



NIERIKA. Revista de Arte Ibero

ISSN: 2007-9648

Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

Tortajada Quiroz, Andrea Margarita
Bailarines. Identidades disruptivas en construcción
NIERIKA. Revista de Arte Ibero, núm. 23, 2023, Enero-Junio, pp. 90-117
Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

DOI: <https://doi.org/10.48102/nierika-vi23.576>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077536005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Bailarines

Identities disruptivas en construcción

Andrea Margarita Tortajada Quiroz

Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información de la Danza

Cenidi Danza “José Limón”,

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

<http://orcid.org/0000-0003-4368-3756>

Male Dancers

Disruptive Identities Under Construction

Recepción: 3 de mayo de 2022

Aceptación: 16 de junio de 2022

Resumen

En Occidente la danza escénica es una práctica considerada femenina y contraria a las masculinidades hegemónicas. Por tal razón, los bailarines varones se ven obligados a superar obstáculos culturales, políticos, económicos y sociales para realizar su labor, y han construido y representado masculinidades alternativas. De esta manera, en la arena social las luchas no se reducen a “lo femenino” y “lo masculino” enfrentados sino que, como se estudia en este texto, también a las masculinidades diversas que buscan expresarse. Muchas veces, incluso, el término de masculinidades ni siquiera se aproxima a la identidad con la que se reconocen las personas que son consideradas biológica y socialmente hombres, pues plantean géneros alternativos y disidentes que rompen con el binarismo sexo-genérico generalizado, y los exploran y representan en una gran diversidad de formas dancísticas. Aquí se retoman testimonios de creadores escénicos que viven ese proceso artístico y político.

Palabras clave

Bailarines, danza escénica, masculinidades hegemónicas, géneros dancísticos alternativos, identidades disidentes

Abstract

In the West stage dance is considered to be a feminine practice that goes contrary to hegemonic masculinities. Male dancers are thus forced to overcome cultural, political, economic, and social obstacles by constructing and representing alternative masculinities. As such, in the social arena, struggles are not reduced to a conflict between the “feminine” and the “masculine” but, as studied in this text, to the expression of diverse masculinities. Oftentimes, even the term “masculinities” does not come close to the identity with which those who see themselves as men, both biologically and socially, identify with. Instead, they propose alternative and dissident genders that break with the generalized sex-gender binarism, and explore and represent them in a great diversity of dance forms. Testimonies of performing creatives who live this artistic and political process are taken up here.

Keywords

Male dancers, stage dance, hegemonic masculinities, alternative dance genres, dissident identities

Introducción

LA DANZA ES UN ARTE Y UNA PROFESIÓN CON LA DIGNIDAD DE CUALQUIER OTRA PRÁCTICA y actividad productiva lícita y de aporte social. Sin embargo, en la sociedad mexicana (y muchas otras) los bailarines varones se ven obligados a superar obstáculos culturales, políticos, económicos y sociales para realizar su labor porque disiente de las masculinidades hegemónicas, las cuales están fincadas en estereotipos y “repetición indefinida”.¹

La identidad masculina y su estereotipo tienen como referente a las masculinidades hegemónicas, que son “parte de la cultura pública [y de] representación colectiva”,² aunque intersecte con circunstancias sociales y culturales como clase, ciclo de vida, escolaridad, etnia, religión, actividad productiva, nacionalidad, discapacidades, etc., que cruzan a los hombres concretos. De tal manera que la identidad masculina está en permanente construcción, confrontándose con la sociedad a partir de las dinámicas relacionales y las experiencias individuales y cotidianas de los sujetos; se significa y resignifica de modo constante (y a veces contradictorio) “en función de la trama de relaciones que se establecen consigo mismo, con los otros [otras/es] y con la sociedad”.³ Ser “todo un hombre”, de acuerdo con las masculinidades hegemónicas, implica vivir una posición de poder y privilegio que, a su vez, exige obligaciones como la validación constante de su virilidad y la competencia con los otros hombres, quienes están sujetos a los “juegos” de guerra creados artificialmente y asignados socialmente.

Es así que en la arena social las luchas no se reducen a “lo femenino” y “lo masculino” enfrentados sino, en este caso, a las masculinidades diversas⁴ que buscan expresarse, cruzadas por una multiplicidad de realidades. Muchas veces, incluso, el término de masculinidades ni siquiera se aproxima

¹ Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, 12.

² David Gilmore, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, 18.

³ Alfonso Hernández Rodríguez, “Masculinidad ¿poder o dolor?”, 65.

⁴ Nombradas como masculinidades marginales, masculinidades heterodoxas, masculinidades emergentes o masculinidades silenciadas.

a la identidad con la que se reconocen las personas consideradas biológica y socialmente hombres, pues plantean géneros alternativos y disidentes que rompen con el binarismo sexo-genérico generalizado.⁵

Para ser considerado “un hombre verdadero” hay que cumplir parámetros establecidos, encarnarlos y repetirlos una y otra vez, en términos sexuales, estéticos, sociales, económicos y políticos. Hay que observar formas de vestimenta, prácticas y usos legítimos del cuerpo, o de lo contrario se está, como dice Monsiváis, en “peligro” de caer en el deshonor y la desgracia, cometer “el pecado irremisible: asimilarse a la conducta del género vencido para siempre: las mujeres”,⁶ las débiles, las inferiores y marginales. A los varones esto les significa discriminación, burla y violencia en todas las esferas de la vida.

Masculinidades en la danza escénica

Un camino para caer en el “deshonor” es desarrollarse como bailarines⁷ dentro de la danza escénica, pues existe una falsa identificación de este arte con el género femenino y, por otro lado (o quizá por ello), implica carencia de reconocimiento social como práctica y como profesión.

¿Por qué se identifica a la mujer con la danza? Precisamente por la escénica, que implica la construcción disciplinaria del cuerpo según preceptos de la academia, y cuyo fin es el escenario, es decir, está sustentada en la mirada y el deseo del otro. No sucede lo mismo, por ejemplo, con la danza

⁵ Jaime Esquivel, estudiante de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del Instituto Nacional de Bellas Artes, en su proyecto de tesis “Presencia masculina. Construcción de la identidad del bailarín de danza contemporánea”, incluso utiliza el término “masculinidades mejoradas”, en el sentido de estar más apegadas a la realidad que viven los sujetos y sus identidades, fuera del binarismo sexo-genérico.

