



Universidad Veracruzana

UNIVERSIDAD VERACRUZANA
FACULTAD DE TEATRO
MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS

**MASCULINIDADES POLIMÓRFICAS EN LA COREOGRAFÍA
CONTEMPORÁNEA MEXICANA (2000-2015)**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES ESCÉNICAS
PRESENTA

ALONSO ALARCÓN MÚGICA

DIRECTOR:
DR. ANTONIO PRIETO STAMBAUGH

ASESORA:
DRA. GLORIA LUZ GODÍNEZ RIVAS

XALAPA, ENRÍQUEZ, VERACRUZ

DICIEMBRE 2017

Para mis abuelas, Ángeles y María,
para mis abuelos, Alonso y Antonio,
por enseñarme a ser un hombre sensible.

Para mi madre y mi padre, María Esther e Ismael,
por su infinito amor.

Para mi hermana, Cynthia Esther
y mis hermanos Ismael Antonio e Iván,
por su apoyo incondicional.

Para Melisa, María José, Rebeca,
Juan Pablo y Eduardo.

Índice

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	11
Capítulo I	
Género y masculinidades. Especificación teórica y propuesta de análisis	23
I.1 Definiciones y teorías de género.....	23
I.2 De la masculinidad a las masculinidades.....	27
I.3 El género como lente analítico de la danza en México	32
I.4 La masculinidad como categoría analítica de la coreografía contemporánea	37
I.5 Identidades coreográficas: El <i>performance</i> de la masculinidad.....	41
Capítulo II	
Danza y composición coreográfica.....	52
II.1 Definiciones y teorías de la danza	53
II.2 De la danza a la composición coreográfica contemporánea	61
II.3 El/la coreógrafo/a como generador/a de subjetividades escénicas	71
II.4 <i>Coreografía polimórfica</i> : danza escénica con perspectiva de género	76
Capítulo III	
Genealogías de la masculinidad en la danza contemporánea y posmoderna en México	80
III.1 Danza contemporánea para varones	80
III.2 El cuerpo globalizado: conceptos y contradicciones.....	86
III.3 Danza posmoderna: deconstrucciones del bailarín contemporáneo	89
Capítulo IV	
Rodrigo Angoitia: Estudio de caso en Xalapa, Veracruz	99
IV.1 Procesos de creación coreográfica interdisciplinaria	100
IV.2 Poéticas de la masculinidad en crisis: <i>Amnesia</i>	106
Capítulo V	
Miguel Mancillas: Estudio de caso en Hermosillo, Sonora	125
V.1 Cartografías desde la técnica corporal del bailarín.....	126
V.2 Los otros femeninas, las otras masculinos: <i>Falso Cognado</i>	142

Capítulo VI

Lukas Avendaño: Estudio de caso en Tehuantepec, Oaxaca	175
VI.1 El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades: Lukas Avendaño	177
VI.2 Masculinidades travestidas en la muxheidad: <i>Réquiem para un Alcaraván</i>	187
Conclusiones	209
Bibliografía y otras fuentes.....	218
Listado de figuras.....	229
Anexo 1	
<i>Silabario coreográfico: Aproximaciones a la epistemología creativa de Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas y Lukas Avendaño</i>	230
Anexo 2	
Rodrigo Angoitia	240
A. Cronología coreográfica.....	240
B. Programa de mano del estreno de <i>Amnesia</i>	243
C. Nota de prensa del estreno de <i>Amnesia</i>	244
Anexo 3	
Miguel Mancillas	246
A. Cronología coreográfica.....	246
B. Programa de mano del estreno de <i>Falso Cognado</i>	249
C. Nota de prensa del estreno de <i>Falso Cognado</i>	251
Anexo 4	
Lukas Avendaño.....	252
A. Cronología coreográfica.....	252
B. Programa de mano del estreno de <i>Réquiem para un Alcaraván</i>	253
C. Nota de prensa del estreno de <i>Réquiem para un Alcaraván</i>	255

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco al Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana por darme el espacio y la infraestructura necesaria para llevar a término la Maestría en Artes Escénicas y la investigación que presento en este documento. De la misma forma quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que me permitió durante los dos años de la maestría, dedicarme a este estudio de manera exclusiva, y que, por medio de la beca mixta nacional, facilitó mi estancia de investigación en la Ciudad de México.

Agradezco a El Colegio de México, en especial al Centro de Estudios Sociológicos por recibirme como estudiante de intercambio escolarizado en la Maestría en Estudios de Género durante los seis meses que duró mi estancia en la capital del país, así como al Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), por el apoyo que recibí como alumno del Verano de Investigación y Estudios de Género en 2016 y 2017, posibilitando la valiosa retroalimentación desde la perspectiva de otros especialistas en el área.

Quiero agradecer a la Universidad Veracruzana, en especial a la Maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro, por el apoyo económico que recibí para asistir a Congresos en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en la Universidad Complutense de Madrid para presentar avances de esta investigación, así como a la Dirección General de la Unidad de Estudios de Posgrado. A la Maestría en Antropología de la misma casa de estudios, por acogerme como alumno de movilidad académica interna en el Seminario de investigación: Identidad y Estudios de Género. De la misma forma agradezco a Ángulo Alternativo A.C., por el apoyo económico que

recibí y que hizo posible una parte importante del trabajo de campo, así como la adquisición de material bibliográfico relevante para la investigación.

Es una lista muy larga de personas a las cuales deseo agradecer su contención, apoyo y solidaridad, para que este trabajo de investigación al que me he dedicado los dos últimos años fuera posible; se dice fácil, pero fue un periodo de expansión a través de nuevos e intensos procesos de vida, así como de desafíos académicos que me llevaron a desarrollarme por territorios inexplorados.

En primer término, me gustaría dar las gracias a los tres coreógrafos que compartieron conmigo sus inquietudes, deseos y formas diversas de aproximarse a la práctica de la coreografía y de la danza. Siempre de manera generosa, desinteresada y abierta. Experimenté y aprendí mucho desde sus contextos particulares para crear, en la observación de sus procesos coreográficos desde diferentes angulares. Disfruté las entrevistas, las reflexiones compartidas, las charlas y los encuentros en lo más íntimo de las salas de ensayo, desde la duela, el foro y sus historias de vida.

Mi agradecimiento especial a Miguel Mancillas, por su acompañamiento permanente a lo largo de toda la investigación. Querido Miguel, gracias por tu amistad, por las charlas de café y por los capítulos de tu vida privada a los que me permitiste acceder para comprender un poco más de tus obsesiones coreográficas. Gracias por recibirme en el maravilloso desierto de Sonora, por dejarme entrar hasta los espacios de profunda intimidad en tu trabajo con Antares Danza Contemporánea. Gracias a cada uno de tus intérpretes: Isaac, Tania, Omar, Ana Paula, David, Diana, Joel, Ulises y Eunice, por su disposición, su tiempo y su solidaridad.

Agradezco a Lukas Avendaño por cambiar el rumbo de mis primeras rutas y de mis ideas sobre lo masculino desde lo coreográfico. Querido Lukas, gracias por tu complicidad, tu presencia y tu compromiso incondicional para movilizarme por otras zonas de experiencia. Muchas gracias a Rodrigo Angoitia por las conversaciones y reflexiones en conjunto; por abrir la puerta de su casa y lugar de trabajo Estudio 28. Querido Rodrigo gracias por tu generosidad y énfasis en la importancia del bailarín y lo femenino para la existencia de la escena coreográfica.

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la guía del doctor Antonio Prieto Stambaugh, mi director de tesis. Agradezco su confianza en mi labor como artista investigador y en mi escritura desde la mirada del coreógrafo. Ha sido un privilegio todo lo que he podido aprender en estos dos años, de su trabajo como director de tesis, como profesor e investigador. Gracias querido Antonio por tu compromiso y dedicación desde el primer momento en el que fui aceptado en la maestría, por tener siempre las palabras adecuadas para que yo lograra organizar de manera clara las ideas y resolver las dudas y confusiones propias de temas poco explorados en las artes escénicas como el de las masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana. Gracias por compartirme tu perspectiva desde los estudios del *performance*, por el acompañamiento y el entusiasmo de relacionar los estudios de género con las poéticas coreográficas.

Mi agradecimiento a la doctora Gloria Luz Godínez Rivas, quien asesoró esta investigación desde su perspectiva como teórica de la danza y de la filosofía. Querida Gloria, gracias por tus palabras de aliento y sobre todo por la confianza que siempre depositaste en mi trabajo como investigador. Gracias por recordarme el valor de enunciar nuestras voces y

filosofías desde la danza, desde el cuerpo como un universo complejo para el estudio académico en artes escénicas.

Así mismo, agradezco a las doctoras Elzbieta Fediuk Walczewska, Andrea Margarita Tortajada Quiroz, Irmgard María Rehaag Tobey y a la maestra Lilia del Carmen Palacios por las lecturas detalladas que hicieron a este trabajo de investigación. Contar con su diversidad de experiencias desde las Poéticas Escénicas, la Investigación en Danza, la Antropología, las Ciencias Sociales, los Estudios de Género y las Ciencias Políticas, me permitieron expandir mi observación con un sentido crítico y mediar entre lo posible y lo deseable en esta investigación, así como dimensionar las complejidades para abordar un trabajo con las características planteadas en mi protocolo. Muchas gracias por los diálogos y reflexiones compartidas a lo largo de estos años, así como por sus aportaciones específicas en los seminarios que cursé con cada una de ustedes como parte de mi proceso formativo.

Quiero agradecer a todos/as los/las profesores/as con quienes tuve la oportunidad de compartir mi trabajo de investigación durante los dos años en los cursos y seminarios del posgrado. Agradezco al doctor Nelson Minello Martini, profesor investigador del Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México, por las lecturas recomendadas y su interés en mi trabajo. Me siento privilegiado por haber sido uno de sus coseminaristas del curso sobre poder y dominación; fue extraordinario vivenciar el profundo respeto y equidad en las discusiones grupales. Agradezco especialmente a las doctoras Gabriela Cano, Cristina Herrera y Karine Tinat del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), así como a Ana Paulina Gutiérrez por su valioso apoyo y generosidad siempre.

Mi agradecimiento a las doctoras y doctores investigadores de la planta académica de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana: Ahtziri Molina Roldán,

Paloma López Medina Ávalos, Domingo Adame Hernández, Octavio Rivera Krakowska, Daniel Domínguez Cuenca y Ricardo García Arteaga. Gracias por aportarme su amplia experiencia en la investigación teórica, así como herramientas metodológicas provenientes de distintas disciplinas. También al doctor Octavio Rivera Krakowska, coordinador del programa de maestría cuando ingresé y al doctor Antonio Prieto Stambaugh, actual coordinador, por su apoyo y amabilidad para resolver de manera satisfactoria una infinidad de detalles importantes durante mi proceso como maestrando.

Gracias a mis bailarinas, bailarines y equipo de producción de Ángulo Alterno Danza Contemporánea, por ser una fuente inagotable de inspiración creativa. Gracias Leticia Velasco, Anhelim Gómez, Ana Karen Ibarra, Ingrid Jiménez, Claudia Roa, Loris Nicole Morones, Ana Miriam Gómez, Sergio Reynoso, Alex Corzetti, Rodolfo Ruiz, Rogelio Arraño, Jesús Rodríguez, Israel Ismael Infante, Eladio Herrera y Guillermo Serrutti. Agradezco su paciencia, su solidaridad e incondicional amor por nuestra danza a pesar de mis ausencias en estos últimos dos años. A mis cómplices de vida Dalia Pérez Castañeda, Blanca Ramírez Gil, Verónica Alvarado, Alicia Sánchez, Mariel Morales, Jonathan Castillo, Francisco Lermo y Leandro de Souza, por su contención y su amistad absoluta.

Finalmente quiero agradecer a mis amigas Juliana Welasco, Arminda Vázquez y Casandra Ruiz, así como a mi amigo Alejandro Velázquez por las aventuras compartidas, las alegrías y las tristezas, las reflexiones en colectividad, los campamentos de estudio y las convivencias que nos hicieron dialogar a través del maquillaje escénico, los títeres, las letras, el teatro, la improvisación y la danza; liminalidad desde donde inauguramos imaginarios transversales para la investigación de las artes escénicas en nuestras trayectorias vividas y con la esperanza compartida de que algún día terminaríamos la tesis de maestría.

Masculinidades polimórficas en la coreografía

contemporánea mexicana (2000-2015)

Introducción¹

La investigación que a continuación presentamos sostiene que la práctica de la coreografía es una herramienta para la reimaginación de las masculinidades en México, con lo cual proponemos intersecciones entre los estudios de género con la danza y, de manera más específica, del estudio de las masculinidades con la coreografía. El título de la presente tesis, *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)* nos dirige hacia formas de abordar la representación de las masculinidades en México en la composición coreográfica contemporánea.

A través del abordaje de una concepción artística, esta investigación busca observar de forma amplia e inclusiva las corporalidades masculinas que muestran al sujeto en un rango expandido de su masculinidad, así como la dimensión performativa de su género sexual (Butler: 1988) en la composición coreográfica contemporánea. Este trabajo, que se adscribe en la línea de investigación *Teatralidad, performatividad y cultura* de la Maestría en Artes Escénicas, busca visibilizar nuevas interpretaciones sobre las masculinidades en la danza y ponderar otras formas de trabajar el cuerpo masculino en relación con la práctica coreográfica hacia un contexto sociocultural.

¹ Una versión preliminar de esta introducción fue presentada con el título “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015): Aproximaciones a las poéticas coreográficas de Lukas Avendaño, Rodrigo Angoitia y Miguel Mancillas” en el *I Congreso Internacional de Filosofía de la danza* en la Universidad Complutense de Madrid, España 2017.

A su vez, nuestra investigación tiene como tema central la deconstrucción de la versión hegemónica de género masculino en la danza creada por una selección de tres coreógrafos mexicanos entre el año 2000 y el 2015, y sus obras, piezas que exponen en la escena cuerpos y discursos coreográficos que no se encuadran en una estructura binaria de género masculino o femenino determinada por el sexo.

La tesis está escrita desde la mirada de un coreógrafo de danza contemporánea en primera persona del plural: nosotros. Enunciarnos desde el “nosotros” representa una política de inclusión, pues sostenemos que las experiencias que dan origen a sistematizar este trabajo de maestría son el resultado de un proceso de investigación en el que se involucran prácticas y saberes de diferentes personas, sin los que sería imposible afirmar la tesis que sostiene la presente investigación.

Hablar desde el nosotros es un posicionamiento que incluye una diversidad de enfoques teóricos y prácticos para poder acercarnos a poéticas coreográficas particulares. Somos nosotros, filtrados desde la mirada del coreógrafo, teorizando prácticas de la composición coreográfica contemporánea que entretejen dos perspectivas centrales como lentes analíticos en esta investigación: La coreografía y la perspectiva de género enfocada, en este caso, desde las masculinidades.

Abordamos nuestro objeto de estudio a través de tres estudios de caso: Rodrigo Angoitia (Ciudad de México, 1967), Miguel Mancillas (Hermosillo, Sonora, 1963) y Lukas Avendaño (Tehuantepec, Oaxaca, 1977), para lo cual presentamos el análisis de piezas y procesos de coreógrafos mexicanos que muestran posibilidades alternas de masculinidad a los roles que un bailarín varón “debería” responder de modo tradicional, desde la heteronormatividad aún preponderante en la escena de la danza escénica en México y el

mundo. Como señala Xabier Lizarraga: “las masculinidades, como las feminidades, dan lugar a múltiples escenarios, dramaturgias y coreografías, a narrativas y textos sumamente complejos, en los que las contradicciones no solo son inevitables, sino que son imprescindibles” (Lizarraga: 2011, 18-19).

Las tensiones entre las múltiples formas en las que se expresan las masculinidades en la coreografía son parte central para la construcción de significados en los que se debate la danza contemporánea actual. Estas tensiones nos permiten analizar lo que aquí llamamos las *masculinidades polimórficas* en la escena, siguiendo el concepto acuñado por Lizarraga en el que explica que la masculinidad es polimórfica dado 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)” (2011: 18-19).

Lo anterior nos permite proponer en esta tesis la categoría de *coreografía polimórfica*, para observar los constructos corporales en la escena de la danza actual que muestran altibajos y derrapes en el creador escénico, y sus contornos de composición (de movimiento, de tiempo y de espacio) que no son fijos e inamovibles. Para sustentar la *coreografía polimórfica* abordaremos piezas coreográficas que nos revelan procesos de resistencia y deconstrucción de la masculinidad hegemónica, en la que es posible para el bailarín varón expresarse a través de la epistemología dancística. Los tres coreógrafos elegidos para este estudio corresponden a tres ubicaciones geográficas distintas (norte, centro y sur), estilos de movimiento diversos y formas de abordar la escena coreográfica mexicana desde sus particularidades contextuales.

La selección de coreógrafos no busca colocarlos como los únicos representantes de la *coreografía polimórfica*: práctica escénica que dialoga con la perspectiva de género y la danza. Tampoco se busca afirmar que sean los primeros en la historia en desarrollar estos cuestionamientos de la masculinidad desde la coreografía escénica, pues encontramos ejemplos anteriores al año 2000 con piezas de Raúl Flores Canelo con el Ballet Independiente o José Rivera Moya desde la década de los noventa con su proyecto La Cebra Danza Gay.

Se trata de tres ejemplos radicalmente diferentes entre sí, y es esa diversidad en sus formas de crear dispositivos coreográficos la que nos permitirá expandir el análisis y decantar en obtener respuestas desde tres perspectivas que aportan a la diversidad y al disenso que requiere la *coreografía polimórfica*. Del noroeste del país, Miguel Mancillas. Es bailarín y coreógrafo formado por distintos maestros de la danza contemporánea mexicana, como Xavier Francis e Isabel Hernández, en la década de los ochenta. Actualmente es director de la compañía Antares Danza Contemporánea, y además de tener una formación dancística realizó estudios en artes visuales.

Del centro del país, Rodrigo Angoitia. Es bailarín y coreógrafo radicado desde 1997 en la ciudad de Xalapa, Veracruz, donde desarrolla su proyecto Estudio 28 al lado de la alemana Beate Zschiesche. Fue integrante de la Compañía UX Onodanza de Raúl Parrao en los noventa y fue bailarín de piezas del coreógrafo japonés Ko Murobushi. En la actualidad, es académico en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.

Finalmente, del sur del país, Lukas Avendaño. Es antropólogo y bailarín formado en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. Realiza su producción escénica

principalmente en las ciudades de Xalapa y Oaxaca. Ha creado piezas más cercanas al *performance* en una hibridación de coreografía con poesía e instalación.

Esta investigación está fundamentada en teorías de género, teorías de movimiento, teorías de *performance*, así como procesos autorreferenciales en diálogo permanente a lo largo de los capítulos con conceptos planteados por diversos teóricos que serán abordados más adelante. Exponemos en este trabajo el resultado de procesos desarrollados a través de reflexiones con los tres coreógrafos en un ir y venir de la práctica de la coreografía a la teoría de género para sistematizar las experiencias escénicas desde el quehacer específico de los tres creadores como las principales fuentes que aportaron información generosa y consistente para la elaboración de esta investigación.

Para delimitar el objeto de estudio, presentamos el análisis coreográfico de una pieza seleccionada del repertorio de cada creador: *Amnesia* (estreno 2010) de Angoitia, *Falso Cognado* (estreno 2005) de Mancillas y *Réquiem para un Alcaraván* (estreno 2012) de Avendaño; piezas creadas entre el año 2000 y el 2015 que nos permitan identificar sus interpretaciones de la masculinidad, su abordaje, visión y deconstrucción.

La decisión de estudiar estas piezas en un periodo particular corresponde a que las tres coreografías fueron observadas de forma presencial por el sustentante de esta tesis, archivo de experiencias que tiene la intención de colocar la propia subjetividad del investigador en el estudio presentado, así como el análisis teórico que recupera la mirada especializada de un coreógrafo que analiza la danza en la escena. Esto, para demostrar con los tres ejemplos citados, formas coreográficas alternas de expandir con una perspectiva crítica el rol del bailarín varón en la escena contemporánea de la danza en México de principios del siglo XXI.

Este trabajo propone como pregunta rectora: ¿cuáles son las posibles deconstrucciones de género masculino en la coreografía contemporánea entre creadores mexicanos de 2000 a 2015?, interrogante eje para las reflexiones que nos lleva a su vez a preguntarnos a lo largo de la tesis: ¿qué relación tiene la construcción de identidades masculinas con los procesos de desarrollo a nivel coreográfico? ¿Es posible identificar un manejo performativo de la masculinidad en los tres coreógrafos estudiados? ¿Cuáles son las masculinidades encarnadas por el bailarín varón en el planteamiento coreográfico de las obras estudiadas?, y finalmente cuestionar si estamos a inicios del siglo XXI ya en condiciones de describir una escena dancística que plantea nuevas masculinidades, o más bien estamos en un momento en el que conviven viejos y nuevos modelos de la masculinidad en la danza escénica mexicana.

La metodología para la recolección de la información consideró las siguientes técnicas: 1) Entrevistas presenciales y vía Skype a coreógrafos y bailarines intérpretes, 2) Observación de las piezas coreográficas seleccionadas de forma presencial y a través de videgrabaciones, 3) Observación participante de procesos de nuevas creaciones y entrenamientos técnicos corporales, 4) Registro y análisis a través de diversos formatos: video, fotografía y bitácoras, así como 5) Revisión de material bibliográfico, notas de prensa y programas de mano.

La tesis se conforma de seis capítulos, conclusiones, fuentes consultadas y anexos. El capítulo I está dedicado a los estudios de género y las masculinidades; tiene el propósito de establecer un acercamiento a definiciones y teorías de género. Se recogen aportaciones teóricas de Joan Scott, Simone de Beauvoir y Judith Butler como autoras clave de los estudios de género, hasta llegar a enfoques localizados en México con Martha Lamas y Gabriela Cano.

A lo largo de este capítulo reconocemos algunas de las aproximaciones teóricas que desde las ciencias sociales y la antropología se han realizado en torno al paso de la masculinidad en su versión hegemónica a la masculinidad en crisis señalada por Rafael Montesinos. Con Nelson Minello revisaremos la importancia de los enfoques para los estudios de la masculinidad, hasta llegar a las *masculinidades polimórficas* postuladas por Xabier Lizarraga.

Aportamos una revisión de las investigaciones en danza desarrolladas en México que toman al género como una perspectiva de análisis, citando algunas investigaciones como antecedente desarrolladas por Margarita Tortajada y Patricia Camacho, con las que podemos identificar cómo los cuerpos escénicos afirman una posición de la masculinidad desde su visualidad en movimiento, estableciendo relaciones que nos permiten identificar a la masculinidad como categoría analítica de la coreografía contemporánea.

Concluimos reflexionando sobre el *performance* de la masculinidad al relacionar identidad y coreografía, a partir de un diálogo entre las teorías de género y del *performance* a través de investigadores como Antonio Prieto Stambaugh y Diana Taylor. Observaremos algunos puntos de convergencia y de tensión en tanto que ambas son construcciones que revelan múltiples direcciones que dan sentido a un sujeto y sus transformaciones.

En el capítulo II abordamos la danza y la composición coreográfica; hacemos una revisión de algunas definiciones y teorías de la danza propuestas por Anne Blom, Tarin Chaplin, Alberto Dallal, André Lepecki y Zulai Macias, lo cual nos permite una diversidad de perspectivas desde las cuales poder transitar de la danza a la composición coreográfica contemporánea pasando por la *coreopolítica* de Lepecki y el *pensamiento coreográfico* postulado por Macias. Ponderamos al/la coreógrafo/a como generador/a de subjetividades

escénicas desde la perspectiva de Michel Foucault, es decir, que abordaremos el encuadre de saberes específicos de la práctica coreográfica y no en vía de una verdad universal de lo que ésta significa.

Finalizamos el capítulo II con la propuesta de la categoría *coreografía polimórfica* con la que establecemos un cruce entre las teorías de género y las masculinidades revisadas en el capítulo I con las teorías de la danza y la coreografía expuestas en el capítulo II. Esto nos servirá como base para adentrarnos en los capítulos siguientes en los estudios de caso específicos.

En el capítulo III trazamos genealogías discontinuas (no cronológicas) de la masculinidad en la danza contemporánea y posmoderna en México. Desarrollamos una revisión de las construcciones de la masculinidad como resultado de las principales técnicas corporales con las que se formaron las bailarinas y los bailarines de la danza escénica mexicana. La danza contemporánea en México inició con la tecnificación del trabajo corporal del bailarín, en vías de profesionalizar la disciplina que hacia 1957 trae consigo una visión universal con técnicas corporales como el Graham. Formarse, construir un cuerpo con herramientas “de bailarín/a” para poder bailar obras coreográficas de mayor complejidad técnica en México o en el exterior.

El canon fortalecido desde entonces ha implicado ser capaz de manejar una nomenclatura corporal estandarizada, por lo que constituir esas superficies técnicas en el cuerpo del bailarín es un propósito que, a modo de control de calidad, discrimina a todos esos otros cuerpos que no logran las destrezas convencionales de los lenguajes dancísticos de la danza contemporánea, el peso corporal deseable, el tono muscular o las habilidades físicas.

Esta revisión que toma como punto de partida la danza contemporánea para varones, aborda algunas problemáticas de lo que implicó globalizar el cuerpo de los/las bailarines/as en una visión universal, hasta llegar a las primeras rupturas de estos conceptos con el arribo de la danza posmoderna estadounidense a México y las deconstrucciones que ésta estimuló en las concepciones escénicas del bailarín contemporáneo.

Este capítulo no tiene el propósito de abarcar históricamente todos los acontecimientos, fechas y personajes de la danza contemporánea y posmoderna mexicana, sino aportar un contexto que nos permita ubicar algunos antecedentes para aproximarnos en los capítulos siguientes a la obra de los tres coreógrafos estudiados. Revisamos el contexto de las masculinidades en la danza en México donde es denominado danza contemporánea a una serie de técnicas diversas, lenguajes de movimiento, estilos y estéticas coreográficas tan diferentes entre sí, que hasta el día de hoy se fusionan y entrecruzan aportando complejidades a la danza escénica mexicana.

En los capítulos IV, V y VI presentamos los tres estudios de caso. Cada capítulo corresponde a un creador y está conformado por dos secciones respectivamente: la primera sección tiene el propósito de presentar al coreógrafo desde lo que hemos considerado un elemento eje para el desarrollo de su práctica coreográfica, la segunda sección corresponde al análisis de una pieza del repertorio desde la perspectiva de género y las masculinidades, tomando como metodología la observación de la estructura coreográfica, los elementos escénicos y el lenguaje de movimiento. Se busca revelar las poéticas coreográficas de cada autor en relación con las masculinidades polimórficas.

El capítulo IV está dedicado a Rodrigo Angoitia. En la primera sección presentamos como eje los procesos de creación coreográfica interdisciplinaria que, en el caso de este

creador, dan sentido a la génesis de su práctica coreográfica. Señalamos las principales influencias formativas de Angoitia en el campo del teatro y la danza, disciplinas que para este coreógrafo han estado íntimamente ligadas desde su experiencia como intérprete de piezas del coreógrafo Raúl Parrao y del director teatral Abraham Oceransky. A través de una serie de entrevistas a profundidad describimos algunos intereses y experiencias del artista que nos permitirán comprender su forma de imaginar la escena corporal.

En la segunda sección del capítulo IV presentamos el análisis coreográfico de la pieza unipersonal *AmnesiA* de formato corto (15 minutos de duración). Revisaremos la importancia que tuvo el bailarín y coreógrafo japonés Ko Murobushi en esta etapa creativa de Angoitia, pues ambos creadores establecieron un vínculo que los llevó a colaborar en varias coreografías en la compañía EDGE & KO de Murobushi desde el año 2001, lo cual es clave para entender el giro que Angoitia da con esta pieza al alimentarse de la filosofía del *edge dancer* (el bailarín entre los límites), principal legado de Murobushi a la danza Butoh en el mundo.

El capítulo V está dedicado a Miguel Mancillas. En la primera sección presentamos como eje las cartografías desde la técnica corporal del bailarín, lo cual responde a una de las principales obsesiones del coreógrafo estudiado: la construcción del cuerpo del bailarín/a profesional. Su compañía Antares Danza Contemporánea es reconocida por contar con bailarines/as con una sólida formación corporal, por lo que en esta sección describimos las metodologías desde las que Mancillas entrena/forma a sus bailarines/as y establecemos relaciones con la influencia de Xavier Francis e Isabel Hernández en el trabajo técnico y la filosofía de Mancillas.

Realizamos un estudio de campo y entrevistas a profundidad con los/las bailarines/as de Antares en Hermosillo, Sonora, las cuales se integran en esta sección con descripciones

desde las percepciones y subjetividades de los/las bailarines/as, así como la observación participante del entrenamiento. Se describen y discuten algunos conceptos de la técnica corporal de Mancillas como “el cuerpo neutro” y la “colocación corporal”.

En la segunda sección del capítulo V presentamos el análisis coreográfico de la pieza *Falso Cognado* de formato largo (60 minutos de duración). Se trata de una coreografía de Mancillas creada para seis intérpretes donde el autor baila además de dirigir, crear el vestuario y el lenguaje de movimiento de sus personajes. Esta obra es la última entrega del autor de un estudio que emprendió sobre los estereotipos de la mujer sonoreense, investigación que decantó en tres piezas coreográficas. En esta obra se revelan discusiones escénicas sobre el poder y la dominación que serán analizados desde la perspectiva de Michel Foucault. Se integran al estudio entrevistas a profundidad con tres de los seis intérpretes incluido el coreógrafo.

El capítulo VI está dedicado a Lukas Avendaño. En la primera sección presentamos como ejes dos conceptos del propio creador: “el acto escénico como estrategia para inaugurar realidades” y “la performatividad de la cotidianidad”. A través de entrevistas a profundidad y trabajo de campo realizado en Tehuantepec, Oaxaca, explicaremos los conceptos mencionados así como el contexto que llevó a Avendaño a transitar del folclor escénico mexicano a la danza contemporánea y al *performance*. Revisaremos sus estrategias de emancipación como creador *muxe*, categoría que será explicada y profundizada en su complejidad escénica desde la perspectiva teórica de los “Travestismos Folks” de Gloria Godínez Rivas y los estudios del *performance* de Antonio Prieto Stambaugh.

En la segunda sección del capítulo VI presentamos el análisis coreográfico de la pieza unipersonal *Réquiem para un Alcaraván* de formato largo (60 minutos de duración). Esta coreografía es un ejemplo de los actos escénicos desde los que Avendaño traza su estrategia

como creador para inaugurar una realidad. Esta pieza confronta los estereotipos de la homosexualidad en el Istmo de Tehuantepec a través de la figura del *muxe*.

El análisis nos permite observar la intersección de género, raza e identidad con *performance*, coreografía y escenificación. Se integran entrevistas a profundidad y el análisis de la pieza observada en tres contextos diferentes: en una comunidad en la montaña (San Andrés Tuxtla, Veracruz), en una capital con personas habituadas a las artes y la cultura (Xalapa, Veracruz) y en el marco de un encuentro internacional de programadores de festivales (Ciudad de México).

Como primer anexo de la tesis, presentamos un *silabario coreográfico* en el que desmenuzamos de forma muy breve algunos de los conceptos clave desde los que Angoitia, Mancillas y Avendaño describen su propia práctica. A modo de cuadro comparativo, mostramos una serie de respuestas con base en una entrevista escrita, así como en nociones rastreadas en diversas entrevistas presenciales desarrolladas a lo largo de esta investigación, lo cual nos permite reconocer premisas desde las que parten estos autores al afrontar sus procesos en la creación coreográfica contemporánea.

El *silabario coreográfico* busca sembrar curiosidad en el lector, así como aportar algunas pistas que nos permitan leer las aportaciones de los artistas estudiados, al campo de la danza y de la coreografía, así como identificar perspectivas particulares en su epistemología creativa.

Capítulo I

Género y masculinidades. Especificación teórica y propuesta de análisis

Este capítulo tiene el propósito de establecer un acercamiento a las definiciones y teorías de género, así como a revisar los diversos encuadres teóricos de las masculinidades, desde una perspectiva que nos permita en los siguientes capítulos, analizar de manera transversal las relaciones de género que se establecen en la escena de la danza contemporánea en México.

I.1 Definiciones y teorías de género²

La sociedad proyecta en el imaginario colectivo un estereotipo para cada género, una forma de ejercer la identidad genérica que determina el deber ser de hombres y mujeres (Montesinos: 2007, 18).

Partimos buscando el significado de la palabra “género” en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, donde se afirma que género³ viene del latín *genus*, -*ĕris*. La RAE propone ocho definiciones, con lo cual podemos identificar una de las dificultades propias del idioma español en relación con el término en cuestión, pues a diferencia del inglés donde existe la distinción entre *gender* para referirse al género en relación con la identidad de los sujetos, y *genre* para referirse a los géneros literarios o dancísticos, en el lenguaje español contamos únicamente con una palabra para ambas connotaciones.

² Este apartado se elaboró en el contexto de los *veranos de investigación y estudios de género en ciencias sociales, humanidades, cine y literatura 2016 y 2017* del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en el Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México.

³ Véase el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española <http://dle.rae.es/?id=J49ADOi>

Para efectos de esta investigación, tomaremos la tercera acepción de las ocho que ofrece la RAE, en la que se define a la palabra género como: “grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico”. Esta definición de la RAE, como sucede con la mayoría de los diccionarios, nos sugiere un panorama aún muy amplio de significados; esta generalización no nos permite adentrarnos en la complejidad del concepto género si pensamos que, por ejemplo, la definición de género sexual fue establecido por la teoría feminista, desde Simone de Beauvoir a Judith Butler, como veremos más adelante, con sus respectivas discusiones y divergencias internas.

Martha Lamas, explica en su conferencia *Género y sexualidad*⁴ cómo desde lo más básico, “género” en español tiene tres homónimos, el primero de “clase, tipo y especie”, el segundo donde se relaciona al “género en tanto sexo” o la tercera categoría que es la que nos interesa para esta investigación, en la que “habla de la simbolización, lo que en una cultura se considera lo propio de los hombres y lo propio de las mujeres y es un conjunto de ideas, representaciones y atribuciones que toma como base la diferencia sexual” (Lamas: 2014).

De la misma forma, no podríamos hablar de un feminismo, sino de los feminismos, como lo menciona Gabriela Cano en su ponencia *Hacia una historia mínima del feminismo en México*⁵, investigación en la que se aborda un enfoque que prioriza ver lo que cambia y lo que permanece en el feminismo “no visto como un movimiento social, sino como un discurso

⁴ Conferencia de Martha Lamas como parte del Seminario Universitario de la Modernidad de la Facultad de Ciencias de la UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género. (2014) Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=0IKAnIkOsQs>

⁵ Ponencia presentada el 8 de febrero de 2017 en la primera sesión del Seminario Permanente de Investigación PIEM 2017 - Tema: "Hacia una historia mínima del feminismo en México" por la Dra. Gabriela Cano. Este seminario es promovido por la Maestría en Estudios de Género-Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=h08NxQuMA4I>

público [...] darle al feminismo la posibilidad de un pensamiento político tan abstracto como el del liberalismo o el socialismo” (Cano: 2017).

Por su parte, Lamas señala que el feminismo es: “al mismo tiempo un movimiento social, un pensamiento político y una crítica de la cultura”;⁶ así mismo, apuntala que: “hay símbolos que cambian con el tiempo y otros que se sostienen [y que en tanto] los seres humanos somos seres biopsicosociales, el género está en el cuerpo, el género está en la psique y el género está en las relaciones sociales” (Lamas: 2014).

En este sentido, las autoras nos proponen ver al género desde una perspectiva de complejidad cultural. Esto hace necesario resaltar la diversidad en los pensamientos políticos que hay desde los feminismos, incluidos los del "tercer mundo", planteados por teóricas chicanas como Gloria Anzaldúa, además de las teóricas latinoamericanas, los feminismos de la India y en diferentes partes del mundo. Una de las autoras clave en los estudios de género es Joan Scott; podemos encontrar en su teoría una definición del término en cuestión, que ha sido tomado como base para investigaciones posteriores en la que afirma que:

El género es la organización social de la diferencia sexual. Pero esto no significa que el género refleje o instaure las diferencias físicas, naturales y establecidas, entre mujeres y hombres; más bien es el conocimiento el que establece los significados de las diferencias corporales (Scott: 2008, 20).

Scott propone entender al *género* más allá de la constitución biológica de los sexos, más allá de la naturaleza como el principio esencial para definir la identidad. Es decir, abordarlo como una forma de analizar las diferencias y las especificidades a partir del conocimiento de la corporalidad de las y los individuos, con la conciencia de que se trata de una perspectiva que

⁶ Martha Lamas fue comentarista de la ponencia de Gabriela Cano citada en el pie de página anterior.

nos permite la organización dentro de nuestra sociedad de las diferencias incluidas las sexuales, sin que sean estas últimas las que determinen el género del individuo; así como también, entrar en el terreno de la construcción de las ideas del ser hombre o del ser mujer y que estas identidades no están relacionadas con el sexo con el que se nace. De ahí las denominaciones recientes sobre el sistema sexo género.

Al respecto Judith Butler afirma que: “el género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado” (Butler: 1998, 314). De esta forma podemos reconocer en la propuesta de Butler, como en la de Scott y Lamas, que el género es un constructo que no se establece biológicamente; es decir, que no está relacionado de forma intrínseca con el sexo masculino, femenino o hermafrodita con el que se nace, sino que está íntimamente ligado y de manera activa a las identificaciones sociales del cuerpo de cada sujeto, al devenir de los procesos culturales a los que se enfrenta a lo largo de su vida y a sus representaciones de la identidad, independientemente del sexo con el que se nace. Estas ideas vienen gestándose décadas atrás, con el planteamiento feminista de Simone de Beauvoir, quien afirma:

No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino (Beauvoir: 1968, 13).

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.

Desde la perspectiva latinoamericana, Gloria Sánchez, Rosalía Sánchez y María Palacio hacen énfasis en la importancia de reconocer a las identidades de género como: “procesos de construcción social y cultural de prácticas relacionales” (2007: 194). Estas identidades imbrican 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. Lo cual implica reconocer que las identidades de género “se someten a cambios generados por las tensiones entre lo hegemónico y lo emergente que traen las nuevas prácticas y valores de diversas cosmovisiones del mundo” (*ibidem*).

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.

I.2 De la masculinidad a las masculinidades

Los estudios de la masculinidad dentro de los estudios de género son relativamente recientes, y responden sobre todo a las crisis en la economía global, que llevaron a las mujeres a integrarse al campo laboral, lo cual deviene en una reconfiguración cultural y social de las

estructuras y dinámicas familiares. Anastasia Téllez Infantes y Ana Dolores Verdú Delgado señalan que: “a mediados de la década de los setenta del siglo XX aparecieron en Estados Unidos y en los países escandinavos los primeros grupos de hombres para reflexionar sobre la condición masculina” (2011: 83).

Es importante no pasar por alto que estudiosos/as gay han problematizado desde un principio la masculinidad, teorizaciones que se cristalizan con la teoría *queer* en la década de los noventa. A este campo han aportado de manera significativa teóricas/os trans o *queer* como Paul (antes Beatriz) Preciado y Jack (antes Judith) Halberstam, para el análisis de la feminidad masculina, por ejemplo.

Los roles del hombre como el proveedor en una familia o como el líder en el campo laboral, se han visto modificadas durante las últimas décadas, lo cual ha requerido dentro de los estudios de género, de investigaciones especializadas para reflexionar sobre la masculinidad como una camisa de fuerza para los propios varones. El “deber ser” como padre, como esposo, como hijo, como jefe o como empleado, ha requerido de una serie de perspectivas teóricas para lograr identificar una serie de problemáticas y matices.

De la misma forma, es importante establecer las primeras distinciones entre “el sistema patriarcal”, “la masculinidad” y “las masculinidades”, pues se trata de tres perspectivas de análisis diferenciadas que a veces confundimos; sobre todo cuando queremos aplicar teorías de género a investigaciones de otras disciplinas, como en este caso para analizar la danza. Hombres y mujeres cohabitamos en un sistema patriarcal, que no necesariamente implica privilegios de facto para los varones, sobre todo cuando se trata de

hombres que muestran otras masculinidades que no corresponden a las exigencias del sistema patriarcal.

Xabier Lizarraga explica que: “el sistema patriarcal y la ideología falocéntrica no conciben (y pretenden no consentir) una diversidad de masculinidades” (Lizarraga: 2011, 19). Con lo anterior, el autor nos permite observar que las vulnerabilidades e impotencias requieren ser ocultas, guardadas por el hombre que “desea disfrutar de los privilegios masculinos” (*ibidem*) articulados por el patriarcado para el control y sometimiento de los propios varones.

En ese sentido cabe preguntarse: ¿cómo problematizamos las masculinidades si solo pensamos que son privilegios desde el patriarcado?, ¿es incompatible la disciplina con el afecto?, ¿cuál es la lógica aprendida en un sistema falocéntrico que busca dominar y separar a través de privilegios y castigos a hombres y mujeres? El devenir de la masculinidad, así como de la feminidad, implica la interrelación del sujeto en lo social, lo cultural y lo político. En relación con esto, Rafael Montesinos propone considerar algunas cuestiones implícitas cuando nos referimos a la masculinidad:

- 1) El aspecto de la cultura.
- 2) Su vínculo con la identidad.
- 3) El carácter de las relaciones sociales.
- 4) La interacción entre los géneros.
- 5) Las implicaciones del cambio cultural.
- 6) La urgencia de nuevas identidades.
- 7) La crisis de la masculinidad (Montesinos: 2007, 17).

Las dimensiones desde las que nos propone Montesinos abordar las masculinidades, nos sugieren la utilización de múltiples lentes analíticos para captar las complejidades al abordar estudios diversos sobre las masculinidades. Es una invitación a reconocer los

diferentes ángulos de observación para desdoblar la masculinidad en crisis como el modelo único de representación que identifica al varón desde los cánones marcados por los grupos hegemónicos, que son los que determinan el “deber ser” como varón masculino, sus significados, la identidad correcta del ser hombre, de su corporalidad y sus códigos de comunicación.

Perspectivas analíticas diversas han sido replanteadas a través del resultado de múltiples estudios sobre las masculinidades, dando paso a nuevas teorías y abordajes epistemológicos. Un ejemplo de ello es el concepto de Lizarraga sobre la *masculinidad polimórfica* que presentamos en la introducción de la tesis, el cual nos permite afirmar que la masculinidad implica inestabilidades, flujos y contrastes dado que “sus contornos son siempre inestables” (2011: 18-19). Entonces se puede ser de forma simultánea masculino/suave, masculino/confuso, masculino/delicado/tosco o masculino/impreciso.

Estas y otras características del construirse masculino las podremos observar en los capítulos IV, V y VI al adentrarnos en los estudios de caso con las piezas coreográficas de Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas y Lukas Avendaño, en su elaboración de lenguajes corporales desde la danza escénica contemporánea. Desde esta perspectiva, la masculinidad se expande a otras formulaciones donde se diversifican las maneras de expresarse desde el ser masculino, asociando esta categoría a una multiplicidad de formas que incluyen la manifestación de fragilidades, contenciones y suavidades tradicionalmente asociadas a lo femenino o viceversa.

En este punto nos queda claro que al hablar de masculinidad no nos estamos refiriendo de forma automática al que nace con genitales masculinos. En otro sentido, es importante

cuestionar si hablar de masculinidad es el equivalente para hablar del hombre. Desde la perspectiva de Beauvoir podríamos contestar que no, que, así como se construye mujer se construye hombre, no se nace hombre.

Por su parte Montesinos nos aclara que cuando nos referimos a la categoría de “masculinidad”, es necesario tener en cuenta que: “se trata de un rol asignado a uno de los géneros, masculino o femenino, cuyo sentido se ha de expresar a través de una conducta ante los demás, sea de su propio género o del otro, que responde al orden aceptado culturalmente” (Montesinos: 2007, 18) y no al sexo con el que se nace.

Es decir, que cuando hablamos de masculinidades, esta diversidad de sentidos requiere desentrañar qué es eso a lo que hemos denominado masculino, y no decir quiénes son o no masculinos dentro de ese estereotipo, por lo que se requiere de una identificación del rol de género desde las lecturas del propio contexto, el cual responde a ciertas conductas sociales, culturales y políticas de un orden de género aceptado.

Los límites de este trabajo de investigación no nos permiten adentrarnos en ejemplos de mujeres que transgreden los prototipos de “lo femenino” desde la danza escénica contemporánea desarrollada en México; no obstante, podemos citar como un caso para futuras investigaciones a las bailarinas del noroeste Rosita Gómez y Dalel Bacre, originarias de Mexicali, Baja California, quienes presentaron una pieza coreográfica en el DanzaExtrema III Festival Internacional 2007, en Xalapa, Veracruz, coreografía de la que Manuel Stephens señaló:

Inmersas en la exploración de las identidades fronterizas, presentaron *Wild Pitch: ni picha, ni cacha, ni deja batear*, obra creada en colaboración con el artista plástico y músico Ismael Castro; un trabajo fresco, paródico y crítico sobre las dinámicas de género en la postmodernidad (Stephens: 2007).

Gómez y Bacre son dos jóvenes coreógrafas que han mostrado diversas piezas a lo largo de su trayectoria, en las que desestabilizan el rol tradicionalmente asignado a la mujer. Su cuerpo es su dispositivo a través del cual crean otros territorios simbólicos sobre el género, la migración y las feminidades alternativas.

Finalmente, se hace necesario subrayar que no existe una sola forma de expresar la masculinidad, en virtud de que no existe una sola forma de ser hombre, por lo que, plantear como lente analítico a la masculinidad hace necesario pluralizar el concepto.

Al respecto Lizarraga señala que: “no existe tal cosa como lo masculino, porque no existe el hombre; existen hombres y formas diversas de masculinidad” (Lizarraga: 2011, 12), de tal forma que, si se piensa abordar estudios rigurosos de lo masculino y lo femenino, requerimos romper las limitaciones que enuncian a estas categorías desde el singular. Lizarraga explica que: “pretender que es singular lo que siempre ha sido plural” (*ibidem*) es un problema al enfrentarnos a este tipo de investigaciones.

Siguiendo a Lizarraga podemos afirmar que se hace necesario ampliar las concepciones de lo que el sistema hegemónico se ha encargado de posicionar como la única, verdadera y natural manera de manifestarse como “masculino” y sus asociaciones más superficiales relacionadas con la fuerza, la virilidad o la efectividad varonil, el poder y lo racional. Para de esta forma, expandir los lentes con los que se definen las categorías de género masculino aplicables al estudio de la danza contemporánea en México.

I.3 El género como lente analítico de la danza en México⁷

⁷ Una versión preliminar de este apartado fue presentada con el título “Los estudios de género y las masculinidades como lente analítico de la coreografía contemporánea mexicana” en el *Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza “Visiones Contemporáneas desde la Escena”* en el Centro Cultural del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes, CDMX 2016. Y fue publicado en la Revista *InterDanza INBA*, No. 37, año 4. diciembre 2016, Coordinación Nacional de Danza, págs. 46-55.

La danza escénica implica una estética del movimiento corporal y la expresión de la interioridad, razón por la cual se dan los prejuicios contra los varones. Sin embargo, también expresa y reproduce los estereotipos de hombres y mujeres, y vincula los cuerpos individuales con el cuerpo social (Tortajada: 2005, 9).

Las investigaciones en danza desarrolladas en México que toman al género como una perspectiva de análisis, son pocas y recientes. 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 y en específico desde la danza en México, podemos citar cuatro investigaciones como antecedente.

En primera instancia encontramos *Danza y masculinidad* de Patricia Camacho Quintos publicada en el 2000. Se trata de una investigación que analiza dos estudios de casos: uno en los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana, 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.

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 abordado más desde el campo de lo social donde la investigadora problematiza sobre los avatares de los bailarines varones para dedicarse a la danza, abordando también temas relacionados con la formación de bailarines.

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 nos 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 iconos de la danza moderna nacional; Héctor Fink, de la danza folclórica escénica, y en la danza española al bailarín Manolo Vargas.

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, Simone de Beauvoir y Judith Butler. Con una postura profundamente crítica confronta los postulados de estos teóricos con su propia experiencia como bailarina de danza contemporánea.

Además, la investigadora escribió algunos ensayos con perspectiva de género, entre los que podemos mencionar *José Limón y las masculinidades hegemónicas: La Pavana del Moro* (2003) y *Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón* (2006). 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.

En el segundo ensayo, Tortajada nos deja ver que los asuntos de la masculinidad en la danza han estado en permanente transformación, que existe una relación directa e importante con la historia que viven los países en cada época, así como la vida social en la que se inserta la danza como arte y como expresión de una cultura determinada.

La masculinidad en el cuerpo del bailarín varón ha desafiado los estereotipos impuestos social y políticamente en diferentes épocas, desde Nijinsky en el siglo XX, así como la relación de los públicos con la danza como expresión de la cultura, cultura no entendida únicamente como conocimiento, sino como expresión de la vida, de una cosmovisión del mundo, de las creencias, de las políticas y de las prácticas propias de un grupo determinado de personas.

Entonces podemos decir 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, sino que es desde la construcción del cuerpo escénico masculino que se habilitan una serie de representaciones de la masculinidad en resistencia a los sistemas de dominación.

Además de estas investigaciones, existen algunas en Argentina como *cuerpo, género, agencia y subjetividad* (2008) de Ana Sabrina Mora de la Universidad Nacional de La Plata, quien centra su estudio en una investigación etnográfica acerca de la construcción de cuerpos y de subjetividades en relación con el proceso de formación en danzas clásicas, danza contemporánea y danza-expresión corporal. Mientras en España Oriol Fort i Marrugat director del Centre d'Estudis Molletans (CEM) de la UOC (Universitat Oberta de Catalunya)

publicó en 2015 su ensayo *Cuando danza y género comparten escenario* en el que expone un conjunto de relaciones entre danza y género.

Se trata de un estudio de género y la lucha por la igualdad entre mujeres/hombres en el que el autor expone cómo la danza ejerce un papel de transmisión de valores culturales, sociales y políticos y expresa la dicotomía femenino/masculino. El autor plantea que el protagonismo de las mujeres en la danza no se ha traducido en poder, que está en manos de los hombres. Este estudio está centrado en la danza clásica y las relaciones que se establecen entre las y los bailarines enfocado al poder.

Con la presente investigación *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)*, nos proponemos abordar el trabajo coreográfico de Miguel Mancillas, Rodrigo Angoitia y Lukas Avendaño como se adelantó en la introducción. Sostenemos que la obra de estos coreógrafos es representativa de una tendencia de crítica deconstructiva de la masculinidad hegemónica de algunos creadores escénicos contemporáneos.

Es importante señalar como antecedente al periodo estudiado en esta investigación, piezas que abordaron la perspectiva de género como *Tres fantasías sexuales y un prólogo* (1981) y *Pervertida* (1990) creadas por Raúl Flores Canelo con el Ballet Independiente, así como la extensa producción coreográfica de José Rivera Moya con su compañía La Cebra Danza Gay, agrupación fundada en junio de 1996 durante la X Semana Cultural Lésbica-Gay en la Ciudad de México.

Al hablar de masculinidades polimórficas, abordamos el significado que proviene de polimorfo, del gr. *polýmorphos*, palabra definida por el Diccionario de la Real Academia de

la Lengua Española como: “que tiene o puede tener distintas formas”. Tomamos la definición de Lizarraga sobre masculinidades con el propósito de plantear en la presente tesis que en la coreografía contemporánea mexicana se construyen discursos de las masculinidades polimórficas, de múltiples formas y en la escena de la danza. Tomamos como ejemplo las piezas *Amnesia* de Angoitia, *Falso Cognado* de Mancillas y *Réquiem para un Alcaraván* de Avendaño.

