

VOLUMEN II. NÚMERO 3  
ENERO-JUNIO 2021

# ARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Implementación de nuevas tecnologías en  
los museos

Minerva Díaz López

Impacto del arte moderno en la  
fundamentación teórica de las distintas  
disciplinas artísticas

Ismael Vázquez Rivera

El Drag como tecnología de género,  
deconstrucción y permanencia de la  
representación de género

Elena Gutiérrez Franco

Los relatos testimoniales de la infancia  
homosexual, una recuperación de la  
memoria colectiva

Nivardo Trejo

Enfoque Metodológico en la enseñanza  
del Ballet para la Licenciatura en Artes  
Escénicas de la FBA-UAQ

Dunet Pi Hernández

Tocar el límite del cuerpo, tocar el cuerpo  
del límite

Rafael Martínez Reyes



## Directorio

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca  
**Rectora de la UAQ**

Dr. Eduardo Núñez Rojas  
**Director de la Facultad de Bellas Artes**

Lic. Pablo Sánchez Rivera  
**Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes**

M. en A. Salvador Guzmán Molina  
**Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes**

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic  
**Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes**

Dr. León Felipe Barrón Rosas  
**Coordinador de Artes Ediciones**

M.D.E. Antonio Tostado Reyes  
**Coordinador de imagen editorial y diseño**

### Comité Editorial

Dr. Eduardo Núñez Rojas  
Dra. Cristina Medellín Gómez  
Dra. Pamela Jiménez Draguicevic  
Dr. Fabián Giménez Gatto  
Dra. Alejandra Díaz Zepeda  
Dr. Juan Granados Valdéz  
M. en C. Silvia Pantoja Ruíz  
Dr. Sergio Rivera Guerrero  
Dr. León Felipe Barrón Rosas

## Grupo de asesores científicos:

Dr. Mauricio Beltrán Miranda  
**(CUCM)**

Mtro. Jhonathan Maldonado Ramírez  
**(BUAP)**

Dra. Layla Cora Ortíz  
**(UAEM)**

Dr. Iván Mejía Rodríguez  
**(UDLAP)**

Dr. Raúl García Sangrador  
**(UAQ-FBA)**

Dr. Fabián Giménez Gatto  
**(UAQ-FBA)**

Dra. Alejandra Díaz Zepeda  
**(UAQ-FBA)**

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic  
**(UAQ-FBA)**

Mtra. Abigail Contreras Favila  
**(UAQ-FBA)**

Mtra. Rocío Medina Ramírez  
**(ITESO)**

Dr. Evaristo Aguilar López  
**(UAT)**

---

*HArtes*, volumen 2, número 3, enero - junio 2021, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Bellas Artes, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro, Qro. Tel. (442)1921200 ext. 5100 <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, correo electrónico: [revistahartes@uaq.mx](mailto:revistahartes@uaq.mx). Editor responsable: León Felipe Barrón Rosas. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2020-030215490700-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Coordinación de Publicaciones Periódicas, Margarita Hernández Alvarado. Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C.P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de la última modificación 8 de febrero de 2022.

Diseño Editorial y Portada: Andrea Amador Núñez.

## CONTENIDO

## Artículos

Implementación de nuevas tecnologías en los museos .....	5
<b>Minerva Díaz López</b>	
Impacto del arte moderno en la fundamentación teórica de las distintas disciplinas artísticas .....	15
<b>Ismael Vázquez Rivera</b>	
El Drag como tecnología de género, deconstrucción y permanencia de la representación de género .....	27
<b>Elena Gutiérrez Franco</b>	
Los relatos testimoniales de la infancia homosexual, una recuperación de la memoria colectiva .....	37
<b>Nivardo Trejo</b>	
Enfoque Metodológico en la enseñanza del Ballet para la Licenciatura en Artes Escénicas de la FBA-UAQ .....	49
<b>Dunet Pi Hernández</b>	
Tocar el límite del cuerpo, tocar el cuerpo del límite .....	63
<b>Rafael Martínez Reyes</b>	





## Implementación de nuevas tecnologías en los museos

Minerva Díaz López

### Resumen

Un museo es una institución de carácter permanente que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural. Pero ¿Qué pasa ante el desarrollo tecnológico? ¿Cómo es que los museos deben adoptar a la tecnología como parte de sus proyectos? ¿Cómo generan nuevas audiencias? ¿Cómo han evolucionado los museos al día de hoy? ¿De qué forma se presenta la tecnología en los espacios museísticos?

Los museos son agentes de transformación social y el uso de la tecnología dentro de sus espacios busca ampliar la visión de todos los sectores sociales, haciendo que estos se integren mediante su interacción con el mismo espacio.

Las herramientas tecnológicas bien implementadas permiten tener un alcance inimaginable y deben ser planeadas estratégicamente para no sobreponer tales herramientas, por encima del legado histórico y cultural. La funcionalidad del uso de medios digitales debe basarse principalmente en la usabilidad, funcionalidad y accesibilidad.

Es un hecho que cada vez son más los museos que buscan hacer uso de los dispositivos basados en sistemas digitales, y es comprensible en un mundo tan cambiante, tan tecnológico y revolucionado en esa materia. El uso de las nuevas tecnologías debe sustentarse en el mejoramiento de la experiencia de los visitantes a los museos, así como en funcionar como un aliado para el desarrollo pedagógico y lúdico de cada una de las exposiciones que están apoyando.

**Palabras clave:** Museo, tecnología, cultura, digital, lúdica.

## Introducción

Por definición un museo es una institución de carácter permanente que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.

Casi por costumbre, al pensar en un museo imaginamos un espacio con vitrinas, repisas, cuadros, instalaciones, iluminación direccionada, etc. Sin embargo, hoy en día es tan variado el segmento de públicos que pueden visitar un espacio museístico que la transformación de dichos lugares se ha ido moldeando a través del tiempo. Los intereses, necesidades y exigencias del público se han transformado de acuerdo a las mismas vivencias que van desarrollándose en la experiencia de vida de los seres humanos, donde a través de esta “evolución”, el uso de la tecnología se ha vuelto casi un esencial para cautivar a las nuevas generaciones a adentrarse al mundo que pretende exhibir arte o cualquier otro tipo de trabajo.

En muchas ocasiones el uso de la tecnología en este medio es un intento por ampliar la visión de las obras y los artistas que se encuentran en un museo, ofreciendo mucha más información de la historia, del autor y de los procesos creativos, por ejemplo.

Se busca profundizar en este encuentro del espectador con lo que se está exhibiendo, haciendo uso de la tecnología como una herramienta lúdica que nos permite acercarnos al arte de una forma natural, para romper con la idea de que los espacios de los museos son intocables y la interacción, por lo tanto, es casi nula.

Los museos son agentes de transformación social y el uso de la tecnología dentro de sus espacios busca ampliar la visión de todos los sectores sociales, haciendo que estos se integren mediante su interacción con la misma, que a su vez, ofrecerá detalles más precisos de lo que se exhibe.

A pesar de los muchos beneficios que la implementación de las nuevas tecnologías puede ofrecer en los museos, también podría ser un gran distractor que compita con la obra, sin embargo, debe estar configurado a manera de acompañamiento o de guía.

La tecnología es parte de la actualidad. Hoy, las nuevas generaciones, dominan a una edad más temprana el uso de herramientas tecnológicas, como lo es el celular, *tablets*, computadoras, aplicaciones informáticas, gadgets, videojuegos, entre otros. Al ser parte ya de nuestra cotidianidad, tenemos que hacer frente que es innegable el uso de la tecnología en nuestro presente, y que si hacemos uso de esta herramienta como un

instrumento útil, nos puede brindar una experiencia estética que puede disfrutarse con mayor profundidad, funcionando como un puente de comunicación entre el público y el espacio físico del museo.