⁶ Carlos Monsiváis, “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (A propósito de lo ‘Queer’ y lo ‘Rarito’)”, 12.

⁷ Me refiero específicamente a los bailarines y no a otros integrantes del campo dancístico (como coreógrafos y directores o artistas de otras áreas que ahí se desarrollan), pues son los sujetos con menor poder en dicho campo, a pesar de que es el grupo mayoritario que lo compone.

tradicional que tiene alto estatus y es una práctica para los varones, debido a su prestigio y propósito: hablar con los dioses.

La identificación danza-mujer tiene su referente en la arbitraria construcción del género femenino y en procesos culturales e históricos que adjudican valores y circunstancias comunes a ese arte y a las mujeres (el silencio, la sensibilidad, el cuerpo, la irracionalidad, la vulnerabilidad de estar sobre un foro, el dominio de la mirada sobre ella, la extendida idea de que es una práctica subalterna, improductiva y propia para débiles). Todo esto le da un bajo estatus a la danza dentro de las artes: el uso del cuerpo (sin mediación de instrumentos), su carácter efímero, el énfasis en la apariencia y en el cultivo de la corporalidad (que a diferencia de los deportes, considerado un “laboratorio de masculinización”,⁸ no implica, aparentemente, combate ni ruptura de “récores”).

Es contrario a la lógica de las masculinidades hegemónicas exponerse a la mirada del otro. De hecho, como dice Luce Irigaray, “el reinado del ojo y la mirada” es “esencialmente patriarcal y se refiere en gran medida a la modalidad masculina de expresar el deseo”, pues “el ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina; distancia y mantiene la distancia”, restando poder a las relaciones corporales.⁹ Y en la danza, uno de los sentidos primordiales es precisamente el tacto.

Como señala Bourdieu, los “usos legítimos” del cuerpo masculino, aquellos que establecen el “vínculo entre el falo y el *logos*”, son “hacer frente, enfrentar, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra”,¹⁰ y no mostrarse vulnerable ante los demás, rompiendo su “estatus no corpóreo, desencarnado” del que gozan los hombres. El “yo masculino”, dice Judith Butler, es como “un alma no corpórea”.¹¹

⁸ Fernando Chezes Fernández, “¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad?”, 218.

⁹ Luce Irigaray cit. en Oyarzún, “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, 61.

¹⁰ Bourdieu, “La dominación masculina”, 45.

¹¹ Judith Butler, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault”, 311.

La falta de prestigio y reconocimiento a esta profesión afecta a todos/as/es los/as/es sujetos que se desarrollan en el campo de la danza escénica, pero de manera muy especial a los varones, quienes se ven impedidos a cumplir su labor de proveedores y protectores (e incluso a sobrevivir), y tienen que recurrir a todo tipo de estrategias para sostener su vida productiva y su deseo.¹²

Otro aspecto más es la preferencia sexual que, independientemente de la que sea, es considerada “extraña” (homosexual por lo menos), por el hecho de que los varones se desarrollan en ese mundo “femenino”.

Sin embargo, la danza escénica reproduce “lo femenino” y “lo masculino” hegemonícamente concebidos en su hacer. Tanto en el proceso formativo como sobre el foro, esta danza reproduce los estereotipos de hombres y mujeres, sus movimientos y conductas culturalmente asignadas, la división sexual del trabajo y los usos legítimos de sus cuerpos. De tal manera que a los varones se les demanda dominio, poderío y agresividad, utilizar más espacio y energía, moverse hacia adelante, mirar de frente.¹³ Así elaboran las metáforas e imágenes masculinas, mostrándose como heterosexuales, como conductores y soportes de la acción, luciendo poder y haciendo uso de la violencia; lo cual, cuando el cuerpo se vuelve “espectáculo”, es un mecanismo de protección del cuerpo, y evita que lo alcance la mirada del deseo y lo convierta en objeto.

Así que también en un mundo supuestamente “femenino” se enarbolan las masculinidades hegemónicas, siempre en relación con el desarrollo de una conciencia del cuerpo, sus fronteras y operaciones. Cada género dancístico tiene sus estrategias para la representación de “lo femenino” y

¹² La gran mayoría de los bailarines no vive de bailar, sino de impartir clases y/o realizar todo tipo de trabajos que pueden ir desde la hojalatería hasta la lectura del Tarot. Véase Margarita Tortajada, “Estudio comparativo. Voces de estudiantes y bailarines/as profesionales de México. 1ª y 2ª partes”.

¹³ Ted Polhemus, “Dance, Gender and Culture”, 5.

“lo masculino”, y también sus disidencias. En el caso de la danza clásica, que crea movimientos estilizados, bellos y delicados, según las reglas de la academia, reproduce estereotipos, como sucede en el *pas de deux* del ballet romántico. Ahí los contrastes son evidentes: los varones manipulan a las bailarinas, sus movimientos son más expansivos y agresivos, sus saltos y giros no requieren soporte, abarcan más espacio en sus desplazamientos. Sin embargo se han hecho planteamientos que miran de manera crítica y burlona esas ideas, cuestionando las masculinidades hegemónicas.¹⁴

En la danza moderna, que en México estuvo cargada de nacionalismo y símbolos de mexicanidad, se expresaron las masculinidades hegemónicas, como sucede en la obra cumbre de ese movimiento, *Zapata* (1953),¹⁵ canto al héroe, al hombre, al macho. En la danza contemporánea el cuerpo ha actuado más explícitamente, incluso en términos de desnudez, y también ha hecho planteamientos abiertamente en defensa de la diversidad sexual.¹⁶ En la danza posmoderna, que ha trabajado, evidenciado y cuestionado las diferencias de género, aparecen múltiples representaciones y lenguajes.¹⁷

¹⁴ Desde el siglo xx existen bailarines y coreógrafos de ballet que han trabajado en este sentido. Un ejemplo es Nijinsky (véase Tortajada, “Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón”), y desde los años setenta Les Ballets Trockadero de Monte Carlo. En México es importante mencionar al coreógrafo Jorge Cano, que en 1955 estrenó *Fuego muerto*, la primera obra con temática homosexual que se conoce dentro del ballet en el país, y que causó revuelo entre la audiencia y la crítica.

¹⁵ Véase Tortajada Quiroz, “60 años de *Zapata*, danza y símbolo”.