Con lo anterior no estamos sugiriendo que cada artista construye el mismo tipo de masculinidad polimórfica, pues como veremos en los capítulos IV, V y VI, cada uno aborda discursos particulares en cada caso, con lo cual no pretendemos homogeneizar sus propuestas al utilizar una categoría abarcante.

Como mencionamos desde la introducción de la presente tesis, esta investigación busca observar de forma amplia e inclusiva las corporalidades masculinas que muestran al sujeto en un rango expandido de su masculinidad, a través del análisis de piezas coreográficas contemporáneas. Se abordarán las teorías de género para interpretar las masculinidades polimórficas y sus aportaciones poéticas en la construcción de otras identidades de lo masculino en la escena de la danza contemporánea mexicana del 2000 al 2015.

I.4 La masculinidad como categoría analítica de la coreografía contemporánea

Reconocer en la particularidad de los sujetos, los códigos desde los que se sujeta a su identidad de género, en este caso, los símbolos corporales desde los que los bailarines varones configuran su masculinidad, permite colocar en valor las subjetividades en el andamiaje propio del estudio de la identidad.

Desde los estudios de género podemos identificar variadas posiciones en que las masculinidades han sido consideradas por los teóricos. Nelson Minello Martini simplifica la clasificación de Alatarre y Minello (2001) para plantear las siguientes opciones de interpretar la masculinidad como:

i) un atributo personal que los distintos hombres poseen en distintas magnitudes; ii) un rasgo de personalidad, que puede ser más o menos permanente en cada individuo; iii) una esencia inscrita en la naturaleza de los varones; iv) un papel en la organización social (proveedor, protector, etc.); v) todo lo que hacen o piensan los hombres; vi) todo aquello que hagan o piensen *en función de ser hombres*; vii) lo que hacen o piensan algunos varones, considerados paradigmáticos; viii) dentro de las relaciones de género (Minello: 2002, 719).

El estudio de las masculinidades relacionado a las poéticas coreográficas revela también el papel que desde la danza se asigna culturalmente a ese individuo “varón”, qué tipo de relación debe establecer en la sociedad, en la política, en la cultura, con otros hombres, con las mujeres, cómo debe ser como padre, líder, cómo debe mostrarse en un contexto determinado y por tanto los roles que debe cumplir.

En la escena coreográfica contemporánea mexicana, podemos identificar cómo los cuerpos escénicos afirman una posición de la masculinidad desde su visualidad en movimiento, generando interpretaciones de lo masculino que transitan entre las ocho opciones señaladas en párrafos anteriores por Minello.

La corporalidad del bailarín responde a necesidades de diseños en movimiento trazados por un/a coreógrafo/a o por el propio bailarín/creador con fines estéticos, artísticos y/o escénicos; sin embargo, en su constitución del lenguaje corporal y las relaciones con algunos elementos de la danza escénica (como el movimiento, el tiempo y el espacio), es posible identificar las proyecciones de género en el cuerpo sexuado del bailarín o la bailarina.

Con lo anterior, podemos decir que la coreografía revela un enfoque en la escena sobre la masculinidad representada a través del movimiento. Minello señala que:

La elección del enfoque importa para los estudios de masculinidad. Si el género es visto como algo individual no se avanzará mucho más allá de la visión de los ‘roles sexuales’. En cambio, pensado como una construcción social, histórica, que refleja fenómenos de poder y dominación, podrá entenderse la masculinidad como una relación entre varones y mujeres, pero también entre los primeros (por ejemplo, varones blancos frente a otros de distintas razas o etnias, o entre individuos de diferentes opciones sexuales) (Minello: 2001, 152).

En este sentido, la composición espacial desde la coreografía establece escénicamente una serie de relaciones entre los sujetos en tanto bailarines y bailarinas de una pieza determinada, relaciones entre los cuerpos, así como relaciones de los cuerpos con el espacio escénico, relaciones con el diseño sonoro, con los elementos de escenografía y con los diseños de iluminación. Desde la perspectiva de Minello, podremos identificar en el capítulo V las relaciones de poder e interseccionalidad que se establecen en la escena de la danza creada por Miguel Mancillas en su pieza *Falso Cognado*, entre varones y mujeres, así como las relaciones entre varones en una misma coreografía.

Estudios recientes de las masculinidades en México, revelan una tipología de nuevas identidades masculinas que se manifiestan en la actualidad en el campo de lo social, sobre lo que Montesinos identifica dos grupos:

Las heredadas por la *tradición* y el feminismo: el *rey benévolo*, el *macho* y el *mandilón*. Y, segundo, las masculinidades emergentes en el proceso de cambio cultural: el *varón posantiguo*, el *varón en crisis*, el *varón domesticado*, el *varón reflexivo*, el *varón campante* y la *máquina de placer* (Montesinos: 2007, 42).

Desde la danza, la tipología de la masculinidad propuesta por Montesinos, nos permite analizar los roles de género en la escena coreográfica a través de los signos que el/la

coreógrafo/a traza en sus diseños corporales, así como en la dramaturgia coreográfica y en las intenciones de los bailarines al construir el discurso dancístico con sus cuerpos.

Para efectos del presente análisis sobre las poéticas de las masculinidades en los bailarines varones, tomo como base los tres rasgos más importantes propuestos por Nelson Minello Martini, quien considera: “*uno*, pensarla como un concepto en construcción; *dos*, plantear dicha elaboración desde el género; *tres*, entender la idea de masculinidad como una herramienta analítica” (Minello: 2002, 716).

Estos tres rasgos permiten la observación de las masculinidades desde la fenomenología coreográfica, es decir, a partir de las diversidades en las concepciones del ser varón que se construyen a través de la danza; de lo que las poéticas del bailarín revelan en torno a las concepciones del ser hombre en las diferentes geografías y escenarios. Minello afirma:

La masculinidad no es un episodio personal solamente; los hombres no encaran su propia construcción como varones con absoluta libertad, están constreñidos por estructuras sociales, económicas y culturales que señalan las pautas generales de los caminos a recorrer (Minello: 2001, 177).

Si bien las masculinidades que se expresan en la coreografía contemporánea mexicana derivan de un contexto social, económico y cultural determinado, los/las coreógrafos/as complejizan su concepción mediante obras que escenifican a un sujeto polimórfico, es decir, un sujeto que escenifica su masculinidad desde múltiples perspectivas, como algo que tiene diferentes formas de ser imaginado, de ser vivido, de ser actuado.

Las posibilidades que abren las prácticas coreográficas, construyen nuevos caminos para el estudio de las masculinidades. Lo efímero de la danza permite establecer una relación

con la masculinidad en tanto que “la masculinidad es un concepto en construcción (y, aún más, integrado dentro de otro concepto más amplio -género- también en elaboración)” (Minello: 2002, 727). La intención es llevar este análisis desde el género y las masculinidades más allá de la perspectiva del binarismo heteronormativo, es decir, observar las reelaboraciones que los coreógrafos contemporáneos escenifican desde la danza para subvertir el género masculino.

I.5 Identidades coreográficas: El *performance* de la masculinidad⁸

Este apartado tiene como propósito reflexionar en torno a las identidades que se construyen desde el rol del coreógrafo como campo de estudio para observar el *performance* de la masculinidad.

El trabajo aborda la perspectiva de género como lente analítico para las artes escénicas, haciendo un especial énfasis en su aplicación desde los estudios del *performance* y la coreografía con el objetivo de reflexionar sobre las construcciones de las identidades coreográficas como reflejo de los constructos de género en los creadores escénicos Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas y Lukas Avendaño.

Planteo dos preguntas que se intentarán responder a lo largo de esta sección: ¿puede el coreógrafo dismantelar prejuicios heteronormativos dentro de su creación dancística?, ¿es posible que el bailarín transforme sus construcciones de masculinidad al explorar movimiento o interpretar una danza en la escena?

⁸ Este apartado se elaboró en el contexto del curso *teorías y prácticas de la performatividad* con el Dr. Antonio Prieto Stambaugh y del seminario de *investigación Identidad-Estudios de género* con la Dra. Irmgard María Rehaag Tobey. Una versión preliminar de este apartado fue presentada en el *IV Coloquio Discurso(s) en Frontera(s). Fronteras de la memoria: lenguajes del dolor y trauma en México en el siglo XXI* en el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, Xalapa 2017.

Identidades coreográficas

De forma consciente o no, los coreógrafos expresan en su creación escénica su visión del mundo, y, por tanto, nos aportan pistas sobre sus relaciones conceptuales entre identidad, cultura y género, nociones que se tornan inseparables en la pieza artística de un autor cuya materia de investigación es el propio cuerpo. Aunque podemos hacer esfuerzos por explicar características de cada categoría por separado, veremos que están siempre relacionadas con una experiencia vivida por quien articula la escena de la danza.

Relacionar identidad y coreografía nos permite reflexionar sobre puntos de convergencia y de tensión en tanto que ambas son construcciones que revelan múltiples direcciones que dan sentido a un sujeto y sus transformaciones. Margarita Tortajada señala que: “no existe una identidad única, ni nacional, ni individual, ni de hombres o mujeres, ni de bailarines o bailarinas, ni de coreógrafas o coreógrafos” (2016: 1). La danza se construye de cuerpos atravesados por conceptos e ideas que, de forma intuitiva o planeada, por azar o por intencionalidad corporal exponen en un silencio aparente lo que ha sido construido y reelaborado por el constante pensarse como mujeres, hombres, transexuales, transgénero u otras opciones que den sentido a sus identificaciones en el mundo.

Desde la perspectiva de Gilberto Giménez, la identidad por un lado plantea lo individual, pero además expone lo relacionado con las identidades colectivas, es decir, las creencias y sus vínculos en la constitución de una forma de imaginarnos en correspondencia con los otros, a identificarnos desde la cultura, las normas, los valores, la clase social, la religión (Giménez: 2007), por mencionar algunas categorías desde las que se sujeta la identidad.

Siguiendo a Tortajada quien afirma que: “los sujetos intervienen activamente en su construcción, siempre mediados por normas culturales y fuerzas externas, pero existen, están

presentes; no son reproductores ciegos, y efectivamente tienen la posibilidad de transformar la realidad” (Tortajada: 2016, 1). Apoyados en esta observación, podemos afirmar que la identidad no es un constructo que se enmarque en el aislamiento de lo individual, sino que nos revela creencias de nosotros mismos que vamos atribuyendo como reflejo de experiencias desde lo social, es decir, desde la relación con los otros y a su vez de lo que afirmamos o confrontamos para autodefinirnos.

Por su parte, Giménez nos habla de la estrecha relación entre identidad y cultura, señalando que las identidades no son estables, se configuran en la yuxtaposición de conceptos que viajan, que se interconectan y se transforman en el tiempo (Giménez: 2007). La identidad es entonces, producto de todos los cambios que estamos viviendo constantemente, así como la cultura se construye de forma permanente en el imaginario colectivo.

Los códigos desde los que se edifican las identidades en las piezas coreográficas viajan a través de las técnicas dancísticas, los estilos de movimiento y de los dispositivos de creación coreográfica que se comparten a través de los intercambios culturales, los festivales y las referencias que se tienen de trabajos coreográficos en otras latitudes.

Angoitia, Mancillas y Avendaño son coreógrafos que en su práctica de la danza han generado vinculaciones con otros coreógrafos, técnicas de movimiento y creación, por lo que las identidades que se corporizan en sus piezas coreográficas son también el resultado de estos intercambios y sus procesos de autodefinición en relación con las experiencias de los otros.

Hay un ejercicio de traducción corporal de los aprendizajes de sus maestros con los que construyeron su cuerpo para la danza, así como de las influencias de técnicas y estilos corporales que a lo largo de su trayectoria artística han devenido en un lenguaje coreográfico propio.

Dando un giro a lo reflexionado hasta ahora, podríamos plantear a la identidad como una coreografía, es decir, como un montaje en el que se observan una serie de elementos que van desde la estructura que la establece, hasta los dispositivos de movimiento que se ensamblan a través de secuencias prediseñadas o improvisadas para corporizarla. La identidad puede ser vista como un montaje coreográfico que permanece vivo mientras acontece desde las formas y que traza un discurso complejo en un espacio-tiempo determinado.

El *performance* de la masculinidad

Siguiendo la propuesta de Alejandro Grimson cuando afirma que: “las prácticas culturales cruzan fronteras que las identificaciones reproducen y refuerzan” (Grimson: 2011, 117), podemos preguntarnos entonces sobre las identidades coreográficas como una práctica cultural o como una práctica a observar desde las artes escénicas y ¿cómo se enlaza en este punto lo cultural con lo artístico? En este sentido, consideramos que las identidades coreográficas internamente están sujetas a su hacer desde las artes, es decir, a su práctica, pero que de manera externa se vinculan a través de redes de significación expandida que rebasan el acontecimiento de la práctica coreográfica en su dimensión estética, por lo que son identidades que se extienden al campo cultural.

Afirmamos entonces que las identidades coreográficas en tanto práctica cultural (desde un campo expandido de las artes que involucra prácticas cotidianas, saberes, costumbres y cosmovisiones del mundo), viajan a través de los territorios simbólicos de la práctica de la danza, retraduciendo códigos de la masculinidad/feminidad que no responden necesariamente a una delimitación geográfica de las fronteras de un país. Al viajar a través de las técnicas hacia los cuerpos, se retraducen en una apropiación de manera particular en cada contexto.

Cito como ejemplo de lo anterior la práctica del *Vogue*⁹, 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*¹⁰ afroamericanas al ser discriminadas de los bares céntricos por las *drag queen* blancas, dando paso a reuniones clandestinas donde el propósito era modelar en una pasarela con movimientos que tomaban como tema las portadas de las revistas de moda, parodiando desde el lenguaje corporal a las grandes modelos blancas. Se trata de un estilo en el que se mezclan ritmos del hip hop, lo afro con la cultura latina y el *drag* desde la periferia racial; baile mimético-paródico explotado a gran escala por la cantante estadounidense Madonna.

Veinticinco años más tarde, las identidades coreográficas del *Vogue* llegan a México no como una práctica excluyentemente artística, sino para retraducirse desde el contexto local, con estos cuerpos periféricos a la cultura hegemónica nacional, aunque también se practica en algunas escuelas de danza no corresponde a los intereses de la danza legitimada en México.

Siguiendo las propuestas de Martha Lamas y Juan Vicente Aliaga es posible establecer una aproximación teórica sobre la diferencia sexual, la construcción de género y sus transformaciones para la configuración de nuevas identidades; se hace necesario desde esta perspectiva teórica un “mapeo”, sobre la complejidad en la que se constituye el género

⁹ Véase video en <https://www.youtube.com/watch?v=hcjWmYFWz3Y>

¹⁰ La abreviación *Drag* es un acrónimo de *Dressed as girl* y es utilizado para denominar a una persona que crea e interpreta un personaje *andrógino* (rasgos externos que no se corresponden con los de su propio sexo) haciendo uso de plataformas, pelucas, accesorios... con la intención de llamar la atención y ofrecer entretenimiento a la par que para burlarse de los roles de género dentro de la sociedad y la cultura. La primera idea que empezó a incluir pequeños matices del *Drag* surgió en el siglo XVIII, exactamente en el año 1791 con la representación de la opera *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, compositor y pianista austriaco de gran influencia en la época del Clasicismo. Estos matices, aunque se ven por primera vez en una mujer y no en un hombre, se hacen notar en el personaje *La reina de la noche* (*Dark Queen* en inglés) que vestía un ostentoso vestuario, maquillajes muy femeninos y algo exagerados, una especie de reina de la oscuridad. Véase http://www.eldiario.es/canariasahora/premium_en_abierto/Historia-Drag-Queen_0_357314849.html

como un reflejo de nuestras identificaciones culturales y por otro lado como la “armadura con la que constreñimos nuestra vida” (Lamas: 2002, 51).

Por tanto, podemos argumentar que las piezas coreográficas contienen y proyectan constructos de identidad de el/la autor/a, es decir, sus identificaciones de género, culturales, políticas y sociales. A su vez, generan evidencia del espacio íntimo que implica dimensiones subjetivas y cargas emocionales. En este sentido Lamas y Aliaga nos llevan a reflexionar sobre las construcciones de género al interior del individuo, así como al exterior en tanto que se trata de un sujeto social.

La identidad es entonces un devenir, como apunta Judith Butler, quien trabaja la imagen de la mujer como un concepto en proceso, idea que retoma de Simone de Beauvoir, quien afirma que la constitución de los sujetos es un proceso, como lo vimos en las primeras secciones de este capítulo. Por tanto, la construcción del sujeto no termina a lo largo de la vida de las personas, es decir, se trata de procesos que suceden a lo largo del tiempo y que se van situando en un contexto histórico determinado.

En este mapeo sobre el *performance* de las identidades coreográficas se hace necesario centrarnos en el cuerpo como la base simbólica desde la que el/la autor/a coreográfico parte para construir su discurso y sus identificaciones. Es el cuerpo el centro de la composición coreográfica contemporánea desde la danza escénica, como también uno de los elementos que se ha colocado en los debates de lo político para problematizar desde el feminismo las relaciones de poder entre mujeres y hombres.

Por su parte Juan Vicente Aliaga (2004) introduce la teoría de “la feminidad como una mascarada” de la psicoanalista inglesa Joan Hodgson Rivière para problematizar la feminidad y la masculinidad, sus límites y combinaciones, así como las interpretaciones

erróneas que polarizan el ser activo o pasivo en determinados comportamientos asociados a las identidades de lo femenino o lo masculino de forma radical y binaria.

Esta perspectiva teórica expone una primera dimensión de complejidad sobre las masculinidades y sus bordes, masculinidades liminales que exponen ese espacio “entre”, ese espacio que no termina de decantarse hacia lo polarizadamente femenino o masculino, sino que abre otras porosidades ante lo que a veces se percibe como una camisa de fuerza social, cultural o política en torno al deber ser varón masculino.

Aliaga reflexiona sobre la necesidad de admitir una serie de fisuras en la masculinidad hegemónica que permita colocar el sentido estricto de ser masculino en crisis; enuncia que ya se debate sobre las dificultades que genera en los propios varones el no reconocer nuestras emociones, el exteriorizar los sentimientos y el aferrarse a lo que denomina: “su coraza de macho irredento” (Aliaga: 2004, 14).

Por su parte Judith Butler señala que no toda problemática en los asuntos de género es igual para todas las personas, sino que existe una mediación de lo social en la construcción de los sujetos. Afirmar que no hay un sujeto preexistente sino sujetaciones culturales y sociales que engarzan la identidad de las personas. Esta dislocación de la figura del concepto de sujeto es lo que sitúa a Butler como la teórica *queer* por excelencia, aunque hay otras teóricas que también están pensando en estas categorías.

Cuando Butler nos habla de performatividad y citacionalidad, la autora se basa en Jacques Derrida y en John L. Austin para plantear la performatividad a partir del lenguaje, es decir, el lenguaje que se construye en el acto de hablar y que no se limita a describir un hecho, sino que al ser enunciado en un contexto específico, por una persona que tiene el “poder simbólico” otorgado por una comunidad determinada, los enunciados como “yo te bautizo

con el nombre de Juan” causan un impacto performativo, es decir, le concede “una acción/efecto” a partir de la cual ese niño será reconocido por ese nombre.

Austin distingue tres tipos de actos: los locutivos (lo que se dice), los ilocutivos (la intención con que se dice) y los perlocutivos (el efecto que la locución genera en el receptor). Desde la perspectiva de este autor, hablar siempre es actuar. Sin embargo, Butler le da un giro al plantear la performatividad de género, con lo que se da a la tarea de “examinar de qué manera actos corporales específicos construyen el género, y qué posibilidades hay de transformación cultural del género por medio de tales actos” (1998: 299).

Coreografía y *performance*

¿A qué nos referimos cuando hablamos de *performance*? Definir *performance* como término en sí mismo crea implicaciones teóricas y prácticas que complejizan la definición de algo por naturaleza indefinible, pues se trata de una palabra que no cuenta con otra que en el español tenga una semejante que capture los sentidos tan diversos a los que responde.

Diana Taylor (2011) señala que *performance* es un término que no tiene equivalente en español y en portugués, que, al hablar de *performance*, tradicionalmente nos remite a su utilización en las artes, especialmente para referirse al “arte del *performance*” o “arte de acción”. Por su parte, Antonio Prieto Stambaugh señala que: “cualquier discusión en lengua española sobre los fenómenos del *performance* y de la performatividad se enfrenta inmediatamente al desafío de la traducción” (Prieto: 2017, s-p). Es decir, a las interpretaciones que podemos darle en los países de habla hispana, donde nos apropiamos de un término inglés, a lo que algunos han considerado representa un nuevo colonialismo en Latinoamérica.

Nos dice Taylor que el *performance* es: “antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político

se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor: 2011, 8). En su capacidad para transformar desde las acciones de los individuos, el *performance* genera alteridades a las formas establecidas o dominantes, lo cual constituye en sí mismo un acto político.

El *performance* de la masculinidad sugiere entonces identidades inestables que desde la coreografía contemporánea posicionan un discurso político, corporizado, que a su vez nos permite adentrarnos en terrenos más complejos, en planteamientos del género como un constructo a partir de las experiencias de la subjetividad en diálogo subversivo con las estructuras/instituciones.

Desde el campo específico de la coreografía, retomando las teorías de Butler podemos enunciar cuestionamientos en torno a la performatividad de las masculinidades como resultado de la construcción corporal de conceptos para identificar la perspectiva de género con base en algunos de los elementos que serán analizados en el capítulo II de esta investigación: el movimiento, el tiempo y el espacio.

Lo anterior lleva a generar preguntas sobre la formación de la identidad y la subjetividad rastreando los procesos por medio de los cuales “llegamos a ser” sujetos cuando asumimos las identidades sexuadas, generizadas, racionalizadas, que son construidas para nosotros y por nosotros, dentro de estructuras de poder existentes.

En este sentido nos plantea como eje los procesos de acto: performatividad, donde no hay sujetos pre-existentes. Es en el hacer cotidiano, una de las posibilidades para subvertir el género desde la perspectiva de Butler, en la repetición de los actos aprendidos que de alguna forma nos enfrentan a la dicotomía de estructura y agencia, es decir, repetición y variación, pues todo acto en la repetición implica una alteridad y una posibilidad del individuo para girar sobre sí y preformar su realidad (1998: 297).

La autora también señala ejemplos de subversión en el campo de lo escénico y cinematográfico, precisamente para ponderar al campo artístico como evidencia tangible de esta posibilidad, en la manera de intervenir la iteración de la norma. El *performance* de la masculinidad en la danza contemporánea mexicana, implica entonces colocar la discusión del ser varón en un espacio “entre” conceptos como las identidades, las culturas y sus constructos.

Con esto podemos adentrarnos en la complejidad que va más allá del binarismo que divide en dos opciones masculino/femenino de forma tajante y polarizada para colocarnos en el “entre”, es decir, en todas las posibilidades que existen y sus multiplicidades al abordar los estudios de las identidades, de las culturas, así como de las artes del cuerpo no esencialistas.

Butler (2009), siguiendo la perspectiva de Michael Foucault, nos permite reconocer que el sujeto no es esencia, sino producto de una experiencia histórica específica. Esto nos coloca ante esta perspectiva de análisis de las masculinidades desde la coreografía contemporánea mexicana como resultado de una experiencia histórica de sujetos en un espacio tiempo determinado, con un contexto al que responden sus prácticas desde lo coreográfico.

A su vez la autora plantea que el sujeto, el género y las identidades no son naturales, ni biológicos, ni universales, sino que están situados social e históricamente. Es tomando en cuenta estos planteamientos que abordaremos la danza coreografiada por Angoitia, Mancillas y Avendaño, así como sus enunciaciones de masculinidad escénica.

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.

Capítulo II

Danza y composición coreográfica¹¹

No hay una sola forma de vivir la danza y, por tanto, no existe un solo método o definición que sea suficiente para erigirse como la verdad única en torno a lo que la danza es y mucho menos, una sola forma de practicar la composición coreográfica.

En el presente capítulo, hacemos una revisión a modo de genealogías fragmentadas, sobre algunas definiciones y teorías de la danza que nos permitan una primera aproximación a conceptos que han sido teorizados alrededor de la coreografía escénica contemporánea, con el propósito de encontrar puntos de contraposición, similitudes y disensos, con las formas puestas en práctica por los tres coreógrafos que se toman como estudios de caso en esta investigación.

Renunciamos desde ahora a la postura de una visión homogeneizante que afirme lo que sí es la danza o la coreografía contemporánea. Tampoco se trata de escribir una historia cronológica del uso del concepto de *coreografía* o *danza* en las investigaciones académicas. Lo que sí buscamos es articular algunos conceptos que sirvan de base para la discusión a lo largo de la tesis desde la epistemología de la danza escénica con el apoyo de perspectivas diversas planteadas por algunos teóricos como Anne Blom, Tarin Chaplim, Alberto Dallal, André Lepecki y Zulai Macias.

Se trata pues de identificar ciertos saberes sobre las prácticas de la danza escénica y en específico de algunas formas de analizar la composición coreográfica contemporánea,

¹¹ Este capítulo se elaboró en el contexto de la Estancia de Investigación en el Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México 2017.

para tener un marco referencial expandido sobre las teorías de la danza, desde las perspectivas escénicas que enmarcan a la danza en la experimentación del movimiento, el tiempo y el espacio, hasta las nociones de la *coreopolítica* de Lepecki y la noción del *pensamiento coreográfico* de Macias.

Desde la perspectiva de Michel Foucault ponderamos en el presente capítulo a el/la coreógrafo/a como generador/a de subjetividades escénicas, es decir, como quien propone dispositivos coreográficos que permiten identificar, por un lado, los saberes específicos de ese/a creador/a, así como las experiencias que integran significaciones particulares de los/las creadores/as escénicos/as en el acto de construir una coreografía alejada de las estandarizaciones universales.

II.1 Definiciones y teorías de la danza

La danza, considerada como una de las primeras formas de expresión de los seres humanos, es un fenómeno que se resiste a ser capturado con palabras, caprichoso a las descripciones teóricas que quizá se reserven a la multiplicidad de versiones de los cuerpos que la materializan en el aquí y en el ahora. Pensar en la danza nos llevaría entonces a transitar por territorios que van desde experiencias de los rituales cotidianos en las diferentes épocas y sociedades, hasta los imaginarios más complejos de quienes eligen a este arte como su forma de vida profesional.

Las tres primeras definiciones que encontramos en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española para la palabra danza son: “1. f. baile (|| acción de bailar). 2. f. baile (|| manera de bailar). 3. f. Conjunto de danzantes”.¹² Estas definiciones hacen una

¹² Véase Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española <http://dle.rae.es/?id=BrRd9WY> consultado el 7 de febrero de 2017.

reducción del concepto danza a lo relacionado con la técnica corporal, necesariamente en movimiento y al estilo de bailar, afirmando en su tercera acepción a la danza como una actividad grupal, dejando fuera una serie de manifestaciones que hoy se observan en la práctica de la danza profesional en México, por ejemplo, desde las micro poéticas corporales, la inmovilidad aparente, la utilización de la voz o a la danza que en solitario es creada e interpretada por un individuo.

Entonces surgen las siguientes preguntas: ¿qué vamos a entender como la acción de bailar en escena? ¿Qué vamos a ponderar como las maneras de bailar en la danza escénica contemporánea? ¿Es necesario contar con un grupo de danzantes para que la danza sea danza? Los fenómenos escénicos a los que nos aproximaremos en esta tesis requieren hacer un corte y a su vez una expansión al concepto danza. No vamos a centrarnos en discutir sobre todas las actividades cotidianas que podrían ser consideradas danza, tampoco las reflexiones van a girar en torno a la diversidad de estilos como la danza clásica, la folclórica, el Hip Hop o la danza jazz, sino que nos enfocaremos en la danza escénica contemporánea.

Entendemos bajo este término a la danza creada por coreógrafos que se lleva a la escena con fines artísticos de manera profesional. Con base en esas premisas, elaboramos el corte conceptual de danza para este trabajo de investigación, y una expansión respecto de la polifonía de sentidos que, a partir del cuerpo, se crean a través de las poéticas coreográficas particulares en Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas y Lukas Avendaño, a quienes abordaremos desde sus prácticas y a través de piezas específicas de su repertorio coreográfico.

Para problematizar el concepto *danza escénica* a mayor profundidad y a modo de irnos acercando a la práctica de los coreógrafos antes citados, es necesario trascender las

definiciones de diccionario. Revisaremos entonces algunas aproximaciones que teóricos de la danza han desarrollado y que contribuyen, desde sus contextos específicos, a la explicación teórica del concepto en cuestión.

María del Carmen Mena pondera a la danza como: “una de las formas de expresión y comunicación del ser humano, en la que, mediante un lenguaje simbólico, se interrelacionan cuerpo, espacio y tiempo” (Mena: 2009, 19). Esta noción de la danza nos habilita reflexiones que se vienen gestando desde la práctica de la danza escénica en sus diversos estilos, donde la esencia del trabajo de el/la coreógrafo/a se enfoca en expresar y comunicar una idea, a través del cuerpo en un espacio y tiempo determinados; elementos que fueron considerados básicos para observar la danza como un lenguaje simbólico en el que, señala Mena, se integran: “todas las facultades cognitivas, psíquicas y afectivas del bailarín” (*ibidem*).

La autora nos propone entonces que la práctica de la danza, para ser danza, requiere estar desarrollada por un bailarín, quien coloca todas sus facultades cognitivas en juego en el acto de bailar. Como veremos más adelante en este capítulo, la práctica de la danza escénica ha expandido sus fronteras más allá de los desarrollos coreográficos/corporales del bailarín (como se piensa desde una visión ortodoxa del que “hace la danza”). Hay danza escénica elaborada por dramaturgos, fotógrafos e incluso por personas fuera del campo de las artes.

Por su parte, Alberto Dallal se propuso suscribir un concepto más amplio para poder observar la práctica de la danza, en el que sostiene que la danza es un arte, en la medida en que habla de arte, se refiere a danza escénica que “consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan” (Dallal: 2007, 20). Si bien el autor busca ofrecernos una definición de la danza más amplia, podemos identificar que este concepto también se

permea de la noción del cuerpo construido para la danza, que inevitablemente se alude al movimiento, con lo que quedan fuera, por ejemplo, la inmovilidad corporal, así como prácticas de la danza que no se enmarcan dentro de lo que se podría considerar un arte.

El concepto de Dallal, a su vez apela a la coherencia en el sentido que se le otorga a la utilización del espacio coreográfico, a necesariamente darle una significación, anécdota o metáfora al movimiento y a sus efectos en el espectador; esto deja fuera a una serie de manifestaciones coreográficas que no tienen como prioridad dar un mensaje definido al espectador. Señala el autor que: “la danza hizo transitar los movimientos humanos de la inmovilidad o de la utilidad hacia los confines del arte: decir algo con el cuerpo, mostrarlo en movimiento mediante la creación de formas bellas, intensas, tremendas, interesantes” (Dallal: 2007, 32). Es decir, arte: danza escénica.

Dallal sostiene que el fenómeno denominado danza está conformado por ocho elementos básicos: “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” (Dallal: 2007, 20), elementos que requieren confluir para que la danza “ocurra, exista, se haga, sobrevenga en la realidad” (*ibidem*). Es identificable que integra nociones que nos ayudan a complejizar las formas de aproximarnos a la danza escénica; sin embargo, estos elementos expuestos por Dallal descartan algunas danzas que no son bailadas por seres humanos, por ejemplo, la coreografía *SAGA El robot actuante*¹³ de Alicia Sánchez sería un asunto a discutir, ya que no

¹³ Véase video ASyC saga el robot actuante en <https://www.youtube.com/watch?v=BI0mTG2Qi3c>

cumple con todas las categorías expuestas por el autor, aunque la coreografía fue creada por una humana.

Por su parte Anne Blom y Tarin Chaplin, apuntalan que la danza como obra de arte es: “tanto específica como universal: va de lo conocido a lo desconocido o ahonda en lo que ya ha sido comprendido” (Blom, Chaplin: 2014, 38). Dice Dallal que la danza es la danza, ya sea de forma literal en su discurso, expansiva hacia la integración de otros medios, simbólica o en un lenguaje abstracto, “toda danza transita del impulso invisible al universo de las expresiones logradas y evidentes; del motor del deseo hasta las sensaciones inmediatas” (Dallal: 2007, 88-89). El autor refiere a que la danza es la materialidad de los deseos e impulsos de el/la coreógrafo/a, por lo que el cuerpo y el movimiento es el soporte de los imaginarios que impulsan al creador a traer sus ideas a los territorios de lo corporal, es decir, que la danza revela: “un mundo, al (en) principio oculto [que] estalla en trazos, líneas de acción, estelas, proezas, geografías: un discurso espacial” (*ibidem*).

En este punto surgen los siguientes cuestionamientos: ¿es entonces la danza un arte exclusivo de los/las bailarines/as? ¿Lo coreográfico es un campo exclusivo de la danza escénica? ¿Será posible descolocar la idea de lo coreográfico de los límites de la danza enunciada en los términos revisados hasta ahora? Las nociones de danza que nos plantean Mena, Dallal, Blom y Chaplin, nos permiten reflexionar sobre una visión de la danza en México que se ha sostenido durante décadas y que nos llevan de retorno a las técnicas corporales codificadas, como una de las características de la danza contemporánea, de cuerpos colonizados por conceptos del exterior, principalmente de Europa y de los Estados Unidos de América.

Danzas elaboradas en un contexto en el que se considera como coreógrafo/a solvente o maduro/a, a el/la bailarín/a que logró, después de varias composiciones coreográficas, consolidar su propio estilo de movimiento, el cual se traduce en una técnica codificada con el propósito de que otros/as bailarines/as pudieran reproducir de manera efectiva la teoría del movimiento estructurada por el/la coreógrafo/a (quien antes fue bailarín/a). Dallal utiliza la categoría *danza de concierto* para referirse a: “obras creadas, montadas e interpretadas por coreógrafos y bailarines profesionales, capacitados y adiestrados durante muchos años y mediante las técnicas indispensables” (Dallal: 2007, 46), es decir, danza escénica.

Blom y Chaplin señalan que la técnica codificada por el coreógrafo es un método eficiente porque “adiestra a los bailarines para que ejecuten coreografías de ese bailarín [que evolucionó a coreógrafo] en particular con claridad y habilidad” (Blom, Chaplin: 2014, 177). Lo cual es un problema si pensamos en quienes son coreógrafos y nunca fueron bailarines, o en creadores que ya no buscan “adiestrar a los bailarines” en un lenguaje estructurado por el autor, sino que buscan establecer una serie de procesos creativos en los que da voz corporal a cada uno de sus intérpretes, desde sus diversas individualidades y formas de moverse, como es el caso de Rodrigo Angoitia o Lukas Avendaño, a quienes abordaremos a través de sus piezas coreográficas unipersonales en el capítulo IV y VI respectivamente. En el caso de Miguel Mancillas, como veremos en el capítulo V, se verifica la perspectiva planteada por Blom y Chaplin donde es desde la técnica corporal del propio Mancillas que logra la edificación de un lenguaje de movimiento en los bailarines, predeterminado por el autor.

Sin embargo, Blom y Chaplin también señalan que en el caso de los bailarines que buscan dedicarse a la práctica coreográfica, el adentrarse en una técnica codificada de otro autor como forma única de entrenamiento, puede condicionar las respuestas corporales al

querer abordar un proceso coreográfico personal. Dallal, en la misma línea conceptual de Blom y Chaplin, considera que: “cuando se afirma que «la danza es un arte de bailarines» no se expresa ningún absurdo; no es una reiteración. Todo tipo de danza, incluso la más espontánea, requiere del afilamiento o afinación de los miembros del cuerpo humano” (Dallal: 2007, 23), es decir, de la tecnificación corporal, elemento que observaremos cobra diversas implicaciones para los tres coreógrafos objetos de este estudio.

Todos los cuerpos están tecnificados, y si esa técnica la usan para bailar será una técnica dancística, pero no necesariamente con vocación artística. Pensemos en la danza tradicional o en las danzas macabras de la Edad Media, alguna técnica tenían y la ponían al servicio de su danza.

En este sentido, la danza escénica elaborada por creadores como Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas o Lukas Avendaño, se disputa por un lado entre la tecnificación de los cuerpos (sean bailarines o no), para proveer a los coreógrafos de recursos físicos que les permitan articular sus poéticas coreográficas, y por otro lado el abordaje del cuerpo como archivo de experiencias diversas, a lo que Dallal denomina la *cultura del cuerpo*, es decir, a “la suma o conjunto de consideraciones, costumbres, interpretaciones, capacidades, ampliaciones teóricas y físicas que una comunidad, clase o agrupación social posee en un momento histórico específico con respecto a sus cuerpos” (Dallal: 2007, 24) a lo que podemos agregar además sus perspectivas de género y sus concepciones de la masculinidad/feminidad. Con Dallal nos referimos a las técnicas corporales que todos tenemos.

Dallal sostiene que: “el cuerpo humano, en el escenario, se erige en dueño de originales y novedosos lenguajes que amplían cabalmente el acervo cultural y dan aire a las

tradicionales prácticas de la cultura y de la danza” (Dallal: 2007, 28), con esto reconoce que cada cuerpo aporta una información única para la edificación del patrimonio cultural intangible que representa la danza escénica para la humanidad.

Desde la academia estadounidense, André Lepecki es un teórico que ha dedicado gran parte de su labor académica al análisis que relaciona a la danza, con los estudios de danza, la filosofía y el *performance*. Lepecki sostiene que su aproximación desde dichas perspectivas teóricas surge al observar ciertas dificultades al interior de la danza “para hacer una evaluación crítica de danzas que se niegan a limitarse a un constante «flujo o continuidad de movimiento» [dificultades que indican] una reconfiguración de la relación de la danza con su propia presencia” (Lepecki: 2009, 20).

De modo muy esquemático, podemos señalar que Lepecki sugiere salirnos de los límites que ha implicado la danza al elaborar teorías que nos permitan explicar los fenómenos escénicos contingentes. En su libro *Agotar la Danza*, el autor enuncia que: “tal vez el reciente agotamiento del concepto de la danza como una pura exhibición de movimiento ininterrumpido forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad, de constitución del ser” (Lepecki: 2009, 24).

En las secciones siguientes de este capítulo colocaremos en el diálogo algunas de las nociones propuestas por Lepecki que están más cercanas a los debates desde la coreografía, así como también, abordaremos las aportaciones recientes en México de Zulai Macias, quien señala que: “poco se ha dicho sobre las estrategias que han desmantelado al concepto generalizado de danza, lo que ha limitado la posibilidad de ampliar el espectro de la experiencia estética y coreográfica” (Macias: 2017, 20).

Macias postula el *pensamiento coreográfico* como una forma de poder salirse de los límites de la danza, es decir, plantea reconocer que lo coreográfico se localiza en diferentes espacios de las prácticas humanas y que su uso no es exclusivo de la danza como disciplina; es decir, propone a la coreografía como un medio a través del cual se organizan diversas experiencias en lo social, lo cultural y lo político, no necesariamente en la danza escénica contemporánea.

II.2 De la danza a la composición coreográfica contemporánea

La composición coreográfica contemporánea es la siguiente dimensión desde la que continuamos el análisis, mismo que entra y sale de la danza, dado que nos coloca en la observación de una práctica escénica que plantea una serie de problemáticas abordadas de formas muy diversas, aportando incontables soluciones corporizadas a los temas que se abordan por los coreógrafos. Alberto Dallal señala que la coreografía es un arte en el que “se habla de tantos procedimientos o técnicas para hacer coreografía como coreógrafos existentes” (Dallal: 2007, 78).

Con lo anterior, Dallal reconoce que esta pluralidad de procedimientos técnicos en el hacer coreográfico, ha dificultado el establecer de forma cerrada una teoría de la coreografía, por lo que el trabajo del teórico o del investigador se circunscribe en la observación de ciertas formas de componer técnicamente una coreografía y en localizar algunas constantes en los montajes de diversos autores en diferentes épocas (Dallal: 2007, 79), lo que de alguna manera, aporte pistas sobre los elementos a observar en una composición coreográfica, que para efectos de esta tesis denominaremos poéticas coreográficas.

Para Dallal la coreografía es: “el arte de concebir y componer en el espacio-tiempo una estructura para que sobrevengan ejercicios dancísticos en ella, frente a los espectadores,

tras un montaje que incluya la operatividad, la funcionalidad de los elementos de la danza” (Dallal: 2007, 77); es decir que el acto de la coreografía, para este autor implica visualizar la estructura que contenga una serie de movimientos desarrollados con los cuerpos de los bailarines en el espacio-tiempo, este último determinado por la duración de la pieza así como por las alteridades que la temporalidad escénica permite diseñar cuando el cuerpo es el medio. A su vez afirma que el montaje coreográfico requiere: “el establecimiento de las relaciones adecuadas entre este movimiento y los demás ingredientes visuales, rítmicos y auditivos” (*ibidem*), es decir, pondera al equilibrio de todos los elementos escénicos como un asunto importante de atender durante el proceso de crear una coreografía. Dallal siempre se está refiriendo a coreografía para danza escénica, siendo este un punto de partida para decir que no es la definición desde la que queremos abordar los tres casos objetos de este estudio.

Sobre las distinciones entre estructura y contenido en una coreografía, Anne Blom y Tarin Chaplin, distinguen dos categorías centrales para la práctica coreográfica, por un lado, los *dispositivos coreográficos* descritos como: “las maneras de desarrollar las ‘pepitas de oro’ del movimiento” (Blom, Chaplin: 2014, 122). Hacen referencia a los motivos de movimiento que se pueden desarrollar y extender para la elaboración de un material coreográfico más completo, se trata de los contenidos vs. las *estructuras de composición* entendidas por las autoras como los “marcos clásicos usados para determinar la estructura de una pieza de danza, [es el contenedor para] el material coreográfico desarrollado y enriquecido por medio de dispositivos coreográficos” (*ibidem*).

Podemos identificar que Blom y Chaplin proponen una “antropofagia” de estructuras formales utilizadas en la literatura y la música, para una aplicación a la práctica de la coreografía. Las autoras afirman que el aprendizaje de la composición coreográfica no se da

a través de la lectura, en las tertulias o conferencias sobre ella, tampoco como público cautivo que asiste a las funciones de las compañías de danza. Sostienen que por mucha danza que vea una persona para tener algunas nociones del cómo crear una pieza, la forma en la que se aprende es: “haciendo coreografía, experimentando; creando pequeños trozos, piezas y fragmentos de danzas y frases dancísticas” (Blom, Chaplin: 2014, 25).

Las autoras toman como base a Murray Louis,¹⁴ quien sostiene que: “la improvisación es la práctica de la creatividad” (Louis: 1980, 124), para ponderar a la coreografía como el medio y el método a través del cual puede ser estructurada la creatividad (Blom, Chaplin: 2014, 25). Las autoras nos exponen la interrelación entre la improvisación y el proceso de estructurar una coreografía, su tesis enuncia a la improvisación como el medio a través del cual se accede al campo de la creatividad y a la coreografía como el método a través del cual se da forma a una idea que se aparece en el acto espontáneo y lúdico de la improvisación.

Dallal señala que las coreografías bien logradas, incluso las que se desarrollan en el campo de las técnicas de improvisación o la creación instantánea, responden a estructuras de composición coreográfica definidas y asequibles, tal como sucede en la poesía, el cine o la arquitectura. El autor afirma que: “toda estructura es un corpus objetivamente representable que cohesiona, ordena y sostiene a todos los elementos que componen un hecho, un fenómeno, una obra, un acontecimiento” (Dallal: 2007, 75).

En este sentido cabe preguntarse: ¿cómo elaborar un análisis desde el campo de lo coreográfico para observar los elementos de composición que confluyen en la danza? Blom y Chaplin señalan que si bien “no es posible examinar el tiempo en movimiento haciendo a

¹⁴ Ver Murray, Louis. 1980. *Inside Dance*. St. Martin's Press, Nueva York, pág. 124.

un lado el espacio y la energía” (Blom, Chaplin: 2014, 25), es necesario para elaborar un análisis coreográfico, la segmentación de cada uno de los elementos para estudiar su posible recombinación en una pieza coreográfica determinada. Dallal en cambio, propone desarrollar el análisis de una pieza coreográfica identificando en un primer momento la estructura general, la cual podemos entender si acudimos a las similitudes con la obra cinematográfica.

Señala el autor que: “cada danza posee un cierto número de secuencias [y compases] o episodios que se relacionan de principio a fin. Una secuencia —como ocurre en el cine— se realiza a partir de una sucesión de formas que pueden medirse por momentos o instantes” (Dallal: 2007, 74), la segmentación que propone el autor para el estudio de la coreografía, responde entonces a la identificación de las secuencias, que pueden ser escenas que sumadas conforman la estructura total de la pieza coreográfica.

Para Dallal, el flujo de movimiento en el escenario implica esa sucesión equivalente a los cuadros por segundo en el cine, donde las acciones no se interrumpen, siempre fluyen, a menos que el concepto coreográfico exponga de manera intencional pausas o interrupciones en el discurso enunciado por el coreógrafo. El autor señala que la pieza coreográfica tiene una estructura general, pero que el bailarín a su vez elabora una estructura en sí mismo, la construye en movimiento y dialoga con las estructuras individuales de cada bailarín.

Esto significaría que el cuerpo del bailarín presenta estructuras aisladas dentro del propio cuerpo, por ejemplo, una trayectoria que solo se sigue con el brazo y que dialoga al mismo tiempo con otra estructura elaborada por las piernas. Dallal propone entonces abordar con observación clínica el acto coreográfico, lo cual nos permita identificar en movimiento la combinación en tiempo real de estructuras múltiples tanto en el cuerpo del bailarín, en su interacción con los otros bailarines y en el espacio coreográfico como estructura total.

Existen, por ejemplo, coreografías que son creadas en una relación simbiótica con la música utilizada por el coreógrafo, esto sobre todo en la danza clásica o en la danza folclórica, incluso en el Hip Hop puede ser observable, así como en algunas propuestas de danza contemporánea en las que “la estructura de la pieza de danza se apoya total e inequívocamente en la estructura musical, en el andamiaje que le otorgan los sonidos” (Dallal: 2007, 75). En estos casos, señala Dallal que la identificación de la disposición coreográfica es sencilla, no implica mayor complejidad dado que las secuencias de movimiento y la sucesión entre un movimiento y otro e incluso los desplazamientos espaciales, se imbrican de forma directa en el diseño sonoro. Es decir que: “la estructura de la danza dura el lapso de la estructura musical” (*ibidem*). Con lo que podemos inferir que son compases para este autor.

Sin embargo, la danza contemporánea desarrollada en México expone una serie de interrelaciones con otras disciplinas artísticas desde hace décadas, lo cual ha llevado a la práctica de la coreografía a expandir las formas en las que son imaginados los ejes para elaborar un discurso escénico. La subordinación de la composición coreográfica a la partitura musical, cada vez es un asunto de menor interés para los coreógrafos contemporáneos, quienes instalan sus formas de organizar la danza, desde muy diversas experiencias.

Podemos mencionar que las prácticas coreográficas y sus formas de armar los discursos escénicos, se han inspirado en las artes plásticas, la fotografía, la dramaturgia teatral, la filosofía, el cine e incluso de campos que se expanden de los territorios del arte. Al respecto, Dallal señaló en el año 2007 que estas interrelaciones “amplían vocabularios: los movimientos del cuerpo pueden transformarse en danza sin importar su procedencia y en pleno alejamiento del código aplicado por el bailarín durante su entrenamiento” (Dallal:

2007, 65). Por su parte, André Lepecki explica que a lo largo de la historia los denominados elementos de la coreografía en la danza escénica han sido:

una habitación cerrada con un suelo plano y blando; al menos un cuerpo, adecuadamente disciplinado; una disponibilidad de ese cuerpo a someterse a las órdenes de moverse; una visibilidad bajo las condiciones de lo teatral (perspectiva, distancia, ilusión); y la creencia en una unidad estable entre la visibilidad del cuerpo, su presencia y su subjetividad (Lepecki: 2009, 90).

Sin duda en esta afirmación, Lepecki cuestiona a los elementos tradicionalmente asignados a la coreografía como los elementos que la mantienen anclada al espacio escénico cerrado, a la filosofía del cuerpo sometido/disciplinado y a la estructuración de una serie de pasos o códigos de movimientos preestablecidos. El autor hace una distinción entre estos elementos de la coreografía en sí con el abordaje de lo coreográfico, con lo cual explica que:

abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento (Lepecki: 2009, 20).

Siguiendo a Lepecki podemos argumentar entonces que lo coreográfico es una dimensión que habilita las relaciones de género como una práctica de la subjetividad, de la política y del movimiento. Dallal también pondera que: “los trabajos propiamente coreográficos, siempre se han caracterizado por maniobras, imágenes, procesos y libres aplicaciones” (Dallal: 2007, 68). Con lo cual reafirma la tesis que aquí manejo sobre la coreografía que en la actualidad es un campo flexible que no se restringe de forma esquemática al montaje de pasos como era abordada en la antigüedad y lo que de hecho ha generado una estigmatización a priori, verificable en los debates desde los estudios sobre la danza.

Entonces: ¿cuál es el propósito de la coreografía incluso más allá de lo que se ha considerado como danza? Lepecki responde que la tarea de la coreografía radica en repensar desde el cuerpo todos estos temas, “una tarea que puede no ser siempre subordinada del imperativo de lo cinético, una tarea que está siempre en diálogo con la teoría crítica y la filosofía” (Lepecki: 2009, 21).

El autor dota a la coreografía de un potencial que rebasa la necesidad de permanecer en movimiento continuo y pondera que al estar siempre en interrelación con la filosofía y la teoría crítica, la coreografía puede ser causa de interrupciones, de discontinuidades como parte central de un argumento que toma distancia de la noción de coreografía que “surge en la modernidad temprana para *remecanizar* el cuerpo de manera que pueda «representarse a sí mismo» como un total «ser que genera movimiento»” (Lepecki: 2009, 24).

En los siguientes párrafos, vamos a contrastar las visiones de Lepecki y Zulai Macias en torno a lo coreográfico; visto por ambos autores como la forma en la que se organiza el cuerpo en el espacio-tiempo. Lepecki elabora una definición de la coreografía en la que, en primer lugar, se trata de una práctica que “requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales)” (Lepecki: 2009, 26).

Es claro que el autor enuncia una visión hermética del concepto en cuestión para criticarlo, primero al considerar que la práctica de la coreografía necesariamente va a revelar en movimiento, el sello del autor o maestro que está o estuvo detrás de ese montaje coreográfico. Es decir, que, a través de la coreografía, el maestro se mantiene vivo y presente en los movimientos de sus bailarines, lo cual puede ser verificable en las piezas de algunos

coreógrafos como Miguel Mancillas, en los que efectivamente, la corporalidad de sus bailarines nos revela un sello, a través de los movimientos organizados por el autor.

No obstante, hay coreógrafos como Lukas Avendaño o Rodrigo Angoitia, que no parten desde ese principio señalado por Lepecki para la construcción de su estructura coreográfica al trabajar con otros cuerpos y que, por el contrario, buscan dar voz corporal al intérprete, contenida en una estructura coreográfica preestablecida. El sometimiento del cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios que apunta Lepecki es igualmente discutible y da cabida al disenso sobre esa perspectiva de la coreografía que sí se observa en la danza escénica conservadora de esos principios. El peligro de estas aseveraciones radica en generalizar que toda coreografía (como procedimiento creativo) va a implicar la disciplina como sometimiento del cuerpo y el deseo.

Podemos identificar que Lepecki define la coreografía desde lo que sucede en la escena para desnudarlo y criticarlo. No porque esté de acuerdo, sino que “denuncia” esas relaciones de poder (con el cuerpo, las técnicas, el maestro, el coreógrafo, etc.) para problematizar. Las evidencias de los tres estudios de caso que abordaremos más adelante, nos indican que ese no es necesariamente el único sentido de la coreografía. Que no todo proceso de crear una coreografía escénica implica un sometimiento en el sentido que denuncia Lepecki, aunque, como veremos en el capítulo III, la idea universalizada del bailarín militarizado y en serie es verificable en la danza escénica desarrollada en México.

