martha Graham (Allegheny, Estados Unidos, 1894 - Nueva York, 1991). Coreógrafa y bailarina estadounidense. Se formó en la escuela de danza Denishawn de Los Ángeles, donde tuvo como profesores a Ted Shawn y Ruth Saint Denis. En 1923 se trasladó a Nueva York e intervino en diversas producciones de Broadway. Allí dirigió también, entre 1924 y 1925, la sección de danza de la escuela de música Eastman en Rochester. En 1926 fundó su propia compañía y empezó a preparar sus propias coreografías, destinadas a marcar la historia de la danza. La renovación experimentada por el lenguaje de la danza durante el siglo XX tuvo uno de sus puntales en la aportación de esta bailarina. Según su concepción, la danza, como el drama hablado, debe explorar la esencia espiritual y emocional del ser humano. En este sentido es como hay que interpretar coreografías tan innovadoras en su día como *Frontier* (1935), y *Carta al mundo* (1940), o toda la serie de trabajos que realizó sobre temas de la mitología clásica, como *Errand into the Maze* (1947), *Viaje nocturno* (1948), *Alcestis* (1960), *Fedra* (1962) y *Circe* (1963). En 1980 su estilo giró hacia el neoclasicismo. De su compañía han surgido algunas de las grandes figuras como Merce Cunningham. En Tomás Fernández y Elena Tamaro, “Biografía de Martha Graham”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. [en línea] <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/graham.htm> (consultado el 30 de mayo de 2019).

Esto permite identificar que artistas de la danza de los movimientos artísticos euronorteamericanos también viajaron a México durante la Segunda Guerra Mundial a la par de los fotógrafos, cineastas, pintores y poetas como lo señala Eder;²⁵¹ y de hecho son Sokolow y Waldeen las encargadas de crear la danza moderna nacionalista mexicana, con lo que dejan de lado sus referentes técnicos sobre las vanguardias en danza moderna de otros países.

Lo anterior es resultado también del “discurso dominante” que Eder explica del proyecto cultural vasconcelista y su influencia en el campo cultural en México.²⁵² Es hasta finales de la década de los cincuenta que la técnica Graham de danza moderna estadounidense marcó la principal línea de formación, entrenamiento y producción de los bailarines en México. Se impuso en el país precisamente cuando se acababa la danza moderna nacionalista y surgían los cánones estéticos y temáticos de la danza contemporánea.

Guillermina Bravo fue bailarina de Waldeen y fundó en 1948 el BNM, compañía profesional que desarrolló una danza moderna nacionalista de compromiso social y que, a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, se movió hacia la danza contemporánea. Dallal explica que este movimiento se da en 1957, como resultado de una gira de bailarines mexicanos por Europa, la ex Unión Soviética y China. En este viaje Bravo, al ver a la Ópera de Pekín, identifica la necesidad de construir un cuerpo para la danza en los bailarines mexicanos, por lo que toma al Graham como su método de formación de bailarines del BNM.²⁵³

²⁵¹ Eder, “Modernismo, modernidad, modernización...”, 348.

²⁵² Eder, “Modernismo, modernidad, modernización...”, 346.

²⁵³ Dallal, “Guillermina Bravo: la...”

A su regreso al país, la coreógrafa encabeza lo que es identificado por Dallal como el surgimiento de la danza contemporánea, con la tecnificación corporal y la formación de cuerpos especializados que logran nuevas dimensiones para la imaginación coreográfica, lo cual da origen a la danza de formas abstractas y resignifica la corporización de “lo nacional”. La coreógrafa consolidó su obra con el BNM y también una manera de aproximarse al cuerpo, a su domesticación técnica para construir entonces un imaginario del bailarín profesional, formado y construido, la globalización del cuerpo para la danza, problemática que Eder ejemplifica en las artes visuales con la “modernidad y modernización en la era de la globalización”.²⁵⁴

II.1.1.4 Margarita Tortajada: contrapeso a la historia de biografías

Por otro lado, hay importantes esfuerzos que hacen contrapeso a la historiografía de la danza cifrada exclusivamente a través de las biografías de personajes emblemáticos; Tortajada escribió *Danza y Poder* en 1995 editado por el propio CENIDI Danza José Limón del INBA, reeditado en dos partes en el 2008 como *Danza y Poder I Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)* y *Danza y Poder II Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)* (CONACULTA-INBA-CENART, 2008); en esta investigación la autora logra exponer las bases que dieron origen a la consolidación del campo dancístico mexicano durante el siglo XX, hace un recorrido historiográfico a través de las esferas políticas, culturales y sociales, desde las primeras instituciones culturales posrevolucionarias, el proyecto cultural vasconcelista que llevó al surgimiento de la danza moderna nacionalista, la oficialización del ballet clásico, haciendo importantes apuntes sobre la diversidad y profesionalismo en la danza mexicana de la década de los cincuenta,

²⁵⁴ Eder, “Modernismo, modernidad, modernización...”, 359.

pasando por las polémicas entre los grupos oficiales e independientes y una serie de rupturas que trajeron como consecuencia el inicio a la danza contemporánea en México como la conocemos en la actualidad.²⁵⁵

Se trata de una historia de la danza escrita con una reflexión profunda que pone en relación a distintos actores de la danza de la primera mitad del siglo XX con las políticas culturales del Estado mexicano; la investigación de Tortajada contribuye a la comprensión histórica de los diferentes procesos que llevaron a la consolidación del campo dancístico mexicano.

Otro ejemplo de contrapeso es el libro *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos* (CONACULTA-INBA, 2010) también de Tortajada, en el cual integra una serie de documentos, archivos, programas de mano, fotografías y críticas de danza con el apoyo de varios investigadores, documentalistas, artistas e instituciones para presentar un relato historiográfico sobre la danza escénica presentada en el Palacio de Bellas Artes desde su apertura en 1934 y hasta el año 2009.²⁵⁶

La investigación presenta tanto éxitos como fracasos, críticas positivas, abucheos y controversias a través de los periodos históricos divididos por la propia Tortajada de la siguiente forma: Hacia una danza propia y las influencias externas (1934-1943), Danza nacionalista y multidisciplina (1944-1953), Danza cosmopolita (1954-1963), La diversidad y la presencia de doña Amalia (1964-1973), Nuevos vientos, nuevos cuerpos, nuevas danzas (1974-1983), La década posmoderna de premios y homenajes (1984-1993), Los

²⁵⁵ Margarita Tortajada, *Danza y Poder*, (México, D.F.: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1995).

²⁵⁶ Margarita Tortajada, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos*, (México, D.F.: CONACULTA-INBA, 2010).

independientes y los consagrados (1994-2003), y Danza del presente: entre la audacia y la nostalgia (2004-2009).²⁵⁷

II.1.1.5 El problema de historiar un arte efímero: torcer las preguntas

Las diversas investigaciones historiográficas de Margarita Tortajada presentan la organización rigurosa de una serie de documentos, archivos y hemerografía que, desde su perspectiva, atiende a las particularidades de historiar un arte efímero, pues como lo señala la propia autora “la danza es un arte vivo y no puede reproducirse para ser observado, y por lo tanto no puede conocerse en su sentido original; éste se pierde en el tiempo”.²⁵⁸

Tortajada puntualiza que su práctica como historiadora ha requerido principalmente de la documentación, de las fuentes a lo que ella denomina la “búsqueda de pruebas” que ayuden a seguir el rastro, sobre todo, de la danza desarrollada durante los primeros ochenta años del siglo XX, periodo en el que es sumamente difícil encontrar videos de las obras y que con lo que se cuenta son con documentos impresos, reseñas y críticas que hay que interpretar.²⁵⁹

En este punto me pregunto ¿qué arte sí nos permite conocerlo en su sentido original?, el arte de la danza como la música, el teatro, el performance e incluso la pintura, la fotografía o la escultura, sufren diversas transformaciones a su materialidad en el devenir del tiempo; en este sentido, a lo que la autora se refiere es a que la materialidad de la danza escénica se instala en el cuerpo en movimiento y que su relación espacio temporal implica la fugacidad del arte efímero, por lo que el investigador de la danza ha estado

²⁵⁷ Tortajada, *75 años de danza...*

²⁵⁸ Margarita Tortajada, “En busca de pruebas: la historia de la danza”, en *Revista Casa del Tiempo*. Núm. 81. (octubre, 2005): 44.

²⁵⁹ Tortajada, “En busca de pruebas...”, 44.

tradicionalmente vinculado a una labor de documentación de los “restos que quedaron o sustitutos de ella”.²⁶⁰

Al respecto Ramos explica que esta fugacidad del acontecimiento dancístico genera que “la reconstrucción, investigación, creación y percepción [presente] gran dificultad, ante la imposibilidad de una reconstrucción fehaciente”,²⁶¹ lo cual considero ha sido una de las razones por la que la danza no figura dentro de las investigaciones académicas en el campo de la Historia del Arte; a lo que yo preguntaría si ¿estamos ya en condiciones de que la investigación histórica de la danza escénica se aborde como un espacio performativo donde se reafirme el derecho a la reescritura desde lo coreográfico?, donde la traducción y la resignificación de las fuentes sea una operación política de escritura desde el cuerpo.

Tortajada reconoce también la importancia de la mediación al trabajar con los archivos, dado que “para estudiar esa historia solo podemos hacerlo desde el presente y los ‘datos’ con los que contamos deben ser elaborados, al proyectarlos e interpretarlos, a partir de nuestro presente”,²⁶² de lo contrario se estaría fetichizando el archivo, por lo que asumir la historia de la danza como la “reconstrucción fehaciente”,²⁶³ del acontecimiento coreográfico sería un despropósito en la presente investigación doctoral. En este sentido me pregunto a lo largo de los capítulos que conforman esta tesis ¿cómo abrir desde el campo de las prácticas coreográficas otras rutas para coreografiar la historia de la danza contemporánea en México?

²⁶⁰ La autora considera “registros dancísticos” a los programas de mano, crónicas y críticas, descripciones más o menos específicas, testimonios, pinturas y fotos, notaciones e incluso videos o películas. Tortajada, “En busca de pruebas...”, 44.

²⁶¹ Roxana Ramos, *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*, (México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/FONCA, 2009), 29.

²⁶² Tortajada, “En busca de pruebas...”, 44.

²⁶³ Ramos, *Una mirada a...*, 29.

Desde 1957 hasta nuestros días, la danza contemporánea mexicana ha demostrado ser un tejido de técnicas, lenguajes y estilos desarrollados en diversos periodos históricos, que se entrecruzan en lo que he nombrado las *prácticas coreográficas de(s)generadas*, prácticas que será posible observar en los capítulos que conforman la presente investigación, a partir de los registros, maniobras y materialidades de lo escénico, en las trayectorias de los artistas y piezas coreográficas estudiadas.

En este sentido, planteo la relevancia de mantener presente las preguntas sobre ¿cuál es el viraje posible para investigar la danza contemporánea a través de diversos enfoques teóricos y metodológicos para el análisis y la explicación del arte coreográfico contemporáneo?, ¿cómo afrontar el dilema de explicar sus especificidades con nociones abiertas, en contexto con el devenir histórico y con un sentido crítico para comprender su relevancia como parte de un campo cultural complejo?, ¿desde dónde acudir al encuentro de prácticas coreográficas contemporáneas que transitan en el espacio escénico?, ¿a través de qué maniobras metodológicas estudiar las imágenes encarnadas en la temporalidad escénica cuando se es coreógrafo e investigador?

II.1.2 La crítica de la danza en México

La crítica de la danza en México ha sido desarrollada por personalidades como Cesar Delgado,²⁶⁴ Patricia Cardona, Rosario Manzanos, Alberto Dallal, Gustavo Emilio

²⁶⁴ César Delgado Martínez (Rosamorada, Nayarit, 8 de agosto de 1946). Es investigador del CENIDI-José Limón desde 1983, en donde se desempeñó como coordinador de información (1988-1991). Es autor también de libros relativos a la danza: *Laberinto de voces que danzan*; *Guillermina Bravo. Historia Oral*; *Raúl Flores Canelo: arrieros somos*; *Yol-Izma: la danzarina de las leyendas*; *Waldeen. La coronela de la danza mexicana*; y *Nellie Campobello. Crónica de un secuestro*. Colabora como crítico de danza en *Milenio Diario* y en las revistas *Zona de Danza*, *La Pirouette* y *Álica*. Ha recibido en dos ocasiones el Premio de Periodismo Luis Bruno Ruiz (1992 y 1996), así como el del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí y la medalla al mérito académico del INBA (1995). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*

Rosales,²⁶⁵ Haydé Lachino²⁶⁶ y muchos más, quienes han generado registros, reseñas y críticas sobre obras coreográficas contemporáneas en periódicos, revistas y semanarios principalmente desde la perspectiva de los lenguajes periodísticos durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.

No obstante, son Alberto Dallal y Patricia Cardona quienes han desarrollado una serie de publicaciones donde reflexionan en torno al papel del crítico, así como sobre aproximaciones teóricas y conceptuales desde su experiencia en la crítica de la danza, por lo que en este apartado presento un marco teórico con base en estos dos autores que se nutre además de una entrevista que realicé a Rosario Manzanos, en la búsqueda por articular algunas reflexiones y posibles desvíos para *de(s)generar* lo que se entiende como la crítica de la danza en México, la cual, desde los derroteros de los lenguajes periodísticos, ha sido uno de los principales medios para que las obras coreográficas se inserten en los relatos de la historia del arte como la entendemos en la actualidad.

²⁶⁵ Gustavo Emilio Rosales Vega (México, D.F., 20 de junio de 1968). Periodista e investigador en artes escénicas. Estudió la licenciatura en literatura dramática y teatro en la UNAM, asistiendo a clases con los maestros Héctor Mendoza, Luisa Josefina Hernández, Armando Partida y Néstor López Aldeco. Ha participado en diversos cursos relacionados con la crítica y las artes escénicas (1996); crítica de danza, impartido por Larry Lavander (1996), y seminario de crítica de danza, dirigido por Alberto Dallal (1998). Desde 1992 se hizo cargo de las secciones de danza, música y espectáculos populares en la revista semanal *Tiempo Libre*, donde ha publicado reportajes, críticas, entrevistas y crónicas que en su mayoría corresponden a actos dancísticos. Fue colaborador de la revista *Zona de Danza*. Participó en los Encuentros Latinoamericanos de Crítica de Danza en San Luis Potosí. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 344-345.

²⁶⁶ Haydé Lachino Mendoza (Morelia, Michoacán, 19 de mayo de 1967). Investigadora, productora y videoartista. Fundó y dirigió las *Jornadas Internacionales de Videodanza-México* y fue codirectora del *Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos*. Realizadora de documentales y cortometrajes, los cuales se han exhibido en diversos países y en festivales de videoarte y videodanza en el mundo. Ha colaborado en el rescate de acervos cinematográficos y videográficos en México y Uruguay. Productora de puestas en escena de teatro y danza y ha dirigido puestas en escena en donde la tecnología tiene un lugar importante. Curadora y productora de exposiciones de destacados artistas plásticos de Latinoamérica. Autora de libros dedicados a la danza y la cultura editados por universidades mexicanas, así como ensayos publicados en diversas revistas nacionales e internacionales, varios de los cuales han sido traducidos al inglés, además ha sido columnista invitada de diversos periódicos en México y el extranjero. Editora de libros y catálogos de arte para museos y universidades. Ha recibido apoyos de Iberescena, el Centro Multimedia, el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras y la Fundación BBVA, PECDA, entre otros. Actualmente imparte la materia de danza y tecnología en la Escuela de Danza Contemporánea del CCOY. Véase “Haydé Lachino”, en *Instituto de Estudios Críticos* [en línea] <https://17edu.org/hayde-lachino/> (consultado el 29 de abril de 2021).

II.1.2.1 Alberto Dallal: el crítico/especialista desde los lenguajes periodísticos

En *Estudios sobre el Arte Coreográfico*²⁶⁷ Dallal explora la danza desde dos grandes perspectivas, por un lado, explica este arte en tanto actividades populares de una comunidad determinada y por el otro, hace énfasis en todo lo relacionado a las especificidades para su desarrollo en evoluciones escénicas, ubicadas como expresiones artísticas de la propia comunidad. Señala la importancia de “detectar y de narrar cuáles son y en qué consisten las características y cualidades de los movimientos del cuerpo contenidas en la cultura propia de un grupo social y de un tiempo específico”,²⁶⁸ para de esta manera situar históricamente las evoluciones coreográficas, ritmos, movimientos y desplazamientos, considerados desde tiempos inmemoriales como danza.

Para Dallal, todos los elementos que componen la experiencia dancística en las diferentes épocas, desde la orientación de los danzantes en las procesiones, los tránsitos de los cantantes de los coros griegos en el espacio, hasta las maniobras de los acomodados de los cuerpos en los conciertos masivos de rock, son ejemplos que permiten afirmar que el arte coreográfico ha sido el contenedor de la historicidad de cada tipo de danza, entendida por el autor como “el *volumen* que alcanza cada acto dancístico, el plano erigido de las múltiples y variadas formas de *hacer danza*”.²⁶⁹ El arte coreográfico es definido por Dallal como: “El que salvaguardará, una vez realizado el hecho dancístico, las peculiaridades todas de esa obra que toma su lugar en el espacio, en la mente de los danzantes y de los espectadores en la cultura del mundo”,²⁷⁰ y que será de utilidad para el estudio de los especialistas.

²⁶⁷ Alberto Dallal, *Estudios sobre el Arte Coreográfico*, (México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2006).

²⁶⁸ Dallal, *Estudios sobre el Arte...*, 9.

²⁶⁹ Dallal, *Estudios sobre el Arte...*, 11.

²⁷⁰ Dallal, *Estudios sobre el Arte...*, 11.

En palabras de Dallal “la *crítica especializada* ha sido, a través de la historia del arte, la base que confirma y apuntala el transcurrir de las artes a través de la historia de la humanidad”;²⁷¹ el autor reconoce en el historiador del arte al experto que deberá situar “la realidad y la trascendencia de la obra de arte concreta y sus corrientes”,²⁷² es decir, que a través de metodologías propias de la investigación académica la crítica del arte establece un vínculo para migrar de los lenguajes periodísticos²⁷³ hacia los estudios formales de la historia del arte.

El autor subraya el rol del crítico de danza como quien elabora el registro de “la presencia efímera del hecho dancístico [...] ‘en voz alta’, [como] un observador que va enumerando elementos básicos alrededor de una obra; un ‘cronista’”,²⁷⁴ aunque reconoce que los registros de la obra van a estar determinados por los medios teóricos, técnicos y lingüísticos con los que cuente el crítico; por lo que efectivamente es este el tamiz que muchas veces hace caer a los críticos en descalificaciones aventuradas de procesos creativos complejos, o en lo que el autor enuncia como las “imágenes momentáneas que tienen que ver con la función inmediata del periodismo”,²⁷⁵ fuera de las herramientas para profundizar en lo coreográfico.

Desde la perspectiva de Dallal, el crítico de danza es el testigo del acontecimiento coreográfico, el que por un lado genera el registro de la escena efímera de la danza, del

²⁷¹ Alberto Dallal, “La crítica del arte y de la danza”, manuscrito inédito presentado en el ciclo de *Conversaciones sobre danza contemporánea* que se realizó el 4, 11, 18 y 25 de junio de 2014 en la Casa de las Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, (México: Archivo personal de Alberto Dallal, 2014), 1.

²⁷² Dallal, “La crítica del...”, 1.

²⁷³ Dallal sostiene que “es el *crítico especializado* quien, al observar, describir y registrar cada obra en lo inmediato, al situarla en su *contexto* o universo real e histórico, guía los pasos de los asistentes a un espectáculo, de los *espectadores* (seres expectantes) o del sencillo observador de una obra de arte o una exposición (“*montada*”, *real*)”, en Dallal, “La crítica del...”, 1.

²⁷⁴ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 104.

²⁷⁵ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 104.

movimiento, de las temperaturas de luz reflejadas en los cuerpos y describe las temáticas en la inmediatez de la temporalidad escénica capturada a través de las habilidades de los lenguajes periodísticos, pero que además explica las rupturas estéticas que permiten situar históricamente a la obra coreográfica.

Como crítico de danza, Dallal sostiene que las “reseñas y reflexiones permitirán la elaboración de las indispensables ‘historias’ de la danza”,²⁷⁶ por lo que los lenguajes del crítico especializado deben lograr asentar, forjar, adaptar o inventar las estrategias escriturales necesarias para lograr la “indispensable mínima trascendencia histórica”²⁷⁷ de las obras coreográficas, lo cual requiere de un conocimiento específico de los elementos de la danza, mismos que algunas veces son desconocidos por los periodistas que hacen funciones de críticos de danza, quienes elaboran su descripción desde una mirada externa a los procesos creativos de una pieza coreográfica.

Se trata de una descripción totalmente moderna de la figura del crítico/especialista ligada a la aparición de la estética como teoría filosófica,²⁷⁸ una disciplina que nació de la Ilustración; en palabras de Gerard Vilar la estética “es hija [...] de ese siglo que creyó que el cultivo de la razón era el camino hacia la libertad de los individuos y los pueblos”,²⁷⁹ es posible relacionar la perspectiva de Dallal con la del filósofo del siglo XVIII, para quien tener la capacidad de apreciar estéticamente las artes, la danza, la música y la literatura “constituiría en cierta medida una novedad civilizatoria, las formas naturales y los paisajes,

²⁷⁶ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 104.

²⁷⁷ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 104.

²⁷⁸ “La estética fue producto de la tentativa de dar cuenta de las distintas formas de experiencia accesibles a los individuos entendidos como sujetos y, por ende, de explicar el orden racional en el que estas experiencias se inscriben, objetivo teórico que caracterizaba a la filosofía de las luces”, en Gerard Vilar, *Las razones del arte*, (Madrid: Machado Libros, 2005), 29.

²⁷⁹ Vilar, *Las razones del arte...*, 29.

era una capacidad del hombre culto y civilizado, y, por tanto, una expresión de la razón que había que esclarecer”.²⁸⁰

A su vez, el discurso de Dallal está situado en el contexto específico de consolidación de la Historia del Arte en México como una disciplina puramente moderna, ya que su papel como historiador y crítico de la danza responde a su paso por el Centro Mexicano de Escritores (1963-1964), a su gestión como Coordinador de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM (1968-1969) y finalmente a su llegada como investigador del IIE en 1975, por lo que sus apreciaciones de la danza es posible relacionarlas con criterios estéticos de autores canónicos Baumgarten, Hume, Diderot o Kant.²⁸¹

II.1.2.2 Rosario Manzanos: la valoración estética desde el vocabulario dancístico

Desde la perspectiva de Rosario Manzanos la crítica de la danza implica “el conocimiento de un vocabulario dancístico y técnico especializado, tener una metodología de aproximación a las obras coreográficas así como sus autores, además de poner en práctica diferentes mediaciones para juzgar logros y desaciertos que permitan situar la crítica en contextos específicos”.²⁸² Esta “aprehensión sensible de una obra”²⁸³ es para María Rosa Palazón el inicio de la crítica profesional, donde “el mismo ámbito de lo artístico, el auténtico que rebasa la simple repetición de enjuiciamientos ajenos es consecuencia del

²⁸⁰ Vilar, *Las razones del arte...*, 29.

²⁸¹ “El filósofo alemán Baumgarten formularía en 1750 la primera definición de estética como gnoseología inferior, como *scientia pulchre cogitandi*, ciencia del conocimiento sensitivo cuya categoría de valor es la belleza, analógicamente a cómo la verdad lo es del conocimiento teórico. Y este es el mismo presupuesto que subyace a las diferentes indagaciones y, claro en, heterogéneas respuestas, de Shaftesbury, Hutcheson, Gérard, Alexander, Hume, Diderot, etc., indagaciones que culminaron en la fundacional y enorme *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant, publicada en 1790”, en Vilar, *Las razones del arte...*, 30.

²⁸² Rosario Manzanos en Alonso Alarcón Múgica, “Rosario Manzanos. Entrevista 1”, telefónica, inédita (Ciudad de México, 2 de mayo, 2021).

²⁸³ María Rosa Palazón Mayoral, *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*, (México: Fondo de Cultura Económica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 101.

(variable históricamente) acto de valoración estética o facultad de juzgar, ligada a respuestas sensoriales, intelectuales, imaginativas y emocionales”.²⁸⁴

La aproximación crítica de Manzanos surge desde la práctica de la danza, cuando se formó en la Escuela Nacional de Danza²⁸⁵ del INBAL como profesora, de donde reconoce su mayor interés situado en la observación de sus compañeros de clase respecto de la ejecución técnica, de la evaluación de aciertos, fallos o nuevas rutas en los lenguajes de movimiento y del cumplimiento o no de los pedidos de los maestros durante las clases, lo cual forjó su mirada a través de lecturas de Baumgarten para su llegada al periodismo como crítica de danza de la revista *Proceso* (1988-2013) y su posterior formación en la Maestría en Ciencias de la Comunicación en la UNAM (1991-1994).

Para Manzanos es fundamental realizar diversas mediaciones cuando se aproxima como crítica de danza a una pieza coreográfica, para ella no existe un solo modelo que sea capaz de abarcar a toda la producción coreográfica desarrollada en México “por su complejidad, lo diverso de las propuestas dancísticas y las historias específicas de cada agrupación, de cada coreógrafo o de cada bailarín al que se critica desde los lenguajes

²⁸⁴ Palazón Mayoral, *La estética en México...*, 101-102.

²⁸⁵ “En septiembre de 1977, el mundo de la danza mexicana registró el surgimiento de la Escuela Nacional de Danza Clásica (ENDC), modelo piloto de lo que al año siguiente sería el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), el cual buscaba el reconocimiento de esta actividad artística como profesión con registro y título profesional, ampliándose a otras manifestaciones de la disciplina, como contemporáneo y folclor. El SNEPD partió de una propuesta educativa para la enseñanza dancística centrada en la especialidad, propuesta visionaria que se manifiesta en la cantidad de egresados que aún hoy están al frente de la danza en sus diferentes ámbitos, tanto en nuestro país como en otras naciones. Con la creación del Centro Nacional de las Artes (CENART) en 1994, el SNEPD dejó de operar, pero su proyecto se convirtió en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC). La propuesta educativa siguió el modelo centrado en la enseñanza por especialidad y en la profesionalización de la danza bajo la coordinación de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)”, véase “Fundada a partir de una propuesta visionaria, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea cumple 42 años”, Boletín No. 1495 - 28 de septiembre de 2019 [en línea] <https://inba.gob.mx/prensa/13054/fundada-a-partir-de-una-propuesta-visionaria-la-escuela-nacional-de-danza-clasica-y-contemporanea-cumple-42-anos> (consultado el 8 de mayo de 2021).

periodísticos”;²⁸⁶ es enfática en la importancia de conocer y dominar las herramientas escriturales que permitan dar un enfoque periodístico a lo que se publica de las obras escénicas, pues desde su perspectiva “no se trata de realizar un análisis formal o un ensayo con categorías académicas para teorizar la danza”,²⁸⁷ sino de aproximar la especificidad de la danza a lectores diversos a través del periodismo.

En este mismo sentido, Palazón apunta que “el crítico encauza la opinión pública al respecto, y a veces se reconoce su autoridad”,²⁸⁸ pero señala la autora que solo cumple a cabalidad su propósito “si dialoga con el ente pretensamente artístico, si se deja sugerir, si lo entiende en su significación, si lo decodifica plausiblemente, si detecta la imbricación de sus funciones y múltiples valores que, en conjunto, fundamentan su juicio estético, sea éste totalmente positivo o no”,²⁸⁹ no obstante, Manzanos no se plantea la ubicación de las obras en la historia del arte a través de la crítica de danza como lo describe Dallal, sino que apela principalmente a la creación de nuevos espectadores a través de la publicación de su crítica en medios impresos.

Metodológicamente, la crítica de Manzanos plantea mediaciones entre “aportar un juicio de valor estético, una crítica a la utilización de los elementos compositivos de la obra, una evaluación de la ejecución técnica e interpretación de los bailarines”,²⁹⁰ en la que además debe ser tomado en cuenta la potencia y el rigor del lenguaje periodístico, así como las estrategias escriturales “a través de un lenguaje sencillo que logre aterrizar la pieza en

²⁸⁶ Alarcón Múgica, “Rosario Manzanos. Entrevista 1...”

²⁸⁷ Alarcón Múgica, “Rosario Manzanos. Entrevista 1...”

²⁸⁸ Palazón Mayoral, *La estética en México...*, 102.

²⁸⁹ Palazón Mayoral, *La estética en México...*, 102.

²⁹⁰ Alarcón Múgica, “Rosario Manzanos. Entrevista 1...”

un público no especializado”,²⁹¹ para sembrar la curiosidad en el lector como “una invitación apasionada a ver danza en los teatros”.²⁹²

II.1.2.3 Enfoques de la crítica de la danza desde los contextos institucionales

Para Alberto Dallal y Rosario Manzanos la crítica de danza está mayormente centrada en lo que se ve y se juzga²⁹³ escénicamente, es decir, en el *anverso* de las imágenes de la danza; lo cual Dallal reconoce al referir que “en lo que al arte de la danza se refiere, a veces el crítico asume la responsabilidad de describir un movimiento del cuerpo humano [...] el crítico debe decir y explicar lo que está viendo, lo que literalmente (objetivamente) le está diciendo la experiencia dancística”,²⁹⁴ por lo que las descripciones dan cuenta de lo visible en movimiento, en la descripción del tema o en el vestuario, pero no de lo que se oculta en el *reverso* de las imágenes de lo coreográfico como lo expondré en el apartado siguiente.

Esa crítica profesional en palabras de Dallal “forja un lenguaje descriptivo e interpretativo, el cual no sólo deberá ser comprensible para los lectores, los ‘consumidores’ de la danza y los miembros de la comunidad dancística; también deberá servir de puente para las generaciones posteriores”;²⁹⁵ con esto el autor subraya la trascendencia de la coreografía a través del lenguaje de la crítica de danza y de la capacidad del crítico de apreciar la obra de arte.

Para Baumgarten, sin la existencia de estos “individuos competentes para experimentar estéticamente el mundo no hay ni vida perceptiva cognitiva, sensitiva, ni

²⁹¹ Alarcón Múgica, “Rosario Manzanos. Entrevista 1...”

²⁹² Alarcón Múgica, “Rosario Manzanos. Entrevista 1...”

²⁹³ Lo que Kant denominaba como *Urteilskraft* o facultad de juzgar trajo como consecuencia “una teoría de la experiencia estética integrada en la teoría general de la experiencia en la que consiste la filosofía trascendental, pero en la que aquella ocupa un lugar diferenciado de las demás formas de experiencia. Una teoría del gusto y del arte integrada en el ‘proyecto de la Ilustración’ (o de la modernidad) que gravita en torno al concepto de autonomía del sujeto”, en Vilar, *Las razones del arte...*, 36.

²⁹⁴ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 106.

²⁹⁵ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 103-104.

expresión artística, poética, etc.”;²⁹⁶ las descripciones de Dallal y Manzanos están relacionadas con “la experiencia estética como base del conocimiento sensible y de las actividades poético-retóricas”,²⁹⁷ experiencia que para Baumgarten es “a la vez receptiva y productiva, activa y pasiva, fiel al fenómeno significativo y creativa o imaginativa”.²⁹⁸

Para Manzanos y Dallal la crítica de la danza es también un lenguaje en permanente transformación que el crítico debe desarrollar en relación directa con las aportaciones artísticas que se van reformulando escénicamente por la danza mexicana y que se expresa en la gran amplitud de “géneros, obras, protagonistas y estructuras de organización”,²⁹⁹ que se van registrando por los críticos a lo largo de la historia; por lo que desde la perspectiva de Dallal “el buen crítico profesional está obligado a dar fe de lo ocurrido, pero también a establecer los parámetros que permitan al hecho dancístico incrustarse en la historia y en la cultura que le corresponden”.³⁰⁰ El autor afirma que “toda crítica profesional y funcional coadyuva al forjamiento de una tradición”,³⁰¹ pues al poner en contexto los sucesos históricos en relación con las obras, la crítica de danza va generando un registro que, según el autor, asegura el resguardo de figuras, símbolos e imágenes que se convertirán en los antecedentes históricos del arte dancístico del futuro.

Los enfoques de la crítica de la danza atienden a los contextos institucionales de quienes han desarrollado su práctica en el rol del crítico; por lo que en Dallal es evidente su perspectiva moderna de la crítica de la danza como una operación que desde los lenguajes periodísticos permite ubicar a las agrupaciones, a las piezas coreográficas y a los artistas, en los confines de la historia del arte y de la investigación académica, atendiendo a su

²⁹⁶ Vilar, *Las razones del arte...*, 34.

²⁹⁷ Vilar, *Las razones del arte...*, 34.

²⁹⁸ Vilar, *Las razones del arte...*, 34.

²⁹⁹ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 104.

³⁰⁰ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 109.

³⁰¹ Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 103.

formación como periodista y a su contribución como investigador de la danza en el IIE de la UNAM; en el caso de Manzanos, su maniobra parte desde articular el análisis crítico de la obra y de la realidad artística que surge desde los lenguajes dancísticos y las lógicas propias de lo coreográfico, la escena y la dramaturgia, para finalmente ser ubicados a través de los lenguajes periodísticos atendiendo a la velocidad que exige ese medio de comunicación; enfoque determinado desde su rol como periodista, en su momento de la *Revista Proceso* y desde los últimos ocho años en el periódico *Excélsior*.

Dallal define a la crítica de la danza en específico como la “institucionalización del movimiento perpetuo de las artes”,³⁰² siendo esta “institucionalización” la que desde mi perspectiva es necesario *desmontar*³⁰³ cuando se piensa, como en el caso de esta tesis doctoral, en emprender otras formas de aproximarse al estudio de las prácticas coreográficas contemporáneas, que al igual que otras artes durante décadas han sido validadas, descritas o descalificadas por esos saberes doctos que abren o cierran un espacio dentro de la historia del arte, en este caso coreográfico, desde la figura del crítico de danza.

Fernando de Ita afirma que en México desde la década de los ochenta:

Los críticos de las artes escénicas solíamos repartir desde nuestras butacas certificados de buena y mala conducta a los hombres y mujeres que se partían el esqueleto en el escenario, mientras los ‘expertos’ decidían desde su inmovilidad física y mental el grado de fingimiento y veracidad artística de aquel esfuerzo humano.³⁰⁴

³⁰² Dallal, *Lenguajes periodísticos...*, 104.

³⁰³ Situado en mi práctica de la danza escénica me explico el proceso del *desmontaje* como ese lapso de tiempo que acontece precisamente cuando la pieza se ha terminado y el telón se ha cerrado, es una maniobra necesariamente colectiva en la que bailarines, técnicos de iluminación, tramoyistas, utileros, vestuaristas, coreógrafos, músicos, personal de limpieza, jefe de foro, actores, equipo de producción, por mencionar algunos, trazan una constelación de acciones para retirar del foro todos los elementos que fueron utilizados para la pieza presentada; se trata de un espacio en el que acontecen acciones en el que no hay voces que jerarquizan el espacio sino trabajo en equipo, cuerpos dispuestos a movilizar lo que sea necesario para despejar el escenario, manos para guardar lo que si funciona, piernas para sacar la basura caminando y prepararse para retornar al punto cero del espacio vacío.

³⁰⁴ Fernando de Ita, “La pasión crítica de Patricia” en Patricia Cardona, *Anatomía del crítico*, (México D.F.: Pórtico de la Ciudad de México, 1991), 9.

En este sentido es importante resaltar que históricamente los saberes corporales de coreógrafos y bailarines han sido reducidos a través de los lenguajes periodísticos que han reinado las formas de historiar desde los preconceptos del crítico de danza, que, en efecto, es la figura que se presenta en un teatro, se sienta en la butaca y desde ese lugar observa la pieza coreográfica únicamente desde sus referentes estéticos, artísticos y políticos. Como bailarín y coreógrafo puedo decir que hay una zona desconocida a la que los críticos de danza no han podido acceder por estar solo enfocados en lo que alcanzan a ver sobre el escenario cuando describen una pieza coreográfica.

II.1.2.4 Patricia Cardona: un viraje en la reflexión hacia la Anatomía del crítico

Por su parte, Patricia Cardona señala que “en nombre de la verdad y de la objetividad se han cometido asesinatos masivos de la vida escénica”;³⁰⁵ cuestiona los procedimientos a partir de los cuales la ciencia y la teoría se han aproximado al estudio de las artes escénicas y lanza la pregunta de si “¿tiene sentido la ciencia cuando no es creativa?”.³⁰⁶

La autora parte de las exigencias técnicas, estéticas y de resoluciones artísticas que la crítica especializada y castigadora emite hacia los directores escénicos, coreógrafos y bailarines, y propone la realización de un viraje en la reflexión hacia lo que denomina la *Anatomía del crítico*, con el propósito de analizar la efectividad desde la que se emiten las opiniones, en la mayoría de los casos, sin el menor entendimiento de los procesos escénicos que llevaron a una pieza de danza al escenario.³⁰⁷ La autora sentencia:

Diré que el crítico no debe proponerse a guiar, o a conducir al espectador, ni mucho menos al director o coreógrafo. Diré que el crítico principalmente resuelve acertijos contruidos a partir de la subjetividad del artista. Pero el primer acertijo por resolver es su propia vivencia frente al espectáculo; su experiencia vital.³⁰⁸

³⁰⁵ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

³⁰⁶ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

³⁰⁷ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

³⁰⁸ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

¿Desde qué metodologías adentrarse en las propias vivencias del crítico de danza justo en el instante que observa una pieza coreográfica cuando en su mayoría desconocen su cuerpo en movimiento?, ¿Cuáles son los desplazamientos posibles a la figura del crítico de danza como autoridad encargada de ubicar una obra coreográfica en la historia del arte?

Cardona problematiza en los efectos de la crítica especializada sobre bailarines, coreógrafos y directores de la danza escénica en México, indaga en el “régimen de verdad”³⁰⁹ que los críticos han impuesto históricamente en los relatos sobre las artes escénicas, es decir, en “los tipos de discurso que acoge [la crítica de danza], y hace funcionar como verdaderos”,³¹⁰ en la historia del arte coreográfico. Relaciona a la ciencia a través de la metáfora de la bomba atómica y sus usos para destruir “a pesar de la precisión e inteligencia teórica que la hizo posible”.³¹¹

II.1.2.5 Manuel Stephens: el coreógrafo-investigador en la práctica de la crítica

En el contexto de esta investigación me pregunto ¿a través de qué maniobras es posible una aproximación *de(s)generada* del rol del crítico de danza como “experto que valida” el estudio formal de las piezas coreográficas?, dado que la tradición de analizar la producción coreográfica en el país se ha elaborado principalmente desde la ruta: lenguajes periodísticos-crítica de danza-historia del arte.

Si bien el trabajar con figuras en el espacio escénico, símbolos corporales e imágenes en movimiento ha sido una práctica encarnada por coreógrafos y bailarines a lo largo de la historia, ha quedado en la pluma del crítico de danza el poder generar los registros publicables en periódicos y revistas; por lo que la reconstrucción, descripción,

³⁰⁹ Michael Foucault, *Microfísica Del Poder*, Ed. y Trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, (Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979).

³¹⁰ Foucault, *Microfísica Del Poder...*, 187.

³¹¹ Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

ubicación y explicación de las piezas coreográficas quedan sujetas a sus criterios de valor y gustos estéticos, lo cual apuntala algunas trayectorias artísticas e invisibiliza otras, de tal suerte que una reconstrucción del relato historiográfico de las prácticas coreográficas sustentada exclusivamente en estos archivos y a través de los ojos del periodista/crítico de danza, está llena de puntos ciegos escénicamente hablando.

Siguiendo a Cardona quien sostiene que “la percepción del crítico, del investigador, del teórico de las artes escénicas está determinada por su biografía como espectador”,³¹² observo en el trabajo realizado por el bailarín, coreógrafo y crítico de danza Manuel Stephens la posibilidad para *de(s)generar* la crítica de la danza en México, ya que como lo señala la autora, al estar imbricada la percepción del crítico en su biografía, si se toma como ejemplo la producción de críticas de danza desarrolladas por Stephens, es posible identificar que sus textos son análisis coreográficos que están íntimamente ligados a su experiencia biográfica como bailarín y coreógrafo investigador-crítico de danza, lo cual muestra un desplazamiento a la tradicional ruta periodista-crítico de danza-historiador del arte.

Un desplazamiento hacia el *reverso* en las imágenes de lo coreográfico como lo expliqué en el capítulo I. Este desplazamiento que apunte no es un acontecimiento aislado de la crítica de la danza, sino una discusión situada en la introducción de la noción de “lo contemporáneo” en la crítica del arte como parte de un proceso en México durante los últimos treinta años que para Daniel Montero “tiene que ver, en parte, con la pérdida de vigencia del concepto de *estilo*, que era fundamental para poder determinar si una obra era ‘arte’ o no, y que dejó de operar a mediados de la década de los noventa”.³¹³

³¹² Cardona, *Anatomía del crítico...*, 22.

³¹³ Montero, “Algunos apuntes sobre...”, 55.

El segundo momento señalado por el autor “incorpora a la noción de lo contemporáneo otra, que le sería complementaria, y que tiene que ver con la consideración de la obra de arte en sí como crítica y que opera en un sentido político”,³¹⁴ lo cual es posible observar en el corpus de piezas que conforman esta investigación sobre *prácticas coreográficas de(s)generadas*; y el tercero se vincula con la filtración de la noción de imagen desde visiones como la de Didi-Huberman, lo cual ha abierto discusiones sobre la noción de contemporaneidad en los discursos actuales sobre el arte y que pueden ser considerados “bisagras en la transformación del discurso”.³¹⁵

En el siguiente apartado explicaré cómo las investigaciones que relacionan danza y género en México son pocas y muy recientes, hasta el momento no he identificado en nuestro país una investigación académica que aborde el estudio de las *prácticas coreográficas de(s)generadas* y el tránsito de las imágenes de lo *homosexual*, lo *gay* y lo *marica* en la danza contemporánea en México, lo cual subraya una necesidad si pensamos en expandir el campo de investigación de las artes y en específico, las formas en las que se ha escrito la historia del arte coreográfico contemporáneo en México.

II.2 Estudios sobre género, masculinidades y danza en México: Antecedentes

Si bien se han abordado estudios de género sobre la masculinidad y sus implicaciones en el campo de la psicología, la antropología y la sociología principalmente, desde las artes escénicas las investigaciones en danza desarrolladas en México que toman al género como una perspectiva de análisis para historiar los acontecimientos escénicos son pocas y recientes; ubiqué el trabajo de investigadores pioneros desde el campo de la danza y los

³¹⁴ Montero, “Algunos apuntes sobre...”, 57.

³¹⁵ Montero, “Algunos apuntes sobre...”, 57.

estudios del performance que han tejido los primeros vínculos entre los estudios de género, las masculinidades y la danza.

II.2.1 *Danza y masculinidad de Patricia Camacho (2000)*

En primera instancia *Danza y masculinidad* de Patricia Camacho Quintos, publicada en el 2000, donde la autora analiza dos estudios de casos: uno en los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana,³¹⁶ y el otro en el grupo Barro Rojo, a fin de conocer más sobre la forma en que se expresa la masculinidad en los hombres que se dedican a la danza.³¹⁷ La autora expone mediante testimonios en qué medida se da la afirmación y la ruptura del estereotipo masculino, y cuál es el impacto de esta situación en la vida cotidiana de ambos grupos de bailarines. Es decir, se trata de un estudio que problematiza sobre los avatares de los bailarines varones para dedicarse a la danza, abordando también temas relacionados con la formación en danza.

II.2.2 *Danza y box: bálsamo y herida de Patricia Camacho (2007)*

Camacho Quintos publicó *Danza y box: bálsamo y herida* en el 2007, en este libro la autora se plantea como principal objetivo analizar las formas en las que el tipo de trabajo corporal repercute en la masculinidad que expresan los boxeadores y bailarines en México, donde los datos obtenidos a través de entrevistas a bailarines como Guillermo Arriaga, Tulio de la

³¹⁶ “En el año 1994, se presenta un nuevo plan curricular como consecuencia cultural e histórica de la Academia de la Danza Mexicana [...] la carrera de Bailarín Integral donde se concentran las tres técnicas: folclor, clásico y contemporáneo, autorizando también una carrera para varones (Formación Especial para Varones) con la idea de captar hombres entre 15 y 20 años con interés vocacional”, en María Magdalena Scarlet de la Fuente Palacios, “La conformación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) a través de sus Planes de Estudio”, (Tesina de Licenciatura en Pedagogía, Universidad Pedagógica Nacional Unidad Ajusco, 2012), 62-63; esta licenciatura se sostuvo por más de veinte años como una carrera en danza solo para “varones”. En la historia, este programa profesionalizante buscaba sostener la presencia de intérpretes varones en un gremio propiamente “femenino”, para cubrir la necesidad escénica del desarrollo de piezas de pareja. Los grupos de la danza independiente de la época bailaban obras donde se necesitaba la presencia de hombres, pues las coreografías marcaban narrativas de orden romántico como es el caso de la compañía Barro Rojo.

³¹⁷ Camacho Quintos, *Danza y masculinidad...*

Rosa³¹⁸ y Federico Castro,³¹⁹ así como la revisión bibliográfica, se tejen en un relato de ficción en el que se reúnen similitudes y contrastes identificados por Camacho Quintos entre las profesiones de la danza y el box.³²⁰

La autora problematiza a partir de ese eje asuntos relacionados con la utilización del cuerpo como instrumento para trabajar, la dimensión de espectáculo, el entrenamiento de intensa demanda física, así como lo relacionado al gran contraste en el nivel de ingresos en ambas profesiones durante la vida activa de bailarines y boxeadores, el tema de la vejez, la popularidad, así como los alcances de la fama. Finalmente, el libro incluye una videodanza con la participación del artista visual Alfredo Salomón, del campeón invicto Ricardo “Fito” López, del bailarín Gilberto González³²¹ y del boxeador Dante Jardón.