**Actualmente existe una nueva visión del mundo construida por gente que crea, ve y hace circular imágenes en cantidades y formas que jamás podrían haberse previsto en 1990. La cultura visual es hoy el estudio de cómo entender el cambio en un mundo demasiado grande para ser visto pero que resulta vital imaginar (Mirzoeff, N., 2015. Pág. 20).**

Gilles Lipovetsky, menciona en su libro *De la ligereza*, que lo ligero nutre cada vez nuestro mundo material y cultural. La relación de estas palabras con el tema, se basan en lo intangible que actualmente resulta de la experiencia tecnológica en los museos, es decir, no se necesita estar físicamente en el espacio para apreciar las obras, conocer a los artistas o conocer incluso las salas y exposiciones que ofrece el museo, porque ya la oferta es muy amplia y con solo entrar a una página web o interactuar con una aplicación digital, podemos conocer el contenido de este lugar. Las herramientas tecnológicas bien implementadas permiten tener un alcance inimaginable, en el que podemos, por ejemplo, visitar el Museo de El Prado o acceder a la digitalización de obras de El Museo del Romanticismo, ambos localizados en Madrid, España. Las fronteras se pierden y el acceso cultural rompe barreras para llegar a sus interesados.

La implementación de las nuevas tecnologías debe de cuidarse para no sobreponer tales herramientas, por encima del legado histórico y cultural. Algunas de las formas en las que podemos hacerlas visibles son: Herramientas digitales de realidad aumentada, mapas digitales, pantallas táctiles, códigos QR, prospecciones arqueológicas apoyadas con drones, mapeo, proyecciones, visitas virtuales a museos, páginas web, tutoriales, audio guías, aplicaciones, impresiones 3D, catálogos digitales o transmisiones de eventos vía internet o redes sociales.

Para Mirzoeff Nicholas (2015) la cultura visual actual es manifestación clave en la vida cotidiana... un modo de vida social que toma su forma de las redes de información electrónica. El uso adecuado de estas herramientas, convierte una colección o al mismo museo en una nueva experiencia en curaduría y museografía por parte de los visitantes, sin embargo, su funcionalidad debe basarse principalmente en la usabilidad, funcionalidad y accesibilidad.

Algunos de los factores que habrán de considerarse para la implementación en museos de las nuevas tecnologías, son:

- Contar con recursos tecnológicos como computadoras, pantallas y dispositivos móviles.
- Poseer plataformas digitales y multimedia, internet, página web, redes sociales.
- Contar con personal capacitado y especializado para manejar los recursos tecnológicos.
- Adecuar los espacios de acuerdo al lugar y contenido.
- Usar de forma eficiente los recursos tecnológicos.

Además de que el uso de las herramientas digitales en los museos busca enriquecer el descubrimiento de las exposiciones presentadas y la interacción entre los visitantes, también su uso deriva en la recolección de datos precisos e importantes sobre el público que visita los museos, que como resultado permiten conocer el perfil y afinidades de la mayoría de personas que visitan las instalaciones, esto como resultado de estudios de comportamiento en el proceso de descubrimiento y consumo del contenido cultural.

Un factor muy interesante que surge mediante la implementación tecnológica en museos, es la accesibilidad que ofrece a los visitantes, particularmente a quienes sufren alguna discapacidad. La tecnología permite examinar y experimentar las exposiciones de una manera diferente, mediante dispositivos que hacen posible la interacción con un entendimiento más claro y entretenido.

Según un estudio realizado por *dosdoce.com* en el año 2013, el 90% de las personas encuestadas indica un alto interés por las nuevas tecnologías y considera pertinente su implementación en centros culturales para enriquecer la experiencia de los visitantes antes, durante y después de la visita.

**Durante mucho tiempo se ha dado prioridad a lo ultraligero, a la miniaturización, a la desmaterialización... La ligereza ya no se asocia con el vicio, sino con la movilidad, con lo virtual, con el respeto con el entorno. Vivimos en la época del desquite de lo ligero, un ligero admirado, deseado (Lipovetsky, G., 2016. Pág. 7).**

Es innegable que siempre estará a flote la lucha entre lo clásico y lo moderno y que siempre existirá el deseo por salvaguardar el legado histórico, como también siempre existirá la necesidad de dar luz a las



nuevas tendencias. El uso de la tecnología en el arte, la ciencia y la cultura en general, nos permite explorar, no solo con las manos, sino con nuestros ojos, con los oídos. Y la tecnología nos ofrece una nueva experiencia de los museos, que a través de su uso, inspiran, enseñan, detallan y que a la vez, se desarrollan de forma confiable para proteger las obras y objetos, y las hacen accesibles a la sociedad.

**Las transformaciones de la vida colectiva e individual ilustran de otro modo el empuje de lo ligero. Rompiendo con la primera modernidad –rigorista, moralista, convencional [...] (Lipovetsky, G., 2016. Pág. 11).**

Por tal motivo, existen ejemplos de buenas prácticas implementadas en los museos. Algunos de estos son:

- Pantallas táctiles semánticas: Buscan enriquecer la experiencia de los visitantes. Ofrecen la posibilidad de navegar por las colecciones de forma sensorial y semántica.
- Códigos QR: Ofrecen la posibilidad de descubrir contenidos culturales o galerías de arte, así como descargar archivos.
- Retransmisiones en directo: Transmiten en tiempo real a través de audio y/o video la experiencia de la visita en los museos o galerías.
- Aplicaciones: Permiten al usuario enriquecer su experiencia física acompañada de la tecnología, como por ejemplo, dar más información sobre una obra que está siendo vista. Ofrecen detalle de las exposiciones. Así como, la posibilidad de descargar imágenes, galerías, videos o acceder a material especialmente desarrollado para público con discapacidades.
- Tecnologías sensoriales: Son tecnologías como el reconocimiento facial o sensores inteligentes, que son casi como ciencia ficción. El usuario se siente parte de una actividad, como por ejemplo, al usar *Google Glass*, el usuario puede sentir que es parte de un paseo por la ciudad.
- Radio, archivos sonoros, podcasts: Exploran las posibilidades del internet y el medio de la radio como espacios de síntesis y de exposición.

La experiencia de ir a un museo se divide en tres fases importantes:

- La experiencia antes de asistir: Ver anunciado alguna obra, exposición de artista reconocido o algo que nos ancla al contenido.

Buscamos información en la página web y nos informamos sobre costos de entrada, horarios, fecha de exposición, etc,

- La experiencia durante: No siempre resulta totalmente factible leer todo el contenido disponible en los museos, así que acompañamos nuestro recorrido con un audio guía. Si es posible, nos conectamos a *wifi*, tomamos unas fotografías del espacio o de las obras si está permitido, escuchamos atentamente a cualquier señal de archivo auditivo, vemos las proyecciones y terminamos nuestra visita, quizás en un café, platicando con alguien lo visto para tener su punto de vista.
- La experiencia posterior: Si nos interesó mucho el contenido de nuestra visita, buscamos ampliar el contenido volviendo a la página web del museo.

En cada una de estas etapas, la tecnología es parte de la experiencia del usuario, aunque no la principal, sí es una herramienta de acompañamiento para aquella persona interesada en el contenido de un museo, donde además de brindar información, alimenta la experiencia del usuario con ciertas dosis placenteras de tecnología que hacen que el visitante permanezca en el museo de forma interesada y por gusto propio.

Entendemos entonces el valor que merece la tecnología al poderse implementar en los museos, así como el valor de inclusión que ofrece a través de sus desarrollos, sin embargo, habrá que evaluar siempre en su implementación, que estos sean un apoyo para mejorar la eficiencia de las exposiciones. Es decir, buscar que el usuario se detenga más tiempo ante una obra que un quiosco interactivo, que pasen más tiempo en la exposición que en el dispositivo móvil, que observen a detalle las obras antes que relacionarse entre sí, así como, desglosar la información adecuadamente para el entendimiento de los usuarios. En este caso, a la par que el desarrollo tecnológico, los museos tendrían que contar con personal especializado en el desarrollo lúdico de dichas herramientas.