¹⁶ El primer grupo que surgió con esta tendencia fue La Cebra Danza Gay (1995), dirigida por José Rivera, que se ha mantenido por casi tres décadas reivindicando la diversidad.

¹⁷ Hay numerosos ejemplos sobre este aspecto, como la obra *Muxe* (2007) de Jaime Razzo, que se vale de la danza butoh para representar al muxe oaxaqueño (véase Tortajada Quiroz, “*Muxe*: nacionalismo posmoderno y butoh mexicano”), o varias de las creadas por Miguel Mancillas, director de Antares Danza Contemporánea (véase Tortajada Quiroz, “Antares, de danza implacable y colisiones”), o creadores como Lukas Avendaño y Rodrigo Angoitia (véase Alonso Alarcón, “Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana”), entre otros.

Por su parte, la danza folclórica fundamentalmente reproduce las imágenes predominantes de hombres y mujeres “muy mexicanos”, y apela al orgullo, la cultura y tradiciones nacionales; generalmente utiliza vestuarios que protegen más el cuerpo de la mirada del otro, razones por las que los bailarines gozan de mayor aceptación entre las audiencias. Pero también ha sido ámbito para reivindicar la diversidad sexual, reflexionar sobre el significado de ser hombre y plantear otras formas y usos del cuerpo.¹⁸

En todos estos géneros dancísticos académicos, así como en sus propuestas ortodoxas y en las innovadoras que cuestionan los estereotipos, evidentemente también se cruzan concepciones de clase, etnia, apariencia, estética, virtuosismo, prestigio, capacidades físicas y artísticas.

Otros géneros, otros/as/es sujetos/as/es

Además de los géneros dancísticos mencionados, existen otras formas escénicas de la danza que nacieron fuera del medio académico y que muchas veces son consideradas “frívolas” o “comerciales”. Algunas de ellas provienen de las comunidades LGBTTTIQ+ negras y latinas que se mantenían apartadas, invisibles, en situación precaria, pero que optaron por usar su cuerpo y expresividad como un grito. Un grito hecho carne convertido en danza. Esas formas han migrado a México y se están reelaborando. Aquí me refiero a la cultura *ball*¹⁹ y al mundo *drag*,²⁰ pero también al *pole dance*²¹

¹⁸ La danza folclórica mexicana ha mostrado una gran apertura a la experimentación. Aquí sólo dos ejemplos: la compañía México de colores, dirigida por Carlos Antúnez, fundada en 2011, que se vale del humor y el travestismo, y el espectáculo *Hablando al chile de hombre a hombre* (2018), dirigido por Juan Carlos Palma, que reflexiona sobre la identidad masculina en el contexto mexicano.

¹⁹ La cultura *ball* o *ballroom* (y otros términos semejantes), surgió dentro de las comunidades LGBTQ negras y latinas en el Harlem neoyorquino de los años sesenta. Son espectáculos y/o concursos en los que se valen del travestismo, y en sus orígenes fueron clandestinos.

²⁰ Pertenece a la cultura *ball*. Uso del travestismo, realizado principalmente por varones que exageran rasgos del género contrario, al imitar a personajes del espectáculo o crear los propios.

²¹ Surgido a finales del siglo pasado en ciudades europeas. También es llamado danza

e incluso al *burlesque*²² (este último con larga y a veces “escandalosa” historia).

Aunque en sus inicios estuvieron apartados del mundo académico, han sido adoptados y enriquecidos por los bailarines de ese campo, especialmente por quienes encontraron un refugio para mostrarse libres de los estereotipos de la masculinidad exigida por el ballet, la danza moderna, contemporánea y folclórica. Así lo señalan varios testimonios de bailarines que se encuentran en la segunda década de su vida, como Giovanni,²³ quien afirma que:

El cuerpo no miente y en la escuela de danza no podía mostrarme “masculino”. Sobre todo las maestras criticaban mi peinado, vestimenta, maquillaje; me mandaban a hacer dietas para subir de peso y ganar volumen muscular. Decían que independientemente de mi sexualidad debía mostrarme fuerte, viril en el foro, pues sólo así podría trabajar en una compañía. Me pedían que por lo menos fuera “más neutral”. Una maestra me sacó de clase un día porque tenía las uñas pintadas; otra me criticaba porque mi calidad de movimiento era demasiado suave, como una mujer; otra que sólo estaba en la flojera. “Tienes que ser más varonil, si no esto no va a funcionar”, me decía una maestra. “Los hombres deben ser masculinos y las mujeres femeninas”, me decía otra.

Yo estaba en crisis y descubrí el *burlesque*, en donde sí puedo ser yo. En mi escuela y con mis maestras me hacía falta algo: yo quería ser libre y mostrar mi sexualidad sin tapujos, y no me lo permitían.

del tubo, pues sobre esa estructura el/la intérprete ejecuta movimientos acrobáticos. En el caso de los centros nocturnos, especialmente los *table dance*, los espectáculos están cargados de erotismo.

²² Arte escénico surgido en el siglo XIX en Europa, cuyo fin es mostrar diversos espectáculos parodiando situaciones e incluso formas artísticas. A la manera del teatro de variedades, presenta números de magia, malabarismo, canto, danza de diversos géneros, monólogos o diálogos, música, circo y otros.

²³ Tortajada Quiroz, Entrevista con Giovanni Gutiérrez.



Figura 1. LaggiO, octubre de 2021, Instagram @zonacool, Facebook @queerexotic.

Yo vengo de Veracruz y en realidad había visto *burlesque* desde el carnaval del puerto, que es *burlesque* callejero, así que era algo familiar para mí. Ahora todo el tiempo creo personajes nuevos, casi siempre femeninos (me salen mejor). También hago masculinos (aunque me tengo que esforzar más), pero son míos. Por eso digo que los movimientos no mienten jamás.

El *burlesque* es un juego escénico con el público, y mezcla disciplinas en el espectáculo. Para hacerlo, tienes que quitarte prejuicios y burlarte de todo. No se trata de “jotear para el público”, sino dar un

espectáculo de danza, circo, canto, tocar instrumentos musicales, hacer imitaciones. Es divertido y siempre hay ideas y movimientos diferentes para compartir.

Las críticas que recibí en la escuela en realidad me fortalecieron para el *burlesque*, porque este medio es duro, exigente, competitivo. Así que aprendí a defenderme y me convertí en LaggiO [La Gío] (figura 1).