³¹⁸ Tulio de la Rosa (Caracas, Venezuela, 8 de agosto de 1932). Bailarín, maestro, coreógrafo e investigador. Inició sus estudios con David Grey del Ballet Ruso de Basil (1949). Becado por Fernando Alonso estudió en la Academia Alicia Alonso en La Habana, Cuba (1951); debutó como bailarín con el Ballet de Alicia Alonso en 1951 y como maestro en Pinar del Río (1952-1955). Fue maestro, bailarín y director artístico del Ballet Nena Coronil, en Caracas, Venezuela (1955-1956). Invitado por el Ballet Mexicano llegó a México en 1956 y se integró al Ballet Contemporáneo en 1957. Participó en el Ballet Concierto de México como bailarín huésped (1956). Fundó junto con Nellie Happee el Ballet de Cámara (1958-1963). Fue bailarín, maestro, coreógrafo y director de la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana en Xalapa (1965-1968). Fungió como director artístico invitado y asesor del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes en Venezuela (1968-1969). Fue coordinador artístico del Ballet Folklórico de México dentro del programa Ballet de las Américas (1969-1974). Maestro y *regisseur* de la Compañía Nacional de Danza (1974-1977). Asesor coreográfico de Waldeen en la reposición de *La Coronela* (1976). Fue uno de los fundadores de la Escuela Nacional de Danza Clásica (1977) y responsable de proyectos de investigación entre 1984 y 2001. Recibió el Homenaje Una Vida en la Danza (1989) y premio Raúl Flores Canelo (1994). Fue investigador del CENIDI Danza José Limón (1983-2001). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 343-344.

³¹⁹ Federico Castro (Acolman, Estado de México, 30 de diciembre de 1933). Bailarín, coreógrafo y maestro. A los 17 años inició sus estudios en el Ballet Nacional de México (BNM). Sus primeros maestros fueron: Carlos Gaona, Josefina Lavalle, Evelia Beristáin, Guillermina Bravo, Waldeen, Rodolfo Arana y Xavier Francis. Posteriormente, David Wood, Robert Cohan, Helen McGhee, Ethel Winter, Juan Antonio Rodea, Louis Falco, Ranko Yokoyama y Betram Ross. Fundó con Rodolfo Arana el Grupo Mexicano de Danza. En 1954 debutó en el BNM bailando *Recuerdos a Zapata* de Guillermina Bravo, y en 1990 se le rindió un homenaje por sus 35 años dedicados a la danza y al grupo. Ha creado las siguientes coreografías: *5 x 5* (1966), *Daguerrotipos* (1967), *La cantata a Hidalgo* (1967), *Intentos* (1968), *Complementarios* (1970), *Espacios trazados* (1972), *Acuarimántima* (1975), *Trifásico* (1977), *Proceso* (1978), *Planos* (1979), *Semejante a sí misma* (1980), *Imágenes* (1981), *La vida es un sueño* (1981), *Desencuentro* (1982), *Variaciones barrocas* (1983), *Metamorfosis* (1984), *Reflexiones* (1988) y *La vida genera danza* (1989). En 1991 se le otorgó el Homenaje Una Vida en la Danza. En 1999 recibe el Premio José Limón. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 104.

³²⁰ Camacho Quintos, *Danza y box...*

³²¹ Gilberto González (Ciudad de México). Bailarín, coreógrafo y mimo. Cuenta con una formación escénica ecléctica y en su mayor parte autodidacta. Fundador del grupo Onírico, compañía de danza teatro del gesto en

II.2.3 Danza de hombre de Margarita Tortajada (2005)

Por su parte, Margarita Tortajada cuenta con varias publicaciones que vinculan la perspectiva de género y las masculinidades con la danza. En 2005 presentó su libro *Danza de hombre*, en el que la autora se introduce en la vida y experiencia de cinco artistas varones de la danza escénica en México. La investigación se integra de los testimonios de Felipe Segura, quien fue una pieza fundamental para el desarrollo de la danza clásica mexicana; Guillermo Arriaga y Xavier Francis,³²² iconos de la danza moderna nacional; Héctor Fink,³²³ de la danza folclórica escénica, y el bailarín Manolo Vargas³²⁴ en la danza española.³²⁵

1998, participando como director e intérprete. Forma parte del banco de talentos de Cirque du Soleil de Montreal. El trabajo corporal se sustenta en múltiples instrumentos de creación. Los géneros y herramientas se cruzan y conviven en escena: la danza, el gesto corporal y facial, el mimo, la perspectiva del "clown", el teatro de sombras. El trabajo de Onírico es el resultado de una profunda investigación en torno a la gramática gestual surgida del cuerpo, el rostro y los sonidos. Al mismo tiempo, sus propuestas no dejan de ceñirse a los estrictos códigos de la danza. Entre sus obras realizadas destacan: *Pintando con Caja de música* (1998), ganadora del primer lugar del XIX Premio Continental de Danza Contemporánea INBA-UAM; *Con aires de cuento* (1999), segundo lugar del XX Premio de Danza Contemporánea INBA-UAM. En los años siguientes (2001-2003) el grupo recibe distintos apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Su propuesta escénica ha participado en festivales en México, Canadá, Grecia y Checoslovaquia. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En Marcela Sánchez, "El juego onírico", en *Jornada Semanal*, Danza Núm. 475, domingo 11 de abril de 2004 [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2004/04/11/sem-marcela.html> (consultado el 10 de junio de 2020).

³²² Xavier Francis (Washington, D.C., 4 de octubre de 1928-Huixquilucan, Estado de México, 19 de febrero de 2000). Bailarín, maestro, coreógrafo y director. A los 20 años se inició en la danza, estudiando en el New Dance Group. Tuvo como maestros a William Bay, Donald McKail, Hadassa y León Destiné. Al poco tiempo de haber ingresado a estudiar se incorporó a la compañía del mismo grupo como bailarín y posteriormente como maestro. En 1950 Miguel Covarrubias (jefe de danza del INBA), lo invitó a incorporarse como maestro oficial en la Academia de la Danza Mexicana, puesto que desempeñó hasta 1953. En 1954, junto con Bodil Genkel fundó el Nuevo Teatro de Danza, grupo integrado por Beatriz Garfias, Rosa Bracho, Luis Fandiño, Carmen Franco, Ruth Noriega, Cecilia Baram, Manuel Hiram y John Fealy. En 1979 fue invitado a dirigir el Ballet Contemporáneo de Xalapa, para el cual creó la coreografía *Novena Sinfonía de Beethoven*, con escenografía y vestuario de Kleómenes Stamatiades. Entre sus coreografías destacan: *Imaginerías y Tózcatl, fiesta perpetua* (1952), *El muñeco y los hombrecillos* (1954), *Fantasia y fuga de Mozart* (1956), *Contrastes* (1957) y *El debate* (1957). En 1988 recibió el Homenaje Una Vida en la Danza y en 1995 el VIII Premio José Limón. También es autor de los libros: *Locomociones prototipo* (1989) y *Coreo-composición* (1991). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 182-183.

³²³ Héctor Fink (Orizaba, Veracruz, 19 de mayo de 1935). Bailarín, maestro, director y coreógrafo. Estudió en la Academia de la Danza Mexicana, formándose con Marcelo Torreblanca, Elena Noriega, Rosa Reyna, Guillermina Bravo, Guillermo Keys, Xavier Francis y Ana Sokolow (1955-1958). Bailó con el Ballet Contemporáneo y con el Ballet de Bellas Artes. En 1958 fundó el Ballet Danzas y Cantos de México. En 1971 fue director de la Escuela de Danza de la Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística del Departamento del Distrito Federal. Dirigió el Ballet Folklórico de la Escuela Nacional de Estudios

II.2.4 Luis Fandiño. *Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza de Margarita Tortajada (2009)*

En su libro *Luis Fandiño. Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza* publicado en el 2009, Tortajada reflexiona sobre la complejidad de ser hombre y dedicarse a la danza escénica profesional, espacio que nos señala la autora ha sido tradicionalmente identificado como femenino, por lo que los hombres además de construir el cuerpo para lograr expresar sentimientos, emociones y temáticas diversas, así como diseñar estrategias para sobrevivir en un campo precarizado, se ven prácticamente obligados a apartar los fantasmas que los acosan. Aborda la vulnerabilidad de los hombres frente a la mirada de los otros al cuestionar las masculinidades hegemónicas con el simple hecho de existir como hombres en la danza.³²⁶

Profesionales Acatlán (1982-1986). Trabajó para Televisa como coreógrafo en: Concurso de Belleza Señorita México, Festival Internacional de la Canción de la Organización de la Televisión Iberoamericana, *Siempre en Domingo* y *Noche a noche*. Entre los premios y reconocimientos que ha recibido se encuentran: Premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1966); las medallas de oro y plata del Festival Latinoamericano del Folklore celebrado en Argentina (1983); homenaje por su trayectoria en el Festival Acapulco 96 y el Homenaje Una Vida en la Danza (1996). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 177.

³²⁴ Manolo Vargas (Tala, Jalisco, 15 de agosto de 1912-Ciudad de México, 8 de febrero de 2011). Bailarín, coreógrafo, maestro y director. Estudió en la Escuela Nacional de Danza ballet clásico y baile español con Enrique Vela Quintero y Ernesto Agüero. Tomó parte de un número con Raquel Rojas en ausencia de Óscar Tarriba; lo vio La Gitanilla y lo invitó como pareja de baile a Nueva York, en donde Vicente Miranda, empresario famoso, los impulsó; se presentaron en México en El Patio, Corintio, Le Grillon y viajaron a Nueva York. Se preparó con José Greco y bailó con la Argentinita en la *Danza II* de Granados, su debut fue en el Carnegie Hall en 1942 y realizaron una gira por América y Europa. Al fallecer su benefactora en 1945 volvió a España para bailar con su hermana y se tomó clases con La Quica y Estampío. En 1955 formó el Ballet Español de Ximénez-Vargas al lado de Roberto Ximénez, con el que realizaron giras en el Festival de Danza Jacob's Pillow, Massachusetts; visitaron México en 1955 y 1963, año en el que desapareció la compañía. Participó en las películas *Flamenco* y *El amor brujo*. Se retiró de los escenarios, pero continuó como coreógrafo, entre sus creaciones se encuentran: *Chamber Dance Quarter* y, en coautoría con Roberto Ximénez, *Leyenda*, *Tarantas* y *Zambra*, entre otras. En 1987 recibió la medalla Homenaje Una Vida en la Danza. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 398-399.

³²⁵ Tortajada, *Danza de Hombre...*

³²⁶ Tortajada, *Luis Fandiño. Danza...*

La autora dedica esta publicación a la vida y obra de Luis Fandiño³²⁷ como bailarín, coreógrafo y maestro a lo largo de sesenta años de trayectoria profesional en compañías como el Nuevo Teatro de Danza de Xavier Francis y el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, poniendo especial énfasis en sus maniobras pedagógicas que lo han caracterizado como un maestro de danza que ha logrado conectar los afectos y el amor por sus estudiantes con una disciplina y técnica corporal impecable para la formación de bailarines.³²⁸

II.2.5 Danza y género de Margarita Tortajada (2001, reedición 2011)

Tortajada publicó en 2001 (reedición en 2011) su investigación *Danza y género*, libro en el que hace una puntual revisión de cómo se construyen las identidades del bailarín a través de las técnicas corporales. Su abordaje teórico se apoya en diversas perspectivas que le ofrecen Pierre Bourdieu, Michel Foucault y una serie de autoras feministas como Elisabeth Badinter, Joan W. Scott y Simone de Beauvoir. La autora ofrece una perspectiva crítica que confronta los postulados de estos teóricos con su propia experiencia en la danza, además de

³²⁷ Luis Fandiño (México, D.F., 22 de marzo de 1931-18 de diciembre 2021). Bailarín, coreógrafo, maestro y director. A los 20 años ingresó a la Academia de la Danza Mexicana y tuvo como maestros a Xavier Francis, Guillermo Keys, Elena Noriega y Antonio de la Torre. La primera obra que bailó fue *El Chueco* de Guillermo Keys y durante dos años participó en temporadas y giras por el interior del país. En 1953 fue miembro fundador del Nuevo Teatro de Danza dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, donde además de ser bailarín se desempeñó como maestro. De 1960 a 1975 perteneció al Ballet Nacional de México, con el que creó su primera coreografía: *Ronda* (1965); posteriormente, para la misma compañía realizó: *Dulcinea* (1966), *Tenía que ocurrir* (1966), *Caleidoscopio* (1967), *Metrópolis* (1969) y *Serpentina* (1970). En 1976 se trasladó a Xalapa, para fundir como coordinador, maestro y coreógrafo del Ballet Contemporáneo y director del Instituto de Danza, ambos dependientes de la Universidad Veracruzana. En 1979 asumió la dirección del grupo independiente Alternativa, con el cual creó las coreografías: *Suceso crónica* (1980), *En tres tiempos* (1981), *Dos* (1981), *Memorias* (1982), *Canto tercero* (1983), *Vital* (1984), *Ceremonial* (1985) y *Episodio* (1987). En 1991 recibió el Homenaje Una Vida en la Danza, en 1993 el Premio José Limón y en 2000 el Premio Raúl Flores Canelo. Es maestro de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 170-171. Falleció el 18 de diciembre de 2021 durante el desarrollo de la presente investigación.

³²⁸ Tortajada, *Luis Fandiño. Danza...*

un estudio de las técnicas corporales que resultan fundamentales para entender desde la danza las relaciones entre género, identidad y cuerpo sexuado.³²⁹

II.2.6 José Limón y las masculinidades hegemónicas: *La Pavana del Moro* (2003) y *Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón* de Margarita Tortajada (2006, reedición 2011)

Además, la investigadora escribió ensayos con perspectiva de género, entre los que es importante mencionar *José Limón y las masculinidades hegemónicas: La Pavana del Moro* (2003) y *Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón* de 2006 (reedición 2011). En su primer ensayo, Tortajada aborda la obra de José Limón y algunos otros coreógrafos de la danza moderna norteamericana, donde expone cómo el coreógrafo trabajó por la reivindicación de lo masculino con su presencia viril sobre el foro, los héroes de sus obras y las ideas que dio a conocer en declaraciones, escritos y en particular, en su propuesta dancística moderna.³³⁰

En el segundo ensayo, la autora permite visibilizar que las discusiones en torno a la relación entre danza y masculinidad se encuentran en una transformación constante, que existe una relación estrecha con la historicidad de cada país en las diferentes épocas vividas, de la que la danza hace parte.³³¹ El ensayo de Tortajada permite reflexionar sobre los desafíos que ha enfrentado la noción de masculinidad encarnada en los bailarines varones al hacer énfasis en los estereotipos que han sido impuestos por la sociedad en diferentes momentos históricos desde Nijinsky³³² en el siglo XX.

³²⁹ Tortajada, *Danza y género...*

³³⁰ Tortajada, “José Limón y...”, 57-69.

³³¹ Tortajada, “Masculinidades Alternativas: Construcción...”

³³² Vaslav Nijinsky (Kiev, Rusia, 12 de marzo de 1889-Londres, Inglaterra, 8 de abril de 1950) Bailarín ruso. Es considerado una de las figuras más destacadas y revolucionarias del mundo de la danza. Se inició en el baile a temprana edad, siendo miembro de la compañía de baile de su familia. Estudió en la Escuela Imperial de San Petersburgo, allí tendría como maestro a Nicolai Legat. Hizo su debut en 1907 con el ballet *La Source*

II.2.7 ‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño de Antonio Prieto Stambaugh (2014)

Desde el lente analítico de los estudios del performance, uno de los pioneros en estudiar coreógrafos y acontecimientos dancísticos desde esa perspectiva es Antonio Prieto Stambaugh, quien publicó su artículo “‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño” en 2014 en *Latin American Theatre Review*. Prieto Stambaugh aporta claves precisamente sobre la experiencia histórico/performática desde la que Lukas Avendaño, coreógrafo muxe originario de Tehuantepec, Oaxaca, creó la pieza *Réquiem para un Alcaraván*.³³³

El autor ofrece un amplio panorama desde los estudios culturales y del performance entretejiendo conceptos, teorías y referencias de autores como Marinella Miano, Judith Butler, José Esteban Muñoz, Laura Gutiérrez y Peggy Phelan, por mencionar algunos. El artículo de Prieto Stambaugh articula además una escritura cuir que permite contextualizar la obra de Avendaño con una descripción escénica de amplio detalle. Se trata de un autor que aporta una perspectiva crítica para pensar la danza a partir de su propuesta epistemológica del concepto *RepresentaXión*, en el cual postula un entrecruzamiento entre la dimensión sexual y la acción corporal escénica observadas en el trabajo de Avendaño, que son escrituralmente mancomunadas por Prieto Stambaugh en la utilización “X”, para a

en el Teatro Maryinsky, acompañado por la bailarina Julia Sedova y alcanzó la fama en 1908 bailando un pas de deux con la reconocida Liudmila Scholar. Fue miembro de la compañía de Sergei Diaghilev y pareja especial de la reconocida bailarina Kchessinskaia. Fue parte del Ballet Ruso y de las puestas en escena de *Fokine* (1909), *Las sílfides* (1909), *Scheherazade* (1910) y *El espectro de la rosa* (1911), drama por el que es aun recordado. El mismo año protagonizaría *Narciso* (1911), *Petrouchka* (1911) y *El lago de los cisnes* (1911), al lado de Tamara Karsavina y Anna Pavlova. Más tarde, en 1912, hace su debut como coreógrafo con *La siesta de un fauno*. Desde entonces y hasta su retiro en 1919, Nijinsky haría varias coreografías destacadas. Es especialmente recordado por *El espectro de la rosa*, *Giselle* y *Till Eulenspiegel*. En Leydy Montoya, “Vaslav Nijinsky”, en *Historia-Biografía* [en línea] <https://historia-biografia.com/vaslav-nijinsky/> (consultado el 1 de junio de 2020).

³³³ Prieto Stambaugh, “‘RepresentaXión’ de un muxe...”, 31-53.

su vez, lanzar una crítica a la representación teatral y desplazarse a las acciones como medio de una identidad performática.³³⁴



Imagen 20. Lukas Avendaño en *Réquiem para un Alcaraván*, 2016, Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, *DanzaExtrema XII Festival Internacional*, San Andrés Tuxtla, foto: Ana Miriam Gómez.

II.2.8 Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015) de Alonso Alarcón Múgica (2017)

Con la investigación de maestría *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)*³³⁵ descubrí que “la práctica de la coreografía es una herramienta para la reimaginación de las masculinidades en México”.³³⁶ Propuse intersecciones entre la danza con los estudios de género y, de manera más específica, del estudio de la composición coreográfica contemporánea con las masculinidades como lente analítico.

³³⁴ Prieto Stambaugh, “‘RepresentaXión’ de un muxe...”, 31-53.

³³⁵ Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas...”

³³⁶ Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas...”, 11.



Imagen 21. Rodrigo Angoitia en *Amnesia*, 2010, Teatro del Estado, *Muestra Estatal de Danza Contemporánea de Veracruz-DanzaExtrema VI Festival Internacional*, Xalapa, foto: Archivo Estudio 28.

A través de tres estudios de caso de coreógrafos mexicanos elegidos entre el año 2000 y el 2015, esta investigación me permitió observar que “las concepciones de lo masculino y lo femenino en la danza no han tenido una construcción lineal, acumulativa o en una sucesión de hechos cronológicos; tampoco se han desarrollado siempre en concordancia exacta con los paradigmas socioculturales de cada época”.³³⁷ La práctica coreográfica de Rodrigo Angoitia (Ciudad de México), Miguel

Mancillas (Hermosillo, Sonora) y Lukas Avendaño (Tehuantepec, Oaxaca), me permitió identificar que “es desde la construcción del cuerpo escénico masculino que se habilita una serie de representaciones de la masculinidad, algunas veces en resistencia a los sistemas de dominación”.³³⁸

Identifiqué en los estudios de género³³⁹ y del *performance*³⁴⁰ la posibilidad de “nuevos senderos a recorrer para analizar objetos de estudio en las artes escénicas

³³⁷ Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas...”, 35.

³³⁸ Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas...”, 35.

³³⁹ “Beauvoir, Butler y Scott proponen entender el género como un constructo del sujeto; es decir, una elaboración relacionada con el contexto histórico, el cual no debiera ser entendido como un destino final, determinado por las normas binarias e inamovibles por el sistema patriarcal, pero no niegan que las estructuras culturales, sociales y políticas atraviesan de alguna manera las subjetividades individuales. Estas bases para problematizar la identidad de género, proponen la observación crítica de las concepciones que desde la biología lo determinan como ‘lo natural’, ‘lo esencial’, ‘lo simbólico’, pues no representa algo dado *a priori*, sino que se trata de procesos diversos de construcciones de las identidades. Estas identidades imbrican

contemporáneas, en tanto que observamos las masculinidades como escenarios vivos y experienciales”;³⁴¹ para desde ese lugar colocarse en el debate epistemológico escénico y abordar el dilema que genera “delimitarlos para entender sus fronteras de género, sus alcances performáticos, sus características coreográficas [particulares] que los definen, sus afirmaciones de identidad [corporal] en tensión con su propia porosidad”³⁴² escénica.

Es desde este antecedente que me coloco para abordar la historiografía de la danza realizada en México, cuya complejidad implica el propio sentido efímero de la práctica coreográfica si nos colocamos desde la escena misma, lo que hace necesario habilitar metodologías propias y de otros campos.

una serie de intercambios en instituciones como la familia y en códigos que se van posicionando en las diferentes culturas, en las sociedades, así como en sus devenires históricos. Por lo tanto, cuando hablamos de género nos enfrentamos a conceptos que se debaten entre la tradición y lo emergente. En ese sentido, la danza escénica contemporánea puede ser estudiada desde la perspectiva de género porque está en permanente negociación de sus construcciones coreográficas de la masculinidad y la feminidad como resultado de procesos de tensiones entre la tradición y lo actual, expresándose en códigos corporales, valores estéticos y artísticos a través de prácticas relacionales entre hombres y mujeres”, en Alonso Alarcón Múgica, “Definiciones y teorías de género”, en “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 26-27.

³⁴⁰ “Las nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia, se visibilizan también a través del *performance*, pues encontramos sus orígenes hacia 1970 en momentos históricos de una complejidad política y social en Latinoamérica, que llevó a los artistas y teóricos a la utilización de su cuerpo desde un posicionamiento de lo individual, ‘mi cuerpo’ como la manera de territorializar una postura privada y transgresora ante los sistemas de dominación como las dictaduras en los países de América de Sur. El panorama de las identidades coreográficas se abre con los estudios de género y del *performance* para los artistas que buscan epistemologías para ir más allá de la propia disciplina; es decir, la fortaleza de vivenciar teorías y prácticas en diálogo e interconexión con otros campos del conocimiento como la antropología o la sociología. La autorreflexividad es una clave fundamental para el *performance* de la masculinidad coreográfica. Desde esa perspectiva abordaremos los tres estudios de caso, ya que consideramos es una de las maneras en las que los coreógrafos Angoitia, Mancillas y Avendaño, performan las perspectivas de género masculino en las piezas coreográficas elegidas para este estudio”, en Alonso Alarcón Múgica, “Identidades coreográficas: el *performance* de la masculinidad”, en “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 50-51.

³⁴¹ Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas...”, 214.

³⁴² Alarcón Múgica, “Masculinidades polimórficas...”, 214.

Manifiesto marica: protestar las escrituras de la historia de la danza en México

Manifiesto la protesta *marica*
Como potencia de retraducción histórica
Para reescribir los tránsitos de las imágenes
Que se habilitan desde los cuerpos
En resistencia,
Maleables,
Torcidos e
Incorrectos
En la escena de *lo coreográfico*
En nuestro país.
Esos *cuerpos protesta*,
Discursos protesta y
Saberes protesta
Frente a la institucionalización
De las biografías
De figuras emblemáticas de la danza
Como arte
Reiteradas hasta el cansancio
En premios,
En libros y
Efemérides.

Manifiesto la inclinación
Como una maniobra
Para el *desmontaje*
De los relatos

De la historia
De la danza
Contemporánea
Mexicana
Oficial
Registrada
Hasta nuestros días,

Queda demostrado que,
En la verticalidad
De las historias relatadas y
Financiadas por el Estado,
Desde la crítica de la danza y
La figura del crítico especializado
Para emitir un juicio de valor

Hay muy poco espacio

Para la explosión
De imágenes
De lo coreográfico

Múltiple

En sintonía con la ecléctica y

Producción

Contemporánea,

Por lo que cualquier intento
Queda desbordado.

La inclinación
Nos pone al filo del precipicio,
Al borde corporal,

Cuando inclinamos el cuerpo
Toda la musculatura
Se activa,
Se mantiene en una alerta
Que no permite el desplome a priori

Pero que abre
La posibilidad

De la caída.
La inclinación
Puede ser sutil,
Como cuando inclinamos la cabeza

Para mirarnos los pies

Y con esa pequeña acción,
Ya descentramos nuestra perspectiva
Para mirarnos
De otras formas posibles,

Para percibir otras imágenes

Propias
Y
Ajenas

Que transitan
Desde los territorios de la piel,
Los órganos,
La respiración
Y los fluidos;

O la inclinación ágil

Y precipitada
Para saltar un vacío,

O un cuerpo

O una ausencia.

La inclinación
Es la potencia
Que hace girar
Las nociones

Del *anverso* y
El *reverso*
En las imágenes
De lo coreográfico
Desde el cuerpo
Hacia las escrituras creativas.

Hacia el canto de la moneda
Como metáfora
De inclinación
Inestable.

Manifiesto la posibilidad
De delinear con palabras
Atravesadas por sensaciones corporales
Un fragmento inacabado
Y parcial
De la historia
De la escena coreográfica.

Manifiesto
A las *prácticas coreográficas de(s)generadas*

Como la oportunidad
De poner al centro del relato
Los procesos
Más que los resultados como finalidad.

Y es justo en este punto
Donde se encarna el dilema
Como coreógrafo-investigador
De un doctorado
En Historia del Arte
Pues el proceso
Es permanente
E infinito

Y la tesis
Es un espacio
De socialización
De las preguntas fundamentales
Que me han hecho movilizarme
De cuerpo entero
Durante un periodo de tiempo
Determinado
Por lo que me pregunto
¿Cómo dar punto final a hallazgos que se mueven por naturaleza?

Manifiesto los trazos diagonales

Como la producción de imágenes
Que atraviesan el espacio
De lo coreográfico
Y
De lo escritural
En esta investigación

Para tensar los polos

Entre las preguntas

Y

Los hallazgos
Obtenidos hasta el momento,
Que se constituye de las revelaciones
En los archivos,
Documentos,
Videos,
Literatura,
Coreografías creadas y Observadas,
Hemerografía,
Entrevistas realizadas
Y todos los medios utilizados
Como maniobras intermediales
Desde esta perspectiva
Para relatar
La historia de la danza.

Manifiesto el dilema como maniobra
Para aproximarme
A los relatos coreográficos
Producidos por los cuerpos
De las piezas del corpus,
Atento a las torceduras,

Fugas

Y desvíos
En los procesos de investigación
Y escritura,
Para explorar
La *coreoescritura*:
Los cruces constantes

Entre

Práctica coreográfica

Y teorización académica.

Protestar la inclinación
Y los trazos diagonales
De los cuerpos
Es ensayar posibles

Fugas

Y desvíos
De las prácticas del historiador del arte,

De la figura del crítico de la danza,
Del coreógrafo-investigador
En las *prácticas coreográficas de(s)generadas*.

Manifiesto el compromiso
Con las latencias

Y los tránsitos por venir
De las imágenes

Gay,

Homosexuales,

Maricas
En la danza contemporánea
En México.

Capítulo III. Prácticas coreográficas de(s)generadas

III.1 De(s)generar las “buenas maneras” de historiar la danza

III.1.1 La protesta epidérmica: hacer arder las imágenes

En este apartado me propongo imaginar la maniobra *protesta epidérmica*, no como la configuración de un concepto cerrado, tampoco en la búsqueda de instaurar una definición fija o aleccionadora. Se trata de acuerpar una noción de bordes porosos, translúcidos, que permita reflexionar a lo largo del presente estudio en torno a luchas conjuntas situadas desde la piel. Inicio explorando brevemente el vínculo entre la danza y la política, el cual, desde la perspectiva de Mark Franko existe en la coyuntura, esto se debe a que “en un nivel micro-histórico, la danza puede realizar una protesta, alterando de una forma directa y local un equilibrio de poder”.³⁴³ El autor hace referencia a una relación que se infiltra en un entramado cultural, social y político específico, por lo que es posible identificar protestas que son significativas en respuesta a contextos históricos particulares.

Por su parte, Lucía Naser señala que si bien “la manifestación política se produce por la necesidad de expresar algo, [es] el modo en que esto se expresa y la forma que toma en el momento de su enunciación así como los significados que ella levanta”,³⁴⁴ lo que permite observar la configuración de las protestas de los cuerpos en la danza “de modo situacional y relacional”.³⁴⁵ En este sentido, mi propósito es identificar aproximaciones relacionales desde la piel como vehículo para algunas demandas políticas situadas en las imágenes de la presente investigación. Protestas que interpela a coreógrafos, bailarines y

³⁴³ Mark Franko, “La danza y lo político: Estados de excepción”, en *Danzar el modernismo/Actuar la política*. (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019), 207.

³⁴⁴ Lucía Naser Rocha, “Coreopolítica y derecho a la ciudad: catracas para quien precisa”, en “De la politización de la danza a la dancificación de la política”, (Tesis de Doctorado Filosofía, University of Michigan, 2017), 317.

³⁴⁵ Naser Rocha, “Coreopolítica y derecho...”, 317.

agrupaciones de danza contemporánea en una relación estrecha con la política que los mueve.

Ashley Montagu explica que la piel es “el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz”,³⁴⁶ el cual describe como un “caparazón flexible y continuo”³⁴⁷ que recubre, como si fuera una capa, todo nuestro cuerpo: desde la córnea transparente de los ojos, hasta el canal anal, la nariz o la boca en su parte interna.³⁴⁸ La *protesta epidérmica* emerge entonces desde el territorio de lo sensible, de lo orgánico que se sitúa en lo más interno, como una capa que recubre las latencias y deseos en las diferentes partes del cuerpo danzante, del cuerpo protesta.

Señala Montagu que “la piel varía de textura, flexibilidad, color, olor, temperatura, inervación y otros aspectos”,³⁴⁹ por lo que es necesario cuestionar ¿cuáles son las pieles de los cuerpos protesta que interesa ubicar en la presente investigación? La *protesta epidérmica* puede ser una noción que movilice las reflexiones hacia los cuerpos desviados, torcidos e incorrectos de la danza contemporánea mexicana, a los cuerpos de piel prieta, a los que no gozan de privilegios blanqueados, a los que se oponen al equilibrio del poder, a los anormales que, como lo he subrayado desde la introducción del presente estudio, no caben en la delimitación de la norma.

Franko sostiene que “puede pensarse que, cuando se le otorga un espacio de importancia, el cuerpo mismo está oponiéndose a algo, [y] es ese algo lo que define el modo en el que la danza hace estallar lo político”.³⁵⁰ Es precisamente esa oposición de los cuerpos desviados frente a la heteronorma, el patriarcado, la homofobia y la estética

³⁴⁶ Ashley Montagu, “La mente de la piel”, en *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*, Trad. Magdalena Palmer, (Barcelona: Paidós, 2016), 21.

³⁴⁷ Montagu, “La mente de...”, 21.

³⁴⁸ Montagu, “La mente de...”, 22.

³⁴⁹ Montagu, “La mente de...”, 24.

³⁵⁰ Franko, “La danza y lo político...”, 207.

normativa del cuerpo ideal; el territorio desde el que me propongo ensayar en la presente tesis la noción de *protesta epidérmica*: una revisión crítica acuerpada para indagar en las posibilidades y los límites de *lo coreográfico*.

Desde la perspectiva de Juan Ignacio Vallejos, *lo coreográfico* no se reduce a un dispositivo de captura como aborda André Lepecki a la *coreografía*,³⁵¹ sino que supone una construcción compleja que tiene que ver con lo cinético, “es un no campo de oposición de fuerzas, en el sentido de que no hay algo anterior a esa oposición, sino que en esa oposición de fuerzas está la dimensión cinética”.³⁵² Es decir, que *lo coreográfico* desde la óptica de Vallejos, se trata de un entramado de resistencias y oposiciones constantes como la serie de dilemas que serán problematizados desde la noción de *protesta epidérmica* en esta investigación.

La epidermis es “la parte de la piel más directamente expuesta al ambiente, la capa más superficial [...] que alberga el sistema táctil”,³⁵³ que registra una diversidad de sentires a lo largo de la vida; desde esta perspectiva, Montagu afirma que la piel “lleva consigo su propia memoria de experiencia”.³⁵⁴ Entonces, la *protesta epidérmica* es también una maniobra para hacer política en el sentido explicado por Marisa Belausteguigoitia como “un ejercicio de configuración de voces y huellas, un fabular los mensajes, un confabular

³⁵¹ André Lepecki ubica a la coreografía a finales del siglo XVI, en 1588 en una lectura histórica donde la *danza* cae en una “captura” relacionada con la visibilidad-invisibilidad a través de la *coreografía*: como disciplina, como tecnología del cuerpo y como los modos hegemónicos de percepción estética. El autor propone entender a la *coreografía* como *dispositivo de captura* ya que parte de la idea del sujeto libre que es capturado por la *coreografía* en tanto *dispositivo* del cual debe buscar liberarse. Lepecki, André, “Choreography as Apparatus of Capture”, en *TDR: The Drama Review*, Volume 51, Number 2, T 194, (2007): 119-123.

³⁵² Juan Ignacio Vallejos, Curso “Sobre lo coreográfico: historia, política y subjetividad”, Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, del 6 de octubre al 3 de noviembre de 2020.

³⁵³ Montagu, “La mente de...”, 25.

³⁵⁴ Montagu, “La mente de...”, 24.

las alianzas para encontrar los caminos”,³⁵⁵ o quizá perderse en el laberinto de los dilemas de las imágenes *homosexuales*, *gay* o *maricas* en la danza contemporánea mexicana.

La *protesta epidérmica* es una noción que también permite extraviarse, pues como lo señalan Aimar Pérez Galí y Jaime Conde Salazar “cada piel es frontera, que no límite. Una promesa de recorrido, una invitación a adentrarse en lo desconocido. O, lo que es lo mismo, una llamada a poner en cuestión toda certeza”.³⁵⁶ Así, la *protesta epidérmica* abre la posibilidad de soltar las certezas del enojo, a veces energético, otras desbordado y asumir la ambivalencia (ese límite entre el yo y el otro que no deja claro si lastimamos al otro o a uno mismo), al tiempo que asumimos el hecho de seguir dándole vuelta al problema como en una espiral sin final, donde el *tacto* “se convierte en una forma de celebración que requiere de los bailarines una conciencia sostenida de lo que sucede en su piel”.³⁵⁷

La *protesta epidérmica* teje afinidad hacia una lógica que, en términos de Naser, aproxima los cuerpos de la danza contemporánea hacia “modos comunitarios de des-individuación”³⁵⁸ a partir del roce de la piel, de las cosquillas, del contacto con el/lo otro que ¡nos pone los pelos de punta!, “algo que sucede en realidad, pues la piel se contrae y empuja el pelo hacia arriba”.³⁵⁹ En este sentido, se trata de una noción que se vincula políticamente con el territorio de lo somático, desde de la filosofía de Steve Paxton y siguiendo las ideas de Marie Bardet como “una potencialidad de hacer imagen a través de la piel, de su expansión en muchas direcciones al mismo tiempo”.³⁶⁰

³⁵⁵ Marisa Belausteguigoitia comentando la Conferencia Magistral “Ya para siempre enrabiadas: pequeño diccionario para las movilizaciones de hoy” de Cristina Rivera Garza, en Rivera Garza, “Ya para siempre...”

³⁵⁶ Aimar Pérez Galí y Jaime Conde Salazar, “4º Elogio de la piel”, en *Cuadernos sobre el tocar*, (Lleida: Centre d’Art La Panera, Ajuntament de Lleida, 2019), 4.

³⁵⁷ Aimar Pérez Galí y Jaime Conde Salazar, “Presentación”, en *Cuadernos sobre el tocar*, (Lleida: Centre d’Art La Panera, Ajuntament de Lleida, 2019), 10.

³⁵⁸ Naser Rocha, “Coreopolítica y derecho...”, 317.

³⁵⁹ Montagu, “La mente de...”, 30.

³⁶⁰ Bardet, “Pe(n)sar entre gestos...”, 177.

La *protesta epidérmica* puede hacer arder las imágenes de *lo coreográfico* desde el impulso vital, interno y orgánico. Desde el calor que produce el cuerpo en la imagen y a su vez, desde la imagen que produce al propio cuerpo: contagia de deseo, de promesa, de protesta. La *protesta epidérmica* intercambia información mediante las vellosidades, el sudor y las membranas de los cuerpos danzantes entre sí, para inaugurar metáforas sensoriales que se reconocen en los poros y en las memorias compartidas. Los espacios del tocar en movimiento.

III.1.2 La *coreoescritura*: cruces entre práctica coreográfica y escritura académica

Como lo he venido apuntando desde la introducción, una de las cuestiones centrales en este estudio ha sido revisar críticamente las escrituras de la historia de la danza en México, lo cual me ha llevado a transitar por laberintos y dilemas en los diferentes seminarios del posgrado. Las reflexiones han girado en torno a cuáles son las maniobras escriturales necesarias para dar cabida a imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en una tesis doctoral escrita en clave cuir.

Para Alwin Nikolais “el bailarín como cuerpo de errancia, *Wanderer* (errante) del espacio, está vinculado con un *travelling center*, un centro que viaja por todas partes en nuestro cuerpo, pero que puede también vagar por otros lugares”.³⁶¹ En un intento por vagar por otras rutas, alejado de los relatos normativos de la historia del arte institucionalizada, así como para abrir las *prácticas coreográficas de(s)generadas* en la historia de la danza, me propuse atravesar la investigación a partir de dos nociones clave, que he podido imaginar desde la errancia del cuerpo del bailarín en el espacio de la academia.

³⁶¹ Laurence Louppe, “La composición”, en *Poética de la danza contemporánea*, Trad. de Antonio Fernández Lera, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 200.

Como lo expuse en el apartado anterior, la *protesta epidérmica* es una noción que me ayuda a reflexionar sobre las imágenes que arden en contextos situados desde los territorios de la piel. A continuación, dedico este apartado a pensar en la *coreoescritura* como una noción que expresa los cruces entre prácticas artísticas y académicas que, retomando a Nikolais, implica adentrarme como investigador en “un mundo coreográfico descentralizado, [de la escena] a partir de un cuerpo descentralizado”³⁶² de la historia del arte hacia la escritura académica.

Como ya lo he aclarado antes, no busco posicionar definiciones cerradas o universales, tampoco instituir un concepto; se trata de imaginar una maniobra elástica para practicar formas otras de aproximarse al texto. Laurence Louppe explica que la palabra *texto* en su raíz etimológica está relacionada con el *tejido*, por lo que es un término que “da preferencia al concepto de trama, de imbricación estrecha y sutil de hilos directos, de fluctuaciones paradigmáticas y sintagmáticas en el origen de lo que sigue siendo el modelo: el enunciado”;³⁶³ es decir, el tejido de movimientos del bailarín. Para Magali Velasco el movimiento se reintegra como textura, de manera que “es en el texto corporal donde se configura y fundamenta la creación coreográfica”,³⁶⁴ ya que se trata del cuerpo del bailarín hecho texto a partir de las premisas compositivas propuestas por el coreógrafo.

Para Louppe “el acto de componer (*componere*, disponer juntos) espacializa más de acuerdo con un plan arquitectónico y lógico aquello que pertenece al ámbito del arte”.³⁶⁵ Esta aproximación desde la composición coreográfica, me sirve para explicar el carácter de la *coreoescritura* como una noción que va a operar en la disposición de los espacios de la

³⁶² Louppe, “La composición...”, 200.

³⁶³ Louppe, “La composición...”, 191.

³⁶⁴ Magali Velasco Vargas, “El texto corporal del coreógrafo Alonso Alarcón”, en *Artis. Revista cultural universitaria*, año 2019, Núm. 7, (septiembre-diciembre, 2019): 18.

³⁶⁵ Louppe, “La composición...”, 191.

página en blanco, a partir de un plan arquitectónico que busca la experimentación de los enunciados que constituyen al texto escrito. La *coreoescritura* articula a su vez una serie de maniobras para reubicar palabras en la geografía del texto, así como incluir diversos archivos como fotografías, sonidos y movimientos; incluso en el aparato crítico, encabezados y notas al pie de página.

La noción de la *coreoescritura* surge a partir de la necesidad de experimentar una alternancia de códigos, entre los lenguajes de la composición coreográfica y la escritura académica. Una operación inspirada en el *terrorismo lingüístico* de Gloria Anzaldúa, autora chicana que, en palabras de Norma Elia Cantú, “desarrolla su propia manera de razonar, la cual incluye todas sus lenguas, todo lo que ella encuentra al enfrentarse con su ‘Yo’ interior, con sus cicatrices, sus heridas y su espíritu indomable”.³⁶⁶

Marisa Belausteguigoitia explica que la nueva mestiza de Anzaldúa en *Borderlands*, surge de la figura de la malinche y el pachuco, en una reconfiguración de la mujer “que habla en lenguas y que funda un nuevo territorio con una lengua quebrantada y un cuerpo quebrado y *atravesado* por desigualdades raciales, de clase, de género, donde se rozan, se lastiman y también caben las diferencias”.³⁶⁷ Desde este lugar, sostengo que con la práctica de la *coreoescritura* soy una especie de malinche cuir coreógrafo e historiador del arte: un traductor de ida y vuelta, con la lengua bifurcada por el dilema entre el orden que pide la escritura académica para ser comprendida y el espíritu indomable que exige la práctica artística para revelar otras realidades.

³⁶⁶ Norma Elia Cantú, “Traducir: abrir caminos, construir puentes”, en Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*, Trad. Norma Elia Cantú, (México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 49.

³⁶⁷ Marisa Belausteguigoitia Rius, “Relecturas desde el otro lado. El letrado y la deslenguada. Octavio Paz y Gloria Anzaldúa”, en Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*, Trad. Norma Elia Cantú, (México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 32.

Sobre las traducciones para lo que he nombrado *coreoescritura*, suscribo en principio el significado que aporta Paola Zaccaria, quien las describe como “cartografías de contacto, de tacto: quienes traducen transfieren textos/visiones de un idioma/cultura a otro idioma/cultura”.³⁶⁸ En este caso, *las cartografías de contacto* son transferencias del lenguaje de la composición coreográfica contemporánea y de la cultura del cuerpo en movimiento, hacia el lenguaje de la historia de la danza y de la cultura de la escritura académica.

Zaccaria señala que, en el caso específico de traducir la obra de Anzaldúa, “quien traduce textos mestizajeados introduce cartografías de transición que transforma los mapas de las lenguas”.³⁶⁹ Cantú por su parte explica que el mestizaje de la lengua en Anzaldúa “tiene rasgos de especificidad de las chicanidades, que no deben confundirse con una falta de conocimiento de la lengua, puesto que es, en realidad, un uso diferenciado de la misma”.³⁷⁰ Zaccaria y Cantú me permiten identificar en la *coreoescritura* una aproximación situada a lo largo de veintidós años de trayectoria como coreógrafo contemporáneo;³⁷¹ saberes que desde la práctica artística he colocado en diálogo durante mi formación académica, en el marco del Doctorado en Historia del Arte, así como desde mi antecedente en la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana.

La *coreoescritura* responde entonces a esa especificidad y no a una falta de conocimiento de las reglas escriturales de la academia, sino a un uso diferenciado de forma

³⁶⁸ Paola Zaccaria, “Translating Border, Performing Trans-nationalism”, en *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, vol. 4, núm. 3, (2006): 68.

³⁶⁹ Zaccaria, “Translating Border, Performing...”, 68.

³⁷⁰ Cantú, “Traducir: abrir caminos...”, 51.

³⁷¹ “El trabajo coreográfico de Alonso Alarcón ha explorado, en las más de 50 puestas en escena, las posibilidades de escritura corporal. Continuando con esta idea de texto corporal, Alarcón en cada uno de sus trabajos imprime su preocupación creativa: el ensayo y la reflexión del movimiento a través de un lenguaje que explore las disonancias entre el ser y el pensar, el actuar y el desear; así como hacer de sus bailarines cómplices de un diálogo continuo entre el coreógrafo, el instante escénico y el espectador”, en Velasco Vargas, “El texto corporal...”, 18.

intencional. El *Manifiesto marica* fue una primera puesta en práctica de la *coreoescritura*, en ese texto elaboré una lista de sentencias, deseos y sentires para proponer inclinaciones poéticas dentro de las arquitecturas del texto académico. Mi intención fue problematizar el contenido de lo que se enuncia manteniendo la apariencia de la fuente *Times New Roman*, pues es precisamente el camuflaje de las imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en metáforas travestidas de texto académico formal el que me interesó explorar.

Es en la poiesis que se desdoblán los colores, los trazos y diseños, las coreografías y las danzas en el espacio metatextual de la *coreoescritura*. En términos de Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano, sostengo que esta noción abre la posibilidad de mostrar “saberes y prácticas de la ‘toma de la palabra’ a partir del desarrollo de una mirada oblicua, en torsión, sobre lo que esconden y multiplican las formas de dominación y poder”³⁷² en la escritura de los relatos en la Historia de la Danza. Una resignificación feminista, cuir para “hacer girar lo que se sabe y lo que se mira: girar y contorsionar el mundo y ‘ponerlo al revés””.³⁷³ Abriendo así otras aproximaciones en el fabular los mensajes y en las maniobras para coreografiar los textos académicos.