**Las investigaciones se basan cada vez más en las ciencias cognitivas y educativas, mostrando un mayor interés en la forma en que la interacción social y la conversación repercuten en el aprendizaje y en la comprensión de las personas hacia las colecciones (Lave, Wenger, 1991).**

Es un hecho que cada vez son más los museos que buscan hacer uso de los dispositivos basados en sistemas digitales, y es comprensible en

un mundo tan cambiante, tan tecnológico y revolucionado en esa materia. Más allá de popularizar las visitas de un espacio o buscar atraer a nuevas audiencias, el uso de las nuevas tecnologías debe sustentarse en el mejoramiento de la experiencia de los visitantes a los museos, así como en funcionar como un aliado para el desarrollo pedagógico y lúdico de cada uno de los desarrollos que se implementen.

## Bibliografía

- Saldaña, Iñaki; Celaya, Javier. (2013). *Los museos en la era digital*. 15/10/17, de dosdoce.com Sitio web: <http://www.igartubeitibaserria.eus/es/files/los-museos-en-la-era-digital>
- Lypovetsky, Gilles, (2016), "Introducción", en *De la Ligereza*, México: Anagrama, pp. 7 a 23.
- Mirzoeff, Nicholas, (2015), "Introducción. Cómo ver el mundo" y "Capítulo 1. Cómo verse a sí mismo" en *¿Cómo ver el mundo? Una nueva introducción a la cultura visual*, México: Paidós, pp 11 a 68.
- Lave, J.; Wenger, E. (1991) *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lozano, Nancy. (2015). *Nuevas tecnologías en museos buscan democratizar el arte*. 17/10/2017, de Milenio Sitio web: [http://www.milenio.com/cultura/El\\_reino\\_de\\_las\\_formas\\_grandes\\_maestros-Museo\\_Arocena-tecnologia\\_en\\_museos\\_0\\_488351534.html](http://www.milenio.com/cultura/El_reino_de_las_formas_grandes_maestros-Museo_Arocena-tecnologia_en_museos_0_488351534.html)
- Espacio Visual Europa. (2017). *Experiencia tecnológica en museos de arte moderno*. 17/10/2017, de Espacio Visual Europa Sitio web: <https://evemuseografia.com/2017/05/22/experiencia-tecnologica-en-museos-de-arte-moderno/>
- INAH. (2016). *Uso de nuevas tecnologías en museos, un medio no el fin: Diego Prieto*. 17/10/2017, de GOB.MX Sitio web: <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/5777-uso-de-nuevas-tecnologias-en-museos-un-medio-no-el-fin-diego-prieto>
- Rodríguez, Juan A. (2015). *Análisis del uso de las TIC en los museos*. 17/10/2017, de Nodo Cultura Sitio web: <http://nodocultura.com/2015/01/uso-de-las-tic-en-los-museos/>
- Moreno, María. (2017). *La realidad aumentada llega a los museos*. 17/10/2017, de Universia.net Sitio web: <http://noticias.universia.es/ciencia-tecnologia/noticia/2017/03/22/1150739/realidad-aumentada-llega-museos.html>

Alto Nivel. (2015). *7 museos que hacen de la tecnología su aliada*.  
17/10/2017, de Alto Nivel Sitio web: <https://www.altonivel.com.mx/52251-7-museos-que-hacen-de-la-tecnologia-su-aliada/>







## Impacto del arte moderno en la fundamentación teórica de las distintas disciplinas artísticas

*Ismael Vázquez Rivera*

### **Resumen**

Abordar el concepto de arte moderno como parte de un marco teórico, no es tarea fácil, no obstante, este documento pretende clarificar dicha complejidad mediante tres aspectos que se consideran fundamentales. El primero es la definición del arte moderno como agente de cambio en la humanidad, y que por medio de sus manifestaciones, encuentre un sitio de reconocimiento y no una mera suposición estética y elitista. Como segundo aspecto, y no menos importante por tratarse de algo reducido en extensión, se encuentra el arte como vehículo que restituye la salud, que a pesar de que no es un acto pensado en él, ha adquirido cierta importancia como agente de cambio en leves patologías. Por último, se presentan diversas muestras de cómo interactúan la ciencia y al arte, que sin importar que la primera utiliza datos e información dura, el arte le secunda como punto focal tanto en las fundamentaciones como en las repercusiones sociales.

**Palabras clave:** *Teoría, disciplina, arte, ciencia y salud.*

## Introducción

### ¿Qué es el arte moderno?

En primer lugar, es necesario establecer un concepto de arte, que si bien es cierto, resultará un tanto complejo dadas las diversas concepciones de éste a través de las diferentes épocas. Un sinnúmero de filósofos y psicólogos evolucionistas han intentado fijar una postura al respecto, elevándolo a un nivel universal. El primer paso es retirar el vocablo "lenguaje" de la definición, ya que en éste es el más cosmopolita de los vocablos que se puedan venir a la mente, por lo que se puede decir dentro de esa universalización, que -los pensadores que aman la belleza de la naturaleza, o caen bajo el hechizo de un género o una cultura particulares, suelen generalizar a partir de sus sentimientos y su experiencia particular-

Con el objetivo de establecer ciertas bases para llegar a una definición de arte en el contexto actual, y que a su vez sirva como sustento para este documento, se hablará sobre algunos artistas del siglo XX que ofrecen argumentos que permitirán el análisis. Es posible considerar a Marcel Duchamp, por tratarse de los creadores más connotados en la contemporaneidad, como un referente que 'se cuece a parte' en el movimiento Dada, corriente artística que en su ubicación temporal y semántica no tiene un significado en particular. Se le puede concebir como un arte de cosas que se obtienen de lo cotidiano, que aparecen sin la intención de buscarse y que dados los referentes del pensamiento filosófico de los creadores y sus influencias; crean piezas u obras que permiten la interacción del público a manera de participación activa, donde el espectador forma parte importante del proceso artístico. Si bien las mencionadas creaciones plasman la subjetividad del autor y el título crea una predisposición ante lo que se percibe, es el observante el que complementa con su visión la forma, dándole un significado que no está plenamente supeditado a lo que el artista desea, es decir, aún falta qué es lo que el público aportará para que la obra esté completa, para que el lado opuesto dé complementariedad a un todo que ocupa un espacio físico y temporal, es decir, lo necesario para que estén cubiertos todos los aspectos que se quieren mostrar.

Por otra parte, Joseph Beuys es un digno artista del movimiento Fluxus, suceso histórico en el que confluyen las artes plásticas, la literatura y la música, siendo en esta disciplina la personalidad de John Cage la que identifica la filosofía de la espontaneidad, ampliando el concepto de arte y llevándolo a un ámbito de libertad, evolución

constante y con un alto sentido orgánico. Beuys parte del principio en el que afirma que toda persona posee una gran capacidad creadora, y que a menos de que tenga alguna enfermedad, esta capacidad quedaría limitada o nulificada. En otras palabras, ve posible que cualquiera experimente el proceso creativo y de significación de acuerdo a sus referentes, mediante los cuales será capaz de simbolizar, representar y contextualizar las concepciones más personales.

En el terreno musical también hay propuestas o creaciones que aluden tanto a Duchamp como a Beuys. Respecto al primero, Charles Ives (Danbury, 1874 – Nueva York, 1954) *quasi* contemporáneo de John Cage, tuvo el honor de ser considerado como el compositor contemporáneo más reconocido de inicios del siglo XX. Sus piezas parten de un principio estilístico formal denominado “carencia de relación” mediante el cual se plasma la habilidad de conjuntar dos o más elementos que de manera aparente no tengan vínculo alguno, aunque siempre ha de existir algún factor mínimo que unifique dicha obra. Esta técnica compositiva conjunta componentes en los que “la tensión entre elementos ajenos se convierte en principio determinante de la forma” Igualmente sucede con las obras de Duchamp, quien reúne partes heterogéneas para conformar una sola cosa que tendrá un objetivo y funcionamiento específicos.