Aunque esa propuesta es en la que se desarrolla, Giovanni mantiene un entrenamiento en técnicas académicas, pues las considera su base formativa y le garantizan hacer un trabajo de calidad, pues de lo contrario “terminas haciendo cualquier cosa”. Su entrenamiento no es rutinario, sino en función de los requerimientos específicos de los montajes y personajes que interpreta; por ello recurre al ballet, jazz, flamenco, danza contemporánea, folclórica y “lo que se necesite”.

Su espacio de trabajo son las instituciones públicas de difusión de la cultura de la Ciudad de México y otros estados; imparte clases de *burlesque* o de cabaret y da talleres infantiles, en los que ha descubierto que “lxs niñxs tienen otro rollo y expectativas del mundo”. Además hace coreografía, participa en diversos proyectos, baila en “un antro”, domina la danza en tacones (*high heels dance*) “desde hace diez años” y nunca se ha lesionado (“me lesioné más en la escuela de danza académica”). Forma parte de un colectivo de diez personas que se muestra incluyente: a diferencia de la danza académica y también de los espacios “comerciales”, éste promueve la participación de todxs: “hombre, mujer, alto, bajo. Un rollo de la *belle époque*”. Muchas veces entran a esos espacios comerciales porque “te da dinero rápido con videos, televisión, *hostess* en eventos”, y con esos ingresos, “puedes hacer lo artístico”.

Aquí en el *burlesque* hay mucha competencia y mala onda; los bailarines son elegidos por lo bonito, blanco, virtuoso, pero te puedes transformar. En el show te haces *drag* y te pones hermosa aunque

seas horrible. Debido a la pandemia hay más solidaridad y compañerismo. Eso faltaba: un pinche golpe de muerte para valorar lo que tenemos.

En la sociedad los bailarines son marginales. No tenemos un sindicato como los actores o músicos; no tenemos apoyos sustantivos. Pero yo tengo una vocación a prueba de hambre: hacer danza porque amas hacer danza, la que te guste.

La subcultural del *ballroom* es otra alternativa. Voguear,²⁴ competir, mostrarse, provocar, vivir libremente la sexualidad en la pasarela. Es una forma de resistencia, pero también una propuesta dancística; es una reafirmación del yo corpóreo y la manera de romper con concepciones binarias que pretenden encerrar a los/as/es bailarines/as. Al respecto, Obed declara (figura 2):²⁵

He hecho varias danzas como hip hop, jazz, Broadway, géneros que me aportan para hacer lo que me gusta y que al público le pueden fascinar, pero sentí que el *vogue* se adecuaba a mí, y se ha convertido en la manera de expresarme. Es mi forma de bailar, algo femenina, y con la que he aprendido a contrarrestar la parte masculina. El *vogue* me permite hacer la explosión de la peculiaridad de mi movimiento y hacerlo de forma estética. Lo siento y lo disfruto más que otras formas.

Sin embargo, no he dejado la formación académica porque me construye técnicamente, me fortalece e impide que me lesione. La escuela me aporta la técnica, porque en el *vogue* todavía hay fallas en ese aspecto; es muy joven en México. Puede haber riesgos para el cuerpo si no tienes un buen entrenamiento o conciencia corporal.

²⁴ El *vogue* o *voguing* tomó el nombre de la revista de modas del mismo nombre. Reproduce movimientos y poses de modelos en la pasarela. Su ejecución se ha vuelto cada vez más demandante y versátil al momento de realizar las competencias de varias categorías y ante jueces expertos.

²⁵ Quiroz Tortajada, Entrevista con Obed Barrón.