Esta búsqueda se nutrió de los saberes de Cristina Rivera Garza como profesora visitante en el Seminario de Cultura Visual y Género,³⁷⁴ quien me introdujo a la práctica de la *escritura desapropiativa*, la cual “intentaba describir el tipo de trabajo escritural que, en una época signada por la violencia espectacular de la así llamada guerra contra el narco, se

³⁷² Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, “Introducción. Girar y contorsionar...”, 14.

³⁷³ Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, “Introducción. Girar y contorsionar...”, 14.

³⁷⁴ Cristina Rivera Garza fue invitada por Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano en el contexto del posgrado en Historia del Arte, para impartirnos un curso de *escritura creativa y desapropiativa* en el Aula Expandida del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM durante 2019, lo cual impactó en las exploraciones que yo estaba desarrollando sobre la noción de *coreoescritura*.

abría para incluir, de manera evidente y creativa, las voces de otros”.³⁷⁵ Para Rivera Garza es fundamental el tratamiento que los autores le dan a las entrevistas, por lo que la inclusión de los relatos de esas otras voces que han sido víctimas de diferentes atrocidades, deben cuidarse “de esquivar los riesgos obvios: subsumirlas a la esfera del autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia o el prestigio”.³⁷⁶

En la *coreoescritura*, la observación de Rivera Garza se arroja en la maniobra del *reverso* en las imágenes de lo coreográfico explicada en el capítulo I, pues es precisamente donde se canaliza la voz de bailarines, coreógrafos, profesores, vestuaristas, iluminadores y toda persona implicada en entrevistas que van a aportar información para la investigación.

Rivera Garza retoma los argumentos de Raquel Gutiérrez para señalar que la *escritura desapropiativa* es “crítica y festiva, siempre con otros, la desapropiación hace - desde la escritura- un llamado de alerta para lo que está en juego: la construcción de horizontes comunitario- populares que aseguren la reapropiación colectiva de la riqueza material disponible”.³⁷⁷ El *reverso* permite dar voz a relatos particulares y la *coreoescritura* los integra en diferentes espacios del cuerpo del texto, con el firme propósito de coreografiar un diálogo entre la perspectiva del investigador/autor del texto (el *anverso*) y los entrevistados (el *reverso*).

La *coreoescritura* es entonces una maniobra que entiendo como la amalgama de técnicas, teorías y saberes propios del campo coreográfico en relación directa con el estudio, el análisis y la manera de interpretar la historia escrita por los cuerpos, a través de los repertorios coreográficos de la danza escénica. Es decir, pone en juego elementos

³⁷⁵ Cristina Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes”, en *Literal Magazine. Latin American Voices. Voces Latinoamericanas* [en línea] de <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/> (consultado el 13 de mayo de 2021).

³⁷⁶ Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes...”

³⁷⁷ Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes...”

propios de las prácticas coreográficas y sus elementos de composición escénica, para trasladarlas al lenguaje de las escrituras académicas. Finalmente la *protesta epidérmica* y la *coreoescritura* son nociones que me propongo practicar como principios filosóficos a lo largo del capítulo III, para *de(s)generar* las “buenas maneras” de historiar la danza en México.

III.2 Maniobras clave

III.2.1 Protesta epidérmica

III.2.1.1 Gestión del espacio: calle/cuerpo/instituciones



Imagen 22. “La Marcha Lésbico-Gay a su paso por Paseo de la Reforma”, *La Jornada*, Sección La Capital, pág. 49, 25 de junio de 1995, México, D.F., fotografía: Francisco Olvera.

III.2.1.1.1 Los Movimientos de Danza Contemporánea Independiente y Lésbico-Gay durante la década de los ochenta y noventa

Una de las labores pendientes dentro de la historiografía de la danza escénica mexicana, de acuerdo con lo que señala Margarita Tortajada es “el análisis de los movimientos que se

han sucedido en el país durante el siglo XX. Uno de los más importantes, es el llamado movimiento de danza contemporánea independiente”,³⁷⁸ el cual es ubicado por la autora desde finales de la década de los setenta y desarrollado a lo largo de los años ochenta y noventa del siglo pasado, periodo en el cual se sitúan las primeras imágenes que abordan la *homosexualidad* en algunas piezas coreográficas contemporáneas.

Iniciado a finales de la década de los setenta y desarrollado ampliamente durante la década de los ochenta y noventa del siglo pasado por diversas agrupaciones, coreógrafos y bailarines “deseosos de crear sus propias propuestas y abrir nuevos espacios para su trabajo”,³⁷⁹ el movimiento de danza contemporánea independiente (DCI) representa una de las rupturas más importantes frente al sistema de dominación en el campo de la danza que mantenían las compañías oficiales y subsidiadas por el Estado mexicano: el Ballet Nacional de México (BNM) de Guillermina Bravo, el Ballet Independiente (BI) de Raúl Flores Canelo y el Ballet Teatro del Espacio (BTE) de Michel Descombey³⁸⁰ y Gladiola Orozco.³⁸¹

³⁷⁸ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 73.

³⁷⁹ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 73.

³⁸⁰ Michel Descombey (París, Francia, 28 de octubre de 1930-Ciudad de México, 5 de diciembre de 2011). Bailarín, coreógrafo, maestro, dramaturgo y director. Estudió danza en la Ópera de París (OP), además de latín, griego y piano. Fue bailarín del cuerpo de baile de la OP y nombrado primer bailarín en 1959. Para la Ópera Cómica de París realizó coreografías como la *Sinfonía concertante*; fue nombrado *maître* de ballet en 1962 y en 1965 director de danza, título creado para él por la OP. En 1967 fundó el Ballet Studio de l’Opéra, con el que colaboró con las casas de cultura francesas. En 1969 renunció a la OP y montó coreografías para compañías de Francia, Israel, Japón, Suiza y Alemania, entre otros. Fue director del Ballet de la Ópera de Zúrich de 1971 a 1973. Visitó México con un grupo de la OP para la Olimpiada de 1968. Al año siguiente, en una gira por América, conoció a Maurice Dejean, agregado cultural de la Embajada de Francia quien le propuso montar una coreografía al Ballet Independiente (BI) en México; en 1972 les montó *Circles*. En 1977 fue director asociado y coreógrafo principal del BI, que en 1979 se dividió, y él con Gladiola Orozco, fundaron en Ballet Teatro del Espacio (BTI). Creador de más de 80 coreografías entre las que se encuentran *Año cero* (1975) y *La ópera descuartizada* (1980). Recibió la Legión de Honor en 1985 y en México fue premiado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música en 1981 y 1989; recibió la Orden del Águila Azteca en 1994 y fue creador del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 144-145.

³⁸¹ Gladiola Orozco (Guanajuato, México, 9 de octubre de 1937). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. Inició su profesión en el Ballet Nacional de México (BNM) (1950), con el que participó en la organización, planeación y administración de la compañía. Realizó una gira en 1957 con el BNM a Europa; Tomó clases de

Un movimiento que favoreció la difusión de la danza contemporánea a diferentes niveles, “a la obtención de reconocimiento social como arte y profesión, a la consolidación y diversificación del campo dancístico”,³⁸² lo cual trajo como resultado el surgimiento de nuevas técnicas dancísticas, propuestas coreográficas diversas e integradoras de otras estéticas oficialmente no permitidas y pedagogías renovadas para el aprendizaje de la danza.

III.2.1.1.1 Temporalidad histórica compartida

El movimiento de danza contemporánea independiente (DCI) comparte temporalidad histórica con el movimiento Lésbico-Gay (LG) de México, el cual data del 26 de julio de 1978, fecha en la que alrededor de cuarenta homosexuales agrupados se unieron a una marcha contra la represión del régimen político mexicano y cuya demanda era la liberación de los presos políticos. El contingente portó además pancartas para demandar “la ‘liberación’ de ciudadanos homosexuales por parte del sistema represivo dominante”.³⁸³

Ambos movimientos demandaban la liberación de sistemas represivos dominantes en México, uno en el campo artístico y el otro en el campo social, en este caso durante el periodo presidencial de José López Portillo y Pacheco (1976-1982), pero se trata de una constante que ha movilizó los cuerpos en demandas específicas y cambiantes en la trayectoria política de diversos movimientos sociales y artísticos a lo largo de la historia.

técnica Graham con David Wood, y en 1966 estudió en la Escuela de Martha Graham en Nueva York. En septiembre del mismo año fundó junto con Raúl Flores Canelo el Ballet Independiente (BI), que en 1979 se dividió y fue creado el Ballet Teatro del Espacio (BTE) por ella y Michel Descombey. Algunas de sus obras son el coreodrama *Ícaro* (1981), *Claro de luna* (1985), *Estudio para cinco* (1990) y *Los siete pecados capitales* (1991). Fue invitada a Cuba en varias ocasiones a partir de 1969 como maestra y consejera artística de la Escuela Nacional de Danza Moderna y por el Conjunto Nacional de Danza. Promovió diversos cursos y en 1977 creó con otros miembros del ballet el Espacio Independiente, centro cultural de formación profesional que contaba con una escuela de danza en la que se impartían las técnicas clásica y contemporánea y del que fue directora y maestra. En 1983, por invitación oficial, fue a la República Popular de China, en donde pronunció conferencias y conoció los principales centros de danza. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 297-298.

³⁸² Tortajada, “La danza contemporánea...”, 73.

³⁸³ Diez, “La trayectoria política...”, 687.

Jordi Diez explica que son tres etapas por las cuales ha atravesado el movimiento LG en México: la primera abarca de 1978 a 1984, sus principales características son las “demandas de liberación dentro de un escenario más general de apertura política”;³⁸⁴ el autor señala que la segunda etapa abarca de 1984 a 1997 y se caracteriza por “la introspección, la fragmentación y la imposibilidad de adquirir una identidad colectiva”;³⁸⁵ y de 1997 a la fecha, es considerada por Diez como la etapa donde el movimiento LG se ve con mayor fuerza “a raíz de la adopción de una identidad formada en el interior de un discurso de ‘diversidad sexual’, dentro de un entorno de transición democrática acelerada”.³⁸⁶

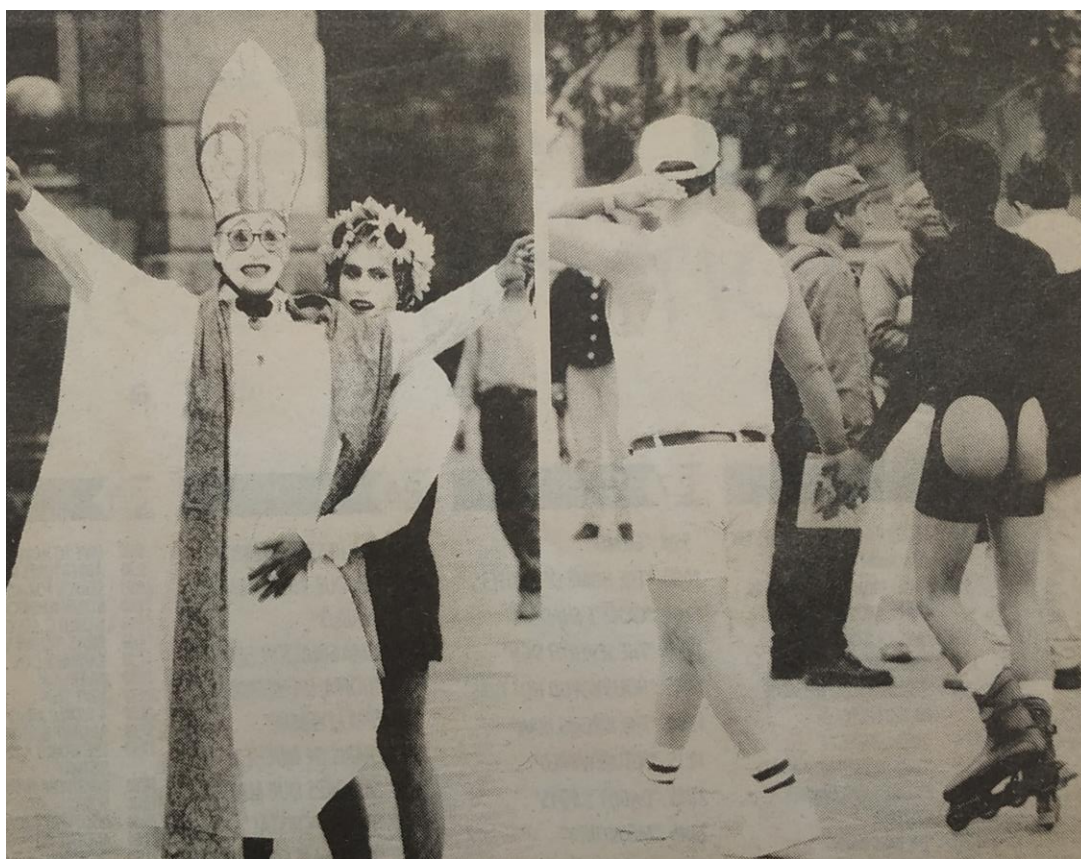


Imagen 23. Marcha Lésbico-Gay de 1995, en “Otra vez fuera del closet”, *Uno Más Uno*, Sección La Contra, pág. 32, 25 de junio de 1995, México, D.F., foto: Alberto Carrillo L.

³⁸⁴ Diez, “La trayectoria política...”, 687-712.

³⁸⁵ Diez, “La trayectoria política...”, 689.

³⁸⁶ Diez, “La trayectoria política...”, 689.

En el campo de la danza y con base en las investigaciones historiográficas desarrolladas por Tortajada, es posible identificar tres fases del movimiento DCI durante el siglo XX en México: La primera comprende de 1973 a 1977 caracterizada por la pulsión de bailarines por agruparse como organizaciones independientes (operativa, colectiva y de autogestión);³⁸⁷ la segunda fase abarcó de 1977 a 1988³⁸⁸ periodo que es considerado por la autora como “una aventura de jóvenes irreverentes que mostraban su desacuerdo con las técnicas ‘oficiales’, las reglas del foro y la tradición”,³⁸⁹ por lo que es posible identificar el despliegue de la danza contemporánea con un fuerte compromiso social y demandas por financiamiento público.³⁹⁰

La tercera fase inicia en 1988 hasta el cambio de siglo en el año 2000, se caracteriza por la diversidad de estéticas coreográficas y la fragmentación del movimiento DCI, se debilitan las “identidades grupales” y se fortalecen las colaboraciones por proyecto con financiamiento del Estado;³⁹¹ esto último en correspondencia a la política cultural articulada por el Estado a través de los programas de becas para el desarrollo de proyectos coreográficos financiados por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el cual fue

³⁸⁷ “La danza contemporánea independiente no era de reciente factura, los subsidiados lo seguían siendo en algunos sentidos, y otros grupos habían vivido la difícil experiencia en las décadas de los sesenta y setenta, pero la mayoría había desaparecido, como sucedió con el grupo pionero e innovador Expansión 7”, en Tortajada, “La danza contemporánea...”, 73.

³⁸⁸ “Entre los pioneros de este movimiento están Forion Ensamble (1977) y Alternativa (1978). En el primer grupo estaban Lidya y Rosa Romero, Jorge Domínguez y Eva Zapfe; en el segundo, surgido gracias al impulso de Rodolfo Reyes, estaban Xavier Francis, Luis Fandiño, Solange Lebourges, Laura Alvear, Arturo Garrido, Carlos Cornejo y Kleber Viera. En la siguiente década aparecieron Contradanza, Contempodanza, A la vuelta, Barro Rojo, Ballet Danza Estudio, UX Onodanza, Asaltodiario, Andamio, Quinto Solo, Utopía, Teatro del Cuerpo, Púrpura y Tiempo de bailar (entre otros), y fuera del Distrito Federal, Antares, Módulo, Nucleodanza, Sinalodanza, Arte Móvil Danza Clan, Paralelo 32 y muchos más. Todos ellos fueron partícipes y protagonistas de ese movimiento, definiendo sus propias propuestas y logrando cierta unidad y estabilidad a partir de los intereses de sus integrantes, y enfrentándose y desarrollando estrategias para sobrevivir y negociar con la burocracia cultural”, en Tortajada, “La danza contemporánea...”, 77.

³⁸⁹ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 77.

³⁹⁰ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 80.

³⁹¹ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 80.

creado en 1989 por el gobierno federal con el objetivo de “fomentar y estimular la creación artística en todas sus manifestaciones”.³⁹²

III.2.1.1.1.2 Lo callejero como sustrato de la *protesta epidérmica*

Si bien cada movimiento ha tenido sus propias demandas, trayectorias políticas y razones de existir, me propongo delinear algunos espacios en los que ambos movimientos compartieron tribuna a través de la danza como medio de enunciación política, a lo que he denominado la *protesta epidérmica*, la cual entiendo como una maniobra para visibilizar esas luchas conjuntas desde la piel, desde el cuerpo como vehículo para escenificar las demandas políticas que interpelaron a coreógrafos, bailarines y agrupaciones de danza contemporánea independiente y que, en este caso en particular, responden a la pandemia del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) en México.

Para comprender la emergencia de la *protesta epidérmica* en el campo de la danza contemporánea independiente en México, es necesario tener en cuenta el sustrato que deviene del movimiento estudiantil³⁹³ de 1968 y la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco.

³⁹² Véase “¿Qué es el FONCA?”, en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* [en línea] <https://fonca.cultura.gob.mx/que-es-el-fonca/> (consultado el 10 de junio de 2020).

³⁹³ “El movimiento estudiantil del 2 de octubre de 1968 fue un movimiento social, en el que no sólo estudiantes de la UNAM y el IPN participaron, sino profesores, escuelas privadas, amas de casa, obreros y profesionistas en la Ciudad de México. Dicho movimiento fue reprimido por el gobierno mexicano, en la llamada ‘Matanza de Tlatelolco’ en la Plaza de las Tres Culturas. El objetivo del movimiento estudiantil buscaba un cambio democrático en el país, pues los ciudadanos ya estaban cansados del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz; el pueblo quería y necesitaba mayores libertades políticas y civiles, mayor igualdad y la renuncia del gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que consideraba autoritario. Los francotiradores del Batallón Olimpia apostados en el edificio “Chihuahua” y vestidos de civiles abrieron fuego en contra de los manifestantes y militares que resguardaban el lugar, y en ese momento empezó la balacera, esto último fue una estrategia de este grupo paramilitar creado por el gobierno mexicano para infiltrarse y detener a los manifestantes y hacer creer que los estudiantes eran los agresores. Testigos de los hechos aseguran que los cuerpos fueron sacados en camiones de basura, los medios de difusión de todo el mundo publicaron la noticia de que se había registrado el choque más sangriento entre los estudiantes y tropas del gobierno”, véase Abril Torres, “El movimiento estudiantil del 2 de octubre de 1968, la ‘Matanza de Tlatelolco’”, en *Revista Cambio* [en línea] <https://www.revistacambio.com.mx/cultura/el-movimiento-estudiantil-del-2-de-octubre-de-1968-la-matanza-de-tlatelolco/> (consultado el 15 de junio de 2020).

La fundación del Frente de Liberación Homosexual de México (FLHM)³⁹⁴ por iniciativa de Carlos Monsiváis y Nancy Cárdenas en 1971 y la formación del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR)³⁹⁵ en abril de 1978; el 26 de julio del mismo año el FHAR



Imagen 24. ¡ALTO A LA REPRESIÓN! Cartel de la Primera Marcha convocada por FHAR y LAMBDA, 1979, México, D.F., foto: Archivo del Gobierno de México.

realizó la primera movilización homosexual en apoyo a los mártires de la represión gubernamental a los estudiantes en Tlatelolco, en una marcha conmemorativa de la Revolución Cubana y en 1979 la primera marchalésbica homosexual.³⁹⁶

La danza independiente vista como una práctica social tiene su antecedente los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea realizados a

³⁹⁴ “La emergencia del movimiento en México se produce en una etapa de su historia en la que se vivía un descontento político por los hechos ocurridos en 1968, debido a la actitud represiva por parte del Gobierno Federal hacia los estudiantes. En ese contexto, si bien para los integrantes de los grupos homosexuales resultaba difícil asumir una identidad de género diferente a la impuesta por sus núcleos sociales primarios, como la familia, la misma sociedad se encargaba de profundizar el rechazo, el silenciamiento y la represión. Podemos decir que el movimiento por la diversidad sexual como tal en México surge a partir del 15 de agosto de 1971, cuando la actriz y directora de teatro Nancy Cárdenas junto con otros intelectuales convocan a gays y lesbianas a organizarse con base en su orientación sexual diferente. Fue cuando por primera vez en México se empezó a discutir abiertamente sobre temas relacionados con los derechos de los homosexuales, no obstante, el amplio sentir homofóbico y la arraigada tradición machista de la sociedad. Como producto de esas reuniones se funda el Frente de Liberación Homosexual de México (FLHM), que, junto con el frente del mismo nombre surgido en Argentina, llegan a ser los precursores de la ‘liberación gay’ en América Latina”, en Alfonso Jiménez de Sandi, “La Marcha del Orgullo LGBT de Ciudad de México”, en *Perspectivas. Revista de Ciencias Sociales* No. 1 (enero-junio, 2016): 2.

³⁹⁵ “gracias a la formación del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) en abril de 1978 se dieron una serie de denuncias sobre extorsiones y abusos policíacos llevados a cabo de manera arbitraria y sin motivos legales, cuya consecuencia fue el que la prensa nacional empezara a dar cuenta de la presencia pública de homosexuales, relacionando estos abusos con los de otros sectores sociales en donde la represión se dejaba sentir”, en Jiménez de Sandi, “La Marcha del Orgullo...”, 2.

³⁹⁶ Alma Aldana, et al., “Comunidad LGBTI. Cronología de los hechos”, en *Amigos Contra el SIDA A.C.* [en línea] <http://www.aids-sida.org/archivos/LGBTI-CronologiaDeLosHechos.pdf> (consultado el 15 de junio de 2020).

partir de 1986, los cuales fueron promovidos por la organización gremial Danza Mexicana A.C. y la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, a raíz del terremoto de 1985 en la Ciudad de México; acontecimientos que le dieron cohesión en términos políticos al movimiento DCI, a pesar de sus grandes diferencias estéticas, de estilos y propuestas artísticas.³⁹⁷

III.2.1.1.2 *Protesta epidérmica: pandemia del VIH-SIDA, danza y activismo*



Imagen 25. Marcha de la Coalición Nacional de Lesbianas y Homosexuales, *Milenio*, México, D.F., foto: Archivo de la Fototeca Milenio.

Durante la década de los ochenta y noventa en la vida mexicana, fueron tres los fenómenos que afectaron mayormente a las minorías gay, de acuerdo con Monsiváis: “el avance y la aceptación de las libertades de las minorías, la ofensiva de la homofobia y, trágicamente, la pandemia del SIDA”,³⁹⁸ la homofobia entendida en este contexto particular como “el justo exterminio de los pervertidos”,³⁹⁹ por lo que las protestas y batallas ganadas por los diferentes movimientos homosexuales a lo largo de la historia, son reflejo de una

³⁹⁷ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 79.

³⁹⁸ Monsiváis, “Diez y va...”, 446.

³⁹⁹ Monsiváis, “Diez y va...”, 446.

trayectoria política que ha cuestionado al Estado los derechos ciudadanos de los homosexuales para atender distintas demandas.

III.2.1.1.2.1 Pandemia del VIH-SIDA: la distorsión del exterminio homosexual

Samuel Ponce de León explica que desde los inicios de la pandemia del SIDA llamó la atención del sector salud que el síndrome afectara principalmente a hombres homosexuales, “un grupo social históricamente marginado, y desde las más tempranas épocas de la epidemia algunos grupos religiosos lo calificaron de castigo divino”.⁴⁰⁰ Si bien en la actualidad se sabe que el virus no discrimina raza, sexo, preferencia sexual, identidad de género, edad o nivel socioeconómico, permanece el estigma social hacia los homosexuales como los principales afectados por la pandemia.

El SIDA fue descubierto en 1981, detectado en Nueva York y Los Ángeles en pacientes homosexuales jóvenes, en ese año varios grupos clínicos se enfrentaban a una enfermedad nueva cuyo desenlace inevitable era la muerte por enfermedades oportunistas; de causas desconocidas, se observó que este síndrome destruía el sistema inmunológico de las personas, de tal manera que los casos detectados en ese entonces se trataban ya de enfermos en etapa terminal a quienes lo único que podían brindarles eran cuidados básicos con analgésicos, para sobrevivir un par de semanas o meses a partir de ser diagnosticados con SIDA.⁴⁰¹ En 1982, Luc Montagnier y su grupo en el Instituto Pasteur, en París, aislaron por primera vez el virus que más adelante se identificó como causante del SIDA: el virus de

⁴⁰⁰ Samuel Ponce de León R., “Inicio de la epidemia”, en *Treinta años del VIH-SIDA: perspectivas desde México*, edit. Mónica Flores Lobato (México: Centro de Investigación en Enfermedades Infecciosas, Fundación México Vivo, 2011): 13.

⁴⁰¹ Reyes Terán, “El tratamiento antirretroviral...”, 17.

la inmunodeficiencia humana (VIH), por lo que hablar de SIDA es referir a la etapa más avanzada de la infección provocada por el VIH.⁴⁰²

En 1983 se identificaron los primeros casos de VIH-SIDA en México, los cuales se multiplicaron rápidamente durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado. El gobierno mexicano implementó módulos o clínicas para su atención en todo el país durante la década de los ochenta en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y en el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), sin embargo, no se contaba aún con un tratamiento eficaz, por lo que el personal médico solo realizaba un acompañamiento a los enfermos quienes fueron fuertemente estigmatizados y sufrían de una discriminación cotidiana. Gustavo Reyes Terán señaló que en México “a diferencia de las personas afectadas por otras enfermedades, la gente con VIH enfrentaba los prejuicios, e incluso la violencia física, solamente por sufrir el infortunio de estar infectados por el virus”.⁴⁰³

III.2.1.1.2.2 Colectivos homosexuales y activismos contra el virus

En 1984 se planteó por primera vez el desarrollo de fármacos para hacer frente al VIH-SIDA, en México a finales de los ochenta algunas instituciones utilizaron el AZT (Zidovudina, Azidotimidina) en sus primeros ensayos clínicos, para 1991 este fármaco ya se encontraba abiertamente disponible en el país, aunque señalan los especialistas que su eficacia era muy baja; para 1993 ya era distribuido en las instituciones de seguridad social, probando años más adelante sus combinaciones con otros fármacos en busca de una mayor efectividad.⁴⁰⁴

⁴⁰² Eduardo Carrillo Maravilla y Armando Villegas Jiménez, “El descubrimiento del VIH en los albores de la epidemia del SIDA”, en *Revista de Investigación Clínica*, vol.56 no.2 (abril, 2004): 130-133.

⁴⁰³ Reyes Terán, “El tratamiento antirretroviral...”, 18.

⁴⁰⁴ Reyes Terán, “El tratamiento antirretroviral...”, 18.

En 1996 la historia del VIH-SIDA dio un giro cuando fueron presentados los efectos favorables por la combinación de tres fármacos denominada TAR (Terapia Antirretroviral) en el congreso internacional de Vancouver, Canadá; Reyes Terán señaló que aunque México “tuvo en ese momento la oportunidad de ser el primer país en vías de desarrollo que permitiera el acceso al tratamiento antirretroviral en forma inmediata y a todos los enfermos”,⁴⁰⁵ el gobierno encabezado por el presidente de México Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) no tuvo voluntad política para implementarlo en el país de forma inmediata.

Es gracias a la unión y solidaridad del activismo realizado por los diferentes colectivos de homosexuales, lesbianas y personas con VIH-SIDA de la época como el Colectivo Sol,⁴⁰⁶ que se lograron respuestas favorables en la lucha contra el virus en México; ya que la fuerza de sus demandas dejó “literalmente sin salidas a las autoridades mexicanas para que entre 1997 y 1998 se aprobara la compra de los fármacos

⁴⁰⁵ Reyes Terán, “El tratamiento antirretroviral...”, 19.

⁴⁰⁶ “En agosto de 1981 se formó el Colectivo Sol, AC., cuya misión estaba encaminada a la defensa de los derechos civiles y políticos de la población *gay* y travesti. Su trabajo se concentró inicialmente en defensa de los derechos de la población travesti (ahora transgénero), y de *gais*, sobre todo los más afeminados y vulnerables. Realizó la *Primera conferencia sobre SIDA* dirigida a *gais*, en colaboración con el Dr. Mario Beirana del Hospital La Raza/IMSS en 1983 y en 1985 el *Primer Festival por la Vida*, para recaudar fondos para materiales de información, festival que fue suspendido al segundo día a causa del temblor del 19 de septiembre que azotó la capital del país. Se constituyeron como Asociación Civil (AC) en noviembre de 1990, y de ese año a 1997 editaron *Acción en Sida*, boletín trimestral de distribución continental de 30 mil ejemplares por trimestre, lo que permitió posicionar a Colectivo Sol a nivel continental. Realizaron proyectos entre 1992 y 1994 como *VIH, Educación Popular y Participación Comunitaria*, destinado a trabajar con las Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC) en temas de salud sexual y prevención del VIH y la edición de la revista *gay Del Otro Lado*, con 15 mil ejemplares mensuales y 20 números publicados, en la que se abordaba temática *gay*, de Derechos Humanos (DDHH), así como prevención del VIH y las ETS. Su gestión llevó a la creación del *Sistema Nacional de Educación Sexual*, que se convirtió en una organización en 1998, *Alianza México* para el fortalecimiento institucional a 8 organizaciones de la sociedad civil (1999-2003), el *Condomóvil* unidad rodante (1998-2010) que a partir de 2011 se convirtió en AC., *Vida Digna* (2004-2008) para la reducción de Estigma y Discriminación relacionados con VIH en cuatro estados del centro-norte del país donde trabajó con 18 OSC; así como *Iniciativa Mesoamericana* de DDHH y VIH, trabajo en los seis países Centroamericanos y México, en el tema de VIH y derechos (2007-2010) e *Iniciativa Escarlata* para capacitación y acompañamiento de líderes transgénero (2009-2011)”, véase “Historia/Biografía institucional”, de *Colectivo Sol* [en línea] <http://colectivosol.org/nuestrahistoria.html> (consultado el 1 de mayo de 2021).

antirretrovirales. A partir de entonces, y hasta 2003, el TAR se ofreció solamente a quienes tenían seguridad social (IMSS o ISSSTE)”.⁴⁰⁷



Imagen 26. Marcha Lésbico-Gay de 1995, en “Otra vez fuera del closet”, *Uno Más Uno*, Sección La Contra, pág. 32, 25 de junio de 1995, México, D.F., foto: Alberto Carrillo L.

Ahora bien, ¿cuál fue el papel de los grupos, coreógrafos y bailarines de danza contemporánea independiente en las demandas para hacer frente al VIH-SIDA en México a finales del siglo XX?, ¿a través de qué plataformas escénicas se hizo presente el activismo de la *protesta epidérmica* danzada contra la pandemia? En los siguientes apartados mostraré algunos ejemplos para dar respuesta a esta pregunta.

III.2.1.1.2.3 *Con la danza en el cuerpo. En lucha contra el SIDA: Cecilia Lugo, Marco Antonio Silva, Raúl Parrao, Lidya Romero, Tito Vasconcelos y Adriana Castaños en el Palacio de Bellas Artes (1988)*

El 3 de diciembre de 1988 se presentó en la sala principal del Palacio de Bellas Artes el programa *Con la danza en el cuerpo. En lucha contra el SIDA*, función de danza contemporánea convocada por la organización Cálamo A.C. con el apoyo del INBAL, la

⁴⁰⁷ Reyes Terán, “El tratamiento antirretroviral...”, 19.

UNAM y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) con el propósito de unirse a la tendencia mundial de ofrecer espectáculos escénicos para recolectar fondos en apoyo a la lucha contra la pandemia del VIH-SIDA; en este programa participaron: Contempodanza de Cecilia Lugo, El Cuerpo Mutable de Lidya Romero, Metrópolis-Utopía de Marco Antonio Silva y U.X. Onodanza de Raúl Parrao; todos ellos grupos del movimiento DCI.⁴⁰⁸

El programa de mano señala que el repertorio presentado estuvo compuesto por las piezas: *En el umbral*,⁴⁰⁹ coreografía de Cecilia Lugo; *Héroes*,⁴¹⁰ coreografía de Raúl Parrao; *Abre los ojos y cierra la puerta*,⁴¹¹ coreografía de Lidya Romero quien compartía escenario con Tito Vasconcelos; y *Testigos*,⁴¹² coreografía de Adriana Castaños. Si bien ninguna de las obras presentadas respondía a una temática homosexual llevada a la danza escénica, la *protesta epidérmica* de estos grupos reside en su enunciación corporal frente a la pandemia del VIH-SIDA que, como señalé antes en este mismo capítulo, no discrimina raza, sexo, preferencia sexual, identidad de género, edad o nivel socioeconómico; por lo que el mensaje emitido hacia la sociedad era que cualquier persona podría ser infectada por el VIH-SIDA, es decir, una *protesta epidérmica* en contrarelato al estigma social de que los homosexuales son los únicos afectados por la pandemia.

⁴⁰⁸ Flores Martínez, “DF: aquí nos...”

⁴⁰⁹ En esta pieza de la compañía Contempodanza, participaron los bailarines: Aurora Agüeria, Isabel Beteta, Susana Laborde, Cecilia Lugo, Adriana Quinto, Beatriz Rodríguez y Heberto Silva. En Tortajada, *75 años de danza...*, 522.

⁴¹⁰ En esta pieza de la compañía U.X. Onodanza, participaron los bailarines: Rodrigo Angoitia, Carlos Cáceres, Abel Matus, Ángel Méndez, Claudia Lavista, Alicia Sánchez, Rocío Zamora y Raúl Parrao. En Tortajada, *75 años de danza...*, 522.

⁴¹¹ En esta pieza de la compañía El Cuerpo Mutable, participaron los bailarines: Norma Batista, María Reynoso, Miriam Belzer, Nalleli Zepeda, Tito Vasconcelos y Lidya Romero. En Tortajada, *75 años de danza...*, 522.

⁴¹² En esta pieza de la compañía Metrópolis-Utopía, participaron los bailarines: Judith Camero, Marta Castillo, Evelia K. Beristaín, Emma Cecilia Delgado, Norma Suárez, Rodolfo Maya, René Mendoza y Gerardo Delgado. En Tortajada, *75 años de danza...*, 522.

III.2.1.1.2.4 *Maratón de Danza Piel de Látex*: Gregorio Fritz, Manlio Guerrero y Samuel Mata con Laura Rocha, Francisco Illescas, Cecilia Lugo, Raúl Parrao, Cecilia Appleton, José Rivera y Tatiana Zugazagoitia en la UNAM (1990)

Solidarizarse con la causa de los movimientos sociales lésbico gay fue una manera en la que los grupos de danza contemporánea independiente afrontaban también la pérdida de muchos compañeros del campo de las artes escénicas a causa del VIH-SIDA. El bailarín y coreógrafo Gregorio Fritz, el escenógrafo Manlio Guerrero y el activista Samuel Mata del colectivo Unidos contra el SIDA A.C., emprendieron en 1987 una campaña para promover el uso del condón en los baños de vapor de la Ciudad de México, pues son espacios en los que históricamente el *sexo entre varones*,⁴¹³ en términos de Guillermo Núñez Noriega, ha tenido lugar, además de ser un punto de encuentro de la comunidad gay; esta iniciativa fue realizada a lo largo de tres años y extendida a la distribución de información sobre el SIDA en las escuelas preparatorias y los Colegios de Ciencias y Humanidades de la UNAM.⁴¹⁴

La *protesta epidérmica* encabezada por Fritz, Guerrero y Mata en 1990 llevó por nombre *Maratón de Danza Piel de Látex*, el cual fue una de las actividades más importantes que tomó cuerpo en el marco de las *Jornadas Culturales de Lucha contra el SIDA* realizadas en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM por la organización Unidos contra el SIDA A.C., en las jornadas tradicionalmente incluyeron mesas redondas, teatro, cine, una exposición plástica y el maratón de danza, todo con el propósito de

⁴¹³ Guillermo Núñez Noriega explica el *sexo entre varones* como las experiencias homoeróticas con o sin identidad homosexual. Véase Guillermo Núñez Noriega, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, Tercera edición. (México: PUEG-UNAM, El Colegio de Sonora, 2015).

⁴¹⁴ Véase “Guerrero Barraza, Manlio”, en Participantes en el trabajo sobre VIH/SIDA en México, de *Amigos Contra el SIDA A.C. México* [en línea] <http://www.aids-sida.org/participnal-g.html> (consultado el 15 de junio de 2020).

difundir información básica a los asistentes sobre la prevención del SIDA, subrayando la importancia del uso del condón.⁴¹⁵

El *Maratón de Danza Piel de Látex* realizó veinte ediciones anuales a partir de 1990 y hasta el año 2010, periodo durante el que también se abrieron extensiones del evento en otros espacios de la UNAM como las preparatorias y la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario. En las primeras ediciones de esta *protesta epidérmica* participaron agrupaciones del movimiento DCI como Barro Rojo de Laura Rocha y Francisco Illescas, Contempodanza de Cecilia Lugo, U.X. Onodanza de Raúl Parrao, Contradanza de Cecilia Appleton y Gregorio Fritz quien fue de los pioneros que crearon obra con temática directamente homosexual a principios de la década de los noventa, entre muchos otros coreógrafos que apoyaban bailando obras de repertorio; lo anterior como una forma de solidarizarse con la prevención del SIDA a través de la campaña de difusión del *Maratón Piel de Látex* para promover la utilización del condón;⁴¹⁶ pues como lo señalé antes, durante la década de los ochenta y gran parte de los noventa, los tratamientos antirretrovirales no existían para hacer frente a la pandemia.

En el archivo de Carlos Ocampo bajo el resguardo del CENIDI Danza José Limón, ubiqué el cartel y el programa de la IV temporada realizada en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM del 1 al 11 de octubre de 1998, la cual fue titulada *piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*. En esta edición

⁴¹⁵ Magun y S. Fernández, “Piel de Látex...”

⁴¹⁶ Alida Piñón, “Piel de látex contra el virus”, en *El Universal* Sección Cultura, martes 7 de junio de 2011 [en línea] <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65600.html> (consultado el 15 de junio de 2020).

participaron las compañías La Cebra Danza Gay de José Rivera Moya, Barro Rojo de Laura Rocha y Francisco Illescas, así como la coreógrafa Tatiana Zugazagoitia.⁴¹⁷



Imagen 27. Cartel *Piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*, Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario, Danza UNAM, Temporada del 1 al 11 de octubre de 1998, México D.F., Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza José Limón.

Rivera Moya presentó el programa *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el futbol*, anunciado como “Espectáculo gay de danza contemporánea” conformado por las piezas coreográficas de formato corto *Los Village People de la Roma*, *El soldado y el marinero* (*Saúl y yo*), *In the navy*, *Gnossienne núm. 4* (*para Carlos*), *El marinero y el futbolista*, *Un stripper para Guillermo*, *A pasar lista al Tom’s*, *Estoy atrapado y lo celebro*, *Del colegio militar*, *El compadre villa*, *Ahogándose con el vapor* y *I will survive*. El programa señala que “de acuerdo al propio Rivera [es un programa que] se inscribe dentro de lo que puede llamarse danza gay [ya que] aborda en

sus diferentes episodios la manera en que los hombres gay se relacionan entre sí”.⁴¹⁸ Por su parte Rocha e Illescas presentaron *Del amor y otras perversiones*, el programa señala que se trata de una “obra que versa sobre las cosas propias de la naturaleza humana y animal

⁴¹⁷ Danza UNAM, Cartel *Piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*, Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario, Temporada del 1 al 11 de octubre de 1998, (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza José Limón, INBAL, 1998).

⁴¹⁸ Danza UNAM, Programa *Piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*, Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario, Temporada del 1 al 11 de octubre de 1998, (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza José Limón, INBAL, 1998).

[...] Una reflexión sobre las contradicciones que se viven en las relaciones de pareja” la cual fue una coproducción de la UNAM con Barro Rojo realizada en 1996.⁴¹⁹

Finalmente la coreógrafa Tatiana Zugazagoitia participó con *Tarde en Mogador*, anunciado como un “monólogo dancístico inspirado en la novela Los nombres del aire de Alberto Ruy-Sánchez” conformado por *Prólogo, Cuadro 1 Fatma o la torre de las gaviotas, Cuadro 2 Aisha. La lectura del destino, Cuadro 3 La pregunta, Cuadro 3 Kadiya. El encuentro, Cuadro 5 El abandono o el umbral del silencio y Epílogo*. Esta propuesta de Zugazagoitia es además de las pocas que abordan el tema del lesbianismo en la coreografía contemporánea mexicana,⁴²⁰ a través de “una exploración sobre el amor entre dos mujeres”.⁴²¹

III.2.1.1.3 La Semana Cultural Lésbica-Gay del Museo Universitario del Chopo, UNAM

III.2.1.1.3.1 Algunos antecedentes

En junio de 1996 el bailarín y coreógrafo José Rivera Moya fundó su compañía La Cebra Danza Gay conformada por puros bailarines varones; con ellos entró la *protesta epidérmica* desde la danza a uno de los espacios reconocidos por su activismo desde el movimiento de liberación homosexual mexicano a través de las artes: La *Semana Cultural Lésbica-Gay* realizada en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM por José Manuel Covarrubias con la organización Círculo Cultural Gay desde 1988.

⁴¹⁹ Danza UNAM, Programa *Piel de látex...*

⁴²⁰ Queda abierto para investigaciones futuras el rastreo de coreógrafas mexicanas que han abordado en sus piezas imágenes sobre lesbianismo. En entrevistas realizadas para esta investigación ubiqué a Lidya Romero como una de las creadoras que generó guiños en su trabajo coreográfico hacia el lesbianismo y en obras relacionadas a Guillermina Bravo. Otras coreógrafas que dentro de mi labor como curador de festivales de danza he podido observar dentro de la temática son Dalel Bacre y Rosita Gómez, ambas de Mexicali, Baja California.

⁴²¹ Danza UNAM, Programa *Piel de látex...*



Imagen 28. Fotograma de La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021).

Los orígenes de la *Semana Cultural Lésbica-Gay* se remontan a 1982 con las *Jornadas de Cultura Homosexual* realizadas por Hugo Patiño dentro de la galería Alaide Foppa en el centro de la Ciudad de México; estas jornadas fueron inspiración para Covarrubias quien el mismo año fundó el Círculo de Cultura Gay y para 1985 organizó su primera versión de la *Semana Cultural* en el Foro Cultural Simón Bolívar, al año siguiente se realizó en el Club de Periodistas y fue en 1987 cuando el Museo Universitario del Chopo de la UNAM se convertiría en su sede principal, con la realización de la primera exposición titulada: *Muestra de carteles alusivos al movimiento Lésbico-Gay en México*.⁴²²

La *Semana Cultural Lésbica-Gay* fue encabezada por Covarrubias a lo largo de 19 ediciones, hasta su muerte en el año 2003, fue retomada por Juan Carlos Bautista en 2004 y en la actualidad lleva por nombre *Festival Internacional por la Diversidad Sexual*, manteniendo su sede principal en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Es

⁴²² Herrera Bernal, “Miradas, voces y versiones...”, 20-21.

considerado como el foro más importante para el arte homoerótico en México, el cual contó en sus inicios con el apoyo y solidaridad de mucha gente como Jorge Fichtl, Carlos Monsiváis, Teresa del Conde, Carlos Blas Galindo, Oliver Debroise, Jorge Alberto Manrique, Francesca Gargallo y muchos más.⁴²³

En sus primeras ediciones participaron artistas como Francisco Toledo, Nahum B. Zenil, Reynaldo Velázquez, Mónica Mayer, Armando Cristeto, Juan Soriano, Miguel Cano, Yolanda Andrade, Nancy Cárdenas, Tito Vasconcelos y Horacio Franco, entre muchos otros, sin importar su orientación sexual.⁴²⁴

III.2.1.1.3.2 Actividades realizadas y la llegada de La Cebra Danza Gay

Las actividades incluían una exposición de artes plásticas, que fue bastante criticada por la poca presencia de artistas lesbianas,⁴²⁵ presentaciones editoriales, una serie de conferencias, mesas de debate sobre la situación de los homosexuales y las lesbianas en México, así como teatro, música y, a partir de la edición número diez, danza con el debut de la Cebra Danza Gay de José Rivera Moya.

Covarrubias en varias ocasiones expresó: “las actividades se han convertido en el espacio donde la Universidad Nacional Autónoma de México ha reivindicado su vocación plural y abierta a las manifestaciones culturales, sociales y políticas de los mexicanos”.⁴²⁶

Monsiváis señala que durante su primera década (1987-1997) la *Semana Cultural Lésbica-*

⁴²³ Salvador Irys Gómez, “¿Qué me cuentas a mí, que sé tu historia?”, en *México se escribe con J. Una historia de la cultura Gay*, coord. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán (México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018), 410-411.

⁴²⁴ Irys Gómez, “¿Qué me cuentas...”, 410-411.

⁴²⁵ Francesca Gallardo en una entrevista habló sobre cómo ha predominado la presencia masculina y cuando las artistas lesbianas lanzaban una crítica a Miguel Covarrubias sobre la preferencia de representaciones fálicas en la Semana Cultural, él argumentaba que “había más artistas gays que lesbianas y que la muestra plástica solo reflejaba esa mayoría; nunca se solucionó la disparidad entre el número de artistas hombres y mujeres, pero la presencia de mujeres creció junto con su simbología y sus significados eróticos”, véase Herrera Bernal, “Miradas, voces y versiones...”, 69.