Insistimos en que generalizar qué es la coreografía, desde esa mirada ortodoxa homogeneizante expresada por Lepecki, quien no ofrece matiz alguno en sus postulados teóricos que hacen referencia a la categoría de coreografía, es perder de vista las diversidades contingentes de las prácticas en el contexto mexicano. Como señala Zulai Macias, pasar de

la categoría coreografía a la del pensamiento coreográfico, habilita: “un pensamiento que no se disocia del hacer y que intencionalmente organiza movimientos de cuerpos diversos en el tiempo y espacio” (Macias: 2017, 19), entonces nos preguntamos si organizar los movimientos de cuerpos diversos en el espacio es otra forma de disciplinamiento.

Lepecki en su crítica al concepto coreografía, sostiene que estos regímenes disciplinarios tienen como propósito final “la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer «espontáneos»” (Lepecki: 2009, 26). Para el autor, este preordenamiento de lo que implica una estructura coreográfica está relacionado con el sometimiento por parte del coreógrafo hacia los bailarines. Es decir, que es el coreógrafo quien somete/controla/domina los cuerpos de los bailarines al decidir y ordenar las formas que los bailarines deben realizar, al codificar paso y secuencias, así como en la búsqueda de la perfección que podríamos observar, por ejemplo, en la técnica de ballet clásico y en el repertorio clásico, en la técnica de la danza moderna y en las producciones coreográficas de ese estilo e incluso en la coreografía de corte folclórico escénico.

Lepecki define como *coreopolicial* a la práctica de la coreografía que: “impone un acoplamiento ontológico entre movimientos predeterminados, cuerpos en conformidad y lugares de circulación pre-asignados” (Lepecki: 2013, 20). Desde la perspectiva del autor, lo coreográfico en el sentido *coreopolicial*, implica la observación de la rigurosidad y lo metódico del cuerpo en movimiento constante, de forma obsesiva, así como la identificación de una serie de pasos preestablecidos, por tanto, para Lepecki todo lo que no es espontáneo es coreográfico.

En otro sentido, Macias dota a la noción de coreografía “como un término que abarca un gran espectro de experiencias sustentadas en la interrelación de cuerpos y movimientos, espacio y tiempo, elementos que para interactuar precisan de reglas del juego particulares” (Macias: 2017, 199). Es decir, que el organizar una estructura en la que se articulan los cuerpos, el movimiento, el espacio y el tiempo, para Macias no requiere de un disciplinamiento en búsqueda de la perfección, sino por el contrario, de “juegos particulares” que tienen reglas que dan cabida a la composición coreográfica como un pensamiento expandido, ejemplificado en el trabajo de la coreógrafa Magdalena Leite.¹⁵

Macias en sus reflexiones sobre lo coreográfico, toma como base el concepto *coreopolítica* acuñado por Lepecki, el cual explora otras vertientes de la práctica coreográfica como un posicionamiento que “requiere de una redistribución y reinención de los cuerpos, afectos y sentidos a través de los cuales uno podría aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento” (Lepecki: 2013, 20). Con esta noción, el autor nos aclara dos sentidos de lo coreográfico, el primero (*coreopolicial*) que tiene como búsqueda la legitimación del autor y su trascendencia mediante los movimientos organizados para los bailarines, en una construcción que disciplina y restringe los usos del cuerpo, que los regula, y, por otro lado, las prácticas de la *coreopolítica* “cuyo único sentido (significado y dirección) es el ejercicio experimental de la libertad” (*ibidem*).

Abordar todas las discusiones sobre la coreografía y lo coreográfico, rebasan los alcances de este trabajo de investigación que proponemos, al tratarse de conceptos que ameritan una pesquisa propia, ya que como señala Macias: “ninguna disciplina o campo está cerrado y sellado para siempre” (Macias: 2017, 107). Para el propósito de este trabajo de

¹⁵ Véase el video de la pieza *Cuerpo cuerpo cuerpo* de Magdalena Leite en <https://vimeo.com/127548256>

tesis, nos interesa retomar algunos de los consensos y disensos en torno a la práctica de la coreografía, para colocar en valor las contribuciones que Angoitia, Mancillas y Avendaño, hacen desde sus particulares formas de aproximarse a la creación coreográfica contemporánea en el contexto mexicano.

II.3 El/la coreógrafo/a como generador/a de subjetividades escénicas

En los apartados anteriores, hicimos una revisión de algunas conceptualizaciones de la danza y la coreografía. En esta sección, nos interesa centrar el análisis en la figura de el/la coreógrafo/a, en su hacer, en su práctica y en cómo desde la especificidad de su labor, genera lo que denominamos *subjetividades escénicas*. De la misma forma que ocurre con la danza o con la coreografía, la diversidad de enfoques desde los que el/la coreógrafo/a se posiciona frente a su práctica es vasta y ecléctica. No hay una sola manera de constituirse coreógrafo/a.

Entonces nos preguntamos: ¿cuáles son las características que los/las coreógrafos/as deberían tener para poder desarrollar su práctica? ¿Necesariamente se vuelca la individualidad de un/a coreógrafo/a al crear una coreografía o solamente se repiten en serie una forma de pasos y estructuras preestablecidas? Mantendremos presente estas preguntas durante nuestro recorrido por algunas afirmaciones de lo que el/la coreógrafo/a es, en esta revisión sobre el papel que desempeña al frente de su práctica.

Partiendo de la idea de coreografía dentro de los confines de las artes, Alberto Dallal considera que: “el coreógrafo es el intelectual de la danza” (Dallal: 2007, 77-78) cuya labor es la organización de los espacios y la elaboración de estructuras de composición de manera previa a poner en práctica su experimentación o los ejercicios necesarios para desarrollar contenidos en la coreografía, así como también es el/la responsable de dotar de sentido al lenguaje de movimiento desplegado por los bailarines en su pieza coreográfica. El autor

omite la contribución de los/las bailarines/as en el sentido que la coreografía expone en escena.

Por su parte, María del Carmen Mena Rodríguez señala que la individualidad de cada coreógrafo/a es lo que imprime un sello que se desarrolla a través de la creatividad, por lo que una coreografía, es el resultado de “su forma de ver, de sentir y de expresar sus imágenes, con un lenguaje corporal que le posibilita una experiencia creativa única e irrepetible” (Mena: 2009, 12). En este sentido, es que entendemos a el/la coreógrafo/a como generador/a de *subjetividades escénicas*, dado que, a través de su práctica creativa toma como artefacto a la coreografía para expresar su particular forma de pensar, ver el mundo, sentir y expresar sus afectos, creando así un universo propio en coautoría con los/las bailarines/as.

Es importante recalcar que “el sello” de una pieza coreográfica existe por los/las bailarines/as, sin ellos/ellas la danza no cobra cuerpo. Ellos/ellas son la danza y la coreografía pasa de ser una idea/concepto en el coreógrafo a una materialidad, es realidad por las subjetividades en juego desde los universos de los/las bailarines/as en la escena.

Dallal señala que el coreógrafo/a de danza contemporánea debe visualizar de manera previa los acontecimientos escénicos que van a dar cuerpo a su coreografía, así como estar alerta durante el proceso creativo, de las particularidades que cada bailarín/a aporta en la experimentación de lenguaje o en la creación colectiva de movimientos desde su individualidad como creador escénico. Esto significa que es el/la coreógrafo/a quien observa los cuerpos de sus bailarines para captar las posibilidades de movimiento que conspiran a favor de su idea temática y los organiza dentro de su estructura de composición. Sin embargo, estos procesos no son exclusivos de la danza contemporánea, es verificable, por ejemplo, en piezas de danza clásica, folclórica o española.

Por otra parte, Dallal también señala que el/la coreógrafo/a no solo se hace cargo del ordenamiento previo de los elementos dentro de su estructura al desarrollar una maqueta en su cuaderno de artista o en sus bocetos previos, sino que requiere que esas ideas prediseñadas se logren de manera correcta en el espacio físico a la hora del montaje, así como su correcta asimilación de los bailarines durante los ensayos en la sala de danza. Dice el autor que el/la coreógrafo/a es quien: “tiene la obligación de garantizar la realización plena y eficiente de su diseño” (Dallal: 2007, 77). Aunque en algunos casos, estas acciones las desarrolla el *regisseur* o encargado de los ensayos y no quien creó la coreografía.

Para Anne Blom y Tarin Chaplin, es responsabilidad de el/la coreógrafo/a crear y escoger los movimientos que va a utilizar en su coreografía, así como tener las herramientas para lograr que esas estructuras motrices se carguen de: “una interpretación, una actitud y un propósito” (Blom, Chaplin: 2014, 31), dado que el/la coreógrafo/a es quien: “imagina cómo será la pieza y motiva su crecimiento” (*ibidem*).

Esta visión que nos plantean Blom y Chaplin, deviene de la idea conservadora de que para ser coreógrafo/a primero hay que ser bailarín/a, es decir, hay que saber el oficio de mover y crear lenguaje con su propio cuerpo para después enseñarlo a los bailarines. A su vez se reafirma desde esta perspectiva la crítica de Lepecki sobre el/la coreógrafo/a como el/la maestro/a que trasciende a través de los cuerpos de sus bailarines; no obstante, la perspectiva que nos plantea Dallal considera a el/la coreógrafo/a, sí como el/la organizador/a y el/la responsable de elegir una estructura y sus contenidos, pero no como el/la único/a que desarrolla lenguaje de movimiento, lo cual coloca en juego las subjetividades de los/las bailarines/as para la construcción de una pieza coreográfica.

Mena por su parte señala que tanto el/la coreógrafo/a como el/la bailarín/a “ordena sus movimientos corporales en combinación con sus experiencias kinéticas cotidianas” (Mena: 2009, 19), es decir, que al enfrentar su propio cuerpo con el acto de organizar secuencias o movimientos, están implícitos los saberes de lo cotidiano como experiencias grabadas en el cuerpo, lo cual establece una relación de comunicación al exterior; dice la autora que se hace posible: “lograr que cualquiera de las manifestaciones de la danza, sea sentida, percibida y aprehendida como vivencia estética y con esencia de las expresiones y experiencias humanas” (*ibidem*).

A su vez, Mena introduce la noción de *cuerpo creativo* como el principal eje que guía la composición coreográfica en la práctica de el/la coreógrafo/a, concepto que se define desde el “cuerpo, en tanto espacio en el que se interrelacionan las huellas sociales, culturales y personales, con su dinámica de entrecruzamiento, de sentimientos, experiencias y aspiraciones del sujeto” (Mena: 2009, 14).

Con lo anterior la autora refiere a las subjetividades localizadas en cada uno de los que participan del acontecimiento creativo en la composición coreográfica, desde sus cuerpos y experiencias, así como a su interrelación desde lo individual (el bailarín), con el *cuerpo creativo* grupal (los/las intérpretes) y con las subjetividades del coreógrafo que guía los procesos.

El/la coreógrafo/a es entonces el/la encargado/a de articular las subjetividades en juego, elabora una estructura coreográfica como contenedor de las individualidades de los bailarines con su propia subjetividad, las cuales se colocan en diálogo con el tema elegido, la intención o propósito de la obra, así como la motivación que da origen a las diversas exploraciones de movimiento o de interrupciones de la movilidad. Los tres estudios de caso,

nos permitirán abordar con detalle tres formas distintas de aproximarse a las subjetividades en juego en las prácticas de Angoitia, Mancillas y Avendaño respectivamente.

Observaremos en las coreografías estudiadas que esa relación coreógrafo/a-bailarines/as solo se puede aplicar en la pieza *Falso Cognado* de Mancillas, pues en el caso de *Amnesia* de Angoitia y *Réquiem para un Alcaraván* de Avendaño, se trata de unipersonales en los que el bailarín es el propio coreógrafo, por lo que implicará otras formas de aproximarse a esas subjetividades escénicas en juego. Blom y Chaplin señalan que los propósitos de el/la coreógrafo/a al crear pueden ser muy diversos: “puede abarcar la gama que va desde la fascinación visual (o la confusión visual), hasta la estimulación de la introspección interna, despertando recuerdos adormecidos, provocando respuestas emocionales o cinéticas” (Blom, Chaplin: 2014, 34).

Las autoras apelan a la sencillez como la condición necesaria para que el propósito del coreógrafo llegue a su público, y consideran que es posible: “construir algo complejo con integridad, claridad y propósito” (Blom, Chaplin: 2014, 37) aunque reconocen que hay piezas coreográficas que son creadas sin un significado preestablecido por el coreógrafo de forma intencional, como es el caso de Merce Cunningham, de quien señalan logra: “efectuar cambios en el mundo perceptual o en el significado mismo y el alcance del arte en sí” (*ibidem*).

Este último ejemplo también nos sirve para reconocer que en el planteamiento de Lepecki sobre el coreógrafo y la coreografía hay un sesgo que nos lleva de retorno a una forma hermética de pensar al coreógrafo, el cual no solo se restringe a preestablecer significados. Dallal pondera que: “son los creadores, los artistas de las distintas y variadas, originales y tradicionales manifestaciones y disciplinas artísticas los llamados a establecer

las pautas para el desenvolvimiento del arte, sus consecuencias y sus derroteros” (Dallal: 2007, 11), reconociendo que hay una búsqueda permanente en la práctica del coreógrafo y que, desde sus propias poéticas coreográficas, edifica nuevos caminos para la danza en particular y para las artes escénicas en su conjunto.

Para Zulai Macias el coreógrafo se sabe capaz de reconfigurar las relaciones de poder al abordar un proceso coreográfico, así como de reorganizar las subjetividades en juego dentro del campo de la coreografía. La autora abre la posibilidad de imaginar a las piezas coreográficas “como preguntas constructoras de acontecimientos, invitaciones al diálogo reflexivo a partir de acciones materiales (cualquiera que sea este material) que exijan al espectador y al mismo creador iniciar una querella con sus propias resistencias” (Macias: 2017, 64); es decir, soltar el ideal de crear una obra coreográfica como una afirmación de propósitos claros y delineados, pasar de la enunciación de un discurso a la interpelación de la realidad.

II.4 Coreografía polimórfica: danza escénica con perspectiva de género

Con base en las teorías de género revisadas en el capítulo I y las teorías de la danza exploradas en el capítulo II, proponemos el concepto de *coreografía polimórfica* con el propósito de hacer referencia a las prácticas coreográficas con un sentido inclusivo, en el reconocimiento de las diversidades de enfoques y experiencias desde los que puede ser abordado un proceso coreográfico. Esta categoría aboga por integrar la perspectiva de género aplicada a la coreografía, renunciando a la violencia y a la discriminación que se imprime en la edificación de conceptos desde los que, algunas veces, se analiza y practica la coreografía en México.

Se busca con la *coreografía polimórfica* colocar en valor los andamiajes y las subjetividades de cada coreógrafo/a y de los/las bailarines/as al construir o deconstruir sus

discursos coreográficos desde su particular y diversa identidad de género. Se trata de desactivar las violencias que postulan a una forma de manifestar la coreografía por sobre otra que es diferente, sostiene su eje en el respeto a la diversidad y en la libre convivencia de saberes corporales, en los que se tejen culturas, políticas y formas múltiples de sociabilizar sus conocimientos en el presente.

En la actualidad pensar en *agotar la danza* como lo enuncia André Lepecki es, en sí misma una forma de cuestionar a todos/as los/las que siguen eligiendo elaborar sus discursos desde el movimiento o desde una estructura coreográfica preestablecida (2009: 26). No obstante, se trata de una visión sesgada de lo que hoy implica problematizar(se) desde la danza. Lepecki encuadra al concepto coreografía como un concepto de lo moderno y como un signo de la masculinidad patriarcal, hegemónica. Le otorga esa carga simbólica propia de la dominación masculina.

Tomando como base el argumento de Lepecki en *Agotar la danza*, proponemos observar las siguientes equivalencias: Danza $\equiv$ Género = Diversidad y Coreografía $\equiv$ Masculinidad = Polimórfica. Conceptos, todos, de múltiples dimensiones y complejidades, lo cual enuncia una reformulación necesaria de la categoría de coreografía en el siglo XXI.

Como demostramos a lo largo de esta tesis, Danza y Género agrupan la diversidad, así como Coreografía y Masculinidad son polimórficas. Tanto la categoría de masculinidad como la categoría de coreografía han sufrido devenires en el tiempo; como ya fue señalado por Lizarraga, la masculinidad es polimórfica (2011: 18-19). Pudimos leer a los teóricos que desde los estudios de género sostienen que hablar de masculinidad en singular es seguir insistiendo en un debate de algo que siempre ha sido plural, las masculinidades.

Esta misma situación se observa en la utilización de la categoría *coreografía*. Es hermético insistir en querer hablar en singular lo que la genealogía de la danza nos muestra que siempre ha sido plural, las coreografías, las danzas, la multiplicidad de las formas desde las que el ser humano se articula a través del arte coreográfico.

Entonces podemos colocar en el debate la noción de la *coreografía polimórfica*, misma que, siguiendo las ideas de Lizarraga, expresa derrapes, fragilidad y un crisol de manifestaciones corporales que incluyen el movimiento y el no movimiento, así como otras formas de establecer estructuras de composición coreográfica liminales entre lo previamente establecido y las sutilezas de lo espontáneo. El no movimiento no es una irrupción del pensamiento moderno que “invita a siempre estarse moviendo” como señaló Lepecki (2009: 24), sino el que se incluye como una complejidad en la que lo masculino y lo coreográfico deviene en nuevos horizontes.

Querer insistir en categorizar la danza o la coreografía con ciertas reglas de lo que se debe o no se debe hacer implicaría necesariamente colocarnos en una relación de violencia, que “actúa sobre un cuerpo o sobre cosas [...] destruye: cierra la puerta a toda posibilidad” (Foucault: 1988, 14). Es decir, que si nosotros insistimos en restringir el movimiento corporal o las instrucciones que dan orden a una danza cualquiera como reflejo de un pensamiento de la modernidad, estamos automáticamente censurando la libertad creativa para edificar una nueva verdad que conduce a la parálisis del movimiento.

En los capítulos IV, V y VI, presentamos ejemplos de lo que podríamos considerar evidencias escénicas, que serán analizadas en este trabajo de investigación. Las coreografías nos revelan a sujetos polimórficos de masculinidades y corporalidades divergentes que no

necesariamente se erigen desde el deseo de dominar, someter o vulnerar al otro, como lo plantearía una versión hegemónica de la masculinidad o de la práctica de la coreografía.

Observaremos a través de las piezas de Angoitia, Mancillas y Avendaño, otras posibilidades al llamado de la danza, al relacionarse desde la libertad con las formas estéticas que den sentido a lo que sostenemos como nuestra verdad sin menoscabo de reconocer que existen otras verdades coreográficas que se habitan hoy, en este presente discontinuo, polimórfico, alimentado de diversas fuentes grabadas en los movimientos, en los cuerpos, en los espacios, en las luces y en las sombras, en los públicos y en sus relaciones con las coreografías. Censurar la categoría de coreografía implicaría condenarla al pasado.

Capítulo III

Genealogías de la masculinidad en la danza contemporánea y posmoderna en

México¹⁶

Este capítulo propone una revisión de las construcciones de la masculinidad como resultado de las principales técnicas corporales con las que se formaron las bailarinas y los bailarines de la danza contemporánea mexicana.

Se analizarán conceptos como parte de una genealogía que toma como punto de partida la danza contemporánea para varones, abordando algunas problemáticas de lo que implicó globalizar el cuerpo de los bailarines en una visión universal, hasta llegar a las primeras rupturas de estos conceptos con la llegada a México de la danza posmoderna estadounidense y las deconstrucciones que ésta estimuló en las concepciones escénicas del bailarín contemporáneo.

III.1 Danza contemporánea para varones

La danza moderna en general surge por la necesidad de romper con las estructuras, estéticas y formas de entrenamiento de la danza clásica, así como para manifestar otros universos coreográficos que no tenían cabida en el ballet clásico. Sin embargo, en México, la danza moderna surge con un especial interés por edificar una danza nacional, representativa de las corporalidades de lo mexicano.

La idea de decir con el cuerpo lo propio del pueblo mexicano, se remonta al inicio de la danza moderna nacionalista en 1939, época en que los prototipos de la masculinidad prevalecientes eran reflejo de la Revolución Mexicana, de la concepción binaria y

¹⁶ Este capítulo se elaboró en el contexto del seminario especializado *Poéticas de la danza teatro* con la Dra. Gloria Luz Godínez Rivas.

heteronormada, de los hombres machos y de las mujeres con fortaleza representando a la Revolución y la lucha. En ese contexto, encontramos las primeras funciones de Ana Sokolow y de coreografías emblemáticas como *La Coronela* (1940) de Waldeen.¹⁷ Ambas coreógrafas son consideradas las dos grandes pioneras de la danza moderna nacionalista que se desarrolló en México hasta finales de la década de los cincuenta.

Sokolow, a pesar de que dominaba la técnica de Martha Graham¹⁸ (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 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 moderna nacionalista. Alberto Dallal señaló 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 que mantendrán vigente el movimiento en términos de profesionalismo y originalidad (Dallal: 2013a, 14).

La danza moderna nacionalista que se produjo en México durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, junto con el ballet clásico y los ballets folclóricos, se representaban escénicamente mediante tres estilos dancísticos (danza clásica, folclórica y moderna) abordados desde una perspectiva heterosexual, binaria (hombre-mujer). Los roles de género

¹⁷ Véase el video documental “La Coronela (1940) Punto de partida” de Josefina Lavalle en <https://www.youtube.com/watch?v=g9ySgk6HYyQ>

¹⁸ Graham fue una prolífica bailarina y coreógrafa de las vanguardias en la danza mundial, nació en 1894, su legado es la estructuración de su propia técnica formativa de danza Graham, así como la creación de obras innovadoras en su tiempo como *Frontier*, estrenada en 1935 y *Carta al mundo* en 1940, dando un giro hacia el neoclasicismo en 1980.

masculino y femenino enmarcaban claras diferencias debido a lo representado y los usos del cuerpo de hombres y mujeres.

Hacia 1950, la presencia del bailarín y coreógrafo José Limón, mexicano radicado en los Estados Unidos de América, tuvo una gran influencia en los bailarines en México por la figura masculinizada en la escena. El mismo año llegó al país el bailarín y coreógrafo estadounidense Xavier Francis, con una técnica corporal influenciada por numerosas técnicas en las que se formó. Es así que los imaginarios sobre lo mexicano se dibujan en la escena de la danza moderna con referentes nacionalistas y revolucionarios, pero con cuerpos que fueron tecnificados de forma paulatina por las herencias de la danza moderna estadounidense y alemana.

Como lo señaló Guillermo Arriaga en la entrevista publicada en el libro *Danza de hombre* de Tortajada sobre su obra *Zapata* (1953): “primero pensé en un ballet muy grandote: caballos en el foro del PBA, pistolas y rifles, bigotes y sombreros [...] Acabé con una pareja casi desnuda, y con dos carrilleras y unas cadenas” (Tortajada: 2005, 62).

A finales de la década de los cincuenta, la técnica de danza moderna creada por la estadounidense Graham, 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 se pasaba a los cánones estéticos y temáticos de la danza contemporánea. Fueron muchos coreógrafos y coreógrafas de esa generación que buscaron otras formas de expresión, y entre ellos aparece la bailarina y coreógrafa veracruzana Guillermina Bravo (Chacaltianguis, Veracruz, 13 de noviembre de 1920-Querétaro, 6 de

noviembre de 2013), quien rompió con el nacionalismo en la danza, acción que se le reconoce como una de sus contribuciones más grande.

Si observamos el rol que ha jugado la masculinidad en el bailarín varón en la historia de la danza mexicana en el siglo XX, la obra coreográfica de Bravo, es referencia obligada, pues es considerada la artista más sobresaliente de la danza contemporánea mexicana, con una producción de 57 obras de su autoría al repertorio dancístico del país. Bravo fundó en 1948 el Ballet Nacional de México,¹⁹ 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. Alberto Dallal señala que:

En 1957, junto con muchos miembros de la danza moderna mexicana del momento, Guillermina Bravo realiza una gira por Europa, la ex Unión Soviética y China; el conjunto lleva el nombre de Ballet Nacional Contemporáneo de México y da a conocer los grandes avances del Movimiento Mexicano de Danza Moderna (1940-1965) hasta ese momento. La experiencia del nutrido contingente de bailarines mexicanos provoca, entre otras cosas, el convencimiento de Bravo en el sentido de que es necesario organizar la plena profesionalización del bailarín mexicano, concentrando su capacitación y su trabajo a la manera de las formas de organización de la Ópera de Pekín. Al aplicar sus principios en el Ballet Nacional de México, Bravo se acoge a la técnica Graham para iniciar la preparación de los bailarines y para crear un consistente lenguaje dancístico contemporáneo, con la idea de que la danza contemporánea requiere la profesionalización del bailarín apoyándose en una técnica formativa básica (Dallal: 2013b, s-p).

Al regreso de Bravo a México, los integrantes del Ballet Nacional de México vivieron el surgimiento de la danza contemporánea con la tecnificación corporal a través del Graham.

¹⁹ Alberto Dallal señala que fue la “entidad independiente que constituyó durante mucho tiempo el máximo centro de enseñanza de danza moderna y danza contemporánea del país y que representó, hasta su extinción en 2006, la más avanzada compañía de su tipo en América Latina. Guillermina Bravo, su directora artística, renovó sistemática y periódicamente los objetivos didácticos, técnicos y estéticos del Ballet Nacional. La asignación del propio nombre, Ballet, para una compañía de danza moderna y contemporánea constituyó, en ese entonces, un ejemplo o proeza en bien de la democratización de la danza” Véase Dallal, Alberto (2013b) “Guillermina Bravo: la danza total” *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM* [en línea] consultado el 20 de noviembre de 2017 de http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total

Accedieron con la técnica a formar cuerpos especializados que lograron nuevas dimensiones para la imaginación coreográfica de la directora de la compañía. Bravo impulsó intercambios con maestros de Graham que llegaron a México y trabajaron con el Ballet Nacional de México, así mismo sus bailarines/as empezaron a viajar a Nueva York para perfeccionarse en la técnica.

El Graham fue adoptado como la técnica y el lenguaje de movimiento del Ballet Nacional de México desde finales de los cincuenta, pero vivieron un proceso de aprendizaje y asimilación, difundiendo rápidamente estos conocimientos en el país. La migración constante de bailarines de diferentes partes del mundo a Nueva York, hacen coincidir en la Martha Graham School a la bailarina italiana Rossana Filomarino y a Bravo a finales de la década de los sesentas del siglo pasado, momento en el que Filomarino fue invitada a impartir unos cursos de técnica Graham en la Ciudad de México y posteriormente como bailarina solista del Ballet Nacional de México.

La edificación de la danza contemporánea mexicana se da también con la profesionalización de el/la bailarín/a. En 1975 se fundó en Xalapa la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, primera institución educativa superior que reconoció a la danza como una carrera académica. Institución que desde 1976 incluyó en su plan de estudios la llamada técnica de danza moderna, convirtiéndose en una de las instituciones más sólidas por la calidad técnica de sus bailarines, quienes además de la técnica clásica se formaban durante seis años en la técnica Graham. En su fundación, precisamente, no se impartía la técnica Graham porque estuvo a cargo de la corriente de Xavier Francis, quien como señalamos anteriormente, había llegado a México desde la década de los cincuenta y había desarrollado su propia técnica (además que renegaba de la Graham).

Construir el cuerpo del bailarín y de la bailarina sugería roles de género que seguían respondiendo a estructuras sociales, culturales y políticas dicotómicas. La técnica Graham fue una técnica hecha para el cuerpo de las mujeres, lo cual implicaba una fuerte exigencia corporal y dominio que no cualquiera podía soportar. En lo coreográfico, Graham reproducía estereotipos de lo masculino y lo femenino, lo cual es verificable en su amplia producción coreográfica. Sin embargo, la enseñanza de la técnica era y sigue siendo unisex. Todos, hombres y mujeres, realizan los mismos movimientos.

Durante este periodo, el desarrollo de la danza contemporánea en México encabezado por Bravo revela una concepción de la masculinidad que da un giro al paradigma convencional de la danza moderna nacionalista. Las bailarinas del Ballet Nacional de México construidas con la técnica Graham eran poderosas, fuertes y vigorosas. Bravo fue de las primeras coreógrafas en desdibujar escénicamente las corporalidades diferenciadas de la bailarina y del bailarín. Ambos, mujeres y hombres contaban con el dominio técnico para físicamente lograr mayores extensiones con sus piernas, lograr altura, rotación y posiciones sostenidas con fuerza, pero denotando ligereza; ambos poseedores de piernas fuertes para ejecutar los grandes saltos y los brazos con la musculatura adecuada para cargar con firmeza a los otros cuerpos, ellas y ellos.

La coreógrafa consolidó su obra con el Ballet Nacional de México y también una manera de aproximarse al cuerpo, a su domesticación técnica desde el Graham para construir entonces un cuerpo de el/la “bailarín/a ideal”, de el/la “bailarín/a verdaderamente profesional”, del “cuerpo formado”, de el/la “bailarín/a construido/a”. Queda abierto para futuras investigaciones indagar en la imagen que proyectaban bailarines y bailarinas

específicamente en las piezas de Bravo, los personajes asociados con su fuerza escénica y las temáticas de sus coreografías relacionadas con la perspectiva de género y las masculinidades.

III.2 El cuerpo globalizado: conceptos y contradicciones

Los procesos de globalización mundial durante la segunda mitad del siglo XX, contribuyeron a fortalecer la idea de que ser bailarín requería necesariamente de una formación con base en las técnicas de ballet y danza contemporánea. El “verdadero bailarín” es, desde entonces, el que domina las llamadas “técnicas duras” para posteriormente poder bailar en cualquier parte del mundo cualquier tipo de obra coreográfica.

El canon fortalecido por el Ballet Nacional de México y por las escuelas y compañías que impartían la técnica Graham, por ejemplo, implicaba el ser capaz de manejar una nomenclatura corporal estandarizada. Quien no se supiera las cuentas regulares de la técnica sencillamente no tenía posibilidades de ser considerado, por lo que constituir esas superficies técnicas en el cuerpo de el/la bailarín/a contemporáneo/a fue un propósito que, a modo de control de calidad, discriminaba a todos esos otros cuerpos que no lograban las destrezas convencionales de los lenguajes dancísticos hegemónicos, el peso corporal deseable, el tono muscular o las habilidades físicas.

Esta problemática, aunque parezca increíble en pleno siglo XXI, aún se vive en la actualidad a través de nuevas técnicas que siguen marcando la tendencia globalizadora de los cuerpos aceptados para la danza escénica. Es decir, no es un asunto del pasado sino una creencia que aún permanece en las escuelas de danza, en las compañías profesionales independientes y oficiales en México.

Podemos visualizar, que en sus inicios la danza contemporánea mexicana, implicó la necesidad de formar bailarines/as para colocarnos en el mapa de la danza mundial, respondiendo también a la necesidad de progresar. En este sentido, la construcción del cuerpo de el/la bailarín/a en la danza contemporánea mexicana, es el resultado de una necesidad de estructura en búsqueda de lo considerado universalmente un/a bailarín/a, para abandonar la mera expresividad libre de la danza moderna nacionalista. Al respecto Guillermina Bravo afirmó en una entrevista realizada en el año 2001 en San Luis Potosí: “nosotros no estamos formando bailarines para Ballet Nacional. Estamos haciendo bailarines para el mundo. Muchos ya están en Francia, Inglaterra, Nueva York. Nos quedamos sólo con quienes quieren trabajar con nosotros” (Hernández: 2013).

Sin embargo, se hace necesario cuestionar: ¿cuáles son las contradicciones que trae consigo la construcción de un cuerpo ideal en respuesta al rol universal del bailarín y la bailarina? La domesticación del cuerpo desde la visión ortodoxa de la técnica Graham, además de seleccionar qué cuerpos servían y no servían para la danza, apuntaló a su vez las formas de creación coreográfica, es decir, la utilización en algunos casos de estructuras de composición con pasos de danza bien definidos, estructurados, con trazos espaciales exactos y la utilización de formas de movimiento puro. Marcó una tendencia escénica.

En la composición coreográfica, cuando se construyen formas y superficies corporales para materializar en el lenguaje de la danza las ideas del autor, también se materializan las creencias que se tienen sobre los cuerpos de los/las bailarines/as y de los recursos escénicos. En este proceso, se evidencian las concepciones que tienen los/las coreógrafos/as de lo que es o debería de ser lo “masculino”. Los roles que juegan los bailarines y las bailarinas en la coreografía escénica denota a su vez la concepción que tienen

los/las creadores/as de los roles que juegan mujeres y varones en la sociedad, y, por lo tanto, el rol que le corresponde o que debería cumplir un bailarín varón en la escena de la danza.

Sobre la complejidad de la masculinidad, sus contradicciones y embates entre la virilidad puesta a prueba y la fragilidad del “ideal imposible”, Pierre Bourdieu afirma que: “el privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad” (Bourdieu: 1998, 68). Es decir, que la reafirmación de esa virilidad se vuelve una carga que no todos los bailarines varones en México estuvieron dispuestos a sostener.

Si bien bailarines de la danza contemporánea mexicana como Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Luis Arreguín y Orlando Scheker, son recordados por sus potentes ejecuciones en las obras de Guillermina Bravo con el Ballet Nacional de México, con una fuerte carga viril y dominio técnico en sus ejecuciones coreográfica, las nuevas generaciones de bailarines a finales de la década de los setentas como Miguel Mancillas y Jorge Domínguez, ya manifestaban otras necesidades formativas y de aproximarse al cuerpo.

El modelo hegemónico de la danza contemporánea generaba cuestionamientos a finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo pasado, por aquellos bailarines que no estaban dispuestos a someterse a la dominación de la técnica Graham como única vía para hacer danza. En 1977 debutó el grupo Forion Ensamble y con él una nueva corriente denominada la danza contemporánea independiente. Tortajada (2007) señala que, si bien existieron impulsos previos durante los sesenta y setenta con grupos pioneros como Expansión 7, estos desaparecieron por el poder de los grupos oficiales como el Ballet

Nacional de México y la falta de apoyos oficiales. Fue hasta finales de los setenta cuando surgieron nuevas técnicas de entrenamiento y otras propuestas coreográficas influenciadas por corrientes venidas del exterior y que aquí conformaron la danza posmoderna y la danza teatro mexicanas.

III.3 Danza posmoderna: deconstrucciones del bailarín contemporáneo

Como vimos en las secciones anteriores de este capítulo, el desarrollo de la danza en México ha tenido una fuerte influencia de estilos y técnicas corporales a través de la llegada de bailarines/as, maestros/as y coreógrafos/as principalmente de los Estados Unidos de América. A finales de la década de los setenta, las tres compañías oficiales que marcaban el pulso de la danza contemporánea mexicana, sus técnicas de entrenamiento, estéticas y estilos eran el Ballet Nacional de México bajo la dirección de Guillermina Bravo, el Ballet Independiente con Raúl Flores Canelo como director y el Ballet Teatro del Espacio dirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco.

Resultaría imposible abarcar en esta tesis a detalle la prolífica producción de estos creadores y compañías cuyo legado es innegable para el desarrollo de la disciplina dancística en México, así como la concepción de las masculinidades corporizadas en sus piezas coreográficas, lo cual queda abierto para investigaciones futuras. Hay creadores como Flores Canelo que experimentaron sobre este punto sus obras, mostrando personajes de todos los estratos sociales y poniendo en crisis las masculinidades hegemónicas. Nos interesa señalar el punto de quiebre desde el que surge el llamado movimiento de danza contemporánea independiente en México desde finales de la década de los setenta y el cual se desarrolló durante los ochenta y noventa principalmente.

Margarita Tortajada señala que: “los varones participaron de una manera significativa en el movimiento de danza contemporánea independiente, reflejando la apertura de y hacia esa actividad y la consolidación y pluralización de esta. Muchos fueron cabeza de los grupos, como coreógrafos e intérpretes” (Tortajada: 2007, 73). México en la década de los ochenta, era ya una plataforma de cruces estéticos y de formas de aproximarse al cuerpo del bailarín contemporáneo con la llegada de la danza teatro alemana y los métodos posmodernos de entrenamiento corporal estadounidenses.

Abordar las deconstrucciones del bailarín contemporáneo de finales de la década de los setenta, nos conduce a revisar el concepto “deconstrucción” de Jacques Derrida, quien afirma: “la deconstrucción no es un método, o una herramienta que se aplique a algo desde afuera. La deconstrucción es algo que sucede y que sucede en el interior” (2009: 20). La danza contemporánea mexicana abrevó desde sus bailarines, en búsqueda de una emancipación de las técnicas, estéticas y estilos hegemónicos, dando paso a nuevos principios de entrenamiento y composición coreográfica, pero también, a nuevas verdades con la danza posmoderna, que permanece en los estándares actuales del bailarín universal. Sobre el significado de la deconstrucción, Derrida sostiene un diálogo con el filósofo estadounidense John D. Caputo en el que afirma:

El significado y la misión misma de la deconstrucción es mostrar que las cosas (los textos, las instituciones, las tradiciones, las sociedades, las creencias, las prácticas de cualquier tipo y tamaño) no tienen significados definibles y misiones determinables, que siempre son más de lo que cualquier misión impondría, que exceden las fronteras que ocupan en la actualidad (Derrida, D. Caputo: 2009, 44).

A lo largo de esta sección nos preguntaremos: ¿cuáles fueron las experiencias desde el cuerpo que llevaron a los bailarines de la danza contemporánea mexicana a deconstruirla a principios

de la década de los ochenta? ¿Aproximarse a la deconstrucción de su técnica corporal, de sus estéticas conservadoras y puristas, implicó un proceso gestado desde la necesidad de deconstruir hegemonías del cuerpo disciplinado?

Con el propósito de aplicar el término “deconstrucción” a la danza, es necesario entenderlo en el sentido que Derrida propone frente a la “destrucción” de Heidegger y la “disociación” de Freud. La deconstrucción tiene, por lo tanto, otras connotaciones que destruir o diluir, como señala el filósofo francés en entrevista a *Le Monde* en donde propuso que mediante la deconstrucción es posible “analizar las estructuras sedimentadas que forman el elemento discursivo, la discursividad filosófica en la que pensamos” (*Le Monde*: 2004, 1).

Por lo tanto, se hace necesario analizar las “estructuras sedimentadas” por la técnica Graham en México, así como el discurso en torno al cuerpo del “bailarín universal”. Es decir, se trata de indagar la discursividad mediante la que se pensaba al cuerpo de lo masculino en la danza, que, como vimos en las secciones anteriores, marcó formas corporales de bailarinas y bailarines poderosos, fuertes y poseedores de un cuerpo que dominaba la escena de la danza mexicana.

Estos cuestionamientos en los abordajes del cuerpo, implican poner en entredicho las concepciones formalistas de la técnica Graham, la “verdad” o “mentira” de lo que era considerado o no como danza y que tiene relación con el argumento que critica Lepecki revisado en el capítulo dos de esta investigación. Esto junto con un proceso de renuncias a las estructuras binarias promovidas por la técnica Graham es denominada en Estados Unidos “danza postmoderna”:

En el mundo de las artes visuales y el teatro, un número de críticos han utilizado el término [posmoderno] para referirse a obras de arte que son copias o comentarios

sobre otras obras de arte, desafiando los valores de originalidad, autenticidad, y la obra maestra y que provocan las teorías de Derrida sobre los simulacros. Esta noción se aplica a algunas danzas post-modernas, pero no a todas (Banes: 1987, xiv).

Las teorías de Derrida influyeron para generar la “deconstrucción” del cuerpo y sus estructuras binarias, los roles de género masculino y femenino, así como la renuncia a la búsqueda de la verdad tras el signo cuerpo, bailarín/a, danza, coreografía, abriendo el campo de la “multi interpretación” frente a la idea de lo que debería de ser un/a bailarín/a. Umberto Eco señala que: “la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco: 1987, 74).

En el campo de la danza posmoderna, André Lepecki señala que: “la crítica de la representación era uno de los impulsos característicos de la danza posmoderna norteamericana de los sesenta, un impulso que la hacía especialmente semejante al proyecto político del *performance art* y a la estética del minimalismo” (Lepecki: 2009, 88).

En México, Tortajada (2007) explica que en 1977 se formó el Forion Ensemble por Lidya y Rosa Romero, Jorge Domínguez y Eva Zapfe. Las dos primeras fueron bailarinas del Ballet Nacional de México, los dos segundos, alumnos, además de que fueron impulsados por Amalia Hernández del Ballet Folklórico de México para viajar a Nueva York a tomar clases de técnica Nikolais y conocer otras escuelas y formas de entrenamiento. El Forion Ensemble fue un producto del BNM y del BFM, pues tanto “el rigor de Guillermina Bravo” como “la apertura de Amalia Hernández” fueron elementos clave en la formación de sus integrantes.

Jorge Domínguez y Eva Zapfe impartieron clases de improvisación en el interior del Ballet Nacional de México, pues contaban con el respaldo de Bravo incluso para la presentación de algunas de sus piezas coreográficas. El Forion surge porque se trata de una nueva generación que buscaba otras formas de expresión y no repetir a sus “mentores” y la línea hegemónica de la danza. La influencia que recibieron en Estados Unidos de América con tantos maestros, técnicas y visiones diferentes fue fundamental, pero también su deseo de expresarse en nuevos términos coreográficos.

Podemos decir que la danza posmoderna en México surge desde 1977 con agrupaciones como el Forion, lo cual habilitó otras maneras de hacer danza escénica, de producir obras y de entrenar los cuerpos. Para ese momento en el país se seguía practicando las técnicas Graham, Nikolais, Francis, Humphrey-Limón, entre otras. Todos recursos corporales para la creación de propuestas novedosas y mezcladas entre sí en algunos casos. Específicamente sobre la danza posmoderna desarrollada en México, Alberto Dallal señala que:

A partir de los años ochenta del siglo XX surgió una línea de acción dancística denominada *danza posmoderna*, especialmente impregnada de las reflexiones que, con respecto a otras artes, por ejemplo la arquitectura y la pintura, comenzaron a realizarse, fundamentalmente por la necesidad de incorporar a las artes en los parámetros de la modernidad y sobre todo no sólo por la afluencia de novedosas tendencias artísticas sino por la incorporación de los fenómenos tecnológicos y de comunicación al contexto general de las artes (Dallal: 2007, 44).

Una década más tarde, a principios de los noventa, las políticas culturales mexicanas retomaron los intercambios entre México y Nueva York, habilitando la llegada de los posmodernos de la danza neoyorkina a México por invitación de la Coordinación Nacional de Danza del INBA encabezada por la coreógrafa Lidya Romero en 1990, entre los que se

encontraban maestros como Jeremy Nelson y Nancy Topf. Es cuando llegan a México la improvisación de contacto y el release, entre otros.

Se continuaron promoviendo en el país propuestas de nuevos métodos de alineación y liberación corporal desde principios de la kinesiología y la biomecánica, además de la presentación de obras coreográficas de autores posmodernos como Edouard Lock. Desde lo escénico, también se colocaron en crisis las concepciones de la danza contemporánea mexicana y la hegemonía que el lenguaje de la técnica Graham (que aún reinaba) ejercía sobre los cuerpos de los bailarines varones y mujeres, sobre sus roles desde lo masculino y lo femenino y sus concepciones estéticas.

El IV Festival del Centro Histórico presentó en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM en 1992 la coreografía *El Infante se destruye*²⁰ del coreógrafo internacional Édouard Lock con su compañía La La La Human Steps, una pieza de ágil y violento lenguaje corporal en el que la deconstrucción de los géneros masculino y femenino estaba planteado intencionalmente por el autor desde la acción del cuerpo de los bailarines.

El coreógrafo habló sobre esta característica de su obra en entrevista con Laura Ríos al terminar la tercera función en la Sala Covarrubias y ponderó:

Las mujeres no tienen pasos débiles. Ha habido una ecuación entre debilidad = femineidad y masculinidad = fuerza. Esto no tiene que ver con estereotipos sexuales. Simplemente, en mi espectáculo el mismo movimiento lo tienen hombres y mujeres, porque no hay tal diferencia, aunque la política se empeñe en hacerla (Ríos: 2014).

²⁰ Véase La La La Human Steps: Infante c'est destroy https://www.youtube.com/watch?v=_IPM02OWNGI

Como lo vimos en las secciones anteriores de este capítulo, la danza unisex fue planteada por los/las coreógrafos/as de la danza moderna, danza contemporánea y danza posmoderna en la técnica corporal. Sin embargo, en la coreografía escénica construían hombres y mujeres en una perspectiva heterosexual con sus personajes y discursos. Lock lo hacía en el foro y concretamente con una bailarina, como lo veremos más adelante, esto fue una de las diferencias sustanciales en su poética coreográfica.

Esto reafirma lo que hemos sostenido a lo largo de la tesis: el/la coreógrafo/a juega un rol como parte de la construcción de la estructura de composición de su pieza artística, pero también expone una posición dentro del campo social en el que desarrolla su práctica, consciente o no de este rol que va más allá de la propia experiencia artística. Los efectos de su obra en el público impactan con una perspectiva de género, se hace entonces necesario reconocer como autor coreográfico los efectos que una pieza de danza puede tener para la transformación de nuestro entorno social, político y cultural.

La coreografía de Lock se trata de un espectáculo donde hombres y mujeres desarrollan secuencias de movimiento con agilidad, sin importar su sexo y su género ellos ruedan, saltan y hacen uso de un lenguaje técnico depurado y transgresor. Articulan un dispositivo escénico multimedia con videos creados por el propio coreógrafo y música con un gran despliegue tecnológico. Se suma una poderosa iluminación en una especie de concierto de rock, donde la famosa bailarina Louise Lecavalier aparece como un ser andrógino, transgrediendo las lógicas binarias de “masculino” y “femenino” desde la propuesta estética.

Édouard Lock expuso en México otras corporalidades y nuevos signos en la interacción de hombres y mujeres en la escena coreográfica. A partir de su trabajo, podemos afirmar que el cuerpo de la danza posmoderna, se “liberó” de concepciones modernas, de estructuras de género binarias, rígidas, para expandirse en otras visiones de lo masculino para crear una danza personalizada según las características físicas, motrices y somáticas de cada bailarín y que eso necesariamente permitía brotar las diferencias en las superficies del cuerpo y ponerlas en valor en el contexto mexicano. Aunque esto no es siempre una regla, pues en la danza teatro de Marco Antonio Silva, por ejemplo, los bailarines varones siguen reforzando ideas retrógradas y herméticas del ser varón en la escena de la danza de la época. Las mujeres de Utopía Danza Teatro, compañía dirigida por Silva, hacen lo mismo que los varones y aparecen “virilizadas” en el foro. Esto nos habla de que los bailarines varones que no responden a esos estereotipos del masculino heteronormado eran prácticamente invisibilizados.

El bailarín varón contemporáneo respondía a una construcción técnica por imitación de movimientos y trazos provenientes de la necesidad de los grandes maestros de la danza contemporánea, es decir, luchaba con su propio cuerpo para “formarlo” de manera correspondiente con los cánones del bailarín universal, globalizado. La danza posmoderna supuestamente, abandona la creencia de la técnica y promueve los sistemas de autoconocimiento en el bailarín, en busca de liberar las musculaturas de los candados que le impedían moverse con cierta individualidad. Se busca la conciencia corporal de los sujetos y se abandona la idea de parecerse a una forma estereotipada de bailarín.

Lo anterior nos enfrenta a contradicciones que se observan en la práctica de la danza posmoderna en México, pues si bien surgió como una vía para liberarse de las técnicas

impuestas como el Graham, articularon una nueva hegemonía que hoy reina en las escuelas formales de danza y en las compañías profesionales, convirtiéndose en un lenguaje que sigue estandarizando a los/las bailarines/as en la escena, en sus formas de moverse, en sus principios corporales para resolver las necesidades de el/la coreógrafo/a. Se trata de una nueva etapa de estandarización que igualmente globaliza los cuerpos en otra creencia.

La diversidad entre las estaturas, los pesos corporales, las complexiones, las razas y, por lo tanto, las multiplicidades en las formas de construir movimientos, se colocan en valor precisamente por su diferencia. En palabras de Gilles Deleuze: “todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente” (Deleuze: 1989, 9).

El cuerpo del bailarín posmoderno supuestamente nos habla del universo complejo de la existencia de cada individuo, nos revela sus creencias, sus afirmaciones y sus dudas, sus fragilidades, su belleza y sus más horrorosas verdades. Pero esto bien podría reflejar los deseos de los/las bailarines/as de todas las épocas. Entonces: ¿cómo desvanecer los ideales estéticos del bailarín deseable que aún permea a la danza escénica mexicana? ¿El contexto liberador en el que se desarrolla la danza posmoderna en México trae consigo masculinidades alternativas necesariamente?

Estas inquietudes sobre las formas de materializar las masculinidades en la escena coreográfica se relacionan con algunas reflexiones filosóficas de género que se fundan en la deconstrucción de los prototipos hegemónicos. Al respecto la teórica Judith Butler afirma:

Tenemos que apoyarnos en una nueva ontología corporal que implique repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal, el deseo, el trabajo y las reivindicaciones respecto al lenguaje y a la pertenencia social (Butler: 2010, 15).

En este punto se hace necesario colocar en valor las características individuales, transformando la imagen del bailarín que se forma en serie, en un sistema militarizado y globalizador, incluso en la actualidad, mostrando también los matices y combinaciones entre lo masculino y lo femenino. Deconstruir lo masculino y lo femenino desde la danza escénica, va a requerir colocar como elemento central de su investigación al cuerpo, más allá de las técnicas de danza que se practiquen, de los estilos, las formas de crear una coreografía y las modas.

Ponderamos como una necesidad de extrema urgencia rediseñar a los/las bailarines/as estandarizados/as a través del movimiento propio y de las relaciones que se establecen entre, con y para los bailarines y las bailarinas en el presente, en ese tiempo y espacio. Así como reformular los roles convencionales de lo masculino, para manifestar en su cuerpo-obra deconstrucciones de género que impacten en lo social, lo político y en todas las dimensiones de la cultura. Deconstruir las estructuras globalizantes de los cuerpos, para habilitar otras rutas de las diversidades.

Capítulo IV

Rodrigo Angoitia: Estudio de caso en Xalapa, Veracruz

En este capítulo presentamos el primer estudio de caso: Rodrigo Angoitia (Ciudad de México, 1967). Radicado en la ciudad de Xalapa desde finales de la década de los noventa. Es bailarín, coreógrafo y director de la compañía Estudio 28. Colaboró como bailarín desde 1985 con directores y coreógrafos como Lidya Romero, Óscar Ruvalcaba, Andrea Chirinos y Beate Zschiesche. Se desarrolló ampliamente como creador escénico en compañías como UX Onodanza-Danza bizarra de Raúl Parrao y EDGE & KO de Ko Murobushi.

Sus propuestas coreográficas han sido presentadas tanto en México como en Estados Unidos, Alemania y Japón. Actualmente es profesor en la licenciatura en danza contemporánea de la facultad de danza de la Universidad Veracruzana, donde imparte las materias “Dramaturgia de la interpretación” y “Práctica de la interpretación escénica”.

El primer apartado del capítulo, fue articulado con base en dos entrevistas a profundidad realizadas al coreógrafo en su casa, donde además tiene su espacio de creación denominado Estudio 28 en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Estas entrevistas son parte fundamental para la realización de esta investigación. Compartiremos hallazgos de lo que Angoitia denomina procesos de creación coreográfica interdisciplinaria, una forma de pensamiento desarrollada por el coreógrafo desde edad muy temprana.