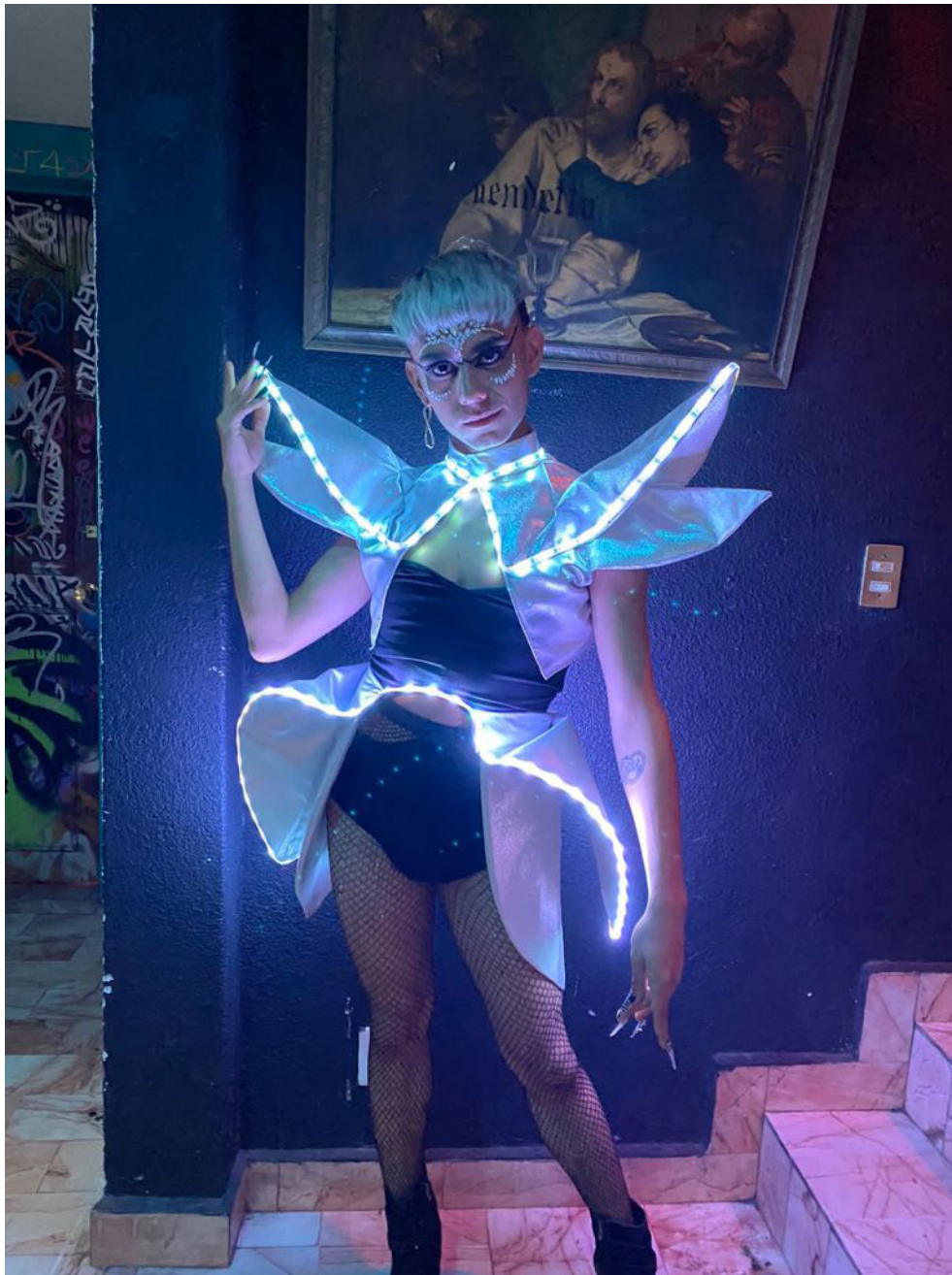


Figura 2. Obed en «Obeja Lova en Máquina Tragamonedas», octubre de 2021.

Son detalles que faltan, pero aun así está bien estructurado y se le puede añadir lo académico. A mi el ballet y la danza contemporánea me han dado alineación, trabajo en diferentes niveles, saber cuidar mi cuerpo; son armas para aplicarse, pero hay que respetar las cualidades del movimiento del *vogue*. Sobre todo me ha ayudado con la proyección escénica, que es el factor que más se evalúa en la comunidad *ballroom*.

El *vogue* nació por la necesidad de mostrar rebeldía y hacerse valer ante los ojos de los demás. Eso me atrapó. Así lo siento. Las comunidades que crearon el *vogue* eran reprimidas y han sufrido represalias por ser como son: negros, latinos, trans.

Pertenezco a la comunidad de vogueros porque me identifico con su historia, y aunque no vivimos en las mismas condiciones de cuando surgió, seguimos siendo juzgados y tratan de invalidarnos.

He sufrido discriminación por ser bailarín o por ser sujeto no binaria, agénero. Frente a esas normatividades de cómo ser hombre o mujer, en el *ballroom* he tratado de encontrar un punto medio en mi género o agénero, y me siento cómodo conmigo mismo. No he logrado tener la apariencia que deseo, pero sí he descubierto mi identidad, y validarla. Desde hace tiempo quería expresarme de manera personal sin tener que cubrir estándares ni las expectativas que los/as demás tienen de mí. Ahora estoy orgulloso. Mi comunidad es la LGBT, pero sobre todo es la comunidad *ballroom*, en la que buscan salirse de la norma y encontrarse a sí mismos, expresarse y que el mundo les respete. Son gente que me entiende y me apoya.

Afirma que fuera de su comunidad sufre de discriminación, pero el colectivo le ha fortalecido y le ha dado las armas para “defenderse”. Ello debido a que tienen espacios para el diálogo, en donde intercambian opiniones y debaten sobre su realidad y la del país.

Hemos aprendido a defendernos, a hacer escuchar nuestras voces

porque somos ciudadanos, pagamos impuestos y somos sujetos de derecho. Nos tienen que respetar. Legalmente tenemos derechos como cualquiera.

Soy parte de la *House of Loba* (como el animal feroz, segura en la pista, arrasa y es como una “vestida”). No tenemos un espacio fijo, pero es una comunidad solidaria. También hay mujeres y acogemos todas las feminidades. Hay diversidad, pero no hombres heterosexuales (aunque sí en otras *houses*, y son respetados).

Hace poco toda mi *house* nos fuimos a hacer prácticas públicas a Toluca y hubo gente que nos quiso cuestionar y detener. Teníamos bocinas y estábamos haciendo las categorías del *ballroom* (una de ellas es el *vogue*). Entonces un policía nos pidió que nos fuéramos o por lo menos que nos vistiéramos “adecuadamente”, porque muchas señoras se estaban quejando. Le explicamos al policía y a las señoras lo que hacíamos y los invitamos a platicar. Muchas personas se acercaron a mirar, grabar, pedir fotos.

En otra práctica pública masiva que hicimos en un espacio de los *brake dancers*, uno de ellos llegó y pateó a una chica. Le dijo que no era el lugar para hacer “esas cosas” porque había niños presentes. Fue indignante que hubiera recurrido a la violencia.

Hay un antes y un después de conocer a mi comunidad. Muchos que eran homofóbicos han acabado aceptando otras formas de expresión y de orientación sexual. Aceptan a los demás y se aceptan a sí mismos. Eso es importante para evitar la violencia. En mi caso, fui buleado desde la primaria y secundaria porque les parecía que yo era un niño maricón. Después, en la prepa, por dedicarme a la danza me señalaron y me dijeron que desperdiciaba mi vida y que bailar no me iba a dar para comer. Yo no voy a discutir con alguien a quien no le interesa aprender ni tratar de entender lo que hago. Es imposible hablar porque imponen juicios antes de preguntar.

Lo que sí es un hecho es que vivir de la danza escénica es difícil. Las instituciones no respetan la profesión y no pagan lo justo. No podemos regalar nuestro trabajo. En el *vogue* se me han abierto muchas puertas que me han permitido obtener ingresos, aunque no fijos, pero sí mayores a los de la danza académica. En las prácticas públicas, además de difundir el *vogue* se hacen cooperaciones voluntarias, pero también hay demanda de exhibiciones y de clases (como las que recientemente dimos Las lobas en Pachuca), shows, comerciales, películas, castings.

Me encuentro en un punto en el que me siento cómodo con lo femenino y masculino en mi danza. Me hace sentir bien conmigo mismo. Al explorar los dos lados, más me conozco a mí mismo y puedo expresar quien soy, la persona que quiero ser. Vivo un proceso de construcción de identidad permanente y hago un trabajo de introspección muy grande. Hay muchas cosas con las que no estoy de acuerdo con el sexo que se me asignó socialmente. Antes de este análisis, sabía que yo no estaba mal y no dejé que me afectara, pero ahora sí soy quien quiero ser.