⁴²⁶ Fabiola Palapa Quijas, “Falleció el promotor cultural José María Covarrubias”, en *La Jornada*, lunes 18 de agosto de 2003 [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2003/08/18/04an2cul.php?printver=1&fly> (consultado el 16 de junio de 2020).

Gay constituyó uno de los espacios para incidir en el proceso de tolerancia en México como una urgencia frente “al hecho irrefutable de su pluralidad, y el tránsito del país falsamente homogéneo al dificultosamente heterogéneo”,⁴²⁷ lo cual obligó a grandes ajustes culturales, donde “el aumento de la tolerancia no se mide por la mayoría que públicamente rechaza lo gay, sino por la minoría creciente que acepta con tranquilidad su existencia”.⁴²⁸



Imagen 29. Fotograma de Manuel Stephens en *Antes que amanezca, cuando ya va bien mala* de José Rivera, La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021).

El SIDA fue el principal tema de los artistas, activistas, académicos y periodistas que participaron durante esa primera década, pues seguía siendo considerado por gran parte de la sociedad católica mexicana como un “castigo de Dios”, lo cual llevaba a “una cacería de condones en los círculos de la derecha, hostigar a seropositivos y enfermos, clamar por la disminución del presupuesto del CONASIDA”.⁴²⁹

Es en este contexto que se enmarca la *protesta epidérmica* encarnada en la figura de José Rivera Moya con La Cebra Danza Gay en junio de 1996, coreógrafo que se insertó en

⁴²⁷ Monsiváis, “Diez y va...”, 445.

⁴²⁸ Monsiváis, “Diez y va...”, 445.

⁴²⁹ Monsiváis, “Diez y va...”, 446-447.

la lucha de los colectivos y artistas participantes de la *X Semana Cultural Lésbica-Gay*, para hacer frente a la pandemia del VIH-SIDA y que, a diferencia de las otras agrupaciones, coreógrafos y bailarines del movimiento DCI que apoyaron antes que él esta causa, Rivera Moya abordó como temática central de su discurso coreográfico la pandemia del VIH-SIDA, los crímenes de odio por homofobia perpetrados en México, el machismo y sacó a relucir ampliamente la jotería y el homoerotismo como enunciación política.



Imagen 30. Fotograma de La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021).

En el siguiente capítulo abordaré la *protesta epidérmica* de Rivera Moya a través de su coreografía que punzó el campo de la danza contemporánea independiente en México. Explicaré brevemente sus antecedentes como bailarín y coreógrafo bajo la tutela de Raúl Flores Canelo en el Ballet Independiente, así como algunos aspectos básicos sobre su trabajo coreográfico con La Cebra Danza Gay que lo colocan como el pionero que sacó del

closet a la danza contemporánea independiente para insertarla en la lucha por los derechos de los homosexuales a finales de la década de los noventa.

III.2.1.2 Lo coreográfico que punza: Cartografías de la *homosexualidad* y lo gay

III.2.1.2.1 Imágenes coreográficas de la *homosexualidad* en constelación medial entre 1980 y 1990 en México

Como lo apunté anteriormente, la *Danza Gay* es un auto enunciación del bailarín y coreógrafo José Rivera Moya que utilizó desde 1996 para definir, desde su identidad como creador homosexual, su propio trabajo coreográfico, el cual está ubicado en el campo de la danza contemporánea independiente y posmoderna de finales del siglo XX. De acuerdo con Margarita Tortajada, durante este periodo histórico de la danza “muchos varones participaron, algunos de ellos combatieron estereotipos sobre la masculinidad y el macho-símbolo nacional, otros retomándolos para elaborar nuevos discursos en torno a ellos”.⁴³⁰

En este apartado presento algunos apuntes sobre piezas coreográficas creadas por coreógrafas y coreógrafos que abordaron el tema de la homosexualidad en su discurso escénico, produciendo imágenes entre 1980 y 1990 que pude observar siguiendo metodologías de estudio desde la perspectiva de la intermedialidad a través de constelaciones. Si bien estas piezas no se insertaron dentro del activismo lésbico-gay revisado en el capítulo anterior sobre la *protesta epidérmica*, son el sustrato del que deviene la *Danza Gay* popularizada por Rivera Moya a finales de la década de los noventa del siglo pasado.

A lo largo de los textos que conforman este capítulo me centraré en responder la siguiente pregunta: ¿cuáles son las diferentes maneras en que la *Danza Gay* fue corporizada a finales del siglo XX?, la cual me permitirá trazar un breve recorrido por la historia de la

⁴³⁰ Tortajada, “La danza contemporánea...”, 79.

coreografía que punza: La Cebra Danza Gay de José Rivera, como una de las *prácticas coreográficas de(s)generadas* estudiadas en la presente investigación doctoral.

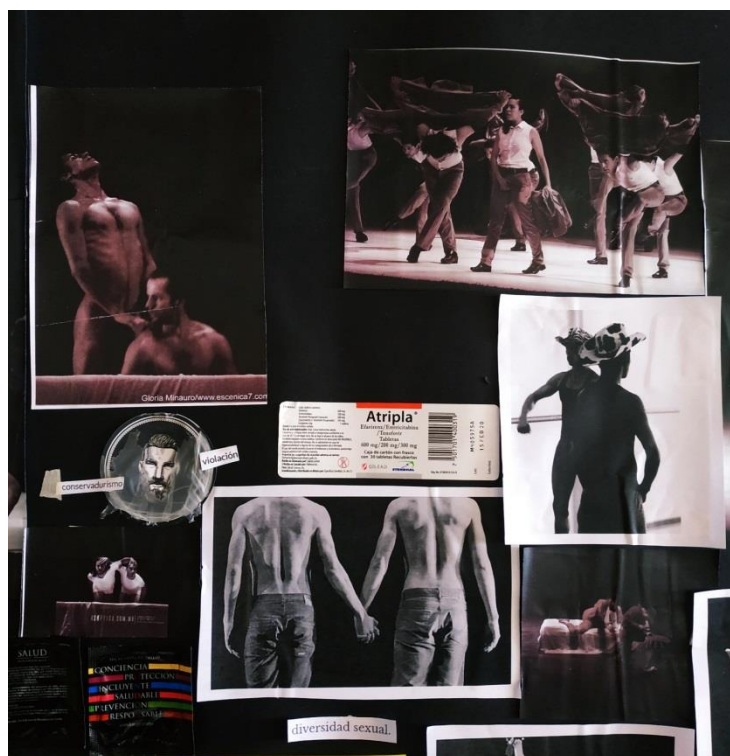


Imagen 31. Constelación 1: *Imágenes coreográficas de la homosexualidad en México*, 2019, Posgrado en Historia del Arte, Archivo de Alonso Alarcón.

III.2.1.2.1.1 *Historias como cuerpos* (1980) de Lidya Romero

En el trabajo coreográfico producido por el colectivo Forion Ensamble entre 1977 y 1981 se ubica la pieza *Historias como cuerpos*, coreografía de Lidya Romero con musicalización de Mario Lavista, la cual presentaba un *collage* de arias de ópera, con un juego entre una luz muy blanca y los cuerpos de tres mujeres que con los efectos escénicos lograban dimensiones eróticas en una danza muy lenta, de figuraciones corporales que evocaban un imaginario sexual velado por el color blanco alcanzado en la translucidez lumínica escénica; al tiempo que en una imagen superpuesta, el bailarín Jorge Domínguez⁴³¹ se

⁴³¹ Jorge Domínguez (Monterrey, Nuevo León, 2 de octubre de 1954). Bailarín, coreógrafo, maestro, director y funcionario. Cursó psicología y drama en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Estudió Ballet con

desplazaba completamente desnudo a lo largo del escenario, logrando contrapuntos a través de movimientos que hacía coincidir, como un comentario sobre la sexualidad y el deseo, con el tempo lento de la danza de las bailarinas. Se trata de una de las primeras imágenes del desnudo masculino completo en la escena coreográfica mexicana.⁴³²



Imagen 32. Rosa Romero, Lidya Romero, Eva Zapfe y Jorge Domínguez en la coreografía *Historias como cuerpos* de Lidya Romero, Compañía Forion Ensamble, 1980, foto: Antonio Berlanga.

Argelia Flores y en 1974 se inició en la danza contemporánea en la escuela del Ballet Nacional de México, con maestros como Luis Fandiño, Guillermina Bravo, Federico Castro y David Wood; estudió en el Louis-Nikolais Dance Theatre Laboratory, el Merce Cunningham Studio y el Louis Falco Studio en Nueva York de 1973 a 1977. Bailó en el Grupo de Danza Moderna. En 1977 fundó Forion Ensamble junto con Lidya Romero, Eva Zapfe y Rosa Olivera. En 1990 fundó la Compañía Jorge Domínguez, que partió del montaje *Deseos Dorados* (1991), comisionada por el Festival Internacional Cervantino. Se ha presentado en diferentes foros de Europa, Asia, África y Centroamérica. Entre su repertorio se encuentran las obras *Siete serpientes* (1984), becada por la Asociación Cultural y Asistencia de Monterrey, A.C., *Camino de Santiago* (1987), *El jardín del guerrero* (1989) y *Piedra de agua* (1993), apoyada por el INBA. Fue maestro de danza contemporánea del Ballet Folklórico de México y asistente de maestro y aprendiz de la compañía de Murray Louis. Fue Coordinador Nacional de Danza (1993-1995). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 149.

⁴³² Dallal, *Estudios sobre el...*, 212-213.

III.2.1.2.1.2 *El cazador nocturno. Primera fantasía (1981) de Raúl Flores Canelo*

En 1981 Raúl Flores Canelo estrenó *Tres fantasías sexuales y un prólogo* en la sala principal del Palacio de Bellas Artes. En la primera fantasía el coreógrafo presentó una composición escénica centrada en el tema de la homosexualidad, que llevó por título *Cazador nocturno*, con música de Timber Wolf, Paul Winter y David Darling;⁴³³ la pieza presentaba un dueto de varones híper masculinizados, corporalidad que es posible identificar como producto de la herencia machista del México postrevolucionario.

Con una iluminación en tonos azules que construía una atmósfera nocturna, en la que, a través de los trazos coreográficos, los bailarines desarrollaban un discurso escénico sobre los encuentros casuales entre varones que salen de cacería, en busca de una presa para tener sexo. La pieza fue un escándalo, Luis Bruno Ruiz señaló que “el coreógrafo se toma todas las libertades posibles, rompe con ciertas tendencias morales que se deben tener para no destruir la armonía de la vida social y la belleza”.⁴³⁴

Flores Canelo diseñó el movimiento germen que venía desde la pelvis de los dos bailarines y que tenía como punto final del trazo coreográfico el contacto de los penes de los intérpretes como resultado de ejecutar un arco de espalda con las piernas entrelazadas.

III.2.1.2.1.3 *Cables (1982) de Miguel Mancillas*

En 1982 Miguel Mancillas creó las coreografías *Cables* y *Toda mujer, todo hombre*, las cuales formaban parte del programa que la compañía Truzka, originaria de Hermosillo, Sonora bajo la dirección de Beatriz Juvera,⁴³⁵ presentó en el VI Festival Nacional de Danza

⁴³³ Tortajada, *75 años de danza...*, 432.

⁴³⁴ Luis Bruno Ruiz, “Danza vulgar echó a perder una velada”, en *Excelsior* (México, 21 de noviembre, 1981).

⁴³⁵ Beatriz Juvera (Arizpe, Sonora, 28 de julio de 1945). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora. En 1957 inició estudios de danza clásica, moderna, folclor mexicano y español en la Academia de Danza del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Sonora, bajo la dirección de Martha Bracho. Al año siguiente se incorporó como bailarina al ballet de dicha academia. En 1968 empezó a desarrollar su labor docente en el

de San Luis Potosí en 1986. *Cables* era un dueto interpretado por David Barrón⁴³⁶ y Miguel Mancillas, el cual abordaba un diálogo corporal sobre la ternura entre dos hombres.



Imagen 33. David Barrón y Miguel Mancillas en la coreografía *Cables* de Miguel Mancillas, Compañía Truzka, 1982, Hermosillo, Sonora, foto: Archivo personal de Miguel Mancillas.

Si bien en principio el coreógrafo no se propuso abordar la temática de la homosexualidad, el lenguaje coreográfico que fue tomando la pieza, así como su carácter, resultaron en un dueto sobre la pareja: el apoyo de cuerpo a cuerpo, las cargadas, la conexión visual y el balance mutuo.

Instituto Soria y en el Colegio Larrea de Hermosillo. A partir de 1974, auspiciada por la Universidad de Sonora, viajó a la Ciudad de México para tomar clases en la Academia de la Danza Mexicana con Bodil Genkel, Nelsy Dambré, Sonia Castañeda, Gladiola Orozco, María Teresa Padilla y Valentina Castro. En 1978 tomó clases con Xavier Francis, Rodolfo Reyes y Farahilda Sevilla. En 1980 fundó con sus propios alumnos el primero grupo de danza contemporánea del noroeste del país bajo el nombre de Truzka. Para esta agrupación realizó las siguientes obras: *Sonata*, *Volar* (1980), *Brasil*, *Sinfonía India* (1981), *Barroco*, *¿Estoy bien?*, *¿Estás bien?* (1982), *Mujer*, *Testimonio* (1983), *Elegía*, *Run run*, *Yo no fui* (1985) y *Cuando todo se acaba* (1986). Directora del CEDART José Eduardo Pierson de Hermosillo. En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 235.

⁴³⁶ David Barrón (Hermosillo, Sonora, 18 de junio de 1963). Bailarín, coreógrafo, maestro y director. Estudió danza folclórica con María Elena Gutiérrez (1976-1979), contemporánea con Beatriz Juvera (1981), Xavier Francis (1982), Isabel Hernández (1983), Gladiola Orozco (1984) y ballet con Ezequiel Celada (1984), Ángeles Martínez y Zigfrid Rzyzsko (1986-1988). Ha tomado cursos con Guillermo Noriega, Rosa Reyna y Luis Fandiño, entre otros. Bailarín del Ballet Teatro del Espacio (1984), Truzca (1985-1986), miembro fundador, coreógrafo y maestro de Antares (1987-1994); maestro y coreógrafo invitado de Germidanza (1987, 1990, 1992 y 1993), Tempura Mutantur (1995-1997), Grupo de Danza de la Universidad de Sonora (1995-1997), entre otros. Bailarín fundador, asistente de dirección, maestro y coreógrafo de Producciones La Lágrima (1997-2000). Algunas de sus creaciones son: *Matiz* (1989), *Esperando tus alas* (1992), *Olvidando* (1993), *Naturaleza viva* (1995), *Ascensión* (1997), *Terza rima* (1998) y *Roses* (2000). Fue becario de Le Ballet du Monde e Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO para estudiar ritmos africanos en Senegal (1990) y del FONCA en los rubros de ejecutante (1992-1993), intercambio de residencias artísticas (1995) y creación artística (1997). Ganador del Premio DIF-Waldeen al mejor bailarín del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1988). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 71-72.

Socorro de León apunta que “La primera sensación que producen es de rechazo por toda la tradición cultural que observamos, pero conforme va avanzando la pieza se va captando un gran contenido humano, pleno de emociones internas y proyectado de manera sutil y estética”⁴³⁷



Imagen 34. David Barrón y Miguel Mancillas en la coreografía *Cables* de Miguel Mancillas, Compañía Truzka, 1986, San Luis Potosí, foto: Archivo personal de Miguel Mancillas.

III.2.1.2.1.4 *Toda mujer, todo hombre* (1982) de Miguel Mancillas

La pieza *Toda mujer, todo hombre* fue una coreografía creada por Mancillas para la bailarina Isabel Hernández;⁴³⁸ la montaron en la Ciudad de México, ensayaron, pero nunca

⁴³⁷ Socorro de León, “Sorprendió el grupo Truzka, al dar aceptable actuación”, en *El Heraldo de San Luis Potosí* (San Luis Potosí, 20 de julio, 1986).

⁴³⁸ Isabel Hernández (Santa Cruz Tepeyac, Estado de México, 18 de octubre de 1948). Bailarina, maestra y coreógrafa. En 1961 inició sus estudios en el Ballet Nacional de México, teniendo como maestros a

la estrenaron. Para integrarla al programa de la compañía Truzka, Mancillas necesitaba de una bailarina que pudiera transmitir una feminidad tosca, por lo que, al no encontrarla en el grupo, él decidió interpretar ese solo y ponerse el vestido rojo.⁴³⁹

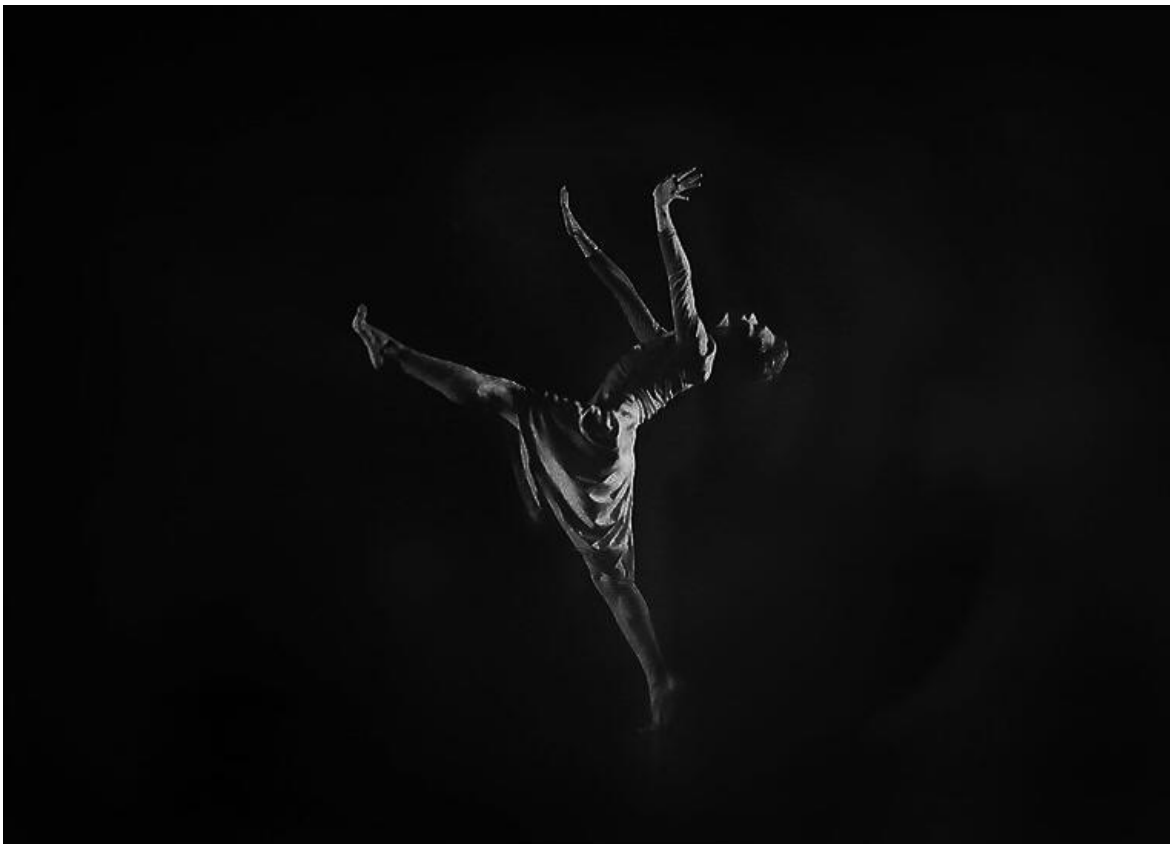


Imagen 35. Miguel Mancillas en la coreografía *Toda mujer, todo hombre* de Miguel Mancillas, Compañía Truzka, 1986, San Luis Potosí, foto: Archivo personal de Miguel Mancillas.

Se trata de una de las primeras piezas de Mancillas en las que el bailarín y coreógrafo abordó el travestismo, no como enunciación identitaria para encasillar al

Guillermina Bravo, Federico Castro, Freddy Romero, Rossana Filomarino y Xavier Francis. Profesionalmente se inició con la misma compañía, bailando obras como *Balada para dos amantes* de Raúl Flores Canelo, *El paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo y *En la boda* de Waldeen. Bailó comedia musical con Manolo Fábregas y Silvia Pinal, televisión, cabaret y circo (1966-1974). Posteriormente intervino como primera bailarina de la Orquesta de Dámaso Pérez Prado en giras internacionales. Participó como bailarina del Ballet Contemporáneo de Xalapa, en donde incursionó como coreógrafa, con participaciones en la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana (1974-1976). Fue miembro del grupo Alternativa, en donde se desarrolló como intérprete, maestra y coreógrafa (1978-1984). En 1986 se incorporó al Ballet Independiente y de 1987 a 1990 fundó el grupo de danza Espacio del Alba. Fue maestra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (1997). En Delgado Martínez, *Diccionario biográfico...*, 217-218.

⁴³⁹ Alonso Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 1”, presencial, inédita (Hermosillo, Sonora, 27 de abril, 2019).

personaje, sino como una forma *otra* de cuestionar el dualismo de “lo femenino” y “lo masculino” a través de la danza.⁴⁴⁰

III.2.1.2.1.5 *Camas con historias* (1986) de Cecilia Appleton

Con la compañía Contradanza, Cecilia Appleton estrenó en 1986 en el Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque, la pieza *Camas con historias*, una coreografía grupal que giraba en torno a los secretos que se guardan en la intimidad de la cama. A partir de esa premisa, la coreógrafa emprendió una investigación exhaustiva en torno a la cama como objeto y al desdoblamiento de las partes que lo conforman como unidad (la base, el colchón, la sábana, la ropa interior), con el propósito de habitar territorios simbólicos sobre la sensualidad, la excitación, la soledad, la muerte y el erotismo.⁴⁴¹



Imagen 36. Jorge Saldaña y Manuel Márquez en la coreografía *Camas con Historias* de Cecilia Appleton, Compañía Contradanza, versión 2004, Teatro de la Danza, México, D.F., foto: Gloria Minauro.

⁴⁴⁰ Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 1...”

⁴⁴¹ Cecilia Appleton, *Camas con Historias. XV años*, (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007).

El propio proceso creativo de la pieza llevó a la coreógrafa a plantear un dueto de varones como una de las escenas medulares de *Camas con historias*, pues vivió la muerte de un amigo muy cercano por SIDA, como lo vivieron varios artistas del teatro, de las artes visuales, del performance y la sociedad en general en ese momento. Esa pérdida le reveló la necesidad de integrar en las historias de cama (originalmente solo pensadas desde las lógicas heterosexuales) a la pareja homosexual.

Luis Gabriel Zaragoza⁴⁴² y Jaime Camarena⁴⁴³ encarnaron este dueto en el que Appleton diseñó una espiral de imágenes de homoerotismo danzado, desde el ritual de desvestirse en las manos del otro, hasta el balance de los cuerpos en desnudo total inmersos en una danza de contacto y sutiles caricias.

⁴⁴² Luis Gabriel Zaragoza (Ciudad de México). Es egresado del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, donde se tituló, por unanimidad, con mención honorífica con el examen L' apres-midi d'un faune. Coreografía de Vaslav Nijinsky. Estudió con Zvi Gottheimer y Richard Marsden en el Ballet y Cunningham Studio. En 1994 recibió el premio Juanete de Oro como mejor bailarín del año, otorgado por Danza Mexicana AC y el Reconocimiento Universitario a la Creación Artística, otorgado por la UNAM. En 1999 recibió una mención honorífica en la categoría de obra coreográfica solista del Premio Nacional de Coreografía SOMEK-VITARS, por la obra "Nijinsky el Ojo de Dios". En 2000 se mudó a New York donde asistió a Merce Cunningham Studio como parte de una beca de Estudios en el Extranjero. En Nueva York ha bailado para el Martha Graham Ensemble (2001-2003), Dankmeyer Dance, Alan Good Dance, 360 Dance Company, SITU, Errol Grimes Dance Groupe. En Ricardo Quiroga, "Luis Gabriel Zaragoza", en *El Universal Cultura* [en línea] https://archivo.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados12/EU_Danza_Nacional/luis.html (consultado el 20 de junio de 2020).

⁴⁴³ Jaime Camarena (México, D.F.). Maestro y coreógrafo. Inicia sus estudios dancísticos en la Escuela Nacional de Danza del INBA, de donde egresa en 1984 para formar parte del cuerpo artístico de la Compañía Nacional de Danza CND por 6 años. En 1990 estudió en el Institut del Teatre de Barcelona la metodología de José Limón. Durante su estadía de ocho años en Europa, participa como bailarín, coreógrafo y maestro en diferentes compañías. En 1999 el Premio INBA-UAM con la coreografía *E pur si muove* y en 2002 por la obra *Libro del 0*. En el 2000, obtiene el Premio Iberoamericano de Coreografía en La Habana, Cuba con la obra *Latitud 0... en el punto de la memoria*. En el 2001, es finalista en el Premio Internacional de Danza en París, con las obras: *Latitud 0...* y *Sobre los techos de la luna*. Es fundador y director de la compañía A Poc A Poc; su obra ha sido presentada en diversos foros internacionales de Alemania, Estados Unidos, Cuba, Francia, Paraguay, Brasil, Perú, así como en los principales escenarios del país. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA. En "Jaime Camarena", de *A Poc A Poc Danza* [en línea] <http://apocapocdanza.blogspot.com/2007/07/jaime-camarena-director-artstico-y.html> (consultado el 20 de junio de 2020).

III.2.1.2.1.6 *Tragedia en Polanco* (1990) de Raúl Flores Canelo

Flores Canelo estrenó en 1990 *Tragedia en Polanco*, la cual es una pieza de la obra *Pervertida*, llevada a escena por el Ballet Independiente (BI) en la sala principal del Palacio de Bellas Artes, en el marco del II Gran Festival de la Ciudad de México;⁴⁴⁴ José Rivera interpretó a un gay (hombre homosexual, blanco, de clase social alta), que se enamora de un hombre trabajador, moreno, de clase baja, representado en el personaje de un carpintero.



Imagen 37. Fotograma de José Rivera en la coreografía *Tragedia en Polanco* de Raúl Flores Canelo con La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021).

Lo anterior hace referencia a la tensión “narrativa” y “expresiva” que tiene la danza de los ochenta y noventa del siglo pasado; se trata de piezas coreográficas en las que sigue habiendo una dramaturgia en el sentido ortodoxo del término ya que su propósito es contar una historia lineal, de estructura aristotélica con principio, desarrollo, conflicto, clímax y desenlace, a través de personajes delineados y en el caso de Flores Canelo, de la cultura popular; esto es una maniobra para que los públicos entiendan el mensaje que el coreógrafo

⁴⁴⁴ Tortajada, *75 años de danza...*, 549.

quiere transmitir, por lo que ese contar, estas historias específicas, son también territorios de disputa política en el campo dancístico mexicano.

Con música de Juan Gabriel y una escenografía que recreaba el diván de un psicoanalista de la colonia Polanco, Flores Canelo presentó una pieza de danza teatro articulada en la dramaturgia que aporta las imágenes sonoras sobre la homosexualidad en la canción *Hasta que te conocí*,⁴⁴⁵ para centrarse en el humor y la sátira sobre los deseos socialmente prohibidos, pero sufridos por los homosexuales adinerados.⁴⁴⁶

Rivera Moya encarnó perfectamente a la “diva histriónica” que se enamora del carpintero “chacal” que le fue a arreglar algunos desperfectos a su departamento “con el que tuvo un *affaire*, y el oráculo travesti danzó solidario, enjuagando las lágrimas de quien atraviesa una tragedia de amor, postrado, efectivamente, en los divanes de los psicoanalistas de Polanco”.⁴⁴⁷

III.2.1.2.2 La coreografía que punza: José Rivera Moya

III.2.1.2.2.1 Algunos antecedentes del vínculo entre Raúl Flores Canelo y José Rivera

Rivera Moya es originario de San Luis Potosí, donde inició su formación como bailarín a la edad de quince años en el Instituto Potosino de Bellas Artes bajo la tutela de la maestra Lila

⁴⁴⁵ Juan Gabriel (Alberto Aguilera Valadez, Parácuaro, Michoacán, 7 de enero de 1950-28 de agosto de 2016 Santa Mónica, Los Ángeles) fue un cantautor mexicano del género de la música ranchera, bolero, pop latino y baladas. Su composición y voz del tema *Hasta que te conocí* permite una aproximación a las imágenes sonoras con las que Raúl Flores Canelo abordaba el imaginario de lo popular en sus piezas coreográficas y en particular en *Tragedia en Polanco*. Véase canción en video “Hasta que te conocí-Juan Gabriel”, de *Le Meow Adventures* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=UnN-yUCSzXo> (consultado el 24 de junio de 2022).

⁴⁴⁶ Véase “Ocho veces subió el telón. Pervertida, de Flores Canelo, recibió efusiva ovación en Bellas Artes”, en *El Día* (México, 23 de agosto, 1990).

⁴⁴⁷ Véase “Ocho veces subió...”

López.⁴⁴⁸ Se desarrolló rápidamente hasta ocupar el rol de bailarín a lo largo de dos años en el Ballet Provincial de San Luis Potosí.

En 1987, en el marco del festival “Primavera Potosina”, después de una función del BI en el Teatro de la Paz, Rivera Moya conoció al coreógrafo Flores Canelo y le declaró: “maestro yo quiero ser bailarín profesional”.⁴⁴⁹ El coreógrafo le otorgó una beca para integrarse al BI bajo su dirección, compañía de la que Rivera Moya fue solista en 1988 con la emblemática pieza *El bailarín*, y participó activamente en diversas piezas del repertorio de la compañía.



Imagen 38. Fotograma coreografía *Danza del mal amor o mejor me voy* de José Rivera Moya con La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021).

⁴⁴⁸ “Ha sido considerada el máximo referente de una mujer creadora, artista y visionaria en el marco del arte dancístico a nivel local, nacional, e internacional. Es originaria de la capital del país. En 1960, se trasladó a la Ciudad de San Luis Potosí para crear la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes. En 1963 fundó el Ballet Provincial, en 1981 creó el primer Festival de Danza Contemporánea en Latinoamérica, que con el paso de los años se transformó en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López”, véase “Aniversario natalicio de Lila López”, en *Secretaría de Cultura San Luis Potosí* [en línea] <https://culturaslp.gob.mx/aniversario-natalicio-de-lila-lopez/> (consultado el 3 de enero de 2020).

⁴⁴⁹ Portillo Rangel, *Animal de Fantasía...*

Con su primera pieza *Danza del mal amor o mejor me voy* estrenada en 1990 con el Ballet Independiente,⁴⁵⁰ y que posteriormente fuera retomada con *La Cebra Danza Gay*, José Rivera Moya emprendió su producción coreográfica, la cual se ha caracterizado por enunciar temáticas de la diversidad sexual en el discurso corporal de prácticamente toda su producción coreográfica, aunque en sus inicios como coreógrafo entre 1990 y 1992, sus creaciones se dieron al interior del BI del cuál fue bailarín solista y siempre bajo la supervisión de su director, coreógrafo y maestro Flores Canelo.

Para comprender históricamente la *Danza Gay* desarrollada por Rivera Moya, resulta fundamental aproximarse a la relación artística que tuvo con su maestro y coreógrafo Flores Canelo, ya que de él aprendió formas de crear danza, vestuario, escenografía, pero sobre todo su interés por corporizar personajes de la vida social, cultural y política del México de finales del siglo XX. Norma Ávila Jiménez señala que: “acercarse al público de México con un trabajo coreográfico que proyecte la realidad político-social del país y con la cual se identifique”⁴⁵¹ fue el propósito más importante de Flores Canelo, desde la fundación de la compañía en 1966.

Para cumplir con tal fin, albañiles, prostitutas, héroes y homosexuales fueron algunos de los personajes que Flores Canelo hizo aparecer en sus coreografías. César Delgado apunta que el coreógrafo: “retomó elementos de la cultura popular para recrearlos

⁴⁵⁰ “El Ballet Independiente surgió en 1966 con el firme propósito de romper con la solemnidad que dominaba en la danza mexicana, y gracias a la inquietud de Raúl Flores Canelo, entonces bailarín del Ballet Nacional. Desde el principio se caracterizó por la frescura, la irreverencia y sus coreografías críticas, que distinguieron a la Compañía durante su primera etapa. Desde 1975, el Ballet Independiente es una de las compañías oficiales de danza contemporánea respaldadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)”. Véase “Ballet Independiente”, en *Artes Escénicas en México, Artes e Historia* [en línea] https://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=13#demo3 (consultado el 3 de enero de 2020).

⁴⁵¹ Norma Ávila Jiménez, “El Ballet Independiente: pionero del arte dancístico en la provincia mexicana”, en *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 03* (México: SEP/INBA/CID, 1985), 8.

y entregar al público un producto netamente contemporáneo”.⁴⁵² Es decir, que el trabajo de Flores Canelo está ubicado dentro del neonacionalismo de la danza mexicana, pues su obra retomó recursos del nacionalismo coreográfico para colocarlos en discursos escénicos de la danza contemporánea desarrollada entre 1958 y 1991.⁴⁵³

Sus danzas transitaban entre la sátira, la esperanza, el humor y el drama que retrataba la realidad social de barrios populares en México, colocando la mirada en la periferia social, lo cual imprimía un sello particular del coreógrafo en sus creaciones. Además de las piezas que he descrito antes: *El cazador nocturno*, *Primera fantasía* y *Tragedia en Polanco*, donde Flores Canelo abordó personajes de la diversidad sexual.

III.2.1.2.2 *El bailarín* (1988) de Raúl Flores Canelo: José Rivera

En 1988 estrenó la coreografía *El bailarín* en la sala principal del Palacio de Bellas Artes, como parte del programa *Ofrendas coreográficas para Ramón López Velarde*.⁴⁵⁴ Esta coreografía iniciaba con un solo creado por Flores Canelo especialmente para la interpretación de José Rivera y en voz en off se escuchaba el poema “el bailarín” de Ramón López Velarde:

Hombre perfecto, el bailarín. Yo envidio sus laureles anónimos y agradezco el bienestar que transmite con la embriaguez cantante de su persona. El bailarín comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado. Su alma es paralela de su cuerpo, y cuando el bailarín se flexiona, eludiendo los sórdidos picos del mal gusto, convence de que entrará al Empíreo en caudalosas posturas coreográficas. La sordidez, resumen de nuestras desdichas, no le alcanza. Él es pulcro y abundante. Al embestir a su pareja, se encabrita y se acicala. Sus pies van trenzando la parsimonia y el rijo. El pecho de la paloma, jactándose de ser estéril, rebota como la rosa de los vientos. El bailarín está endiosado en su propia infecundidad. Y a pesar de ello, la modestia de su arrebató excede a la de las llamas infinitesimales que devoran, en brincos de gnomos, una esquila vergonzante. No hay desinterés igual al suyo. Danza sobre lo utilitario con

⁴⁵² César Delgado Martínez, *Raúl Flores Canelo. Arrieros somos*, (México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 1996), 18.

⁴⁵³ Delgado, *Raúl Flores...*, 166.

⁴⁵⁴ Tortajada, *75 años de danza...*, 512-513.

un despego del principio y del fin. Los desvaríos de la conciencia y de la voluntad humana, le sirven de tramoya. En medio de las pesadillas de sus prójimos, el bailarín impulsa su corazón, como el columpio en que se asientan la Gracia y la Fuerza. El bailarín, corrector honorario de lo contrahecho y de lo superfluo, esmaltará los frisos de ultratumba con sus móviles figuras de ayuntamiento y de plegaria. Más la chanza terrestre impide que este elogio acabe con solemnidad. Las larvas somos incapaces de vivir en serio, porque pertenecemos al melodrama. Y mi ditirambo, ¡oh bailarín! es el fervor de un lego que no sabe bailar.⁴⁵⁵



Imagen 39. José Rivera en la coreografía *El bailarín* de Raúl Flores Canelo, Palacio de Bellas Artes, 1992, México, D.F., foto: Alfonso Vallejo.

Con una técnica corporal impecable, Rivera Moya interpretaba cada frase del poema de López Velarde a través de movimientos de corte abstracto, que dejaban entrever la profunda inspiración que como bailarín causaba en su coreógrafo. Los antecedentes de Rivera Moya como bailarín de Flores Canelo son fundamentales para identificar sus influencias desde el campo particular de la composición coreográfica contemporánea, pues desde ese contexto coreográfico e ideológico es que toma una serie de recursos creativos como el travestismo en algunas piezas,

⁴⁵⁵ “‘El bailarín’ de López Velarde, es el motivo inicial de las *Ofrendas coreográficas para Ramón López Velarde*, que presentó el Ballet Independiente, dirigido por Raúl Flores Canelo, durante la celebración del centenario del poeta, en junio de 1988, en Zacatecas y en la Ciudad de México”, en José Luis Martínez Coord., *Ramón López Velarde. Obra Poética*, (Madrid: ALLCA XX, 1998), 319.

la técnica corporal férrea heredada de la utilización corporal del Graham,⁴⁵⁶ la dramaturgia de personajes perfectamente detallados y los trazos escénicos de festiva espacialidad.

Carlos Ocampo tiene un archivo muy completo bajo el resguardo de las colecciones del CENIDI Danza José Limón dedicado a José Rivera Moya, el cual está conformado principalmente por recortes de prensa, críticas de danza publicadas, borradores de textos, algunos proyectos, programas de mano, carteles y fotografías que abarcan principalmente la década de los noventa.

En una la sección de materiales que Ocampo tituló *José Rivera: un Narciso entre ángeles azules* (1997), presenta una serie de fotografías de Carlos Justis e incluye un texto en el que describe precisamente la relación artística tan fuerte entre Flores Canelo y Rivera Moya a partir de la coreografía *El bailarín*, la cual señala “José Rivera se la apropió y la hizo suya sin ningún esfuerzo; desde entonces parece guiarse por la frase que abre el escrito lopezvelardiano: ‘*Hombre perfecto, el bailarín*’”.⁴⁵⁷

Ocampo a su vez plantea la hipótesis de que es precisamente con la coreografía *El bailarín* de Flores Canelo que Rivera Moya se reconoce como poseedor de “la belleza [como] un atributo perturbador”,⁴⁵⁸ un “don” que habría obtenido después de interpretar como solista esa coreografía. Si pienso en el don del que habla Ocampo desde el territorio intermedial de las imágenes, es posible reflexionar sobre las dinámicas y las cargas que se

⁴⁵⁶ Sobre la técnica de la danza moderna de la norteamericana Martha Graham importada a México para la tecnificación corporal, Rossana Folomarinio explica que “se empezó a considerar cada parte del cuerpo como un poderoso medio de expresión y se creó un nuevo lenguaje dancístico a partir de la observación de los fenómenos biológicos, llevados a sus extremas consecuencias: apareció un nuevo vocabulario que incluyó los principios de tensión y relajamiento, contracción y expansión, caída y recuperación. Todos estos tipos de movimientos fueron prácticamente descubiertos por necesidades expresivas de las obras coreográficas”, en Rossana Filomarinio, “La técnica de Martha Graham”, en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Volumen XLI, número 426, (julio, 1986): 29-30.

⁴⁵⁷ Carlos Ocampo, “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, en *Archivo de Carlos Ocampo*, foto: Carlos Justis, (México, D.F.: CENIDI Danza José Limón, Biblioteca de las Artes, 1997).

⁴⁵⁸ Ocampo, “José Rivera: un Narciso...”

establecen cuando se recibe la belleza como un regalo que da el coreógrafo al bailarín. Se trata entonces de una imagen del don que a su vez contiene una deuda, la que Rivera Moya reconoce como la “búsqueda de aprobación constante”.⁴⁵⁹

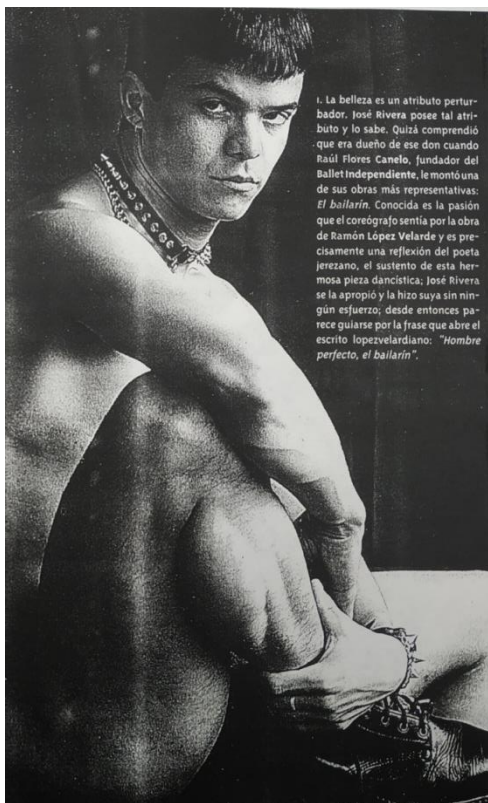


Imagen 40. “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza “José Limón”, Biblioteca de las Artes, 1997, México, D.F., foto: Carlos Justis.

Si bien Ocampo está pensando en lo perturbador del atributo de la belleza para quienes observan al bailarín interpretar su danza, desde la visualidad y el consumo de la mirada del espectador. En este análisis de la imagen mi propuesta es torcer la mirada para identificar la perturbación que implicó para Rivera Moya someter al juicio estético de su coreógrafo cualquier impulso creativo, idea coreográfica o secuencia de movimiento.

En entrevista me comentó que “todo tenía que pasar por la mirada de Flores Canelo, por su revisión, por su aprobación para poder ser montado con el Ballet Independiente”.⁴⁶⁰ Incluida la primer coreografía creada por Rivera Moya sobre dos travestis que, al ser desaprobada por su coreógrafo, nunca se llevó a la escena.

⁴⁵⁹ José Rivera en Alonso Alarcón Múgica, “José Rivera Moya. Entrevista 2”, presencial, inédita (Zona Rosa, CDMX, 14 de febrero, 2019).

⁴⁶⁰ Alarcón Múgica, “José Rivera Moya...”

III.2.1.2.2.3 La salida de la *Danza Gay* del closet del Ballet Independiente



Imagen 41. Del lado derecho José Rivera Moya en la Marcha Lésbico-Gay, en “Otra vez fuera del closet”, *Uno Más Uno*, Sección La Contra, pág. 32, 25 de junio de 1995, México, D.F., foto: Alberto Carrillo L.

Con la muerte de Flores Canelo en 1992, Rivera Moya dejó el BI para viajar becado por el INBAL a la ciudad de Nueva York, donde tuvo contacto con otras técnicas de movimiento y con la práctica del *Vogue*, el cual, como expliqué en mi investigación de maestría, se trata de un “estilo de baile urbano que surgió en el barrio Harlem en New York, a principios de la década de los ochenta, como una práctica de las *drag queen* afroamericanas al ser discriminadas de los bares céntricos por las *drag queen* blancas”.⁴⁶¹

Este estilo de baile sin duda influyó algunas de las piezas coreográficas de Rivera Moya, así como las formas de construir lenguaje de movimiento y algunos personajes en la escena dancística. A su regreso a México, el bailarín y coreógrafo fundó su compañía La Cebra Danza Gay conformada por puros bailarines varones, en junio de 1996 durante la *X Semana Cultural Lésbica-Gay* en México D.F., en un contexto histórico crítico donde la homofobia y la pandemia del VIH-SIDA en el país sumaban cifras alarmantes de víctimas y

⁴⁶¹ Alarcón Múgica, “Identidades coreográficas...”, 45.

muerter. Rivera Moya abanderó al movimiento Gay en las marchas de la década de los noventa en la calle, en la *protesta epidérmica*, que abrazó por completo con la danza desde 1996 con la fundación de su compañía.

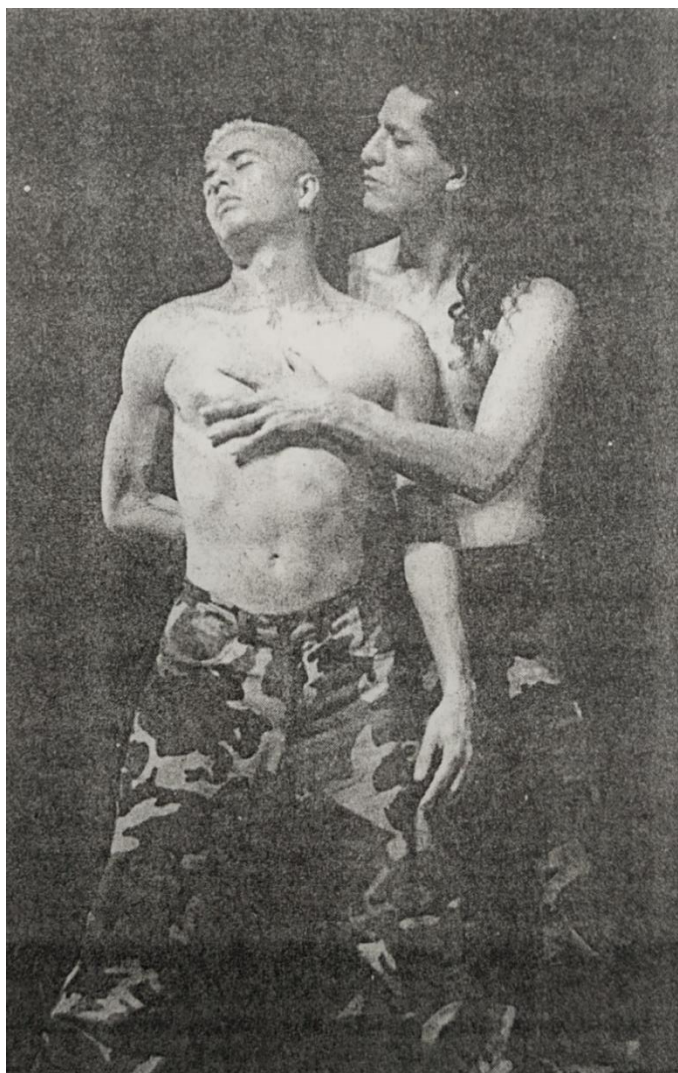


Imagen 42. Coreografía *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el futbol* de José Rivera Moya, *La Crónica*, Sección Cultura, pág. 12 B, 29 de marzo 1999, México, D.F., foto: José Núñez.