En relación a Beuys, John Cage escribió (o ideó, en un particular punto de opinión) en 1952 una pieza que contiene gran provocación denominada 4'33", donde el silencio a manera de plegaria y contemplación, se vuelven elementos provocadores hacia el público. Se compone de tres movimientos, todos ellos en completo silencio, generando en el auditorio diversas reacciones: molestia, risa, expectación ante los fenómenos que ocurren alrededor, etc.; todo lo que suceda en ese instante es lo que le dará a cada ‘interpretación’ un carácter único, ya sea que haya silbidos, gritos, protestas, ruido de la gente al levantarse de su asiento, portazos, etc. También Cage fue integrante de Fluxus y seguramente compartió con Beuys las alteraciones y reacciones varias de quienes hayan presenciado sus obras, que por su similitud formal se vinculan en sus respectivas disciplinas, una del espacio y otra del tiempo, ambas con lo abstracto como elemento implícito y que se combina con cierto factor sorpresa, que conlleva un altísimo grado de provocación e incluso hay quienes se sienten agredidos por lo que están presenciando.

Ahora bien, el aspecto de comparación entre Duchamp y Beuys, se centrará en la “Fuente” – urinario (Duchamp, 1917), obra que desde su exposición fue condenada por la crítica y que es poseedora de dos elementos clave: el rechazo y la ausencia. Rompe todos los estereotipos



fijados por las épocas predecesoras, es obtener un artículo de la vida cotidiana y llevarlo a una sala de museo, genera que de manera inmediata se pierda su utilidad y se convierta en algo diferente, algo que no fue ideado para estar en esa posición y mucho menos en el sitio en el que fue expuesto, además es firmado con un pseudónimo "R. Mutt" y es un artículo de producción en serie, la industria y la ingeniería intervienen en su elaboración, dejando de lado la concepción primigenia del arte, donde el que lo concibe es el único capaz de hacer cada fragmento de pieza sin la necesidad de una máquina.

Por su parte, Beuys en una de sus instalaciones denominada "Muestra tu herida" (1976), alude a la muerte y al sufrimiento. Es la ambientación de una sala de paredes blancas y pizarrones negros, donde se encuentran camillas de hierro, debajo de ellas hay dos recipientes que contienen grasa, un termómetro y un envase vidrio con el cráneo de un ave. Esto muestra una conjunción de elementos heterogéneos tal como lo hace Duchamp en su obra (urinario y la sala de museo), tiene cada miembro de la audiencia su propia interpretación del acto, su particular percepción y traducción de lo que percibe.

Se vislumbra una gran influencia de Duchamp en Beuys, una intromisión en sus pensamientos artísticos, en su manera tan peculiar de crear y de escandalizar, de hacer de lo utilitario algo sublime, alejado completamente de la concepción más académica de los principios estéticos. No es un arte meramente utilitario o que pretenda venderse como una mercancía, es una manera de expresión que responde a las necesidades sociales, religiosas y políticas de la época. A diferencia de 'el Toro de Wall Street' en NY (1987), por citar un ejemplo, de Arturo Di Modica (Italia, 1960), es un símbolo de 'la gran manzana' que fue instalado frente a la Bolsa de NY en 1989. Tiene un apego a la actividad financiera y se puede clasificar como arte público por el lugar de su instalación, así como por el significado que posee de manera intrínseca la escultura: energía, poder, abundancia. Tiene flexionadas las patas y la cabeza gacha, como si tuviera la intención de embestir, dándole más movimiento y énfasis a la pieza. Efectivamente, es un atractivo turístico que originalmente fue pensado para fungir en ese lugar como un regalo para los oriundos de dicho sitio.

A manera de conclusión, se pueden observar dos posturas creadoras similares, con rasgos característicos en ellas, pero que contienen la definición del arte tal como lo dijo Joseph Beuys en el documental titulado "Todo hombre es un artista": "de manera general, se puede decir que el arte es el elemento en el contexto amplio del mundo, a



través del cual el hombre siente ser el centro creador de algo, el centro productor de algo nuevo, o sea evolucionario”.

Lo anterior es en lo particular, una excelente definición de algo tan complejo de explicar, de algo que cualquiera dice –arte-, pero que es difícil dar una opinión u ofrecer un resultado completamente satisfactorio para el que lo solicita.

La postura de Beuys, en la que menciona que cualquiera puede hacer arte, permite que exista la flexibilidad de las disciplinas, la inclusión y la equidad; intentando dejar de lado que el concepto se eleve a niveles tan altos en los que sólo las y los elegidos pueden acceder, le resta el carácter elitista, situación que en muchas manifestaciones sigue latente. Tal como lo menciona Dutton: “junto con el desarrollo histórico del arte en sí mismo, estas teorizaciones hacen avanzar al argumento, pero no lo hacen en la dirección de su resolución, sino sólo para engendrar más debate”.

### **El arte como vehículo que restituye la salud**

Si bien no es una cualidad o característica que el arte debe poseer, es preciso que se incluya en este documento un apartado que exponga un término que, en el presente siglo ha alcanzado un nivel de importancia tal que hasta se confunde con una moda, y es el supuesto de que el arte cura. Para tal efecto se ha tomado como base teórica de la ponencia presentada por la Dra. Araceli Colín, denominada: “El encuentro con la música como experiencia subjetivante”, así como “El efecto Mozart” tratado por Don Campbell. Con esto pretendo explicar la capacidad curativa del arte musical por medio de evidencias fehacientes.

La Dra. Colín explicó el resultado de una actividad realizada por estudiantes de la Facultad de Psicología y la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, la cual consistía en interactuar con adolescentes de una comunidad ñaño, quienes manifestaban diversos problemas emocionales. El proyecto consistió en la creación de un coro – orquesta en el que participaran dichas personas y por otra parte los estudiantes de psicología realizaban ciertas preguntas para identificar, en primera instancia, las dificultades sociales que presentaban y después el grado de avance al participar en las labores musicales. Después de realizar las audiciones correspondientes para ubicar tesituras y gustos por algún instrumento, se procedió a ensayar con los recursos orquestales existentes durante un año, observando las pautas de conducta y el desarrollo musical. Los resultados fueron de gran importancia, ya que los rostros de seriedad, la vergüenza, la inseguridad, entre otras reacciones detectadas en un

inicio; fueron modificándose paulatinamente con el logro de objetivos que a simple vista se veían como el sólo montaje de piezas vocales con acompañamiento instrumental. Las posturas corporales también se mejoraron, los cuerpos erguidos hicieron su aparición y se hicieron notar al compararse en las evidencias de la foto-documentación. La dinámica social de ese grupo vulnerable con el que se trabajó por medio de la música, se caracterizaba por la desintegración familiar a causa de la migración de los padres, y el hecho de demostrarse así mismo (los adolescentes en cuestión), que son capaces de lograr objetivos en común, ahora “reconocen capacidades que antes no tenían y eso genera cambios de ánimo muy significativos”.

Por otro lado, Don Campbell relata un caso escrito por Norman Cousins en *Anatomía de una enfermedad*, sobre Pablo (Pau) Casals, cello, director de orquesta, pianista y compositor catalán, quien sufría de artritis reumatoide, tenía los dedos paralizados y las manos hinchadas. Como es de suponerse, estos padecimientos para un músico que interpreta piano y cello es traumático dada la repercusión en su quehacer musical. El “milagro temporal” y de refrigerio para el padecimiento ocurre cuando en presencia del mismo Cousins, el Mtro. Casals se sienta al piano y comienza a tocar los preludios y fugas del *Clave bien temperado* de Johan Sebastian Bach. La música del compositor y músico alemán tocan las fibras más recónditas de aquel que padeció dolores insoportables por el reumatismo, y ve transformado (sustituido) su dolor por habilidad y sensaciones de salud que ningún medicamento le podían ofrecer.