En el segundo apartado, presentamos un análisis coreográfico desde la perspectiva de género de la pieza *Amnesia* creada en el 2010 por Angoitia, para el análisis se toman como ejes metodológicos: la estructura coreográfica, los elementos escénicos y el lenguaje de movimiento. El propósito es abordar el estudio de las masculinidades relacionando las poéticas coreográficas con los procesos creativos del autor. Nos centraremos en observar las

poéticas de la masculinidad en crisis que el coreógrafo expresa en su dispositivo escénico unipersonal, más allá de la perspectiva del binarismo heteronormativo, para adentrarnos en las complejidades que la propia masculinidad representa en la actualidad desde la danza contemporánea creada por Angoitia.

IV.1 Procesos de creación coreográfica interdisciplinaria²¹

Rodrigo Angoitia ha desarrollado una serie de trabajos coreográficos que integran una perspectiva interdisciplinaria. Apasionado por la música, el teatro, el video arte y la danza, el coreógrafo nos mostró a lo largo de sus trabajos escénicos, una particular mirada que integra al cuerpo desde su plástica a un conjunto de elementos desde los que ha enunciado su discurso coreográfico y artístico.

Para ubicar los indicios del concepto de arte de Rodrigo Angoitia, fue necesario en nuestra entrevista realizada en su Estudio 28 en Xalapa, volver a sus primeros años de vida en la casa de sus abuelos, lugar donde él creció en contacto con libros de pintura de Sandro Botticelli y Diego Velázquez, así como con dibujos realistas que fueron hechos por su abuelo (a quien no conoció en persona), pero de quien reconoció una influencia artística por los libros y pinturas a los que tuvo acceso de niño de forma cotidiana.

Fue de esta forma que, desde su infancia, la pintura y la imagen adquirieron un significado importante en su experiencia de vida. A sus 16 años de edad, Angoitia conformó de manera espontánea un grupo de trabajo informal con amigos de su edad con los que jugaba a crear con elementos que según el coreógrafo “hoy podríamos identificar dentro de la

²¹ Este apartado se elaboró en el contexto del curso *creatividad y procesos de creación* de la Dra. Elka Fediuk.

corriente del neo dadaísmo” (Angoitia: Entrevista 1), y en donde Angoitia encontró una idea central de lo que para él hoy significa el arte: crear.

Sobre esta idea de arte como creación, él explicó que en el arte: “tenemos un umbral tanto para ser movidos por determinadas cosas que te afectan desde el lugar del arte como para tú mismo tomar tu energía creativa y enfocarla” (*ibidem*). Podemos decir entonces que para Angoitia existe una relación fundamental entre el arte como un vehículo para ser afectado y a su vez como un impulso para movilizar la creatividad y responder ante sus estímulos, lo cual lo llevó a identificar en la danza la disciplina desde la que él se quiso expresar.

Señaló Angoitia que en ese grupo informal con el que inició sus inquietudes por interrelacionar disciplinas desde muy joven, cada integrante representaba búsquedas que se complementaban desde el juego, uno tenía una clara inclinación por las letras, escribía y aportaba literatura al equipo; el otro incursionaba en la plástica, era pintor, y Angoitia hacía danza, trabajaba en construir su cuerpo como bailarín desde aquella época con rigor y disciplina. Juntos interactuaban en su propio laboratorio creativo, relacionando saberes como parte de la naturaleza de estos encuentros.

Desde estas primeras experimentaciones artísticas en las que “se congrega que yo descubro el placer del juego y de la creación simultáneamente” (*ibidem*), Angoitia emprendió una formación interdisciplinaria y divergente con sus amigos sin colocar expectativas de ser un profesional, pero sí con la intención de generar discusiones en torno a diversas ideas creativas, componer música, hacer tiras cómicas, intervenir telas con pinturas que más

adelante modelaban otras invitadas con su cuerpo, dentro de lo que él denominó: “un juego serio” (*ibidem*).

Este grupo de tres amigos estableció dinámicas de retroalimentación a la par que Angoitia se formaba como bailarín, “entrándole a la danza muy en serio” (*ibidem*), por lo que a sus 16 años de edad, trazaba sus primeros bocetos de arte desde el juego y la formalidad dancística, reconoció en la danza el espacio en el que todas sus otras inquietudes tenían convergencia, pues para este coreógrafo la danza es: “la movilización de la energía física” (*ibidem*) y con ello se colocaba en juego la corporización de todos sus conocimientos y experiencias artísticas.

Angoitia descubrió en el arte un espacio de creación múltiple y en la danza su forma para externar todo su universo personal. Dentro de su formación, reconoció una influencia importante de Carlos Castaneda,²² a través de sus textos sobre la modificación de la conciencia y la percepción, así como de sus ideas de la transformación del chamán tolteca a partir de sus prácticas y entrenamientos intensos.

De estas lecturas, Angoitia elaboró la idea de que “el cuerpo es misterioso, es ilimitado, pero a la vez es una prisión, es donde está tu historia, donde se centra todo” (*ibidem*), por lo que, desde entonces, sus búsquedas lo han llevado a elaborar procesos de autoconocimiento en profundidad desde la danza en temáticas diversas pero que giran en torno a lo que él definió como sus principales obsesiones creativas: Eros y Thanatos. Para

²² Carlos Castaneda (1925-1998) nacido en Cajamarca, Perú, llegó a vivir a Estados Unidos a principios de la década de los cincuenta. Se naturalizó como ciudadano estadounidense en 1959, y ese mismo año se inscribió en la Universidad de California, Los Ángeles, para estudiar antropología. En 1960, mientras se encontraba haciendo trabajo de campo en un pueblo fronterizo de Arizona, conoció a don Juan, el brujo yaqui que lo escogió como aprendiz y le permitió vivir las experiencias que luego describiría en *Las enseñanzas de don Juan. Una forma yaqui de conocimiento* (1968), *Una realidad aparte* (1971), *Viaje a Ixtlán* (1972) y *Relatos de poder* (1974). Véase <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/12/25/1065260>

Angoitia los instintos básicos de vida y muerte, han sido reflejo en su búsqueda coreográfica a lo largo de su trayectoria artística y como ser humano a lo largo de su proceso de vida.

Procesos creativos e interdisciplina

Angoitia siempre ha manifestado una visión crítica hacia el campo de la danza contemporánea, pues considera que es una disciplina que acaba por aislarse del mundo real al querer validarse a través de sus categorías técnicas establecidas, el Graham y el ballet anteriormente, ahora formas derivadas del *realease* o el *flying low*, como lo explicamos en el capítulo III de esta tesis.

El coreógrafo considera que los procesos artísticos en la danza se asemejan a un espectro de modas que pasan de una influencia a otra según un modelo exterior y la complejidad del sujeto contemporáneo queda supeditada a una forma estilística general impuesta a veces arbitrariamente. Desde sus inicios, al participar en el campo de la danza contemporánea, para Angoitia fue claro el hecho de que esta carecía de la gran multiplicidad de lenguajes que había alcanzado por ejemplo la pintura, señala Angoitia que: “la factura de la danza incluso hoy lleva la impronta de la cultura apolínea casi a priori” (Angoitia: Entrevista 3).

Angoitia es un autor interesado en el cuerpo humano y su condición extraordinariamente compleja: el erotismo, la historia, el tiempo, así como la violencia y el poder, la naturaleza trascendente de la vida y sus secretos, temáticas que lo han llevado desde la danza mediada de forma interdisciplinar a reflexionar sobre el ser humano de nuestro tiempo, sus problemas y sus culturas.

El arte en un sentido amplio ha sido un interés constante en los procesos de creación del coreógrafo, quien ha desarrollado su práctica principalmente en laboratorios interdisciplinarios, en los que integra dispositivos como la música, la pintura, el diseño, el teatro, la filosofía y las religiones milenarias también. Sus piezas recientes reflejan las paradojas dolorosas del México actual, así como la naturaleza mágica perdida del México antiguo, en diálogo con la globalización y la búsqueda del acceso al placer y el gozo legítimo.

La coreografía como proceso creativo

Para Rodrigo Angoitia la coreografía es: “un proceso que no se agota en una pieza, en el que usas los elementos creativos para poder penetrar en fenómenos y articularlos de una manera que evidencien las intuiciones y los impulsos que te llevan a creer en una idea” (Angoitia: Entrevista 1), con lo que podemos distinguir el valor que la subjetividad tiene en los procesos coreográficos para este autor, así como la importancia de entrenar una capacidad de escucha como creador escénico hacia lo que se va revelando a través de la pieza.

Sus procesos creativos no los da por iniciados y concluidos en una sola pieza, sino que van atravesando una serie de inquietudes personales que a veces pasan de una pieza a otra para volverse a replantear desde una nueva perspectiva. Esto nos da atisbos de su metodología creativa, pues para Angoitia “la obra es la tentativa de una supra inteligencia a la que tú estás al servicio, entonces tienes que darle lo que te pida [...] cada obra tiene que gestar su método enfocado en alimentar el proceso creativo en singular que estás procurando” (*ibidem*). Es decir, que no es el coreógrafo el que ciñe su creatividad a un método determinado, sino que es el método el que requiere modificarse las veces que sea necesario para que la obra se revele.

En la elaboración de lenguaje de movimiento, este autor se ha distanciado de la base de las técnicas establecidas que venían siendo el rasgo general dominante en la identidad en la danza contemporánea hasta los años ochenta, para inclinarse por el desarrollo del lenguaje de acuerdo con la identidad coreográfica para cada pieza.

Si bien, para efectos de este trabajo de investigación será analizada una pieza creada e interpretada por el propio Angoitia, el coreógrafo ha desarrollado una serie de montajes con bailarines/as profesionales en su compañía Estudio 28, así mismo con estudiantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, escuela en la que ha volcado los últimos diez años de su trayectoria como creador.

En este punto nos preguntamos si cualquier bailarín puede abordar una pieza coreográfica en los términos investigativos que plantea Angoitia. El coreógrafo señala que por lo general le funciona trabajar con bailarines/as “siempre y cuando tengan apertura hacia la naturaleza del lenguaje y los contenidos de aquello que se desarrollará [...] creo que lo mejor es contar con individuos que tengan fuego en el cuerpo y en la mente” (Angoitia: Entrevista 3).

La danza en la perspectiva de este coreógrafo es: “una vía espiritual dentro de la contemporaneidad, es la idea de tener un diálogo a partir del cuerpo con lo que está sucediendo con nosotros como cultura dentro del tiempo, pero hay cosas que rebasan nuestro tiempo” (Angoitia: Entrevista 1). Es decir que para el coreógrafo es importante la conexión con su propia subjetividad, pero siempre relacionada con su contexto político, cultural y social.

IV.2 Poéticas de la masculinidad en crisis: *AmnesiA*²³



Figura 1. Coreografía *AmnesiA* de Rodrigo Angoitia.²⁴

En esta sección vamos a desarrollar un análisis de la coreografía *AmnesiA* estrenada en el 2010 por Angoitia, con el propósito de generar un cruce entre las teorías de género y el estudio de las masculinidades con este proceso creativo del coreógrafo. La pieza fue elegida de entre su repertorio ya que consideramos nos permite observar relaciones entre las poéticas coreográficas y la masculinidad en crisis. Se utilizarán entrevistas a profundidad realizadas

²³ Una versión preliminar de este apartado fue presentada con el título “Poéticas de la masculinidad en la coreografía *AmnesiA* de Rodrigo Angoitia” en el *XXII Congreso Internacional de Investigación Teatral de la AMIT Disyuntivas de lo performático en la escena mexicana* en la Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX 2016. Y fue publicado en el libro memoria *DanzaExtrema 12° Festival Internacional. Encuentro Coreográfico Performatividad y Perspectiva de Género en la Danza Actual en México*, vol. 1, 2017, Xalapa. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, pags. 63-69.

²⁴ Fotografía: Archivo de la Compañía Estudio 28.

al coreógrafo en la ciudad de Xalapa, Veracruz, así como la observación de la pieza coreográfica a través de video.

A diferencia de *Falso Cognado* y *Réquiem para un Alcaraván* que son obras con duración de 60 minutos, *Amnesia* es una pieza coreográfica de formato corto, con una duración de 15 minutos, en la que además el autor no se planteó como premisa hablar de las masculinidades o abordar la perspectiva de género en su trabajo creativo. Sin embargo, consideramos que es un ejemplo de la danza escénica que nos puede apoyar a identificar algunas deconstrucciones de la masculinidad.

El presente análisis de obra tomó como referencia el video de la presentación de *Amnesia* el miércoles 9 de junio de 2010 en la Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado en la Ciudad de Xalapa, en el marco de la Muestra Estatal de Danza Contemporánea de Veracruz dentro del DanzaExtrema VI Festival Internacional.

***Amnesia*: Algunos antecedentes**

Esta pieza de Angoitia es el resultado de una serie de influencias que tienen orígenes diversos en la trayectoria del coreógrafo. En un primer momento existe una relación con la “deliberada ambigüedad en la concepción del individuo” (Angoitia: Entrevista 2) que existía previamente en el imaginario de obras que bailó con la compañía U.X. Onodanza bajo la dirección y coreografía de Raúl Parrao; particularmente en las coreografías *Un extraño en una tierra extraña* (1987), así como en *Pic-Nic* (1996), piezas en las que Angoitia encarnó al “Sr. X”, un ícono existencialista-postmoderno en el imaginario coreográfico de Parrao.

Durante las décadas de los ochenta y noventa, Angoitia se formó escénicamente en la liminalidad entre la danza y el teatro. Tuvo como sus principales mentores al director de

teatro y dramaturgo Abraham Oceransky y al coreógrafo Raúl Parrao. Angoitia se desenvolvió plenamente tanto en el Teatro Estudio T en la ciudad de Xalapa, como en U.X. Onodanza Danza Bizarra en la ciudad de México. Esta relación lo llevó a construir metodologías para la dramaturgia del bailarín, producto de su contexto, su genialidad, pero también de las influencias recibidas de Oceransky, Parrao, así como por maestros de la danza Butoh japonesa como Natsu Nakajima y Ko Murobushi.

Angoitia en mancuerna con la coreógrafa alemana Beate Zschiesche, forma el Estudio 28, una compañía de danza en la que desarrolló desde finales de la década de los noventa lo que él mismo denominó: “el principio de incertidumbre hacia el ser del sujeto desdoblado en capas ambiguas y contradictorias de identidad” (*ibidem*), en obras coreográficas como *Eternexos* (1997) bajo la dirección y coreografía de Zschiesche y el propio Angoitia con su agrupación.

En palabras del coreógrafo, *Amnesia* es: “una pieza que aborda el problema de la identidad y el cuerpo como un fenómeno donde el peso de la convención materialista absorbe, reduce y asfixia al ser humano” (*ibidem*). Es decir, que las reflexiones coreográficas en torno a la identidad han sido una constante en la producción coreográfica de Angoitia, preguntas que de hecho tienen sus raíces en personajes interpretados en las obras de Oceransky y Parrao.

Así pues, existía un terreno previamente desarrollado hacia la base sensible de un tema que retornaba por ciclos hacia los procesos creativos de Angoitia, la identidad, sin embargo, esta exploración se desborda al colaborar como bailarín con Ko Murobushi,²⁵

²⁵ Véase <http://www.ko-murobushi.com/Profile.html>

bailarín y coreógrafo japonés quien fue una de las principales figuras de la danza Butoh en el mundo y quien realizó una serie de intercambios con artistas mexicanos, además de presentar sus piezas e impartir talleres en los foros más importantes de México, donde fallecido en el 2005.

Angoitia tuvo una relación creativa como bailarín de piezas de Murobushi como *Edge 01-Face* estrenada en 2001 en México y Japón, así como *Edge 02-Bach Sketch* estrenada en el Museum Quartier en el marco del ImPulsTanz Vienna International Dance Festival, Austria. Angoitia encontró a través del trabajo con Murobushi, la presencia arquetípica del desnudo y su contraste abismal respecto al hombre civilizado, siendo estos los elementos centrales de la dramaturgia del bailarín japonés. Angoitia se reconoció frente a una profunda problemática contemporánea de alejamiento respecto a una esencia animal, que refleja visiones primitivas y arquetípicas del cuerpo humano transcultural.

En ese sentido, la referencia en el trabajo de Murobushi fue central y particularmente inspiradora para Angoitia cuando creó la pieza *Amnesia*, pues colocó al cuerpo desnudo no solo frente a las concepciones psicológicas civilizadas, sino frente a su propia capacidad de silencio, en una rebelión salvaje frente al discurso mismo.

Murobushi reveló en entrevista a Ángel Vargas de *La Jornada* sobre *Edge 01-Face*: "El cuerpo es huérfano, arrastrado y cortado. Por eso los hombres somos y hemos sido tierras extranjeras. Nuestros encuentros siempre están delineados por el constante oscilar del borde desigual; somos la forma que brota con entalladura; somos: *edge dancers*" (Vargas: 2001).

Con esta declaración, podemos aproximarnos a la filosofía del bailarín y coreógrafo japonés, lo cual nos permite observar un primer plano de la memoria corporeizada en la

estrecha relación entre Murobushi y Angoitia para aproximarnos a la obra coreográfica *Amnesia* como testimonio de vivencias de una ontología del “*Edge dancer*”, del bailarín liminal que se mantiene en el borde para devenir en una coreografía del cuerpo en crisis, de la masculinidad en crisis, de la danza en crisis.

Este concepto del “bailarín entre” lo podemos asociar además a los procesos creativos que experimentó Angoitia con aquel grupo de amigos, donde exploraban de forma intuitiva entre la danza, la pintura, la música y las letras, siendo estos aprendizajes en su historia de vida parte fundamental en su estrecha relación creativa con Murobushi.

Nos centraremos en este apartado en la observación de las poéticas de la masculinidad que Angoitia expresa en su dispositivo escénico unipersonal más allá de la perspectiva del binarismo heteronormativo, para adentrarnos a través de su pieza coreográfica, en las complejidades que la propia masculinidad representa en la actualidad desde la danza contemporánea creada por Angoitia en esta pieza en particular.

Las premisas creativas del autor

Sobre la temática de esta pieza el coreógrafo expuso en la entrevista su intención de construir un discurso a partir del personaje de un *buisnessman tejano* que “busca realizar un gran negocio e inesperadamente vive un trance amnésico, el cual lo despoja de su lucidez habitual, con lo que accede a un plano de experiencia desconocido donde se manifiesta la reminiscencia de misterios ancestrales: el cuerpo, la animalidad y el tiempo” (Angoitia: Entrevista 2). Podemos identificar cómo de alguna forma el creador retorna a sus identificaciones con los textos de Castaneda y a su entrenamiento en danza Butho con Murobushi.



Figura 2. Coreografía *Amnesia* de Rodrigo Angoitia: Anamorphosis.²⁶

Angoitia se plantea además con esta pieza una manera de devolverle algo a los japoneses desde su visión occidental, siendo este también un punto de conflicto pues su intención:

nunca fue imitar a un bailarín japonés, aunque experimenté el maquillarme de blanco no quiero imitarlo mecánicamente, porque la estética es atractiva. El maquillarte de blanco es muy poderoso porque te genera la posibilidad de borrar mucho de tu persona y acceder a otro tipo de conexión (*ibidem*).

Por lo que, en el proceso creativo de *Amnesia*, Angoitia genera registros de experiencias que a su vez nos permiten desde la danza escénica reconocer los códigos desde los que construye

²⁶ Fotografía: Archivo de la Compañía Estudio 28.

la identidad de género en su personaje del *buisnessman tejano*, así como los símbolos corporales desde los que el bailarín configura su masculinidad representada en la escena. Esto nos permite colocar en valor las subjetividades en el andamiaje propio de la identidad construida por el coreógrafo.

Coreografía posmoderna: La estructura

Amnesia es una pieza que podemos ubicar en la estética de la danza posmoderna mexicana, la cual identificamos por el uso de un lenguaje corporal deconstructivo y experimental propio de finales de la década de los setenta. Se trata de una exploración coreográfica desmarcada de las técnicas de movimiento de la danza contemporánea como la técnica Graham, o la técnica Limón, que son técnicas corporales centradas en la búsqueda del dominio técnico formal como fundamento coreográfico, siendo este dominio de la técnica el que edificaba y validaba los estereotipos del cuerpo del bailarín contemporáneo, como lo vimos en el capítulo III.

La estructura de composición de *Amnesia* es modular, el coreógrafo, quien además es el bailarín de este unipersonal, plantea una coreografía de formato corto, con duración total de 15 minutos, la cual está conformada por cuatro escenas delimitadas por oscuros de iluminación y silencios musicales que con claridad dividían las partes de la estructura coreográfica tituladas y descritas por Angoitia como:

- I. *Lobby*: “Se presenta un *buisnessman* tejano en busca de realizar un gran negocio es acometido inesperadamente por un trance amnésico” (*ibidem*).

- II. *Anakhoresis*: “Despojado de su lucidez habitual, el personaje accede a un plano de experiencia desconocido donde se manifiesta la reminiscencia de misterios ancestrales. El cuerpo” (*ibidem*).
- III. *Anamorphosis*: “Inspirado en el cuadro de Los Elefantes de Salvador Dalí aborda la animalidad corporal” (*ibidem*).
- IV. *Ourobor*: “Imagen de la inmovilidad corporal para hablar del tiempo y el arduo proceso que representa la apertura de la visión en la conciencia humana” (*ibidem*).

Para efectos de este trabajo de tesis abordaremos el análisis de I. *Lloby* y II. *Anakhoresis*. Esta selección responde a que, a través de las primeras dos secciones de la coreografía, es verificable la deconstrucción de prototipos de la masculinidad heteronormada y el autor habilita un universo polimórfico para la expresión de la masculinidad que entreteje vulnerabilidades y fracturas, lo cual nos permite el cruce de las teorías de género y las masculinidades con la propuesta coreográfica.

Como señalamos antes, III. *Anamorphosis* y IV. *Ourobor* son secciones de *Amnesia* donde el coreógrafo plantea un universo escénico que alude a otras dimensiones creativas relacionadas con la animalidad, el tiempo y la apertura de la visión en la conciencia humana, dimensiones que implicarían otro marco teórico para su análisis, que sería imposible abarcar dentro de los límites y propósitos de esta investigación.

Los elementos escénicos

Rodrigo Angoitia presentó su pieza en un teatro a la italiana, en un solo frente y en un espacio escénico bastante grande. Contrario a lo que podríamos pensar respecto de que es un

unipersonal y por lo regular, lo unipersonales de este corte estético, son presentados en afores más pequeños en búsqueda de la proximidad del espectador.

Con este espacio el autor lograba una sensación de vacío y de frialdad, enfatizado por la iluminación y el vestuario creados por el propio Angoitia. La macro dimensión del afore, lograba que el espectador apreciara con claridad los trazos escénicos pauteados por el coreógrafo en su pieza. La iluminación fue elaborada principalmente con lámparas elipsoidales para delimitar los espacios en zonas específicas del escenario, en combinación con luces que evocaban ambientes fríos en color azul y blanco.

El autor también utilizó efectos especiales con una máquina de hielo seco, que es un recurso escénico utilizado para materializar los colores de la iluminación y aportar atmósferas fantasmagóricas o de nostalgia visual. La música fue realizada por Israel Martínez, quien integró diseños sonoros de Soviet France y Krakovsky-Tanaka. Tanto el recurso lumínico como el sonoro apoyaron de manera sustancial para seccionar las cuatro partes que conforman la totalidad del universo coreográfico expuesto por el autor.

El lenguaje de movimiento

Angoitia nos presenta con su unipersonal una riqueza corporal que nos habla de un vocabulario estudiado y construido por un intérprete que lleva años en la escena coreográfica. Se trata de un lenguaje depurado y preciso, con tonos exactos en el manejo muscular de micro movimientos que se tornan significativos. Es verificable en *Amnesia* la influencia de la técnica Butoh, en el manejo de las energías corporales y en su decodificación a partir de la experiencia del bailarín.

Angoitia nos presenta desde caminatas precisas y puntuales, con trazos exactos movilizados por el peso escénico de un solista en plenitud, hasta deconstrucciones corporales que muestran calidades de movimiento de una diversidad implacable. Se trata de un lenguaje de movimiento de rangos expandidos, con movimientos que mostraban al bailarín varón frágil, firme, suave, potente, de movilidades ásperas y ligadas.

La poética coreográfica de Angoitia

I. Lobby

Se abre el telón dejando ver un espacio escénico apenas iluminado por un ambiente en contraluz, prácticamente entre penumbras con un diseño sonoro electrónico de frecuencias bajas y repetitivas con el que el autor genera un espacio misterioso. De entre el público entra ejecutando una caminata lenta y pausada el personaje corporizado por Rodrigo Angoitia. Observamos el cuerpo de un varón de 1.85 metros de altura, rubio, vestido con un traje oscuro, camisa blanca, zapatos de vestir, un sombrero tejano blanco y un maletín negro que sostiene con su mano derecha.

Su andar es calculado y preciso, sus gestos de brazos y cabeza automatizados generan una sensación de maquinaria de masculinidad hegemónica fácilmente descifrable por el código de su vestimenta y por la casi nula expresión en su rostro: el varón neutral y ecuánime. El tipo de cuerpo de Angoitia reproduce a simple vista el estereotipo del “hombre gringo”, dado que es un hombre muy alto, rubio y de ojos de claros, por lo que sus relaciones corporales con el personaje expuesto apoyan la intención del autor en esta primera sección de *AmnesiA*.

En esta primera sección de la coreografía *Amnesia*, Angoitia traza una serie de diagonales en el espacio, dirige al cuerpo de forma precisa a un tempo lento exclusivamente haciendo uso de la caminata y cada diez o doce pasos pausando su andar para girar la cabeza de un lado a otro como quien busca a alguien sin querer mostrar mayor desconcierto. Se trata de esta masculinidad que muestra el cuerpo endurecido por el patriarcado, el varón de la sociedad falocéntrica occidental, el macho dominante en contención que, como señala Xabier Lizarraga, es la representación del “hombre que desea disfrutar de los privilegios masculinos [por lo que] no debe permitirse a sí mismo que los demás descubran sus debilidades e impotencias (Lizarraga: 2011, 19).



Figura 3. Coreografía *Amnesia* de Rodrigo Angoitia: Lloby.²⁷

²⁷ Fotografía: Archivo de la Compañía Estudio 28.

Después de una caminata el personaje se inclina hasta recargar el maletín en el piso, el tiempo se dilata. Con esta acción, Angoitia plantea un tiempo que transcurre entre las sonoridades del diseño musical y la pausa corporal prolongada. El espacio escénico se hizo cada vez más misterioso, pues debajo de ese aparente control y dominio es perceptible una construcción de inestabilidad, verificable a través de gestos pequeños de las manos, que enmascara al personaje de ese varón de vestimenta formal y sombrero tejano, heteronormado en su andar y en su cálculo perfecto de travesías espaciales.

El personaje creado por Angoitia aún sostiene el maletín con su mano derecha, como quien sostiene su identidad en el neoliberalismo de un capital simbólico depositado en los secretos, en lo que se oculta detrás de la coraza viril. El autor a su vez lanza una paradoja al colocar a este personaje cubierto con tantas capas simbólicas (la formalidad de la vestimenta, el sombrero, los lentes oscuros y la corporalidad descrita anteriormente) en un espacio escénico vacío grande e iluminado.

Con paso firme el personaje retoma su caminata de trazos lineales y angulares por el espacio, observa con mirada fija como quien penetra el espacio para buscar algo allá afuera, no lo sabemos. La repetición y la pausa construyen un espacio latente de *loops* coreográficos en secuencias de caminar firme, detenerse, observar y volver a empezar hacia otra dirección. Según Daniel Duffell los *loops* son: “secciones cortas de las pistas (normalmente entre uno y cuatro compases de longitud), que se crean para ser repetidas [...] es una sección pequeña de un sonido que se repite continuamente” (Duffell: 2005, 14). En este caso con *loops* coreográficos hacemos referencia a una sección corta de la coreografía que se articula por Angoitia con tres acciones: 1) caminar firme, 2) detenerse y 3) observar, las cuales se repitieron de forma continua durante la primera sección de la coreografía observada.

El espacio escénico de la coreografía es violentado por el diseño sonoro cuando por segunda vez el personaje coloca su maletín en el piso, esta vez el bailarín dirige su cuerpo hacia la diagonal izquierda atrás del escenario. La referencia hacia esa diagonal en el espacio sugiere interpretaciones de un personaje que observa una ruta que le antecede. El personaje suelta el maletín para erguir el cuerpo y desaparecer esta imagen en un oscuro súbito de la iluminación seguida por un silencio musical. Es así como concluye la primera sección de la coreografía, y con ella, el imaginario de la heteronormatividad, del varón firme, misterioso, ecuánime y vertical.

II. *Anakhoresis*

La segunda escena de *Amnesia* inicia en oscuro total. El diseño sonoro retorna marcando una intención clara por generar territorios expansivos en la obscuridad. Después de algunos segundos se enciende una luz definida en el centro del espacio escénico, que enmarca con la figura de un rombo definido un área de un metro cuadrado de luz a donde ingresa el bailarín despojado de toda su vestimenta, sin sombrero, sin zapatos, sin maletín. Observamos el giro que da el autor a la paradoja expuesta en la primera escena de *Amnesia*, en este caso la relación simbólica de colocar en un espacio de luz reducido al personaje despojado de todas las capas que cubren su cuerpo. La masculinidad expuesta, vulnerable.

En esta segunda escena de la coreografía, Angoitia permite adentrarnos en lo que Rafael Montesinos identifica como: “la crisis de la masculinidad” (Montesinos: 2007, 17). Es decir, que el coreógrafo coloca en crisis el modelo único de representación que identifica al varón desde los cánones marcados por la hegemonía, del deber ser, de la identidad correcta del hombre, de su corporalidad y sus códigos de comunicación. Perspectivas presentadas con

anterioridad en la sección cuatro del capítulo I sobre la masculinidad como categoría analítica de la coreografía contemporánea.

Angoitia nos muestra en esta segunda sección de *Amnesia* un cuerpo masculino que entra caminando prácticamente desnudo. Es verificable la utilización del peso corporal y el uso de la fuerza de gravedad para *realentar* los movimientos. Proponemos como concepto “*realentar*”, entendido en este análisis como la intensidad del bailarín con la cual genera un efecto de dilatación temporal en la mirada del espectador a través del uso técnico corporal de movimientos lentos, sucesivos y con una fuerte carga del peso en movimiento.

Angoitia crea un impacto visual contundente por el contraste logrado al exponer visualmente un cuerpo masculino de territorialidad ondulante en su musculatura, se trata de transformaciones que en términos de Erika Fisher-Lichte podemos explicar como: “El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece” (2011: 190).

Podemos observar al bailarín como acontecimiento de su propia experiencia coreográfica. Se coloca nuevamente en dirección hacia la diagonal izquierda atrás y se queda parado en una pausa. Se revela el paso sin tránsito de la línea a la curva en el cuerpo evidentemente masculino del bailarín que expone al público la redondez de sus nalgas, de su cabeza afeitada, de sus hombros y de sus muslos en sintonía con la potencia de la profundidad sonora mientras observa y es observado por quienes acompañamos a lo que Erika Fisher-Lichte denomina: “el acontecimiento” (*ibidem*).



Figura 4. Coreografía *Amnesia* de Rodrigo Angoitia: Anakhoresis.²⁸

El acontecimiento de este *edge dancer* en términos de Murobushi, inicia con una danza lenta de inclinaciones, hacia atrás con la columna y hacia adelante, como quien moldea el cuerpo manipulado aún por las líneas imaginarias de diagonales superiores en el plano vertical hacia la nuca y la frente. Continúa con una rotación hacia la izquierda, lentamente virando el cuerpo como quien se sumerge en un embudo que dilata la temporalidad hasta completar finalmente una vuelta que finaliza en el punto de partida.

²⁸ Fotografía: Archivo de la Compañía Estudio 28.

Angoitia crea una poética de la masculinidad que desciende hacia una corporalidad cada vez más espesa en la pausa, el cuerpo inicia una especie de vibrato corto y fulminante, el cuerpo cae de espaldas de forma súbita al suelo como una masculinidad que se suprime dentro de su propio territorio simbólico: el cuerpo del varón musculado.



Figura 5. Coreografía *Amnesia* de Rodrigo Angoitia: Anakhoresis II.²⁹

La vulnerabilidad derrapa y se apodera de la poética coreográfica, el bailarín con sus brazos y piernas realiza una danza de tensiones micro musculares entre la fuerza de gravedad que lo azota hacia el piso e inclinaciones de sus extremidades como queriendo regresar al plano vertical.

²⁹ Fotografía: Archivo de la Compañía Estudio 28.

No hay escapatoria, el coreógrafo teje con espesor lo que podríamos interpretar como un espacio imantado para un cuerpo de metal que es manipulado por una fuerza externa introyectada entre saltos, azotes, rotaciones y giros en el plano horizontal del propio bailarín. Intenso y violento se interrumpe el imaginario en la obscuridad y en una pausa musical para finalizar este segundo acto.



Figura 6. Coreografía *Amnesia* de Rodrigo Angoitia: Anamorphosis II.³⁰

Con el unipersonal *Amnesia* podemos observar cómo las experiencias de vida y las construcciones de la masculinidad del bailarín se codifican en movimientos corporales en sus piezas coreográficas, lo que es posible analizar desde la perspectiva a la que Diana Taylor

³⁰ Fotografía: Archivo de la Compañía Estudio 28.

identifica como *repertorio*, definido como: “la memoria corporal que circula a través de *performances*, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (Taylor: 2013, 155). Es decir, Angoitia en tanto coreógrafo y bailarín de su propia pieza, pone a disposición su archivo de experiencias en torno a las masculinidades, de vivencias que provienen de saberes corporales que circulan a lo largo de su unipersonal pero que en el acto de bailar no se pueden reproducir de forma exacta.

Esta afirmación sostiene que, en el caso particular de la coreografía observada, visualizamos a la danza como un acto único e irrepetible. Pues, aunque una coreografía se lleve a escena varias veces, ninguna va a ser exactamente igual que la anterior, por lo que no la consideramos una reproducción sino un acto efímero. En la pieza de Angoitia también fue posible observar una carga simbólica que responde a los contextos históricos, sociales, políticos y culturales propios del autor.

El lente analítico de las teorías de género y de los procesos creativos nos permitieron la observación de las masculinidades en la pieza de Angoitia desde la fenomenología coreográfica, es decir, tomando como punto de partida las diversidades desde donde las concepciones del ser varón se construyen a través de la composición coreográfica contemporánea como un acto efímero y liminal.

Siguiendo la propuesta del *repertorio* de Taylor, podemos decir que en la danza se “requiere presencia” (*ibidem*), lo cual nos lleva a reflexionar desde la coreografía de Angoitia en tanto arte efímero como *repertorio* de la presencia, es decir, como la materialización de discursos e imaginarios de las masculinidades a través de la corporalidad expuesta por del

bailarín. En *Amnesia*, el coreógrafo expone un giro a los "repertorios de la masculinidad" al corporizar imágenes estereotipadas del *businessman* que se quiebran de forma súbita, y habilitan territorio para la reimaginación de las masculinidades polimórficas de nuestro tiempo.

Capítulo V

Miguel Mancillas: Estudio de caso en Hermosillo, Sonora

Presentamos en este capítulo el segundo estudio de caso: Miguel Mancillas (Hermosillo, Sonora, 1963). En el primer apartado del capítulo abordamos un análisis que revela las cartografías desde la técnica corporal del bailarín. Se tomaron elementos de la formación de Mancillas como bailarín de danza contemporánea y las relaciones que él estableció entre algunas de las creencias corporales de sus principales mentores: Xavier Francis³¹ e Isabel Hernández³² para construir una idea de cuerpo del bailarín profesional.

Se trata de un estudio que nos permite contrastar las herencias de sus maestros con la perspectiva actual que Mancillas propone para entrenar-formar técnicamente a un bailarín profesional de danza contemporánea. Se tomó como estudio de caso a los/las bailarines/as de la compañía Antares³³ Danza Contemporánea, con sede en la Casa de la Cultura de

³¹ Xavier Francis (Washington, D.C. 1928-México, D.F. 2000). Bailarín, coreógrafo y maestro estadounidense que radicó en México desde 1950. Fue profesor de la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Dirigió la compañía Nuevo Teatro de Danza fundada en 1954, agrupación que “defendía una posibilidad de experimentación frente al nacionalismo” (Tortajada: 1997) y a finales de la década de los setenta el Ballet Contemporáneo de Xalapa, compañía con la que crea su coreografía *Novena Sinfonía de Beethoven*. Francis fue la alternativa de formación de bailarines durante décadas, generalmente fuera de las instituciones. Fundó su propia técnica como síntesis de diversas que conoció. Su didáctica en la danza la desarrolló como un maestro estricto y exigente, heredada por Miguel Mancillas.

³² Isabel Hernández se inició en Ballet Nacional [lo cual significa una formación en Graham, técnica hegemónica de la danza contemporánea, pero también en la técnica Francis-Fandiño. Estuvo presente prácticamente en la fundación de todo lo relacionado con danza en la Universidad Veracruzana en la época de Xavier Francis en 1975, de ahí su cercanía con el maestro]. Fundó Espacio del Alba, escuela en la que sus alumnos afirman con enorme y sincero agradecimiento que fue donde verdaderamente aprendieron a bailar. Tenía como premisa que “entraba el que quería moverse y aprender a cualquier edad”. Otra de las características de Isabel como maestra es que su clase es personalizada frente a las necesidades de cada alumno: “cuando abrió Espacio del Alba –cuenta Miguel Mancillas– descubrí que como maestra lograba personalizar la enseñanza [...] ella me enseñó a bailar, a descubrir el movimiento, a descubrir mi Yo en movimiento” (Stephens: 2010). Ella rompió con la manera de enseñar de Francis aunque recuperó su técnica.

³³ Es una compañía de danza contemporánea independiente fundada en 1987 en la ciudad de Hermosillo, Sonora dirigida por el coreógrafo Miguel Mancillas. Desde sus inicios, Antares se conformó por bailarines reconocidos por su gran desempeño y solvencia escénica profesional como Adriana Castaños, David Barrón, Isabel Romero y Miguel Mancillas, posicionándose rápidamente en los principales teatros y festivales del país, siendo el Palacio de Bellas Artes el espacio donde Antares en 1997 hizo historia ganando el Premio Nacional de Danza en varias categorías.

Hermosillo, Sonora, con quienes fue realizado trabajo de campo durante el mes de marzo de 2016. A lo largo de la primera sección del capítulo, exponemos el análisis sobre la técnica corporal del coreógrafo, con base en la observación y participación como bailarín de sus clases de danza contemporánea, así como en entrevistas realizadas al coreógrafo y sus bailarines/as de la compañía que serán integradas a lo largo de esta sección.

En el segundo apartado del capítulo, nos aproximaremos a la poética coreográfica de Mancillas, para lo cual realizamos el análisis de la obra *Falso Cognado* (estreno 2005). La estructura coreográfica, los elementos escénicos y el lenguaje de movimiento se tomarán como ejes metodológicos. Se integran en esta sección, entrevistas tanto con el coreógrafo como con parte del elenco de la pieza estudiada.

V.1 Cartografías desde la técnica corporal del bailarín³⁴

La cartografía en las artes escénicas ha sido abordada por estudiosos como Jorge Dubatti en *Introducción a los estudios teatrales*, donde establece relaciones entre el teatro comparado y la cartografía teatral.³⁵ Sin embargo, nos enfocaremos en el análisis sobre la técnica corporal de Miguel Mancillas, con base en la observación y participación como bailarín de sus clases de danza contemporánea, así como en entrevistas realizadas al coreógrafo y sus bailarines.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, *cartografía*³⁶ es la palabra en femenino con la que podemos referirnos al “arte de trazar mapas geográficos” o a

³⁴ Este apartado se elaboró en el contexto del seminario de *Investigación de la danza* con la Dra. Margarita Tortajada Quiroz.

³⁵ Véase Dubatti, Jorge (2011) “Teatro comparado, cartografía teatral” en *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot. México, pág. 101.

³⁶ Véase Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/?id=7keiXrA>

la “ciencia que estudia los mapas”, por lo que tomo este concepto para proponer la idea del arte de trazar mapas corporales desde la técnica del bailarín.

Cartografiar la danza de Miguel Mancillas implicó un viaje al desierto de Sonora en la Semana Santa de 2016, época de gran importancia para la cultura yaqui en el noroeste mexicano donde, mientras los danzantes de los matachines, el venado y las pascolas habitaban las calles de Hermosillo, los bailarines de Antares perfeccionaban su técnica en la rigurosa clase diaria a las 8:00 de la mañana en el interior de la Casa de la Cultura de Sonora en pleno miércoles de tinieblas, jueves de procesión y viernes santo de la Semana Santa.

Mancillas es un coreógrafo congruente con sus obsesiones, “la dinámica de trabajo que impone Miguel es absorbente y muy exigente. Demanda exclusividad a sus integrantes y total compromiso con sus actividades” (Tortajada: 2016, 10), disciplina que imprime en los diferentes aspectos de su quehacer artístico como director, coreógrafo, bailarín, maestro, diseñador y realizador de vestuario.

Es originario de Hermosillo, inició su formación técnica como bailarín de danza contemporánea en la ciudad de México en 1980, a donde viajó originalmente para estudiar la carrera de artes plásticas en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM en Xochimilco, a la par que tomaba clases con el maestro Xavier Francis en un Salón de Danza cerca del metro San Cosme.

La rigurosidad y congruencia del maestro Francis fueron poderosos elementos que Mancillas reconoció como una gran influencia para su transformación corporal de bailarín principiante a bailarín profesional, por lo que dejó sus estudios en artes plásticas durante el

segundo semestre de su carrera en la UNAM a principios de la década de los ochenta para dedicar su vida por completo a la danza.

Según Mancillas, las clases del maestro Xavier Francis, en el momento que trabajó con él, tenían algunas referencias con la espiritualidad, “un releve era una elevación a Dios, un arco de la espalda era ofrecer el cuerpo al cielo” (Mancillas: Entrevista 1). Mancillas señaló que además de las connotaciones espirituales, la versión hegemónica de los valores masculinos también se reconocía en la técnica corporal de Francis.

Identificaciones de lo masculino en el sentido de la vitalidad, el rigor, el cuerpo masculino virilizado que fue posible observar décadas antes en otros maestros iconos de la danza moderna estadounidense como Ted Shawn,³⁷ José Limón³⁸ y Alvin Ailey,³⁹ sobre lo que Margarita Tortajada identifica como: “la representación de la masculinidad” (2011: 22), reproducida en los valores heteronormativos de los hombres en la danza.

Las perspectivas de lo masculino planteaban un sesgo en la aproximación del maestro al estudiante y del estudiante con su cuerpo; por tanto, con sus relaciones de género como bailarín o bailarina. Se observa un respeto muy grande hacia la figura del maestro y sus discípulos, que es reproducida por Mancillas en su forma de interactuar con sus propios/as

³⁷ Ted Shawn (Kansas City, 1891-Orlando, 1972). Bailarín, coreógrafo, maestro y uno de los pioneros de la danza premoderna estadounidense. Figura emblemática de la danza estadounidense, fue pareja artística y esposo de la bailarina Ruth Saint-Denis, lo que aportó una fecunda trayectoria artística en la danza.

³⁸ José Limón (Culiacán, Sinaloa, 1908-Nueva York, 1972). Bailarín, coreógrafo y pilar de la danza moderna. Solista de la compañía de Humphrey Widman durante muchos años. Crea la Limón Dance Company, donde sentó las bases de su estilo a través de la técnica que debería llamarse Humphrey-Weideman-Limón, pero que sólo ha tomado su nombre. De sus obras más importantes: *The moor's pavane* (1949) y *The Unsung* (1970).

³⁹ Alvin Ailey (Texas, 1931-Nueva York, 1989). Afroamericano. Bailarín, coreógrafo, director y leyenda de la danza norteamericana. Se formó con Katherine Dunham, Martha Graham, Doris Humphrey y Anna Sokolov. Fue pionero en fundar una compañía constituida únicamente por bailarines y bailarinas de raza negra, la Alvin Ailey American Dance Theater. Entre sus obras encontramos: *Revelations* (1960) y *Quintet* (1968).

bailarines/as al impartir su entrenamiento técnico corporal con Antares. Como señala Tortajada: “es fundamental la influencia que tuvo Francis sobre él” (2016: 10).

Mancillas retomó de Francis principios de su técnica de movimiento, como veremos más adelante, así como el rigor, la exigencia y el compromiso hacia la danza contemporánea por parte de bailarín. Mancillas conoció en las clases de Francis a otra de las que reconoce como sus más grandes influencias artísticas: Isabel Hernández. A quien Mancillas recuerda como una bailarina profesional que se entrenaba en la clase Francis cuando él era un bailarín en formación a principios de la década de los ochenta. Mancillas dio seguimiento a su trabajo técnico con Hernández, de quien aprendió: “la experiencia lúdica y divertida de bailar” (Mancillas: Entrevista 1).

Herencias corporizadas de lo masculino y lo femenino

A partir de los testimonios aportados por Miguel Mancillas en las entrevistas presenciales en Hermosillo, así como a través de la observación participante de su clase de técnica contemporánea con Antares, fue posible analizar parte de la herencia de la técnica de Xavier Francis y las influencias posteriores de Isabel Hernández que se relacionan en la práctica actual de Mancillas como maestro. Por un lado, el trabajo intenso, de rigor, disciplinario y definido característico de Francis, en diálogo con los aprendizajes de la maestra Hernández, quien para Mancillas “hizo que me conciliara conmigo mismo, que yo pudiera entender que las diferencias de mi cuerpo eran válidas dentro del movimiento” (*ibidem*). Frente a la visión del bailarín universal de la que hablamos en la segunda sección del capítulo tres de esta tesis sobre el cuerpo globalizado: conceptos y contradicciones.

Esto definió la forma en la que Mancillas quería explorar con su propio cuerpo, un cuerpo no estandarizado, aunque con grandes potencialidades a desarrollar para la danza, señala Mancillas que le inquietaba partir desde un cuerpo que “hablaba de mi sexualidad, de transformaciones que me ocurrían durante mi formación técnica” (*ibidem*) y más adelante, en su trayectoria como coreógrafo y maestro, son énfasis que él abordó desde su metodología para construir el cuerpo de sus bailarinas y bailarines en Antares.

De la dupla Francis/Hernández, Mancillas retomó el trabajo técnico corporal de rotación y el generar estructuras de movimiento para desarrollar acciones, resistencias y fortalezas específicas. La utilización de bases rítmicas complejas en combinación con movimientos percutidos y fluidos en la circularidad de espirales de torsos expresivos. La liberación de tensiones, no a partir de la idea de ejecutar pasos, giros o saltos de forma exclusivamente mecánica, sino el construir un cuerpo presente, en respuesta a una formación específica, así como abierta al juego de la interpretación. La potencia en la utilización de las piernas definidas y meticulosas, para llegar a resultados de circularidades complejas de la columna y los brazos en los niveles alto, medio y bajo. Un trabajo que permitiera lograr transformar el cuerpo.

Mancillas entendió como bailarín que una clase de danza “no se trata de poner movimientos sino de generar acciones para crear las musculaturas y entonces producir movimientos” (*ibidem*). Esto se relaciona a su vez, con la filosofía que ha construido a partir de sus estudios de pintura.

Él tenía claro que cuando le enseñaban los colores primarios, secundarios, las mezclas, las texturas, los contraluces, las tonalidades, las líneas de composición, el punto

áureo, todo lo que hay detrás en las clases de pintura, “no era simplemente para conocer las herramientas, se trataba de descubrir para qué las vas a usar, no para repetir lo que te enseñaron, sino para ver qué vas a hacer tú con todo eso” (*ibidem*).

Mancillas 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, “ha desarrollado una técnica dancística propia, integrando el conocimiento en ballet, danza folclórica y danza contemporánea (técnicas Horton, Limón, Cunningham y otras)” (Tortajada: 2016, 10).

Cartografías coreográficas del bailarín

Al observar su clase de técnica contemporánea, pudimos identificar que Mancillas articula secuencias largas que pueden llegar a durar hasta 40 minutos desde que inicia hasta que finaliza sin parar, llevando al bailarín por un tránsito corporal que implica la resolución de diversas complejidades físicas a través del movimiento. Al preguntarle sobre la duración tan extensa del primer ejercicio de su clase técnica comentó: “es una coreografía corta que trabaja la concentración del bailarín, un bailarín que solo memoriza ocho cuentas no me resuelve nada” (Mancillas: Entrevista 1).

Esta secuencia larga se conforma por lo regular de tres secuencias más cortas que son enseñadas por Mancillas a los/las bailarines/as de Antares. Trabajar en compañía diariamente trae consigo beneficios como el hecho de que los/las intérpretes ya conocen las formas de trabajar de Mancillas, así como los materiales utilizados en clase. Esto le permite al coreógrafo trabajar diversos objetivos a lo largo de la clase y de la semana, dependiendo de

las necesidades propias de los/las intérpretes, según su carga en los ensayos, así como considerando los propósitos de las coreografías que se están montando en determinado momento.

El coreógrafo busca la eficacia del intérprete en el escenario a través del desarrollo de competencias físicas e intelectuales que le permitan sostener su propio cuerpo a lo largo de todo el ejercicio práctico durante el entrenamiento. También en la clase técnica se busca que el/la bailarín/a haga uso de todo su bagaje corporal para sostener ejercicios largos y complejos que el maestro va guiando la mayor parte del tiempo con su voz, es decir, Mancillas los va guiando y corrigiendo mientras ejecutan la secuencia.

Cada clase es distinta, aunque se parte de materiales base, el maestro alterna propósitos como girar, sostener o alargar, cuando hacen la secuencia del lado derecho e izquierdo. Para Mancillas también es importante mediar y elegir los propósitos semanales a trabajar: pueden optar por una clase de alto rigor técnico y demandante, de trabajo muscular o por la realización de ejercicios más articulares y fluidos e incluso solamente trabajar ejercicios de cardiovasculares para la resistencia.

La técnica de entrenamiento de Mancillas propicia la autorreflexividad en el bailarín, dado que “la danza es operación-acción corporal y simbolización de lo real: es cuerpo y es imagen” (Tortajada: 2011b, 38) a su vez, el maestro guía a sus discípulos hacia el autoadiestramiento corporal, colocando al bailarín en la búsqueda de cartografiar su propio cuerpo.

Se observaron ejercicios que toman como referencia la colocación corporal desde el sistema óseo para generar movimientos de trazos definidos con los brazos y las piernas, en

negociación con las ondulaciones de la espalda. Podemos interpretar que este tipo de entrenamiento físico evoca algunas características de la metodología de Francis incorporada por Mancillas en el trabajo técnico con Antares.

Hay una serie de instrucciones que el/la bailarín/a recibe a través del tacto del maestro durante la clase. Mancillas a veces los/las guía tocando puntos específicos de su cuerpo para apoyarlos a conectar con sensaciones específicas, ya que como señala Tortajada: “el estudio de la danza debe partir de su sustento, es decir, del cuerpo. Éste es su instancia primaria, su vehículo de expresión; en él se materializa” (Tortajada: 2011b, 19). Mancillas no solamente los guía a lo largo de la clase dictando instrucciones, sino que acciona de forma física en sus cuerpos, sus musculaturas y a veces desactiva tensiones o incluso los tensa con una palmada.

Algunos ejercicios están relacionados con el acondicionamiento físico y la alternancia de lados, en otros el maestro implementa pedagógicamente un método para trabajar la relación orgánica de el/la bailarín/a con su cuerpo. Algunos de los propósitos observados durante la clase técnica de Mancillas son: 1) la búsqueda de fortalecer la espalda para contar con una columna vertebral dispuesta a ir con la inercia del movimiento o a romperla, 2) formar unas piernas fuertes que logren sostener esa columna en desequilibrio y 3) explorar en: “una corporalidad que le permita al bailarín reconocer su animalidad corporal a través del movimiento” (Mancillas: Entrevista 1).

La técnica dancística

En cualquier técnica dancística podemos observar los estereotipos que se han reproducido de lo que es un hombre y una mujer a través de las corporalidades y estilos de movimiento, pero la danza “también ha sido el medio para que los hombres y mujeres expresen sus

cuestionamientos y contradicciones, valiéndose de una fuerza subversiva por excelencia: el cuerpo, sus operaciones e imágenes” (Tortajada: 2011b, 113).