El bailarín y coreógrafo ejerció un pronunciamiento político en favor de los “derechos por la diversidad sexual”, el cual se enmarca en la segunda etapa del movimiento Lésbico-Gay, de acuerdo con la explicación de Jordi Diez; La *Danza Gay* enunciada por el coreógrafo ha permitido observar a lo largo de 26 años de producción coreográfica, las soluciones escénicas que elaboró el coreógrafo a través de su obra para escenificar las problemáticas de los homosexuales en el país a través de la danza contemporánea independiente, entre las que es posible identificar los crímenes por homofobia y la denuncia de muertes por SIDA.

Rivera Moya es un coreógrafo vivo que sigue creando y bailando en la actualidad con La Cebra Danza Gay, cuenta con un repertorio de más de cincuenta coreografías

creadas a la fecha; entre sus creaciones más importantes se encuentran: *Danza del mal amor o mejor me voy* (estreno 1990), montada con el BI.



Imagen 43. Al frente Gerardo Nolasco, Erik Montes y Marcos Santana en ensayo de *La Cebra*, tercer aniversario de José Rivera Moya, *La Jornada*, Sección Cultura, pág. 35, agosto de 1999, México, D.F., foto: Omar Meneses.

La primer coreografía que montó con La Cebra Danza Gay titulada *Brooklyn (I'm feeling blue)* (estreno 1996) y que fuera producida bajo el mecenazgo de Carlos Monsiváis, pieza por la que recibió el XVII Premio Nacional de Danza INBA-UAM y III Concurso Continental de Danza Contemporánea en el Palacio de Bellas Artes; *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el Fútbol* (estreno 1998) presentada en el *Maratón de Danza Piel de Látex*, y que es una de sus coreografías más bailadas a lo largo de los años; y *Antes de que amanezca (cuando ya va bien mala)* (estreno 1998), con la que denunció públicamente las muertes por VIH-SIDA, causando un escándalo gigantesco en la sala principal del Palacio de Bellas Artes.

III.2.1.2.3 Aproximaciones performativas a la imagen de la Cebra Danza Gay

En este apartado me propongo desarrollar una primera aproximación a lo que he nombrado *prácticas coreográficas de(s)generadas* con el propósito de dar cuenta del proceso de cartografiar la imagen de la Cebra Danza Gay; para lo cual voy a traer a cuenta mis saberes corporales como coreógrafo entretreídos con algunas perspectivas teóricas de John Langshaw Austin, Jacques Derrida, Judith Butler y Diana Taylor. Se trata también de ensayar posibles respuestas a la pregunta rectora: ¿Cómo dar cuenta de un acontecimiento coreográfico para historiarlo con una perspectiva performativa en el campo del arte escénico contemporáneo?



Imagen 44. “Práctica de enfoques performativos para la investigación”, *Seminario La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas* de Didanwy Kent Trejo, Centro Escultórico, UNAM, 10 de abril de 2019, Posgrado en Historia del Arte, foto: Didanwy Kent Trejo.

Durante mi formación en el programa de doctorado del Posgrado en Historia del Arte escuché en repetidas ocasiones la frase “poner el cuerpo en la investigación”, algo que para mí, viniendo del campo de lo coreográfico y de la danza era prácticamente un pleonasma. Con el tiempo comprendí que en el contexto situado de cómo se forma un historiador del arte promedio, la frase migraba del concepto teórico para filtrarse por los

poros de la piel y movilizar formas otras de trabajar con las imágenes. Se resalta su importancia como un enfoque intencional a instrumentar en la investigación.

La fotografía de Didanwy Kent Trejo es el registro de una de varias experiencias vividas como parte de su seminario *La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas*. Las citas visuales que integro en este apartado están colocadas con la intención de dar cuenta de los tránsitos mediales que me llevaron a las reflexiones aquí asentadas. También forma también parte de lo que he abordado sobre la noción del *reverso* en las imágenes de lo coreográfico. La escritura de este tipo de investigaciones llevan grabadas huellas donde el cuerpo literalmente se mueve, para inclinarse y mirar/escuchar/sudar otras angosturas de las imágenes. Lo que a su vez permite delinear distintos contornos que migran del cuerpo al texto y, cómo he señalado desde la introducción, subraya el carácter procesual que requiere el enfoque performativo para cartografiar las imágenes.

III.2.1.2.3.1 Cartografiar las imágenes coreográficas

La tradición desde la que se ha historiado las imágenes de la danza contemporánea en México responde en su mayoría a la búsqueda de conceptos cerrados que categorizan de forma universal lo que se debería observar en una pieza coreográfica, instituyendo así lo que he llamado los *tratados de la danza escénica*. Un *tratado* según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española es un “acuerdo entre Estados u organizaciones internacionales, regido por el derecho internacional, con la finalidad de establecer normas de relación o de resolver problemas concretos”,⁴⁶² en este caso, entiendo como los *tratados de la danza escénica* a los acuerdos que se rigen por los estudiosos de la danza a nivel

⁴⁶² Véase la definición de “tratado”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/?id=aWyXdpt> (consultado el 15 de mayo de 2019).

internacional, con la finalidad de establecer los conceptos, criterios y normas para analizar y comprender de forma estandarizada las problemáticas de la danza escénica.

Un ejemplo son los ocho *elementos de la danza* postulados por Alberto Dallal, de los que el propio autor advierte como “la actualización y profundización de un manual que por muchos años llevó el título de *Cómo acercarse a la danza*”;⁴⁶³ Dallal señala que cualquier danza está conformada por ocho elementos básicos que debemos observar: “1) el cuerpo humano, 2) el espacio, 3) el movimiento, 4) el impulso del movimiento (sentido, significación), 5) el tiempo (ritmo, música), 6) la relación luz-oscuridad, 7) la forma o apariencia [y] 8) el espectador-participante”,⁴⁶⁴ elementos que según el autor requieren confluir para que la danza “ocurra, exista, se haga, sobrevenga en la realidad”.⁴⁶⁵

Yo me pregunto si estos *tratados de la danza escénica* logran dar cuenta de un acontecimiento coreográfico que no se encuadra en esas lógicas compositivas, la respuesta es casi obvia; y si se trata de piezas de danza que desbordan ese modelo como es el caso de la *Danza Gay* desarrollada por La Cebra, entonces quizá deba cuestionarme el cómo historiar con una perspectiva performativa en el campo del arte escénico contemporáneo.

Renuncio en este sentido a encasillar las prácticas coreográficas en conceptos cerrados, estandarizados o universales; tampoco es mi intención desarrollar un recetario coreográfico o un manual para el historiador del arte contemporáneo que busca internarse en la escena coreográfica. Mi interés con lo que yo entiendo como las *prácticas coreográficas de(s)generadas* apunta hacia ensayar nociones que se acuerpan a través de

⁴⁶³ Alberto Dallal, *Los elementos de la danza* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 11.

⁴⁶⁴ Dallal, *Los elementos...*, 20.

⁴⁶⁵ Dallal, *Los elementos...*, 20.

diversas medialidades a lo largo de la tesis doctoral, para cartografiar las imágenes coreográficas desde un enfoque performativo.

III.2.1.2.3.2 Lo *performativo* en las *prácticas coreográficas de(s)generadas*

Para el abordaje de lo performativo en las *prácticas coreográficas de(s)generadas* me remito en primer lugar a la *teoría de los actos de habla* de John Langshaw Austin, quien, a partir de una serie de conferencias impartidas en la Universidad de Harvard en 1955, explica la diferencia entre dos tipos de enunciados: el *enunciado constatativo* y el *enunciado performativo*; el primero para hacer referencia a los enunciados que se enmarcan en características meramente descriptivas, por lo tanto se mantiene en la dicotomía de lo verdadero y lo falso; el segundo es el que “al decir” el enunciado “hace cosas con palabras”, tiene agencia pues produce cosas a partir de su enunciación, de ahí que para Austin se trate de un *enunciado performativo*.⁴⁶⁶

Este autor me ayuda a establecer un primer deslinde de la danza como arte universal y como poética,⁴⁶⁷ pues en ella observo exclusivamente su capacidad de decir algo a través de un discurso coreográfico, es decir, se quedan en el plano de lo estético escénico y por lo tanto desde una visión moderna de la historia del arte. Las *prácticas coreográficas de(s)generadas* las entiendo como una noción que permite analizar casos de coreógrafos y piezas coreográficas que con su “acción escénica” lograron movilizar desde el contexto artístico hacia el campo de lo político, lo cultural o lo social, es decir, van más allá del recurso estético descriptivo formal de su poética de la danza.

⁴⁶⁶ Véase John Langshaw, Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. 'palabras y acciones'*, (Barcelona: Paidós, 1996), 44.

⁴⁶⁷ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, Trad. de Antonio Fernández Lera, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011).

La diferencia entre “dar cuenta de algo” y “hacer algo” desde la perspectiva de las *prácticas coreográficas de(s)generadas* implicará ese desplazamiento en el que el acto coreográfico fractura o se filtra en territorios que expanden las convenciones de los *tratados de la danza escénica*. En el caso de Rivera Moya al corporizar la *Danza Gay* en México movilizó las esferas de poder al interior del gremio dancístico, sus piezas coreográficas no son meros “enunciados constatativos” de una comunidad sexo diversa, como lo mostraré a lo largo de este capítulo, sino que “hace” visible y habilita nuevos espacios desde lo coreográfico para sumarse al movimiento Lésbico-Gay de la década de los noventa; escenarios hasta ese momento inexistentes en la danza contemporánea mexicana de finales del siglo XX.

En términos de Austin, podría señalar que la enunciación de la *Danza Gay* de Rivera Moya en 1996 no cumple con todas las características de los *enunciados performativos afortunados*, dado que el éxito de estos enunciados está vinculado al contexto: a) orden adecuado, b) persona adecuada, c) tiempo y lugar adecuado, d) forma correcta-convención social cultural;⁴⁶⁸ Rivera Moya cumple con las tres primeras características pero no con la última, dado que precisamente la *Danza Gay* irrumpe de forma incorrecta en las convenciones socioculturales, así como en los *tratados de la danza escénica*, con lo que desde la perspectiva de Austin se trataría de un *enunciado performativo fallido*.⁴⁶⁹

Sin embargo, son precisamente estos *performativos fallidos* en los que se habilitan las filtraciones de las *prácticas coreográficas de(s)generadas* en contextos de lo “incorrecto” para irrumpir. En este sentido, Jacques Derrida rescata la noción de

⁴⁶⁸ Austin, *Cómo hacer cosas...*, 50.

⁴⁶⁹ Austin, *Cómo hacer cosas...*, 50.

comunicación de Austin en su crítica *Firma, acontecimiento, contexto*, la cual permite visualizar la fuerza *performativa* en el acto perlocucionario, es decir, en las marcas que se siguen. Para Derrida la *firma* es la sustracción del cuerpo que de alguna forma evoca la presencia del ausente y aporta una validez por ausencia, es una marca escritural que está ahí por repetición. La *firma* como marca iterable, es decir, la repetición en diálogo con la alteridad.⁴⁷⁰ En este punto me pregunto ¿cuáles son las firmas en el lenguaje de movimiento de José Rivera Moya?, ¿hay una firma escritural en el cuerpo de sus bailarines de La Cebra Danza Gay?, ¿cómo desarrollar el rastreo de las memorias en las marcas iterables en los cuerpos de las piezas de Rivera Moya?

El contexto de la danza contemporánea independiente de la década de los noventa fue crucial para la irrupción del coreógrafo con su firma de la *Danza Gay* en México, lo cual es una invitación al rastreo de las marcas y las huellas de los cuerpos que aparecieron y se revelaron en términos performativos. En estos apuntes para problematizar las *prácticas coreográficas de(s)generadas*, la perspectiva teórica de Judith Butler me aporta elementos desde el lente analítico de los estudios de género; la autora retoma de Derrida la marca iterable para postular el *giro performativo*.

Para Butler lo que abre la posibilidad para subvertir la identidad de género es la repetición de los actos aprendidos, es decir, enfrentar la dicotomía entre estructura y agencia (repetición y variación), pues todo acto en la repetición implica la alteridad, es decir, la posibilidad del individuo para girar sobre sí y preformar su realidad.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, Trad. de C. González Marín, en *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS* [en línea] www.philosophia.cl (consultado el 26 de marzo de 2019), 7.

⁴⁷¹ Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género”, en *Revista Debate Feminista* Vol. 18, (octubre 1998): 297.

Para la perspectiva de las *prácticas coreográficas de(s)generadas* me interesa las distinciones que aporta Butler sobre sexo y género a partir del acto de repetición de ciertas conductas aprendidas, así como la posibilidad de agencia para girar sobre sí. La autora me permite a su vez cuestionarme sobre las heridas en el lenguaje corporal si pienso en el trabajo de Rivera Moya y en su constante “poner el cuerpo” como lenguaje de la *Danza Gay* para enunciarse y existir. Dice Butler “uno ‘existe’ no solo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido anterior, porque es reconocible”.⁴⁷² En este sentido me pregunto sobre las implicaciones que llevaron a Rivera Moya a poner en cuerpo en el contexto político, cultural y social en la década de los noventa en México.

También es necesario cuestionar ¿cuáles fueron los peligros de enunciar su *Danza Gay*?, así como elaborar preguntas sobre las adversidades del contexto, pues cuando el cuerpo es el lenguaje, nos dice Butler que también “puede amenazar su existencia”.⁴⁷³ México es el segundo país después de Brasil en mayor índice de homicidios por causa de preferencia sexual e identidad de género; ¿queda alguna duda de si este dato es relevante en el contexto de esta investigación doctoral?, retomo la pregunta rectora de esta investigación: ¿Cómo dar cuenta de un acontecimiento coreográfico para historiarlo con una perspectiva performativa en el campo del arte escénico contemporáneo?

Butler es una de mis teóricas base porque me aporta pistas para entender cómo la *Danza Gay* en México abrió una veta para cuestionar el “original masculino” y el “macho símbolo sexual”, con lo que pienso en una de las posibles características de las *prácticas coreográficas de(s)generadas* en el sentido de “cuestionar los originales” de los *tratados de la danza escénica* y de las masculinidades de finales del siglo XX. Cuestionar el “régimen

⁴⁷² Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, (Madrid: Editorial Síntesis, 1997), 22.

⁴⁷³ Butler, *Lenguaje, poder...*, 22.

de verdad”⁴⁷⁴ pensando en Michael Foucault, desde el que ha sido representada la masculinidad en la escena de la danza contemporánea mexicana y desde el que ha sido historiada.

La investigación de la historia de la danza desde el enfoque performativo implica a su vez recorrer un territorio sinuoso, donde la propia ruta de investigación se tuerce en un piso desigual e inestable y a veces se estanca o tropieza con los propios condicionamientos a los que responde la formación tradicional del investigador. Indagar desde un entramado de nociones propias que van surgiendo durante el proceso (en respuesta a la necesidad de las imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas*, atendiendo a la supervivencia de las imágenes a través de diferentes medios, a su propia porosidad escénica), requiere de tránsitos desviados de la norma, desviados del relato historiográfico lineal y cronológico para abrir relaciones otras.



Imagen 45. “Práctica de enfoques performativos para la investigación”, *Seminario La vida de las imágenes: perspectivas intermedias y performativas* de Didanwy Kent Trejo, Centro Escultórico, UNAM, 10 de abril de 2019, Posgrado en Historia del Arte, foto: Didanwy Kent Trejo.

⁴⁷⁴ Foucault, *Microfísica Del Poder...*, 187.

III.2.1.2.3.3 Cartografía performativa de la imagen de la Cebra Danza Gay

En esta sección voy a narrar algunos hallazgos al trabajar una cartografía performativa de la imagen de la Cebra desde la perspectiva intermedial; para la investigación utilicé como medios: videos del grupo la Cebra Danza Gay y de Rivera Moya, recortes, fotografías, audios de entrevistas al coreógrafo, trozos de textos impresos y otros escritos por mí durante el proceso. En un primero momento la imagen de la Cebra me llevó a relacionar el camuflaje, el travestismo, la fantasía, la belleza, lo indomable, el culo de la cebra y el culo de los bailarines: provocación, penetración, oscuridad y placer; todas estas imágenes que se aparecen en las *prácticas coreográficas de(s)generadas* de la *Danza Gay* creada por Rivera Moya y que a su vez se relacionan con imágenes observadas en piezas de Raúl Parrao y Cecilia Appleton.



Imagen 46. Constelación 2: *Imágenes coreográficas del culo de la cebra y el culo de los bailarines*, 2019, Posgrado en Historia del Arte, Archivo de Alonso Alarcón.

Conforme avancé en la investigación me percaté que hay imágenes que me conectaban corporalmente con el llanto, Diana Taylor hablaría del *repertorio*⁴⁷⁵ que guardan algunas danzas y en este caso, que se resguarda en los cuerpos, en mi propio cuerpo al investigar imágenes que me interpelan. Cito el momento en el que se me apareció en uno de los videos el bailarín Manuel Stephens, uno de los bailarines solistas de la Cebra y gran amigo mío que falleció en el año 2008 y a quien retomaré en el capítulo V; mientras mi compañera Berta Soni narraba desde su mirada puesta en mi cartografía sobre los contornos de las imágenes de lo desaparecido.

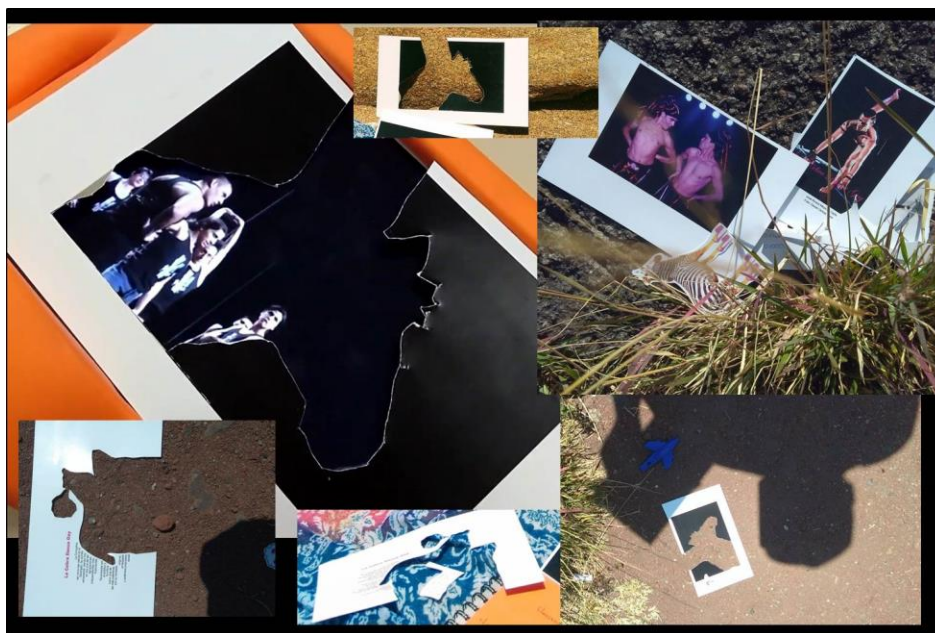


Imagen 47. Constelación 3: *Delineados de las imágenes que ya no están*, 2019, Posgrado en Historia del Arte, Archivo de Alonso Alarcón.

Yo decidí recortar algunas fotografías y conservé ambas partes del recorte, por lo que se hicieron evidentes los delineados de las imágenes que ya no están; por dentro vivencí una profunda tristeza que Rivera Moya me ha expresado pues todos sus bailarines de la Cebra fueron infectados por el VIH y él ya ha enterrado a muchos de ellos, a pesar de

⁴⁷⁵ Diana Taylor, *Performance*, (Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012), 153-163.

que precisamente el trabajo de la Cebra fue asumido como una estrategia para generar conciencia en la comunidad Lésbico-Gay sobre el uso de preservativos y del peligro que implicaba las prácticas sexuales sin protección;⁴⁷⁶ en este sentido las cebras también son las imágenes de los manchados por el virus del VIH-SIDA, con sus marcas y sus huellas, estas presencias/ausencias me reveló el tema de la muerte, las desapariciones y sus vestigios.

De golpe me cayeron un cúmulo de imágenes en las que la Cebra es también una celda, una cárcel del estereotipo gay, en este punto me pregunto ¿qué universos escénicos se ocultan en esas celdas de las cebras?, ¿cuál es el acertijo?, ¿cómo abordar metodológicamente las imágenes expuestas corporalmente en el escenario?, la prisión de lo gay reafirma inclinaciones depositadas en un espacio determinado por el orden social.

Estas inclinaciones las observé a su vez en la utilización de los tacones en algunas de sus piezas coreográficas, así como en los trazos de búsqueda del equilibrio corporal. Pienso entonces, a modo de cierre de este apartado y en la indagación de imágenes durante mi proceso de investigación en el doctorado en las *prácticas coreográficas de(s)generadas* a partir de sus dimensiones de la inclinación: sexual, corporal, estética, afectiva y política.

III.2.1.2.4 Dilemas de lo gay y *homonormatividad* en la danza contemporánea

III.2.1.2.4.1 La *Danza Gay* como zona de identificación de los bailarines homosexuales

Como lo he explicado a lo largo de la presente investigación, analizar imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en la danza contemporánea mexicana implica transitar por procesos históricos, culturales, sociales y políticos, a través de la práctica de coreógrafas y coreógrafos que se sumaron de diversas formas a las luchas sociales para la consecución de derechos básicos, principalmente relacionados en México con la pandemia del VIH-SIDA.

⁴⁷⁶ Alarcón Múgica, “José Rivera Moya...”

Lo anterior revela una serie de desplazamientos corporales en los que no importaba si se era homosexual o heterosexual; hubo artistas de la danza dispuestos a poner el cuerpo en una *protesta epidérmica* que respondía a las luchas de los diferentes movimientos y colectivos, principalmente referenciados en esta investigación por los Movimiento Lésbico-Gay y de Danza Contemporánea Independiente.

Las temáticas de las obras coreográficas a veces se relacionaron con la homosexualidad, pero no estaban incluidas en las luchas sociales, es decir, que respondían a una necesidad artística más que política; el grueso de obras que participaron de las luchas sociales no incluían las temáticas específicas sobre el VIH-SIDA o la homosexualidad, y eso responde al contexto social, cultural y político de México desde finales de la década de los setenta, así como el trayecto de los ochenta y noventa del siglo XX, precisamente relacionado con la homofobia y la brutal discriminación que sufrieron los portadores del VIH-SIDA de la época.

El encono de las luchas sociales ayuda a vislumbrar la importancia que tuvieron la danza y sus hacedores en medio de las protestas ante un gobierno represor, así como el impacto en las diferentes estrategias que llevaron a sacar del *closet* a la homosexualidad como temática de la danza contemporánea independiente mexicana.

La *Danza Gay* enunciada por José Rivera Moya es posible analizar y entenderse como una zona de identificación para los bailarines homosexuales, ya que encontraron un espacio para expresar, sentir y habitar su sexualidad desde las prácticas coreográficas, de alguna forma en el trabajo de La Cebra hubo autobiografía encarnada como un proceso necesario que deviene de contextos de represión, discriminación y lucha constante por identificarse en el contexto de la *Semana Cultural Lésbica-Gay*, pero a su vez me pregunto:

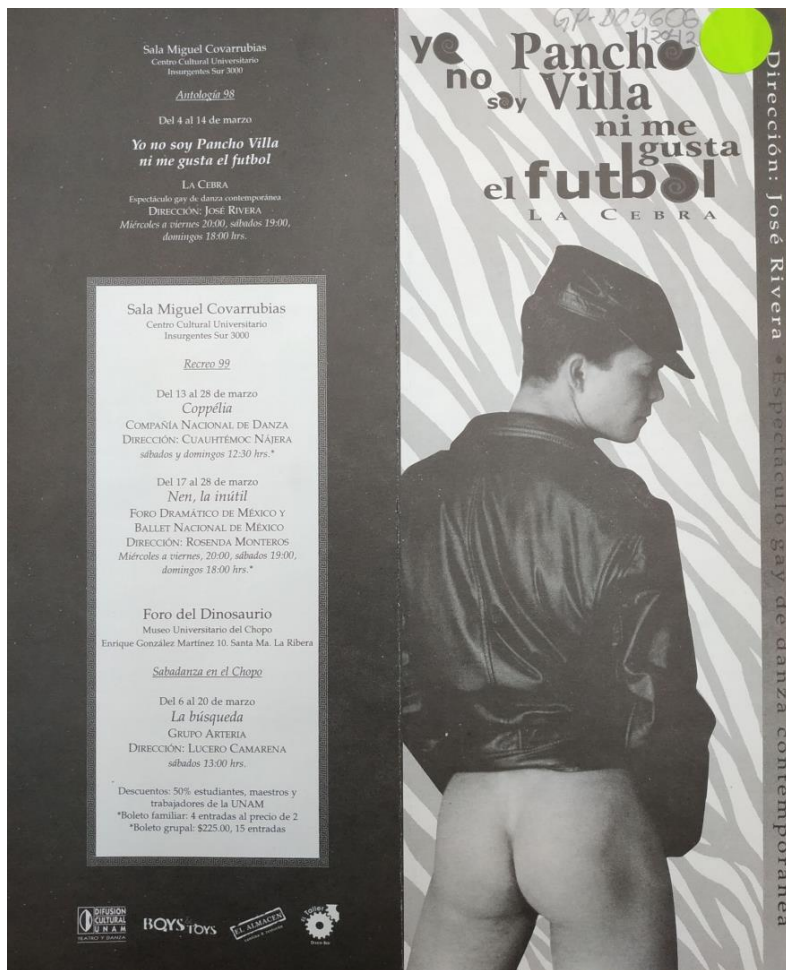


Imagen 48. Programa de mano *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el fútbol*, Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario, Danza UNAM, Temporada del 4 al 14 de marzo de 1999, México D.F., Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza José Limón.

¿Qué dilemas se desdoblán al coreografiar temáticas vividas desde una *identidad homosexual?*, ¿la *Danza Gay* se clasificó corporalmente a sí misma en términos dualistas observados a lo largo de la historia del sistema sexo-género?, ¿en qué medida la categoría *Gay* es lo suficientemente abierta e inclusiva para desafiar desde lo coreográfico las versiones heteronormativas que han dominado en las escenas en México hasta la actualidad?

III.2.1.2.4.2 *Homonormatividad* sujeta en la danza

El concepto de *homonormatividad* como explica Pau López Clavel es “acuñado para referirse a la constitución de un modelo normativo, pretendidamente hegemónico, de sujeto gay/lesbiano, dentro del proceso de normalización de lo que podríamos llamar *cuestión homosexual* en las sociedades occidentales”,⁴⁷⁷ mediante la cual se van modelando una

⁴⁷⁷ Pau López Clavel, “Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana”, en *Asparkia. Investigación feminista*, Número 26 (2015): 138.

serie de aspiraciones para integrarse a la sociedad heteronormativa, a través de la asimilación de las personas no heterosexuales como “sujeto ideal de derechos”.⁴⁷⁸



Imagen 49. Fotograma coreografía *Bailemos a Mozart por los ángeles que han caído* de José Rivera Moya con La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021).

Lo anterior, en un sentido, expresa las conquistas ganadas por a través del activismo lésbico gay desde finales de los setenta en México, así como su permanente negociación con el Estado Mexicano a lo largo del tiempo, lo cual ha consolidado el matrimonio homosexual en algunos estados de la República Mexicana, el derecho a recibir atención médica y medicamentos antirretrovirales para el VIH, por mencionar algunos ejemplos; es decir, es una enunciación que ha permitido la visibilización social y política de la comunidad que se identifica como gay/lésbica y el “proceso de mejora paulatina de sus condiciones de vida mediante el desarrollo de legislación antidiscriminatoria y la relajación

⁴⁷⁸ López Clavel, “Tres debates sobre...”, 138.

de la homofobia social, ambos aspectos especialmente visibles a partir de mitad de los noventa y hasta la actualidad”.⁴⁷⁹

Por otro lado, Lisa Duggan define la *homonormatividad* como: “Una política que no impugna los supuestos heteronormativos dominantes e instituciones pero las defiende y las sostiene mientras promete la posibilidad de circunscripción gay desmovilizada y una cultura gay privatizada y despolitizada”⁴⁸⁰ que se anclada en el consumo y la domesticación; es decir, que la *homonormatividad* es un espejo de la heteronormatividad en el que se trasladan los derechos ciudadanos pero se pierde la capacidad crítica, pues el gay queda inscrito en la norma, que incluye el mandato corporal de la *cultura gay* de hombre blanco, de clase media alta, con solvencia económica, varonil y de musculatura trabajada.

En este sentido, ¿a qué nuevas normas identitarias lleva el sujetarse por la *homonormatividad* cuando se es artista escénico?, ¿cómo se puede hablar de un proceso permanente de creación cuando los cuerpos danzantes están sujetos a la normativa de lo *Gay*?, ¿y si se es moreno o de raza negra, indígena, de clase media-baja y con rasgos corporales latinoamericanos, se puede ser *Gay*?

III.2.1.2.4.3 La coreografía y la tecnificación corporal como inscripción *homonormativa*

El trabajo físico que requiere de la tecnificación corporal durante la formación de los bailarines varones en las escuelas de danza contemporánea, así como su posterior entrenamiento regular en las compañías durante su desempeño profesional, generan por consecuencia, en la mayoría de los casos, la tonificación muscular asociada culturalmente a la imagen del varón hipermasculino y a su vez, a las normas establecidas por la propia

⁴⁷⁹ López Clavel, “Tres debates sobre...”, 139.

⁴⁸⁰ La traducción es mía. Véase Duggan, “The New Homonormativity...”, 179.

comunidad que se reconoce dentro de los márgenes de la *cultura Gay*: la forma de los brazos, el pecho bien definido y el abdomen marcado: *homonormas*; a su vez asociadas a los regímenes de políticas del cuerpo de la danza como “profesión”, lo cual ha articulado también el deseo marica hacia la danza como terreno de proyección.

Cuando describo estas características me refiero a la relación entre *homonormatividad* y trabajo físico corporal, al “deber ser” cuando se identifica un bailarín homosexual con imágenes de fuerza, salud, guapo y viril que han sido fuertemente relacionadas al cuerpo del varón atlético, masculino, blanco, y por supuesto gay, aunque no todos los bailarines se definen como gais, ni todos desarrollan cuerpos hipertonificados pues ese no es el objetivo final de los entrenamientos corporales para la danza, sino obtener el dominio técnico corporal necesario para lograr formas coreográficas complejas.

Del otro lado del dilema es necesario cuestionar si ¿pueden los cuerpos masculinos gais hablar en primera persona del singular?, es decir, tomar la palabra para dar voz a su propio discurso corporal, desde el que se toma la decisión de “coreografiar” su propia existencia, como en el caso de Rivera Moya, lo que en la danza escénica implica la posibilidad de poner el punto de vista y la construcción de un proyecto intelectual propio; tener agencia: dejar de ser el mero interprete del discurso de otro.

Hablar de los hombres en la danza, por tratarse de un espacio considerado culturalmente de lo femenino, crea también en el imaginario social, la relación distorsionada entre hombre que baila es equivalente a homosexual, sobre todo en países machistas como México; lo cual ha sido una batalla que los bailarines heterosexuales han tenido que sortear a lo largo de su carrera. Y es que ser *bailarín* no es sinónimo de ser *homosexual*, como *homosexual* no es sinónimo de *gay* o de *marica*, como ya lo he explicado en el primer capítulo de esta investigación.

En la práctica cotidiana, durante mi paso como bailarín por diversas compañías de danza en México, me pude percatar de que hay un estigma social hacia el hombre sensible, hacia el hombre bailarín que ha practicado con su cuerpo los territorios de la *masculinidad polimórfica* explicada por Xabier Lizarraga como la que “no sólo tiene un sinfín de rostros, gestos y guiños; tiene altibajos y derrapes, y sus contornos son siempre inestables [...] puede expresarse con delicadezas y brutalidades (incluso de manera simultánea)”;⁴⁸¹ por lo que en algunos casos los bailarines heterosexuales también han sido objeto de *bullying* y de discriminación social y familiar por dedicarse al arte de la danza.⁴⁸²

Por otro lado, la gran mayoría de los bailarines homosexuales, gais y maricas hemos requerido ensayar a lo largo de la historia, la construcción de las identidades de género de la masculinidad heterosexual “ideal”, tanto para la representación de roles “masculinos” en las piezas coreográficas que demandan una identidad coreográfica virilizada de los hombres, atendiendo a las dramaturgias del amor romántico heterosexual ampliamente representado en la danza escénica en México; y como maniobra de camuflaje y sobrevivencia en una sociedad preponderantemente heteronormativa y homófoba, donde si te *tuerces* (muestras desviaciones corporales en público) no obtienes los contratos en las compañías de danza pero sí alguna ofensa verbal o física en la calle.

Es prácticamente una regla observar la representación de estos roles “masculinos” en los bailarines varones de la danza folclórica escénica, pues históricamente ha sido representada la pareja heterosexual como la norma y única opción posible en los repertorios

⁴⁸¹ Xabier Lizarraga Cruchaga, “La masculinidad polimórfica y el poder polifónico”, en *Revista de Estudios de Antropología Sexual*, Primera época, vol. 1, número 3, (2011): 18-19.

⁴⁸² Camacho, *Danza y masculinidad...*

folclóricos nacionalistas que se difunden a lo largo y ancho del país;⁴⁸³ lo mismo se ha replicado en gran medida en las escenas coreográficas de la danza contemporánea en México, como un principio casi necesario para que los bailarines homosexuales, gais o maricas accedan a los privilegios de bailar los roles masculinos en las agrupaciones dancísticas.

Lo anterior me lleva a preguntarme también ¿cómo se ensaya la corporalidad gay para construir una identidad que corresponda a los mandatos de las homonormas? La construcción de las imágenes coreográficas que replican los prototipos de lo Gay, están por consecuencia inscritas en códigos de las masculinidades hegemónicas y normativas; por ejemplo, en la pieza *El cazador nocturno. Primera fantasía* de Raúl Flores Canelo, de alguna manera el coreógrafo construye un imaginario Gay en torno a la música de Juan Gabriel y reafirma la convención del Gay de clase media-alta que consume al heterosexual de barrio que intercambia sexo por dinero. Donde además se mantienen los binomios oposicionales: masculino/femenino, activo/pasivo, homosexual/heterosexual, intelectual/proletario, blanco/racializado.

⁴⁸³ En el folclor escénico de México, la imagen de la pareja heterosexual es recurrente: Jalisco/el charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío, Veracruz/el jarocho y la jarocho representados en los sones de pareja y seducción sobre la tarima del fandango o el jaranero y la zapateadora, Nuevo León/El norteño y la regia que entrelazados de los brazos para bailar la polka, el hombre siempre es quien guía con fuerza los movimientos y trayectorias a la mujer que solo gira y sonríe en respuesta al impulso, Nayarit/En su muestra de destrezas el hombre con ojos vendados hace suertes con dos machetes mientras la mujer desarrolla faldeos espectaculares y desplazamientos con una botella en la cabeza para desafiar el equilibrio, por mencionar algunos ejemplos.



Imagen 50. Fotograma de La Cebra Danza Gay, “Animal de Fantasía” Documental de Olivia Portillo Rangel, *ittacFilms*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Difusión Cultural, UNAM, 2013 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MfdIX5pDBJ4> (consultado el 20 de abril de 2021).

Es necesario subrayar también, el gran logro que se le reconoce a Rivera Moya al haber creado coreografías que punzaron la danza contemporánea mexicana de finales de la década de los noventa con su *Danza Gay*, pues con su enunciación logró sacar del *closet* para siempre a la homosexualidad como temática central del discurso coreográfico, no como un guiño, no como un comentario escénico breve, sino como un grito en la estridencia de los cuerpos que encarnaron las primeras propuestas de La Cebra.

Al mismo tiempo, en sus franjas blancas y negras se instauró una nueva normativa que contribuyó a los dilemas de la *homonormatividad* en la danza contemporánea de finales del siglo XX y principios del XXI, convirtiendo la *Danza Gay* en una identidad fija, que al identificarse en algunos inevitablemente ha discriminado a otros que no cumplen con los requisitos.

¿Cuáles son las torceduras, desvíos y fisuras que las *prácticas coreográficas de(s)generadas* pueden revelar sobre las imágenes de la *homosexualidad*, lo *gay* y lo *marica* en México? Las secciones siguientes son posibles respuestas a esta pregunta desde

la puesta en práctica del *anverso*, el *reverso* y la *coreoescritura*. Noción que, como he señalado antes, subrayan la necesidad de repensar desde donde se coloca la mirada para historiar la danza cuando se observa, analiza o critica una pieza coreográfica.

III.2.2 Anverso y reverso: la coreoescritura como maniobra de análisis

III.2.2.1 Notas del contexto: Danzar en el desierto de Sonora

Antares Danza Contemporánea es una agrupación independiente fundada en 1987 en Hermosillo, Sonora por los bailarines y coreógrafos Miguel Mancillas (Hermosillo, Sonora, 19 de agosto de 1963), Adriana Castaños (Durango, Durango, 20 de septiembre de 1956), Isabel Romero (Ciudad de México, 27 de octubre de 1965) y David Barrón (Hermosillo, Sonora, 18 de junio de 1963),⁴⁸⁴ integrantes que permanecieron trabajando juntos hasta 1994; el motivo que reunió a estos artistas escénicos en palabras de Mancillas fue “lo lúdico, lo divertido que podía darte el arte porque así se abren muchos caminos. Una cosa es tomarnos en serio lo que hacemos y otra cosa es convertirte en una compañía solemne, que no es capaz de jugar. Para mí, la compañía se ha mantenido fluida y espontánea”.⁴⁸⁵

Desde 1994 hasta la actualidad Mancillas asumió la dirección y coreografía, reconfigurando un grupo que surgió desde lo colectivo en el contexto del movimiento de

⁴⁸⁴ “Los cuatro rompieron con Truzka, el primer grupo independiente de danza contemporánea del noroeste (fundado en 1979. El primero surgió en el DF en 1977), y que a su vez había roto con la maestra Martha Bracho y su nacionalismo, dando paso a la danza contemporánea [...] En un primer momento tomaron el nombre de Neuma (del griego “espíritu, soplo, aliento”), pero al poco tiempo Darío Galaviz Quezada les sugirió llamarse Antares. Lo aceptaron porque no tenía ninguna referencia a la danza”, en Margarita Tortajada Quiroz, “Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas”, en *Revista Reflexiones Marginales UNAM* #36, Dossier, año 11, 30 de noviembre de 2016 [en línea] <https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2016/11/30/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/> (consultado el 15 de enero de 2021).

⁴⁸⁵ Miguel Mancillas en Alida Piñón, “La compañía Antares Danza Contemporánea celebra 30 años”, en *El Universal*, sección Cultura, 3 de mayo de 2017 [en línea] <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2017/05/3/la-compania-antares-danza-contemporanea-celebra-30-anos> (consultado el 15 de enero de 2021).

danza contemporánea independiente⁴⁸⁶ de la década de los ochenta, para consolidarse como una compañía profesional conformada por bailarines que trabajan de forma permanente con el coreógrafo, en la Casa de la Cultura de Sonora, donde tienen su sede.

Margarita Tortajada señala que “la dinámica de trabajo que impone Miguel es absorbente y muy exigente. Demanda exclusividad a sus integrantes y total compromiso con sus actividades (como creadores escénicos o en aspectos organizativos, académicos, de gestoría, difusión, etc.)”,⁴⁸⁷ cada bailarín asume tareas más allá de la interpretación dancística, desde la limpieza del espacio de ensayo, pasando por la organización y el resguardo del vestuario, la utilería, la documentación de publicaciones de prensa, etcétera. Han sido beneficiarios del Programa de Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas “México en Escena”⁴⁸⁸ del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) desde su primera emisión en 2003, el cual han mantenido hasta la actualidad.

El trabajo escénico de Mancillas ha sido abordado desde un profundo conocimiento de las corporalidades que el entrenamiento técnico especializado en danza contemporánea puede aportar para que una pieza coreográfica se encarne en los bailarines, siendo esta una de las principales características de su práctica coreográfica con Antares. Desde su experiencia como bailarín “ha desarrollado una técnica dancística propia, integrando el

⁴⁸⁶ Antares nació “de una ruptura con sus maestros y sus agrupaciones anteriores, como una protesta a la danza que conocían y pretendiendo crear otra alternativa. Se definieron en contraposición a lo existente: Antares como una danza cosmopolita y posmoderna”, en Tortajada, “Danza de identidad...”

⁴⁸⁷ Tortajada, “Danza de identidad...”

⁴⁸⁸ Se trata de un programa del gobierno federal en el que se someten proyectos a concurso por medio de convocatoria, en la que compite la comunidad artística con sus pares por financiamiento “con el propósito de fomentar la continuidad a mediano y largo plazo de proyectos con calidad. Brinda estímulo económico a grupos artísticos profesionales con vocación por las artes escénicas, estimula la autonomía artística y administrativa de agrupaciones del país dedicadas profesionalmente a la danza, la música, la ópera, la interdisciplina escénica, el circo y al teatro, y propicia que las agrupaciones continúen consolidando su perfil artístico y un lenguaje propio”, véase “Programa de Apoyo a Grupos Artísticos y Profesionales de Artes Escénicas ‘México en Escena’”, en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* [en línea] <https://fonca.cultura.gob.mx/blog/programa/programa-de-apoyo-a-grupos-artisticos-y-profesionales-de-artes-escenicas-mexico-en-escena/> (consultado el 10 de enero de 2021).

conocimiento en ballet, danza folclórica y danza contemporánea (técnicas Horton, Limón, Cunningham y otras)”,⁴⁸⁹ con una fuerte influencia del rigor técnico de Xavier Francis y la expresividad de Isabel Hernández, con quienes se formó en la década de los ochenta en la Ciudad de México a la par que realizaba estudios de artes plásticas en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM en Xochimilco.⁴⁹⁰



Imagen 51. Entrenamiento para *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, Casa de la Cultura de Sonora, 2021, Hermosillo, foto: Archivo de Antares.

Antares es una agrupación que entrena de lunes a viernes a las ocho de la mañana en su salón sede de la Casa de la Cultura de Sonora, sin importar si tienen funciones, temporadas o giras próximas; para Mancillas el entrenamiento permanente es la maniobra que le permite estudiar diariamente con su grupo de bailarines las lógicas que va determinando cada nuevo proyecto coreográfico. Su entrenamiento corporal es un híbrido

⁴⁸⁹ Tortajada, “Danza de identidad...”

⁴⁹⁰ Alonso Alarcón Múgica, “Cartografías desde la técnica corporal del bailarín”, en “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 127.

que “rompe por completo la estructura de una clase convencional de técnica de la danza contemporánea, pues no toma como base la organización de ejercicios de piso, centro y diagonales o de barra, centro y diagonales a la usanza de Xavier Francis”.⁴⁹¹ Se trata de secuencias de largo aliento cuya duración continua puede ser de hasta 40 minutos con el propósito de practicar la resolución en tiempo real de cualquier desafío corporal que se salga del guion de movimiento pauteado.

La búsqueda de Mancillas en el entrenamiento constante tiene que ver con que los bailarines elaboren un proceso individual que les permita reconocer el sentido de bailar en colectivo más allá de la ejecución perfecta de un ejercicio, el coreógrafo se plantea que “a través del danzar constante logren [los bailarines] tres objetivos básicos: 1) la construcción de sus musculaturas, 2) el sentido bailado de la danza, 3) transformar su cuerpo a través del trabajo riguroso”;⁴⁹² esto es importante en el contexto de Antares porque parten de una filosofía creativa que se caracteriza por “una exigente preparación física puesta al servicio de una expresividad intensa, por momentos inquietante”⁴⁹³ de lo coreográfico.

III.2.2.2 Las buenas maneras (2019) de Miguel Mancillas: Algunos antecedentes

Mancillas a lo largo de su trayectoria ha creado y bailado varias piezas en las que ha cuestionado los roles de lo masculino y lo femenino impuestos por la sociedad sonoreense, desde 1982 con la creación de *Cables* en dueto con David Barrón y el unipersonal *Toda mujer, todo hombre*, las cuales describí anteriormente. Las construcciones de las identidades de género, así como los dilemas de la sexualidad en los laberintos de lo humano han sido una constante en prácticamente toda su producción coreográfica.

⁴⁹¹ Alarcón Múgica, “Cartografías desde la...”, 131.

⁴⁹² Alarcón Múgica, “Cartografías desde la...”, 140.

⁴⁹³ Programa de mano de Antares Danza Contemporánea, “Las buenas maneras” (estreno), *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Sonora, Hermosillo, viernes 26 de abril de 2019, (Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 2019), 4.