Existe gran escepticismo sobre el “poder curativo” del arte y que éste se quede únicamente en la subjetividad de quien lo experimenta. En el foro citado anteriormente, se enunciaron casos clínicos de neurología donde se comprueban las reacciones en el cerebro al escuchar música, señalándose sucesos ocurridos en presencia de profesionales de la psicología y músicos, éstos que sin contar con las bases científicas para llevar a cabo una terapia, el nivel de avance o incluso superación de problemáticas se notó a corto plazo.

### **La interacción entre el arte y la ciencia**

En el siglo XX se tuvo un acercamiento significativo entre arte y ciencia, pero no fue sino hasta la época medieval cuando ambas áreas del conocimiento transitaban un camino paralelo. Para la modernidad, “los artistas se separan de los técnicos y se re-posicionan socialmente”,

no obstante, se llegó a una separación contundente entre las dos acciones humanas.

Para exponer la interacción entre arte y ciencia, se hablará sobre uno de los máximos exponentes de la relación estrecha entre el arte y la ciencia, son los cinco artistas que conforman el Critical Art Ensemble CAE, que es un grupo multidisciplinario formado a finales de los años ochenta por Steve Kurtz, Hope Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr y Beverly Schlee; en él confluyen el diseño web, cine, fotografía, arte textual y performance. Su objetivo es investigar y mostrar con un enfoque crítico, mediante distintas manifestaciones, la interacción entre arte, ciencia, tecnología y activismo político.

Dado el tiempo en el que surge esta propuesta, se considera una expresión de arte contemporáneo, pero en un sentido más estricto también se puede mencionar que el principio estético con el que se proyecta CAE es pluralista en intenciones y realizaciones, es incompatible con los lineamientos propios de un museo, ya que difiere de las concepciones de belleza y de lo sublime. Contrario a lo que por costumbre se conoce como arte, las piezas de CAE generan en las y los espectadores momentos de reflexión ante temas fundamentales para la sociedad actual como “los alimentos transgénicos, la biomedicina o las armas biológicas, provocando así un repensar de los imaginarios sociales del poder y del miedo”. Pretende una confrontación en el pensamiento de cada individuo, que le permita distinguir dentro de las múltiples opciones visuales, sonoras y de interacción escénica, los fenómenos que infieren en la cotidianidad social, haciéndola en ocasiones vulnerable a los avances tecnológicos y científicos. De manera paradójica plasma los efectos producidos por la ignorancia en procesos biotecnológicos, y cómo una vez que el público se contextualiza con dicha actividad, es capaz de modificar los resultados.

El colectivo Critical Art Ensemble como expresión artística contemporánea, tiene amplia relación con la ciencia, ya que emplea como uno de sus recursos principales a la Bioética, cuyo propósito es constituirse como el eje central de la protección moral y política para la sociedad, enfocándose en la dignidad de las personas, y su tarea filosófica consiste en aportar elementos claves para la comprensión de esta dignidad (Romero, 2013). Este vínculo arte – ciencia expuestos en CAE tiene sus contradicciones, ya que por una parte critica las posturas científicas y tecnológicas en perjuicio de la humanidad, evidenciando las deformaciones que sufren los organismos al aplicárseles factores químicos y por otra motivan a la audiencia a que las conozcan, practiquen e incluso domestiquen. Si bien, cada performance del CAE recrea situaciones

verdaderas, siendo esto una variable de la ciencia, que mediante un método busca descubrir leyes universales que sirvan como principios fundamentales y leyes de la naturaleza; se contrapone en su crítica al hacer partícipe en algunos casos a su público, poniéndolo al límite de su poder de decisión y el deber, siendo éste lo que le da valor a la ética. Testimonio de ello es la obra “Carne de Máquina”, en el que los visitantes se realizan una prueba de ADN para identificar sus posibilidades de reproducción, de esta manera quienes participan pueden conocer el valor de sus cuerpos en el mercado, cuestionando la ética y el comercio de lo orgánico. Esta práctica también fue problematizada y expuesta por Olallo Rubio en 2007, por medio de su trabajo denominado “¿Y tú cuánto cuestas?”, que es un documental en el que señala el capitalismo, la alta influencia de los medios de comunicación, el dominio de las naciones poderosas y el valor de la dignidad y la vida.

No obstante, el haber elegido al CAE como ejemplo que interroga la producción del conocimiento científico, es porque en otras obras establece posturas encomiables ante las prácticas y representaciones científicas actuales, tal es el caso de “Plaga Marchando” que es una dura crítica hacia las armas biológicas, haciéndolas ver como un recurso mediático que impone miedo. Una producción cinematográfica de 2005 titulada “El Jardinero Fiel”, lleva a la escena esta situación social, política y científica, de dañar a la humanidad con algo que en su esencia ha de procurar lo contrario. Cabe señalar una de las integrantes del CAE, Hope Kurtz esposa de Steve fue encontrada muerta en 2004 a causa de material biológico de laboratorio y obras de arte, siendo el principal culpable su cónyuge, quien tuvo problemas penales y fue puesto en libertad en 2008.

Es de resaltar que los talleres y performances del CAE, buscan que la sociedad se sensibilice ante diversas prácticas tecno-científicas, participando de manera activa y obteniendo como resultado del trabajo organizado un cambio en el entorno.

## **Conclusiones**

Una manera contundente que permita definir y a su vez determinar el impacto del concepto de arte moderno en la fundamentación de las distintas disciplinas artísticas, es sin duda considerar lo que Dutton expone en las cualidades que debe poseer todo aquello a lo que se le llame arte, y las enumera así:

1. **Placer directo o estético.** El hecho de deleitarse con una obra artística, debe ofrecer de manera gradual distintos niveles de placer, el cual se genera de forma orgánica.
2. **Habilidad y virtuosismo.** La destreza elevada al momento de ejecutar una pieza musical, una coreografía o interpretar un personaje en la dramaturgia teatral, causa la admiración de quien le percibe y crea un recuerdo profundo en su memoria.
3. **Estilo.** Es el elemento que le dará identidad a la obra en relación con su estructura, sus componentes y la manera en que éstos llegan a su máxima expresión.
4. **Novedad y creatividad.** La originalidad es un medio que capta la atención, permite valorar la obra y darle un lugar especial, entre más innovación exprese en su constitución, mayor será su exaltación.
5. **Crítica.** La obra de arte debe ser motivo de discusión, de debate entre quienes de acuerdo a su rango de especialización, opinarán sobre ella y su creador.
6. **Representación.** En cada obra deben verse reflejadas “experiencias reales e imaginarias”, mismas que abarcan todos los ámbitos de la vida.
7. **Foco especial.** Marca distancia de la cotidianidad, tiene un lugar especial.
8. **Individualidad expresiva.** Se considera que posee este elemento a “cualquier obra ordinaria que lleve implícito un componente creativo”.
9. **Saturación emocional.** Toda obra que se considere artística, debe poseer emociones específicas diferentes a las que de manera implícita contiene en su representación.
10. **Desafío intelectual.** Es salir de lo común, ejercer un placer que satisfaga la intelectualidad, para exteriorizar sus estructuras más complejas.
11. **Las tradiciones y las instituciones del arte.** Se crean dentro de construcciones sociales, en esto tiene cabida el arte conceptual.



**12. Experiencia imaginativa.** La representación queda separada de lo que impacta en la mente, por lo que Kant dice: "las obras de arte son objetos imaginativos sometidos a la contemplación desinteresada".