La clase de técnica contemporánea de Mancillas propicia estos cuestionamientos desde el cuerpo. Se plantea como un espacio de comunicación permanente entre el maestro, sus bailarinas y bailarines a diferentes niveles, se trata de un momento donde juntos comparten de forma directa las problemáticas particulares a las que se enfrenta cada cuerpo y los desafíos grupales. El maestro puede observar cómo el bailarín resuelve, con la libertad de intervenir con una corrección durante la ejecución de los ejercicios y estimular en la marcha las relaciones antagónicas en el movimiento.

El salón de clases es el espacio en el que existe esta posibilidad para el maestro de movilizar a el/la bailarín/a en tiempo real, porque hablando ya del escenario dice Mancillas que: “son viajes que le corresponden al intérprete, cuando baila es un periodo de abandono donde el ejecutante tiene que entrar a partir de las premisas que se le plantean a los lugares que a él como bailarín le interesan” (Mancillas: Entrevista 1). Entonces, el maestro es una guía durante la clase de técnica e incluso el/la coreógrafo/a en el montaje de una pieza, pero siempre el sentido de la danza, el sello, le pertenece de manera exclusiva a el/la bailarín/a y no a la técnica aprendida o a lo que el/la maestro/a coreógrafo/a pueda o no esperar de ellos/as.

En la clase técnica observada bailan por igual mujeres y hombres, hacen exactamente los mismos ejercicios. Sobre las diferencias entre lo que puede o no hacer una mujer y un hombre Mancillas argumentó:

Nunca me he limitado a pensar en que los roles de género determinen lo que hombres y mujeres puedan o no hacer en mi clase, en las clases los trato como iguales, nunca

he pensado en crear ejercicios para hombres y para mujeres porque el cuerpo requiere generar vivencias incluyendo sus diferencias físicas, musculares, de dimensiones, más no de género (*ibidem*).

Las técnicas de la danza han sido unisex desde la danza moderna, contemporánea y posmoderna hasta la actualidad, no hay pasos para hombres o pasos para mujeres, las diferencias se registran cuando se pasa a la colocación de los cuerpos en el escenario y a las relaciones de género que las coreografías elaboran en su discurso escénico.

Tania Alday inició a trabajar con Antares en el 2007, fecha desde la que se entrena con la técnica de danza de Mancillas en la compañía. Se trata de una bailarina con un dominio técnico e interpretativo excepcional que durante los últimos 10 años ha dedicado su carrera a diversos montajes con Antares. Al preguntarle a la bailarina sobre algunos objetivos técnicos que se buscan obtener en este entrenamiento, señaló: “mayor tono muscular, resistencia, flexibilidad, organicidad, ductilidad, accionarme y no moverme solamente, mayor amplitud en los gestos, uso de múltiples imágenes, estado de alerta, estar, control, uso de la mirada, conciencia del cuerpo” (Alday: Entrevista 1).

Aunque ella está hablando de formación dancística en sus respuestas, podemos observar desde la experiencia de la bailarina que hay una serie de objetivos que expanden la idea convencional desde la que podríamos identificar las construcciones de la feminidad y de la masculinidad en el trabajo con el propio cuerpo de mujeres y hombres desde las técnicas corporales. No hay bailarina débil si referimos la fuerza al trabajo desde la técnica, la perspectiva cambia cuando la observación se centra en las piezas coreográficas, por la representación que tiene ese cuerpo femenino, esa mujer y sus relaciones de poder con los hombres representados.

En realidad, los/las bailarines/as están en la misma ruta, pero cada uno en su propia búsqueda por llevar ese cuerpo a sus propios aprendizajes, aunque para Mancillas “bailar no tiene que ver con la técnica, la técnica se hace después del suceso de la danza” (Mancillas: Entrevista 1). Por eso las clases buscan que el bailarín baile, y mientras baila resuelva los laberintos técnicos que como acertijos activan las memorias y respuestas del cuerpo alerta. Ulises Corella se formó como bailarín en el Núcleo Antares⁴⁰ desde la edad de 14 años, ocho años más tarde (2012) se integró a la compañía como intérprete. Corella considera que:

La danza existe en el ser humano mucho antes de que fuera codificado en técnica, la técnica nos permite generar musculatura y flexibilidad para ser efectivos y lograr acciones extraordinarias, nos da la experiencia y el conocimiento del cuerpo para recrear y recrear la coreografía. La técnica es necesaria pero no es lo que nos hace bailarines, los gimnastas rítmicos son mucho más extraordinarios que nosotros técnicamente, pero no son bailarines. La bonita letra y ortografía no hacen al poeta (Corella: Entrevista 1).

Claro que para ser bailarín/a de Antares primero hay que formarse técnicamente como bailarín y después habrá quizá una oportunidad de trabajar con Mancillas, a Corella le llevó ocho años de su vida. A las clases de la compañía además de los integrantes de Antares asisten bailarines/as profesionales y de nivel avanzado que aún están en formación, y aunque no se trata de clases abiertas, existe la posibilidad de establecer intercambios siempre y cuando se tenga el propósito claro de trabajar con el rigor característico de Mancillas por ende de toda la compañía.

Desde las sensaciones de la columna hasta la punta del pie, a lo largo de la clase el maestro Mancillas provoca un trabajo del intérprete con sus memorias corporales para que

⁴⁰ Desde 2004 Antares estableció la Escuela NÚCLEO- ANTARES en Hermosillo, Sonora. Se trata de un centro de formación en danza contemporánea que cuenta con 50 alumnos permanentes. En materia de enseñanza, ha mantenido contacto académico con el Dance Center Columbia College, de Chicago, Illinois desde 1994 y con diversos profesores nacionales e internacionales. Véase <http://antaresdanza.com/#portfolio>

“el bailarín tenga historias construidas a partir de la experiencia del cuerpo en movimiento” (Mancillas: Entrevista 1). Se observa el propósito de estimular la parte reflexiva del bailarín posterior a moverse, el maestro les hace preguntas como: ¿qué le paso a tu cuerpo cuando hiciste esta frase? A lo que el bailarín Isaac Chau, que ha bailado los últimos 21 años de su vida con Antares y ha sido reconocido por la prensa nacional como uno de los bailarines más importantes en el país respondió:

Si bien es una serie de tareas en ocasiones específicas, también se encuentra el sentido del movimiento, la catarsis del mismo, lograr apropiarme de un código del cual pueda desatenderme y poder encontrar momentos para estar en ese foro que es el salón con la voz que el cuerpo emita (Chau: Entrevista 1).

Por lo que el/la bailarín/a requiere estar estudiando constantemente durante la clase con su cuerpo, es su materia para elaborar su propia tesis corporal y, como el cuerpo cambia cada día, podemos decir que el estudio no se detiene, cada clase el estímulo se renueva, se redimensiona, cambia de manera constante como su cuerpo. Chau ha desarrollado una trayectoria como bailarín al lado de Mancillas por más de dos décadas, de forma ininterrumpida y con un compromiso e incondicionalidad a su coreógrafo.

Hacia un cuerpo expresivo

En diferentes puntos de la clase, Mancillas les pide a sus bailarines conectarse con lo que denomina el “cuerpo neutro”, a lo que en palabras de su bailarín David Salazar, quien se integró a la compañía en 2007 para la pieza *Tu Hombro*, es entendido como: “un cuerpo sin las imposiciones sociales ni personales, en la construcción de lo que digo que soy, un cuerpo que reconozco en su naturaleza biológica sin negar las historias que tiene y permitir que

aparezcan las memorias que posee” (Salazar: Entrevista 1). Aunque como vimos en el capítulo uno de esta tesis, no existe el cuerpo natural, todos los cuerpos son culturales.

¿Qué tipo de motivación busca el coreógrafo al plantear la utopía del “cuerpo neutro” a sus bailarines? ¿Es posible desujetarse a tal grado de lo que construye nuestras identidades para mostrar una corporalidad neutral? Fue posible observar en la clase técnica que la noción del “cuerpo neutro” está asociada con una idea de “no representación”, respecto de centrar su búsqueda y elaboración en el propio cuerpo, sin que esto implique el desdibujar sus identidades sexo-genéricas, culturales y políticas. Para el coreógrafo es claro que los cuerpos tienen una memoria, pero entonces la búsqueda durante la clase se enfoca en relacionar de manera efectiva al bailarín con su propio eje, con una especie de punto cero donde el cuerpo se manifieste disponible a la transformación que más adelante el coreógrafo trace hacia otras rutas.

Se trata entonces de generar conciencia de dónde está colocado el cuerpo del bailarín, pues señala el coreógrafo: “la colocación corporal da una lectura en su relación de lo social” (Mancillas: Entrevista 1). Por lo que pensar en la construcción de las masculinidades desde la técnica corporal de este creador, ha implicado también las relaciones que se establecen desde el cuerpo de sus bailarines/as.

Al respecto Margarita Tortajada señala: “no existe una masculinidad universal ni una forma única de ser hombre, sino numerosas alternativas [...] que encuentran en la danza un espacio de elaboración por ser un espacio libertario y expresivo para ambos sexos” (2011b, 15). Desde esta perspectiva, el coreógrafo busca formar un cuerpo expresivo, abierto y despojado de corporalidades hegemonícamente masculinas. En el siguiente apartado

entraremos a detalle en las formas de enunciar otras masculinidades/feminidades por el coreógrafo desde su práctica creativa, la cual teje en la complejidad del rigor técnico, la posibilidad en el/la bailarín/a de ser fiel al texto corporal sin pensar que la perfección es el fin último. En palabras del bailarín Isaac Chau:

Desde el inicio la técnica con un coreógrafo como Miguel Mancillas es la posibilidad de una herramienta que permite la consistencia, el tiempo de vida de un bailarín, la posibilidad de matices, una paleta de colores, pero en definitiva el error será si el bailarín en Antares quiere sustentar su trabajo en la técnica (Chau: Entrevista 1).

Chau tiene la certeza de que un cuerpo bien entrenado le va a entregar la libertad que como bailarín requiere para afrontar más adelante los desafíos de la imaginación coreográfica del autor, los cuales van más allá del tener un cuerpo para moverse en el aquí y el ahora. Mancillas afirma que prepara a los bailarines para generar registros de experiencia que, en su madurez artística, fuera de los roles del intérprete, el trabajo técnico corporal decante en memorias permanentes, por lo que señaló:

Es maravilloso que el bailarín joven adquiera una memoria de lo que ya después no va a poder hacer [con su cuerpo] porque esa va a ser su herramienta de la imagen, después va a poder construir la imagen porque sabe desde dónde viene el esfuerzo y entonces va a poder evocar a través de pequeños elementos lo que su cuerpo ya no puede hacer (Mancillas: Entrevista 1).

Con lo anterior, el coreógrafo plantea que la formación técnica que da a sus bailarines/as hacia su cuerpo joven, no solo responde a la necesidad de resolver durante su vida activa de bailarines/as los desafíos físicos a los que se enfrentan en una coreografía, sino que en su vida futura, al hacer coreografía o dirigir, van a poder acudir a ese “archivo de experiencias corporales” para poder crear una pieza, dar una clase técnica como maestros/as o dirigir una compañía de danza, aunque su cuerpo ya no tenga las mismas habilidades físicas que en su

juventud. Las memorias se guardan en las experiencias del cuerpo en un archivo que siempre puede ser consultado.

Al impartir su clase de técnica contemporánea, Mancillas utiliza diversos mecanismos para enseñar a sus bailarines:

- 1) Observa a sus bailarines/as de forma detallada, podemos interpretar que danza con su mirada.
- 2) Aporta correcciones con la voz mientras que los/las bailarines/as desarrollan los ejercicios, podemos interpretar que danza con las palabras.
- 3) Ingresa al espacio físicamente y corrige de manera individual tocando partes de su cuerpo mientras el/la bailarín/a se mueve.
- 4) Detiene la clase, cuestiona y explica partes específicas, desde la lógica del ejercicio, su secuencia o la lógica propia del movimiento.
- 5) Muestra secuencias de ejercicios de forma veloz o simplemente dicta.

El propósito central del coreógrafo es que sus bailarines/as reconozcan el sentido de bailar, es decir, que no se queden solo con la idea de hacer perfecto un ejercicio, sino que a través del danzar constante logren 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. Diana Salazar, quien se integró en 2012 a la compañía como bailarina y por lo tanto a la clase de Mancillas, señaló sobre su experiencia con el paso del tiempo a través de la práctica:

Mi cuerpo empezó a transformarse cuando entendí que debo trabajar con el cuerpo que tengo y no con el que idealmente me gustaría tener (según los ideales de cada quien). Creo que esa ha sido mi principal transformación, porque a partir de ella se ha abierto camino a alcanzar objetivos específicos, más amplitud en mis

articulaciones, más fuerza muscular, claridad en los movimientos, etc. (Salazar: Entrevista 1).

Es decir, soltar cualquier preconcepto de la bailarina ideal, ya que esa imagen se encuentra fuera del cuerpo-materia con el que se cuenta para trabajar. A su vez, el objetivo final no es la ejecución perfecta del giro, la rotación o la caída, sino cómo a través de estas herramientas el/la bailarín/a construye su propia poética para danzar y con ella una reconciliación personal para transformarse desde su corporalidad expandida. Al finalizar la clase, el coreógrafo les dice a sus bailarinas y bailarines “presenten el cuerpo de hoy, vista abajo, tóquenlo”⁴¹ (Mancillas: 2016). El coreógrafo plantea un cierre energético en el que terminan por decantar los aprendizajes de la clase, como preparando a el/la bailarín/a para transitar de las construcciones del interior (de la clase técnica) al exterior (el momento de ensayo y creación).

La bailarina Ana Paula Ornelas, quien se formó inicialmente en el Núcleo Antares en 2006 y tres años más tarde pasó a formar parte de la compañía, explica sobre el cierre de la clase técnica: “es para mí, una especie de agradecimiento a mi trabajo, a mi cuerpo por permitirme moverme, por hacer y deshacer como me plazca, lo toco y lo abrazo porque nadie me va a dar tanto amor como yo misma” (Ornelas: Entrevista 1).

La amplia experiencia de Mancillas como bailarín, le ha permitido identificar una serie de necesidades en sus bailarines/as, así como rutas desde el cuerpo que él reconoce como favorables para la construcción muscular, el entrenamiento corporal y la expresividad. De principio a final su clase es sinónimo de un profundo respeto de cada bailarín/a hacia sí mismo/a y hacia los que comparten el salón de clases. El contexto es de un rigor

⁴¹ Miguel Mancillas en clase técnica observada por Alonso Alarcón, Hermosillo, 20 de marzo de 2016, bitácora inédita.

individualizado que responde a una automotivación de cada una/uno por superar sus habilidades y por subvertir sus falencias.

El maestro se coloca en una observación periférica, como voz de apoyo y escucha. Interviene en momentos específicos sin ser impositivo o agredir a los/las bailarines/as. Es visible que Mancillas fue un bailarín y que ser bailarín representa un privilegio que siembra con dedicación incondicional en cada uno/una de sus discípulos. Su clase de técnica corporal es una reflexión colectiva de individualidades que buscan absorber del maestro su conocimiento en un contexto de horizontalidad y afectos.

Es en este punto que los afectos se tejen como una herramienta que revalora, desde el territorio de las masculinidades, las cartografías de el/la bailarín/a formado/a por Mancillas. Otros caminos para generar verdades escénicas desde los cuerpos, en sus diversidades y con la claridad de que no hay mayor competencia que la que se tiene consigo mismo/a en la colectividad.

V.2 Los otros femeninas, las otras masculinos: *Falso Cognado*⁴²

En esta sección de la tesis nos aproximaremos a la poética coreográfica de Miguel Mancillas a través de su pieza *Falso Cognado*⁴³ (estreno 2005); para el análisis se tomarán como ejes metodológicos: la estructura coreográfica, los elementos escénicos y el lenguaje de movimiento, recursos coreográficos observados a través de videos que corresponden a la

⁴² Este apartado se elaboró en el contexto del seminario *Poder y Dominación* del Dr. Nelson Minello, como finalización de la estancia de investigación e intercambio escolarizado como estudiante del Doctorado en Ciencia Social del Centro de Estudios Sociológicos en El Colegio de México. Una versión preliminar de este apartado fue presentada con el título “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015). Los otros femeninas, las otras masculinos: Análisis de la coreografía Falso Cognado de Miguel Mancillas” en el *Segundo Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza “La poética coreográfica como intersección de la teoría y la práctica”* en el Centro Cultural del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes, CDMX 2017.

⁴³ Véase video de Falso Cognado <https://www.youtube.com/watch?v=K-nIlb-NoBE>

función de estreno realizada en el marco del Festival Un Desierto para la Danza 13, en el Teatro-Auditorio del COBACH en Hermosillo, Sonora, el 21 de abril del 2005.



Figura 7. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas.⁴⁴

A lo largo del análisis se integran una serie de entrevistas realizadas especialmente para esta investigación (durante el trabajo de campo de forma presencial y vía Skype en abril de 2016) tanto a Mancillas como a la bailarina Eunice Hidalgo y al bailarín Isaac Chau, quienes formaron parte del elenco de la versión original de la pieza estudiada. A su vez, se buscará describir la poética coreográfica de Mancillas desde el lente analítico de la perspectiva de género y las masculinidades.

⁴⁴ Fotografía: Edith Reyes. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

Las reflexiones están centradas en los discursos de dominación y poder que se construyen desde esta danza escénica, para lo cual se toman como guía algunas líneas del pensamiento de Michel Foucault.

Falso Cognado: Algunos antecedentes

Miguel Mancillas se propuso desarrollar un tríptico coreográfico para reflexionar escénicamente sobre la mujer, sus roles en la sociedad sonorensis y su relación con los hombres en diferentes etapas de la vida; para la creación de la trilogía, Mancillas se dio a la tarea de entrevistar a poco más de cien mujeres de diferentes edades (muy jóvenes, de una edad media y mujeres en la vejez) en Hermosillo, Sonora a finales de la década de los noventa.

Algunas de las preguntas elaboradas por el coreógrafo a las mujeres más jóvenes fueron: ¿cómo te imaginas tú de mujer mayor?, ¿cómo visualizas tu relación con los hombres cuando envejecas? Con las mujeres de edad intermedia las preguntas giraban en torno a recordarse de más jóvenes, a cómo se imaginaban en su vejez y a la significación del hombre en su momento presente; en el caso de las mujeres mayores, las preguntas llevaron a Mancillas por un recorrido de todo lo vivido desde la juventud hasta ese momento de vejez. El coreógrafo señaló que:

Fue muy sorprendente cómo en la mujer joven la idea del hombre para construir un futuro era alguien que tenía una importancia muy grande, en la mujer de edad media el hombre representaba una situación de conflicto, un vínculo que alteraba su percepción del mundo, y en la mujer mayor la referencia del hombre prácticamente había desaparecido o ya no tenía presencia en el futuro de nadie (Mancillas: Entrevista 2).

Con las respuestas obtenidas en las entrevistas realizadas por Mancillas, el coreógrafo creó tres piezas de formato largo (60 minutos de duración) con los/las bailarines/as de su compañía Antares Danza Contemporánea en Hermosillo, Sonora. Las coreografías estrenadas fueron:

- 1) *Tiro al blanco, historia por entregas* (1997). Se trata de una pieza sobre las mujeres en diálogo con la adolescencia, la sexualidad y la religión, contada a través de una narrativa discontinua.
- 2) *Cielo en rojo*⁴⁵ (2003). Pieza en la que Mancillas se adentró en las tensiones de los vínculos de la pareja heterosexual, la familia y la maternidad.
- 3) *Falso Cognado* (2005). En esta última coreografía el autor trató de dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué es entonces ser mujer realmente? ¿Por qué ser mujer tiene que implicar necesariamente tener hijos? ¿Una mujer que no tiene hijos, que no es femenina y que no es bella no es mujer? ¿Un hombre que es femenino y es bello es mujer o es menos hombre?

Mancillas le puso *Falso Cognado* a su coreografía pues los falsos cognados son las palabras en inglés que por la forma en la que se escriben o se pronuncian, se parecen mucho a una palabra en español, pero en realidad el significado es diferente. Con este título, el coreógrafo traslada a lo escénico este 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. En este caso del ser mujer y los estereotipos.

Citando a Foucault podemos decir que el coreógrafo se internó con *Falso Cognado* en indagar en el “régimen de verdad” (1979) del ser mujer en la sociedad sonorenses. Es decir,

⁴⁵ Ver video de Cielo en rojo <https://www.youtube.com/watch?v=G39iir2G7zc>

que, a lo largo de este análisis, observaremos cuestionamientos corporales de esta sociedad específica a través de “los tipos de discurso que ella acoge [del ser mujer], y hace funcionar como verdaderos” (Foucault: 1979, 187), y que el coreógrafo subvierte desde los imaginarios escénicos.

Si bien Mancillas ha abordado la perspectiva de género en varias piezas de su repertorio, elegimos esta última coreografía en consideración a que representa varios hitos dentro de la trayectoria del artista y de su compañía de danza. En principio porque despliega una creación bailada por tres mujeres y tres varones donde los seis personajes representados en la escena son mujeres.

Para Isaac Chau, por ejemplo, esto implicó como bailarín varón “ir exteriorizando lo femenino de mí, poder dilatar mi parte femenina con ciertos gestos, con una suavidad que yo como hombre no tengo censurada pero que el hombre en el cotidiano sí reprime, por un convencionalismo social” (Chau: Entrevista 2).

Con lo anterior podemos reconocer que Mancillas nos coloca frente a una pieza dancística que afirma a la identidad de género como una construcción social y cultural que nada tiene que ver con el sexo con el que se nace. El proceso creativo decantó además en varios quiebres al interior de Antares como agrupación, ya que *Falso Cognado* es la última pieza que Mancillas interpretó como bailarín dentro de su grupo, sumado a que cuatro de los seis intérpretes salieron de la compañía al terminar los compromisos de funciones y giras de esta coreografía.

Este dato es significativo pues Mancillas es de los coreógrafos que trabaja con un equipo estable de intérpretes por varios años, a quienes forma técnica y filosóficamente en

su visión dancística (como lo vimos en la sección anterior de este capítulo), crea relaciones profundas, estrechas y de complicidad, genera arraigo. Por lo que esta pieza representa un punto importante dentro de la trayectoria de la agrupación dancística, dadas las transformaciones que tuvieron cabida después de *Falso Cognado*, para la continuidad de este proyecto coreográfico.

Las premisas creativas del autor

Con *Falso Cognado* el coreógrafo se propuso colocar escénicamente a seis personajes que representaban mujeres de diversas edades “en una situación apocalíptica, del fin del mundo, donde no pueden escapar de ese espacio delimitado hasta que resuelvan lo que llegaron ahí a resolver” (Mancillas: Entrevista 2). Cada una de las mujeres representaba para Mancillas una forma de poder ante las demás: la inteligencia, la maternidad, la belleza, la juventud, la sexualidad y la madurez; como señala Foucault, el poder “produce cosas, induce placer, forma saberes, produce discursos” (1979: 182), poderes que, a lo largo de la pieza y las relaciones corporales con las otras mujeres, también constituían su mayor debilidad.

Apunta el coreógrafo que durante la coreografía “se trataba de entender las debilidades de la otra para dominar en esa pequeña manada” (Mancillas: Entrevista 2); sin embargo, los seis poderes representados también constituían un diálogo metafórico de una sola mujer para consigo misma.

Eunice Hidalgo afirma “yo me veía en las otras mujeres como si fuéramos una sola mujer [...] Yo podía ser todas ellas” (Hidalgo: Entrevista 1). La mujer en sus diálogos internos, conflictos en los que se imbrica la inteligencia para saber qué decir o callar, la maternidad como una autoimposición o alternativa, sus concepciones de la belleza, la

juventud vivida, añorada o recordada, la sexualidad arrebatada, en plenitud o censura y la vejez o el final del recorrido.

Señala el coreógrafo: “Yo vengo de una familia donde las mujeres rompen los prototipos tradicionales, no tengo la imagen de esa mujer femenina clásica, la imagen de mi abuela me inspiró mucho para crear mi personaje” (Mancillas: Entrevista 2), de ahí que el coreógrafo encontrase en la coreografía el dispositivo para desestabilizar las concepciones tradicionales del ser mujer y del ser hombre. Cada intérprete vivió un intenso proceso con el coreógrafo para encarnar a estas mujeres, sobre lo que Mancillas afirma “siempre trabajo con sus temores y con las expectativas que yo pueda tener de ellos, pero es un proceso intuitivo” (*ibidem*).

Eunice Hidalgo señala que durante el proceso creativo ella se preguntaba “¿Qué más me vas a sacar?, ¿qué más quieres de mí?, ya hoy expuse todo esto, llegué al límite del llanto, o del enojo, ¿qué más hay? Al día siguiente había algo más que sacar de ti para la construcción del personaje” (Hidalgo: Entrevista 1). Si bien no fue el propósito del coreógrafo trabajar a partir de las historias de vida de cada intérprete, los archivos de experiencia a los que acceden los/las bailarines/as para poder identificarse con los personajes de esta pieza en particular, aluden a sus relaciones de vida con las mujeres, como mujeres o como varones.

Como parte del proceso creativo, cada bailarín/a eligió un nombre para su personaje y escribió un texto con la historia de esta mujer como detonadores de la dramaturgia corporal:

- Anzueth (la inteligencia), interpretada por Asiria Valenzuela: “escondo mi miedo a la ignorancia. La apuesta segura está en mis capacidades, conocer a

mis enemigos: poder... No soy lo que me han dicho, no voy a quedarme quieta, conformarme es muerte, obscuridad del que no sabe, soy no lo que debo. ¿Qué oculta mi mente, qué veo en el fondo de mis ojos? Demasiados caminos, noches eternas, debo pensar no importa perderme, debo saber...”⁴⁶

- Marina (la maternidad), interpretada por Eunice Hidalgo: “doy vida, estoy completa, lo negativo es estímulo, me obligo a sobrevivir no importa lo hiriente. Qué es libertad si temo ser joven, ser vieja, estar sola... Quiero creer que la vida no es decadente, aun cuando hay tiempo de lujuria, maldad, de razón estéril. La fertilidad es conjuro, posibilidad, sobrevivencia, siempre esperanza... quiero creer...”⁴⁷
- Jasibe (la belleza), interpretada por Perla Álvarez: “soy juventud, arma a la que me aferro, compañía, refugio. Confío y disfruto su fortaleza; poder... ¿Belleza? Tengo que abrazarla, mimarla por siempre... No me puede abandonar. Tengo hambre de ser admirada, inalcanzable, brillante, poseer, ser. No soy de fiar, juego con todos, manipulo... Nunca voy a envejecer, deséame, te he convertido en mi espejo...”⁴⁸
- Geva (la juventud), interpretada por Isaac Chau: “he destruido, yo he querido hacerlo... Amor, dignidad, vida. ¿Por qué entonces esta culpa que abruma y revienta mi cabeza? ¿La sexualidad provoca conflicto, placer, gozo disfrazado de remordimiento? Yo no soy responsable. Sí, tengo miedo, duele sentir el corazón asfixiado e inmóvil. Sigo en pie, con todo este odio arrancaré lo que

⁴⁶ Programa de mano de Antares, Festival Un Desierto para la Danza 13, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

ha echado raíz. Espero el momento oportuno para abrirme, que vean dentro. La suerte está echada... Cómplice me abraza el silencio, cómplice de mis bajezas”.⁴⁹

- Fara (la sexualidad), interpretada por Gervacio Cetto: “acércate, mírame pendiente y dependiente del medio; orgullosa, viviendo mi naturaleza, soy fuego... Transito, estoy en ti, déjate llevar, acércate. No te detengas, sacrificate, eres saliva, mirada húmeda, deja que tu cuerpo sea escombros, ruinas, yo te consumo... Acércate”.⁵⁰
- Emma (la madurez), interpretada por Miguel Mancillas: “mi fuerza es el tiempo, también enemigo. Años alerta, no debo dormir; veo tus ojos en mi espalda. Atenta espero y disimulo. Algo termina en todo comienzo. De vieja lo he aprendido”.⁵¹

El coreógrafo se propuso desarrollar con su elenco “un híbrido corporal para homologar las fuerzas físicas entre hombres y mujeres para poder jugar a nivel coreográfico más allá del sexo, sin perder la individualidad” (Mancillas: Entrevista 2). Para Mancillas esto implicó el desarrollar calidades de movimiento como la suavidad, la fragilidad y la ligereza en el trabajo físico-corporal de los bailarines, así como fuerza, dominio y precisión en el desempeño técnico muscular de las bailarinas; siempre buscando un equilibrio con las capacidades propias de cada intérprete que trascendiera su sexo y expandiendo los imaginarios convencionales de lo que el cuerpo de un varón o de una mujer puede corporizar.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

Pero, ¿cómo fue corporizar a una mujer para un bailarín de sexo masculino en *Falso Cognado*? El bailarín Isaac Chau señaló que esta obra lo llevó de regreso a episodios vividos durante su niñez con las mujeres de su familia nuclear (su mamá y sus hermanas), con lo que utilizó algunas de las sensaciones que él recordaba en su cercanía con las prendas femeninas, “lo llamativo que era para mí la ropa de mujer, siempre me pareció divertida y prohibida como varón [...] llegué a ponerme un vestido y tacones a escondidas de mi madre [...] más allá de lo cómodo de ponerse una falta, se siente bonito” (Chau: Entrevista 2).

Recordar esta censura que vivió Chau en su niñez le ayudó para colocar la frustración vivida como un recurso en la construcción del personaje de Geva, corporizar esos pasajes de infancia en un contexto escénico donde podría vestirse con faldas, pestañas y maquillaje femenino; Dice Chau: “en escena yo siempre me sentí una mujer [...] desde que me estaba maquillando para salir a escena algo pasaba en mí, me tenía que borrar la cara y aparecía otra” (*ibidem*).

Con lo anterior podemos identificar que, si bien hay una dirección y una guía por parte del coreógrafo que origina la idea de la pieza, es el bailarín el que retorna a sus pasajes de vida para incidir en la construcción de su personaje. Por eso siempre son cocreadores aunque no tengan el crédito ni poder aparente. En este caso, Chau corporizó a una mujer que representaba la juventud y la fuerza, pero también frustraciones canalizadas a través de sus estrategias para manipular al resto de las mujeres en la escena.

Chau señala que partió con una investigación sobre lo externo de las mujeres en cuanto al movimiento se refiere (observar cómo caminan, cómo se sientan, cómo mueven sus brazos, etcétera), tomando siempre en consideración el análisis desarrollado a través de las entrevistas por el coreógrafo a las mujeres en Sonora y esto acotó ciertos planteamientos a

nivel interpretativo que fueron sumándose a sus experiencias y filtros como varón hacia lo femenino. La conjunción de estos elementos lo llevó a desarrollar la especificidad de la mujer que él requería construir escénicamente con Geva.

Uno de los motores internos-emotivos que señaló Chau fue que “de niño sentía que yo quería ser mujer” (*ibidem*), porque en su experiencia a las niñas se les quería más que a los niños. Él recuerda que “las amigas de mi madre llegaban a casa y le decían a mis hermanas: qué linda estás, mira qué bonita con tu vestido” (*ibidem*), muestras de amor que él como varón no recibía y deseaba, por lo que para el bailarín presentarse ante la audiencia de Antares vestido de mujer para interpretar a Geva en *Falso Cognado* fue un gran logro.

La estructura coreográfica

La pieza se desarrolla mediante una estructura de composición aristotélica; es decir, se trata de una coreografía que nos permite observar el desarrollo de una historia a través de los cuerpos dividida en: 1) principio, 2) primer desarrollo, 3) segundo desarrollo, 4) clímax, 5) desenlace y 6) final. A lo largo de la estructura, el autor va sumando una serie de acciones significativas y teje una sucesión de conflictos a través de las relaciones de poder y dominación entre los seis personajes.

Con *Falso Cognado*, Mancillas nos presenta una coreografía de formato largo (60 minutos de duración) con un *intermedio activo*⁵² de diez minutos que divide la estructura de la obra en dos actos:

⁵² Es un recurso utilizado en varias coreografías de Mancillas, en la que se anuncia un intermedio para el público, pero en el escenario continua la acción coreográfica de forma un tanto más ligera, con las luces encendidas de las butacas para que los espectadores tengan la posibilidad de salir de la sala durante unos minutos y volver al siguiente acto. Para el coreógrafo este espacio se hace necesario en piezas muy cargadas de información visual-escénica, por lo que habilita este intermedio activo en el que cada persona decide si tomar un respiro o mantenerse en la sala viendo las acciones.

- 1) En el primer acto se observan cuatro escenas: la presentación de los personajes en la escena inicial, así como tres en las que vuelca un primer desarrollo articulado a través de tríos, unipersonales sobrepuestos en una misma temporalidad escénica para generar una composición espacial e interacciones en duplas por antagonismos de los personajes.
- 2) El segundo acto se conforma por tres escenas: el coreógrafo propone un segundo desarrollo en el que retoma las relaciones duales (con tratamientos coreográficos más largos), tríos e integra coreografías de trazos grupales a través de unísonos y recursos como el canon de movimiento; expone el clímax en un duelo donde la mujer joven vence a la mujer vieja, da paso al desenlace y la pieza finaliza con una imagen en movimiento que alude a la efigie inicial.

Los elementos escénicos

Miguel Mancillas presentó su obra en un teatro a la italiana, es decir, en un espacio escénico tradicional que establece la división escenario-espectador y que coloca a la pieza coreográfica para ser observada por el público desde las butacas, en un solo frente; utiliza intencionalmente el efecto de distancia de la cuarta pared escénica para crear un universo escénico propio que se debate entre la saturación y lo concreto, este binomio de especificidad/complejidad es verificable en los diferentes elementos escénicos que conforman la propuesta.

Hay una intención clara del autor relacionada con la búsqueda de cierta espectacularidad desde la estructura coreográfica, el lenguaje de movimiento corporal, la escenografía, la utilería, el diseño de iluminación, el diseño sonoro, los peinados, el maquillaje y el vestuario, siendo este último elemento el gran protagonista desde el que se

trasvisten los personajes femeninos en este laberinto de identificaciones corporales disidentes creado por Mancillas a través de la danza.



Figura 8. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Espacio escénico.⁵³

La escenografía fue creada por Mónica Kubli, quien desde su perspectiva como arquitecta aportó a la coreografía un espacio delimitado por un piso estampado de ocho por ocho metros con diseños de *Art Deco* que se extendían en un lienzo hacia el fondo del escenario, sustituyendo el tradicional linóleo para danza; el mismo diseño del piso se utilizó en un telón de fondo con líneas diagonales y figuras que trazaban una geometría emocional en el espacio.

⁵³ Fotografía: Pepe Ávila. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

Sobre el espacio escénico diseñado por Kubli, el coreógrafo reconoce que “el equilibrio entre el exceso coreográfico y de emocionalidades de la obra con un piso y una limpieza escénica tan definida generaba un contraste” (Mancillas: Entrevista 2). Para el coreógrafo, tal contraste representaba ceder respecto de la saturación con la que él se imaginaba toda la pieza en su conjunto, a lo que añade:

Si yo hubiera sacado el telón como yo lo quería, con las texturas y los volúmenes de bordados, el candil en el centro del escenario y el exceso en todos los elementos escénicos, siento que hubiera sido como un golpe de azúcar para un diabético [...] pero yo cuando veo una iglesia barroca encuentro su lógica me guste o no, sé que tiene su lógica y esa parte es la que a mí me termina convenciendo cuando observo algo (*ibidem*).

Mancillas se pronuncia respetuoso de las decisiones que tomó el equipo creativo que fue convocado por él para la creación conjunta de la pieza, aunque un tanto insatisfecho con el equilibrio visual elegido por Kubli; esto tiene que ver con la experiencia y el ojo que desde las artes visuales Mancillas imprime a sus obras. Se trata de un coreógrafo que imagina perfectamente los colores y texturas que quiere en el escenario, así como la estética que busca proponer; sin embargo, en *Falso Cognado*, las distribuciones de poder para la creación de los elementos escénicos por parte de cada uno de los creativos, implicó la renuncia a deseos que el creador tenía a priori.

El vestuario diseñado y confeccionado por el propio Mancillas (como en la mayoría de sus piezas coreográficas), en esta obra también estuvo a cargo de Clara Cázares; el autor nos propone una serie de prendas originales en las que se conjugan faldas, pantalones, vestidos, blusas, abrigos y accesorios, de una gama muy amplia de colores y texturas, elementos que los personajes traen sobrepuestos y van combinando a lo largo de toda la pieza.

Es evidente que el coreógrafo pensó en el vestuario (elementos, colores, texturas) mientras estaba creando su coreografía y el lenguaje de movimiento de los bailarines para fortalecer su poética escénica; señala Macillas que con el vestuario busca “darle más énfasis a la coreografía, pero no para justificarla” (*ibidem*), ya que para el coreógrafo su pieza dancística debe estar justificada desde el movimiento, desde las energías que permitan equilibrar las presencias de los intérpretes en el foro, desde la poética corporal del bailarín y no por causa del vestuario aunque sea un elemento en el que piensa para la creación de su obra y que en *Falso Cognado* es uno de los grandes protagonistas.



Figura 9. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Iluminación.⁵⁴

⁵⁴ Fotografía: Fausto Ibarra. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

En el escenario se observan tres baúles en las esquinas que son manipulados a lo largo de la obra, de donde los personajes van a sustraer y guardar elementos del vestuario para falsificar las identidades de lo aparente propuestos en los trazos coreográficos. El diseño del maquillaje y los peinados fueron realizados por Daniel Pineda, quien incide en la transformación de los rostros a través del maquillaje. Se nota un trabajo depurado y de gran dominio para crear intersecciones de lo masculino/femenino en los rostros y peinados de los seis personajes.

La iluminación fue diseñada por Ivonne Ortiz, quien logra crear atmósferas lumínicas en reiteración o contraposición con los diseños sonoros creados ex profeso por Corbett Lundford, pero siempre enfatiza los diversos paisajes escénicos evocados por el coreógrafo con una propuesta de luces poco sobrecargada en comparación con el resto de los elementos escénicos.

El lenguaje de movimiento

Una de las fortalezas en el trabajo escénico de Mancillas es precisamente la construcción de lenguaje de movimiento. Esto se debe a que, como vimos en el apartado anterior de la tesis, el coreógrafo dedica gran parte de su investigación al trabajo corporal de sus bailarines y al desarrollo de diferentes tecnologías desde el cuerpo, así como por su brillante desempeño como intérprete a lo largo de su carrera en la danza.

Utiliza la tecnificación desde el ballet en diálogo con su propia técnica contemporánea, para tener a disposición bailarines con capacidades físicas excepcionales que le permiten como coreógrafo, la composición de arquitecturas corporales complejas y de una dificultad técnica que es necesario resaltar, característica de sus obras con Antares.

El coreógrafo crea para *Falso Cognado* frases de movimiento de igual manera que acciones específicas como rodar, levantarse, saltar o caer. Hace un pastiche que combina movimientos circulares, lineales y angulares, niveles alto, medio y bajo, así como diversas texturas corporales a través de calidades de movimiento atacado, suspendido y eléctrico, creando rangos de movimiento diversos que dialogan con su composición espacio temporal, las cuales abordaremos con mayor detalle en las siguientes páginas.

Mancillas transforma los cuerpos tecnificados de sus bailarines en un lenguaje de movimiento de rangos amplios, de expresividades profundas, coléricas en combinación con la fortaleza de cuerpos trabajados, contruidos para el movimiento intenso. Es verificable que al coreógrafo no le interesa construir un estilo de movimiento cerrado, sino la exploración de lenguajes corporales que, en este caso, expanden las lógicas de lo que una mujer o un hombre puede hacer; homologa fortalezas en la diversidad de cuerpos y enfatiza rasgos de la personalidad de cada intérprete, aportando potencia interpretativa a cada personaje.

Por ejemplo, Asiria Valenzuela nos muestra una danza que podríamos asociar a la mujer empoderada, que a través de sus movimientos corporiza una feminidad virilizada, intensa, fuerte e indomable, ¿acaso se trata de una masculinidad hiperfemenina? ¿O tendríamos que hablar de una feminidad hipermasculina? La bailarina construye con sus brazos una poderosa suavidad que a la vez es capaz de sujetar a otros, de guiar y de someter. Es observable la figura corporal de la bailarina frágil, de piernas largas y nariz afilada, ejecutando movimientos lineales, poderosos saltos y giros con una mirada dominante y letal al interactuar con las otras mujeres en la escena.

En este punto es necesario señalar que las masculinidades polimórficas no nos restringen a la observación del que nace con sexo masculino y subvierte sus formas de

representarse social desde el género, o como en este caso, desde la escena coreográfica; sino que nos habilita el reconocimiento de características que han sido tradicionalmente asignadas a los de sexo masculino y que, con el ejemplo del personaje de Anzueth encarnado por Asiria Valenzuela (de sexo femenino, rapada, figura corporal delgada y lenguaje de movimiento firme, preciso, dominante) nos permite verificar que esta construcción no está asignada por el sexo con el que nacemos.

En el otro extremo encontramos las corporalidades que Isaac Chau presenta en la pieza de Mancillas. Chau es un bailarín de tono muscular y cualidades excepcionales que desenmaraña, a través de su danza, feminidades y masculinidades que perviven en el cuerpo de sexo masculino. No hay casualidades, como se dijo antes, todos los elementos están colocados por el autor con una intencionalidad verificable.

El personaje de Geva encarnado por Chau se presenta desde el inicio de la pieza como una dominatriz de caminata pausada y trazos espaciales definidos. Manipula de forma literal los otros cuerpos, los toma, los mueve de lugar, los contempla y de forma calculada los hace mirar o direccionarse hacia trayectorias opuestas a las que sus recorridos individuales los llevarían. Es una mujer articuladora que va colocando cuerpos en el espacio para trazar arquitecturas que desestabilizan a los otros personajes.

Participa de unísonos de movimiento en una aparente simbiosis coreográfica de cuerpos, pero la intencionalidad en su mirada hace percibir que es un personaje que oculta intenciones, que juega físicamente a hacer creer a las otras mujeres que las sigue en una ruta orgánica de intercambios de movimientos; sin embargo, se nota que todas operan exactamente hacia donde ella las mueve. Su poder se instala en la seguridad con la que se

aproxima a cada una para sujetarlas, elevarlas o hundirlas. Es como una hipnotista que con sus manos logra seducir hasta el desmoronamiento de las otras mujeres.

De movimientos ágiles y perfectos como su maquillaje, se trata de un personaje un tanto andrógino que sabe leer a las demás, es calculadora, seduce con la belleza de su cuerpo o con la claridad de sus trazos corporales, modifica los trayectos de las demás sin ser impositiva, igual con un abrazo, con una caricia o con una mirada, conjuga su fuerza con las sutilezas que a las demás atrapa.

Los personajes de Valenzuela y Chau se presentan como un diálogo de los antagónicos en *Falso Cognado*, donde incluso el antagonismo (de su sexo femenino y masculino) logra una falsificación en el planteamiento coreográfico. En esta pieza de Mancillas los extremos se tocan, cierran el círculo, dialogan en la interseccionalidad de género para construir un universo escénico propio de convergencias dentro de las diferencias aparentes.

En el vestuario tanto del personaje de Valenzuela como en el de Chau, se muestran diversas capas de profundidad; inician ambos con varias prendas sobrepuestas (capas, faltas, pantalones fragmentados, corpiños) que a lo largo de la coreografía se van quitando hasta quedar semidesnudos, con el cuerpo delineado por unos elásticos negros diseñados a la medida de sus músculos como una especie de red, con botones de diferentes colores y tamaños. ¿Qué nos quiere hacer notar el coreógrafo con esta red de puntos de colores que contiene al cuerpo-piel en su dimensión más mínima?

Isaac Chau señala: “es esa red que te oprime, que te tiene amarrado por dentro, aunque por fuera traes ropa se alcanzan a ver los elásticos, que pueden parecer bonitos por los botones

de colores, pero era algo que apretaba y no permitía al cuerpo sentirse libre” (Chau: Entrevista 2). Quizá se trate además del cuerpo como archivo de experiencias, que desde los territorios más íntimos como la piel desprovista de cualquier disfraz nos sigue dejando una connotación hacia los secretos y las divergencias que se agravan con la experiencia vivida.



Figura 10. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Vestuario.⁵⁵

Por otro lado, también podemos relacionar las subjetividades que se van tejiendo como verdades que responden a contextos históricos determinados, a las políticas desde las que practicamos las sexualidades o el cómo normamos los cuerpos para aproximarnos o tomar distancia de los otros. Las luchas internas desde lo privado y externas al relacionarnos con un sistema social, en este caso, representado por las seis mujeres en escena.

⁵⁵ Fotografía: Edith Reyes. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

La poética coreográfica de Mancillas

En la primera escena de *Falso Cognado*, el coreógrafo nos presenta a los seis personajes, quienes lanzan pistas sobre las obsesiones desde las que van a establecer una serie de relaciones de poder y dominación de unas con otras a lo largo de toda la pieza. La coreografía inicia con una serie de caminatas de las seis mujeres representadas en escena (Fara, Geva, Marina, Anzueth, Jasibe y Emma); se trata de una combinación de movilidad de travesías espaciales y pausas donde las mujeres sentadas o recostadas en diversas posiciones se contemplan entre sí, se desafían con la mirada en un silencio perturbador y misterioso. El diseño sonoro de Lundford sugiere puertas que se abren y cierran rechinando mientras poco a poco el espacio escénico se revela.

En esta sección de la obra, los primeros atisbos de manipulación entre los personajes se suceden, es notorio que cada una de las mujeres busca exponer lo mejor de sí misma ante las demás en un diálogo corporal que entrelaza rutas compartidas; unas a otras se intercambian de lugares en el espacio conservando la estructura de un primer trío entre Jasibe (la belleza), Geva (la juventud) y Fara (la sexualidad) mientras el resto simplemente observa. Miradas intensas y gestos de una violencia oculta se esboza en el espacio coreográfico.

La primera escena concluye con la entrada desde el fondo del personaje de Marina (la maternidad), ejecutando movimientos con una gran agilidad, quien transita por el espacio como una mujer tormenta. La bailarina tiene unas extensiones de pelo que le hacen lucir una cabellera poderosa, su andar es interrumpido por Emma (la madurez), quien coloca un ramo de novia y unas zapatillas blancas en el primer plano del escenario, justo al frente de la trayectoria de Marina, quien interrumpe su flujo espacial con una serie de caídas y realentando sus movimientos, con lo que podemos inferir un conflicto en el personaje con

los temas relacionados a los rituales de casarse o formar una familia. Emma, la vieja sabia, matriarca, la confronta una y otra vez con estos elementos, dando paso a la siguiente escena en la estructura.

En la segunda escena, Mancillas nos presenta los saberes de la matriarca (Emma), que establece el orden y la distribución de los elementos en las mujeres más jóvenes. Todas caen de rodillas en posición de rezo oriental mientras Emma, solamente con los brazos, mantiene el orden entre todas, ella es como una felina vieja, su lenguaje corporal revela que su solvencia radica en tener perfectamente estudiadas las debilidades de cada una de las otras mujeres, su sabiduría por la experiencia vivida. El personaje de Emma es el que organiza los baúles dispuestos en el espacio, la mujer que les muestra objetos para violentar o para reflexionar con las miradas.

Mientras Emma se toma una taza de té en primer plano con Marina, acontece un dialogo de duplas en el área central atrás del escenario, duetos que van rotando, un ensamblaje característico de las piezas de Mancillas donde a través de acciones concretas logra el diálogo coreográfico entre los cuatro cuerpos que representan a la inteligencia, la belleza, la juventud y la sexualidad; si bien podemos pensar que se trata de un diálogo entre cuatro mujeres, también podemos imaginar el monólogo interior en una sola mujer (como señalamos anteriormente), en torno a estos cuatro aspectos. Mancillas construye una escultura móvil de cuatro cuerpos/mujeres que transitan en una arquitectura espacial generando paisajes abstractos, de intensión, de movimiento y de texturas diversas en un ritmo lento, suspendido.



Figura 11. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Escena dos.⁵⁶

Hacia la tercera escena del primer desarrollo, el coreógrafo coloca de forma literal a cada una de las mujeres como el obstáculo de la otra; se trata de una coreografía de trazos ágiles y una puntualidad corporal excepcional por parte de los intérpretes; la secuencia inicia con las mujeres colocadas en las zonas laterales del espacio escénico, para desarrollar una serie de cruces laterales con secuencias danzadas en un lenguaje de saltos, rodadas y frases rápidas que construyen una asimetría en el espacio. De esta primera saturación de movimiento participan todas menos la matriarca sabia (Emma), quien observa desde una orilla.

⁵⁶ Fotografía: Pepe Ávila. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

La escena deviene en un trío entre Anzueth (la inteligencia), Jasibe (la belleza) y Marina (la maternidad), quienes desarrollan una coreografía compleja por la intertextualidad en el movimiento corporal que combina trazos directos individualizados con pequeños unísonos y canon de movimientos, al que cada personaje le imprime su particularidad; en este caso se observa que el unísono es reflejo de una cierta similitud no aparente entre los personajes, quizá en su sentir, camuflado en el vestuario, en las diferentes energías al moverse, en el tono muscular e interpretación divergente.

El trío de estas mujeres es interrumpido por Emma, que entra desde el fondo del escenario para desarmarlas, obstaculizando en particular a Anzueth, con quien establece un pequeño debate hasta que logra sacarla del espacio central. Mancillas interpreta el primer solo de la obra, su epistemología corporal articula saltos a contra tiempo, giros con espirales de la columna, así como un énfasis en la utilización de los brazos en una fluidez que trazaban circularidad y a veces ángulos desde los codos; el lenguaje de movimiento incluyó extensiones de piernas ágiles y una soltura que le conducía a subir y bajar del espacio central mientras las otras mujeres le observaban o daban a ratos la espalda.

La tercera escena culmina con una serie de duetos cortos entre la maternidad y la juventud, la maternidad y la sexualidad, la maternidad y la matriarca, mientras el resto de mujeres desarrollaba acciones específicas en la periferia del espacio escénico. Sonidos de campanadas de iglesia enmarcan estos últimos diálogos que finalizan con el personaje de Marina, esta vez confrontada y derrotada por dos elementos colocados por la matriarca vieja frente a ella: un par de zapatos de hombre y unos zapatitos de un bebé. Marina cae al piso, termina la escena tres.

En la escena cuatro, el coreógrafo nos muestra un dueto desafiante entre la matriarca y la belleza, como señalamos antes; si bien en la escena vemos a dos mujeres, podríamos relacionar el conflicto al interior de una sola mujer, por ejemplo, el de la mujer bella por envejecer y el antagónico de la mujer madura por la pérdida de su belleza. El coreógrafo elabora una danza que toma como eje los movimientos de la pelvis, los contratiempos de percusiones con las piernas y giros con una dificultad técnica destacable (en *attitude*⁵⁷, *grand battement*⁵⁸ o *arabesque*⁵⁹).

Se trata de un duelo salvaje desarrollado en trazos diagonales que al unísono alternan grandes saltos, caídas y extensiones. El coreógrafo nos sugiere una reflexión corporal a través de las destrezas, sobre el valor de lo que desde la belleza o la juventud somos capaces de hacer y cómo la mujer, en esta concepción capitalista, se mantiene compitiendo por ser poseedora de belleza para el consumo de las miradas.

A su vez nos revela las batallas ocultas en las mujeres que envejecen, quizá en sus conflictos internos por demostrar que aún pueden ser funcionales o útiles para la sociedad. En este dueto el personaje de Emma (la madurez) danza siempre detrás, como si fuese la sombra de Jasibe (la belleza), se ve como una fiera cansada, intensa pero agotada y es que

⁵⁷ “Es una posición de ballet clásico en una pierna (como *arabesque*) con la diferencia que la que se encuentra levantada flexiona la rodilla doblándola en un ángulo de 90 grados. El pie de soporte puede ser *terre*, *demi-pointe* o *pointe*. Los brazos se encuentran sostenidos en las varias posiciones que crean la línea más larga y estilizada. Los hombros se deben sostener cuadrados a la línea de la dirección” (<https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet-2/>).