Puedo citar como ejemplos algunas piezas como *Tiro al blanco, historia por entregas* (1997) la cual es un estudio “sobre las mujeres en diálogo con la adolescencia, la sexualidad y la religión, contada a través de una narrativa discontinua”,⁴⁹⁴ *Cielo en rojo* (2003)⁴⁹⁵ en la que el coreógrafo se adentró en “las tensiones de los vínculos de la pareja heterosexual, la familia y la maternidad”⁴⁹⁶ y *Falso Cognado* (2005)⁴⁹⁷ donde trasladó a lo escénico un “juego de falsificaciones para hablar de lo preconcebido de las apariencias, de las ideas que son creadas con base en la imagen de lo que vemos y que no precisamente corresponde a lo que se es”.⁴⁹⁸

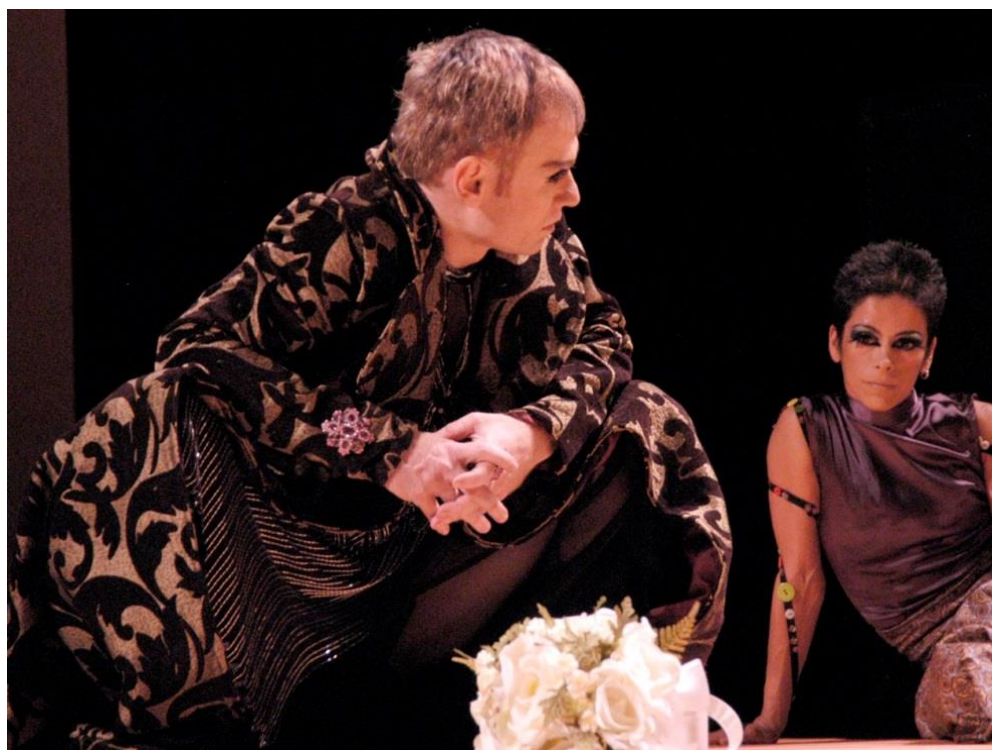


Imagen 52. Miguel Mancillas y Asiria Valenzuela en *Falso Cognado* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, Teatro-Auditorio del COBACH, 2005, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

⁴⁹⁴ Alonso Alarcón Múgica, “Los otros femeninas, las otras masculinos: *Falso Cognado*”, en “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”, (Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2017), 145

⁴⁹⁵ Véase video “ANTARES:: Cielo en rojo”, de *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=G39iir2G7zc> (consultado el 10 de enero de 2021).

⁴⁹⁶ Alarcón Múgica, “Los otros femeninas...”, 145

⁴⁹⁷ Véase video “ANTARES:: Falso cognado”, de *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=K-nIlb-NoBE> (consultado el 10 de enero de 2021).

⁴⁹⁸ Alarcón Múgica, “Los otros femeninas...”, 145

Entre su producción coreográfica reciente se encuentra *Pliegues* (2014)⁴⁹⁹ y *Los descalzos* (2017), piezas grupales en las que Mancillas expone preguntas corporizadas sobre el sexo, el género y los travestismos, a través de personajes *cuirizados* que lanzan acertijos escénicos, más que certezas, al presentar en el vestuario mezclas de faltas, zapatos, camisetas, pantalones, zapatillas de tacón alto (por mencionar algunos elementos) de forma indistinta, realizando ejercicios coreográficos que travisten los cuerpos de las mujeres y los hombres que bailaron las piezas; prácticas que es posible leer desde la perspectiva de Ben Sifuentes-Jáuregui como “un *performance* que pone en duda el *performance* del original”⁵⁰⁰ mujer u hombre cisgénero.



Imagen 53. Joel Durazo, Diana Salazar, Ulises Corella y David Salazar en *Los descalzos* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Sonora, 2017, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

⁴⁹⁹ Véase video “PLIEGUES”, de *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=KYgl2RBsN-o> (consultado el 11 de enero de 2021).

⁵⁰⁰ Ben Sifuentes-Jáuregui, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*, (Nueva York: Palgrave, 2002), 130.

III.2.2.3 Trabajo de campo en Hermosillo (Sonora), Xalapa (Veracruz) y Mérida (Yucatán)

Antares estrenó la coreografía *Las buenas maneras*⁵⁰¹ (2019), el viernes 26 de abril de 2019 en el Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, en el marco de la *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza* en la ciudad de Hermosillo, Sonora; pieza que pude ver al realizar un viaje como parte del trabajo de investigación en campo para esta investigación doctoral. El trabajo de campo con Antares tuvo tres momentos:

- 1) El primero que acabo de citar con motivo del estreno de la pieza en abril del 2019 en Hermosillo, Sonora; experiencia en la que realicé entrevistas al coreógrafo y a los bailarines, observé sesiones de entrenamiento y desarrollé registros en tiempo real en mi bitácora de investigación, con el propósito de abordar desde la perspectiva del *reverso* de las imágenes de lo coreográfico el análisis de la pieza.
- 2) El segundo en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en el marco del *Primer Festival Veracruz Escena Contemporánea*, donde observe la coreografía el jueves 14 de noviembre de 2019 en la Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, asentando en mi bitácora de investigación un segundo registro escrito de la obra en tiempo real durante la función, además de la entrevista número dos al coreógrafo.
- 3) Finalmente, en el marco del *25 Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (lo bailamos, lo danzamos)* en la ciudad de Mérida, Yucatán, donde realicé el tercer registro en mi bitácora de investigación de mis vivencias frente a la pieza *Las buenas maneras* en el Teatro Armando Manzanero el lunes 2 de diciembre de 2019 y realicé la tercera entrevista a Miguel Mancillas al

⁵⁰¹ Véase video “Las Buenas Maneras” (Demo), de *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=sTmNUjnjBBo> (consultado el 20 de enero de 2021).

finalizar la función, como parte del Ciclo “Charlas con los artistas” que conduje durante el festival.

Por último, realicé durante el segundo semestre de 2020, una serie de entrevistas a distancia a través de archivos de audio y escritas con un grupo focal del total de bailarines de la pieza y con el coreógrafo, por lo que el análisis de la pieza lo desarrollé a manera de un tejido de imágenes que viajan a través del *reverso* de lo coreográfico: los saberes y voces de los bailarines y del coreógrafo en relación con mis tres relatos de la pieza vivenciada desde mi lente de coreógrafo-investigador, en un trabajo constelar que incluyó fotografías, videos y música, todos medios que se interrelacionan.

III.2.2.4 Las premisas creativas



Imagen 54. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

Miguel Mancillas se propuso crear una coreografía grupal con quince bailarines⁵⁰² en la que “el espectador completa lo que en escena sucede, crea junto al intérprete. Se observa a sí mismo en la vulnerabilidad del cuerpo expuesto”,⁵⁰³ por lo que centró su trabajo en la corporización de preguntas durante el proceso creativo con los bailarines, más que en elaborar afirmaciones concretas sobre una temática a desarrollar desde lo descriptivo lineal, de manera que mientras la pieza va sucediendo “el espectador se interese en participar y no solamente en atender, siento que aparece entonces el fenómeno de la apreciación, de cómo es que uno al observar algo o al describir lo que observas te describes a ti espectador, a ti el que ve”.⁵⁰⁴

Los dilemas sobre la apreciación de las apariencias es una imagen que Mancillas ha abordado con anterioridad en piezas como *Falso Cognado*, y que en el caso particular de *Las buenas maneras* fue trabajado en un proceso creativo de largo aliento con los ocho bailarines de Antares y siete del Núcleo Antares,⁵⁰⁵ para lograr una danza grupal interpretada por quince bailarines en escena: Tania Alday, Guadalupe Ballesteros, Zulema

⁵⁰² En el XXIV Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí “Lila López”, en 2004 Miguel Mancillas tuvo una charla con Guillermina Bravo mientras desayunaban, quien le hizo una serie de preguntas y comentarios sobre los diferentes elementos escénicos de la coreografía *Tiro al Blanco, historia por entregas* bailada por cuatro intérpretes de Antares en el marco del festival; Mancillas cuenta que al finalizar la charla la maestra le dijo “Miguel tú deberías trabajar obras de grupo, se aprende mucho; yo le dije ‘hay maestra si somos un grupo y estas son coreografías de grupo’, a lo que la maestra me contestó ‘Miguel cuatro personas no son un grupo’”, y aunque en ese momento el comentario de Bravo le parecía muy categórico, pues está claro que ella habló desde su experiencia en el montaje de coreografías monumentales con el Ballet Nacional de México, fue una inquietud que hizo resonancia para la creación de *Las buenas maneras* como una coreografía con un grupo numeroso de bailarines. Miguel Mancillas en Alonso Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 2”, presencial, inédita (Hermosillo, Sonora, 28 de abril, 2019).

⁵⁰³ Programa, “Las buenas maneras...”, 4.

⁵⁰⁴ Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 2...”

⁵⁰⁵ “Surge en el 2005 en continuidad a los diversos cursos que Antares desde su fundación, ha ofrecido a la comunidad. Es gracias al estímulo otorgado por el FONCA dentro de la convocatoria de apoyo a Grupos Artísticos Profesionales México en Escena que se solidifica el proyecto, involucrando a jóvenes de diferentes áreas y que, a partir de sus necesidades, otorga las herramientas que promuevan su crecimiento en las artes escénicas. Con una planta de maestros encabezada por su director Miguel Mancillas y los integrantes de Antares, se han invitado importantes maestros de la danza de México y el extranjero como: Solange Lebourges, Alonso Alarcón, Dardi McGinley, Cuauhtémoc Nájera, Guillermo Maldonado, Dominick Borucki y Marcos Santana entre otros”, en “Núcleo Antares”, de *Antares Danza* [en línea] <http://antaresdanza.com/nucleo-antares/> (consultado el 20 de enero de 2021).

Campoy,⁵⁰⁶ Isaac Chau,⁵⁰⁷ Miranda García,⁵⁰⁸ Citlali Gasca, Gabino Guerrero, Víctor Ledesma,⁵⁰⁹ René Leyva, Paula Ornelas, Miguel Pro, Omar Romero, David Salazar,⁵¹⁰ Diana Salazar⁵¹¹ y Erik Zaragoza.⁵¹²

⁵⁰⁶ Zulema Campoy Bustamante. Originaria de Hermosillo, Sonora. Bailarina y alumna del programa académico Núcleo Antares desde el año 2016 bajo la formación de maestras como Isaac Chau, Omar Romero, y Tania Alday. Colabora activamente como bailarina en el grupo Antares Danza Contemporánea desde el 2017 bajo la dirección de Miguel Mancillas. En sus principales participaciones con el grupo se encuentran obras como *CRUOR: Cuentos Cortos Para No Morir*, *Desatados*, *Polígono Irregular*, *Las Buenas Maneras*, *Cielo en Rojo (Mambo)*, entre otras. Ha participado en distintos festivales como *FNIDC Oc'-Ohtic* (Yucatán), *Festival Internacional de Danza Onésimo González* (Guadalajara), Temporada del Teatro Esperanza Iris (CDMX), *Festival de Escena Contemporánea* (Veracruz), entre otros. En "Biografía", de Archivo personal de Zulema Campoy Bustamante, 2021.

⁵⁰⁷ Isaac Manuel Chau Ramírez (Mexicali, Baja California). Bailarín de Antares desde 1996 y director del programa académico Núcleo-Antares, escuela de danza contemporánea en Hermosillo, Sonora, donde comienza su formación con Miguel Mancillas, Ángeles Martínez y Zygfryd Rzyzsko. Participa en la obra ganadora del *XVIII Premio Nacional de Danza INBA-UAM*, se ha presentado en los festivales más importantes en México, al igual que en Venezuela, Colombia y Estados Unidos. Ha tomado cursos con Isabel Hernández, Guillermo Maldonado, Dardi McGinley, Solange Lebourges, Alan Danielson, Carlos Iturrioz, Adriana Castaños, Joaquín López Chapman y Ángel Norzagaray, así como con la actriz del Odin Teatret, Roberta Carreri, entre muchos otros. En el 2004 es considerado para ser el Perfil de año y la crítica lo distingue como el mejor intérprete dentro del *Festival internacional Un Desierto para la danza* en Hermosillo, Sonora. Obtiene el premio al mejor bailarín del *XXVII Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López* en el 2007. En el 2008, Ganador del *XIV concurso Regional de Coreografía Contemporánea* con la obra *Móvil*. En "Biografía", de Archivo personal de Isaac Chau, 2021.

⁵⁰⁸ Miranda García de León del Bosque (Hermosillo, Sonora, 30 de enero de 1998). Bailarina. Inició su formación con gimnasia olímpica en 2008, dos años después, comenzó sus estudios con Claudia Carrillo en ActoDanza y después en Danzare de Rocío Moreno con entrenamiento de jazz, ballet, tap, hip hop, acrobacia y danza contemporánea. Actualmente se encuentra estudiando danza en el grupo Antares danza contemporánea con el maestro Miguel Mancillas y en el programa académico de la Escuela Núcleo - Antares con Isaac Chau desde el 2016. Ha participado en distintos festivales alrededor de México como el *Onésimo González* en Guadalajara, *Capital Cultural* en el Teatro Esperanza Iris de la CDMX, *Festival Oc'-Ohtic 25 aniversario* en Mérida y *Un Desierto para la Danza* en Hermosillo, entre otros. En "Biografía", de Archivo personal de Miranda García, 2021.

⁵⁰⁹ Víctor Ledesma Cibrián. Es integrante de la compañía Antares Danza Contemporánea desde 2018. Se ha presentado en festivales y teatros tales como como *Un desierto para la danza* (Hermosillo), *Entre fronteras* (Mexicali), *Lila López* (San Luis Potosí), *Escénica* (CDMX), Teatro de la Ciudad Esperanza Iris (CDMX), *Onésimo Gonzáles* (Guadalajara), *Escena contemporánea* (Xalapa), *Oc'-Ohtic* (Mérida), entre otros. Es Licenciado en Artes Escénicas opción Danza Contemporánea de la Universidad de Sonora, y ex alumno del proyecto académico Núcleo Antares. Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (FECAS) en su edición 2015-2016 en la categoría Desarrollo Artístico Individual con el proyecto "Consolidando Piezas". Ex bailarín de la compañía de Danza y Música Tradición Mestiza a cargo del maestro Abel Román Amador. Ganador del Concurso Regional de Coreografía Contemporánea con la pieza *IDA* en 2016. En "Biografía", de Archivo personal de Víctor Ledesma, 2021.

⁵¹⁰ David Alberto Salazar Cervantes (Hermosillo, Sonora, 1 de enero de 1987). En 2006 entra en el Núcleo Antares, donde su formación comienza con Miguel Mancillas. Ha tomado clases de diversos géneros con maestros como Dardi McGinley, Marcos Santana, Alonso Alarcón Ángeles Martínez, Solange Lebourges, Rosario Manzanos, la actriz del Odín Teatret, Roberta Carreri, María Elena Anaya entre otros. Seleccionado en dos ocasiones como bailarín en el programa académico del *Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López* en las ediciones XXVII y XXVIII. Formó parte del proyecto compartido *LAZO* realizado entre Antares y Delfos compañía dirigida por los maestros Claudia Lavista y Víctor Ruiz. Recibió el

El título de *Las buenas maneras* es una apropiación que hace referencia a *El Manual de urbanidad y buenas maneras*,⁵¹³ escrito en 1853 por el venezolano Manuel Antonio Carreño; este texto conocido popularmente como *Manual de Carreño* contiene lecciones y consejos sobre cómo deben comportarse hombres y mujeres en espacios públicos y privados: la familia, la iglesia, el hogar, la escuela y el trabajo, el cual fue una lectura realizada por los bailarines como parte del proceso, así como la novela *La Esposa joven*⁵¹⁴ de Alessandro Baricco, en la cual Isaac Chau pudo “reconocer reglas, modos de actuar, gestos, lo que se puede y lo que mayormente no se puede decir”.⁵¹⁵ El coreógrafo apuntala que “somos piezas de un mecanismo que no se detiene, esquilas de una sociedad que condiciona”.⁵¹⁶

Premio al Mejor Intérprete en el *XII Muestra Coreográfica Binacional* en San Diego California en 2009 y el mismo año fue el beneficiario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes. Ha bailado en teatros como el Palacio de Bellas Artes. Con Antares ha bailado las obras *Tu Hombro* (2007), *LadoaLado* (2009), *Falso cognado* (2011 reposición), *Que No descubran Tu nombre* (2012), *Pliegues* (2013), *Los descalzados* (2017) y *Las Buenas Maneras* (2019) entre otras. En “Biografía”, de Archivo personal de David Salazar, 2021.

⁵¹¹ Diana Andrea Salazar Guardado (Monterrey, Nuevo León). Es bailarina de Antares Danza Contemporánea bajo la dirección de Miguel Mancillas. Compañía con la que se ha presentado en los principales foros y festivales de México como el Palacio de Bellas Artes (CDMX), la Sala Miguel Covarrubias (CDMX), el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris (CDMX), el *Festival Internacional Un Desierto para la Danza 2019* (Hermosillo), el *Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González* (Guadalajara), el *Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc-Ohtic* (Mérida), entre otros. Con Antares ha bailado las obras *Que No descubran Tu nombre* (2012), *Pliegues* (2013), *Los descalzados* (2017) y *Las Buenas Maneras* (2019) entre otras. En “Biografía”, de Archivo personal de Diana Salazar, 2021.

- Festival Veracruz Escena Contemporánea, Teatro del Estado. Xalapa.

⁵¹² Erik Adrián Zaragoza Ramírez (Ciudad de México, 17 de abril de 1992). Es bailarín de Antares Danza Contemporánea desde 2018. Curso el propedéutico y se formó como bailarín de danza contemporánea en Contempodanza Espacio en Movimiento bajo la dirección de Cecilia Lugo (2011-2014). Ganador como bailarín del tercer lugar en el Concurso ATTITUDE 2012 y del *New Prague Dance Festival 2014* como integrante de la sexta generación del Centro De Formación Profesional Contempodanza Espacio en Movimiento A.C., fue bailarín en la Compañía Danza Capital del Gobierno de la CDMX de 2015 al 2018, interpretando obras del repertorio de Mauricio Nava, Emiliano Cárdenas, Marco Antonio Silva, Elisa Rodríguez, Silvia Unzueta, Bernardo Benites y de Cecilia Lugo quien es la directora artística. En “Biografía”, de Archivo personal de Erik Zaragoza, 2021.

⁵¹³ Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y de buenas maneras*, (Nueva York: Appleton & Co., 1877).

⁵¹⁴ Alessandro Baricco, *La esposa joven*, (Barcelona: Anagrama, 2016).

⁵¹⁵ Isaac Chau en Alonso Alarcón Múgica, “Isaac Chau. Entrevista 1”, presencial, inédita (Hermosillo, Sonora, 27 de abril, 2019).

⁵¹⁶ Programa, “Las buenas maneras...”, 4.

Con lo anterior, Mancillas trae al espacio sus vivencias como hombre homosexual sonorense durante las primeras etapas de su vida, que se situaron en una sociedad conservadora, castigadora de la diferencia y reacia hacia los desbordes de lo que un hombre o una mujer podría ser; el coreógrafo señaló que crecer en los setenta en Sinaloa y Sonora como homosexual, básicamente era no tener tantas alternativas “en un contexto social en el que el arte no tenía un perfil de profesión y lo único que te daba era un estatus, aunque mis alternativas no estaban hacia el arte sino hacia el trabajo, la veterinaria, la ganadería, la agricultura, la ingeniería por mi historia familiar”.⁵¹⁷



Imagen 55. Víctor Ledesma en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

Como lo explicaré más adelante, estos criterios morales fueron integrados a través de los elementos del vestuario, por lo que la creación del lenguaje de movimiento se abordó

⁵¹⁷ Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 2...”

íntimamente ligado a las obstrucciones que elementos como las faldas entalladas, los cinturones o las zapatillas de tacón alto producían para el trabajo interpretativo de los bailarines.



Imagen 56. Miranda García y Erik Zaragoza en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, XXVII Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

Erik Zaragoza me habló sobre la dificultad de acostumbrarse a usar zapatos de tacón como parte del proceso creativo, el cual se extendía más allá del salón de ensayos para poco a poco ir interiorizando la postura que exigía “el sólo hecho de traerlos puestos, el caminar derecho sin que los tacones o las piernas tiemblen, usarlos en casa el mayor tiempo posible me dio una gran resistencia, así pude encontrar el eje del cuerpo y aguantar la incomodidad y cansancio de unos zapatos ajustados”.⁵¹⁸ Es precisamente esa estrategia de incomodidad la que para Mancillas era importante trabajar con los bailarines, en un acompañamiento que habitaba las luchas internas por no corresponder a lo que dicta la norma.

⁵¹⁸ Erik Zaragoza en Alonso Alarcón Múgica, “Erik Zaragoza. Entrevista 1”, presencial, inédita (Hermosillo, Sonora, 27 de abril, 2019).

Diana Salazar explica que fue necesario entender las limitantes que proponía el vestuario (la falda ajustada a cierta altura de la pierna o los tacones) en las corporalidades, ya que “podíamos ir en contra o aceptar la condicionante que por lo tanto nos abriría otro mundo de posibilidades para el movimiento. Tal vez no pueda correr de una manera atlética, ágil, veloz, pero ¿cómo sí puedo hacerlo con la naturaleza que el mismo tacón o falda ofrecen?”,⁵¹⁹ es decir, agencia para generar movimiento habitando las restricciones externas.

Para el coreógrafo “no hay cuerpo de hombre y mujer. Hay un cuerpo y ese es definido por quien lo tenga”,⁵²⁰ por lo que en el trabajo de técnica dancística Mancillas no hace diferencias entre ellos, lo que las mujeres o los hombres pueden o no hacer por determinación de su sexo; no existen ejercicios exclusivos para unos u otros como es el caso de la técnica de ballet clásico en la que se espera de las mujeres el dominio de piernas altas, extendidas y con suavidad en los *adagios*⁵²¹ o los grandes saltos con giros dinámicos al aire destinados a los varones en los *allegros*.⁵²²

La preparación corporal de Antares implica homologar las fuerzas físicas más allá del sexo de cada bailarín, por lo que en la práctica algunos tuvieron que fortalecer la

⁵¹⁹ Diana Salazar en Alonso Alarcón Múgica, “Diana Salazar. Entrevista 1”, presencial, inédita (Hermosillo, Sonora, 27 de abril, 2019).

⁵²⁰ Programa, “Las buenas maneras...”, 4.

⁵²¹ “Término de origen italiano que se traduce en: *lentamente*. En francés también puede utilizarse su traducción *adage*. Se llama así al baile clásico caracterizado por movimientos lentos, de equilibrio - generalmente sobre una sola pierna- y poses elegantes. Dentro de la estructura de un ballet, este se utiliza para resaltar las cualidades técnicas de los bailarines en cuanto a la calidad de su línea corporal, su elegancia y fragilidad. Este tipo de variaciones aportan al lirismo de la pieza”, en “Adagio” de *Glosario Ballet* [en línea] <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/adagio> (consultado el 22 de enero de 2021).

⁵²² “Término italiano derivado del latino ‘*alacer*’, para señalar algo como vivaz y brioso. En lo que comprende al ballet, los *allegros* son todas aquellas variaciones realizadas de modo veloz, ligero y virtuoso. Los grandes saltos, tanto como las complicadas variaciones preparan al cuerpo del intérprete para poder realizar y dominar las complejas combinaciones de movimiento que la disciplina del ballet requiere. Dentro de esta clasificación se encuadra a los movimientos brillantes y enérgicos”, en “Allegro” de *Glosario Ballet* [en línea] <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/allegro> (consultado el 22 de enero de 2021).

musculatura para ganar precisión y dominio físico, así como otros trabajaron más en la ligereza, la suavidad o la potencia de giro.

III.2.2.5 La estructura coreográfica

La pieza se desarrolla mediante una estructura de composición modular, es decir, que se trata de una coreografía que no expone una historia dentro de una narrativa lineal o aristotélica, sino que más bien muestra una serie de bloques o partes organizadas en un orden para ser vistas por el espectador; Mancillas subraya el carácter experimental ya que durante el proceso creativo diariamente va realizando ajustes y cambios, no busca un montaje definitivo preconcebido en la certeza “sino que voy montando y después hago comparaciones, ajustes y luego replanteo, más tarde desarmo y cambio el orden original y lo desestructuro intencionalmente”.⁵²³

La estructura modular es una forma de composición que permite durante el proceso de creación la recombinación de los módulos que al organizarse para su presentación final, consolidan las secciones coreográficas; esta estrategia compositiva permite a cada espectador desarrollar su propia interpretación de la pieza a través de la asociación de ideas desde la biografía de quien observa.

Las buenas maneras es una coreografía de formato largo que se articula durante cincuenta minutos de duración sin intermedio, a través de un prólogo que inicia desde antes de que el público ingrese al foro y dos grandes secciones subdivididas en diez módulos:

- 1) En la primera sección se observan cinco módulos: Los primeros taconeos, reorganizaciones grupales para protestar la norma, tres duetos intercalados con polifonías de saltos y secuencias colectivas delineadas por el vestuario que, durante

⁵²³ Miguel Mancillas en Alonso Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 3”, presencial, inédita (Xalapa, Veracruz, 13 de noviembre, 2019).

toda la primera sección de la pieza responde a elementos socialmente relacionados a la mujer.

- 2) La segunda sección está conformada por cinco módulos: Inicia con la infiltración de los elementos del vestuario asociados al hombre, se desarrollan tres duetos que interrumpen la superposición de imágenes de micro movilidad, en combinación con secuencias vertiginosas y gestos grotescos, la pieza finaliza con un dueto que explora en las torsiones corporales, así como en el travestismo grupal.

III.2.2.6 Los elementos escénicos

Las tres veces que observé la pieza fue presentada en teatros estilo italiano, esto quiere decir que la óptica desde la que Miguel Mancillas pensó su coreografía es completamente frontal al espectador, en un formato escénico tradicional sobre el foro. La música fue una fragmentación de la original al piano interpretada por Franz Liszt, con la que Mancillas creó un personaje sonoro que dialogaba con las imágenes corporales de los bailarines.

Esta pieza de Liszt fue editada y fragmentada por el propio Mancillas, quien además integró sonidos de cigarras en periodo de apareamiento con el propósito de “colocar en el espacio el sentido de la animalidad de los cuerpos y la contención de su deseo: lo sexual, la sangre, lo vulnerable, la pasión”,⁵²⁴ en combinación con silencios y rechinos de una puerta del camerino del teatro que fueron manipulados en tiempo real por el coreógrafo mientras acontecía la pieza.

El diseño de iluminación y escénico son de Ivonne Ortiz,⁵²⁵ quien ha colaborado con Mancillas desde 1999, y hace una mancuerna excepcional con el coreógrafo desde su

⁵²⁴ Miguel Mancillas en Alonso Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 4”, a distancia, inédita (Archivo de audio, 7 de octubre, 2020).

⁵²⁵ Ivonne Ortiz. Diseñadora de iluminación, docente y productora. Bailarina de origen. En 1988 se enfrenta por primera vez a una consola de iluminación y desde ese momento, la iluminación se vuelve parte

primer diseño para la pieza *Antes del silencio* (2000). Los diseños estaban principalmente centrados en crear ambientes lumínicos que fueran generando latencias visuales sobre el escenario, apuntaladas por el diseño multimedia de Gonzalo Jacobo,⁵²⁶ logrando una pulcritud y limpieza en los trazos escénicos de los bailarines a través de lámparas de luz cálida que transitaban a lo largo de la pieza en cambios sutiles. No es una pieza que demande un diseño de iluminación protagónico, pues los espacios dialogaban con una estética industrial e impecable.

El espacio escénico presentó un piso completamente blanco, con unas escalinatas blancas de seis niveles del lado derecho del espectador; el espacio daba la apariencia de ser infinito, no se percibía el inicio del piso blanco ni el final de las escalinatas, lo cual creaba una horizontalidad que alude a las pantallas de cine en formato panorámico. Al fondo en la pared color negro del escenario se ubicaron cuatro *racks* de vestuario apenas perceptibles, el foro se utilizó completamente desahogado, sin telones de fondo, piernas, bambalinas ni

fundamental de su proceso creativo. A partir del año 1998 y hasta la fecha colabora como iluminadora de las más importantes compañías de danza contemporánea como Antares Danza Contemporánea que dirige Miguel Mancillas, Contempodanza de la maestra Cecilia Lugo, Tándem de Leticia Alvarado y Eterno Caracol de Ester Lopezllera, por mencionar algunos. Entre sus diseños más recientes se encuentran *Cervantes: el trágico sueño de la memoria*, *4 Visiones del Paraíso*, *Pliegues*, *La Caja de Juguetes* y *Macbeth*. Ha colaborado con artistas extranjeros como el bailarín de flamenco Cristóbal Reyes, Peter Palacios y Álvaro Restrepo de Colombia. Realizó con Magdalena Brezzo, coreógrafa chilena el Co-diseño de la iluminación para la coreografía *Chocolate* ganadora del premio de coreografía INBA-UAM 2006. También crea diseños para Cecilia Toussaint y Muna Zul, así como diversos shows industriales. Es Miembro del sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA 2014 y Coordinadora de actividades escénicas de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. En “Ivonne Ortiz – Diseñadora de Iluminación”, en *ivonneortiz* [en línea] <https://ivonneortiz.net/ivonne-ortiz-disenadora-de-iluminacion/> (consultado el 22 de mayo de 2021).

⁵²⁶ Gonzalo Jacobo (Ciudad de México, 22 de octubre de 1982). Licenciado en Administración de Empresas, especializado en artes visuales. Su trabajo creativo y de investigación se destaca en el diseño sonoro, de iluminación y animación dentro de las artes escénicas, la instalación plástica y multimedia. Se ha desempeñado de la mano de maestros de la escenotecnia nacional más representativa como: Jesús Hernández, Ismael Carrasco, Gabriel Pascal, Phillippe Amand, entre otros. Ha sido director técnico de diversas compañías y ha trabajado con destacados directores y coreógrafos como: Richard Viqueira, Hugo Arrevillaga, Antonio Serrano, Miguel Mancillas, Alberto Lomnitz, David Barrón y Andrea Christiansen. Actualmente se desempeña como productor ejecutivo de la Compañía teatroDEkarne, siendo además co-fundador del Laboratorio de Investigación escénico *deSeres del desierto*. Desde hace cinco años mantiene su cede de trabajo desde Hermosillo, Sonora. En “Biografía”, de Archivo personal de Gonzalo Jacobo, 2021.

telón de boca escena; el proscenio estaba cubierto por pasto artificial, el cual fue clave para articular el final de la pieza coreográfica.



Imagen 57. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, XXVII Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Ricardo León.

Este diseño creado por Mancillas y Ortiz para *Las buenas maneras* tuvo la finalidad de exponer, en palabras del coreógrafo “una disección donde pones todos los elementos tal cuál en juego, que si lo pienso en un sentido filosófico siempre está todo presente, pero son las decisiones que tomamos las que van alterando aquello que percibimos y que terminamos interpretando como real”.⁵²⁷

El diseño de vestuario es también de Mancillas con la realización de Sonia Juárez, y consistió básicamente en dos diseños que fueron utilizados por los quince bailarines; el vestuario presentaba una gama de grises, en la primera sección de la pieza conformado por

⁵²⁷ Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 4...”

una blusa sin mangas, una falda lápiz de terciopelo, ligeros y zapatillas cerradas de tacón, con detalles en los forros y en la base de las zapatillas en color rojo, en una evocación a “lo sexual, la sangre, lo vulnerable, la pasión”⁵²⁸ al igual que la imagen sonora de la cigarra. El vestuario utilizado en la segunda sección de la pieza fue un pantalón, camisa, zapatos de hombre y un saco con forros también en color rojo.

III.2.2.7 Coreoescritura y lenguajes cruzados entre el *anverso* y el *reverso* en movimiento

Instrucciones

Intercambia zapatos con otra persona, si te apetece le puedes invitar a acompañar la lectura del texto. Ingresas al código QR para conocer al personaje sonoro Franz Liszt, elige de forma aleatoria cualquier fragmento musical y, de ser posible, salta en los fragmentos sonoros en cualquier momento durante la lectura, tú diriges a ese personaje. Inhala profundo, sostén el aire por unos segundos, exhala. Es posible que algunas partes de tu cuerpo se estén moviendo durante tus tránsitos por el texto, sigue los impulsos de las palabras, te puedes mover.



Imagen 58. Personaje sonoro Franz Liszt, Código QR para la *Coreoescritura* de Alonso Alarcón sobre *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, 2022, Posgrado en Historia del Arte, UNAM, Archivo personal de Alonso Alarcón.

⁵²⁸ Alarcón Múgica, “Miguel Mancillas. Entrevista 4...”

Cuatro ~~euerpas~~ con ropa de mujer

Ingresé a la sala del teatro con el público y el prólogo de *Las buenas maneras* ya había comenzado, imágenes sonoras, corporales y visuales circulaban por un espacio escénico que se expandía hasta las butacas.

Cuatro ~~euerpas~~⁵²⁹ con ropa de mujer: paradas sobre los descansa brazos de las butacas en una

INCLINACIÓN⁵³⁰

que trazaba una línea energética⁵³¹

de las otras que poco a poco ingresaban al foro.

En el programa de mano venía una imagen texto escrita a modo de epígrafe de Cees Nooteboom que sentenciaba:

“Nunca fuiste quien quisiste ser, quien creías que eras.

*El traje equivocado en un mundo volcado”.*⁵³²

⁵²⁹ El Diccionario de la Real Academia Española define “tachar” en su primera acepción como verbo transitivo que indica “borrar lo escrito haciendo unos trazos encima”. En esta sección utilizo tachar palabras “escritas incorrectamente” de forma intencional en el texto, como maniobra escritural que hace explícito un trazo gestual de lo incorrecto desde el cuerpo, que se superpone escénicamente como borradura expresada en las identidades sexo género en la pieza coreográfica de Mancillas. También es una maniobra *marica cuir* de sostener la incomodidad de la lectura como parte del *anverso* de las imágenes, esa incomodidad muchas veces oculta a la mirada. Véase la definición de “tachar”, en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/tachar?m=form> (consultado el 15 de mayo de 2021).

⁵³⁰ En esta sección del texto utilizo palabras escritas en mayúsculas con la intención de resaltar la imagen performativa de esas palabras en particular, siguiendo a Austin sobre lo que hacen las palabras, sobre todo cuando están en una constelación de imágenes texto de lo coreográfico, lo cual trae a la mirada el movimiento y las acciones como prioridad discursiva. Véase Austin, *Cómo hacer cosas...*

⁵³¹ “ser anónimo y al mismo tiempo estar presente en el foro, entendiendo que no soy yo quien habla sino todo el conjunto”, Isaac Chau en Alonso Alarcón Múgica “Isaac Chau. Entrevista 2”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

⁵³² Programa, “Las buenas maneras...”, 4.



Imagen 59. Omar Romero, Erik Zaragoza y Zulema Campoy en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

Las ~~uerpas~~ parecían centinelas⁵³³ que se inclinan para PENETRAR el espacio en una secuencia de acciones de grupo: FLEXIÓN, GIRO y LATERALIDAD. Pisada para RETAR y RETROCEDER. Imágenes de INTERRUPCIÓN, eco, CAÍDA, DESPLOME. Hasta conseguir transitar todas las ~~uerpas~~ de diferentes puntos del espacio al interior del escenario.

1ª CAIDA: EL RASTRO⁵³⁴

⁵³³ “Reglas de convivencia, el tener buena postura, la forma correcta de hablar en público, de tomar una taza o una copa de vino, como tener el porte para portar con dignidad un traje de gala o una falda ajustada. Mostrar un cuerpo que está en total contención, un cuerpo sumamente restringido, pero con ganas de explotar y romper con todo lo que está bien o mal visto. Un cuerpo resistente a la libertad, un cuerpo que solamente es, sin cuestionar”, Erik Zaragoza en Alonso Alarcón Múgica “Erik Zaragoza. Entrevista 2”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

⁵³⁴ “Agresivamente asfixiante, y completamente sanador y explosivo”, Víctor Ledesma en Alonso Alarcón Múgica “Víctor Ledesma. Entrevista 1”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

Primera sección

Módulo 1: una manada



Imagen 60. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, XXVII Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

Las ~~euerpas~~ cruzaron la horizontalidad⁵³⁵ del espacio hasta agruparse como una manada cerca de las escaleras en la zona derecha del escenario. Imágenes corporales de ENSAYO y REPETICIÓN al unísono de gestos de INCLINACIÓN baja, INCLINACIÓN ascendente con una pierna fuera del piso; circular, mezclarse por el espacio y TORCER la pelvis.

2ª CAIDA: EL DESPLOME⁵³⁶

⁵³⁵ “Se siente en el interior más como un ‘todos’ que un ‘yo’. Como la sensación de estar en una protesta o marcha, donde todos vamos con el mismo objetivo hacia algún lugar”, Guadalupe Ballesteros en Alonso Alarcón Múgica “Guadalupe Ballesteros. Entrevista 1”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

⁵³⁶ “Somos contradicción y certezas. Lenguaje obsesivo, donde querer manipular al colectivo generaba a su vez una bomba de tiempo, fugas de individuos, de rezague, y de peste”, en Alarcón Múgica “Víctor Ledesma. Entrevista 1...”

PELVIS CIRCULAR: sin manos, con manos. INCLINACIÓN de las ~~euerpa~~ con manos a la cadera. INCLINACIÓN en lagartija. INCLINACIÓN de ida y vuelta con la espalda hacia adelante y hacia atrás. VUELTA de carnero. TACONEO y PRECIPITACIÓN⁵³⁷ corporal. PROTESTA epidérmica. REBOTE corporal. PROTESTAR la norma. En este punto se separan en dos subgrupos para culminar el primer módulo.

1ª CONFRONTACIÓN de una ~~euerpa~~ hacia el colectivo.

Módulo 2: PALPITACIONES

Una ~~euerpa~~ es cargada en silencio y el resto realiza una REORGANIZACIÓN del espacio de CONTEMPLACIÓN.

INCLINARSE

para CONTEMPLAR.

Primer dueto: TORCER para DILATAR⁵³⁸ los tiempos de la cotidianidad, de la NORMA; se trata de un dueto de CADENCIAS, un DIÁLOGO corporal de sutiles matices, lenguas⁵³⁹ y giros.

⁵³⁷ “La geometría es casi cardinal o militar, no en el sentido robótico, sino en la noción de bloque y de lo marcial. No hay alineación de cabeza u hombros que no respondan a la cadera a la hora de un cambio de dirección. Los traslados son más bien invasiones al espacio”, Zulema Campoy en Alonso Alarcón Múgica “Zulema Campoy. Entrevista 1”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

⁵³⁸ “voz en mis caderas, gritos que salen por mis crestas y pubis”, Diana Salazar en Alonso Alarcón Múgica “Diana Salazar. Entrevista 2”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

⁵³⁹ “accionar desde las entrañas el pulso de la sobrevivencia, del instinto”, David Salazar en Alonso Alarcón Múgica “David Salazar. Entrevista 1”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).



Imagen 61. Diana Salazar y David Salazar en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, XXVII Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

Se agrupan de nuevo todas al centro. PALPITACIONES de la pelvis y de las cabezas. LATERALIDADES DISPARES y en SINCRONÍA. Segregación violenta de una ~~uerpa~~ del grupo hacia el frente. PALPITACIONES de pecho, de espaldas, PALPITACIONES de pelvis⁵⁴⁰ de perfil hacia las escaleras.

Reorganización y pausa.

En este punto siempre hay una ~~uerpa~~ que tiene el PULSO de la DIFERENCIA para TRANSLUCIR el DESEO de GOZAR de forma PERFORMATIVA ante ese espacio de CONTROL que es la propia COREOGRAFÍA sobre los CUERPOS.

⁵⁴⁰ “crecer en el cuerpo de una mujer, crecer menstruando, reconocerte clitorica, lo que representa para nosotras el tacón, las trampas del empoderamiento, la mafia del sistema heteropatriarcal”, Miranda García en Alonso Alarcón Múgica “Miranda García. Entrevista 1”, a distancia, inédita (Archivo de texto, 15 de diciembre, 2020).

Pequeño páramo de POLIFONÍAS de ARCOS, TORCIONES y CIRCULARIDAD de espaldas como FUGAS de imágenes sonoras del BARROCO de BACH. Las manos PALPITAN en gesto de un canon coreográfico perfecto en trazo y hermosamente imperfecto en las corporalidades de las ~~euerpas~~ ~~euerpas~~ habitando el espacio.



Imagen 62. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

La escalera también es una invitación a la INCLINACIÓN, la ESTRUCTURA de la familia, la cultura, las instituciones representadas en ese objeto escenográfico. Finaliza con una POLIFONÍA⁵⁴¹ de SALTOS.

⁵⁴¹ “una especie de navaja que corta, que es peligrosa, que inquieta el solo verla”, en Alarcón Múgica “Isaac Chau. Entrevista 2...”

Módulo 3: apareamiento de las cigarras

La elevación de una ~~energía~~ que es cargada por gran parte de la manada, mientras la imagen sonora del apareamiento⁵⁴² de las cigarras se apodera del espacio. SECUENCIA del grupo.



Imagen 63. Víctor Ledesma en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

3ª CAÍDA: EL ESCORPIÓN⁵⁴³

Tensión corporal,
FLEXIONES superiores,
gestos desde la
INCOMODIDAD
interior
se vuelven más evidentes.

4ª CAÍDA: REBOTAR⁵⁴⁴

⁵⁴² “Nos leemos a través de la mirada, de las cargas de energía, de las intenciones. No solo reaccionamos a nosotros sino también a los aparentes silencios, porque se siente como contienen la respiración”, en Alarcón Múgica “David Salazar. Entrevista 1...”

⁵⁴³ “obsesiva pulcritud, incluso de sentimientos. Se entremezclan con el de todos y en el tiempo se desvanecen, se olvidan y aparecen otros más feroces. En los dos extremos”, en Alarcón Múgica “Víctor Ledesma. Entrevista 1...”



Imagen 64. Tania Alday, Diana Salazar, Gabino Guerrero, Miguel Pro y Víctor Ledesma en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

Módulo 4: Duplas de PROTESTA interna

Duplas de PROTESTA interna: SALTAR, CACHAR, TACONEAR, SUSPENDERSE y CAER en CICLOS. Salida de una ~~euerpa~~ *euerpa*, segregación⁵⁴⁵ del grupo y primera intención de subir la escalinata en medio de una POLIFONÍA grupal que de nuevo retorna a las duplas: SALTAR, CAER, RECUPERACIÓN y CONFRONTACIÓN.

⁵⁴⁴ “mi cuerpo da voz y arranque tanto a mis propios fantasmas, monstruos y afirmaciones, como también encuentra un canal para interpretar sonidos que no son necesariamente los míos, pero que en mi historia y en mi sangre se encuentran ahí, en mis códigos, en mi educación, mis ojos y mi memoria que se vuelve colectiva”, en Alarcón Múgica “Víctor Ledesma. Entrevista 1...”

⁵⁴⁵ “Sonidos que activan recordatorios internos. Sonido=dolor. Sonido=memoria” en Alarcón Múgica “Diana Salazar. Entrevista 2...”

5a CAÍDA: ARQUEO⁵⁴⁶

Todo el grupo confronta a una ~~uerpa~~ ~~uerpa~~ que sola se apartó del colectivo: la rodean, ella observa y permanece al centro.

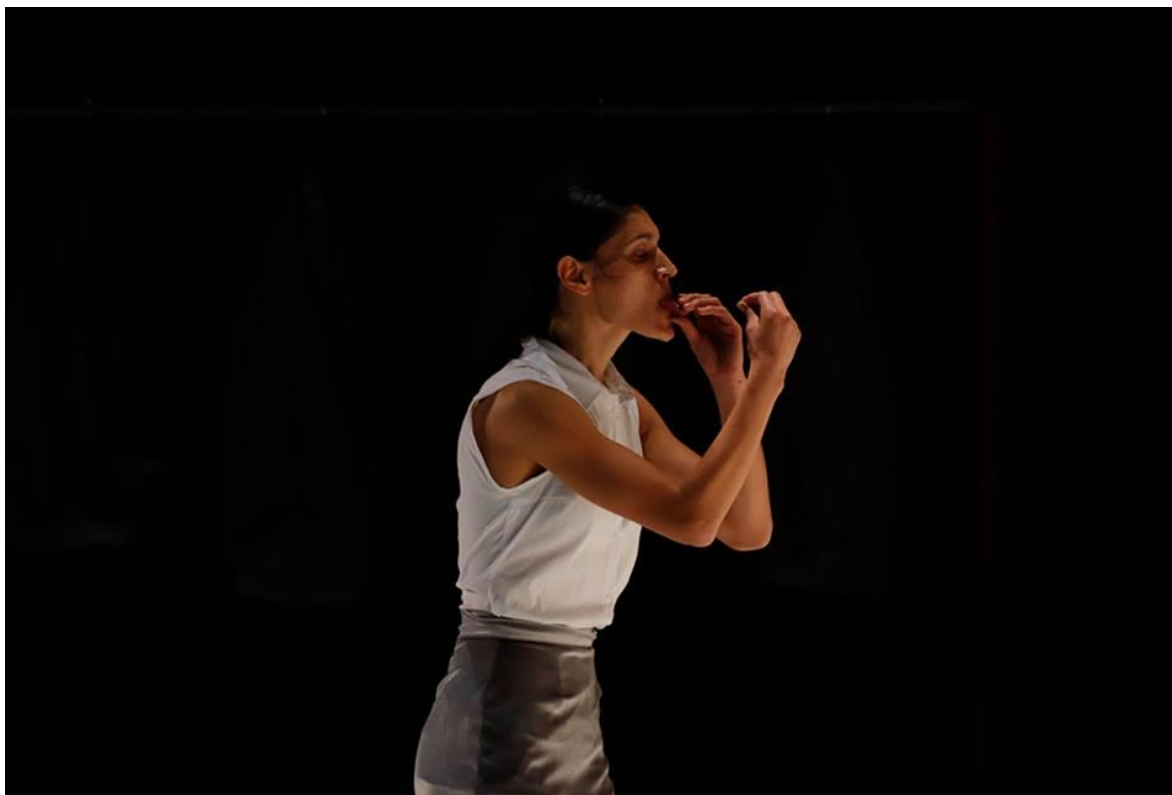


Imagen 65. Citlali Gasca en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

Módulo 5: Las escalinatas REVIENTAN

Las escalinatas REVIENTAN a través de la energía de las ~~uerpas~~ ~~uerpas~~, que compenetradas con las sonoridades del pianista se apoderan del espacio.