Para Alexis²⁶ construirse como *drag queen* ha sido su manera de reafirmarse artística y personalmente (figura 3):

Mi personaje es Zymalia, una serpiente endémica de Nueva Guinea que es exótica, rara, muy deseada por los cazadores y coleccionistas, y así me siento yo: rara y exótica, lo que quieres tener pero no puedes. Hago *lipstick* [reproducción de una canción sólo con los labios], pero yo no imito. Me aprendo canciones con base en mi personaje.

El *drag* es crearte tu personaje, lo que quieres mostrar al público. Mi show está basado en la danza; utilizo sólo las bases de lo académico con el fin de mejorar mis posibilidades físicas y expresivas. Me des-

²⁶ Tortajada Quiroz, Entrevista con Alexis Córdoba.

lindé de la danza académica porque la sentía forzada: en la escuela o eres hombre o eres mujer; no hay más y a mí me gusta poder fluir entre ambos géneros, descubrir otras formas de movimiento. En la escuela los hombres son hombres; no hay otra alternativa y una busca la manera de desarrollarse y explorar más movimientos. Es un reto y con el *drag* he explorado muchas cosas, aunque aplico lo que me enseñaron en la escuela (postura, respiración, rotación de piernas, extensiones, giros). Así que la técnica sólo es para fortalecer mi cuerpo, no para expresarme. La técnica la he desarrollado para lo que yo quiero hacer.

Además de ballet y contemporáneo, tomé clases de jazz, jazz funk, hip hop, reguetón, acrobacia, hice *vogue*; todo lo utilizo en mis coreografías, las que son para mí y las que hago para mis bailarines. Conozco *drag queens* que jamás han tomado una clase de danza pero están bailando, y se ve la diferencia en la técnica. Yo sí la uso.

Fuera de la comunidad LGBT sí hay discriminación y el deseo de sobajar a las personas. Aquí no. Aquí somos lo que somos, podemos ser auténticas. Hemos roto con el pensamiento heteronormativo. Antes me afectaban las críticas, chiflidos, burlas y demás formas de ataque y discriminación en la calle; como que te llamen joto o maricón, pero poco a poco las ofensas y el mismo personaje me han empoderado. Yo lo uso a mi favor. Creo que en el fondo los violentos quieren hacer lo que yo hago y se detienen por miedo a la crítica.

Sí ha sido difícil, pero ahora estoy en un lugar donde me siento segura, estable, a gusto. No me oculto, no me visto de macho para evitar las ofensas. Eso sería una forma de reprimirme, de vivir en la mentira. Mejor asumirlo: sí, soy joto y qué.

Mi familia y amigos me han apoyado mucho, aunque cuando decidí dedicarme al *drag* mi mamá pensó que me iba a convertir en teibole-
ra, pero hasta me acompañó a comprar una peluca. Sin embargo, hay muchos casos de bailarines que son discriminados, corridos de



Figura 3. Matías Alva Hernández, Zymalia, octubre de 2021, Instagram @izan_matias.

sus casas o reciben burlas de sus propios amigos. Eso sólo por dedicarse a la danza y no convertirse en abogados o doctores. En el *drag* hay muchas historias al respecto; por ejemplo, cuando los vieron vestidos de mujer. Eso no sólo le sucede a los bailarines gays, sino también a los heterosexuales. A muchos de ellos los siguen tachando de jotos, sólo por dedicarse a la danza. Lo ven en automático: danza igual a homosexualidad.

Al mundo *drag* han llegado bailarines de toda la vida de danza contemporáneo o de la Compañía Nacional de Danza [del Instituto Nacional de Bellas Artes], buscando algo más libre, porque yo creo que el *drag* te ayuda a expresarte más plenamente. Con esa formación académica o sin ella somos artistas, y cada quien expresa lo que quiere y tiene. Exploramos nuestra feminidad, nos ayudamos, hacemos trueque y cada quien aporta algo; nos llamamos hermanas entre dragas, y hay de cualquier género y preferencia sexual. Entre nosotras nos podemos hacer pedazos, pero si alguien externo quiere dañar a una hermana (sobre todo un heterosexual) la defendemos y protegemos.

Gracias a la televisión y el cine se ha popularizado el *drag*. Muchas veces voy en el metro maquillado, los niños me piden fotos y me siento bien, pero también está la parte desagradable de las miradas y burlas. Aprendes a sobrellevarlo, a hacerle frente, ignorarlo. Vale la pena.

En el *drag* tenemos trabajo y público. Falta mucho por cubrir en el país, pues sólo estamos en ciudades grandes. Hay que crecer como comunidad y desarrollarnos como artistas. En mi caso vivo del *drag*, bailo, hago show, hosteo [recibir al público y tomarse fotos con vestuario], es mi trabajo y mi manera de expresarme. He aprendido a adaptarme a la sociedad, he cambiado de círculo de amigos.



Figura 4. Salvador Fierros, Diego, abril de 2022.

Un cuarto testimonio lo da Diego,²⁷ quien partió de los deportes a la danza. Se acercó al mundo del *fitness*²⁸ cuando era un adolescente y se capacitó como instructor. Más tarde tomó clases de ballet (“madre de todas las artes de la danza”, según sus palabras), danza contemporánea, jazz funk, reguetón. Todo ello acompañado de su entrenamiento como taekwondoin (hasta llegar a cinta negra 3º dan), la carrera de diseño gráfico y la maestría en administración de negocios. Toda esa formación lo llevó a establecer su propio estudio y tomar clases que él mismo ofertaba. Uno de ellos fue el *pole dance*, que tomó como una práctica deportiva.

Cuando tienes bases y preparación de danza es menos complicado que haya un progreso en el *pole*. Es gimnasia en una barra vertical. Me costó trabajo agarrarle gusto porque es una disciplina que duele, por los enganches que ocupas en el cuerpo. Andas moreteado toda la vida.

Tiempo después tomé un taller de *exotic pole* y me enamoré. El corazón me dijo: “De aquí eres, no lo dejes, no lo sueltes”. Es una variante del *pole*, pero tiene mucho de tabú. Está asociado a las *streppers*, y cuando le dices a la gente que lo practicas o te ven bailar se espantan, porque se centra en la sensualidad y seducción.