⁵⁸ “Un ejercicio en el cual la pierna de trabajo se levanta en el aire con fuerza (sin mover las caderas) y vuelve a su posición original otra vez. El acento de este movimiento es hacia arriba y ambas rodillas estiradas. La función de los *grands battements* es aflojar los empalmes de la cadera. Los *grands battements* se pueden tomar el *seconde*, *devant* y *derrière*” *Ibidem*.

⁵⁹ “Es una posición del cuerpo que ha de ponerse de perfil, apoyado respecto a una pierna, que puede ser recta o *demi-plié* o en *relevé*, y la otra pierna levantada detrás y estirada. Los brazos se encuentran sostenidos en las varias posiciones que crean la línea más larga y estilizada. Los hombros se deben sostener cuadrados a la línea de la dirección. Las formas del *arabesque* varían” *Ibidem*.

¿cómo competir en términos físicos con la belleza de una joven? Mancillas nos sumerge en este conflicto para culminar el primer acto, Emma le venda los ojos a Jasibe. Al final, ¿quién gana? ¿La matriarca por colocarle la venda a la belleza o la belleza por haber agotado a la matriarca? La pregunta se queda suspendida mientras anuncian un intermedio de diez minutos.

Si bien el tono de la coreografía es un tanto más velado, el intermedio activo no implica un corte en la línea dramática trazada por Mancillas; los personajes entran y salen del espacio en una dinámica un tanto más relajada mientras Jasibe repite (con los ojos vendados), secuencias vistas en la escena anterior del duelo con Emma. Todo el intermedio baila con los ojos vendados. El personaje de Geva intenta imitar algunos movimientos, aunque con una energía bastante reservada, cambian algunos baúles de esquinas del espacio escénico y los personajes se quitan algunas capas del vestuario para dejar ver otras características planteadas por el autor.

Con voz en off señalan la primera, segunda y tercera llamada, mientras el tiempo escénico transcurre con un diseño sonoro ambiental bastante discreto y luces tenues; con la segunda llamada ingresan la mayoría de los personajes nuevamente al espacio escénico, Emma le quita partes de su ropa a Jasibe para colocarla en la misma tónica de cambio de piel como las otras, una evocación a los animales que mudan de piel por ciclos como las víboras, las arañas o los alacranes. Geva apresa a Jasibe en la tercera llamada del intermedio activo y le quita la venda para avanzar hacia el segundo desarrollo de la obra.

La quinta escena inicia con un cambio de la música, las luces suben lentamente de temperatura mientras Geva amarra la venda en la muñeca derecha de Jasibe, con quien

ejecuta un dueto de movimientos de pelvis, extensiones de piernas, caídas con giros y contracciones corporales que las llevan a transitar por ondulaciones de entrada y salida del piso; gran parte del dueto se desarrolla en unísono entremezclando algunas acciones concretas como rodar, sujetar y levantarse.

En este punto el coreógrafo suma uno a uno los cuerpos de todo su elenco, inicia con uno de los ejercicios de composición que más destacan en su producción coreográfica. Mancillas es un arquitecto de la plástica corporal, con gran maestría elabora una serie de coincidencias corporales en el espacio para tejer a estas mujeres en encuentros y desencuentros con una velocidad propia de una maquinaria de reloj suizo.

Se trata de estructuras de movimiento formadas en duplas que dialogan con el grupo completo, engranajes que al más mínimo error causarían un desfase catastrófico; una polifonía corporal en la que se mezclan fraseos cortos y eficaces, saltos, rodadas, cargadas y contratiempos con espirales de torsos y brazos. El coreógrafo logra imágenes corporales que bien podrían ser los cruceros de las calles en Japón filmadas en una toma aérea, donde de forma exacta cruzan una diversidad de ritmos y de cuerpos en diferentes direcciones; un dialogo de la humanidad circundante.

Es verificable un trabajo de fluidez corporal que se interrumpe o se superpone en cargadas y manipulaciones de unos con otros manejando los niveles alto, medio y bajo, así como un fuerte sentido sagital. A diferencia de otras piezas de Mancillas, en *Falso Cognado* se observa un intenso trabajo de interacciones del cuerpo con la fuerza de gravedad, es decir, hay una reiteración en el trabajo corporal de subir y bajar, así como un diseño de trayectorias rastreras en el piso.

La escena termina con las seis mujeres intercambiando de parejas y lamiendo, acariciando, olfateando partes de su cuerpo, como animales en una observación microscópica de la que quiere reconocerse en la otra, hasta decantar en la ejecución breve de un unísono de las seis mujeres. Salen hacia los baúles y se siguen despojando de ropa, cambiando de piel.

Un dueto entre Anzueth (la inteligencia) y Fara (la sexualidad) dan pie a la escena número seis, en este punto el coreógrafo traza uno de los momentos más densos de su estructura; se trata de un dueto con una ejecución dancística impecable por parte de Valenzuela y Chetto, con un espacio que se construye desde las resistencias y tensiones entre los dos personajes. Los bailarines elaboran una suavidad inquietante de formas sostenidas y fraseos que logran una suspensión corporal que solo se obtiene con un trabajo técnico depurado.

Con el control de estos cuerpos, los intérpretes elaboran un diálogo de micro tránsitos que los llevan de la figura estable y pausada a una movilidad suave y continua; suavidad conjunta que solamente se logra con un trabajo de fuerzas perfectamente trazado para dinamitar la musculatura del bailarín en el momento preciso y de forma localizada en el mapa corporal. En esta escena el diseño sonoro de Lundford es poco afortunado, el compositor musical hace difícil el mantenernos presos en este infierno cada vez más profundo al que nos lleva Mancillas con su poética coreográfica, pues las sonoridades, lejos de enfatizar o contrapuntar las ideas corporales, trazan otros paisajes que estorban y no comunican en el sentido global que lleva la coreografía desde el inicio.

La música se vuelve ligera, pero en un sentido de ligereza fácil, aportando imaginarios desconectados a la dramaturgia corporal en una escena clave en el planteamiento del coreógrafo, lo cual genera una distancia considerable a la fuerza que Mancillas nos propone con este dueto Valenzuela-Chetto. Un respiro musical que debilita de forma considerable la estructura total de la coreografía y con la que es notorio que los propios bailarines luchan por sobreponerse a la armonía trazada por el compositor musical. La escena concluye cuando Fara (la sexualidad) le quita otra capa de ropa a Anzueth (la inteligencia), quedando semidesnuda del torso, con unos pantalones y botas.

Retorna la densidad en el diseño sonoro planteado en casi todo *Falso Cognado* hacia la séptima escena, la cual inicia con un solo de Valenzuela, frontal, desafiante, poderoso. Los personajes uno a uno se van integrando al espacio escénico, se colocan de espaldas mientras la bailarina elabora una danza de profundidades ásperas en su movilidad, hasta entregarse pecho tierra en el centro adelante del foro. Imágenes de profundidad erótica se bosquejan en el espacio seguido de un duelo a muerte entre Geva (la juventud) y Emma (la madurez).

Sin duda el clímax de la pieza es ese dueto entre Chau y Mancillas, el discípulo se enfrenta al maestro, lo reta, lo desafía, el diseño sonoro de puertas que se abren y cierran, que rechinan retorna al espacio con gran fuerza; los poderes se invierten, transitan, Mancillas en un intento por dar la batalla toma la estrategia de la fisicalidad y abandona su poder supremo desde la sabiduría, es notorio que le violenta la juventud de Chau, lo saca de cualquier archivo de su inteligencia conservada.

El personaje de Geva empoderada, con gestos precisos y un dominio total de su cuerpo coloca frente a Emma de forma precisa lo que le debilita en movimiento, sabe

identificar su debilidad, es ahora quien utiliza sus manos para someter al otro mediante gestos precisos, ya no requiere de tanta fisicalidad como al principio, aunque la tiene. Los papeles se han invertido, Geva se edifica como la gran vencedora con una danza en el centro del escenario mientras que Emma, tirada en el centro se quita un corsé.

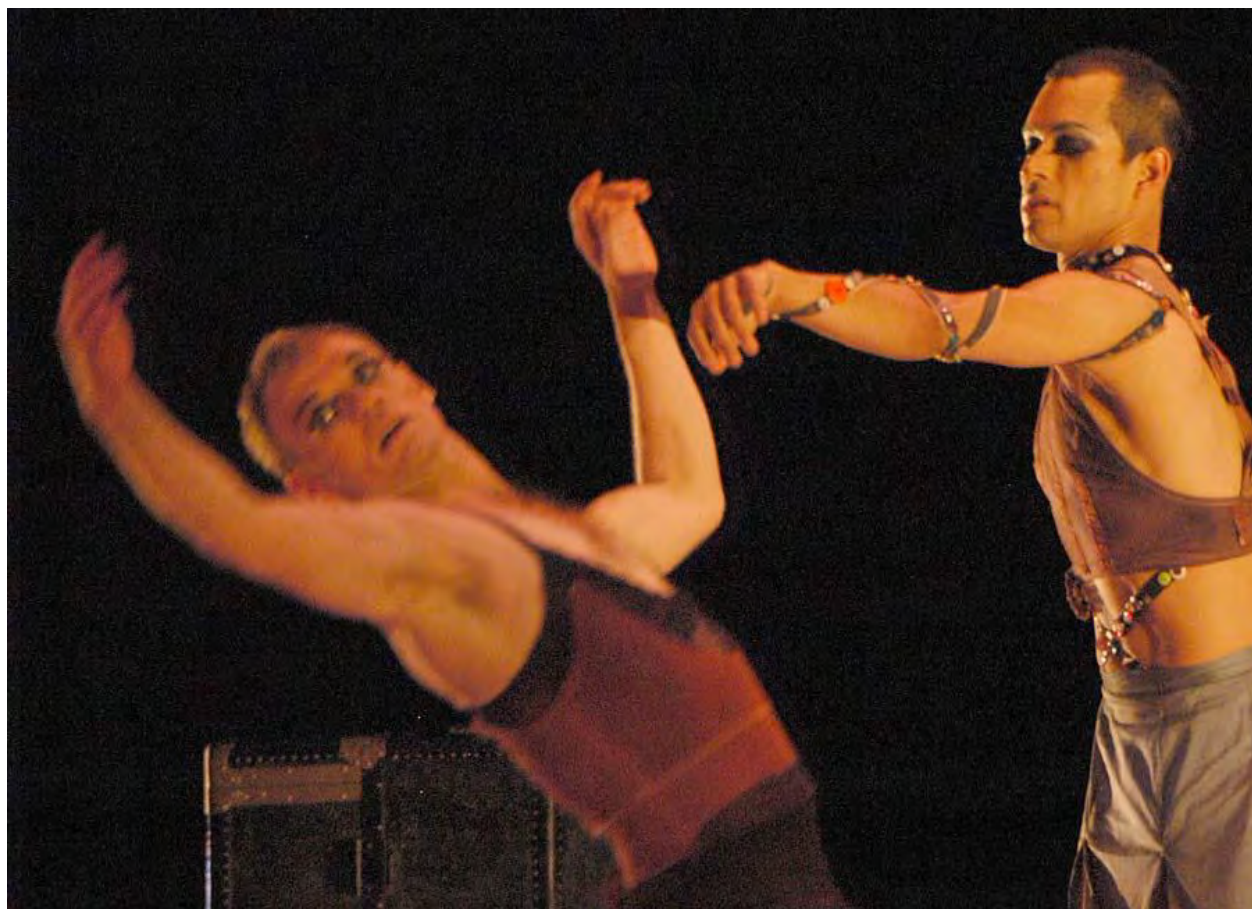


Figura 12. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Escena siete.⁶⁰

Señala Mancillas que para él, en ese momento “quitarme la ropa era quitarme la vestimenta, hacer el sacrificio, dejar las cosas, soltar la toalla, yo mismo ceder por convicción, aunque pudiera moverme [...] como cuando sacan a los toros de lidia de la plaza de toros” (Mancillas: Entrevista 3). Si bien se trata de una metáfora de la mujer que renuncia, que se vence, hasta

⁶⁰ Fotografía: Edith Reyes. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

quedar tirada boca abajo con los brazos atrás, el coreógrafo nos revela desde su pieza un pasaje de su vida en ese presente histórico donde Mancillas cede su poder como bailarín, suelta la toalla en esta, su última coreografía bailada con Antares.

Se aproxima el desenlace, Geva en el centro de la escena semidesnuda, camina mostrando su musculatura sujeta por una red de elásticos negros en una actitud victoriosa, señala Chau que: “aunque el personaje tenía una gloria momentánea, al terminar la función yo tenía un vacío horrible [...] como en la vida cotidiana la manipulación, el imponerte, al final genera también tristeza” (Chau: Entrevista 2). En un contexto de total devastación, Marina cubre a Emma con otra prenda más y se la lleva arrastrando hacia el fondo, mientras el resto de las mujeres recorren el espacio con unas caminatas similares a la primera escena.

El coreógrafo retoma la imagen inicial de forma muy veloz para evocar a nivel de estructura una circularidad en los tránsitos de poder que no tiene final y tampoco principio; las relaciones de poder como distribuciones desiguales que se establecen, poderes discontinuos en la historia de estas seis mujeres.

Mancillas creó una pieza coreográfica mediante una serie de acontecimientos y de acciones específicas como caídas, jalones, empujones y bloqueos entre los personajes; el discurso de la obra se edificó a partir de las estrategias de sobrevivencia de cada una de las mujeres presentadas en la escena y de su búsqueda por mantener su solvencia frente a las demás. El coreógrafo expuso luchas de poder donde se generaban diversas alianzas (entre dos contra una, tres contra una), donde se buscaba la debilidad en el momento preciso para subvertir la distribución de poder entre los personajes.

Es necesario resaltar el momento histórico en el que se creó la pieza, para colocar en valor los asuntos de la diversidad sexual en Hermosillo, Sonora en 2005 desde esa perspectiva, donde aún no se veía en México programas de televisión que en la actualidad ya integran la diversidad sexual y la perspectiva de género, como, por ejemplo, el concurso de travestis *RuPaul's Drag Race* a través de NetFlix. De alguna forma Mancillas avanza en el desierto de Sonora en colocar desde la danza escénica, una problemática a los embates de la diferencia, toma como detonante a la mujer para hablarnos de las resistencias de la humanidad por la diferencia.



Figura 13. Coreografía *Falso Cognado* de Miguel Mancillas. Dueto.⁶¹

⁶¹ Fotografía: Pepe Ávila. Archivo de la Compañía Antares Danza Contemporánea.

Coloca desde su discurso coreográfico cuestionamientos sobre los otros femeninas y las otras masculinos que no estamos aún en la actualidad integrando a nuestro cotidiano en países como México o en América Latina, en las políticas públicas, en los estatutos de lo jurídico, en los debates sobre lo que es “normal” o no.

Se trata de un *performance* de la masculinidad y de la feminidad desde lo coreográfico, dado que traza otros epicentros de poder en las relaciones entre las/los seis personajes. Mancillas nos presenta a seis mujeres unidas por el vacío interior, por la necesidad del amor y del poder, distanciadas por la manera de pensar/accionar según las etapas de vida que estaban viviendo cada una. *Falso Cognado* es una coreografía que contribuyó a la reconfiguración de Antares como lo conocemos al día de hoy, a doce años de esta pieza angular en su repertorio coreográfico.

Capítulo VI

Lukas Avendaño: Estudio de caso en Tehuantepec, Oaxaca

A continuación, presentamos el tercer estudio de caso: Lukas Avendaño. En el primer apartado nos adentramos en el universo creativo de Avendaño a través de lo que él denomina: “el acto escénico como estrategia para inaugurar realidades” (Avendaño: Entrevista 1). Esta sección de la tesis nos aporta elementos que nos permiten ubicarnos en el contexto específico de Avendaño, haciendo un recorrido por una serie de revelaciones que nos llevan a otras perspectivas del coreógrafo. Lo anterior, con base en dos entrevistas de forma presencial realizadas, la primera al inicio de esta investigación en Xalapa, Veracruz en noviembre del 2015 y la segunda al finalizar en agosto de 2017 en trabajo de campo, desarrollado en Tehuantepec, Oaxaca.

Abordaremos las primeras ideas sobre lo coreográfico aprendidas por Avendaño, su formación en danza folclórica mexicana en la Casa de la Cultura de Tehuantepec, Oaxaca, así como su travesía como estudiante del Centro de Investigación Coreográfica (CICO) del Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual, paradójicamente lo llevó al abandono de la idea de una “formación académica” como coreógrafo, para entonces adentrarse de lleno a sus procesos que interrelacionan la antropología, el *performance* y la danza.

Presentamos en esta misma sección la raíz de algunas tensiones entre las reglas binarias del folclor mexicano y el deseo de Avendaño, abordamos la perspectiva teórica de Gloria Godínez Rivas para observar los *Travestismos Folks* (como lo ha denominado Godínez) en los orígenes de Avendaño. Perspectiva que nos apoya a problematizar sobre la pareja binaria heterosexual en el folclor escénico mexicano, así como a entender la estrategia de emancipación planteada por Avendaño con “el acto escénico como estrategia para

inaugurar realidades”, que toma como uno de sus dispositivos, lo que el coreógrafo denominó: “la performatividad de la cotidianidad” (Avendaño: Entrevista 3), explicada y ejemplificada en esta primera sección del capítulo VI.

Para finalizar el capítulo, desarrollamos en el segundo apartado, un análisis de los elementos coreográficos observados en la pieza *Réquiem para un Alcaraván* (2012) de Avendaño. Pieza de formato largo de 60 minutos de duración. A lo largo del análisis aplicaremos teorías de género y del *performance* que nos ayudarán a identificar elementos clave en la poética coreográfica de este autor. Elegimos esta pieza de entre el repertorio de Avendaño pues consideramos que, en su composición, *Réquiem para un Alcaraván* revela elementos más cercanos a la complejidad de la danza, manteniendo su originalidad como autor en la liminalidad entre lo coreográfico, la antropología, el *performance*, el teatro y la poesía.

Se observaron de manera presencial varias versiones recientes de la pieza, con el objetivo de identificar cuáles son los desarrollos coreográficos que el autor retoma para el sustento de su propuesta en diferentes contextos. Tomaremos como referencia las presentaciones realizadas el sábado 28 de noviembre de 2015 en el ISAE Nandehui en Xalapa, Veracruz y el domingo 30 de octubre de 2016 en la Casa de Cultura de San Andrés Tuxtla, Veracruz, ambas como parte del DanzaExtrema Festival Internacional ediciones XI y XII, así como en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México el jueves 8 de diciembre de 2016 como parte del VIII Encuentro de las Artes Escénicas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Esta danza también denominada por Avendaño como “danza performativa” o “instalación para cuerpo humano” fue analizada por Antonio Prieto Stambaugh desde la

perspectiva de los estudios del *performance*, en donde nos introduce a la complejidad y a la riqueza frente a la que nos encontramos al abordar este trabajo coreográfico en el que Avendaño “corporiza una identidad de sexualidad andrógina y etnicidad liminal en el marco de un *performance* igualmente liminal en tanto que oscila entre la danza, el teatro, la instalación y el arte acción” (Prieto: 2014, 49).

Tomando lo anterior como base de lo ya analizado de esta pieza y de su autor, la propuesta en esta sección de la tesis está centrada en el análisis de la poética coreográfica de Avendaño como una contribución a los estudios desde la danza contemporánea en particular y a las artes escénicas en su conjunto.

VI.1 El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades: Lukas Avendaño⁶²

Lukas Avendaño (Tehuantepec, Oaxaca, 1977) es un antropólogo, bailarín y coreógrafo formado en las facultades de Antropología y Danza de la Universidad Veracruzana que en su trabajo escénico ha desarrollado metodologías que cruzan de ida y vuelta ambas disciplinas. Avendaño desempeña su carrera como creador escénico desde una óptica abierta donde convergen diversos dispositivos como la poesía, la coreografía, el *performance*, el teatro y el maquillaje corporal.

En esta sección de la tesis, buscaremos establecer relaciones entre lo que Avendaño ha denominado “el acto escénico como estrategia para inaugurar realidades”, con su trabajo coreográfico. Observaremos las relaciones que desde sus prácticas nos remite al acto de creación performativa, así como a la innovación artística. Haremos un recorrido breve por algunos pasajes de vida con el propósito de identificar desde la perspectiva de Avendaño:

⁶² Una versión preliminar de este apartado fue presentada en el *Primer Coloquio de la Memoria Fragmentada. La danza en el siglo XXI: diálogos, cuerpos y escenas* en la Universidad de las Artes de la Habana, Cuba 2017.

¿qué es una estrategia para inaugurar realidades? ¿Una creación artística puede crear una nueva realidad? ¿A qué tipo de “realidad” se refiere con este término?

Con cada pieza escénica, Avendaño crea un universo liminal propio en el que hace uso de las diferentes herramientas para crear lo que ha denominado “danza performativa” o “instalación para cuerpo humano”. Su primera pieza en la que abordó temáticas de género y masculinidades se llama *Miss América*⁶³ (2000), donde además reflexiona sobre la edificación del nacionalismo desde la construcción de la masculinidad.

Avendaño señaló que con esta pieza hizo “un recuento de las canciones que nos aprendemos o las poesías que nos enseñan en las escuelas, o el himno a las escuelas secundarias técnicas donde se menciona a los obreros constructores del porvenir, pero las obreras no aparecen” (Avendaño: Entrevista 1). Prieto Stambaugh afirmó que este creador es: “uno de los pocos artistas mexicanos de *performance* que trabajan la confluencia de género y etnicidad” (2014, 31), lo cual podemos identificar en piezas de Avendaño como *Madame Gabia*⁶⁴ (2005), *No soy persona. Soy mariposa*⁶⁵ (2014) y *Réquiem para un Alcaraván*⁶⁶ (2012), como veremos a detalle más adelante en la tesis, donde abordaremos el análisis de los elementos coreográficos observados en esta última pieza.

Coreografía: La práctica de Avendaño

Avendaño se inició en la danza como bailarín de danza folclórica a la edad de 12 años en Tehuantepec. Su primera coreografía que bailó en concurso fue *El jarabe loco* de Veracruz y *Danza de los matlachines* de Ozuluama de Mascareñas. Su primera concepción de hacer coreografía viene precisamente de la forma de estructurar cuadros de folclor mexicano, por

⁶³ Véase <http://comtransperformance.blogspot.mx/2013/01/miss-america2006.html>

⁶⁴ Véase video de la pieza en <https://vimeo.com/211706244>

⁶⁵ Véase video de la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=udNH08IFBvw>

⁶⁶ Véase <http://requiemparaunalcaravan.blogspot.mx/>

lo que cuando la maestra encargada de montar los bailes hablaba de coreografía, él asumía que se trataba de las figuras que los bailarines desarrollaban en el espacio escénico mientras ejecutaban los pasos de cada danza.

Actualmente se aproxima a la coreografía a partir del acto escénico, de lo que él denomina “la escenificación”; es decir, recurre a diferentes estrategias o recursos de composición, lo cual lo ha llevado ocasionalmente a pensar en términos coreográficos para algunas piezas en específico, pero la coreografía en sí no es lo que guía su obra, por lo que él no se denomina “coreógrafo” como tal. Como señalamos en la introducción de este capítulo, Avendaño estudió dos semestres de la formación Técnico Superior Universitario en Investigación y Creación Dancística (Ciclo escolar 2006-2007) en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) del Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual abandonó cuando descubrió que hacer coreografía no tenía que ver con aprenderse formulas o recetas.

Dijo Avendaño: “yo me imaginaba que existía un sistema ya codificado del arte de hacer coreografía, estando en el CICO me di cuenta que la creación coreográfica tenía que ver con un asunto de investigación, más que hubiera patrones o fórmulas” (*ibidem*). Reconoció que el haber estudiado en el CICO le dio la confianza de identificar que lo que él hacía en algunas de sus piezas ya se trataba de procesos coreográficos desde una investigación puntual, por lo que se retiró de la escuela y se adentró con mayor compromiso a las formas particulares de crear sus piezas coreográficas.

Entre las reglas binarias del folclor mexicano y el deseo de Avendaño

Como señalamos antes, Avendaño inició su formación escénica como bailarín de danza folclórica mexicana en Oaxaca, donde se desarrolló en la Casa de la Cultura de Tehuantepec

y en participaciones en el auditorio de la Guelaguetza.⁶⁷ En aquel momento para Avendaño solo existían dos posibilidades al bailar danza folclórica: si se tenía pene hacer el rol masculino y si se tenía vagina hacer el rol femenino. Como señala Gloria Godínez Rivas:

no es de extrañar que la educación patriarcal implique el esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones binarias [...] Recordemos el importante papel que ha tenido la danza escénica en la construcción de la identidad nacional basada en la pareja heterosexual normativa⁶⁸ (Godínez: 2017, 1).

En efecto, la gran mayoría de danzas escénicas del repertorio nacional, se edifican en el imaginario de la pareja heterosexual como la posibilidad única a la que se aspira y la que se refuerza a través de las coreografías del folclor escénico en México. Incluso en danzas que podríamos pensar que son la excepción a la regla, como la danza de *Los negritos* en el Totonacapan, en la que todos son varones y hay una *malinguilla*, que es un hombre vestido de mujer, con un velo en que le cubre el rostro, trenzas que cuelgan, falda totonaca y refajo de algodón, donde el único elemento que lo identifica como varón son los botines negros, se sigue reiterando que la pareja representada es de vínculo heterosexual normativo.

Como señala Godínez Rivas: “el problema no es tener una pareja heterosexual en el escenario, lo peligroso es creer que ella representa al género verdadero y que el resto de

⁶⁷ Guelaguetza es una palabra zapoteca que denota el acto de participar cooperando; es un don gratuito que no lleva consigo más obligación que la de la reciprocidad. La Guelaguetza de los Lunes del Cerro se expresa en la ofrenda a la Ciudad de Oaxaca que hacen grupos representativos de las ocho regiones tradicionales: Los Valles Centrales, La Sierra Juárez (Norte), La Cañada, Papaloapan, La Mixteca, La Costa, La Sierra Sur y el Istmo de Tehuantepec. Cada delegación presenta una muestra de su patrimonio cultural a través de bailes que ejecutan al son de la música y los cantos que les son propios, vistiendo indumentaria de gala de sus respectivos pueblos. Al terminar, cada grupo distribuye entre el público su "Guelaguetza" compuesta por objetos característicos de sus respectivas regiones. Por más de 40 años, tradicionalmente las "Fiestas de los Lunes del Cerro" se celebran en la Cd. de Oaxaca, los dos lunes siguientes al 16 de julio. Al parecer, esta fiesta tiene su origen en la época colonial y están relacionadas con la llamada fiesta de Corpus de la Iglesia del Carmen Alto, templo que las Carmelitas construyeron en las faldas de un cerro al que los zapotecas habían llamado de la Bella Vista. Véase <http://www.oaxaca-mio.com/fiestas/guelaguetza.htm>

⁶⁸ Ponencia *Travestismos Folks en México* de Gloria Luz Godínez Rivas Universidad Veracruzana presentada en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCEC-INBA 2017. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=eXgiTdeT26s>

géneros son sencillamente parodias” (Godínez: 2017, 3). Avendaño reconoce el ejemplo inverso, en el que algunas mujeres (por la falta de varones) muchas veces tenían que desempeñar roles masculinos en los cuadros coreográficos, para completar las parejas (heterosexuales representadas), pero lo que no era permitido ni practicado era que un varón hiciera roles femeninos por falta de mujeres en la agrupación folclórica. Se mantenía en ese caso la escasez de varones y la abundancia de mujeres para la danza. Pero en la danza tradicional, la que se baila socialmente en las comunidades, los que bailan son hombres travestidos de los personajes femeninos.

Sin embargo, durante ese proceso de aprenderse el repertorio folclórico para presentar las coreografías (donde siempre interpretó roles masculinos), Avendaño se cuestionó sobre el rol que le correspondía siempre bailar (el de ser el hombre en la pareja heterosexual) e identificó el deseo de bailar vestido de Tehuana. Dice Avendaño: “a mí me parecía muy simple ser varón en el rol varón del folclor. Toda su indumentaria incluso muy sin gracias” (Avendaño: Entrevista 1).

Desde su corta edad, él identificaba que los roles femeninos en la danza folclórica escénica, representaban una mayor complejidad en la corporalidad de los pasos y secuencias, en el manejo de la técnica del faldeo, el desafío de ponerse varias prendas para un solo vestuario, más los accesorios en la cabeza, los peinados y el maquillaje. A lo más desafiante de los cánones tradicionales que llegó Avendaño en aquella época fue a que su profesor le permitiera bailar en el grupo folclórico con su cabello largo.

Cuando tenían funciones el maestro le trenzaba el cabello y se lo trataba de esconder debajo del sombrero, situación que en realidad hacía más evidente que no se trataba de un niño como los demás. Señaló Avendaño que incluso la gente llegaba a imaginar que en realidad se trataba de una niña haciendo el rol de varón.

Entonces surge la pregunta: ¿cuándo es que Avendaño da el giro para las formas de representar su masculinidad en la escena? Esto tiene respuesta en una afirmación que le hizo su padre, quien en una de las muchas pláticas que sostenían le dijo: “una cosa es ser puto y otra cosa es ser flojo. Una cosa es ser puto y otra cosa es ser infeliz. Y tu única responsabilidad en esta vida es ser feliz como tú quieras. No le tienes que entregar cuentas a nadie” (*ibidem*). Avendaño afirmó con una voz entrecortada y una emoción palpable en su mirada, que al escuchar las palabras de su padre:

haz de cuenta que me nacieron unas alas y se desplegaron y entonces el mundo cambió absolutamente para mí. La familia es una institución de miles de años y es el primer corsé en el que nosotros vivimos, muchas veces fuera de ese corsé podemos ser otros y podemos permitirnos cosas, pero regresando al seno familiar vuelve otra vez el corsé, vivimos como una doble vida aun como creadores. Cuando él me dio esa posibilidad me dije que esa era mi única responsabilidad: ser feliz (*ibidem*).

Con esta declaración de Avendaño, podemos inferir que en este caso particular la palabra “puto” enunciada por su padre, no tenía una connotación despectiva, sino más bien esta palabra era relacionada con el imaginario de “ser diferente”, de “ser homosexual”, de “ser *muxe*” que en zapoteco significa mujer pero que es una forma en la que se nombra en el cotidiano a los hombres homosexuales en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

En el contexto local de Tehuantepec, pudimos observar que los *muxe* forman parte de la vida social cotidiana, comparten el espacio público donde son aceptados como un “tercer sexo en el marco de la sociedad tradicional” (Prieto: 2014, 32). Observamos que 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. Prieto Stambaugh señala que: “el juego de identidades en el universo de los *muxe*-locas-travesti-gays no se limita al ‘relajo’ de la teatralidad lúdica, sino que se extiende a la postura afirmativa y contestataria de sujetos sociales que exigen ser reconocidos” (2014: 34).

En este sentido, Avendaño no se viste de mujer en su vida cotidiana, usa camisas, pantalones de mezclilla, tenis y su cabello largo. A veces lleva las uñas largas dependiendo del espectáculo que esté presentando, pero él se identifica como *muxhe* y, como veremos más adelante, hace uso de este “archivo de su identidad” para establecer otras tensiones desde la escena y habilitar posibilidades nuevas de abordar lo que él denomina su *muxheidad*.

“El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades”

En el momento en el que Avendaño asume como su única responsabilidad la encomienda de su padre es que empiece a usar vestidos, a pintarse en la escena, a “transgredir” la norma 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. Aunado a esto, las experiencias vividas durante su vida como estudiante de la Universidad Veracruzana en Xalapa, lo llevaron a recorrer las calles declamando poesía, cantando canciones o contando cuentos en los autobuses, lo que de hecho Avendaño considera su primera aproximación al *performance* mucho antes de saberse y asumirse como artista escénico.

En ese tiempo no se trataba de presentar una pieza o un *performance*, sino de “exponer mi vulnerabilidad” (Avendaño: Entrevista 4) señaló Avendaño. Sus primeros foros fueron las marchas y mítines políticos en el centro de Xalapa, lugares donde encontró una oportunidad para exponerse y quienes lo fueron viendo o escuchando lo catalogaban como artista de *performance*.

Abordar el acto escénico desde esa filosofía también se construyó en Avendaño al jugar conscientemente con otros recursos para crear lo que él denominó “ficción”, es decir, para inaugurar realidades con acciones simples como soltarse el cabello o peinarlo de una forma poco usual, el utilizar aretes idénticos en ambas orejas u otro tipo de vestimentas en la escena y en su vida desde que salió de la escuela secundaria. Esto lo ha llevado a enfrentarse

a situaciones en las que los otros, en su experiencia, no logran encasillarlo de forma fácil en un género u otro y tampoco es algo que sea del interés de Avendaño resolver.

Lo anterior también se ve reforzado por el hecho de que este creador, tiene una corporalidad de musculatura hipertónica, es decir, se le marcan con gran facilidad las divisiones musculares. Fue corredor durante varios años en la ciudad de Xalapa durante su vida universitaria, por lo que su fisicalidad es de un rango amplio. Tiene piel morena y manos grandes, labios pronunciados, una cabellera que le llega a la cintura, así como una voz ronca y potente. Todos sus recursos corporales los coloca en juego cuando se plantea inaugurar una realidad, en la escena o en la vida.

Avendaño denominó su práctica como *performance* al tomar un taller así titulado con Eduardo Flores Castillo en la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana en Xalapa (2001), pues, aunque desde 1997 realizaba intervenciones públicas en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), nunca nadie le llamo *performance*, lo asociaban con la oratoria. Avendaño se inscribió al taller de Flores Castillo “motivado por entender un poco el nombre con el que ya habían bautizado lo que yo hacía” (*ibidem*). La aportación más importante del taller para la práctica de Avendaño fue darse la oportunidad de seguir “haciendo panfleto” (*ibidem*) ahora justificado por un recurso escénico, “espurio pero nombrado y reconocido como un oficio artístico” (*ibidem*).

Avendaño continuó con su práctica en solitario durante varios años. En 2010 tomó su segundo taller de *performance*, en esta oportunidad con La Pocha Nostra de Guillermo Gómez Peña en la ciudad de Oaxaca; experiencia que se repite en el 2011 en San Francisco, Estados Unidos, en 2013 en Oaxaca, en el 2015 en el Centro de Arte Contemporáneo en CDMX y en el 2016 nuevamente en San Francisco.

Sobre estas experiencias con La Pocha Nostra, señaló Avendaño que por un lado “reforzaron la confianza en que mi búsqueda e inventiva no era errada, por fin encontraba una autoridad en el *performance* que me motivaba y estimulaba a continuar en este oficio y me certificaba” (*ibidem*). Descubrió una comunidad de artistas con la que se podía retroalimentar y afirmar al saberse acompañado en una búsqueda distinta. Señala Avendaño que “fue así como decidí dejarme adoptar por el *performance*, encontré una forma de abandonar la orfandad, y una forma de llamar la atención del espectador, del transeúnte y la policía” (*ibidem*).

“La performatividad de la cotidianidad”

Al preguntarle si se considera andrógino él contestó: “yo solo me considero que soy Lukas. Todo lo demás me parece que es una necesidad del otro. Yo solo soy un ser que quiere vivir sin nombres, sin cajas” (*ibidem*). Aunque reconoció que en algunos momentos al caminar en la calle algunos hombres le decían “Adiós, morena”, situación que lo incomodaba, lo hacía sentir vulnerable, a lo que él reaccionaba contestando con voz ronca y fuerte: “¿qué? ¿Te gustan los hombres o qué, cabrón?”

Con esos juegos de la voz, Avendaño descubrió que podía camuflarse con los otros varones al generar ciertas empatías “de lo masculino”, para después mostrarse como realmente él decidía mostrarse, en otras versiones de sí mismo a lo que denominó: “la performatividad de la cotidianidad”. Se trataba de mimetizarse con los otros varones, correr como el más veloz o usar su voz como estrategias que lo hacían olvidarse por un instante de la violencia de género de la que era objeto, de las burlas hacia sus diferencias.

Otro ejemplo de “la performatividad de la cotidianidad” que podemos citar es cuando fue corredor de la Universidad Veracruzana y en algunas pruebas de velocidad en el estadio xalapeño escuchaba que alguien le gritaba a otro corredor: “mira te ganó el putito” y entonces

él corría con más ímpetu, con shorts cortos y corpiños de colores para demostrarles al ganar que la masculinidad de esos varones que le gritaban era una masculinidad perdedora.

Al hacer consciente lo que sus recursos de lo masculino como su musculatura o la voz generaba en los otros, al no identificarla suave en correspondencia con el largo de su cabello, Avendaño integró a su caja de herramientas escénicas, esa potencia de lo vocal al decir poemas en escena o decir algún texto que, como veremos en la sección siguiente de este capítulo, habla en género lingüístico femenino con voz en “extremo masculina”, con una enagua puesta y su torso de varón al descubierto.

Prieto Stambaugh identificó algunas de las características anteriormente señaladas en la pieza *Réquiem para un Alcaraván* de Avendaño como “una intervención *queer* [dado que] estamos ante un acto de travestismo que no oculta la masculinidad del *performer*, ya que su torso desnudo es visible” (Prieto: 2014, 32). De esta manera, el artista genera un giro performativo a la tradicional forma de concebir a un *muxhe*.

Según Avendaño, el varón *muxhe* se crea social y culturalmente una identidad de género femenina, podemos decir que “se construye mujer” siguiendo las ideas de Simone de Beauvoir como vimos en el capítulo uno de la tesis. Sin embargo, la sociedad del Istmo conserva ciertas reglas a las que se sujeta el *muxhe* que marca una diferencia con las mujeres, como la prohibición de contraer matrimonio con otro hombre, no poder fungir como mayordoma de una fiesta del pueblo o no tener permiso de ser quien reza el rosario de un difunto.

En la siguiente sección vamos a analizar coreográficamente la pieza *Réquiem para un Alcaraván*, con la que Avendaño se plantea dar un giro performativo a el rol social previamente asignado al *muxhe* y dar paso a lo que él mismo denominó: “un ritual de desagravio a los putos del mundo” (Avendaño: Entrevista 3).

VI.2 Masculinidades travestidas en la muxheidad: *Réquiem para un Alcaraván*



Figura 14. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño.⁶⁹

Esta sección de la tesis tiene la intención de desarrollar un análisis de los elementos coreográficos observados en la pieza *Réquiem para un Alcaraván* (estreno 2012) de Lukas Avendaño. A lo largo del análisis aplicaremos algunas teorías de género, así como del *performance* que nos ayudarán a identificar elementos clave en la poética coreográfica de este autor. Se toman como ejes metodológicos: la estructura coreográfica, la instalación del espacio coreográfico y los elementos escénicos. El lenguaje de movimiento será descrito a lo largo del análisis de la coreografía.

⁶⁹ Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12º Festival Internacional 2016.

Algunos antecedentes de la pieza

Con *Réquiem para un Alcaraván*, Avendaño se planteó crear lo que él denomina una “danza de cámara” donde “el hombre-mujer zapoteca baila e invita al espectador a participar en los ritos de paso femeninos: la Boda tradicional istmeña, la Mayordoma, la Curandera-Rezandera y el Luto” (2012). Esta pieza fue profundamente analizada en su primera versión escénica por Antonio Prieto Stambaugh desde la perspectiva de los estudios del *performance*, en donde nos propone la: “representaXión”⁷⁰ como una categoría que “sugiere una manera de intervenir la connotación mimética del término ‘representar’ para lanzarlo al campo performático de la acción corporal. La equis remite al cuerpo sexuado del artista que nos invita a co-sentir y celebrar la inasible identidad *muxe*” (Prieto: 2014, 49).

Con lo anterior, Prieto nos introduce a la complejidad y a la riqueza frente a la que nos encontramos al abordar este trabajo coreográfico en el que Avendaño “corporiza una identidad de sexualidad andrógina y etnicidad liminal en el marco de un *performance* igualmente liminal en tanto que oscila entre la danza, el teatro, la instalación y el arte acción” (*ibidem*). Tomando lo anterior como base de lo ya analizado de esta pieza y de su autor, proponemos centrarnos en este capítulo en el análisis de la poética coreográfica de Avendaño como una contribución a los estudios desde la danza contemporánea en particular y a las artes escénicas en su conjunto.

Si bien este estudio no tiene como objetivo adentrarnos en los públicos asistentes, es importante señalar el panorama tan diverso en el que esta propuesta ha sido presentada, pues no es lo mismo enfrentarse a un público especializado en danza o en artes escénicas, que danzar para públicos de una comunidad tan específica como San Andrés Tuxtla o presentarse

⁷⁰ Véase el ensayo de Antonio Prieto Stambaugh “‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño”, *Latin American Theatre Review*, 48.1, Otoño/Fall 2014, págs. 31-53.

exclusivamente ante programadores de festivales internacionales en un mercado de las artes escénicas en la Ciudad de México. En los tres casos, la pieza fue presentada con aproximadamente 200 personas de público, todas sentadas muy cerca del espacio escénico, ya que es importante la proximidad del público con el bailarín/performer.

La estructura coreográfica

En la pieza de Avendaño podemos identificar una estructura modular a través de la cual el autor fue articulando una serie de acontecimientos distribuidos en cuatro escenas diferenciadas por la selección musical, el diseño de vestuario y los trazos corporales. Es decir, que las partes que conforman la coreografía *Réquiem para un Alcaraván* responden de manera directa a la intención de Avendaño por extraer elementos de los ritos de paso mencionados con anterioridad, engarzados con transiciones en las que el bailarín desaparece del espacio escénico para volver a entrar con un nuevo vestuario, otra música y alteridades en el lenguaje que es un andamiaje conformado por movimiento, acción teatral y texto hablado.

La instalación del espacio coreográfico y los elementos escénicos

En las tres versiones estudiadas de *Réquiem para un Alcaraván*, Avendaño realizó su pieza en un espacio escénico rectangular de aproximadamente cuatro metros de ancho por diez metros de profundidad. Su danza unipersonal la desarrolló prácticamente en un pasillo ancho tipo pasarela, con el público sentado o de pie en tres frentes, un formato en que se utilizaban los laterales y el frente principal. El público quedaba colocado mirando hacia el centro e interactuando (como veremos a detalle más adelante) con las versiones del *muxe* que representaba Avendaño en la escena.

Pudimos observar la utilización de una silla negra en el fondo del espacio escénico, la cual estaba colocada sobre una plataforma, espacio en el que resguardaba una serie de

elementos como una charola de madera artesanal con capullos y pétalos de rosas rojas, así como diversas vestimentas características de la mujer del Istmo de Tehuantepec que el bailarín⁷¹ va quitando, poniendo e intercambiando a lo largo de la pieza coreográfica.

La propuesta de iluminación fue básica y concreta en los tres ejemplos observados, enfatizando sobre todo el área del pasillo central y la silla. La iluminación también marcaba los cortes entre una escena y otra, en algunas transiciones se realizan oscuros súbitos. La música utilizada es tradicional de diferentes danzas del Istmo de Tehuantepec, se mantiene siempre con base en instrumentos de aliento como trompetas, percusiones y flautas en una pista pregrabada.

La poética coreográfica en *Réquiem para un Alcaraván*

Como se ha dicho anteriormente en esta investigación, las piezas creadas por Avendaño transitan entre la danza, el teatro, el *performance* y la poesía. Cada una de sus piezas es abordada desde su propia particularidad y momento histórico en el que es planteada, por lo que las páginas que a continuación presentamos, no tienen como finalidad encasillar la poética coreográfica de Avendaño, sino aportar elementos analíticos desde la composición coreográfica contemporánea.

Lo anterior nos permitirá identificar algunas tensiones y ciertos cruces entre la masculinidad y la feminidad diseñados por Avendaño, quien además es el bailarín de su propia pieza. Así mismo se hará énfasis en sus elaboraciones con fines escénicos desde la óptica coreográfica, lo cual tampoco busca sesgar el trabajo del autor hacia la danza, sino por el contrario, reconocer en su proceso de hibridaciones disciplinares una contribución hacia

⁷¹ Bailarín en el sentido que Avendaño lo describe con sus palabras en el *Silabario coreográfico*. Véase el Anexo 1.

las perspectivas desde las que interpretamos en el campo de la danza, de la coreografía y de las masculinidades.

De las tres versiones observadas, a pesar de que fueron presentadas en ciudades diferentes, los espacios escénicos prácticamente tenían las mismas características: los tres fueron salones de danza adaptados de forma básica para la presentación escénica, es decir, contaban con iluminación básica, banda sonora y en una de las tres presentaciones utilización de videoproyecciones. No obstante, podemos observar que la misma pieza de Avendaño es un dispositivo cambiante porque, como veremos más adelante, al interactuar con el público algunos textos se modifican, así como algunos trazos corporales que atienden a la espontaneidad de cada contexto particular.

La descripción que a continuación presentamos corresponde a la versión de la pieza presentada en San Andrés Tuxtla, Veracruz, aunque se hace énfasis en los elementos estructurales que se mantuvieron en las tres presentaciones, lo cual nos aporta algunos indicadores de los elementos de composición con los que juega el coreógrafo en las versiones más recientes de *Réquiem para un Alcaraván*.

La Novia

La primera escena inició con la entrada de La Novia en el espacio escénico con una banda sonora que sugiere sonidos de una marcha, mejor conocida por los músicos del Istmo como “pasa calle”. Sabemos que es una novia por el traje de boda tradicional de tehuana en raso satinado con aplicaciones en galón plateado y holán de organdí estampado de 35 cm. almidonado, un ramo de azucenas blancas (*Lilium*) sujetado por un listón blanco satinado, un tocado en flores plateadas y listones que sujetan un velo con aplicaciones y organza bordada que le cubren el rostro. Entra caminando descalza y con una solemnidad propia del rito hasta

llegar a sentarse en la silla colocada al fondo sobre la tarima. La entrada culmina con unas fanfarrias musicales mientras parte del público aplaude.

Al son de la música del Mediu xhiga, de dominio público, la novia toma con sus manos una charola de madera que contiene pétalos y capullos de rosas rojas; la descansa sobre sus piernas para mostrarnos al cambio de la música las palmas de las manos con una tensión corporal que las hace estridentes aparecer por debajo del velo. Prieto Stambaugh señala que: “Avendaño ‘tuerce’ su masculinidad al ‘transdesvestirla’, es decir, al simultáneamente desnudar ciertas áreas ‘masculinas’ del cuerpo y a la vez jugar con atuendos femeninos” (Prieto: 2014, 32). Pudimos observar cómo, a un tempo lento, la novia va recogiendo con las manos el velo blanco mientras eleva sus brazos para revelarnos su torso desnudo y su rostro, sonríe y eleva su pecho y sus brazos hasta dejar caer el velo detrás.

Toma un capullo rojo de la bandeja con las manos y lo eleva hasta la altura de su cara, lo muestra al frente y lo va deshojando mientras lo frota y lo muestra al público de izquierda a derecha. Los movimientos de las manos sobre el capullo evocan imaginarios de la masturbación a un falo que se deshoja en manos de la novia. Toma otro capullo, esta vez con la mano derecha y lo muestra al público en un paneo de derecha a izquierda mientras sonríe con una mirada de complicidad y que denota cierta picardía hasta regresar a extender su brazo con el capullo del lado derecho el cual sostiene, mientras desenvuelve con delicadeza el brazo izquierdo al lado con la palma y los dedos en dirección ascendente.

Con una precisión impecable, Avendaño muestra con su mano izquierda los cinco dedos hacia arriba, después flexiona el pulgar, el anular y el meñique, para mostrar dos dedos y finalmente retira el dedo índice para quedarse mostrando el dedo medio, alineando los dos brazos extendidos a los lados para dirigirlos hacia el centro. Frente a su rostro la novia penetra con su dedo medio el capullo rojo con toda solemnidad, para después lamer su dedo índice

acercándolo a la boca. El desenlace del segundo capullo se da con la penetración profunda y reiterada hasta deshojarlo por completo.

El tercer capullo lo toma con la mano derecha y lo cubre con su mano izquierda, podemos asociar imágenes como cuando encendemos una vela que no queremos que la apague el viento; Avendaño sonríe más tímidamente mientras muestra con mayor recato el capullo y lo lleva en dirección a su pecho. El capullo es deshojado por completo a la altura del corazón con movimientos suaves de los dedos mientras Avendaño mueve su cabeza en un pequeño círculo de derecha a izquierda. Su rostro transmite tristeza y sus ojos revelan algunas lágrimas seguidas de una sonrisa apenas perceptible.



Figura 15. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. La Novia.⁷²

⁷² Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12° Festival Internacional 2016.

El cuarto capullo es sostenido por la mano derecha, repite el motivo de mostrarlo a la audiencia, pero esta vez, se coloca de perfil para introducirlo en la boca, lo deshoja con los labios en un acto que podemos asociar a la práctica del sexo oral y se levanta sujetando la charola de pétalos, la cual muestra al público de ambos lados mientras camina en un trazo vertical a paso lento, al llegar al extremo opuesto de la silla levanta la charola mientras gira hacia su izquierda echándose los pétalos encima.

Regresa caminando a la silla, deja su charola para amarrarse el velo blanco a la altura de los ojos, ya con los ojos vendados se dirige al público para con sus manos acariciar los rostros hasta que finaliza la música y elige de entre el público a un hombre para bailar el vals. El joven, que en los tres casos observados se trata de un hombre moreno, de estatura media, vestido con un pantalón de mezclilla azul, una sudadera o camisa y gorra, se dirige de mano de la novia al centro de la pista.

El vals de los novios

La descripción a continuación, corresponde completamente a la función realizada en San Andrés Tuxtla. Suena la música del vals de los novios, conocido de manera popular en Tehuantepec como “charada” (un vals de dominio público), mientras Avendaño trae con sus manos al hombre elegido de entre el público al escenario, se da vuelta y le pide desamarrar la venda-velo y descubrirle el rostro.

Bailan el vals dando algunas vueltas sencillas y entrelazados de los brazos. El público aplaudió con alegría mientras ellos bailaban al centro y papelitos de colores cayeron de una especie de trompo que giraba en el techo. Entre sonrisas que denotaban nerviosismo en el muchacho que bailaba el vals, Avendaño lo miraba fija y amorosamente hasta culminar el baile (básicamente de pasos laterales) en una posición frontal, lo tomó del brazo como toda una novia y cruzaron caminando el escenario entre aplausos y rechiflas del público,

conformado en su mayoría por gente de la localidad de San Andrés Tuxtla, mujeres, niños, adultos mayores y adolescentes, así como algunos profesionales de la danza contemporánea, del *performance*, académicos y gestores culturales, quienes se involucraron hasta que terminó la canción de vals.