Situándose en el terreno del arte como respuesta favorable a la ausencia de salud, se confirma que no es cuestión personal ni social que el arte cure, sino que es algo real, tangible y que incluso en países como Argentina se gestó la Musicoterapia como una profesión que repercute de manera destacada en el cuidado de la salud y prevención de enfermedades. De igual forma, se mantiene la idea de que la música posee por encima de otras áreas los beneficios de sanación y que sin descartar a las demás formas de expresión, ésta es la que se puede comprobar con mayor efectividad. Sin hacer menos a otras disciplinas, es muy difícil que la observación de una pintura o escultura tenga un efecto curativo, pero no descarto las ventajas en este aspecto que puedan tener un performance o una obra de teatro.

La relación ciencia y arte va más allá de las destrezas técnicas y virtuosismos que desde su posición, cada uno de los conceptos guarde. El hacer y el crear forman parte de un bagaje necesario para que artistas y científicos puedan hablar de una formación integral en sus respectivas disciplinas. El arte no solo se limita a la bohemia, encierra un sinnúmero de elementos que lo elevan a un nivel muy por encima de simple ejecución, es decir, lo lleva a la creación, recreación e interpretación. Como parte de un área importante en los saberes universitarios, el arte se sujeta a lo que rige el método científico para llevar a cabo las indagaciones sobre diversos temas, con el fin de generar conocimiento y alternativas en sus distintos alcances.

## Bibliografía

- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama.
- Colín Cabrera, C. A. (2011). *El encuentro con la música como experiencia subjetivante*. 2° Congreso Internacional de Artes y Humanidades: el arte como terapia (pág. 10). Querétaro: UAQ.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Dutton, D. (2010). *El instinto del arte*. Madrid: Paidós.
- Felshin, N. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones.
- Gubern, R. (2011). *El eros electrónico*. México: Taurus.
- Heath, J., & Potter, A. (2005). *Revelarse vende. El negocio de la contracultura*. Bogotá: Taurus.
- Kühn, C. (2004). *Tratado de la forma musical*. Cornellá de Llobregat: Idea Books.
- Lypovetsky, G. (2016). *De la Ligereza*. México: Anagrama.
- Mirzoeff, N. (2015). *¿Cómo ver el mundo? Una nueva introducción a la cultura visual*. México: Paidós.
- Sustaita, A. (2011). *Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el urinario de Marcel Duchamp*. *EN-CLAVES del pensamiento*, 53-62.
- Vicente, S. (2003). *Arte y ciencia. Reflexiones en torno a sus relaciones*. *Revista Huellas... Búsquedas en Arte y diseño*, 88 - 94.
- Wallis, B. (2005). *Jeffrey Kastner, Land Art y arte medioambiental*. New York: Phaidon.



## El Drag como tecnología de género, deconstrucción y permanencia de la representación de género

Elena Gutiérrez Franco

### Resumen

El arte Drag tiene una larga historia, una que sin duda no ha terminado de escribirse. De los escenarios del teatro a los grandes medios televisivos, el Drag ha desplegado nuevas formas de leer los cuerpos y las representaciones de lo femenino, sin embargo, es también una tecnología de género que reproduce ciertos estereotipos de lo que es “ser mujer” y ayuda a su prevalencia aun hoy en día.

El presente texto intenta vislumbrar un punto de entendimiento del Drag como tecnología de género, como una práctica que funge como punto de inflexión para la deconstrucción y reconstrucción de las representaciones construidas alrededor de lo femenino, y al mismo tiempo, como un punto de ayuda disidente para las propias representaciones de la masculinidad hegemónica. Todo esto a través de un análisis inicial que rescata como ejemplo algunos episodios del *reality show* RuPaul’s Drag Race.

**Palabras clave:** *Arte Drag, Tecnologías de género, Representación, Género, Estereotipos.*

## Introducción

Hoy en día el arte del Drag es un tema en constante crecimiento. Es una práctica que tiene una larga historia con una evolución evidente que ha visibilizado nuevas formas de leer los cuerpos y las representaciones de lo femenino, que ha jugado un papel importante en la aceptación de la diversidad sexual y que ha traspasado desde el teatro hasta llegar a los grandes medios televisivos y con ello a más gente en el mundo. Sin embargo, es también una tecnología de género que reproduce ciertos estereotipos de lo que es “ser mujer” y ayuda a su prevalencia aún hoy en día. Al decir tecnologías de género rescato un concepto del texto de Teresa de Lauretis (1989), donde refiere a representaciones o auto representaciones que apuntan a una generalización de los cuerpos, y que se encarna en los cuerpos, que pueden, o no, subvertir los estereotipos que giran alrededor del género. Este concepto lo retomaré más adelante.

Al mencionar esto, debo aclarar que el carácter del presente texto, no tiene un fin acusatorio que generaliza el espectro del arte Drag como algo “malo” o como una práctica que sirve únicamente a la prevalencia de ciertos estereotipos asignados a la mujer. Lo apuntalado tiene origen al hacer un pequeño análisis de algunos capítulos de uno de los *reality shows* que desde el 2009 hasta hoy en día, han marcado tendencia y postulado representaciones de lo que es el mundo del Drag, y como en ello se siguen colando- colocando y reafirmando algunos estereotipos, sobre todo de aquellos que marcan y definen las conductas y prácticas “ideales” de una mujer. Hablo específicamente del *show* televisivo RuPaul’s Drag Race.

Antes de dar paso al análisis me parece pertinente poder ahondar un poco más sobre lo que es la práctica del Drag. El arte del Drag tiene siglos de historia. El término proviene del vocablo inglés, “arrastrar”, que hace referencia a las largas faldas y vestidos que llevaban los actores masculinos que se disfrazaban de mujeres, durante la segunda mitad del siglo XIX (Chueca, 2017). La abreviación Drag es un acrónimo de *Dressed as girl* que es utilizado para hacer referencia a una persona que crea e interpreta un personaje andrógino, es decir, que sus rasgos externos no corresponden con los de su propio sexo, haciendo uso de plataformas, pelucas, entre otros accesorios, para tal fin. A lo largo de la historia, una de las primeras representaciones artísticas que incluyeron pequeños matices del Drag fue en el siglo XVIII, en el año 1791 con la ópera de “La flauta mágica” de Wolfgang Amadeus Mozart. (eldiario.es, 2015).



Annalisa Mirizio describe al drag como una figura de política de transformación de la masculinidad, que representa modelos disidentes de las formas que han sido establecidas del género. A diferencia del travesti y del transexual, quienes transitan en el espectro de una identidad de género a otra, el drag posee un carácter ontoformativo, es decir, con su presencia, sus movimientos, crea otra realidad, confunde las identidades y destruye el orden de los códigos jerárquicos de género (Mirizio, 2000).

Este punto es importante, porque permite pensar que la persona drag tiene la “posibilidad de ir y volver de un género al otro, de un cuerpo al otro” (Mirizio, 2000, p.144), de poder pensarse y ser fuera de lo construido alrededor del género, en este caso, fuera y dentro del mandato de lo masculino y lo femenino. También por otro lado, permite esclarecer la errónea idea que dice que la práctica del Drag responde a un deseo de ser mujer, ya que si bien, no se excluyen los casos donde pueda ocurrir este tipo de transición por diversos medios, ya sean hormonales o quirúrgicos, en la idea base de este tipo de práctica, obedece a otra cosa, como una posibilidad de ser otra, sin dejar de ser otro. A su vez, cada drag crea su personaje, a fin de un proceso personal, permeado por la historia de vida y el desarrollo subjetivo e identitario, que florece con la posibilidad de colocarse en un sitio al que no todos pueden acceder y de mostrarlo como una forma de vida.

Sin embargo, tampoco puede negarse que en el campo de la disidencia drag de lo construido alrededor del género, se sigan manteniendo cierto tipo de arquetipos específicos de lo femenino. Si bien el Drag surgió como un elemento dramático, como una sátira cómica de la sociedad aristocrática, la política, los roles de género, la etiqueta social y los convencionalismos sociales, que permitió poder cuestionar un ideal único de la masculinidad; no se puede negar tampoco que se juega un doble papel en este tipo de prácticas: en primer lugar las prácticas Drag ayudan a este ejercicio de deconstrucción de la idea sobre sólo un tipo de masculinidad, abriendo el abanico a las masculinidades, pero, en el ejercicio de su acto como Drag, también ayuda a mantener algunas representaciones y prácticas alrededor de lo que se ha construido culturalmente sobre lo femenino.