Me enamoré de ese estilo porque, como sucede con otros, es una forma de comunicación y de arte, es una terapia e impactas tanto a hombres como a mujeres. Hablo sobre todo de ellas porque el trabajo que hago desde los 15 años es con mujeres. Y con el *exotic pole* las veo desarrollar su sensualidad, autoestima, seguridad, proyección, hasta al caminar. En mi estudio también hay tres varones; se les facilitan los ejercicios de fuerza, pero no así la flexibilidad y la línea estética que se pide. Con las mujeres sucede al revés. Ellos además

²⁷ Tortajada Quiroz, Entrevista con Diego Cervantes.

²⁸ La acepción que aquí se señala es *fitness* como actividad física continuada y programada; un entrenamiento que busca la salud y bienestar a través de prácticas corporales deportivas e incluso artísticas (en las que están incluidas el yoga, la danza, diversos deportes y otros).

tienen sus trabajos como abogados o contadores, y deben cumplir. Pero ambos, ellos y ellas se empoderan con el *pole*, les sirve en lo físico y lo emocional.

Cuando estaba en la universidad me llamaba la atención la danza académica, pero me gustaba mucho mi carrera y era muy absorbente, así que era una cosa o la otra. Mis papás siempre me dieron apoyo y me decían: “Si quieres meterte a la danza, pues dale”, pero decidí concentrarme en el diseño.

Siempre he estado involucrado en el mundo *fitness*, porque mis dos hermanos mayores son maestros de taekwando y tienen gimnasios. Cuando yo abrí mi estudio no le dije a nadie ni pedí ayuda, y me ha ido bien. Desde los 15 años doy clases, primero de *fitness*, y luego fui maestro en un kínder, en donde daba una fusión de baile *fitness* y técnica de jazz.

Desde que tengo el estudio tomo las clases de los y las instructoras, y yo doy las de *exotic pole* y *sexy chair*. He creado mi propia versión de esos dos estilos, siempre pensando en estimular la sensualidad de las mujeres a través de la coreografía. Hago adecuaciones, en función de lo que sienten mis alumnas, gracias a la experiencia que tengo como bailarín y maestro. He desarrollado una manera de enseñar y una técnica, pero siempre teniendo fuentes de inspiración y haciendo fusiones.

Yo me considero bailarín, un bailarín de *exotic pole*. Ésa es mi profesión, aunque no tenga un título como tal. Considero que más que un documento, lo que vale es el impacto que se tiene en el público y lo que tú puedes generarle. Me encanta subir al escenario, transformarme según un personaje. Lo disfruto mucho. El *pole* funciona de manera organizada, aunque todavía no es considerado deporte olímpico. La federación mexicana promueve las competencias oficiales y establece los movimientos obligatorios, según el nivel en el que se

participe, el número de segundo que hay que mantener una posición, los ángulos de flexibilidad, la ropa que debe usarse, etc. Es gimnasia.

Pero lo que yo hago no es eso (no nada más). Yo hago *pole art* y ahí hay toda la libertad del mundo. También hay categorías, y yo participo en las exóticas. Además presento mis coreografías en teatros, discotecas u otros espacios. Al público le causa un impacto ver a alguien en el *pole* con tacones de 25 cm, pero si le sumas que eres hombre, ya ni te cuento. Todavía esta sociedad machista no está preparada para digerirlo y muchas veces te nombran con insultos. Pero cuando la gente entiende lo que es el *exotic pole* y reconocen sus aspectos atlético y artístico la apreciación es diferente, y hay respeto.

Hace unos días estaba en una fiesta en tacones de 25 cm con botas que me llegaban debajo de la pompa y un chavo se me acercó y me dijo: “Te admiro. Ojalá algún día pueda ser como tú y salir a la calle como tú lo estás haciendo, sin que me importe la opinión de los demás”. Ese comentario se debió a que hay personas que la pasan mal y no pueden sacudirse los estereotipos. Nos falta mucho camino por recorrer.

Puedo decir que yo sí vivo de la danza. Aunque al principio fue complicado, mi estudio funciona bien. Lo que hago me hace feliz, también mis clases, coreografías y estudiantes.

Un claro contraste aparece en el testimonio de Diego (figura 4), quien ha tenido una sólida formación deportiva, además de contar con estudios de posgrado que le han dado herramientas para establecer su propia empresa: un estudio de danza y *fitness*. De esa manera, ha edificado su propio espacio, que es su modo de vida, pero también su refugio para crear libremente. Lo hace en estilos que son muy nuevos y que provocan escándalo y críticas desde ámbitos del deporte y el arte, aunque tenga elementos de ambos.

Reflexiones finales

En los cuatro testimonios se señala el apoyo que han recibido de sus familias (algo no muy común en la danza y menos en los géneros que han elegido) y hacen referencia a la aceptación gradual que va teniendo su actividad por parte de diversas audiencias, en especial de hombres y mujeres heterosexuales. Sin embargo, Alexis señala que quizá ven a sus comunidades “como un museo” y acuden porque “les gusta la fiesta y ven lo que hacemos”; Giovanni asegura que la aceptación se debe a “la moda”, pero también a la apertura social hacia la diversidad; Diego confía en que, con el tiempo y perseverancia, ganarán respeto de parte de los diferentes públicos.

En todos los casos se saben afortunados/as/es porque su propuesta artística es una profesión que les permite vivir y emprender nuevos proyectos. Están conscientes de que están viviendo y laborando en espacios “fuera de la norma”, porque sus profesiones no se ajustan a lo que socialmente es aceptado como una actividad “masculina”, pero se consideran privilegiados/as/es por realizarla. Saben que están abriendo nuevos caminos laborales y creativos, y para ello deben vencer muchos obstáculos y prejuicios.

Giovani, Obed, Alexis y Diego coinciden al opinar que la sociedad mexicana es machista, conservadora, hipócrita y violenta, lo que les podría impedir desarrollar su danza. Ésta, en los ámbitos del *burlesque*, el *vogue*, el *drag* y el *exotic pole*, les ha dado una conciencia, un refugio, un espacio de desarrollo profesional, los ha empoderado y permitido construir sus identidades. Giovani, Obed y Alexis pertenecen a comunidades de apoyo y de trabajo que tejen redes de solidaridad y protección (Alexis incluso es madre de una casa, la *House of Ninfas*), discuten su circunstancia, se sitúan como colectivo en la sociedad y el campo de la danza. Diego, por su parte, vive esa protección dentro de su estudio, con instructores/as, alumnos/as e integrantes de la comunidad del *pole*.