⁵⁴⁶ “Siento un abandono en ocasiones para que algún otro cuerpo se haga presente, una voz o un dialecto que no es necesariamente el mío, y otras, encuentro certezas llenas de sangre y peso que vienen desde mis adentros para hacer decir o hacer saber al otro que está en la multitud de la que soy parte o la que está frente a mí, siendo testigo y participe” en Alarcón Múgica “Víctor Ledesma. Entrevista 1...”

Salto de las escaleras en duplas: ROMPER la ventana. Toda la manada se mezcla entre CONTEMPLAR, desmenuzar el espacio en duplas: SALTAR, arrojarse⁵⁴⁷ heroicos donde las escalinatas ROMPEN el espacio, CRAQUELAN los cuerpos y sus metáforas de SUSPENSIÓN. Serie e INCLINACIÓN de la cabeza, RENDIRSE frente a la otra.

Segunda sección

Módulo 6: ~~euerpas~~ TRAVESTIDOS de varón

Dueto de ~~euerpas~~: INCLINACIÓN, GIRO y SUSPENSIÓN. Mecer el cuerpo como una cuna entregada a la MANIPULACIÓN aprobada por quienes son testigos, por las que observan: ~~CUERPA~~ episodio de regocijo en el TACTO y las imágenes sonoras al piano. FLOTAR. Suspenderse en el vaivén⁵⁴⁸ del DIÁLOGO a dos ~~euerpas~~.

Retorna la danza grupal de ROMPER la ventana desde las escalinatas para redistribuirse en el espacio. Aparece la primera figura de ~~euerpe~~ con traje: ropa de hombre. De nuevo la CONFRONTACIÓN de las duplas que VUELAN y se SUSPENDEN. La escena se DESDIBUJA.

Retoman el dueto de ~~euerpas~~, pero esta vez desde el GESTO del abrazo RESBALADIZO.⁵⁴⁹ La escena hace un *crossfade* en el que se encienden las luces, cinco focos a piso para iluminar los *racks* de vestuario, donde en DESORDEN y a un tiempo individual se van TRAVISTIENDO la ropa de mujer a ropa de varón.

⁵⁴⁷ “un grito desesperado, deseos de salir, impotencia de vivir en un mundo donde se me adjudiquen ciertas normas, comportamientos o limitaciones solo por mi genitalidad”, en Alarcón Múgica “Guadalupe Ballesteros. Entrevista 1...”

⁵⁴⁸ “reconocer la potencia de mi sexualidad, toda la fuerza nace o comienza desde la pelvis cuando me acciono”, en Alarcón Múgica “David Salazar. Entrevista 1...”

⁵⁴⁹ “el desafío esta disfrazado de una provocación constante por pertenecer a algo que ‘representa’ y que condiciona lo que se entiende por ‘natural’”, en Alarcón Múgica “Víctor Ledesma. Entrevista 1...”

Al dueto de ~~euerpas~~ en el espacio blanco se une otro dueto en la parte superior de las escalinatas. Una sola ~~euerpa~~ en el centro OBSERVA.



Imagen 66. Citlali Gasca y Ana Paula Ornelas en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

El discurso coreográfico va SUPERPONIENDO imágenes en las que van apareciendo⁵⁵⁰ los ~~euerpes~~ vestidos con los trajes. Imágenes ESTÁTICAS o de micro MOVILIDAD. La TRANSICIÓN es larga, algunas siguen vestidas con faldas hasta que finalmente los ~~euerpes~~ cargan a las ~~euerpa~~ restantes en el espacio. Toman a una de ellas: FLOTA en el aire SUSPENDIDA por los ~~euerpes~~, quienes la SOSTIENEN y la TRAVISTEN de ~~euerpe~~⁵⁵¹ en el aire.

⁵⁵⁰ “la lucha es permanente, una vez que te das cuenta, ya no hay vuelta atrás”, en Alarcón Múgica “Miranda García. Entrevista 1...”

⁵⁵¹ “el movimiento tiene una noción colectiva y sonora provocada por nuestros propios pasos al avanzar. Está diseñado para que nosotrxs mismxs encontremos y sostengamos el pulso grupal. Un pulso que nos encarrila”, en Alarcón Múgica “Zulema Campoy. Entrevista 1...”

A diferencia del resto, la ELECCIÓN del travestismo en esta ~~euerpa~~ no es de ella sino del grupo de ~~euerpes~~.

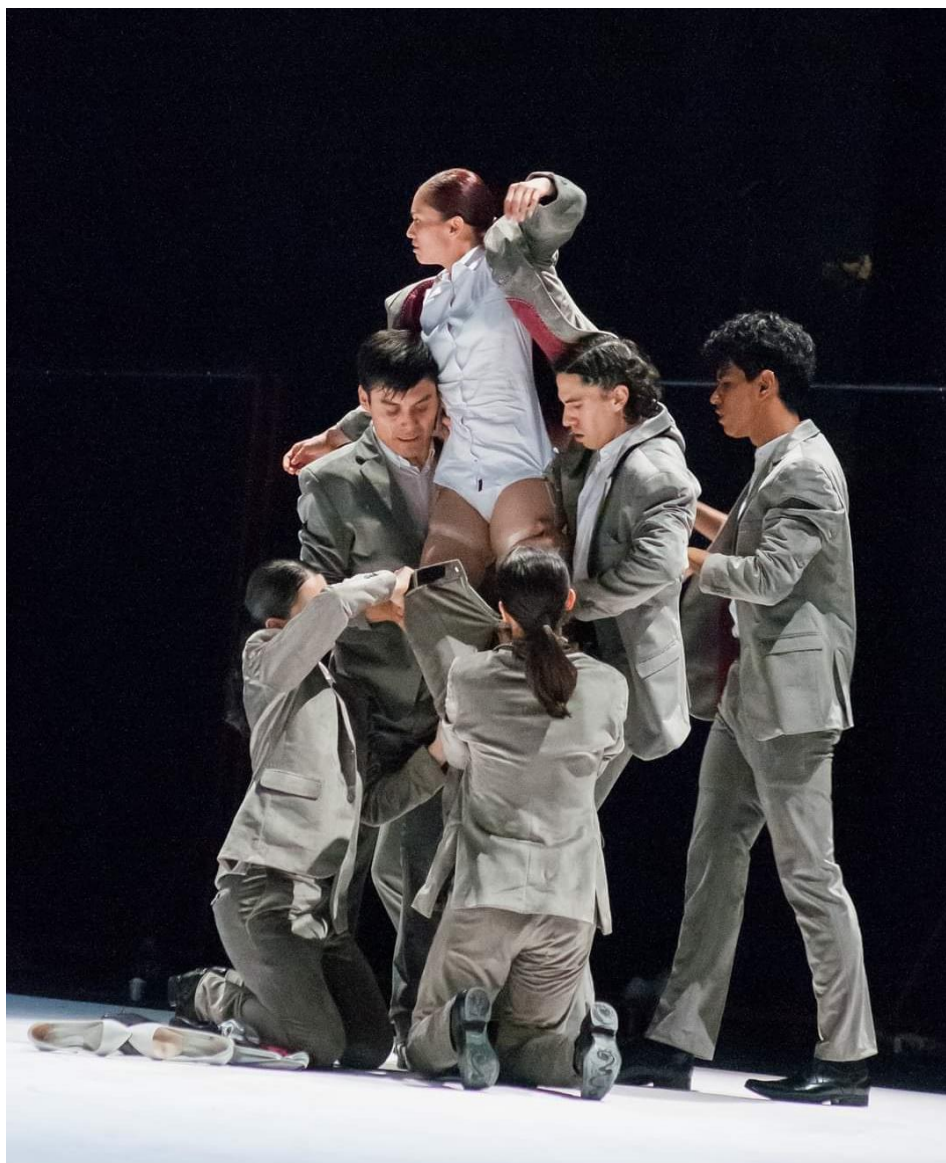


Imagen 67. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

El ~~euerpe~~ se DESMORONA en una trayectoria lateral, horizontal, hacia donde lo llevan cargando. Un ~~euerpe~~ lo ayuda a sentarse en el primer nivel de la escalinata, lo colocan en una postura de piernas ABIERTAS, brazos ABIERTOS y saca la LENGUA, postura que sostiene durante largo tiempo, GESTO hacia el grupo, mientras OBSERVA

cómo se mueven al UNÍSONO al frente hasta que decide LEVANTARSE y CORRER hacia ellos para unirse a la mandada de ~~euerpes~~.



Imagen 68. Víctor Ledesma, David Salazar, Miranda García, Ana Paula Ornelas y Erik Zaragoza en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

Módulo 7: AGARRARSE LOS HUEVOS

Las INCLINACIONES se repiten, la misma coreografía del inicio, lo único que cambia es el vestuario. Un ~~euerpe~~ CORRE hacia las escalinatas y hace una postura⁵⁵² de SACAR la LENGUA, REPITE el gesto del primer ~~euerpe~~ en el primer nivel de la escalinata. CAMINA hacia el grupo y hace el gesto de AGARRARSE LOS HUEVOS cual macho norteño, mientras CONTEMPLA la coreografía grupal.

⁵⁵² “la sensualidad y la provocación de diferentes formas, la sexual, la social, el cuerpo como una forma de dominio o manipulación”, en Alarcón Múgica “Isaac Chau. Entrevista 2...”

SACUDIR los sacos. Unísono de ~~euerpes~~: SALTOS, secuencia de GIROS, MARCHAS como de soldados y la reiteración⁵⁵³ del GIRO, del DERRUMBE hasta DESATAR otra breve POLIFONÍA corporal.



Imagen 69. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, XXVII Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

La escena FINALIZA cuando se van QUITANDO los sacos y se SUBEN en las escalinatas. Quedan en una imagen SUSPENDIDA de ~~euerpes~~ en DESPLOME⁵⁵⁴ y uno de ellos camina al frente, del lado izquierdo del escenario LENTAMENTE.

⁵⁵³ “romper con las ataduras del género”, en Alarcón Múgica “Erik Zaragoza. Entrevista 2...”

⁵⁵⁴ “potencia, resistir, observar, callar, sostener, mutar, deshacer”, en Alarcón Múgica “Zulema Campoy. Entrevista 1...”

Módulo 8: ALEGORÍAS de TRANSICIONAR

Dueto de ~~uerpes~~ al centro del espacio blanco en ALEGORÍAS de TRANSICIONAR en la HORIZONTALIDAD del espacio. Una segunda dupla de ~~uerpes~~ en las escalinatas realiza múltiples CAÍDAS al vacío. REPETICIÓN: la reiteración del deseo de ATRAVESAR.



Imagen 70. Miranda García en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, XXVII Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

El resto de ~~uerpes~~ CONTEMPLAN sentados en el primer escalón, mientras los duetos DIALOGAN. Un instante⁵⁵⁵ de silencio con trece ~~uerpes~~ sentados en el primer escalón hasta que FINALIZA el dueto del espacio blanco.

⁵⁵⁵ “evidenciar la imposición y limitación con la que se vive cotidianamente y se normaliza”, en Alarcón Múgica “Guadalupe Ballesteros. Entrevista 1...”

Módulo 9: POLIFONÍA

POLIFONÍA de giros⁵⁵⁶ demandantes, con cargadas y mecanismo coreográfico al estilo de una MAQUINARIA de reloj suizo, SALTOS con ABRAZOS y sacadas de LENGUA. Tríos: SUBIR, BAJAR, GIRAR, SUSPENDER. REPETICIÓN: la operación, pero ALTERNANDO roles y gestos de la lengua afuera.



Imagen 71. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

La escena termina con un solo trío de ~~cu~~erpes. El resto se van DES/vistiendo de nuevo, pero ahora para quedar en ropa interior, una COMBINACIÓN de trusa de hombre blanca y un sostén blanco de mujer: TRAVESTISMO lleno de contrastes. ¿DIVERSIDAD?, MEZCLA.

⁵⁵⁶ “preciso, contenido, poderoso, vulnerable”, en Alarcón Múgica “David Salazar. Entrevista 1...”

Módulo 10: REESCRIBIR con **euerpx** un EPÍLOGO



Imagen 72. Erik Zaragoza y Miranda García en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes.

Cuerpxs elaboran un dueto, una oda a la **TORSIÓN** corporal. **TRASPASAN** el espacio blanco para posicionarse en el centro adelante: **ESPACIO** de pasto **ARTIFICIAL**. **TORCER** en una **TEMPORALIDAD** suspendida.

Al mismo tiempo el grupo de **euerpxs** **TRAZA** en la parte de atrás, en todo el escenario blanco imágenes a una **VELOCIDAD** vertiginosa. Al **FRENTE** la imagen **SUPERPUESTA** del dueto danza una **ALEGORÍA** de la **TORCEDURA**, del **DESVÍO**, del **euerpx** **ROTO** para **PERFORMAR** las figuras.

TORCER⁵⁵⁷ la belleza,

PERFORAR

los territorios de la artificialidad,

CONTORSIONES

del sexo con el que naces

para REESCRIBIR

con ~~euerrp~~

un EPÍLOGO

de la TRANSFORMACIÓN

permanente

de

la

identidad.



Imagen 73. Erik Zaragoza y Miranda García en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota.

⁵⁵⁷ “el sonido de los cuerpos lo que nos convierte también en una sola masa”, en Alarcón Múgica “Zulema Campoy. Entrevista 1...”

Se apagaron las luces de los racks de vestuario, ~~unx~~ de ~~lx~~ ~~uerpx~~ CAE hacia el espacio escénico blanco, RETORNA⁵⁵⁸ para unirse a una imagen de la MANADA.

~~Orx~~ ~~uerpx~~ se queda en el pasto, ESPACIO de artificialidad en CONTORSIÓN permanente.

~~Todxs~~ se reagrupan al centro para OBSERVAR al fondo,
es un final⁵⁵⁹

SÚBITO.

⁵⁵⁸ “es avasallante verte multiplicado por otros como tú, es un grito que lejos del aspaviento representa una fortaleza, eso incluso al escribirlo me emociona, y me gusta que no hay edad, sexo, nada solo estamos y logramos transformar el paisaje donde estamos parados”, en Alarcón Múgica “Isaac Chau. Entrevista 2...”

⁵⁵⁹ “sensaciones de temor, goce, placer, culpa”, en Alarcón Múgica “Guadalupe Ballesteros. Entrevista 1...”

Conclusiones

Adentrarme durante los últimos cuatro años en el estudio de imágenes *homosexuales, gay y maricas* en la danza contemporánea mexicana implicó, inicialmente, reconocer que se trata de *prácticas coreográficas de(s)generadas* que no han sido atendidas ni clasificadas dentro de la historia oficial de la danza en México. Así mismo, identificar que se trata de imágenes que arden en lo más profundo de historias que atraviesan los cuerpos en resistencia, maleables, torcidos e incorrectos: 1) por la homofobia que mantiene a México en el segundo lugar mundial en crímenes de odio por diversidad sexual, 2) por la pandemia del VIH-SIDA como amenaza latente, y 3) por la posibilidad de quemarlo todo para reinventar desde las cenizas un mundo vivible, alegre y desbordado.

Este problema me llevó a trazar rutas acuerpadas por *maniobras* que abrieron la posibilidad de relacionar las prácticas del historiador del arte con las prácticas del coreógrafo, en un lente metodológico translucido: que funde/desmonta lo bifocal en una aproximación articuladora de saberes artísticos y académicos al mismo nivel de importancia. Lo anterior, me permitió ubicar los *rastros de lo coreográfico* en una historia de la danza que necesitaba ser contada en clave cuir, a través de un estudio de corte cualitativo en estrecha relación con la performatividad, la intermedialidad y guiado por las prácticas coreográficas.

Los estudios cuir fueron el paraguas teórico/práctico que me sirvió para el abordaje en zigzag de una serie de desvíos, diálogos y traducciones desde lo que denominé como el *anverso* y el *reverso* en las imágenes de lo coreográfico. La *protesta epidérmica* y la *coreoescritura* son las dos *maniobras* con las que me propuse subrayar intencionalmente el posicionamiento político, artístico y académico desde el que me sitúo en la investigación presentada. Una crítica para cuestionar la visualidad institucionalizada en los modelos

tradicionales de analizar, historiar y criticar piezas de danza contemporánea y sus protagonistas.

La urgencia por la cancelación de la distancia entre quien investiga y las imágenes estudiadas, es una perspectiva feminista que me ha arropado como coreógrafo investigador y desde la que pude llegar, de forma situada, a la escritura del *Manifiesto marica*, así como a consolidar los tres grandes bloques temáticos expuestos como resultado del presente estudio: 1) Los rastros de lo coreográfico: historia de la danza en clave cuir, 2) La danza, su historia y estudios en México: revisión crítica, y 3) *Prácticas coreográficas de(s)generadas*.

Alcances y limitaciones de la investigación

A partir de los resultados que conformaron la tesis doctoral, puedo identificar en primer lugar los hallazgos más relevantes que obtuve de la presente investigación:

A) Hallazgos metodológicos

1.- Tejer el relato con hilos feministas: poner al frente mis prácticas artísticas como ese andamiaje de experiencias que se tejen en/desde el cuerpo y que me han permitido reconocer, cuestionar y articular saberes otros para la emergencia de historias otras de la danza en México. Con especificidades que enriquecen y cuestionan la historia en términos universalistas.

2.- El triángulo escaleno como metáfora visual: para pensar relaciones teóricas desiguales e internarme en los dilemas más profundos entre mi raza, género, sexualidad y demás variables de mi conformación “identitaria”. Cuestionar mis privilegios como doctorando de la UNAM y mi precarización como bailarín, coreógrafo e investigador de danza.

3.- La metodología choto/marica: la pandemia por el COVID19 interrumpió la ruta investigativa en las aulas de la UNAM, por lo que el retorno a mi natal Veracruz me permitió reconectar con esas memorias sonoras de voces y cuerpos de lo *choto*. Propuse para mis prácticas como historiador del arte la metodología propia *choto/marica* para torcer imágenes de lo coreográfico. La cual abre la posibilidad de: documentación, descripción, comprensión e interpretación a través de técnicas de investigación diversas, en un ejercicio crítico.

4.- El anverso y el reverso: aproximaciones que habilita las escrituras de diversos relatos historiográficos y ponen en diálogo tanto las formas académicas que le dan rigor a un estudio de esta envergadura, como los hallazgos que permite el desviar la centralidad de la mirada hacia los saberes del cuerpo, hacia las memorias resguardadas en las prácticas artísticas y sus protagonistas.

B) Hallazgos documentales

1.- Ubicar el archivo de Carlos Ocampo bajo el resguardo del CENIDI Danza José Limón: me permitió localizar materiales de la *Danza Gay* enunciada y capitalizada por Rivera Moya a partir de 1996 y revelar por primera vez en una investigación de historia de la danza contemporánea, imágenes coreográficas de la *homosexualidad* ubicadas entre 1980 y 1990 en México. A partir de documentos, programas de mano, hemerografía y fotografías de Lidya Romero, a partir de los cuales ubiqué la pieza *Historias como cuerpos* de 1980, así como materiales de Raúl Flores Canelo que me permitieron abordar las piezas *El cazador nocturno*. *Primera fantasía* de 1981 y de 1990 *Tragedia en Polanco*.

2.- Acceso a archivos personales de Miguel Mancillas y Cecilia Appleton: investigué en los archivos personales de ambos coreógrafos, donde ubiqué materiales diversos como programas de mano, hemerografía y fotografías de Miguel Mancillas, a

partir de lo que pude ubicar las piezas *Cables* y *Toda mujer, todo hombre* de 1982 en Hermosillo, y del archivo personal de Cecilia Appleton ubiqué la pieza *Camas con historias* de 1986.

3.- Maniobrar la documentación de la memoria desde el reverso: es un gran hallazgo la cantidad y diversidad de entrevistas realizadas a coreógrafos, bailarines, iluminadores, críticos y profesores. La inclusión de esa documentación como una aproximación clave hacia los territorios de la memoria de las prácticas artísticas, específicamente de la danza contemporánea. Incluidas en los textos como parte sustancial del diálogo entre el investigador tesista y los artistas convocados.

C) Hallazgos creativos/investigativos

1.- La protesta epidérmica: permite reconocer imágenes que arden en los cuerpos, las cuales generan inevitablemente un sentido de colectividad por el calor que producen, por la fricción de los cuerpos afiebrados de deseo que movilizan el espacio público desde los territorios de la piel. La *protesta epidérmica* se engarza en las operaciones que David Gutiérrez Castañeda subraya desde las fibras más finas de los bellos y poros que transpiran para contagiar: desde el cuerpo hacia la calle y sus instituciones.

2.- La coreoescritura y su puesta en práctica en el Manifiesto marica: propuesta de escritura de inclinaciones poiéticas dentro de las arquitecturas del texto académico. Noción que apuesta por problematizar el contenido de lo que se enuncia, manteniendo la apariencia de la fuente *Times New Roman*, que se expresa en el camuflaje de las imágenes *homosexuales, gay* y *maricas* en metáforas travestidas de texto académico formal. Es en el contenido del texto y en su poiesis que se desdoblán los colores, las trazos y diseños, las coreografías y las danzas en el espacio metatextual de la *coreoescritura*.

3.- Lo performativo en las prácticas coreográficas de(s)generadas: abre el espacio a investigaciones que son desarrolladas a partir de los fallos. Las cartografías performativas abren la posibilidad de establecer relaciones de sentido entre las imágenes, constelaciones que se trazan precisamente a partir de los *espacios entre*, liminales, que se desplazan del análisis estrictamente coreográfico, que abandonan la noción de totalidad para observar a partir de fragmentos de archivo las latencias de las imágenes.

4.- Historiar lo efímero. Maniobrar el *anverso* y el *reverso* en las imágenes de lo coreográfico: Sustenta con una riqueza de referencias, fuentes y documentos, las *prácticas coreográficas de(s)generadas* en una polifonía de voces, cuerpos y saberes situados, no en la figura del experto, sino en las diferentes personas que hacen parte del acontecimiento coreográfico. Es renunciar a la voz autorizada del crítico de danza que, de forma unilateral, emite un juicio de valor para calificar o descalificar. En su lugar, la propuesta es abordar el diálogo crítico, informado y que implica movilizar el cuerpo del historiador hacia los salones de danza, los camerinos, los pasillos de los teatros, a mirar curiosamente detrás de bambalinas, hacia la práctica de la danza.

5.- Maniobrar el análisis de *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas desde la perspectiva de la *coreoescritura* y los lenguajes cruzados entre el *anverso* y el *reverso*: me permitió demostrar que la escritura académica puede abrirse al movimiento desde las lógicas de lo coreográfico, resaltando el carácter metatextual de la *coreoescritura* y los diálogos que es posible generar entre el coreógrafo investigador, las voces de los bailarines revelando sentires, imágenes y metáforas citadas de las entrevistas, las fotografías de la pieza y las arquitecturas y desplazamientos del texto en su puesta en página.

Respecto a las limitaciones del trabajo de investigación, considero necesario dar cuenta de los obstáculos identificados, mismos que necesitare tener presente para expandir los alcances de mi propuesta:

A) Limitaciones metodológicas

1.- La especificidad del estudio presentado: en términos metodológicos, la propia génesis de desarrollar una investigación situada, responde a los desafíos de la problemática específica que abordé en la tesis, por lo que se trata de una primera aproximación que requiero seguir practicando para abrir la posibilidad de ser aplicada a otros procesos de investigación y que, por sus características, es complejo replicar como una fórmula para otro tipo de estudios de historia de la danza.

2.- Falta de investigación previa sobre el tema: instrumentar metodológicamente una investigación sobre imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en la danza contemporánea mexicana, implicó afrontar la dificultad de la inexistencia de trabajos de investigación anteriores, lo cual hizo complicada la ubicación de fuentes especializadas para la revisión bibliográfica y comprensión del tema estudiado. Problemática que a su vez resalta su importancia y complejidad.

3.- La inexistencia de una línea de investigación sobre artes escénicas o danza en el Doctorado en Historia del Arte: si bien la investigación académica en doctorado implica la transdisciplina para dialogar con otros campos del conocimiento. Fue una desventaja que el posgrado en Historia del Arte de la UNAM no contara con una línea de investigación sobre estudios de las artes escénicas. Lo que en términos metodológicos implicó articular mi propia práctica coreográfica como referencia para la discusión teórica y un trabajo independiente para tejer saberes de teóricos de la danza en interrelación con la historia del arte. Esto es una limitación para las investigaciones de danza en un alto nivel académico, ya

que siguen ocupando el espacio de la excepción a la regla en los posgrados del país, por lo que no se consolida un cuerpo colegiado en torno a la disciplina. Reconozco que la existencia del *Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance SPEEP* del posgrado en Historia del Arte fue clave, como lo abordaré más adelante, para el desarrollo de mi investigación.

B) Limitaciones documentales

1.- Problemas con la selección de coreografías en el proyecto inicial: fue un obstáculo haber partido del supuesto de que el coreógrafo José Rivera Moya, a quien estaba dedicada la primera versión del proyecto de investigación, tuviera la claridad de la importancia de acceder como investigador a sus archivos y documentos personales, incluidas las coreografías de su compañía La Cebra Danza Gay. Con el tiempo pude identificar que las coreografías inicialmente seleccionadas, evocaban una serie de memorias dolorosas en el artista, una zona a la que no estaba dispuesto a regresar, por lo que se retiró de la investigación durante el primer año.

2.- El fracaso como bisagra para descentrar la Historia del Arte: fracasar con mi proyecto de ingreso sobre la *Danza Gay* en México fue duro por todo el trabajo previo desarrollado durante un año. No obstante, me permitió desviar las rutas en la historia de las imágenes del presente estudio, desplazar mi cuerpo a otros archivos, generar nuevas preguntas y reconocer que las imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* han sobrevivido en la danza contemporánea mexicana y en los archivos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI Danza) José Limón del INBAL desde 1980.

3.- Falta de datos disponibles o fiables: la falta de sistematización en el resguardo de materiales documentales de danza, hemerografía, fotografías, videos, programas de mano,

entrevistas grabadas, entre otros, en los institutos de investigaciones de la UNAM y el INBAL, limitó el alcance de la investigación, así como el tamaño de la muestra. Por lo que fue un gran desafío identificar las imágenes *homosexuales, gay y maricas* en cajas sueltas y acervos no dedicados específicamente al estudio de la danza. Esto resalta la urgencia en la sistematización de los archivos y la falta de documentación institucional de materiales.

C) Limitaciones creativas/investigativas

1.- Limitaciones espaciales para las prácticas coreográficas: al no contar con una línea de investigación en artes escénicas o danza, el posgrado en Historia del Arte tampoco cuenta con espacios para la implementación de laboratorios coreográficos que, en este caso, formaron parte de la aproximación propuesta para el estudio y teorización de las imágenes *homosexuales, gay y maricas*. Por lo que a pesar de contar con la Dirección de Danza de la UNAM y haberle solicitado el apoyo expreso para esta investigación, nunca obtuve respuesta. Por lo que los espacios para creación y ensayos tuvieron que ser gestionados de forma externa a la universidad, lo cual limitó una mayor interacción entre práctica coreográfica y teorización académica.

2.- Limitaciones de tiempo: aparentemente cuatro años es tiempo suficiente para instrumentar una investigación de esta envergadura, no obstante, la pandemia por el COVID19 y la fuerte carga de seminarios y revisión bibliográfica, acotó los tiempos tanto para la producción coreográfica como para la producción escrita. Aunque fui estudiante de tiempo completo, mi sensación era que siempre me hacía falta más tiempo para abarcar a mayor profundidad los diversos procesos. Considero que es un gran desafío sincronizar la temporalidad investigativa que requiere las diversas pesquisas con los tiempo semestrales de entregas y revisiones pauteadas por el calendario escolar.

Proyección: vinculación del tema investigado con nuevos desafíos

Queda claro que aún hay mucho por crear e investigar sobre imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en la danza contemporánea en México, pues existe un gran número de piezas coreográficas, de creadores y de agrupaciones que están abordando temas sobre homosexualidad, lo gay, lo marica, el lesbianismo, la bisexualidad, el *vogue*. Lo cual revela la profunda necesidad de insistir en el estudio académico de las *prácticas coreográficas de(s)generadas*. Con este estudio dejo abiertas tres líneas de investigación:

1.- Estudios LGBTTTIQ+ en la danza contemporánea en México: a desarrollar en universidades e institutos del país, que permita acceder a los archivos y documentos resguardados por instituciones públicas. Pues el rastreo de *prácticas coreográficas de(s)generadas* en la danza contemporánea mexicana, requiere una revisión minuciosa de materiales desde 1957: fotografías, programas de mano, hemerografía, entrevistas en archivo de audio, videgrabaciones de coreografías, diseños de iluminación, vestuario y maquillaje. Acervo que es de todos los mexicanos y al que a veces es difícil acceder pues se piensa que los archivos y documentos son propiedad de los investigadores de los institutos, aunque están en resguardo de instituciones públicas, por lo que debieran ser asimilados como un patrimonio que nos pertenece a todos.

2.- Aproximaciones metodológicas *choto/maricas* para la historia del arte: continuar la exploración de las ramificaciones y desvíos posibles del *anverso* y el *reverso* para el estudio de las imágenes corporales en la historia y la crítica del arte, a partir de las nociones *protesta epidérmica* y *coreoescritura*. Con el propósito de promover investigaciones desde perspectivas situadas feministas, cuir, intermediales, performativas y mediante prácticas coreográficas.

3.- ARDE: Archivos y Rutas Desviadas para Escrituras del cuerpo en movimiento:

línea de investigación que interrelaciona metodologías académicas y artísticas en creación e investigación con base en la práctica de la noción *creador escénico intermedial* y la experimentación de sus cinco dimensiones: 1) interpretación dancística, 2) creación coreográfica, 3) análisis de textos académicos, 4) escritura creativa y 5) documentación y archivo de la experiencia. Pensada en vinculación con estudiantes de maestría y doctorado de posgrados de artes escénicas e historia del arte.

A su vez, las delimitaciones de lo que no fue posible abordar en la tesis doctoral, trae consigo nuevas preguntas de investigación, que me llevan a proyectar nuevos horizontes, deseos y escenarios a transitar. Planteo tres nuevos estudios:

1.- Reverso: desmontajes de(s)generados en la pieza coreográfica desde la perspectiva de los creadores escénicos: investigación en la que propongo desmontar la coreografía *Reverso* creada con la compañía Los Jóvenes Zapateadores, con el propósito de cartografiar las diversas experiencias vividas durante los procesos creativos. Se trata de propiciar una serie de ejercicios de memoria que permitan reflexionar ¿en qué medida la danza folclórica latinoamericana requiere hacerse cargo de los discursos machistas, violencia feminicida y discriminación sexo genérica arraigados en la noción de tradición que se replica en las escenas coreográficas en la actualidad?, así como identificar ¿cuáles fueron las maniobras técnico corporales y afectivas en la construcción del lenguaje del movimiento corporal de la coreografía *Reverso*, de(s)generado de la tradicional división del zapateado por regiones?, ¿qué fisuras, torceduras y dobleces promueve la noción *cuir de remix zapateados transfronterizos* para la danza folclórica escénica en México?, y ¿de qué maneras fueron interpeladas las marcas de género de los creadores escénicos y de los

repertorios tradicionales de la danza folclórica mexicana para esta propuesta escénica de(s)generada?

2.- Espirales e imágenes lésbicas en la danza contemporánea mexicana: una de las grandes preguntas sin resolver que me persiguió a lo largo de la investigación doctoral es ¿de qué maneras fueron acuerpadas las imágenes lésbicas en la danza por los grupos del movimiento de Danza Contemporánea Independiente en México? Logré ubicar en el archivo de Carlos Ocampo del CENIDI Danza José Limón del INBAL una crítica que menciona coreografías que abordaron durante la década de los noventa en México la temática lésbica en la danza: *Mujeres en luna creciente* de Barro Rojo (CDMX), *Piensa en Marlon Brando* de El Cuerpo Mutable (CDMX), *Breves instantes* de Delfos Danza Contemporánea (Sinaloa) y *Hay veces... cuando la soledad* de Arte Móvil Danza Clan (Nuevo León). Por lo que esta investigación tiene el propósito de documentar, reflexionar e historiar, desde la perspectiva del *anverso* y el *reverso* de las imágenes de lo coreográfico, estas cuatro piezas que acuerparon en escena los territorios lésbicos en la danza. Un tema hasta ahora inexplorado en el ámbito académico.

3.- La reina ha muerto: imágenes corporales anticoloniales: investigación/creación que vincula los territorios de la metodología translúcida entre arte coreográfico y academia. Montaje de una pieza que retoma formas de los tesoros resguardados en los museos europeos con el propósito de remasterizar el cuerpo con un enfoque descolonial, para gritar por la caída de las monarquías. ¡La reina ha muerto! es una protesta coreográfica danzada a través de imágenes sudorosas, galopantes, escurridizas y desviadas como crítica a la blanquitud del norte global. Polifonía de movimientos que trazan cartografías de piel morena que, en sus memorias, hacen arder siglos de historia de sometimiento, esclavitud y saqueo a Latinoamérica. *A desarrollarse como parte del Seminario Internacional de

Investigación *Red Itacate: sobras trasatlánticas*. Proyecto de investigación del Grupo de investigación Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo FIDEX, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Miguel Hernández, en intercambio con el Centro de Investigaciones y Estudios de Género y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Cruces permanentes entre prácticas coreográficas y escrituras académicas

Fue clave para el desarrollo de esta investigación entender la importancia de mover el cuerpo como historiador del arte desde la perspectiva del coreógrafo investigador, tanto en espacios de las aulas universitarias como en los de las prácticas artísticas. Me refiero a las transiciones del cuerpo entre las múltiples zonas de experiencia: seminarios académicos al interior del posgrado en Historia del Arte y el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM; salones de ensayos para la creación coreográfica de las piezas *XY Sujeto Inclasificable* (2019), *Reverso* (2020-2021) y *Protesta epidérmica* (2021); visitas al archivo Carlos Ocampo del CENIDI Danza José Limón; presentaciones de las coreografías en los teatros Daniel Ayala de Mérida, Esperanza Iris de la CDMX, en el CERESO femenino de Mérida y en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género CIEG de la UNAM; sesiones de revisión bibliográfica en las bibliotecas de la UNAM y de la Universidad Miguel Hernández en Valencia, España.

Lo anterior subraya los cruces permanentes entre prácticas coreográficas y escrituras académicas, donde si bien el cuerpo del historiador del arte es el artífice de un entramado de experiencias situadas en espacios, temporalidades y preguntas de investigación determinadas por una inquietud personal; es, al mismo tiempo, un diálogo compartido con los saberes de otros cuerpos que acompañan el proceso investigativo. Fue fundamental sumarme al *Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance SPEEP* del Posgrado en Historia del Arte coordinado por Didanwy Kent Trejo, así como al *Seminario*

de Cultura Visual y Feminismos coordinado, en diferentes combinaciones, por Rían Lozano, Marisa Belausteguigoitia y Nina Hoechtl en la UNAM.

Ambos seminarios han pugnado en la universidad por la existencia de espacios académicos donde los cruces entre prácticas artísticas e investigaciones académicas dialoguen. De manera que constituyen espacios colectivos para la escucha, el intercambio y el trabajo colegiado de forma permanente entre estudiantes de diversos posgrados dentro de la UNAM. Estos seminarios interrumpen la orfandad académica desde la que por lo regular se transita un programa de doctorado, por lo que, a su vez, esta investigación da cuenta de los contagios entre los saberes de estudiantes y profesores como una amalgama de cuidados desde los que también se puede generar conocimiento.

A lo largo del proceso de escritura de la tesis, estuve de manera permanente atravesado por mi dilema entre el orden que pide la academia y el caos que exige la práctica artística. Hoy puedo afirmar que sin caos las realidades otras no serán reveladas por la práctica artística y sin orden, el texto no será comprendido en su complejidad por la academia.

Soy una malinche.

Soy una malinche cuir coreógrafo e historiador del arte.

Traductora de ida y vuelta.

Las consecuencias teórico afectivas del proceso material de la escritura

Finalmente esta investigación es evidencia de que es posible ser bailarín, tener piel morena, dedicarse a la coreografía, tener rasgos totonacos, ser marica e historiador del arte al mismo tiempo. Las *prácticas coreográficas de(s)generadas* son la muestra de que la investigación académica es una pieza angular de transformación. En este sentido es necesario volver a la pregunta: ¿a partir de qué maniobras es posible transformar en gozo la investigación de

imágenes *homosexuales*, *gay* y *maricas* en la danza contemporánea mexicana que han sido ubicadas desde territorios dolorosos? La tesis revela que es posible mover el cuerpo del espacio del dolor y lamernos las heridas para devenir costra y, con el paso del tiempo, también cicatriz de esas historias que se guardan en la epidermis de quienes somos en el presente.

Durante la investigación, pude identificar diversas suturas en el fluir de la escritura a partir de una conexión muy emocional con el texto; en este sentido, puedo decir que fueron las emociones las que movieron las palabras hacia un tejido de memorias. Me refiero a la conexión profunda con el acto creativo de escribir, el cual he relacionado a lo largo de la tesis desde la perspectiva del coreógrafo investigador, ya que he vivido procesos parecidos cuando bailo o hago una coreografía. Hay una serie de hilos que conducen la experiencia danzada que es sentida en el texto sutura.

En mi experiencia la teoría atraviesa como hilos las capas corporales, se filtra por el cuerpo, lo traspasa, lo envuelve y eso va dejando *rastros de lo coreográfico* que finalmente son registrados en el texto. La mente forma parte del todo como cuerpo, por eso no hay una división entre leer para comprender intelectualmente versus sentir cómo las capas corporales se mueven, como placas tectónicas de la superficie piel: carne, cuerpo hacia lo profundo de las vísceras. Es un todo que permite otras fabulaciones de la historia del arte.

En mi aproximación metodológica *choto/marica* no hay una separación de la mente como intelecto del resto del cuerpo. Esto responde a que cuando el cuerpo baila una coreografía, se está procesando toda la información al mismo tiempo mientras se desarrollan los movimientos, por lo que puedo decir que se lleva a cabo procesos de *teorización danzante*. Ese acto inevitablemente establece una conexión con la vulnerabilidad como potencia de la escritura para sanar el dolor de las imágenes

homosexuales, gay y maricas en la danza contemporánea en México, para suturar las heridas.

El estado vulnerable del historiador del arte desde la perspectiva del coreógrafo investigador, implica abrirse a una gama cognitiva expandida dónde el cuerpo es un todo, dando cabida a un proceso profundamente emocionante. Lo anterior puede producir lágrimas, sudor, calor, fluidos, pensamientos otros y, por consecuencia, relatos historiográficos otros. La fuerza de la carga emocional articulada por el coreógrafo investigador, es un estado que permite abrir los sentidos del historiador del arte en clave cuir, desviado de la norma, para enriquecer los relatos de una sensibilidad históricamente castigada y ausente: la del artista que escribe versiones otras de la historia del arte.

La historia de la danza aquí contada es ese cúmulo de cicatrices como cartografías de la memoria de imágenes *homosexuales, gay y maricas* que, a su vez, son la sutura de un relato historiográfico que arde en una danza colectiva, feminista y cuir. Le llamo sutura a estos textos encarnados a través de la *protesta epidérmica*: los que inauguran imaginarios de resignificación del insulto como maniobra para quemarlo todo y renacer como el fénix de las cenizas.

Esta investigación es sutura a las heridas *homosexuales, gay y maricas* ya que permite reconocer territorios corporales en alegría compartida, en el contagio de cuerpos danzantes para imaginar futuros posibles en movimiento. Es la sutura que se teje en memorias hacia una nueva comprensión desde la piel por la deuda histórica de la Crítica de la Danza, de la Historia del Arte y de la Universidad con las personas LGBTTTIQ+ y con quienes hacen la danza contemporánea mexicana cada día.

En el escenario, la sutura es el final de una coreografía que se siente cuando la luz se desvanece lentamente y el diseño sonoro desaparece. Prácticamente no se ve más nada, el

ojo es estéril, solo queda sentir el cuerpo vibrante y la energía que se desprende por los poros de los artistas escénicos hacia los espectadores. La *sutura escénica* es ese tiempo dilatado en el que se puede sentir la respiración de los bailarines como una polifonía de emociones y sensaciones corporales, de fluidos que envuelven al cuerpo danzante y de imágenes que sobreviven en la memoria de los testigos, en la efímera certeza de los *rastros de lo coreográfico*.

Referencias consultadas

Aids. “Guerrero Barraza, Manlio”. En Participantes en el trabajo sobre VIH/SIDA en México. De *Amigos Contra el SIDA A.C. México* [en línea] <http://www.aids-sida.org/participnal-g.html> (consultado el 15 de junio de 2020).

_____. “Vasconcelos, Tito”. En Participantes en el trabajo sobre VIH/SIDA en México. De *Amigos Contra el SIDA A.C. México* [en línea] <http://www.aids-sida.org/participnal-v.html> (consultado el 10 de junio de 2020).

Alarcón Múgica, Alonso. “Cartografías desde la técnica corporal del bailarín”. En “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “David Salazar. Entrevista 1”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “Definiciones y teorías de género”. En “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “Diana Salazar. Entrevista 1”, presencial, inédita. Hermosillo, Sonora, 27 de abril. 2019.

_____. “Diana Salazar. Entrevista 2”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades: Lukas Avendaño”. En “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “Erik Zaragoza. Entrevista 1”, presencial, inédita. Hermosillo, Sonora, 27 de abril. 2019.

_____. “Erik Zaragoza. Entrevista 2”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “Guadalupe Ballesteros. Entrevista 1”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “Identidades coreográficas: el *performance* de la masculinidad”. En “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “Imágenes de lo coreográfico durante la pandemia por el COVID-19 en México”. En *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*. Coord. Elka Fediuk y Ahtziri Molina. Xalapa: Universidad Veracruzana. 2022.

_____. “Isaac Chau. Entrevista 1”, presencial, inédita. Hermosillo, Sonora, 27 de abril. 2019.

_____. “Isaac Chau. Entrevista 2”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “José Rivera Moya. Entrevista 2”, presencial, inédita. Zona Rosa, Ciudad de México, 14 de febrero. 2019.

_____. “Los otros femeninas, las otras masculinos: *Falso Cognado*”. En “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “Lukas Avendaño: Estudio de caso en Tehuantepec, Oaxaca”. En “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. 2017.

_____. “Miguel Mancillas. Entrevista 1”, presencial, inédita. Hermosillo, Sonora, 27 de abril. 2019.

_____. “Miguel Mancillas. Entrevista 2”, presencial, inédita. Hermosillo, Sonora, 28 de abril. 2019.

_____. “Miguel Mancillas. Entrevista 3”, presencial, inédita. Xalapa, Veracruz, 13 de noviembre. 2019.

_____. “Miguel Mancillas. Entrevista 4”, a distancia, inédita. Archivo de audio, 7 de octubre. 2020.

_____. “Miranda García. Entrevista 1”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “Rosario Manzanos. Entrevista 1”, telefónica, inédita. Ciudad de México, 2 de mayo. 2021.

_____. “Víctor Ledesma. Entrevista 1”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

_____. “Videodanza *Protesta Epidérmica*”. En Mesa de Cierre del *XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responsabilidad*, CIEG UNAM [en línea] <https://www.facebook.com/CIEGUNAM/videos/409716210646373/> (consultado el 7 de febrero de 2022).

_____. “Zulema Campoy. Entrevista 1”, a distancia, inédita. Archivo de texto, 15 de diciembre. 2020.

Aldana, Alma, Antonio Medina, David Alberto Murillo, Francisco Lagunés, José Ángel Aguilar, Juan Carlos Hernández Meijueiro, Juan Jacobo Hernández, Judith Vázquez Arreola, Lol Kin Castaneda, Oswaldo Rada y Xabier Lizarraga. “Comunidad LGBTI. Cronología de los hechos”. En *Amigos Contra el SIDA A.C.* [en línea] <http://www.aids-sida.org/archivos/LGBTI-CronologiaDeLosHechos.pdf> (consultado el 15 de junio de 2020).

Álvarez Gutiérrez, Óscar Ernesto. “Elecciones 2021: ¿Cuáles son los candidatos LGBT+ en México?”. En *Informador*, 18 de marzo de 2021 [en línea] <https://www.informador.mx/Elecciones-2021-Cuales-son-los-candidatos-LGBT-en-Mexico-t202103170001.html> (consultado el 30 de abril de 2021).

Ángulo Alterno. “-Fracción Masculino-” (estreno). Programa de mano *DanzaExtrema X Festival Internacional*, martes 24 de noviembre 2015, Sala Dagoberto Guillaumin, Teatro del Estado. Xalapa: Ángulo Alterno A.C. 2015.

_____. “Sinopsis curricular”. En *Carpeta XX Aniversario*. Xalapa: Ángulo Alterno A.C. 2020.

_____. “-Tempestad-”. Programa de mano *Función de Finalistas Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga. XXXIV Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea INBA-UAM*, Teatro Isauro Martínez, sábado 2 de mayo de 2015. Torreón: Coordinación Nacional de Danza, INBA. 2015.