Quiero esclarecer este punto trayendo a colación ejemplos específicos que atañen a las prácticas del Drag en este siglo. Más específicamente, desde el año 2009 con la llegada del *reality show* RuPaul’s Drag Race. Este programa cuenta a la fecha con diez temporadas y tiene un diseño de concurso por eliminación, donde se pretende elegir a quien será la siguiente “superestrella Drag de Estados Unidos”, cada una de las

concurstantes que entra al programa tiene a su personaje Drag, donde se despliega una gran variedad de personalidades y formas de vivir el Drag, de todos colores, formas, culturas, países, estilos, orientaciones e identidades sexuales.

La forma de eliminación en este programa responde a una serie de concursos y pruebas que las participantes deben ir superando cada semana, cabe decir que este tipo de pruebas ponen sobre la mesa habilidades que una “superestrella Drag debe tener” por ejemplo: actuación, elaboración de vestuario, baile, maquillaje, comedia, entre otras. Las pruebas varían y van desde mini desafíos a desafíos principales, ambos limitados a determinado tiempo y puesto a evaluación por un grupo de jueces, las pruebas se mueven entre diferentes tipos de temas. Algunos de estos desafíos se repiten en cada temporada, ya que son considerados parte fundamental de la cultura Drag, al menos de la cultura Drag estadounidense.

Hay un desafío en particular que me gustaría rescatar para explicar el punto antes mencionado. Este desafío a pesar de que tiene sus variantes en cada temporada, no cambia el objetivo principal, el cual consiste en transformar por completo (dragear) a un participante hombre, por lo general heterosexual y muy dentro del estándar de un hombre “masculino” estadounidense, es decir, con una complexión robusta, musculosa, facciones fuertes y amplias, cubiertos de vello facial, sin rasurar ninguna parte del cuerpo, y por supuesto, que no tienen idea ni experiencia en el mundo Drag. A cada concursante se le empareja con su respectivo hombre a transformar y comienza una situación muy particular e interesante.

Dentro de este desafío se muestra en un primer momento el temor de ambas partes, porque, por un lado, los drags que concursan entienden que hay varias barreras por derribar en torno a esos hombres voluntarios que jamás han caminado la senda del Drag, por otro lado, se tocarán fibras muy sensibles que tienen que ver con su masculinidad y la transición a un lado “más femenino”, que como se muestra en algunos voluntarios, no es siempre lo más cómodo, sin embargo, ambas partes con sus altas y bajas están dispuestas a dar lo mejor por ganar la prueba.

Es durante el proceso de transformación que ocurren cosas muy interesantes. Una de las características de esta prueba es que además de transformar a su futura hermana Drag, madre Drag, novia Drag, mujer embarazada Drag, etc., tienen que realizar una actuación en pasarela juntas, lo cual implica desde caminar por la pasarela en tacones hasta bailar una pieza musical. Este grado de dificultad extra en la prueba, hace aflorar un tipo de exigencia particular por parte de las drags hacia los

voluntarios, quienes también tienen su manera particular de llevar dicha exigencia. Esta exigencia consiste en “actuar femininamente”, “actuar como una mujer”. Más allá de sólo verse como mujeres, tiene que haber una interpretación completa que sea convincente, la cual incluye desde cómo caminar, mover las manos, posar, hablar, girar la cabeza e incluso como mirar. Es aquí donde ambas partes entran en problemas.

Las drags, ante lo que consideran una labor titánica, hacen su mejor esfuerzo en enseñar a estos hombres a cómo actuar ser mujeres, en varias de ellas, en casi todas las temporadas, repiten instrucciones específicas para lograr este fin:

- Como caminar en tacones, las mujeres tienen que mostrar gracia, sensualidad, fiereza en cada paso sin ser toscas.
- La delicadeza del movimiento de una mujer, en cómo mueve sus manos, cuello, cabeza, movimiento de caderas.
- Uso de lenguaje. En el proceso de transformación, pareciera que es indispensable modificar el tipo de lenguaje, no sólo el tono, acento o el modismo del habla, sino incluso cierto tipo de palabras “que una mujer no usaría”.
- Postura. Es interesante observar cómo tanto drags como voluntarios, aun siendo biológicamente hombres, ambas partes tienen un tipo de postura diferente. Las drags intentan suavizar la firmeza y fuerza que proyecta la postura de los voluntarios. Apoyarse más sobre un lado de la cadera, hombros hacia atrás sin sacar demasiado el pecho, piernas juntas ligeramente dobladas, brazos cayendo suavemente a los lados en lugar de cruzarlos, cabeza ligeramente hacia un lado en lugar de una postura firme.

Por otro lado, los voluntarios parecen tener sus propios medios de interpretar el “ser mujer”. Si bien escuchan las instrucciones de sus tutoras drags, de modo serio y a la vez en broma, juegan con la situación, e incluso en algunos casos, dejan leer alguno que otro deseo relacionado a experimentar otro tipo de masculinidad. En otros hay una firme resistencia que los confronta e incómoda al verse “más femeninos”. Aun así, hay mucha coincidencia entre el discurso de ambas partes. Si bien los intentos de simulación de los voluntarios parecen más torpes al actuar “como una mujer”, porque se entiende que por una parte no hay un trabajo ni experiencia previa, además de las resistencias que les mandan a mantenerse y actuar aun “como hombres”, por parte de las drags experimentadas también está muy arraigada esta percepción de lo que significa ser mujer.

Me parece paradójico e interesante que dentro del trabajo de deconstrucción que realizan estos hombres (drags o no), sin importar su preferencia o identidad sexual, la masculinidad sea una variante que tiene la oportunidad de interpretarse de varias formas. Sin embargo, parece que hay un estancamiento en torno a la representación de lo femenino. No quiero decir con esto que dentro del Drag no haya un trabajo deconstrutivo, de lo que se piensa que puede llegar a ser una mujer. No hay duda que aun dentro del Drag estamos frente a representaciones fuertes, disruptivas y empoderadas de mujeres que salen del molde moral o tradicional.

Entonces por qué dentro del Drag, “como personas que deconstruyen el concepto de género cada vez que se visten” (Mirizio, 2000, p.144), pareciera que no se puede escapar de cierto tipo de prácticas que forman parte de la construcción de representaciones de género alrededor de lo femenino?

Es más, se entiende que el drag interpreta una sátira de las representaciones socio culturales alrededor de la masculinidad, ¿pero qué tanto de esta deconstrucción no contribuye a que se sigan manteniendo ciertos estereotipos de género relacionados a “ser mujer”?

Me gustaría dejar en claro que no hablo de dos procesos por separado, como si la deconstrucción del género dependiera precisamente de quien está realizando esa labor, es decir, no me refiero a que sólo una mujer puede deconstruir las representaciones de “ser mujer” y un hombre únicamente las representaciones de “ser hombre”, sin embargo, según lo que se ha venido estableciendo, es que, si bien el drag (aunque puede que no sea únicamente él) pareciera tener una ventaja sobre este proceso deconstrutivo por poder moverse en ambos espectros, el masculino y el femenino, también pareciera que hay una suerte que limita la deconstrucción de las representaciones del ser mujer que al mismo tiempo ayuda a la deconstrucción de las representaciones sobre la masculinidad hegemónica.