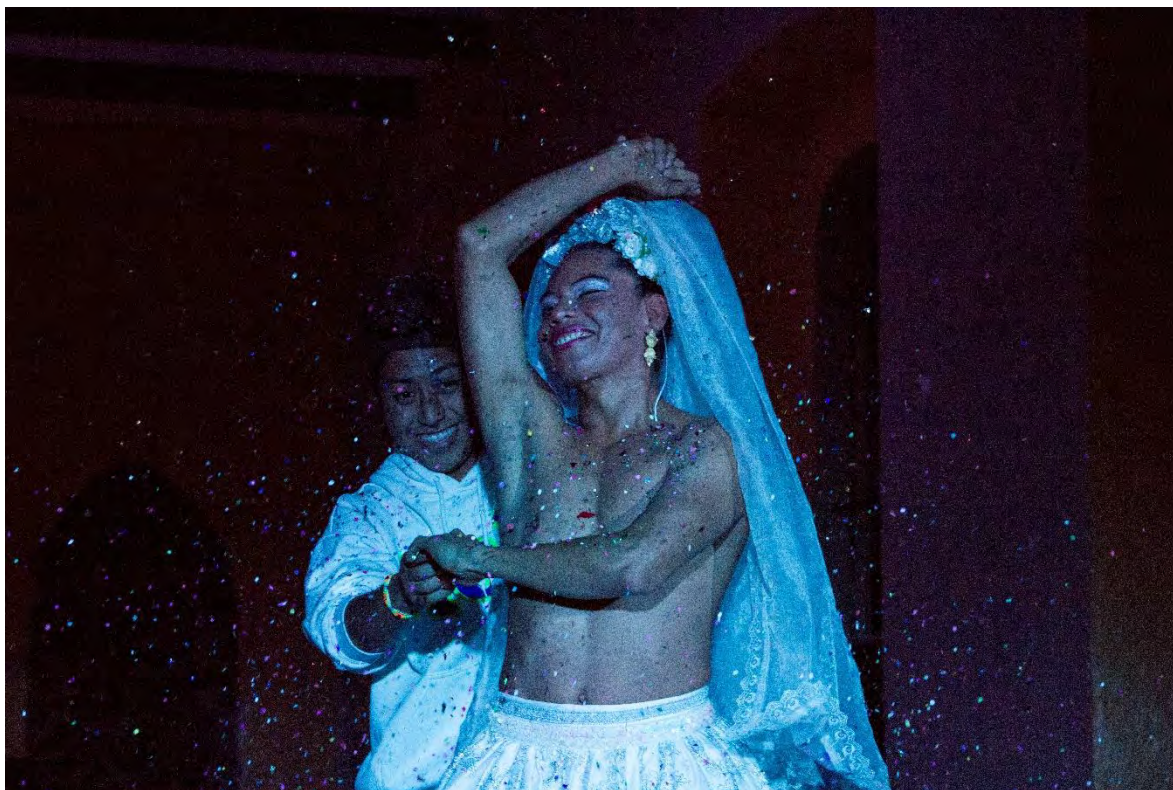


Figura 16. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. Los Novios.⁷³

La escena de la novia culmina sin música, con Avendaño declamando en voz alta:

8 de diciembre de 1980 día de la purísima, santísima y milagrosísima virgencita de Juquila. Mi abuela materna Modesta que en paz descansa porque la atropelló un camión hubiera preferido que me llamaran Mariano Concepción, pero se murió conforme que yo respondiera al llamado de Poncho por no decir Concha o Concho y hoy estoy aquí (Avendaño: 2016).

⁷³ Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12° Festival Internacional 2016.

Este texto fue dicho por un *muxe* vestido de novia con esa voz grave asociada a la masculinidad dominante, y viene de un pasaje de vida real de Avendaño, el único dato que modificó para la puesta en escena es que en realidad nació en 1977. En la versión presentada en San Andrés Tuxtla (2016), la transición a la siguiente escena fue realizada con un video⁷⁴ proyectado en la pared del fondo. En las versiones de Xalapa (2015) y la Ciudad de México (2016) únicamente un fondo musical se escuchaba en el espacio antes de que Avendaño saliera a la escena siguiente.

La Mayordoma: preparar la fiesta

Con una música festiva titulada Son calenda entra Avendaño nuevamente al espacio. Esta vez desarrolla acciones cotidianas como barrer el piso con unas ramas, mientras se dirige al público improvisando textos y frases en doble sentido característico de la *muxheidad*. Avendaño explica que la *muxheidad* es la forma en la que un *muxe* se conduce hacia los demás, todo el tiempo su vocabulario es exagerado, está hablando groserías, hablando en doble sentido con todas las personas. Con voz fuerte y ronca interactúa en la escena diciendo algunas frases como: “¡Siéntate!, ¡siéntate bien!, chulo güevón desde Michoacán viene para estar sentado” (Avendaño: 2016) interacciones a las que el público respondió con una gran efusividad.

Cuando esto sucede, Avendaño afirma que ahí está la *muxheidad* que “tiene que ver con una sensualidad de la palabra, sensualidad del cuerpo, sensualidad del gesto, sensualidad de la mirada” (Avendaño: Entrevista 3). En la escena buscó a un hombre de entre el público y le invitó una cerveza que se tomaron rápidamente sentados en la plataforma mientras seguía

⁷⁴ La proyección presentada corresponde a un clip de la película que se titula *¡Que viva México!* (1931-1932) del ruso Sergei Eisenstein, en donde se registra una boda tradicional en Tehuantepec, desde el imaginario heteronormativo que hasta la actualidad permanece como una regla en el ritual del matrimonio. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=0s0nTY9xrvs>

improvisando textos con el público. Podemos verificar que los diálogos en esta sección fueron creados en el instante pues en las tres versiones se trató de textos diferentes y espontáneos. La preparación de la fiesta culmina con la colocación del huipil grande (*bidani roo*) en su “modalidad de carita” o virgen (*xhunaxi*).

La Mayordoma: segunda parte



Figura 17. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. La Mayordoma.⁷⁵

⁷⁵ Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12° Festival Internacional 2016.

Cambió la música y el performer se puso de pie llevando sus manos al vientre, mantuvo su mirada en dirección al piso para desarrollar una danza muy sencilla de valseos simples marcados en ritmos triples al compás de la música Son bandaga (hoja) de dominio público. Elaboró una danza en la que se dirigió en línea hacia los cuatro puntos cardinales marcando un trazo espacial en forma de cruz.

La secuencia de movimiento consistió en una estructura básica de desplazamiento frontal al ritmo de la música en tono solemne, al llegar al punto final del recorrido se hincó y se persignó como en la religión católica, se levantó manteniendo el valseo de espaldas hasta llegar al centro y dar media vuelta para continuar al siguiente punto cardinal. Así, la danza de gestos se repitió hasta completar los cuatro extremos de la cruz en el espacio, para continuar con el valseo en círculos hasta que la música cambió nuevamente a los ritmos de la fiesta.

Tercera parte

Con la música de Bitopa sudo (levanta tu enagua) de Atilano Morales Jiménez, continúa la fiesta. Avendaño se retira el resplandor para descubrir nuevamente su torso y le pide a la gente que se levante para integrarse a la fiesta con palmadas al son de la música, algunos bailan, mientras Avendaño se desarregla los listones que luce en su cabeza para retomar la palabra. Elabora una serie de movimientos, toma la silla, camina para llevarla hasta el otro extremo y se sienta entre la gente. La utilización de la voz, de la mirada y de la descomposición corporal del bailarín sugieren en esta escena la representación del personaje bajo los efectos del alcohol. Se creó una atmosfera melancólica en la que Avendaño dijo con voz ronca, fuerte y a ratos quebrada:

Seguramente la gente ya está hablando “Mira ese puto” dice, “ya está peda y está haciendo el ridículo”, pero me vale verga. Yo si como es porque me lo gano, porque

la abuela me dijo claro “Mira mijo” dice, ella sabía que era niña, pero me decía mijo. “Lo único que te pido” me dijo “es que aprendas a trabajar porque no quiero que seas como esas pobres mujeres que están alargando su mano esperando que ese cabrón les dé para un kilo de tortilla, estirando su mano que ese cabrón les dé para un litro de leche”, me dijo “No mama” dice ella, “tú no vas a ser como esas mujeres, por eso trabaja, para que no cualquier pendejo te ande jalando en la calle”. Por eso la primera vez que me levantó la mano lo mande a chingar su reputa madre. Porque le dije “Ni que tuvieras verga de oro, oro esto mira [Avendaño toca sus aretes] esto si es oro no ese pedazo de pellejo” le dije. Se fue, ahora dicen que estoy sola “No” le dije, “así como me vez ebria, en la calle haciendo el ridículo no estoy sola, estoy conmigo misma” (Avendaño: 2016).

Este texto surge del trabajo de campo y la observación participante, realizada por Avendaño desde su enfoque antropológico con los *muxe* y mujeres de la comunidad de Tehuantepec. A su vez es la forma en la que el coreógrafo coloca en la escena un mensaje de empoderamiento para las mujeres y su posible emancipación del hombre, es una provocación desde la palabra, como lo vimos en la sección anterior de este mismo capítulo, relacionada con la “performatividad de la cotidianidad”.

La escena continúa cuando el *muxe* regresa la silla arrastrando a la plataforma, captando por completo la atención de los espectadores, a quienes durante toda su pieza los trata como invitados. En efecto, como invitados a su espacio íntimo, a pasajes de su vida que retoma para la creación de *Réquiem para un Alcaraván* y que van revelando una serie de acontecimientos desde lo que Avendaño denomina la *muxeidad*. Al sentarse en la silla retoma la palabra, articulando cada línea del texto con mayor profundidad y un sentimiento que evoca dolor, rabia y desilusión. Con modulaciones de voz bastante estudiadas continúa revelando:

Yo ese día regresaba de Xalapa, yo soy del Istmo y siempre paso por esa carretera. Ese día subí en esa camioneta, lo vi, subió, cerré mi pierna, me vio, lo vi, grande su brazo, grande su mano, su pecho parece teta de vaca recién parida. Ay un hombre carne pues, no voy a contar más pero bueno... Me vio, lo vi, se acercó y dijo “Hoy es tu día de suerte”, después, cuando se comió lo último de mi cuerpo a besos me dijo

“Mereces alguien que te quiera, mereces alguien que te ame, mereces a alguien que te procure, mereces a alguien que siempre esté contigo, mereces lo mejor en esta vida” dijo “soy tan poca cosa a tu lado”. Se le frunció el culo, tuvo miedo, pero hoy, hoy me arrancaré los besos que su boca etílica tatuó en mi cuerpo porque me pica, porque me arde, porque me come, ¡porque me duele!, ¡porque me duele!, ¡me duele! (Avendaño: 2016).



Figura 18. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. Muxheidad.⁷⁶

El texto siempre fue articulado con una serie de acciones corporales significativas, movimientos de brazos y cabeza puntuales, con lo que se lograron modulaciones y acentos tanto corporales como vocales. Avendaño considera que: “el *muxhe* es como el Rey Midas que todo lo que tocaba lo convertía en oro, en este caso, el *muxhe* todo cuanto toca se *muxeisa* y ya entra [el otro que acompaña] en el universo simbólico de la *muxeidad*” (Avendaño: Entrevista 3). La escena termina con un oscuro súbito mientras se escucha el

⁷⁶ Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12º Festival Internacional 2016.

son istmeño de La tortuga del arenal sobre imágenes del video citado anteriormente. Se encienden las luces y da inicio la escena siguiente.

La Capitana

Tras un cambio de música, se escucha un fandango tehuano, con el cual entra Avendaño vestido con una enagua tradicional de tehuana en terciopelo guinda con flores de colores tejidas en cadenilla y holán de galleta almidonado de 30 cm. En la cabeza portaba el *bidani roo* (hupil grande) en modalidad “resplandor” y su torso luce nuevamente desnudo. Porta una cruz de madera forrada con papel crepé color verde, en la cual amarra un estandarte color morado con flores de colores bordadas y en el centro tiene las letras “R.A.” en color dorado.

Con la ayuda del público va amarrando en las esquinas del estandarte una serie de tiras de papel crepé de colores por ambos lados, a su vez las extiende para que los invitados las sujeten con las manos que, con la distancia, logran una carpa colorida que se extiende desde el estandarte hacia diversos puntos del espacio escénico y que sirven de escenografía móvil.

Avendaño, posterior a presentar el estandarte en lo alto, realiza una caminata del brazo de uno de los hombres del público. Un trazo simple de caminar hacia adelante por el pasillo central y después regresar de espaldas hasta la silla mientras el público aplaude entre sonrisas y chiflidos, inmersos en la *muxheidad*. El hombre se queda sosteniendo en lo alto el estandarte sentado en la silla, mientras algunos participantes estiraban al máximo las cintas de colores.

Si bien la interacción del performer sucede principalmente con los varones del público a lo largo de la pieza, las mujeres, los niños y niñas presentes, también se involucraron en el caso de San Andrés Tuxtla, con la poética escénica planteada por Avendaño. La interacción con los hombres se debe a que la corporalidad representada por los personajes del performer

corresponden a mujeres y al *muxe* en una aspiración o deseo que refrenda el formato de la pareja binaria, dual y hasta en cierto grado heteronormada. Las relaciones de amor-afecto-seducción, el artista no las establece con las mujeres del auditorio, aunque se percibe una cierta complicidad maternal o fraterna hacia las mujeres que acompañan el acto.

Debajo de ese colorido, Avendaño desarrolla una danza caracterizada por la elegancia y el garbo con el que porta su falda de tehuana, la cual, sujeta con ambas manos a la usanza tradicional, para mostrar el refajo blanco. Con los pies elabora movimientos al ritmo de la música. Mantiene siempre la colocación perfecta de sus brazos y del torso, esboza en algunos puntos un arqueado de la columna que denota dominio y sensualidad.

Los diseños en el espacio escénico trazan los característicos “ochos” que se dibujan en el piso en esta danza, mientras elabora una serie de giros sobre su eje con una inclinación de la cabeza, remarcando las espirales con el torso hacia la derecha y la izquierda. Avendaño sonríe mientras el público interactúa con sonidos, gritos y aplausos en diferentes momentos de la coreografía.

La escena se transforma cuando se quita el resplandor de la cabeza y se retira la enagua de tehuana con movimientos lentos, la retira con sus brazos estirándolos hacia arriba, queda dentro de la enagua mientras desarrolla un giro muy lento, y con esa velocidad se revela su brazo derecho y la mitad de su torso, hasta quitarse completamente la enagua, la deposita al pie de la silla para mostrarnos cómo se transforma en un ave con una serie de movimientos de la espalda y sus brazos.

El Alcaraván (*el berelele*)

Avendaño ingresa al espacio de espaldas, moviliza cada uno de sus músculos de la alta espalda y los brazos para interpretar al alcaraván. Para ese momento, se presenta únicamente vestido con el refajo blanco de manta de algodón y sus listones de color rosa en el cabello

trenzado. Para el desarrollo de esta coreografía, se destaca un intenso trabajo con su torso y brazos.

Al son de una flauta de carrizo (*pitu*) y un tambor (caja), elabora una secuencia de movimientos triples al ritmo de la música, en su mayoría saltos en los que alterna las piernas derecha e izquierda. Siempre mantiene el ritmo, atraviesa el espacio en diferentes direcciones y moviliza los brazos acordes a su interpretación del ave. Este juego de saltar y girar hacia la izquierda recorriendo el espacio, lo lleva a enredarse en las cintas de papel crepé de colores hasta entonces sostenidas por el público en lo alto.



Figura 19. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. El Ave.⁷⁷

⁷⁷ Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12° Festival Internacional 2016.

La música finaliza y Avendaño rompe el silencio con el siguiente texto:

Juego a que soy grande, juego a que soy mi mamá y mi papá es mi esposo, juego a cuidar y a regañar a mis hermanitos, juego a que soy mi abuelita y regaño a todos, pero con estos juegos me apuro tanto que ya no sé jugar, o si juego de veras y me divierto, siento que me porto mal y mejor me regreso a mi casa a lavar los trastes o a cuidar a los más pequeños (Carballido: 1981, 32).

El artista nos remite con este texto a los imaginarios de los niños *muxe* del Istmo, espacios lúdicos en los que se crean juegos con los roles de género indistintamente del sexo, transitando por diferentes edades, estructuras de poder y relaciones que reflejan el cómo parodiamos la vida de los adultos. La última línea nos remite de alguna forma al destino que la sociedad istmeña le ha asignado al *muxe*, a su proyección de futuro en la que se queda a cuidar, por ejemplo, a sus padres hasta que mueran.

Avendaño dice el texto mientras desenreda con las manos las cintas de papel crepé de colores de su cuerpo, nuevamente podemos observar que la intencionalidad corporal incide de manera directa en los matices que el coreógrafo adjudica al texto dicho y a la entonación de la voz. El dramatismo aumenta con movimientos que sugieren la liberación de algo hasta este momento no dicho.

Al finalizar, regresa la música de la flauta y el tambor en una variación de movimientos que nos llevan al clímax en el planteamiento coreográfico de Avendaño: la muerte del alcaraván. Corre por el espacio, ejecuta giros rápidos con la espalda en fuera de centro, desarrolla inclinaciones diversas con movimientos de los brazos y motivos del ave, hasta que cae súbitamente de espaldas al piso para mostrarnos la agonía.

Subidas y bajadas a ras de piso, agitando desesperadamente los brazos como quien espera suspenderse a pesar de sus ataduras. Intentos estériles de saltos sin brazos hasta la

llegada del acorde final y con él, la inmovilidad, muerte, la obscuridad. Con una luz tenue vemos a Avendaño recuperar su cuerpo hasta caminar en dirección al estandarte y retirarlo de la escena. Esta vez la transición se hace a la luz del público, se coloca la enagua con aplicaciones de pedrería sobre tul negro y holán blanco almidonado de 30 cm. Cubre su espalda y cabeza con un *tapalo* (mantón de manila negro con el mismo acabado de la enagua y fleco de 40 cm.) para sentarse y pasar a la escena final.

La Rezandera

En la última escena Avendaño se transforma en La Rezandera que eleva sus oraciones y reza el santo rosario católico para los muertos. Con absoluto respeto se descubre apenas una parte del rostro e inicia una oración sentado en la silla:

Señor, señor, señor tata Dios, *bica diaga naa*⁷⁸. Señor tata Dios, *bica diaga naa. Bia naa, bia lii, bia labee, bia lanu nebia lacabee, bia lacabee*⁷⁹. Jesucristo óyenos, Jesucristo escúchanos. Dios padre celestial hijo redentor del mundo, santa María, santa María. Madre purísima, madre santísima, madre virginal. Madre concebida sin pecado original. Virgen del santísimo rosario. Virgen prudente, virgen clemente, virgen fiel. Espejo de justicia, torre de sabiduría, causa de nuestra alegría. Vaso espiritual, vaso digno de honor, vaso insigne de devoción. Rosa mística. Torre de David. Arca de oro, puerta del cielo, estrella de la mañana. Salud de los enfermos, refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos. Reina de los cielos, reina de las mártires, reina de las matriarcas, reina de los santos, reina de los apóstoles. ¡Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo escúchanos señor! ¡Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo óyenos señor! ¡Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo! (Avendaño: 2016).

Después de gritar con voz fuerte sus pedidos a Dios, se levanta de la silla, baja de la plataforma y se coloca de espaldas mientras eleva su reboso con los dos brazos. Avendaño articula un gesto con la mirada, apenas asoma el rostro antes de volver a elevar sus dos brazos

⁷⁸ Escúchame. Traducción del zapoteco por Lukas Avendaño.

⁷⁹ Mírame, mírate, míralo, míranos, míralos. Traducción del zapoteco por Lukas Avendaño.

de espaldas e iniciar una secuencia de giros sobre su eje hacia la izquierda, con los que se desplaza hasta llegar al centro del escenario y se detiene por un momento. La secuencia de movimiento continúa con una elevación del pecho que se desarrolla hasta un arco de la espalda con un giro suspendido por su izquierda, el cual finaliza con la colocación nuevamente del rebozo sobre la cabeza y la espalda.



Figura 20. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. La Rezandera.⁸⁰

⁸⁰ Fotografía: Verónica Alvarado. Archivo DanzaExtrema 12º Festival Internacional 2016.

La pieza finaliza con Avendaño de pie, muy cerca del público, a quien le dice: “a nombre de la familia Avendaño, agradecemos su asistencia a este santísimo rosario. Buenas noches, vuelvan a casa y esperen a sus muertos” (Avendaño: 2016).

“Un ritual de desagravio a los putos del mundo”

Con *Réquiem para un Alcaraván* Lukas Avendaño nos presenta una coreografía en la que performa rituales tradicionalmente asignados para las mujeres del Istmo de Tehuantepec. El coreógrafo retoma con la utilización de la vestimenta tradicional una serie de elementos simbólicos que dan la identidad de la tehuana, no desde la perspectiva de la mujer de sexo femenino, sino desde el construirse mujer por el uso de los elementos para su escenificación.

La pieza es un *réquiem* porque todo el tiempo responde a un estado de duelo al confrontar las restricciones de las que son objeto los *muxhe*, condición que Avendaño emancipa escénicamente a través de su dispositivo coreográfico como una respuesta corporal al permanente estado de dolor reconocido por el artista en las cotidianidades de ser *muxhe*. Apuntala Avendaño que en su vida “los *muxhe* no se casan, los *muxhe* mueren solas, viejas, con los pellejos colgando y tres pelos, ocultándose la calvicie. Me pone realmente mal porque al final de cuentas es mi futuro” (Avendaño: Entrevista 3).

En su interpelación corporal se nos revela el/la hombre-mujer enamorado de la vida, sonriendo en el espacio público, en su estar contento/a, jugando siempre con el lenguaje en correspondencia con su *muxheidad*, dejando al descubierto en puntos clave de la obra los deseos que se ha guardado en el corazón. Acciona desde lo que él reconoce como la “performatividad de la cotidianidad” pues señala “en todas ellas grandes me veo y las veo, y la posibilidad que yo tengo de estar en el escenario pienso que es una posibilidad de que muchas *muxhe* lleguen a esa edad, pero acompañadas” (*ibidem*). Avendaño elabora una serie

de cruces simbólicos en los que se apropia de lo polimórfico de su masculinidad y de lo polimórfico de su coreografía, para desde espacios renovados abrir la posibilidad de “tal vez, con este ritual de desagravio a los putos del mundo se revierta esta maldición y podamos llegar acompañadas como todas” (*ibidem*).



Figura 21. Coreografía *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño. La despedida.⁸¹

⁸¹ Fotografía: Anna Gómez. Archivo DanzaExtrema 12º Festival Internacional 2016.

Conclusiones

La presente tesis fue escrita con base en experiencias singulares de los tres coreógrafos estudiados: Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas y Lukas Avendaño, para colocar en valor sus formas particulares de subjetividad en el contexto político, cultural y social desde el que les ha tocado abordar su masculinidad. Consideramos a su obra coreográfica como el principal dispositivo desde el cual enuncian una postura política frente a la danza, frente a las artes y frente a las concepciones de género de su tiempo.

Se trató de colocar la mirada hacia sus prácticas coreográficas concretas, elaborando genealogías discontinuas de masculinidades que se deconstruyen desde los territorios del cuerpo de bailarinas y bailarines del siglo XXI en México. Producciones de sentido localizadas en un espacio-tiempo definido para de alguna forma “coreografiar la historia” (Dallal: 2007), no desde la masculinidad del bailarín universal, sino de los sujetos que tienen nombres y contextos específicos con los que dialogan desde el cuerpo, el espacio y el movimiento en una temporalidad escénica.

En el cuerpo de esta investigación se articularon los estudios de género y de las masculinidades con la diversidad de voces y propuestas de cada coreógrafo estudiado, y luego se buscó traer a primer plano la epistemología coreográfica que ellos desarrollan. Pudimos observar que Rodrigo Angoitia generó con *Amnesia* la idea de desdoblar identidades masculinas del cuerpo, en vías de generar un discurso polimórfico en diálogo con los aprendizajes que le dejó Ko Murobushi.

La construcción de género y sus afirmaciones de masculinidad/feminidad en la pieza coreográfica de Angoitia, Avendaño y Mancillas también fueron identificables desde la

noción del *repertorio* de Diana Taylor, dado que el repertorio performático de estos creadores, subvierten los “archivos” del imaginario de lo masculino en México.

La coreografía *Amnesia* nos permitió observar reflexiones corporales de Angoitia con su propia masculinidad occidental, expuesta en la figura de hombre exitoso, de negocios, que se deconstruye a través de los discursos trazados por el cuerpo del performer. Las poéticas de la masculinidad en la coreografía *Amnesia* nos llevaron a problematizar la idea de la “masculinidad occidental” en el trabajo de un artista mexicano entrenado por un artista japonés y en cómo al colocarse como bailarín en el borde, desde esa filosofía del *edge dancer* de Murobushi, Angoitia logró un acto simbólico donde la desnudez masculina rebasó la simple idea de liberación por quitarse la ropa.

En esta coreografía Angoitia creó de manera significativa los territorios simbólicos depositados en el cuerpo y en sus tensiones musculares más primarias, en su respiración, en la pausa y en la crisis expandida en el espacio escénico por un cuerpo que logró subvertir la imagen inicial del *buisnessman* estadounidense y por tanto el imaginario de las masculinidades hegemónicas de nuestro tiempo. Angoitia evoca con su pieza la “amnesia” frente al capitalismo, afronta el retorno al cuerpo como una alternativa para olvidar los condicionamientos hacia el “deber ser” del hombre exitoso, “amnesia” hacia la figura del hombre empresario y un retorno a la vulnerabilidad masculina.

Por su parte, *Falso Cognado* de Miguel Mancillas es una pieza pensada para articular toda la imagería y posibilidades de un espacio escénico convencional. Utilizó el teatro a la italiana para generar universos que se debaten entre la ficción y la realidad para cuestionar las veridicciones del ser mujer. Desde la perspectiva de Michel Foucault, podemos decir que

Falso Cognado nos permitió colocar la mirada hacia prácticas coreográficas concretas para cuestionar: “el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder” (1979: 188).

El coreógrafo, sus bailarines/as y su equipo creativo reiteran desde diferentes frentes que el género es una construcción social, los elementos escénicos dejan al descubierto un juego en el que se presentan seis personajes sumergidos en su individualidad, personajes que subvierten la versión convencional del ser hombre y del ser mujer.

Los/las bailarines/as utilizaron de forma indistintas pestañas, uñas postizas, labios pintados, pantalones, faldas o capas. Pero, entonces: ¿qué es lo que defienden o repelen estas seis andróginas corporalidades llevadas a escena por Miguel Mancillas? ¿Cuáles son los poderes sometidos que se revelan a través de la pieza *Falso Cognado*? ¿Qué es lo que se oculta debajo de las capas, del vestuario y del propio lenguaje corporal diseñado con una rigurosidad sobresaliente por el coreógrafo? Algo está claro desde que se abre el telón, nada de lo que vemos en este universo escénico es gratuito o producto de la casualidad o la improvisación, hay un andamiaje estudiado y concreto que coloca en conflicto las maneras en las que, como dice Foucault, construimos nuestra subjetividad y verdad (1979: 187).

Mancillas sustrae de la historia a estas seis mujeres para saturar un espacio con imágenes difícilmente apresables en una categoría analítica. Construye una poética de las alteridades, traza rutas de lo desigual para colocar en crisis las clasificaciones fáciles, rompe con las generalizaciones para mostrarnos diversas texturas principalmente en el vestuario y en la energía que imprimen en sus movimientos las bailarinas y los bailarines.

Para Mancillas fue importante abordar esta pieza “desde las partes más oscuras y desde las partes que cada uno niega” (Mancillas: Entrevista 2), en una lucha que en nuestra sociedad puede ser muy sangrienta entre mujeres y hombres; por ejemplo, en la elección de no ser madre para convertirse en una mujer profesionalista y por esta razón vivir desacreditada como mujer, el vivir una sexualidad explosiva y plena frente a las castraciones del placer por el placer y a sus estigmas socioculturales, o a los avatares de la construcción cultural de la belleza femenina al envejecer.

El coreógrafo critica a la hegemonía masculina que nos domina y nos somete, cuestiona a través de su pieza a los que detentan las distribuciones del poder. Señala que: “los discursos de odio hacia la diferencia están vigentes en nuestra sociedad [...] Te matan por ser homosexual, te matan por ser transexual, a nadie matan por ser heterosexual” (*ibidem*). Aunque los feminicidios en México demuestran lo aberrante de los asesinatos que se cometen contra las mujeres solo por ser mujeres.

Esta pieza nos revela que aún hoy siguen siendo urgentes las discusiones sobre las distribuciones del poder, relaciones de las que nadie se escapa en las diferentes esferas en las que se instituye la verdad: la familia, la religión, la política, la cultura, la sociedad, el arte, la danza. Se trata de un cuestionamiento de asuntos que ya han sido normalizados por un sistema que quiere hacernos creer que las cosas han cambiado por tener en algunos estados, por ejemplo, leyes de matrimonio igualitario, de la no discriminación o protocolos de la no violencia, que por lo regular llegan tarde a los acontecimientos de un México que se desmorona a una velocidad alarmante.

Con *Réquiem para un Alcaraván*, Lukas Avendaño nos permitió adentrarnos desde la perspectiva de la *muxheidad*, en una serie de rituales realizados en la sociedad de

Tehuantepec, Oaxaca tradicionalmente por mujeres. En la costumbre ortodoxa del Istmo, se trata de prácticas culturales a las que los *muxe* no pueden acceder, dado que tienen preasignado un rol que, aunque los reconoce como un “tercer sexo”, los restringe y los encasilla a un cierto tipo de roles. Sin embargo, Avendaño nos mostró una serie de intersecciones desde su filosofía de la “performatividad de la cotidianidad” al tomar como dispositivo de enunciación su propio cuerpo.

Lo anterior es un claro ejemplo de lo que Gloria Godínez Rivas enuncia como: “los Travestismos Folks en México” (2017: 1), en este caso, se establecieron por el coreógrafo travestismos en diferentes niveles de representación. Avendaño trasviste la identidad de lo masculino de su torso en interrelación con su *muxeidad*, con la sensualidad de las miradas, trasviste su voz gruesa de “machín” colocándose aretes de oro, listones satinados y el *bidani roo* (hupil grande) “en modalidad resplandor”, trasviste los rituales sociales para la mujer del Istmo de Tehuantepec con su identidad de género *muxe* como protagonista de la boda, la mayordomía y la que reza el rosario.

Avendaño se trasviste y a los espectadores también nos trasviste de ida y vuelta con las sonrisas, lágrimas y profunda empatía desde la que fuimos tocados, como en la analogía del rey Midas, por el oro y por la *muxeidad*. Con la pieza *Réquiem para un Alcaraván*, Avendaño movilizó las placas tectónicas de nuestras identidades fijas, con un terremoto simbólico cuyo epicentro fue la *muxeidad* de Tehuantepec, Oaxaca que hoy viaja en nuestros corazones como una invitación hacia la “performatividad de la cotidianidad”. Avendaño y su pieza coreográfica se nos revela desde el acto escénico como una estrategia para inaugurar realidades de lo masculino, de lo femenino, de los géneros, de las danzas y de formas de abordar la creación de las coreografías.

Los estudios de género y del *performance* abren nuevos senderos a recorrer para analizar objetos de estudio en las artes escénicas contemporáneas, en tanto que observamos las masculinidades como escenarios vivos y experienciales que colocan en el debate epistemológico el conflicto por delimitarlos para entender sus fronteras de género, sus alcances performáticos, sus características coreográficas que lo definen, sus afirmaciones de identidad en tensión con su propia porosidad.

Abordar los estudios sobre la identidad requiere revisar la presentación que construimos ante los demás, es decir, las negociaciones propias ante la mirada del otro, la aceptación o el rechazo. Implica indagar sobre cómo el individuo se construye en el mundo, por lo que las reflexiones de la identidad colocan necesariamente a uno frente a la mirada del otro y a las “anormalidades” del cómo nos construimos por fuera de la norma.

Las identidades coreográficas exigen reflexión sobre la cualidad liminal de la danza/*performance* y sus corporizaciones de género. Requiere también notar el amplio campo de complejidades que se manifiesta en la construcción del cuerpo escénico en tanto reflejo político, social y cultural, poseedor de una antropología particular, individualizada, única e irrepetible.

Para sustentar lo anterior, proponemos explorar en las delimitaciones del concepto “danza” para, desde esa base normativa de lo que es o no es considerado como “danza”, analizar la viabilidad de desmarcarlo de las estructuras rígidas u ortodoxas de la disciplina, para trasladarlo desde su práctica escénica hacia el universo de la “esponja mutante y nómada”⁸² como define Antonio Prieto Stambaugh al *performance*.

⁸² Véase Prieto Stambaugh Antonio, “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Conaculta, 2005, págs. 52-61.

El *performance* de las masculinidades sugiere entonces colocarse en la periferia para el abordaje de discursos minoritarios desde la coreografía. Se trata de los coreógrafos del margen, de las masculinidades al margen del orden hegemónico y patriarcal de la masculinidad monolítica que pretende no consentir la existencia de las masculinidades minoritarias que se salen de la norma de lo establecido, del deber ser.

Ponderar el *performance* de la identidad como una afirmación del creador escénico en la pieza coreográfica como expresión de la masculinidad localizada en el espacio simbólico “entre”, no hombre, no mujer, sino “entre” y desde ese lugar descolocar las aproximaciones que en la danza escénica se hacen al bailarín como una identidad estable o fija. De la misma forma, nos interesó colocar la construcción de las identidades escénicas desde la observación de coreógrafos que instalan en primer plano las masculinidades en desplazamiento, como identidades espacializadas, masculinidades que viajan en el espacio coreográfico de la escena de la danza mexicana asumiendo que la cultura del ser varón está en permanente debate y rediseño.

Como lo vimos a lo largo de este trabajo, la perspectiva de género fue un elemento crucial para habilitar una mirada abierta al fenómeno de la danza y en específico de la coreografía desarrollada en México por Angoitia, Mancillas y Avendaño. Las prácticas coreográficas de las que da cuenta esta la investigación, nos ayudaron a sustentar, desde la corporización de sus discursos de la masculinidad, la categoría de *coreografía polimórfica*.

El concepto de *coreografía polimórfica* nos permite hacer referencia a las prácticas coreográficas en un sentido inclusivo. Habilita el reconocimiento de enfoques y experiencias diversas desde los que puede abordarse una serie de procesos para la creación de coreografías escénicas. Propone la integración de la perspectiva de género aplicada a la coreografía, esto

significa renunciar a la violencia y a la discriminación con la que actualmente se edifican conceptos desde los que se analiza y practica la coreografía en México.

Esta tesis fue escrita con el propósito de exponer prácticas y voces diversas que desde la *coreografía polimórfica* se visibilizan. A modo de cierre, planteamos un corte a la espiral de conocimientos que lleva dos años gestando (a través de esta investigación) preguntas sobre las masculinidades; cuestionamientos que atravesaron pensamientos en solitario y en compañía de teorías de otras y otros pensadores, las prácticas de otras bailarinas y otros bailarines, los universos escénicos de otros coreógrafos y también desde la práctica como bailarín y coreógrafo de quien sustenta esta tesis, volcado en estas reflexiones.

Esta investigación recogió experiencias y apuntes de las bitácoras de trabajo en campo con cada uno de los coreógrafos, que podemos enunciar como sujetos de estudio que nos apoyaron a tejer las teorías de género y de la danza desde sus prácticas escénicas contemporáneas. Cuestionamientos desde contextos concretos que implicaron la autorreflexividad y la identificación desde lo más íntimo con algunas tensiones entre la masculinidad heteronormada de la que hemos sido objeto algunos hombres ante el “deber ser”, mostrando la vulnerabilidad y los derrapes propios de una masculinidad en crisis de la que también formamos parte.

Aún hace falta seguir colocando en la discusión la crisis de lo masculino, así como la crisis de lo coreográfico, no solamente desde la perspectiva del bailarín varón como objeto para el consumo de la propia mirada masculinizada de mujeres y hombres a través de la escena de la danza, sino desde la formulación de nuevas preguntas que nos lleven a una igualdad verdadera y al respeto por la diferencia.

La complejidad de este trabajo de investigación requirió descubrir las capas propias de la masculinidad desde el bailarín-investigador, para reflexionar y revelar, desde las subjetividades, la culminación de un proceso que principalmente se trató de articular “saberes sometidos” como diría Michel Foucault, utilizando como estrategia la diversidad de voces para pugnar por la diferencia. Esta investigación las y los incluye desde la intimidad de las palabras, donde reposan todas y cada una de nuestras interacciones como una red que sostiene el discurso de lo que somos en pensamiento escrito y en pensamiento que danza.

Bibliografía y otras fuentes

Alarcón, Alonso. 2015. Entrevista 1 a Lukas Avendaño, presencial, inédita, 29 de noviembre de 2015, Xalapa, Veracruz.

_____. 2016. Entrevista 1 a Ana Paula Ornelas, escrita, inédita, 21 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 1 a David Salazar, escrita, inédita, 21 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 1 a Diana Salazar, escrita, inédita, 21 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 1 a Eunice Hidalgo, Skype, inédita, 25 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 1 a Isaac Chau, escrita, inédita, 21 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 2 a Isaac Chau, presencial, inédita, 24 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 1 a Miguel Mancillas, presencial, inédita, 18 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 2 a Miguel Mancillas, presencial, inédita, 22 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 3 a Miguel Mancillas, presencial, inédita, 24 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.

_____. 2016. Entrevista 1 a Rodrigo Angoitia, presencial, inédita, 22 de mayo de 2016, Xalapa, Veracruz.

_____. 2016. Entrevista 2 a Rodrigo Angoitia, presencial, inédita, 14 de junio de 2016, Xalapa, Veracruz.

_____. 2016. Entrevista 3 a Rodrigo Angoitia, presencial, inédita, 16 de noviembre de 2016, Xalapa, Veracruz.

- _____. 2016. Entrevista 1 a Tania Alday, escrita, inédita, 21 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.
- _____. 2016. Entrevista 1 a Ulises Corella, escrita, inédita, 21 de marzo de 2016, Hermosillo, Sonora.
- _____. 2016, “Miguel Mancillas en clase técnica”, Casa de la Cultura, Hermosillo, Sonora, 20 de marzo de 2016, bitácora inédita.
- _____. 2017. *DanzaExtrema XII Festival Internacional / Encuentro Coreográfico de Performatividad y Perspectivas de Género en la Danza. Libro Memoria*. Editor: Alonso Alarcón. Xalapa. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Ángulo Alternativo AC. [en línea] recuperado el 18 de mayo de 2017 de <https://12danzaextrema2016mx.files.wordpress.com/2016/10/libro-memoria-danzaextrema-12c2b0-festival-internacional-2016.pdf>
- _____. 2017. Entrevista 2 a Lukas Avendaño, escrita, inédita, 15 de febrero 2017.
- _____. 2017. Entrevista 3 a Lukas Avendaño, presencial, inédita, 27 de agosto de 2017, Tehuantepec, Oaxaca.
- _____. 2017. Entrevista 4 a Lukas Avendaño, Skype, inédita, 20 de septiembre de 2017, Xalapa, Veracruz.
- _____. 2017. Entrevista 4 a Miguel Mancillas, escrita, inédita, 15 de febrero 2017.
- _____. 2017. Entrevista 4 a Rodrigo Angoitia, escrita, inédita, 15 de febrero 2017.
- Aliaga, Juan Vicente. 2004. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea. Impreso.
- Antares Archivo. 2005. “Falso Cognado” *Festival Un Desierto para la Danza 13*, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005. Video.
- Antaresdanza*. 2017. “Antares” en Antares Danza Contemporánea [en línea] recuperado el 6 de enero de 2017 de <http://antaresdanza.com/#portfolio>
- Austin, J. L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*, 3ª reimp. Barcelona: Paidós. Impreso.
- Banes, Sally. 2011. *Terpsichore in Sneakers Post-Modern Dance* Wesleyan University USA. Impreso.
- Beauvoir, S., & Palant, Pablo. 1968. *El segundo sexo*. Tomo II: La experiencia vivida. Buenos Aires: Siglo Veinte Alianza. Impreso.

- Blogspot. 2017. "Réquiem para un Alcaraván", en Réquiem para un Alcaraván [en línea] recuperado el 13 de mayo de 2017 de <http://requiemparaunalcaravan.blogspot.mx/>
- _____. 2017. "Miss América" en Transnational Performing Arts Company [en línea] recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://comtransperformance.blogspot.mx/2013/01/miss-america2006.html>
- Blom, Lynne y Chaplin L. Tarin. 2014. *El acto íntimo de la coreografía*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal. México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "Alta Costura y Alta Cultura", en *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, Conaculta. Impreso.
- _____. 1998. *La dominación masculina*. Barcelona. Editorial Anagrama. Impreso.
- Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución del género", en *Revista Debate Feminista* #18, págs. 296-314. Impreso.
- _____. 2006. "Introducción: Actuar concertadamente", en *Deshacer el género*, Barcelona. Paidós Ibérica, págs.13-34. Impreso.
- _____. 2009. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Traducción de: Horacio Pons. 1ª ed., Buenos Aires. Amorrortu. Impreso.
- _____. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Traducción: Bernardo Moreno Carrillo, México, Editorial Paidós Mexicana, S. A. Impreso.
- _____. 2011. "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'", en Diana Taylor y Marcela Fuentes, comp., *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica. págs. 51-89. Impreso.
- _____. 2013. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault" en Lamas Marta, comp., *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México. Ed. Porrúa y PUEG-UNAM, págs. 303-326. Impreso.
- Cano, Gabriela. 2017. "Hacia una historia mínima del feminismo en México". Primera sesión del Seminario Permanente de Investigación PIEM - Maestría en Estudios de Género- Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México. [en línea] recuperado el 20 de febrero de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=h08NxQuMA4I> Video.
- Camacho, Patricia. 2000. *Danza y masculinidad*. La participación masculina en la danza contemporánea mexicana. Dos estudios de caso. México, Cenidi Danza /INBA /CONACULTA. Impreso.
- Carballido, Emilio. 1981. "Nora" en *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas*. 17.3. Impreso.

- Danza. 2016. “Alvin Ailey” en Biografías INAEM. - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea] recuperado el 18 de noviembre de 2016 de <http://www.danza.es/multimedia/biografias/alvin-ailey>
- _____. 2016. “José Limón” en Biografías INAEM. - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea] recuperado el 18 de noviembre de 2016 de <http://www.danza.es/multimedia/biografias/jose-limon>
- _____. 2016. “Ted Shawn” en Biografías INAEM. - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea] recuperado el 18 de noviembre de 2016 de <http://www.danza.es/multimedia/biografias/ted-shawn>
- Danzaballet. 2016. “arabesque” en Diccionario de Ballet Danza Ballet® I [en línea] recuperado el 4 de enero de 2017 de <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet-2/>
- _____. 2016. “attitude” en Diccionario de Ballet Danza Ballet® I [en línea] recuperado el 4 de enero de 2017 de <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet-2/>
- _____. 2016. “grand battement” en Diccionario de Ballet Danza Ballet® I [en línea] recuperado el 4 de enero de 2017 de <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet-2/>
- DanzaExtrema Dossiers. 2010. Compañía Estudio 28, “AmnesiA” *Muestra Estatal de Danza Contemporánea de Veracruz. VI Festival Internacional DanzaExtrema / Arte Coreográfico Contemporáneo 2010*, Sala Emilio Carballido, Teatro del Estado “General Ignacio de la Llave”, Xalapa, Veracruz, 9 de junio de 2010. Video.
- _____. 2015. Compañía Lukas Avendaño, “Réquiem para un Alcaraván” *DanzaExtrema XI Festival Internacional*, Sala Doña Elena Ramírez, Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui, Xalapa, Veracruz, 28 de noviembre de 2015. Video.
- _____. 2016. Compañía Lukas Avendaño, “Réquiem para un Alcaraván” *DanzaExtrema XII Festival Internacional*, Casa de la Cultura, San Andrés Tuxtla, Veracruz, 30 de octubre de 2016. Video.
- Dallal, Alberto. 2007. *Los elementos de la danza*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Impreso.
- _____. 2013a. “La danza moderna en México” *Material de Lectura, Serie Las Artes en México*, núm. 1, de la Dirección de Literatura. Coordinación de Difusión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México. Impreso.
- _____. 2013b. “Guillermina Bravo: la danza total”, en *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM* [en línea] consultado el 20 de noviembre de 2017 de http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total

- Deleuze, Guilles. 1989. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Santiago. Edición Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Impreso.
- Derrida, Jacques, D. Caputo, John. 2009. *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Traducido por: Gabriel Merlino, 1ª ed. Buenos Aires, Prometeo Libros. Impreso.
- Dubatti, Jorge. 2011. "Teatro comparado, cartografía teatral" en *Introducción a los estudios teatrales*. México. Libros de Godot. Impreso.
- Duffell, Daniel. 2005. *Making Music with Samples: Tips, Techniques, and 600+ Ready-to-Use Samples*. Impreso.
- Eldiario. 2015. "Historia del Drag Queen" en Canarias Ahora / Premium en abierto [en línea] recuperado el 4 de octubre de 2017 de http://www.eldiario.es/canariasahora/premium_en_abierto/Historia-Drag-Queen_0_357314849.html
- Eco, Umberto. 1987. *Apostillas a el nombre de la rosa*. Traducción de Ricardo Pochtar, tercera edición, Buenos Aires, Ediciones de la Flor S.R.L. Impreso.
- Fisher-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, ABADA EDITORES. Impreso.
- Florence, Maurice. 1999. "Foucault", en *Obras esenciales v.III. Michel Foucault. Estética, ética y hermenéutica*. Introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo. Barcelona. Paidós, págs. 363-368. Impreso.
- Fort i Marrugat, Oriol. 2015. "Cuando danza y género comparten escenario" en *AusArt 3* (1): 54-65. DOI: 10.1387/ausart.14406. Impreso.
- Foucault, Michael. 1979 *Microfísica Del Poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid. Las Ediciones de La Piqueta. Impreso.
- _____. 1988. "El sujeto y el poder", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 3-20. Impreso.
- Giménez, Gilberto. 2007. "Cultura e identidades", en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, págs. 53-91. México. CONACULTA/ ITESO. Impreso.
- Godínez, Gloria. 2014. "Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch". Tesis de doctorado en Teoría Literaria. España. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ULPGC. Impreso.

- _____. 2017. “Travestismos Folks en México”, ponencia en el marco del Segundo Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA 2017. [en línea] recuperado el 28 de julio de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=eXgiTdeT26s> Video.
- Grimson, Alejandro. 2011. “Las culturas son más híbridas que las identificaciones”, en *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011, págs. 111-134. Impreso.
- Hernández, Juan. 2013. “Guillermina Bravo: del nacionalismo a la vanguardia” en *El Universal*, Confabulario [en línea] recuperado el 1 de noviembre de 2015 de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/guillermina-bravo-del-nacionalismo-a-la-vanguardia/>
- Lamas, Marta. 2002. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México. Taurus. Impreso.
- _____. 2014. “Conferencia de Martha Lamas como parte del Seminario Universitario de la Modernidad” Facultad de Ciencias de la UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género PUEG [en línea] recuperado el 16 de enero de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=0lKAnlkOsQs> Video.
- Le Monde. 2004. Entrevista a Jacques Derrida: “Estoy en guerra contra mí mismo”, en *A parte Rey. Revista de Filosofía*, número 37. Traducción: Simón Royo [en línea] recuperado el 4 de noviembre de 2015 de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/entrevista37.pdf>
- Lepecki, André. 2009. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Traducción: Antonio Fernández Lera. España. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá. Impreso.
- _____. 2013. “Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer”. TDR: The Drama Review. Vol. 57, No. 4, invierno 2013. 13-27. [en línea] recuperado el 20 de marzo de 2017 de http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_drama_review/v057/57.4.lepecki.html
- Lizarraga, Xabier. 2011. “La masculinidad polimórfica y el poder polimórfico”, en *Revista de Estudios de Antropología Sexual*. Primera época, vol. 1, número 3. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Impreso.
- Macias, Zulai. 2017. “Trio A, Cover y Videoclip: La expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico”. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades. México. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Impreso.
- Mena, María del Carmen. 2009. *El cuerpo creativo: taller cubano para la enseñanza de la composición coreográfica*. 1ª ed. Buenos Aires, Balletin Dance Ediciones. Impreso.

- Minello, Nelson. 1986. "Algunas notas sobre los enfoques y aportes de la sociología en el estudio de las estructuras de poder", en M. Villa Aguilera (ed.) *Poder y dominación. Perspectivas antropológicas*, Caracas, urshlac/El Colegio de México. Impreso.
- _____. 2001. "La masculinidad en México al fin del milenio", Tesis de doctorado en Antropología Social. Guadalajara. Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Occidente. Impreso.
- _____. 2002. "Los estudios de masculinidad", en *Revista Estudios Sociológicos XX: 60*. México, D.F. Centro de Estudios Sociológicos. El Colegio de México. Impreso.
- Miranda, Rafael. 2015. "Carlos Castaneda, antropólogo converso" en *Excelsior*, Sección Expresiones [en línea] recuperado el 19 de abril de 2017 de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/12/25/1065260>
- Montesinos, Rafael. 2007. *Perfiles de la masculinidad (1a ed.)*. México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa Plaza y Valdés, págs. 9-45. Impreso.
- Mora, Ana Sabrina. 2008. "Cuerpo, género, agencia y subjetividad" V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. [en línea] recuperado el 20 de septiembre de 2015 de https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Ag5QCnnq_8YJ:https://www.aacademica.org/000-096/414.pdf+&cd=14&hl=es&ct=clnk&gl=mx
- Morte, Carmen. 2015. "Danza postmoderna" [en línea] recuperado el 1 de septiembre de 2015 de https://www.academia.edu/8313672/Danza_postmoderna
- Murobushi, Ko. 2016. "Profile" [en línea] recuperado el 1 de septiembre de 2016 de <http://www.ko-murobushi.com/Profile.html>
- Murray, Louis. 1980. "Inside Dance" *St. Martin's Press*, Nueva York, pág. 124. Impreso.
- Oaxacamio. 2017. "Guelaguetza. Fiesta de los Lunes del Cerro" en Guelaguetza. Fiesta de los Lunes del Cerro [en línea] recuperado el 9 de junio de 2017 de <http://www.oaxaca-mio.com/fiestas/guelaguetza.htm>
- Prieto, Antonio. 2005. "Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico". *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Conaculta, 2005, págs. 52-61. Impreso.
- _____. 2014. "'RepresentaXión' de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño", en *Latin American Theatre Review*, 48.1, Otoño/Fall 2014, págs. 31-53. Impreso.