_____. “~~XX: Sujeto inclasificable~~” (estreno mundial). Programa de mano *XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc´-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos)*, Teatro Daniel Ayala, jueves 5 de diciembre de 2019. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes. 2019.

Antares. “Cielo en rojo”. Programa de mano *Festival Un Desierto para la Danza ONCE*, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Sonora, 7 de abril de 2003. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura. 2003.

_____. “Falso Cognado”. Programa de mano *Festival Un Desierto para la Danza 13*, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura. 2005.

_____. “Las buenas maneras” (estreno). Programa de mano *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Sonora, Hermosillo, viernes 26 de abril de 2019. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura. 2019.

_____. “Núcleo Antares”. De *Antares Danza* [en línea] <http://antaresdanza.com/nucleo-antares/> (consultado el 20 de enero de 2021).

_____. “Tiro al Blanco, historia por entrega”. Programa de mano *Festival Un Desierto para la Danza 5*, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Sonora, 12 de abril de 1997. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura. 1997.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*. Trad. Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing. 2016.

_____. *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*. Trad. Norma Elia Cantú. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. 2015.

Apocapocdanza. “Jaime Camarena”. De *A Poc A Poc Danza* [en línea] <http://apocapocdanza.blogspot.com/2007/07/jaime-camarena-director-artstico-y.html> (consultado el 20 de junio de 2020).

Appleton, Cecilia. *Camas con Historias. XV años*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2007.

Artesehistoria. “Ballet Independiente”. En *Artes Escénicas en México, Artes e Historia* [en línea] https://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=13#demo3 (consultado el 3 de enero de 2020).

Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras. ‘palabras y acciones’*. Barcelona: Paidós. 1996.

Ávila Jiménez, Norma. “El Ballet Independiente: pionero del arte dancístico en la provincia mexicana”. En *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 03* (México: SEP/INBA/CID, 1985): 8-10.

Báez Rubí, Linda. *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine: un viaje a las fuentes*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 2012.

Bardet, Marie. “Pe(n)sar entre gestos. Tocar mirando y mirar tocando”. En *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza*. Edit. Victoria Mateos de Manuel. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2021.

Baricco, Alessandro. *La esposa joven*. Barcelona: Anagrama. 2016.

Belausteguigoitia Rius, Marisa. “Relecturas desde el otro lado. El letrado y la deslenguada. Octavio Paz y Gloria Anzaldúa”. En Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*. Trad. Norma Elia Cantú. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. 2015.

Belausteguigoitia Rius, Marisa y Rían Lozano de la Pola. “Introducción. Girar y contorsionar el mundo. Ponerlo al revés”. En *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*, Coord. Marisa Belausteguigoitia Rius y Rían Lozano de la Pola, Primera edición. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México. 2012.

_____. “Los dilemas de la visibilidad (Cultura visual y género)”. Programa del Seminario del Posgrado en Historia del Arte, semestre 2019-2 (febrero-mayo). México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2019.

Brito, Alejandro. Coord. *Violencia extrema. Los asesinatos de personas lgbttt en México: los saldos del sexenio (2013-2018)*. México: Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana A.C. 2019.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género”. En *Revista Debate Feminista*, Vol. 18 (octubre 1998): 296-314.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. 1ª edición, Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós. 2002.

_____. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis. 1997.

Camacho, Patricia. *Danza y box: bálsamo y herida*. México: CONACULTA/FONCA/INBA/CENART. 2007.

_____. *Danza y masculinidad. La participación masculina en la danza contemporánea mexicana. Dos estudios de caso*. México: Cenidi Danza/INBA /CONACULTA. 2000.

Campoy Bustamante, Zulema. "Biografía". De Archivo personal de Zulema Campoy Bustamante. 2021.

Cantú, Norma Elia. "Traducir: abrir caminos, construir puentes". En Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*. Trad. Norma Elia Cantú. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. 2015.

Cardona, Patricia. *Anatomía del crítico*. México D.F.: Pórtico de la Ciudad de México. 1991.

Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y de buenas maneras*. Nueva York: Appleton & Co. 1877.

Carrillo Maravilla, Eduardo, Armando Villegas Jiménez. "El descubrimiento del VIH en los albores de la epidemia del SIDA". En *Revista de Investigación Clínica*, vol.56 no.2 (abril, 2004): 130-133.

Cenididanza. "Líneas de investigación". En *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza* [en línea] <https://cenididanza.inba.gob.mx/index.php/coordinacion/lineas-investigacion> (consultado el 1 de junio de 2020).

_____. "Reseña histórica". En *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza* [en línea] <https://cenididanza.inba.gob.mx/index.php/presentacion/el-cenidid> (consultado el 1 de junio de 2020).

Chau, Isaac. "Biografía". De Archivo personal de Isaac Chau. 2021.

Chávez, Helena. "La rebelión de los insomnes". *Revista Des-bordes* (2009) [en línea] <http://des-bor-des.net/> (consultado el 21 de mayo de 2021).

Colectivosol. "Historia/Biografía institucional". De *Colectivo Sol* [en línea] <http://colectivosol.org/nuestrahistoria.html> (consultado el 1 de mayo de 2021).

Comisión Estatal de Derechos Humanos Jalisco. "¿Qué es la Población LGBTTTTIQ+?" [en línea] https://cedhj.org.mx/poblacion_LGBTTTTIQ.asp (consultado el 12 de julio de 2022).

Córdoba García, David. "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault". En *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, segunda edición. Edit. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona/Madrid. 2009.

Culturaslp. "Aniversario natalicio de Lila López". En *Secretaría de Cultura San Luis Potosí* [en línea] <https://culturaslp.gob.mx/aniversario-natalicio-de-lila-lopez/> (consultado el 3 de enero de 2020).

Dallal, Alberto. *Estudios sobre el Arte Coreográfico*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM. 2006.

_____. “Guillermina Bravo: la danza total”. En *Revista electrónica Imágenes UNAM* (diciembre 2013b) [en línea]
http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total
(consultado el 29 de enero de 2020)

_____. “La crítica del arte y de la danza”. Manuscrito inédito presentado en el ciclo de *Conversaciones sobre danza contemporánea* que se realizó el 4, 11, 18 y 25 de junio de 2014 en la Casa de las Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México. México: Archivo personal de Alberto Dallal. 2014.

_____. “La danza moderna en México”. En *Material de Lectura, Serie Las Artes en México*, núm. 1. México: Dirección de Literatura, UNAM. 2013a.

_____. *Lenguajes periodísticos*. 1ª Reimpresión. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 2007.

_____. *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2007.

Danza UNAM. Cartel *Piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*. Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario. Temporada del 1 al 11 de octubre de 1998. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Archivo de Carlos Ocampo: CENIDI Danza José Limón, INBAL. 1998.

_____. Programa *Piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*. Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario. Temporada del 1 al 11 de octubre de 1998. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Archivo de Carlos Ocampo: CENIDI Danza José Limón, INBAL. 1998.

DanzaExtrema Festival Internacional. “Reseña”. En *XI Congreso Nacional de la Red Nacional de Festivales de Danza*, 27 y 28 de noviembre de 2020. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 2020.

De Ita, Fernando. “La pasión crítica de Patricia”. En Patricia Cardona, *Anatomía del crítico*. México D.F.: Pórtico de la Ciudad de México. 1991.

De la Fuente Palacios, María Magdalena Scarlet. “La conformación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) a través de sus Planes de Estudio”. Tesina de Licenciatura en Pedagogía, Universidad Pedagógica Nacional Unidad Ajusco. 2012.

De Laurentis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press. 1987.

De León, Socorro. “Sorprendió el grupo Truzka, al dar aceptable actuación”. En *El Heraldo de San Luis Potosí* (San Luis Potosí, 20 de julio, 1986).

Delgado Martínez, César. Coord. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2009.

_____. *Raúl Flores Canelo. Arrieros somos*. México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. 1996.

Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. Trad. de C. González Marín. En *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS* [en línea] www.philosophia.cl (consultado el 26 de marzo de 2019).

Díaz, Javier. En “Biografía”. De Archivo Personal de Javier Díaz. 2021.

Dictionarycambridge. Definición de “bullying”. En *Cambridge English-Spanish Dictionary Cambridge University Press* [en línea] <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/bullying> (consultado el 16 de junio de 2022).

Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En *La política de las imágenes*. Alfredo Jaar. Trad. Alejandro Madrid y Adriana Valdés. Ed. Adriana Valdés. Santiago de Chile: Metales pesados. 2008.

Diez, Jordi. “La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México”. En *Estudios Sociológicos XXIX*: 86 (2011): 687-712

Dle. Definición de “anverso”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/anverso?m=form> (consultado el 5 de enero de 2021).

_____. Definición de “homosexual”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/homosexual?m=form> (consultado el 18 de junio de 2022).

_____. Definición de “maniobra” en *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/maniobra> (consultado el 12 de julio de 2022).

_____. Definición de “norma”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/norma> (consultado el 20 de junio de 2022).

_____. Definición de “ortodoxo”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/ortodoxo?m=form> (consultado el 17 de junio de 2022).

_____. Definición de “reverso”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] de <https://dle.rae.es/reverso?m=form> (consultado el 5 de enero de 2021).

_____. Definición de “sobrevivir”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/sobrevivir?m=form> (consultado el 16 de junio de 2022).

_____. Definición de “tachar”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/tachar?m=form> (consultado el 15 de mayo de 2021).

_____. Definición de “tratado”. En *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española* [en línea] <https://dle.rae.es/?id=aWyXdpt> (consultado el 15 de mayo de 2019).

Domanska, Ewa. “El «viraje performativo» en la humanística actual”. En *Criterios. Revista Internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. Trad. Desiderio Navarro. No. 37, 4ta época. (2011): 125-142.

Duggan, Lisa. “The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism”. En *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Edit. Russ Castronovo y Dana D. Nelson. (Durham, Duke University Press, 2002): 175-194.

Eder, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”. En *El arte en México: Autores, temas, problemas*. Coord. Rita Eder. México: FCE, CONACULTA, LN. 2001.

Edu. “Haydé Lachino”. En *Instituto de Estudios Críticos* [en línea] <https://17edu.org/hayde-lachino/> (consultado el 29 de abril de 2021).

El Día. “Ocho veces subió el telón. Pervertida, de Flores Canelo, recibió efusiva ovación en Bellas Artes”. En *El Día* (México, 23 de agosto, 1990).

Estéticas. “Alberto Dallal Castillo”. En *Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] http://www.esteticas.unam.mx/alberto_dallal (consultado el 1 de junio de 2020).

_____. “Instituto de Investigaciones Estéticas”. En *Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] <http://www.esteticas.unam.mx/instituto> (consultado el 1 de junio de 2020).

_____. “Misión”. En *Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] <http://www.esteticas.unam.mx/mision> (consultado el 1 de junio de 2020).

Facebook. “Biografía”. De *Muxe, muxhe performer. Lukas Avendaño* [en línea] <https://www.facebook.com/pg/Muxe-muxhe-performer-Lukas-Avenda%C3%B1o-815823491862168/about/> (consultado el 2 de junio de 2020).

Falconí Trávez, Diego, Santiago Castellanos, María Viteri. Edit. *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el sur*. Barcelona/Madrid: EGALES. 2014.

Fernández, Tomás y Elena Tamaro. “Biografía de Martha Graham”. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [en línea]

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/graham.htm> (consultado el 30 de mayo de 2019).

Filomarino, Rossana. “La técnica de Martha Graham”. En *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Volumen XLI, número 426, (julio, 1986): 29-30.

Flores Martínez, Óscar. “DF: aquí nos tocó nacer con la danza en el cuerpo”. En *El Universal* (6 de diciembre de 1988).

Fonca. “¿Qué es el FONCA?”. En *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* [en línea] <https://fonca.cultura.gob.mx/que-es-el-fonca/> (consultado el 10 de junio de 2020).

_____. “Programa de Apoyo a Grupos Artísticos y Profesionales de Artes Escénicas ‘México en Escena’”. En *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* [en línea] <https://fonca.cultura.gob.mx/blog/programa/programa-de-apoyo-a-grupos-artisticos-y-profesionales-de-artes-escenicas-mexico-en-escena/> (consultado el 10 de enero de 2021).

_____. “Sistema Nacional de Creadores de Arte”. En *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* [en línea] <https://fonca.cultura.gob.mx/blog/programa/sistema-nacional-de-creadores-de-arte/> (consultado el 10 de enero de 2021).

Foucault, Michael. *Microfísica Del Poder*. Ed. y Trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta. 1979.

Franko, Mark. “La danza y lo político: Estados de excepción”. En *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2019.

García, Miranda. “Biografía”. De Archivo personal de Miranda García. 2021.

Glosarios. “Adagio”. De *Glosario Ballet* [en línea] <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/adagio> (consultado el 22 de enero de 2021).

_____. “Allegro”. De *Glosario Ballet* [en línea] <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/allegro> (consultado el 22 de enero de 2021).

Godínez Rivas, Gloria Luz. “Jarocho queer. Deconstrucción del traje de jarocho en seis imágenes performáticas”. En *Morenas de Veracruz. Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. Xalapa: Universidad Veracruzana. 2019.

Gutiérrez, Laura G. *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: University of Texas Press. 2010.

Gutiérrez Castañeda, David. “Compartiendo intuiciones: una carta personal a Liliana Angulo”. En *Hablar y Actuar. Arte, pedagogía y activismo en las Américas*. Edit. Bill Kelley, Jr. y Rebecca Zamora. Chicago: University of Chicago Press. 2017.

_____. “Piel de la Memoria (Barrio Antioquía, mayo-agosto de 1999)”. En *Baukara 6. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*. (Bogotá, noviembre 2014): 36-66.

Hemisphericinstitute. “Ramos Smith Maya”. En *Hemispheric Institute* [en línea] http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/directorio/ramos_maya.htm (consultado el 4 de junio de 2020).

Herrera, Cristopher. En “Biografía”. De Archivo personal de Cristopher Herrera. 2021.

Herrera Bernal, Martha. “Miradas, voces y versiones. La Semana Cultural Lésbica-Gay en el Museo del Chopo (reportaje)”. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México. 2006.

Hoechtl, Nina y Rían Lozano. “Delirio Güero Proyección de video y Taller”. Cátedra Annetta Nicoli de la Universidad Miguel Hernández. 13 y 14 de junio de 2022. Altea: Facultad de Bellas Artes. 2022.

Inba. “Fundada a partir de una propuesta visionaria, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea cumple 42 años”. Boletín No. 1495 - 28 de septiembre de 2019. En *Inba* [en línea] <https://inba.gob.mx/prensa/13054/fundada-a-partir-de-una-propuesta-visionaria-la-escuela-nacional-de-danza-clasica-y-contemporanea-cumple-42-anos> (consultado el 8 de mayo de 2021).

ivonneortiz. “Ivonne Ortiz – Diseñadora de Iluminación”. En *ivonneortiz* [en línea] <https://ivonneortiz.net/ivonne-ortiz-disenadora-de-iluminacion/> (consultado el 22 de mayo de 2021).

Irys Gómez, Salvador. “¿Qué me cuentas a mí, que sé tu historia?”. En *México se escribe con J. Una historia de la cultura Gay*. Coord. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. México: Penguin Random House Grupo Editorial. 2018.

Izaguirre Ruíz, Juan. “La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento”. En *Memoria Académica V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. Mendoza: Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación, Universidad Nacional de la Plata. 2016.

Izeddiou, Taoufiq. “Carta de Taoufiq Izeddiou para Alonso Alarcón”. De *Association Anania pour l’Art et Culture-Marrakech*. 11 de mayo de 2014.

Jacobo, Gonzalo. “Biografía”. De Archivo personal de Gonzalo Jacobo. 2021.

Jigar, Ingrid. “Biografía”. De Archivo Personal de Ingrid Jigar. 2021

Jiménez de Sandi, Alfonso. “La Marcha del Orgullo LGBT de Ciudad de México”. En *Perspectivas. Revista de Ciencias Sociales* No. 1 (enero-junio, 2016): 1-13.

- Jóvenes Zapateadores. “Reverso”. Carpeta. Xalapa: Nandehui A.C. 2021.
- Juárez, Diana. “El feminismo es como una constelación. Belausteguigoitia, directora del CIEG”. En *La Silla Rota*, sección *La Cadera de Eva*, lunes 17 de mayo de 2021 [en línea] <https://lasillarota.com/lacaderadeeva/el-feminismo-es-como-una-constelacion-belausteguigoitia-directora-del-cieg/519041> (consultado el 22 de febrero de 2022).
- Kent Trejo, Didanwy Davina. “Constelación II: «Resonancias» de la promesa”. En “«Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «Reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México. 2016.
- _____. “La imagen intermedial: movimiento, instante y acontecer”. En “«Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «Reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México. 2016.
- _____. “La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas”. Seminario del Posgrado en Historia del Arte, Semestre 2019-2. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2019.
- _____. “Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance SPEEP”. Bitácora de la sesión del lunes 9 de noviembre de 2020. México: Posgrado en Historia del Arte, UNAM. 2020.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. “La política queer del espanglish”. En *intersticios y entrecruzamientos. Debate Feminista*. (abril, 2006): 141-153.
- _____. *Queer Ricans. Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.
- _____. *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 2021.
- Ledesma, Víctor. “Biografía”. De Archivo personal de Víctor Ledesma. 2021.
- Lemebel, Pedro. *Loco Afán, Crónicas de sidario*. Santiago: Lom Ediciones. 1997.
- Lepecki, André. “Choreography as Apparatus of Capture”. En *TDR: The Drama Review*, Volume 51, Number 2, T 194, (2007): 119-123.
- Lizarraga Cruchaga, Xabier. “La masculinidad polimórfica y el poder polifónico”. En *Revista de Estudios de Antropología Sexual*. Primera época, vol. 1, número 3. (2011): 5-24.
- _____. *Semánticas Homosexuales. Reflexiones desde la antropología del comportamiento*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2012.

López Clavel, Pau. “Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana”. En *Asparkía. Investigació feminista*. Número 26 (2015): 137-153.

López Rodríguez, Fernando. *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Barcelona/Madrid: EGALES. 2017.

_____. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Barcelona/Madrid: EGALES. 2020.

Louppe, Laurence. “La composición”. En *Poética de la danza contemporánea*. Trad. de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2011.

_____. *Poética de la danza contemporánea*. Trad. de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2011.

Lozano de la Pola, Rían. “Contagios y saberes incorporados. Feminismo, pedagogía y prácticas culturales”. En *El Aula Invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual*. Ed. Tatiana Sentamans y Daniel Tejero, Coord. Edit. Carmen G. Muriana. Valencia: Universidad Miguel Hernández de Elche, Fundación La Posta. 2014. 22-26

_____. “Escribir, leer y hacer cosas juntas: breve crónica de un aula contagiada”. En *Dossier Re-visiones*. Núm. 8, 2018 [en línea] <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/260/530> (consultado el 19 de febrero de 2022).

_____. “Estética *straight* y prácticas culturales a-normales: David Hume y Minique Wittig”. En *pipa*, núm. 02. (diciembre, 2012): 46-56.

_____. “Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes”. En *Revista Investigación Teatral*. Vol. 3, núm. 5. (invierno 2013-2014): 61-77.

Magun, C. y S. Fernández. “Piel de Látex... Danza vs SIDA”. En *Interescena. El escenario en el ciberespacio* [en línea] <https://interescena.com/portada-principal/piel-de-latex%E2%80%A6-danza-vs-sida/> (consultado el 15 de junio de 2020).

Manzanos, Rosario. “Adiós a Manuel Stephens”. En *Proceso*, Sección Cultura, lunes 6 de febrero de 2012 [en línea] <https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/2/6/adios-manuel-stephens-98456.html> (consultado el 19 de diciembre de 2020).

Martínez, José Luis. Coord. *Ramón López Velarde. Obra Poética*. Madrid: ALLCA XX, 1998.

Martínez, Ramón. *La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella*. Barcelona/Madrid: EGALES. 2016.

Martínez Oliva, Jesús. “Hacer gemir a las piedras. O de cómo revisar la historia -desde una perspectiva queer- En los Bajos de la Pirámide Invertida”. En *En los Bajos de la Pirámide*

Invertida del proyecto MNH, Museo Natural de Historia. Ed. Daniel Soriano y Pablo Sandoval. Trad. Marga Sandoval. Murcia: Centro Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia. 2018.

Martínez Rodríguez, José Ignacio. “Cárcel y persecución para homosexuales a menos de 20 kilómetros de España”. En *EL PAÍS*, Planeta Futuro, 22 de abril de 2019 [en línea] https://elpais.com/elpais/2019/04/22/planeta_futuro/1555935260_673996.html (consultado el 15 de abril de 2021).

Monsiváis, Carlos. “Diez y va un siglo”. En *México se escribe con J. Una historia de la cultura Gay*. Coord. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. México: Penguin Random House Grupo Editorial. 2018.

Montagu, Ashley. “La mente de la piel”. En *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*. Trad. Magdalena Palmer. Barcelona: Paidós. 2016.

Montero, Daniel. “Algunos apuntes sobre ‘lo contemporáneo’ en la crítica de arte en México”. En *Dossier #5/ Definiciones de lo contemporáneo en el arte, Índice Revista de Arte Contemporáneo*, sexta edición, Núm. 05, (junio, 2018): 55-61.

Montoya, Leydy. “Vaslav Nijinsky”. En *Historia-Biografía* [en línea] <https://historia-biografia.com/vaslav-nijinsky/> (consultado el 1 de junio de 2020).

Morones, Loris. En “Biografía”. De Archivo Personal de Loris Morones. 2021.

Muñoz, José Esteban. *Desidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 1999.

_____. “Introducción a la teoría de la desidentificación”. En *Estudios Avanzados de performance*. Edits. Diana Taylor y Marcela A. Fuentes. Trad. Ricardo Rubio. Primera edición. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2011.

_____. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra. 2020.

Naser Rocha, Lucía. “Coreopolítica y derecho a la ciudad: catracas para quien precisa”. En “De la politización de la danza a la dancificación de la política”. Tesis de Doctorado Filosofía. University of Michigan. 2017.

Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. Tercera edición. México: PUEG-UNAM, El Colegio de Sonora. 2015.

Ocampo, Carlos. “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”. En *Archivo de Carlos Ocampo*. Foto: Carlos Justis. México, D.F.: CENIDI Danza José Limón, Biblioteca de las Artes. 1997.

Palapa Quijas, Fabiola. “Falleció el promotor cultural José María Covarrubias”. En *La Jornada*, lunes 18 de agosto de 2003 [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2003/08/18/04an2cul.php?printver=1&fly> (consultado el 16 de junio de 2020).

Palazón Mayoral, María Rosa. *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*. México: Fondo de Cultura Económica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. 2006.

Parrini, Rodrigo y Alejandro Brito. “Introducción. La memoria y el deseo”. En *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. Coord. Rodrigo Parrini y Alejandro Brito. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. 2014.

Pérez Galí, Aimar. *Lo tocante*. Euskadi: Album. 2018.

_____. *Sudando el discurso*. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies. 2015.

Pérez Galí, Aimar y Conde Salazar, Jaime. “4º Elogio de la piel”. En *Cuadernos sobre el tocar*. Lleida: Centre d’Art La Panera, Ajuntament de Lleida. 2019.

_____. “Presentación”. En *Cuadernos sobre el tocar*. Lleida: Centre d’Art La Panera, Ajuntament de Lleida. 2019.

Piñón, Alida. “La compañía Antares Danza Contemporánea celebra 30 años”. En *El Universal*, sección Cultura, 3 de mayo de 2017 [en línea] <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2017/05/3/la-compania-antares-danza-contemporanea-celebra-30-anos> (consultado el 15 de enero de 2021).

_____. “Piel de látex contra el virus”. En *El Universal* Sección Cultura, martes 7 de junio de 2011 [en línea] <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65600.html> (consultado el 15 de junio de 2020).

Ponce de León R., Samuel. “Inicio de la epidemia”. En *Treinta años del VIH-SIDA: perspectivas desde México*. Edit. Mónica Flores Lobato. México: Centro de Investigación en Enfermedades Infecciosas, Fundación México Vivo. 2011.

Portillo Rangel, Olivia. *Animal de Fantasía*. Video Documental. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Difusión Cultural, UNAM, 2013 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MfdIX5pDBJ4> (consultado el 30 de abril de 2021).

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Trad. de Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama. 2011.

Prieto Stambaugh, Antonio. “Corporalidades disidentes de la performance sexo-diverso en Latinoamérica”. En *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad*. Coord. María Guadalupe Flores Grajales y

Víctor Saúl Villegas Martínez. Primera edición. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México. 2022.

_____. “Cuerpos grotescos y performatividad *queer*”. En *R-ED Arte, Cultura Visual y Género*, vol. 1, PUEG-UNAM, (2009): 1-6.

_____. “Queer/Joto: Performing the Epidermic Cartography of Lesbian and Gay Chicanos”. En *Meeting of the Latin American Studies Association*, March 16-18. Miami: Latin American Studies Association. (2000): 1-6.

_____. “‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño”. En *Latin American Theatre Review*, 48.1, (Otoño/Fall, 2014): 31-53.

Quiroga, Ricardo. “Luis Gabriel Zaragoza”. En *El Universal Cultura*, 2012 [en línea] https://archivo.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados12/EU_Danza_Nacional/luis.html (consultado el 20 de junio de 2020).

Ramos Smith, Maya. *La danza en México en la época colonial*. México: Secretaría de Educación Pública. 1990.

Ramos Villalobos, Roxana. “Presentación”. En Varios Autores, *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época 2014*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 2014.

_____. *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*. México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/FONCA. 2009.

Reyes Terán, Gustavo. “El tratamiento antirretroviral en México. Una perspectiva personal”. En *Treinta años del VIH-SIDA: perspectivas desde México*. Edit. Mónica Flores Lobato. México: Centro de Investigación en Enfermedades Infecciosas, Fundación México Vivo. 2011.

Rivera Garza, Cristina. “Desapropiación para principiantes”. En *Literal Magazine. Latin American Voices. Voces Latinoamericanas* [en línea] de <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/> (consultado el 13 de mayo de 2021).

_____. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus ediciones. 2015.

_____. “Ya para siempre enrabiadas: pequeño diccionario para las movilizaciones de hoy”. Conferencia inaugural del *XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responsabilidad*. De CIEG UNAM [en línea] <https://www.facebook.com/CIEGUNAM/videos/1864470287070871> (consultado el 1 de mayo de 2022).

Rivera Moya, José. Mensaje enviado a través de la red social *Facebook Messenger* por José Rivera Moya a Alonso Alarcón Múgica. 11 de octubre de 2019.

Ruiz, Luis Bruno. “Danza vulgar echó a perder una velada”. En *Excélsior*. México, 21 de noviembre. 1981.

Salazar, David. “Biografía”. De Archivo personal de David Salazar. 2021.

Salazar, Diana. “Biografía”. De Archivo personal de Diana Salazar. 2021.

Salinas Hernández, Héctor Miguel. “Matrimonio igualitario en México: la pugna por el Estado laico y la igualdad de derechos”. En *El Cotidiano*, núm. 202, (marzo-abril, 2017): 95-104.

Sánchez, Marcela. “El juego onírico”. En *Jornada Semanal*, Danza Núm. 475, domingo 11 de abril de 2004 [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2004/04/11/sem-marcela.html> (consultado el 10 de junio de 2020).

Santamaría, Francisco. Definición de “chote”. En *Diccionario de Mejicanismos*. Tercera edición. México: Editorial Porrúa. 1978.

_____. Definición de “chotear”. En *Diccionario de Mejicanismos*. Tercera edición. México: Editorial Porrúa. 1978.

Sholette, Gregory. *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*. Trad. de Sonia Muñoz. Fundación editorial archivos del Índice, primera edición. 2015.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Maculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave. 2002.

Tatzudanza. “Biografía Tatiana Zugazagoitia”. De *Tatzudanza* [en línea] <https://www.tatzudanza.com/biografia/> (consultado el 20 de mayo de 2022).

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso. 2012.

Telam. “A 30 años de que la OMS ya no considera enfermedad a la homosexualidad, 70 países aún la castigan”. En *Télam digital*, domingo 17 de mayo de 2020 [en línea] <https://www.telam.com.ar/notas/202005/464952-paises-castigan-homosexualidad.html> (consultado el 18 de junio de 2022).

Torres, Abril. “El movimiento estudiantil del 2 de octubre de 1968, la ‘Matanza de Tlatelolco’”. En *Revista Cambio* [en línea] <https://www.revistacambio.com.mx/cultura/el-movimiento-estudiantil-del-2-de-octubre-de-1968-la-matanza-de-tlatelolco/> (consultado el 15 de junio de 2020).

Tortajada, Margarita. *Danza de Hombre*. Culiacán: SOMECS-Sinaloa Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMUJER. 2005.

_____. “Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas”. En *Revista Reflexiones Marginales UNAM* #36, Dossier, año 11, 30 de noviembre de 2016 [en línea]

<https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2016/11/30/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/> (consultado el 15 de enero de 2021).

_____. *Danza y género*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA. 2011a.

_____. *Danza y poder*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA. 1995.

_____. “En busca de pruebas: la historia de la danza”. En *Revista Casa del Tiempo*. Núm. 81. (octubre, 2005): 44-47.

_____. *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA. 2012.

_____. “José Limón y las masculinidades hegemónicas: La pavana del Moro”. En *Revista Casa del Tiempo* (marzo 2003): 57-69.

_____. “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces”. En *Revista Casa del Tiempo*. Núm. 95-96 (diciembre-enero, 2007): 73-80.

_____. *Luis Fandiño. Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART. 2009.

_____. “Masculinidades Alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y Limón”. En *Hegemonía y Desestabilización: Diez reflexiones en el campo de la cultura y la sexualidad*. Coord. Antonio Marquet. México: Ediciones Eón-Fundación Arcoíris. 2011b.

_____. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos*. México, D.F.: CONACULTA-INBA. 2010.

Trimegisto, Lechedevirgen. “Pensamiento Puñal”. En *Tramoya. Cuaderno de teatro*. Núm. 120 (2014): 13-20.

Uv. “Antonio Prieto Stambaugh”. De *Universidad Veracruzana* [en línea] <https://www.uv.mx/cecda/antonio-prieto-stambaugh/> (consultado el 19 de octubre de 2021).

_____. “Rodrigo Angoitia Guerrero. Semblanza”. De *Universidad Veracruzana* [en línea] <https://www.uv.mx/danza/files/2015/02/Rodrigo-Angoitia-CV.pdf> (consultado el 2 de abril de 2021).

Vallejos, Juan Ignacio. Curso “Sobre lo coreográfico: historia, política y subjetividad”. Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Del 6 de octubre al 3 de noviembre de 2020.

Vargas Cervantes, Susana. “Saliendo del clóset en México: ¿queer, gay o maricón?”. En *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. Coord. Rodrigo Parrini y Alejandro Brito. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. 2014.

Velasco Vargas, Magali. “El texto corporal del coreógrafo Alonso Alarcón”. En *Artis. Revista cultural universitaria*, año 2019, Núm. 7, (septiembre-diciembre, 2019): 18-20.

Vidarte, Paco. *Ética marica*. Barcelona/Madrid: EGALES. 2007.

Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: Machado Libros. 2005.

Villaplana Ruiz, Virginia, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes. “Introducción. Memoria queer/cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global”. En *Arte y políticas de identidad*, vol. 16. (junio 2017): 9-14.

Welasco, Ju. En “Biografía”. De Archivo Personal de Ju Welasco. 2021

Youtube. Canción en video “Hasta que te conocí-Juan Gabriel”, de *Le Meow Adventures* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=UnN-yUCSzXo> (consultado el 24 de junio de 2022).

_____. Canción en video “Liszt - Piano Solo”, de *HALIDONMUSIC* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=wn9hxlkKNIc> (consultado el 17 de junio de 2022).

_____. Video “ANTARES:: Cielo en rojo”. De *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=G39iir2G7zc> (consultado el 10 de enero de 2021).

_____. Video “ANTARES:: Falso cognado”. De *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=K-nIb-NoBE> (consultado el 10 de enero de 2021).

_____. Video documental “La Coronela (1940) Punto de partida”. De Josefina Lavallo [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=g9ySgk6HYyQ> (consultado el 4 de abril de 2019).

_____. Video “Las Buenas Maneras” (Demo). De *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=sTmNUjngBBo> (consultado el 15 de enero de 2021).

_____. Video “PLIEGUES”. De *Antares Danza Contemporánea* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=KYgI2RBsN-o> (consultado el 11 de enero de 2021).

Zaccaria, Paola. “Translating Border, Performing Trans-nationalism”. En *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, vol. 4, núm. 3, (2006): 57-70.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama. 2017.

Zaragoza, Erik. “Biografía”. De Archivo personal de Erik Zaragoza. 2021.

Listado de imágenes

Imagen 1. Portada de la tesis. Astergio Pinto en la coreografía ~~XY: Sujeto inclasificable~~ de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos), Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras. 1

Imagen 2. Lukas Avendaño en “Mi cabello. Mi Raíz”, 2006, Oaxaca, foto: Edson Caballero. Archivo personal de Lukas Avendaño. 18

Imagen 3. Cartel ON MARCHE 9e Edition Festival International de Danse Contemporaine de Marrakech (du 3 au 9 mars 2014), Archivo personal de Alonso Alarcón. 49

Imagen 4. -Fracción Masculino- de Alonso Alarcón, Ángulo Alterno, 2015, Teatro del Estado, DanzaExtrema XI Festival Internacional, Xalapa, foto: Ana Miriam Gómez. 52

Imagen 5. Anna Albaladejo, Alonso Alarcón y Luan Pinheiro en la Marcha del Orgullo LGBTI+ 2022 València, sábado 25 de junio de 2022, Valencia, España, foto: Archivo Alonso Alarcón. 54

Imagen 6. El triángulo escaleno para pensar relaciones teóricas desiguales de Alonso Alarcón, junio 2022, Estancia de Investigación Doctoral, Centro de Investigación en Artes CÍA, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández, España. 56

Imagen 7. El baile de los 41 litografía de José Guadalupe Posadas, 1901, Aguascalientes, Archivo del Museo José Guadalupe Posadas. 60

Imagen 8. Meme distribuido por José Rivera Moya en junio de 2019, para dejar en claro en redes sociales que es él quien instauró el concepto de Danza Gay en México. Archivo en Facebook. 61

Imagen 9. Fotograma, José Rivera, “Animal de Fantasía” Documental de Olivia Portillo Rangel, ittacFilms, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Difusión Cultural, UNAM, 2013 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MfdIX5pDBJ4> (consultado el 20 de abril de 2021). 62

Imagen 10. “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza “José Limón”, Biblioteca de las Artes, 1997, México, D.F., foto: Pedro Labastida. 64

Imagen 11. “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza “José Limón”, Biblioteca de las Artes, 1997, México, D.F., foto: Pedro Labastida. 66

Imagen 12. Metodología choto/marica. Enfoques del contagio en la investigación de Alonso Alarcón, agosto 2021, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX. 73

Imagen 13. Astergio Pinto en la coreografía ~~XY: Sujeto inclasificable~~ de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos), Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras. 76

Imagen 14. Astergio Pinto en la coreografía ~~XY: Sujeto inclasificable~~ de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos), Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras. 77

Imagen 15. Nandy Luna y Kristal Flores en la coreografía Reverso de Alonso Alarcón, Compañía Los Jóvenes Zapateadores, 2020, Teatro J.J. Herrera, Xalapa, Veracruz, foto: Miguel Fernández. 78

Imagen 16. Dora Soto en la coreografía Reverso de Alonso Alarcón, Compañía Los Jóvenes Zapateadores, 2021, Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, CDMX, foto: Archivo JGB. 79

Imagen 17. Christopher Herrera como Inter1 en la videodanza Protesta epidérmica de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2021, CIEG UNAM, XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responshabilidad, CDMX, foto: Ingrid Jigar. 80

Imagen 18. Alonso Alarcón como Violeta en la videodanza Protesta epidérmica, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2021, CIEG UNAM, XXVIII Coloquio Internacional de Estudios de Género GRRRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Responshabilidad, CDMX, foto: Ingrid Jigar. 82

- Imagen 19.** Portada del Cuaderno 24, *Homenaje Una Vida en la Danza*, 1992, Archivo CENIDI Danza José Limón. 97
- Imagen 20.** Lukas Avendaño en *Réquiem para un Alcaraván*, 2016, Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, *DanzaExtrema XII Festival Internacional*, San Andrés Tuxtla, foto: Ana Miriam Gómez. 128
- Imagen 21.** Rodrigo Angoitia en *Amnesia*, 2010, Teatro del Estado, *Muestra Estatal de Danza Contemporánea de Veracruz-DanzaExtrema VI Festival Internacional*, Xalapa, foto: Archivo Estudio 28. 129
- Imagen 22.** “La Marcha Lésbico-Gay a su paso por Paseo de la Reforma”, *La Jornada*, Sección La Capital, pág. 49, 25 de junio de 1995, México, D.F., fotografía: Francisco Olvera. 146
- Imagen 23.** Marcha Lésbico-Gay de 1995, en “Otra vez fuera del closet”, *Uno Más Uno*, Sección La Contra, pág. 32, 25 de junio de 1995, México, D.F., foto: Alberto Carrillo L. 149
- Imagen 24.** ¡ALTO A LA REPRESIÓN! Cartel de la Primera Marcha convocada por FHAR y LAMBDA, 1979, México, D.F., foto: Archivo del Gobierno de México. 152
- Imagen 25.** Marcha de la Coalición Nacional de Lesbianas y Homosexuales, *Milenio*, México, D.F., foto: Archivo de la Fototeca Milenio. 153
- Imagen 26.** Marcha Lésbico-Gay de 1995, en “Otra vez fuera del closet”, *Uno Más Uno*, Sección La Contra, pág. 32, 25 de junio de 1995, México, D.F., foto: Alberto Carrillo L. 157
- Imagen 27.** Cartel *Piel de látex IV. SEXOCONTEMPORÁNEO / DANZA SEGURA*, Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario, Danza UNAM, Temporada del 1 al 11 de octubre de 1998, México D.F., Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza José Limón. 161
- Imagen 28.** Fotograma de La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021). 163
- Imagen 29.** Fotograma de Manuel Stephens en *Antes que amanezca, cuando ya va bien mala* de José Rivera, La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021). 165
- Imagen 30.** Fotograma de La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021). 166
- Imagen 31.** Constelación 1: *Imágenes coreográficas de la homosexualidad en México*, 2019, Posgrado en Historia del Arte, Archivo de Alonso Alarcón. 168
- Imagen 32.** Rosa Romero, Lidya Romero, Eva Zapfe y Jorge Domínguez en la coreografía *Historias como cuerpos* de Lidya Romero, Compañía Forion Ensemble, 1980, foto: Antonio Berlanga. 169
- Imagen 33.** David Barrón y Miguel Mancillas en la coreografía *Cables* de Miguel Mancillas, Compañía Truzka, 1982, Hermosillo, Sonora, foto: Archivo personal de Miguel Mancillas. 171
- Imagen 34.** David Barrón y Miguel Mancillas en la coreografía *Cables* de Miguel Mancillas, Compañía Truzka, 1986, San Luis Potosí, foto: Archivo personal de Miguel Mancillas. 172
- Imagen 35.** Miguel Mancillas en la coreografía *Toda mujer, todo hombre* de Miguel Mancillas, Compañía Truzka, 1986, San Luis Potosí, foto: Archivo personal de Miguel Mancillas. 173
- Imagen 36.** Jorge Saldaña y Manuel Márquez en la coreografía *Camas con Historias* de Cecilia Appleton, Compañía Contradanza, versión 2004, Teatro de la Danza, México, D.F., foto: Gloria Minauro. 174
- Imagen 37.** Fotograma de José Rivera en la coreografía *Tragedia en Polanco* de Raúl Flores Canelo con La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021). 176

- Imagen 38.** Fotograma coreografía *Danza del mal amor o mejor me voy* de José Rivera Moya con La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021). 178
- Imagen 39.** José Rivera en la coreografía *El bailarín* de Raúl Flores Canelo, Palacio de Bellas Artes, 1992, México, D.F., foto: Alfonso Vallejo. 181
- Imagen 40.** “José Rivera: un Narciso entre ángeles azules”, Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza “José Limón”, Biblioteca de las Artes, 1997, México, D.F., foto: Carlos Justis. 183
- Imagen 41.** Del lado derecho José Rivera Moya en la Marcha Lésbico-Gay, en “Otra vez fuera del closet”, *Uno Más Uno*, Sección La Contra, pág. 32, 25 de junio de 1995, México, D.F., foto: Alberto Carrillo L. 184
- Imagen 42.** Coreografía *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el futbol* de José Rivera Moya, *La Crónica*, Sección Cultura, pág. 12 B, 29 de marzo 1999, México, D.F., foto: José Núñez. 185
- Imagen 43.** Al frente Gerardo Nolasco, Erik Montes y Marcos Santana en ensayo de *La Cebra, tercer aniversario* de José Rivera Moya, *La Jornada*, Sección Cultura, pág. 35, agosto de 1999, México, D.F., foto: Omar Meneses. 186
- Imagen 44.** “Práctica de enfoques performativos para la investigación”, *Seminario La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas* de Didanwy Kent Trejo, Centro Escultórico, UNAM, 10 de abril de 2019, Posgrado en Historia del Arte, foto: Didanwy Kent Trejo. 187
- Imagen 45.** “Práctica de enfoques performativos para la investigación”, *Seminario La vida de las imágenes: perspectivas intermediales y performativas* de Didanwy Kent Trejo, Centro Escultórico, UNAM, 10 de abril de 2019, Posgrado en Historia del Arte, foto: Didanwy Kent Trejo. 194
- Imagen 46.** Constelación 2: *Imágenes coreográficas del culo de la cebra y el culo de los bailarines*, 2019, Posgrado en Historia del Arte, Archivo de Alonso Alarcón. 195
- Imagen 47.** Constelación 3: *Delineados de las imágenes que ya no están*, 2019, Posgrado en Historia del Arte, Archivo de Alonso Alarcón. 196
- Imagen 48.** Programa de mano *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el futbol*, Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario, Danza UNAM, Temporada del 4 al 14 de marzo de 1999, México D.F., Archivo de Carlos Ocampo, CENIDI Danza José Limón. 199
- Imagen 49.** Fotograma coreografía *Bailemos a Mozart por los ángeles que han caído* de José Rivera Moya con La Cebra Danza Gay, “Documental La Cebra” de Ari Solano, *Virtual Films, Graphics & Display*, México, 2003 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=M-q9xCCGMhQ&t=343s> (consultado el 12 de abril de 2021). 200
- Imagen 50.** Fotograma de La Cebra Danza Gay, “Animal de Fantasía” Documental de Olivia Portillo Rangel, *ittacFilms*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Difusión Cultural, UNAM, 2013 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MfdIX5pDBJ4> (consultado el 20 de abril de 2021). 205
- Imagen 51.** Entrenamiento para *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, Casa de la Cultura de Sonora, 2021, Hermosillo, foto: Archivo de Antares. 208
- Imagen 52.** Miguel Mancillas y Asiria Valenzuela en *Falso Cognado* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, Teatro-Auditorio del COBACH, 2005, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 210
- Imagen 53.** Joel Durazo, Diana Salazar, Ulises Corella y David Salazar en *Los descalzados* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Sonora, 2017, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 211
- Imagen 54.** Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 213

Imagen 55. Víctor Ledesma en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 217

Imagen 56. Miranda García y Erik Zaragoza en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 218

Imagen 57. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Ricardo León. 223

Imagen 58. Personaje sonoro Franz Liszt, Código QR para la *Coreoescritura* de Alonso Alarcón sobre *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, 2022, Posgrado en Historia del Arte, UNAM, Archivo personal de Alonso Alarcón. 224

Imagen 59. Omar Romero, Erik Zaragoza y Zulema Campoy en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 226

Imagen 60. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 227

Imagen 61. Diana Salazar y David Salazar en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 229

Imagen 62. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 230

Imagen 63. Víctor Ledesma en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 231

Imagen 64. Tania Alday, Diana Salazar, Gabino Guerrero, Miguel Pro y Víctor Ledesma en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 232

Imagen 65. Citlali Gasca en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 233

Imagen 66. Citlali Gasca y Ana Paula Ornelas en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 235

Imagen 67. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 236

Imagen 68. Víctor Ledesma, David Salazar, Miranda García, Ana Paula Ornelas y Erik Zaragoza en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 237

Imagen 69. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 238

Imagen 70. Miranda García en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 239

Imagen 71. Coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 240

Imagen 72. Erik Zaragoza y Miranda García en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Reyes. 241

Imagen 73. Erik Zaragoza y Miranda García en la coreografía *Las buenas maneras* de Miguel Mancillas, Compañía Antares Danza Contemporánea, 2019, Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Sonora, *XXVII Muestra Internacional Un Desierto para la Danza*, Hermosillo, foto: Edith Cota. 242

Imagen 74. Contraportada de la tesis. Astergio Pinto en la coreografía ~~XY: Sujeto inclasificable~~ de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, *XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos)*, Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras. 283

Imagen 74. Contraportada de la tesis. Astergio Pinto en la coreografía ~~XY: Sujeto inclasificable~~ de Alonso Alarcón, Compañía Ángulo Alterno Danza, 2019, Teatro Daniel Ayala, XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic (Lo bailamos, lo danzamos), Mérida, Yucatán, foto: Emanuel Contreras.

SOY UNA MALINCHE.
SOY UNA MALINCHE CUIR
COREÓGRAFO E HISTORIADOR DEL ARTE.
TRADUCTORA DE IDA Y VUELTA.

ALONSO ALARCÓN MÚGICA