A través de sus testimonios se percibe que han pasado por procesos de reflexión para definir quiénes son y construir su identidad. En tres casos

mencionan que lo han hecho en colectivo, con grupos de apoyo y diálogo, creando comunidades que defienden sus espacios, actividades y derechos. Son las estrategias que han desarrollado para sobrevivir, crear, compartir y luchar como artistas y ciudadanos/as/es.

En todos los casos han optado por la danza escénica, pero no académica, porque rechazan el binarismo y estereotipos que reproduce. Practican formas híbridas en las que se incorporan elementos de la cultura corporal popular proveniente de varios contextos y realidades, además del deporte, la danza académica y el espectáculo generalmente visto como “frívolo”, antes que artístico. Pero ellos/as/es lo reivindican como un arte escénico, con el mismo valor de la danza académica, pero con mayor libertad.

Así como las formas dancísticas que practican están construyéndose a partir de propuestas individuales y colectivas, y se están modificando continuamente, lo mismo sucede con su identidad que no puede atraparse en un solo término, ni dentro del binarismo sexo-genérico, pero que es disidente, disruptiva, desatada.²⁹ Así, es un hecho que no hay una identidad masculina. Como señala Núñez Noriega, la categoría de género se construye en dinámicas socioculturales y de poder, en este caso “en los humanos biológicamente machos y socialmente ‘hombres’ (en sus cuerpos, identidades, subjetividades, prácticas, relaciones, productos) y en la organización social toda”.³⁰ De tal forma que todo ello (identidad, apariencia, subjetividad, postura política, etc.) está en constante transformación y construcción, y con los bailarines se hace de manera concreta en sus cuerpos y sus representaciones, en los micropoderes que ejercen o sufren, desde su lugar de enunciación que siempre tiene una dimensión ética, estética y política.

²⁹ Un término que podría acercarse a la realidad que viven es el de masculinidades desatadas, antitético del “hombre-nudo” del que habla la escritora Herdis Moellehave en su novela *Le*, cit. en Elisabeth Badinter, *XY La identidad masculina*, 158.

³⁰ Guillermo Núñez Noriega, “Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?”, 11.

Bibliografía

- Alarcón, Alonso. "Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)". Tesis de Maestría en Artes Escénicas. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2017.
- Badinter, Elisabeth. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Bourdieu, Pierre. "La dominación masculina". *La ventana. Revista de estudios de género* 3 (1996): 8-95.
- Butler, Judith. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault". En Marta Lamas (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, 303-326. Ciudad de México: PUEG-UNAM, 1996.
- Chezes Fernández, Fernando. "¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad?". En *La danza y la medicina. Primer Coloquio Nacional 1983*, editado por Kena Bastien, 213-22. Ciudad de México: CIDD- INBAL, 1983.
- Esquivel, Jaime. "Presencia masculina en la construcción de la identidad del bailarín de danza contemporánea". Anteproyecto de tesis. Ciudad de México: ENDNGC- INBAL, 2022.
- Gilmore, David. *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Hernández Rodríguez, Alfonso. "Masculinidad ¿poder o dolor?". *La ventana. Revista de estudios de género* 2 (1995).
- Monsiváis, Carlos. "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (A propósito de lo 'Queer' y lo 'Rarito')". *Debate feminista* 16 (1997): 11-33.
- Núñez Noriega, Guillermo. "Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?". *Culturales* 4 (2016): 9-31.
- Oyarzún, Kemy. "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*". En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, coordinado por Aralia López, 51-75. Ciudad de México: El Colegio de México, 1995.
- Polhemus, Ted. "Dance, Gender and Culture". En *Dance, Gender and Culture*, editado por Helen Thomas, 3-15. Nueva York: St. Martin's Press, 1993.
- Tortajada Quiroz, Margarita. "Estudio comparativo. Voces de estudiantes y

bailarines/as profesionales de México. 1ª parte". *Danza, Pasión & Movimiento* 3 (2008): 47-50.

Tortajada Quiroz, Margarita. "Estudio comparativo. Voces de estudiantes y bailarines/as profesionales de México. 2ª parte". *Danza, Pasión & Movimiento* 4 (2008): 51-54.

Tortajada Quiroz, Margarita. "Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón". En *Hegemonía y desestabilización: diez reflexiones en el campo de la cultura y la sexualidad*, coordinado por Antonio Marquet, 17-35. Ciudad de México: Ediciones Eón- Fundación Arcoiris, 2011.

Tortajada Quiroz, Margarita. "Muxe: nacionalismo posmoderno y butoh mexicano". En *México... nunca más. Expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional*, coordinado por Héctor Rosales, 111-130. Cuernavaca: CRIM-UNAM, 2015.

Entrevistas

Tortajada Quiroz, Margarita. Entrevistas con Giovanni Gutiérrez (11 de octubre de 2021), Alexis Córdoba (12 de octubre de 2021), Obed Barrón (13 de octubre de 2022) y Diego Cervantes (9 de noviembre de 2021), Ciudad de México, vía Zoom.

Fuentes electrónicas

Tortajada Quiroz, Margarita. "60 años de Zapata, danza y símbolo". En *Revista electrónica interdanza* 3 (noviembre del 2013): 8-11. Disponible en http://issuu.com/interdanza_n__m.3_?e=9131439%2F5420960

Tortajada Quiroz, Margarita. "Antares, de danza implacable y colisiones". En *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*, coordinado por Adriana Guzmán, 239-259. Ciudad de México: INBAL, 2017. Disponible en www.danza.bellasartes.gob.mx/images/CoND_2017/MC_Online_.pdf.



Margarita Tortajada Quiroz

Doctora en Ciencias Sociales por la Univesidad Autónoma Metropolitana (UAM), maestra en Educación e Investigación Artísticas (INBAL - SEP) y licenciada en Ciencia Política por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta su experiencia dancística y formación académica en numerosos artículos y 15 libros que reflexionan sobre aspectos teóricos, políticos e históricos de la danza. Ha sido pionera en los estudios de género dentro de este arte en México. Forma parte del cuerpo docente de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza, la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana y el Doctorado en Artes (Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina) DAVEI del INBAL. Es coordinadora de Danza del Colectivo Mujeres en el Arte, A. C. e integrante de comités de evaluación artística y académica de diversas instituciones oficiales e independientes.