- _____. 2015. “Lukas Avendaño: Me interesa rasgar el entramado cultural del espectador”, en *Diario de campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, tercera época, 6-7. enero-abril de 2015. Coordinación Nacional de Antropología / Instituto Nacional de Antropología e Historia. Impreso.
- _____. 2017. “¿Traducir performance? La representación subvertida”, en *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*. Coordinadores: Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz y Anne W. Johnson, México: UAM-ENAH.
- Programa de mano de Antares. 1997 “Tiro al Blanco, historia por entrega”, *Festival Un Desierto para la Danza 5*, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Hermosillo, Sonora, 12 de abril de 1997.
- _____. 2003. “Cielo en rojo”, *Festival Un Desierto para la Danza ONCE*, Teatro de la Ciudad, Casa de la Cultura de Hermosillo, Sonora, 7 de abril de 2003.
- _____. 2005. “Falso Cognado”, *Festival Un Desierto para la Danza 13*, Teatro-Auditorio del COBACH, Hermosillo, Sonora, 21 de abril de 2005.
- Programa de mano de Estudio 28. 2010. “AmnesiA”, *Abril & Danzar Festival Internacional 2010*, Sala Dagoberto Guillaumin, Teatro del Estado “General Ignacio de la Llave”, Xalapa, Veracruz, 24 de abril de 2010.
- _____. 2010. “AmnesiA”, *Muestra Estatal de Danza Contemporánea de Veracruz. VI Festival Internacional DanzaExtrema / Arte Coreográfico Contemporáneo 2010*, Sala Emilio Carballido, Teatro del Estado “General Ignacio de la Llave”, Xalapa, Veracruz, 9 de junio de 2010.
- Programa de mano de Lukas Avendaño. 2015. “Réquiem para un Alcaraván”, *DanzaExtrema XI Festival Internacional*, Sala Doña Elena Ramírez, Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui, Xalapa, Veracruz, 28 de noviembre de 2015.
- _____. 2016. “Réquiem para un Alcaraván”, *DanzaExtrema XII Festival Internacional*, Casa de la Cultura, San Andrés Tuxtla, Veracruz, 30 de octubre de 2016.
- _____. 2016. “Réquiem para un Alcaraván”, *VIII Encuentro de las Artes Escénicas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*, Salón de Danza, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 8 de diciembre de 2016.
- Rae. 2016. “Género” Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española [en línea] recuperado el 19 de junio de 2016 de <http://dle.rae.es/?id=J49ADOi>
- _____. 2016. “Cartografía” Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española [en línea] recuperado el 18 de septiembre de 2016 de <http://dle.rae.es/?id=7keiXrA>

- _____. 2017. “Danza” Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española [en línea] recuperado el 7 de febrero de 2017 de <http://dle.rae.es/?id=BrRd9WY>
- _____. 2017. “Silabario” Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española [en línea] recuperado el 15 de abril de 2017 de <http://dle.rae.es/?id=Xs6VW07>
- Ríos, Laura. 2014. “Si La Danza No Desarrolla Un Punto De Vista Extremo, Morirá”: Edouard Lock (La La La Human Steps) El arco entre dos muertes [en línea] recuperado el 1 de octubre de 2015 de <http://revistafluir.com.mx/el-arco-entre-dos-muertes/si-la-danza-no-desarrolla-un-punto-de-vista-extremo-morira-edouard-lock-la-la-la-human-steps.html>
- Sánchez, Gloria, Sánchez, Rosalía, Palacio, María. 2007. “Las masculinidades: configuración social, campo de estudio y conocimiento” en *Perfiles de la masculinidad (1a ed.)*. (2007). México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa Plaza y Valdés. págs. 181-229. Impreso.
- Scott, Johan. 2008. *Género e historia* (1a ed., Sección de Obras de Historia. Clásicos y Vanguardistas en Estudios de Género). México, D.F: Fondo de Cultura Económica Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Impreso.
- Stephens, Manuel. 2007. “Festival Danzaextrema” *La Jornada Semanal*, Arte y pensamiento. Corporal. [en línea] recuperado el 3 de febrero 2017 de <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/12/sem-manuel.html>
- _____. 2010. “Homenaje”. *Arte y pensamiento. Corporal, La Jornada Semanal*. 13 de junio de 2010. Núm. 797 [en línea] recuperado el 24 de octubre de 2016 de <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/13/sem-manuel.html>
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes (comps.). 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- Taylor, Diana. 2013. *El archivo y repertorio. La memoria cultural performática en las américas*. Colección Antropología. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile. Impreso.
- Téllez, Anastasia y Verdú Ana. 2011. “El significado de la masculinidad para el análisis social”, en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, nº 2, 2011, págs. 80-103. Impreso.
- Tortajada, Margarita. 1997. “La danza de Luis Fandiño: principios y estrategias de un maestro cómplice”, en *Revista Educar* Número 15 Educación Artística [en línea] recuperado el 15 de octubre de 2016 de http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/articles/educar/numero15/danza.htm
- _____. 2005. *Danza de Hombre*. Culiacán. Coedición: SOMECS-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMUJER. Impreso

_____. 2007. “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces” *Revista Casa del Tiempo*. Núm. 95-96. Dic-Ene. Universidad Autónoma Metropolitana, Impreso.

_____. 2008. “La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria”, en *Revista Casa del Tiempo*. Vol. IV. Núm. 8. Junio. Universidad Autónoma Metropolitana, Impreso.

_____. 2011a. “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 Arcoiris, Impreso.

_____. 2011b. *Danza y género México*: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA. Impreso.

_____. 2016. “Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas”, en *Revista Reflexiones Marginales*, núm. 36, México, noviembre 2016 [en línea] recuperado el 30 de noviembre de 2016 de www.reflexionesmarginales.com/3.0/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/

Vargas, Ángel. 2001. “Murobushi: la danza butoh es magia y muerte para desaparecer y resurgir transformado”, *La Jornada UNAM* [en línea] recuperado el 14 de septiembre de 2016 de <http://www.jornada.unam.mx/2001/10/06/04an1cul.html>

Vimeo. 2017. “Madame Gabia” de Kunsthau Santa Fe [en línea] recuperado el 22 de junio de 2017 de <https://vimeo.com/211706244> Video.

Youtube. 2015. “La La La Human Steps: Infante c'est destroy” de cicavizio [en línea] recuperado el 5 de octubre de 2015 de https://www.youtube.com/watch?v=_IPM02OWNGI Video.

_____. 2016. “ANTARES: Cielo en rojo” de Antares Danza Contemporánea [en línea] recuperado el 3 de diciembre de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=G39iir2G7zc> Video.

_____. 2017. “ASyC saga el robot actuante” de streamingdance [en línea] recuperado el 9 de enero de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=BlOmTG2Qi3c> Video.

_____. 2017. “VOGUE SUPREMACY 90'S BALLROOM STYLE” de Derek Faces [en línea] recuperado el 17 de marzo de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=hcjWmYFWz3Y> Video.

_____. 2017. “ANTARES: Falso Cognado” de Antares Danza Contemporánea [en línea] recuperado el 7 de abril de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=K-nIlb-NoBE> Video.

- _____. 2017. “No soy persona. Soy mariposa. Lukas Avendaño” de Blanca Rosa Moreno [en línea] recuperado el 25 de junio de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=udNHo8IFBvw> Video.
- _____. 2017. “Que viva Mexico - Sergei Eisenstein” de phuktard [en línea] recuperado el 7 de julio de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=0s0nTY9xrvs> Video.
- _____. 2017. “La Coronela 1940 Punto de partida” de Cenidi Danza José Limón [en línea] recuperado el 15 de noviembre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=g9ySgk6HYyQ> Video.

Listado de figuras

Figura 1. Coreografía <i>AmnesiA</i> de Rodrigo Angoitia	106
Figura 2. Coreografía <i>AmnesiA</i> de Rodrigo Angoitia: Anamorphosis	111
Figura 3. Coreografía <i>AmnesiA</i> de Rodrigo Angoitia: Lobby	116
Figura 4. Coreografía <i>AmnesiA</i> de Rodrigo Angoitia: Anakhoresis	120
Figura 5. Coreografía <i>AmnesiA</i> de Rodrigo Angoitia: Anakhoresis II	121
Figura 6. Coreografía <i>AmnesiA</i> de Rodrigo Angoitia: Anamorphosis II	122
Figura 7. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas.....	143
Figura 8. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas. Espacio escénico	154
Figura 9. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas. Iluminación	156
Figura 10. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas. Vestuario	161
Figura 11. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas. Escena dos.....	164
Figura 12. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas. Escena siete	171
Figura 13. Coreografía <i>Falso Cognado</i> de Miguel Mancillas. Dueto	173
Figura 14. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño	187
Figura 15. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. La Novia	193
Figura 16. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. Los Novios.....	195
Figura 17. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. La Mayordoma.....	197
Figura 18. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. Muxheidad	200
Figura 19. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. El Ave	203
Figura 20. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. La Rezandera	206
Figura 21. Coreografía <i>Réquiem para un Alcaraván</i> de Lukas Avendaño. La despedida	208

Anexo 1

Silabario coreográfico: Aproximaciones a la epistemología creativa de Rodrigo

Angoitia, Miguel Mancillas y Lukas Avendaño

Con el propósito de aproximarnos a la epistemología creativa de los tres coreógrafos objetos de este estudio, elaboramos una entrevista escrita el 15 de febrero de 2017, la cual fue diseñada con las mismas preguntas eje para los tres coreógrafos, algunas de las preguntas realizadas fueron: ¿qué significa desde tu experiencia la palabra coreografía? ¿Qué significa para ti un coreógrafo contemporáneo? ¿Cuál es su práctica? ¿Qué elementos consideras/imaginas para la estructura de una pieza escénica? ¿Qué significa ser un bailarín o una bailarina? ¿Cualquiera puede bailar una pieza tuya o qué tipo de características o capacidades específicas necesitarías en esta persona? ¿Cuáles son tus intereses creativos? ¿Cuál o cuáles sentidos y significados son —si es que hay uno o varios— los que rigen tu obra en general? ¿Qué guía tu obra?

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española nos dice en su primera definición que un silabario⁸³ es un “libro pequeño o cartel con sílabas sueltas y palabras divididas en sílabas, que sirve para enseñar a leer”, lo cual nos inspiró para rastrear en las respuestas de los entrevistados de manera muy compacta, algunos de los conceptos que nos permitieran leer su práctica coreográfica desde el lugar en el que ellos se enuncian, con sus palabras, con sus teorías coreográficas individuales descritas en una serie de reflexiones que pasan por su práctica escénica, por sus procesos del cuerpo, pero que son esta vez enunciadas a través de sus frases escritas.

⁸³ Véase el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española <http://dle.rae.es/?id=Xs6VW07> consultado el 4 de mayo de 2017.

Con base en las respuestas obtenidas de las entrevistas, decidimos presentar lo que denominamos un *silabario coreográfico*, en el que se pueda acceder a una serie de conceptos relevantes para los coreógrafos al describir su práctica; se trata de identificar elementos que nos permitan aproximaciones más íntimas a su epistemología creativa hacia la danza y la coreografía desde su particular forma de abordar los procesos coreográficos.

Presentamos aquí el *silabario coreográfico*, el cual no abarca todos los conceptos o inquietudes que Angoitia, Mancillas y Avendaño han desarrollado con su propio cuerpo y el de sus equipos de trabajo a lo largo de su trayectoria coreográfica, sino que muestra, de forma parcial, algunos de los elementos presentes en su pensamiento coreográfico en este momento particular de su vida artística. Las definiciones que fueron apareciendo a lo largo de la entrevista y que son presentadas alfabéticamente en un cuadro que nos permite contrastar sus respuestas.

En algunos casos, los conceptos no aparecen con su respectiva definición, debido a que no fue abordado ese aspecto dentro de la entrevista o simplemente no resultó una motivación en las reflexiones que llevaron al coreógrafo a compartir sobre su práctica escénica. El armado de este *silabario coreográfico* requirió también de un ejercicio de interpretación para localizar entre las diversas entrevistas presenciales realizadas a lo largo de esta investigación, conceptos clave que, en algunos casos, no fueron enunciados de forma directa por los coreógrafos pero que su descripción atendía a una categoría que pudimos referenciar.

Las casillas en blanco no expresan la omisión consiente del creador para definir ese concepto. Son un indicador, un termómetro que nos marca los intereses, las inquietudes creativas que forman parte o no del universo de posibilidades de ese artista y que de manera orgánica se fueron decantando en las respuestas de las entrevistas.

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Arte Contemporáneo	Se mueve dentro del fenómeno significativo que ocurre en el sujeto y de todas las consideraciones que articulan un sentido de pertenencia al fenómeno-tiempo que habita.		
Bailarín	Individuo que tiene fuego en el cuerpo y en la mente. Cuando la persona tiene fuego en el cuerpo tenemos un bailarín natural, cuando también lo tiene en la mente, tenemos además la naturaleza del filósofo, creo que el espíritu del arte contemporáneo busca esta integridad. Ser un bailarín bajo esta concepción representa un don arduo que se esgrime con dificultad pues solo es válido progresar en aquello que nutre tanto al ser simbólico como al físico, la pura mecanicidad no hace pleno a ningún bailarín.	Elemento esencial para la práctica coreográfica. El bailarín más allá de lo que puede o no hacer es potencialidad pura para el coreógrafo. Es quien soluciona las propuestas del autor. Es la comprobación de la verdad del coreógrafo.	Persona dispuesta a predisponerse para protagonizar un acto de escenificación, ser generador de actos extracotidianos, y si está entrenado para ello se agradece.
Coreografía	Representa el hecho de componer creativamente con base en cuerpos humanos. Una composición que puede resolver una inquietud artística por medio de un proceso de puesta en escena significarse ante un auditorio humano y que tiene una serie de elementos (tiempo, espacio, luz, música, etcétera.) que corresponden a la idea integral de dramatúrgia escénica.	Posibilidad. Herramienta para estructurar el desorden interno que provoca a “hacer”.	Es imaginar que puede ser una forma de generar narrativas, desde, con y para los cuerpos.

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Coreógrafo	Es un ente que está en contacto dinámico consigo mismo como sujeto del tiempo al cual pertenece. Existe en simbiosis respecto a un cúmulo de influencias complejas que lo hacen ser parte del acontecer de su tiempo, este tiempo determina, invita y confronta al sujeto. Es el que desempeña el oficio de desarrollar convicciones que involucran la expansión y exploración metódica del lenguaje coreográfico-escénico respecto a forma y contenido.	Artista que en su práctica busca generar interrogantes, cuestionar los conceptos existentes e indagar en las percepciones de lo que llamamos realidad.	
Coreógrafos Contemporáneos			Son aquellos que intentan no mantenerse al margen de la vida cotidiana; la cotidianidad como el acto más contemporáneo, ya que en la medida que la cotidianidad sucede en el “aquí y el ahora” incluso es anterior que la “coreografía contemporánea” misma.
Cuerpo			Es el fonema celular de otros fonemas secundarios que dan forma a un alfabeto con lo que se estructura la palabra como tercera forma de aproximarnos y generar entonces una “hipotética existencia del lenguaje de la danza”. El cuerpo es un significante, del que se desdoblan los significados y de ahí que se intente reconocer los múltiples significados del significante (cuerpo) dependiendo del contexto.

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Estructura Coreográfica	Es la combinación de una visión interior ligada a un principio de valor o necesidad del trabajo con la capacidad de figurar un proceso de realización concreto –que incluye una visión metódica subyacente desde un inicio o no según el caso–. La estructura se desprende de la inquietud inicial y su desarrollo dentro de una concepción dramática que potencie adecuadamente la naturaleza de impacto y progresión que se desea para la pieza.		
Estructurar una pieza			Opción 1) Pensar en el cuerpo de quién encarnara la pieza cuando hay una temática a priori. Opción 2) Cuando se tiene el cuerpo a priori y la temática, se trata de imaginar de qué forma el cuerpo-temática pueden cohabitar y se intenta que, al momento de entablarse la simbiosis a la vista del espectador, pueda leerse como la “cosa más natural”- ecológica.

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Investigación del Cuerpo			Se trata de pensar en universales, razón por la que se pone en el centro al cuerpo: el cuerpo entendido como un signifiante en sí mismo o del valor que le otorga Ferdinand de Saussure al signifiante. Y a este signifiante/cuerpo, donde su valor es polisémico/múltiples significados. De ahí que el signo: signifiante-significado (/cuerpo-cuerpo/: /cuerpo vagina-cuerpo pene- cuerpo intersexual/- mujer-hombre-homosexual-etcétera) transmute a cualquier contexto.
Lenguaje Coreográfico	Puede ser tan plástico y flexible como el de la pintura. Potencial que sugiere una máxima penetración y liberación de impulsos corporales con el propósito de señalar un camino hacia el orden de complejidad del cuerpo actual y ancestral, de los lenguajes que necesita generar o que lo permean –al cuerpo–, y de las influencias culturales que lo habitan en la actualidad.	Es diverso, no existe un solo lenguaje, cada creación produce y condiciona el medio para ser realizada. Se puede recurrir y utilizar cualquier tipo de recurso escénico o no.	

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Lenguaje de movimiento	En la elaboración de lenguaje se busca un desarrollo de movimientos acorde con la identidad de la idea para cada pieza. Solo son utilizadas bases de lenguaje técnico consolidado cuando estas apoyan directamente la identidad de la coreografía. Esta metodología permite que la pieza evite hibridaciones a priori y que esta construya su propia identidad en un proceso directo que acentúa la unicidad y organicidad propia.	Dispositivo ecléctico a través del cual se afirma algo que no es verdadero, que funciona de forma momentánea. Decir lo contrario sería mentir. Implica el desapego de una percepción o disciplina creativa pues no existe una sola respuesta válida que condicione el ser fiel a un lenguaje determinado. El lenguaje de movimiento es siempre cambiante, se integra y se usa de acuerdo con la necesidad de cada obra, aun sabiendo que esas decisiones pueden generar dudas al espectador o que excluya a la obra de algunas programaciones por la estética que defiende.	
Multidisciplina	Si bien es la utilización de recursos múltiples por lo general: acciones, música, sonidos, vestuario, iluminación o proyecciones, la utilización multidisciplinar se efectúa como un elemento sintético de lenguaje, respetando la conformación de una idea integral coreo-dramática que incluye necesariamente a cada elemento. No es una multiplicidad de elementos reunidos arbitrariamente, sino una síntesis orgánica de elementos que coexisten necesariamente engarzados.		

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Obra Coreográfica	Finalización del proceso creativo, maduración de la práctica coreográfica que nos da la posibilidad de hacer explícito un fenómeno humano por medio de la danza en un escenario.		
Obra de sitio específico	Por lo general se parte del espacio concreto –site specific <i>performance</i> - como detonador de una respuesta creativa que se desarrolla y medita también en la interacción con él mismo. De este modo el centro creativo parte del espacio en un primer término, articulándolo en relaciones objetivas o subjetivas con el cuerpo, sonidos, música y objetos según sea el caso.		
Práctica coreográfica	Resulta de un proceso de investigación donde el cuerpo ocupa un lugar central. De modo general el aspecto introspectivo de la práctica consiste en figurar desde el ser del cuerpo un contexto, un campo de observación, de interacción y sensibilización donde la corporalización de este motivo desprende reconocimientos y material estético que puede encaminarse hacia la elaboración de una idea, una posibilidad experimental, o un lenguaje.		

Concepto	Rodrigo Angoitia	Miguel Mancillas	Lukas Avendaño
Proceso Coreográfico		Quehacer que implica cuestionar las creencias en torno a uno mismo y al deber ser, espacio donde se canalizan las inquietudes por las definiciones preestablecidas.	Es el acto de discursar la vida cotidiana dotándole a este discurso un tratamiento desde la escenificación y una que otra producción hechiza.
Proceso Creativo	Se trata de acoger la idea de diseñar cada pieza como un reto específico de momentum-idea-lenguaje, de allí que el proceso de investigación de cada pieza sea por lo general inédito y abierto. Esta visión se desarrolla sobre la base de un equipo artístico empático, un laboratorio de prácticas artísticas enfocadas y el desarrollo técnico-material respecto al proceso y finalidad de la obra.	Orden diverso y muy variable en el que se van definiendo los elementos que llevan al resultado final. En ocasiones surge del análisis del cuerpo, a veces de un guion, otras del accidente. Proceso de constante ajuste de existencia y eliminación de elementos como la plástica, el audio o elementos escenográficos durante un periodo de tiempo.	Espacio para reconocer mis limitantes y desde ese lugar, llevar mi experiencia a la mayor posibilidad, para que, de ahí, el acto cotidiano pueda revolucionar al extracotidiano, y de ahí que el o las que miren, se permitan asombrarse como la primera forma de predisponerse a ser tocados en sus subjetividades.
Técnica Corporal	Cada técnica corporal hace énfasis en determinados aspectos de cohesión y principios de movimiento que aportan un conocimiento específico con posibilidades eficientes y teatrales de movimiento, amén de una determinada personalidad estética.		

La práctica de la coreografía escénica sigue siendo uno de los temas poco estudiados y teorizados en México. Este desconocimiento ha generado que cuando se habla de coreografía se piense en una serie de recetas o fórmulas que, de manera esquemática (a modo de manual), presupongan la operación de estructuras estandarizadas. Como pudimos observar en el

silabario coreográfico, no todos los conceptos se aparecieron en las respuestas de los tres coreógrafos, y en los casos en los que un concepto se apareció en los tres, nos aporta tres perspectivas completamente diferentes de un mismo concepto.

De los tres coreógrafos estudiados, Mancillas fue el único que expresó un fuerte conflicto por contestar la entrevista aplicada, dado que, para él, el dispositivo de enunciación elegido para sus reflexiones es el cuerpo vivo, la coreografía y la danza. Ya que le aporta la posibilidad de materializar y deconstruir de manera permanente un discurso filosófico en el aquí y el ahora, exponer sus contradicciones sin que éstas representen un discurso de verdad que lo ate o lo sujete a defender ese punto de vista de manera inamovible.

Es en este contexto de la problemática particular de la práctica de la coreografía, es que se destaca el hecho de que para la escritura del *silabario coreográfico* de Angoitia, Mancillas y Avendaño, algunos de los conceptos o criterios de composición coreográfica se asemejan, otros se distancian radicalmente, lo cual nos aporta evidencia de las subjetividades en juego cuando abordamos las poéticas coreográficas de cada autor, lo cual está íntimamente relacionado con lo expuesto en la presente tesis como *coreografía polimórfica*.

Anexo 2

Rodrigo Angoitia

A. Cronología coreográfica

- 1.- *Peces Guerreros* (1991). Teatro de la Danza-XI Premio INBA-UAM, CDMX. Danza Luthor.
- 2.- *Estación Desierto* (1992). Teatro La Paz, La Paz, B.C.S. Danza Luthor.
- 3.- *Terciopelo La piel del misterio* (1993). X'teresa Arte Alternativo, CDMX. Danza Luthor.
- 4.- *Orgasmex Plus* (1994). Foro del Museo Universitario del Chopo, CDMX. Danza Luthor.
- 5.- *El hambre* (1994). Sala Miguel Covarrubias-XIV Premio INBA-UAM, CDMX. Danza Luthor.
- 6.- *Gleiskörper -Cuerpo de vías-* (1995). Obra para sitio específico. Estación subterránea de tranvías "Danziger Platz", V Festival de Verano de Ludwigshafen, Alemania. En colaboración con Beate G. Zschiesche.
- 7.- *Eternexos* (1997). Obra para sitio específico. Depósito de tranvías de Ludwigshafen, VII Festival de Verano en la Ciudad de Ludwigshafen, Alemania. En colaboración con Beate G. Zschiesche, Estudio 28.
- 8.- *Civilización R...Jesús es una flor!* (1997). Teatro de la Danza-XVII Premio INBA-UAM, CDMX. En colaboración con Beate G. Zschiesche, Estudio28.
- 9.- *Y la nave va...* (1998). Teatro de la Danza-XVIII Premio INBA-UAM, CDMX. En colaboración con Beate G. Zschiesche, Estudio28.
- 10.- *El arrecife* (1999). Plaza de la Constitución CDMX. Celebración por el Nuevo Milenio. Obra de sitio específico. En colaboración con Beate G. Zschiesche y el artista plástico Andrés Mendoza, Estudio28.
- 11.- *esperar* (2000). Obra de sitio específico. Foro 28, Xalapa, Veracruz, Estudio 28.
- 12.- *Esperar im inneren des bunkers* (2000). Obra de sitio específico. Búnker en Ludwigshafen, X Edición del Festival de Verano de la Ciudad de Ludwigshafen, Alemania. En colaboración con Beate G. Zschiesche, Estudio28.
- 13.- *esperar 1.3* (2001). Obra de sitio específico. Foro Teatro Contemporáneo, CDMX, Estudio 28.
- 14.- *Danzas sobre el vacío* (2003). Teatro Studio T, Xalapa, Veracruz, Estudio 28.

- 15.- *Sleep into seconds...* (2004). Estreno Teatro de la Danza- Ganadora del XXV Premio INBA-UAM en Coreografía, Palacio de Bellas Artes (Categoría A), mejor música original (Francisco Malacara) CDMX, Estudio 28.
- 16.- *Tardeada Transgénica Vol. 1* (2004). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Xalapa, Veracruz, Estudio 28.
- 17.- *Danzas sobre el vacío 03* (2005). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Xalapa, Veracruz, Estudio28.
- 18.- *Barbarella Fuga en el Multinivel* (2005). Teatro del Estado, sala “Dagoberto Guillaumin” Xalapa, Veracruz, Estudio28.
- 19.- *Spleen* (2005). Foro “Torre Lapham”, Xalapa, Veracruz, Festival del Día Mundial del Teatro, Estudio 28.
- 20.- *Sleep into seconds...* (2006). -versión extendida multimedia- Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Xalapa, Veracruz, Estudio 28.
- 21.- *Epifanía ecléctica* (2007). Centro Cultural Los Lagos U.V. Xalapa, Veracruz. En colaboración con Beate G. Zschiesche, Estudio 28.
- 22.- *Licenciados Serie 2008-Generación M.T.* (2008). Teatro de la Danza- Premio INBA-UAM. Obra montada con Cuatro x Cuatro –arte escénico-, CDMX.
- 23.- *Retratos del Horror Iconografía trágica de lo femenino* (2008). Teatro La Caja ORTEUV, Xalapa, Veracruz, Estudio28.
- 24.- *Die Shöne und der beton -La bella y el concreto-* (2009). Obra de sitio específico. Explanada y bordo bajo una red de autopistas en la Ciudad de Mannheim, Alemania. En colaboración con Beate Düvel y Sabine Rittner. A partir de una idea de Beate Düvel.
- 25.- *El ojo y la soga* (2009). Teatro de la Danza, XXX Premio INBA-UAM, CDMX, Estudio 28.
- 26.- *Solar* (2009) Centro Cultural Universitario Tlatelolco-UNAM. Obra de sitio específico. Comisionada para el 25º aniversario del Festival de México en el Centro Histórico, CDMX, Estudio 28.
- 27.- *AmnesiA* (2010). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Festival Internacional Abril & Danzar, Xalapa, Veracruz, Estudio 28.
- 28.- *Itinerarios de naufragio* (2010). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Festival Internacional Abril & Danzar, Xalapa, Veracruz, Estudio 28.

- 29.- *Monopolite* (2011). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin. Grupo Meif 2008-Facultad de Danza U.V.
- 30.- *Focos Rojos* (2011). Teatro La Caja ORTEUV, Xalapa, Veracruz. Instalación Coreográfica montada con la Compañía Danza U.V.
- 31.- *Transit Passengers* (2011). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Xalapa, Veracruz. “La nueva carne” Proyecto de titulación, Facultad de Danza U.V.
- 32.- *Album Vol. 1* (2012). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin, Xalapa, Veracruz. “Ich Winkil Intus Decretum” Proyecto de titulación, Facultad de Danza U.V.
- 33.- *Still Life* (2012). Laboratorio Arte Variedades LARVA, Guadalajara, Jalisco. Obra montada con Crisol danza-teatro.
- 34.- *Maquinaria Polifónica Retroviral* (2012). Casa del Lago U.V. Xalapa, Veracruz, Estudio 28.
- 35.- *Marilyn! In memoriam Norma Jean* (2013). Casa del Lago U.V. Grupo Meif 2010-Facultad de Danza U. V. Xalapa, Veracruz.
- 36.- *Sex Machine* (2013). Casa del Lago U.V. Grupo Meif 2010-Facultad de Danza U.V. Xalapa, Veracruz.
- 37.- *In Mácula* (2013). Casa del Lago U.V. V Festival Internacional Cuatro x Cuatro. Obra montada con Cuatro x Cuatro Arte Escénico.
- 38.- *El Museo Marilyn* (2013). Danza expo-performance, sala 2 Facultad de Danza, Grupo Meif 2010-Facultad de Danza U.V. Xalapa, Veracruz.
- 39.- *Mr Nobody* (2014). Foro 28, VI Festival Internacional Cuatro x Cuatro, Estudio 28.
- 40.- *Oratorio* (2014). Foro 28, VI Festival Internacional Cuatro x Cuatro, Estudio 28.
- 41.- *Frágil* (2015). Teatro del Estado, sala Dagoberto Guillaumin. Obra montada con Crónico-colaboraciones escénicas.
- 42.- *Frágil* (2016). versión extendida. Teatro Hermanos Rodríguez, San Cristóbal de las Casas, Festival Cuatro x Cuatro, Chiapas. Obra montada con Crónico-colaboraciones escénicas.
- 43.- *Mar Muerto* (2016). Teatro de la Danza. Obra finalista del XXXV Premio INBA-UAM, CDMX, Estudio 28. Obtuvo el reconocimiento a la mejor iluminación de Hugo Heredia.
- 44.- *Inversión* (2017). Plaza Xalitit, Xalapa, Veracruz. Grupo Meif 2013-Facultad de Danza, U.V.

Videodanza

1.- *12 Moai* (2012). Coreografía: Rodrigo Angoitia. Videografía: Alfredo Salomón. Centro de Producción Coreográfica CEPRODAC INBA- Estreno en el espacio sede del CEPRODAC INBA, CDMX.

Coreografías proyectos interdisciplinarios de Teatro y Coreografía

1.- *Ana ¿verdad?* (2002). Foro de las Artes C.N.A. CDMX. Dirección: Margarita Mandoki. Coreografías: Rodrigo Angoitia.

2.- *Modelo para Armar* (2005). Teatro Juan Ruiz de Alarcón UNAM. CDMX. Dirección y Dramaturgia: Pablo Mandoki. Coreografías: Rodrigo Angoitia.

3.- *La congregación de los perros héroes* (2006). Faro de Oriente. CDMX. Dirección: Israel Cortés. Coreografías: Rodrigo Angoitia.

4.- *Réquiem para sombra y séquito* (2007). Foro de las Artes C.N.A. CDMX. Dirección y Dramaturgia: Gabriela Ochoa. Coreografías: Rodrigo Angoitia.

B. Programa de mano del estreno de *Amnesia*



Estudio 28



24 de Abril de 2010

Teatro del Estado Gral. Ignacio de la Llave

Sala Dagoberto Guillaumin

20:30 hrs.

Compañía:

Estudio 28/ México

Programa:

Amnesia & Itinerarios de Naufragio

Amnesia es un itinerario de imágenes que sitúan al cuerpo en un mundo limitado a espacios estrechos o reducidos. La pérdida de diferentes porciones de la memoria o la lucidez ordinaria acarrea una reminiscencia difusa de espacios y esencias ancestrales o lejanas.

Amnesia es un agente que destruye los planos habituales de la conciencia y en su desgaste revela un cuerpo reducido a espacios mínimos. Un viaje de retroceso hacia un cuerpo remoto que revela diferentes condiciones esenciales.

Amnesia absorción minimal en abismos y paisajes metafóricos: fosas, túneles, pasillos y atarjeas. Reductos donde el cuerpo transita al límite de un proceso de contorsión, espasmo e inercia.

Concepto, coreografía e interpretación: Rodrigo Angoitia*

C. Nota de prensa del estreno de *Amnesia*





El Periódico
de los Universitarios



Universidad Veracruzana
Dirección de Comunicación
Universitaria
Departamento de Prensa

Año 10 • No. 393 • Abril 12 de 2010

Xalapa • Veracruz • México

Publicación Semanal

Contenidos

Centrales

Editorial

General

Campus

Entrevista

Becas y
oportunidades

Arte

Deportes

Contraportada

Números Anteriores

Créditos

El 15 de abril en Xalapa

Ko Murobushi abre el Festival Abril y Danzar

El máximo intérprete de la danza butoh a nivel mundial inaugura el Festival que se llevará a cabo del 5 al 24 de abril

Workshops, exposiciones, instalaciones, conferencias y presentaciones en diversos espacios de la ciudad

Marcelo Sánchez Cruz

Ko Murobushi, máximo exponente de la danza butoh, realizará una presentación especial en su gira por Latinoamérica, el jueves 15 de abril a las 20:30 horas en la sala "Dagoberto Guillaumin del Teatro del Estado, para presentarse en la ceremonia de inauguración del Festival Abril y Danzar 2010, que tendrá lugar en Xalapa del 5 al 24 de abril, así lo informó Abraham Ponce, director de la compañía de danza Cuatro X Cuatro, organizador del evento.

La segunda emisión del Festival cuenta con el apoyo de la Universidad Veracruzana (UV), del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes –a través de la Beca de Fomento a Proyectos y Conversiones Culturales en la emisión 25 (Fonca-Conaculta)– y la Red Sur-Golfo de la Red Nacional de Festivales de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA-Conaculta).

En conferencia de prensa se informó que las actividades académicas inician del 5 al 9 de abril con los workshops de danza aérea, taller del cuerpo y hip hop contemporáneo. Continúan del 12 al 16 de abril con el Laboratorio de Improvisación y Jam; el último de taller ofertado es Técnicas Postmodernas del Movimiento, a impartirse del 13 al 17 de abril.

El Festival busca ser un espacio de reflexión e investigación dentro del quehacer escénico en Xalapa y en México, por lo que sus actividades comprendieron como parte fundamental la Muestra Estatal de Jóvenes Creadores y la Plataforma Nacional de Solistas Contemporáneos, que se realizaron los días 10 y 11 de abril, respectivamente.

La Plataforma Internacional de Compañías de Danza inicia sus actividades el 15 de abril con la inauguración formal del Festival a cargo de la compañía KO & EDGE CO del legendario maestro Ko Murobushi, a las 20:30 horas en la sala "Dagoberto Guillaumin" del Teatro del Estado.

Shantí Vera, integrante de Cuatro X Cuatro, refirió que el Festival está focalizado en el arte coreográfico contemporáneo profesional, buscando un diálogo con el espectador, por lo que la selección de grupos participantes apela a diversas propuestas que ponen de manifiesto nuevas miradas en torno al espacio y el cuerpo.

Las sedes del Festival Abril y Danzar 2010 son la sala "Dagoberto Guillaumin" del Teatro del Estado, la Facultad de Danza de la UV, el Centro Cultural La Calle (Xalapeños Ilustres frente a la Escuela Primaria "Manuel De Boza"), el Teatro Carpa La Libertad (Ignacio de la Llave número 5), el Ágora de la Ciudad, la Galería de Arte Contemporáneo del Ivec (Xalapeños Ilustres sin número), la Explanada Los Lagos y la Churrería de Mis Recuerdos.

Las compañías participantes serán: Laboratorio punto D con la obra En-Tránsito, de Guadalajara, Jalisco; Danza UV Compañía en Movimiento con el programa Ser piel, Xalapa; Nadia Lartigue con la obra Punctum, México; Inside the Body Dance Theater con la obra Happy times en momentos K-brones, México; Musse D.C con la obra Zoom. 02, México-Cuba; Estudio 28 con el estreno del programa Amnesia & Itinerarios de Naufragio, Xalapa, y la compañía anfitriona Cuatro X Cuatro con la instalación Haiku 8 descomposición en rojo.

Informes y compra de boletos al correo: cuatroxcuatro_danza@hotmail.com. Para consultar la programación está disponible la página web: <http://festivalinternacionalabrilzydanzar.blogspot.com>.

Anexo 3

Miguel Mancillas

A. Cronología coreográfica

- 1.- *Recordando nuestros juegos* (1981). Auditorio Cívico del Estado. Hermosillo, Sonora. Obra creada junto con Diana Romero dentro del grupo Truzca.
- 2.- *Cables* (1982). Casa de la Cultura de Hermosillo, Sonora. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 3.- *Dzulum* (1982). Auditorio Cívico del Estado. Hermosillo, Sonora. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 4.- *Herencia de invierno* (1983). Auditorio Cívico del Estado. Hermosillo, Sonora. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 5.- *Soliloquio* (1983). Teatro Emiliana de Zubeldía. Hermosillo, Sonora. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 6.- *Yo, de Beatriz* (1984). Auditorio Cívico del Estado. Hermosillo, Sonora. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 7.- *Voz Extraña* (1985). Teatro Emiliana de Zubeldía. Hermosillo, Sonora. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 8.- *Otro cementerio* (1986). Teatro de la danza, México D.F. Obra creada dentro del grupo Truzca.
- 9.- *Toda mujer, todo hombre* (1986). Espacio del Alba. México D.F. Obra creada en el grupo Punto en el Espacio, México D.F.
- 10.- *Ángel* (1987). Teatro Emiliana de Zubeldía, Hermosillo, Sonora. Antares danza contemporánea.
- 11.- *...pero quédate cerca* (1987). Centro Cultural Los Talleres A.C. México D.F. Antares. Finalista del VI Festival coreográfico Internacional "Oscar López '90 " Quito, Ecuador.
- 12.- *De las 5 que quedaban* (1987). Teatro Pablo de Villavicencio, Culiacán Sinaloa. En colaboración con: Adriana Castaños.
- 13.- *En el bosque mágico* (1988). Teatro Emiliana de Zubeldía. Hermosillo, Sonora.
- 14.- *La hermana bizca (cuento triste en cuatro cuadros y una sola lluvia)* (1989). Sala Miguel Covarrubias UNAM, México D.F. Obra creada por: David Barrón, Adriana Castaños, Miguel Mancillas e Isabel Romero/Producción del 1er Gran Festival Ciudad de México SOCICULTUR.

- 15.- *Ese lado del tiempo* (1989). Sala Miguel Covarrubias, México D.F.
- 16.- *Llanuras líquidas* (1991). Teatro de la danza, México D.F. Obra creada por: David Barrón, Adriana Castaños, Miguel Mancillas y Saúl Maya/ Producción 3er. Festival Ciudad de México, Cuatro Estaciones S.C.
- 17.- *Cruor (a mi hermano Sergio, de Gustavo)* (1994). Antigua casa de Artesanos Hidalgo, Hermosillo, Sonora Antares. Proyecto seleccionado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en el rubro de jóvenes creadores 1993-1994.
- 18.- *Vuelo de noche* (1995). Auditorio Cívico del Estado, Hermosillo, Sonora. Grupo Tempura Mutantur.
- 19.- *Vestigio (9 minutos después)* (1995). Museo de Sonora (Antigua Penitenciaría), Hermosillo, Sonora.
- 20.- *Página 3, diario de Elena* (1996). Teatro Universitario, Mexicali B.C .
Producción para el grupo Paralelo 32, Mexicali B.C.
- 21.- *Triángulo Escaleno* (1996). Espacios Alternativos. Material coreográfico de obras de repertorio de Antares.
- 22.- *Ápteros por ansia* (1997). Teatro de la danza, México D.F. Coreografía ganadora del XVIII Premio INBA- UAM, Cuarto Concurso Continental de Danza Contemporánea Categoría A. Premio mejor ejecutante masculino (Miguel Mancillas), mejor vestuario, mejor aprovechamiento de los recursos escénicos.
- 23.- *Tiro al blanco, historia por entregas* (1997). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Proyecto seleccionado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en su novena emisión.
- 24.- *Fisuras* (1998). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Parte del programa Disecciones.
- 25.- *Haremos de las nubes* (1998). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Parte del programa Disecciones.
- 26.- *Descripción del objeto: Ninfa* (1998). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Parte del programa Disecciones.
- 27.- *Algo Cambio en el jardín* (1998). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Parte del programa Disecciones.
- 28.- *Retablo de la disbulia* (1999). Teatro de la danza, México D.F. Producción para el grupo: Danza Universitaria. Dirección: Raquel Vázquez.
- 29.- *Desert Eye* (1999). The Dance Center of Columbia College, Chicago Illinois. Producción de Antares/ Mordine and Co. (proyecto binacional).

- 30.- *En espera...* (1999). Teatro Universitario, Mexicali B.C. Premio SOMECE- VITARS, al mejor estreno del año.
- 31.- *Antes del Silencio* (2000). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora.
- 32.- *Entre muros* (2000). Galería del Centro de las Artes de la Universidad de Sonora.
- 33.- *Cielo en rojo* (2003). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Obra ganadora del Premio Miguel Covarrubias como la mejor coreografía.
- 34.- *Cerraré los ojos* (2004). Teatro Universitario, Mexicali B.C.
- 35.- *Alegoría* (2004). Espacio alternativo Cerro de la Campana Hermosillo, Sonora.
- 36.- *Impresiones fugaces* (2004). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Producida para el 50 aniversario de la fundación de la academia de danza de la Universidad de Sonora.
- 37.- *Falso Cognado* (2005). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Producción apoyada por el Programa de Apoyos Artísticos México en escena, primera emisión.
- 38.- *El ojo de Yago* (2006). Teatro Universitario, Mexicali B.C.
- 39.- *Polígono Irregular* (2007). Plaza Zaragoza, Hermosillo, Sonora. Producción apoyada por el Programa de Apoyos Artísticos México en escena, primera emisión.
- 40.- *DOS* (2007). Sala Miguel Covarrubias de la UNAM.
- 41.- *Tu hombro* (2007). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Producción apoyada por el Programa de Apoyos Artísticos México en escena, primera emisión.
- 42.- *La habitación* (2007). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora.
- 43.- *LADOALADO/ dueto* (2008). Teatro Universitario, Mexicali B.C.
- 44.- *LADOALADO* (2009). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora. Producción apoyada por el Programa de Apoyos Artísticos México en escena, primera emisión.
- 45.- *An option* (2010). The Dance Center of Columbia College, Chicago Illinois.
- 46.- *Que no descubran tu nombre* (2012). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora.
- 47.- *Pliegues* (2013). Pre-estreno Teatro de la ciudad de la casa de la cultura.
- 48.- *LADOALADO* (2013). versión para 7 bailarines. Plaza Central, Casa de la Cultura reposición de obra dentro del Desierto para la danza 2013.
- 49.- *Desatados* (2014). versión de calle, Plaza Zaragoza.
- 50.- *Cristalino, 9 noveno cielo* (2014). Palacio de Bellas Artes.
- 51.- *Retablo* (2014). Auditorio Héroes de Sinaloa, Guasave, Sinaloa.

52.- *PLIEGUES* (2014). Estreno en Sala Miguel Covarrubias en el Centro Cultural Universitario UNAM, México D.F.

53.- *Desatados* (2015). Versión para teatro. Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora

54.- *Conquer* (2015). Joyce Teather, Nueva York.

55.- *Los descalzos* (2017). Teatro de la Ciudad, Hermosillo, Sonora.

B. Programa de mano del estreno de *Falso Cognado*



Acércate, mírame pendiente y dependiente del medio; orgullosa, viviendo mi naturaleza, soy fuego... Transito, estoy en tí, déjate llevar, acércate. No te detengas, sacrificate, eres saliva, mirada húmeda, deja que tu cuerpo sea escombros, ruinas, yo te consumo... Acércate.

Fara

No soy mi imagen, ap

Doy vida, estoy completa, lo negativo es estímulo, me obligo a sobrevivir no importa lo hiriente. Qué es libertad si temo ser joven, ser vieja, estar sola... Quiero creer que la vida no es decadente, aún cuando hay tiempo de lujuria, maldad, de razón estéril. La fertilidad es conjuro, posibilidad, sobrevivencia, siempre esperanza... quiero creer...

Marina

Mi fuerza es el tiempo, también enemigo. Años alerta, no debo dormir; Veo tus ojos en mi espalda. Atenta espero y disimulo. algo termina en todo comienzo. (de vieja lo he aprendido...)

Emma

soy espejismo

He destruido, yo he querido hacerlo... amor, dignidad, vida. Por qué entonces ésta culpa que abrume y revientan mi cabeza? La sexualidad provoca conflicto, placer, gozo disfrazado de remordimiento? Yo no soy responsable. Sí, tengo miedo, duele sentir el corazón asfixiado e inmóvil. Sigo en pie, con todo este odio arrancaré lo que ha hechado raíz. Espero el momento oportuno para abrirme, que vean dentro. La suerte esta echada... Cómplice me abraza el silencio cómplice de mis bajezas.

Geva

descifra mis mentiras..
Cierra los ojos...

Escondo mi miedo a la ignorancia. La apuesta segura está en mis capacidades, conocer a mis enemigos: poder... No soy lo que me han dicho, no voy a quedarme quieta, conformarme es muerte, obscuridad del que no sabe, soy no lo que debo. ¿Qué oculta mi mente, qué veo en el fondo de mis ojos? Demasiados caminos, noches eternas, debo pensar no importa perderme, debo saber...

Anzueth

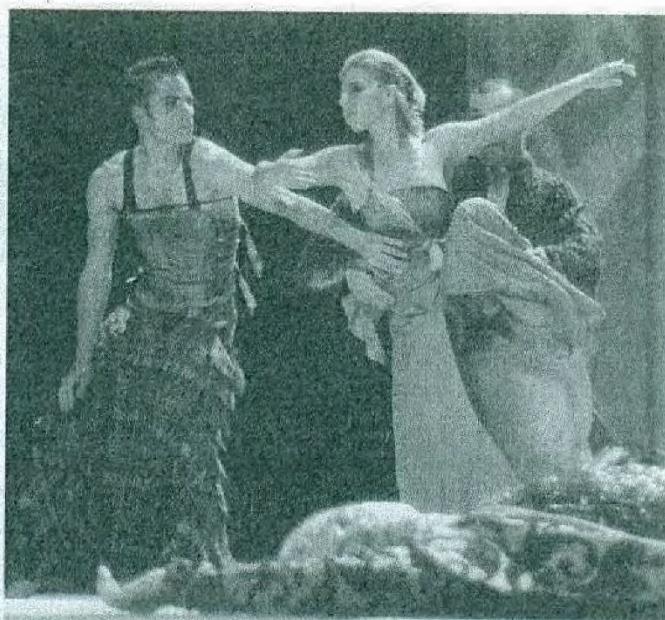
Soy juventud, arma a la que me aferro, compañía, refugio. Confío y disfruto su fortaleza; poder... ¿Belleza? tengo que abrazarla, mimarla por siempre... no me puede abandonar. Tengo hambre de ser admirada, inalcanzable, brillante, poseer, ser. No soy de fiar, juego con todos, manipulo... nunca voy a envejecer, deseame, te he convertido en mi espejo...

Jasiba

C. Nota de prensa del estreno de *Falso Cognado*

EL IMPARCIAL

Lunes 25 de abril del 2005



FOTOS: Alonso Castillo
Gervasio Cetto, Perla Álvarez, Isaac Chau y Miguel Mancillas impresionaron con su vestuario en "Falso cognado".

La mujer como un detonador

Por Liliana Chávez
lchavez@elimparcial.com

¡Sube las luces! ¿falta enfocar más? La escenografía casi está lista, falta un filtro, cortar aquí, mover la cortina de allá: Mónica Kubli e Ivonne Ortiz, diseñadoras de escenografía e iluminación, no dejan de correr de un lado a otro del negro entablado, frente a las butacas vacías que dentro de unas horas deberán estar ocupadas por el público y sus expectativas del estreno de "Falso cognado". Técnicos y bailarines observan constantemente el reloj.

Con el telón aún cerrado, la música empieza a llenar el ambiente, una mezcla de sonidos metálicos y medievales, de actualidad y pasado, se unen para presentar a los bailarines que, desde su aparición, transportan a otra época no definida.

El vestuario bailó también con Antares. Las telas se movían ligeras, las faldas, gabardinas, al mismo ritmo que las largas pestañas y los accesorios brillantes tanto como el maquillaje que disfracó los seis rostros sobre el escenario.

El escenario se vuelve el espacio de la historia de la humanidad, de sus épocas e ideologías. Simbolizado por el cambio de música y de sutiles cambios de vestuario, como en una máquina del tiempo, la coreografía hace viajar a los espectadores hasta una realidad en la que la mujer y el hombre se confrontan, se reconocen y desconocen.

Con "Falso cognado", creada y dirigida por Miguel Mancillas,

Antares demuestra —una vez más— que es un grupo taquillero: Atrajo más público al Teatro del Cobach que en la propia inauguración del Festival. "Un desierto para la danza", en su décimo tercera edición.

La mujer es el móvil de la coreografía, el detonador, afirma el director de Antares, Miguel Mancillas. Y bajo la pregunta inicial ¿qué es ser mujer?, el coreógrafo y su equipo de bailarines (Perla Álvarez, Gervasio Cetto, Isaac Chau, Eunice Hidalgo y Asiria Valenzuela) diseñaron los diversos personajes que interpretan en la obra.

"Me siento en ese compromiso de reflexionar, no de llevar a ninguna conclusión ni dar una moraleja, sino de jugar con los roles, qué es ser mujer, en qué consiste, si es en lo femenino, en el hecho de tener hijos o en qué", explica Miguel Mancillas.

Parte final de una trilogía que incluye también las coreografías "Tiro al blanco, historia por entregas" y "Cielo en rojo", el estreno de "Falso cognado" sin embargo, no es para Mancillas el fin del tema de la mujer.

"Me parece que es un tema del que no terminaría de hablar nunca, es muy emocionante el fenómeno del papel de la mujer en la sociedad, de los roles a lo largo de la historia, desde Adán y Eva, y la gran diferencia de lo que se está viviendo actualmente", agrega el coreógrafo.

■ Galería de fotos, video y comentarios de Antares en:



EL IMPARCIAL.COM

Miguel Mancillas (abajo) dirige a Antares en escena.

Anexo 4

Lukas Avendaño

A. Cronología coreográfica

- 1.- *Madame Gabia* (2005). Galería Curiel, Xalapa, Veracruz. Transnational Performing Arts Company.
- 2.- *Viento del sur* (2008). Museo de Arte del Estado de Veracruz, Orizaba, Veracruz. Transnational Performing Arts Company.
- 3.- *Cuarto creciente* (2010). Teatro del IMSS, Ciudad Juárez, Chihuahua. Andanzas.
- 4.- *Réquiem para un alcaraván* (2012). Casa de la Cultura de Juchitán, Oaxaca. Transnational Performing Arts Company.
- 5.- *No soy persona. Soy mariposa* (2014). Centro Cultural Calles y Sueños, Tehuantepec, Oaxaca. Transnational Performing Arts Company.
- 6.- *La manda* (2015). Ex Teresa Arte Actual, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México. Transnational Performing Arts Company.
- 7.- *Homine* (2015). Sala Dagoberto Guillaumin, DanzaExtrema 11° Festival Internacional, Xalapa, Veracruz. Ángulo Alternó.

B. Programa de mano del estreno de *Réquiem para un Alcaraván*



Réquiem para un Alcaraván

“La cultura mariposa es subversiva, a su vez, porque es disfuncional al sistema. Persigue la belleza, el placer, el juego, la diversión” Pedro Lemebel

Bailarín: Lukas Avendaño¹

Actriz invitada: Mary Cristóbal Lobo

Vestuario: Irene Martínez Antonio, Mary Cristóbal Lobo, Wendy San Blas, Gilberto Mtz. Fabián (*Dxi Laani*), José Ángel Gallegos Sánchez

Estandarte: Mariano Toledo Valdivieso y Jaime Montero Santiago

Maquillaje y peinado: Mónica Santiago

Texto original: Emilio Carballido y Lukas Avendaño

Música original: Medio *Xhiga* de Dominio Público

Diana Tradicional Istmeña de Dominio Público

"Bitopa zuu'do" (Son Calenda) de Atilano Morales

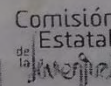
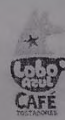
Gube II de Atilano Morales

Carreta *Guie'* de Dominio Público

¹ Becario del Programa de Creadores Escénicos 2011 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

“Proyecto Apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”

“Colaboradores e instituciones participantes”



Contacto:

avendanolukas@yahoo.com.mx

<http://requiemparaunacaravan.blogspot.mx>

C. Nota de prensa del estreno de *Réquiem para un Alcaraván*

Espacio de comunicación autónoma

Zapateando

Le echamos aire a la palabra para que vuele alto y lejos

aabronxalapa@yahoo.com.mx <http://zapateando.wordpress.com>

Inicio ¿Qué sigue y por qué lo vamos a hacer? #CIG #CNI #EZLN Tejiendo las redes de otra comunicación

← Jornada por el 26 de Julio

Imágenes marcha contra la imposición 23 Jul →

Muestran problemática social artes escénicas

Publicado el 23 / julio / 2012



Las Artes escénicas demuestran entre otras cosas la problemática social que se vive en Oaxaca con respecto a la diversidad sexual, afirmó en entrevista el bailarín y artista escénico Lukas Avendaño al promocionar su obra "Requiem para un Alcaraván" un ritual de desagravio a la muxeidad.

Compartir:



Los queremos vivos



abajo y a la izquierda

- [La canica](#)
- [La digna metáfora](#)

MEDIOS OTROS

- [Agencia Subversiones](#)
- [AndaLaLucha: Street Reporting on Global Struggles for Justice!!](#)
- [¡Periodismo de Las Luchas Dignas Mundiales, desde la esquina!](#)
- [Centro de Medios Libres](#)
- [Chiapas Denuncia Pública](#)
- [Colectivo Zero](#)
- [Cronica de sociales](#)
- [Desinformémonos](#)
- [Koman Illel](#)
- [La voz del anahuac](#)
- [Los Tejemedios. Resumen Semanal de los Medios Libres de México](#)
- [narco news](#)
- [Otras voces, otra historia](#)
- [Proyecto ambulante](#)
- [Somos el medio](#)
- [Surciendo](#)

PUEBLOS EN RESISTENCIA

- [Abejas de Acteal](#)
- [Asamblea Nacional de Afectados](#)