Para poder dar una aproximación que ayude a dejar más claro este punto, Teresa de Lauretis (1989) habla sobre las tecnologías de género, entendiendo que son representaciones o auto representaciones que pueden, o no, subvertir los estereotipos que giran alrededor del género, ya que son las formas en que se pueden leer los cuerpos a partir de lo que concierne al género y como se puede deconstruir o problematizar estas cuestiones, sabiendo que las tecnologías de género integran los dispositivos sociales de subjetivación y, por lo tanto, las relaciones de poder propias del mundo actual. Bien lo menciona Lauretis (1989) cuando dice:

(...) como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales; en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja (Lauretis, 1989, p.8).

Entendiendo que el género es una representación, Lauretis (1989) formula que hay un trabajo de deconstrucción de género que produce inevitablemente su re-construcción, pero que habría que cuestionarse cuales serían los términos y bajo qué intereses y de quienes sería producida tal re-construcción. En este caso ¿podríamos pensar que la permanencia de estas representaciones de “ser mujer” fungen como una pieza importante en el proceso deconstructivo de la masculinidad del sujeto que deviene drag?

Creo que podría ser posible, en la medida de que se habla de un proceso largo y constante por el cual atraviesa el sujeto para llegar a ser drag. La permanencia de algunas representaciones, dirigidas hacia cierto tipo de prácticas corporales “propias de las mujeres”, fungen, por ahora, como tecnologías de género, como una base para la deconstrucción de la masculinidad hegemónica, sin embargo, no es regla que este proceso sea siempre así, es más, la propuesta sería poner sobre la mesa y complejizar aún más sobre las representaciones o auto representaciones que no han sido aún encarnadas en estos cuerpos y que posteriormente deberán entrar en un nuevo proceso de deconstrucción.

Por otro lado, este análisis inicial abre la posibilidad de cuestionarnos sobre si finalmente hay una representación de lo “femeninamente natural”, una representación de la mujer fuera de los marcos establecidos culturalmente, y en mayoría, por una sociedad masculina y patriarcal, una representación que sea fabricada por mujeres, sin ideas de origen en contraposición a la masculinidad. En este sentido se alberga una reflexión final: aún con las posibilidades de representación entre lo masculino y lo femenino que tiene el Drag, ¿siguen siendo acaso los hombres (ya sean drags, gays, trans, heteros, etc.) quienes únicamente leen y dictan las representaciones de lo femenino?, sin duda, ese es otro punto de análisis que valdría la pena profundizar en otro escrito.



**Bibliografía**

- Mirizio, A. (2000). *Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo*.  
Nuevas Masculinidades. *Revista de estudios de género y teoría feminista*. pp. 133- 150.
- Lauretis, T (1989). *La tecnología de género. Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Macmillian Press. pp. 6-34.
- (2015). Historia del Drag Queen. Eldiario.es. Recuperado de [https://www.eldiario.es/canariasahora/premium\\_en\\_abierto/Historia-Drag-Queen\\_0\\_357314849.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/premium_en_abierto/Historia-Drag-Queen_0_357314849.html)
- (2017) El Drag Queen en la historia, un acercamiento a sus orígenes. Chueca. Recuperado de <https://www.chueca.com/cultura/origen-las-drag-queen-historia/>







## Los relatos testimoniales de la infancia homosexual, una recuperación de la memoria colectiva

Nivardo Trejo

### Resumen

La antología *Mariconcitos* (Córdoba, 2017) gestada en la plataforma *blogger* y prorrateada en formato PDF bajo licencia *creative commons*, reúne setenta y seis memorias de infancias maricas con el objetivo de volverlas decibles y reintegrarlas al imaginario colectivo de la diferencia sexual. Observamos que estos textos cobran el valor de testimoniales de infancia y que en conjunto entretienen, de forma alegórica, la trama colectiva de un *bildungsroman* polifónico que podría ser cualquier infancia disidente. En todos los testimonios el cuerpo y su inmanencia cobran especial importancia al ser un objeto de control y materia política que deviene cuerpo social, sexual y textual. Proponemos que el texto *Mariconcitos* es un territorio de producción de sentidos para el colectivo LGBTQ+ en tanto que recupera y revaloriza la experiencia de la infancia disidente sexual.

**Palabras clave:** *Infancia, homosexualidad, testimonio, memoria colectiva, corporalidades.*

## Los relatos testimoniales de la infancia homosexual, una recuperación de la memoria colectiva

Dentro del espectro cultural y artístico contemporáneo latinoamericano, las narraciones sobre disidencias sexuales e identitarias irrumpen en la escena editorial con más fuerza que nunca, impulsadas por los derechos y políticas de inclusión y respeto ganados por las comunidades LGBT+ en los diferentes países de América Latina. Así también, la creciente producción literaria de índole diversa en internet, ha supuesto la visibilización de voces de autores que aún no han llegado a las grandes editoriales, o bien, que navegan entre ambos territorios: el de la edición convencional impresa y el de la autoedición digital. Para nadie son desconocidas las ventajas de la producción literaria digital frente a otros formatos. La vertiginosidad de la distribución y la libre expresión, son algunas de las bondades que artistas de todo tipo aprovechan al reproducir su arte en la *World wide web*. Es en este ámbito donde el proyecto *Mariconcitos* (Córdoba, 2017) ha sido gestado a través de la plataforma *blogger* y prorratedo más tarde en formato PDF bajo licencia *creative commons*. Se trata de una antología compilada por Juan Manuel Burgos y Emmanuel Theumer que reúne 76 memorias de infancias maricas con el objetivo de volverlas decibles y reintegrarlas desde el presente al imaginario colectivo de la diferencia sexual. Observamos que estos textos cobran el valor de testimoniales de infancia y que en conjunto entretejen, de forma alegórica, la trama colectiva de una novela de aprendizaje, un *bildungsroman* polifónico que se vuelve cualquier infancia disidente. En todas las narraciones el cuerpo y su inmanencia cobran especial importancia al ser un objeto de control y materia política que deviene cuerpo social, sexual y textual.

Proponemos que el texto *Mariconcitos* es un territorio de producción de sentidos para el colectivo LGBTQ+ en tanto que recupera y revaloriza la experiencia de la infancia disidente sexual. Retomamos el concepto de *concretion of identity* de Assmann, la idea de 'memoria comunicativa' de Halbwachs y el concepto de cuerpo 'sexual' acuñado por López García para el abordaje crítico de la masculinidad en transición que percibimos en el entramado de las memorias. Concluimos que estos cuerpos 'sexuales' se vuelven estrategias de escritura que generan una resistencia ante los embates de la heteronorma que intenta regular la experiencia del cuerpo, el deseo y los afectos.



### **La memoria comunicativa; una forma de concreción de la identidad**

La escritura es una dimensión que permite la construcción y reconstrucción de la subjetividad de quien la ejerce. La práctica escritural cobra forma al inscribirse en los parámetros establecidos por los géneros narrativos. Cuando hablamos del ejercicio de la memoria, podemos pensar en el testimonial como recurso creativo, que a través del empleo del *fluir* de la consciencia, configura los recuerdos del sujeto de enunciación. Kaufman argumenta que “el testimonio puede tornarse la voz de lo singular y de lo social, de la interrogación sobre sí mismo y sobre los otros que lo reciben” (2014, p.103) Esta característica de transitar entre lo individual y lo colectivo, parece permitir que los relatos del ‘yo’ operen como andamiaje de empoderamiento y resistencia. En este sentido, como sucede en todos los relatos donde la memoria está involucrada, los recuerdos pueden ser claros, y otras veces desdibujados e incluso reformularse desde la perspectiva presente, en una suerte de empleo de la autoficción. En cualquier caso, la interpretación de versiones del pasado funciona como generadora de sentido. Hablar desde el mandato de ‘testimoniar’ es entonces otorgar “la perspectiva de aquello que refracta en el yo, en el propio cuerpo, en las representaciones posibles y en el narrar para dar o visitar el sentido de lo vivido” (Kaufman, 2014, p.104). En suma, los recuerdos como la identidad, son un logro colectivo.

A esta premisa contribuye la teoría de Halbwachs que arguye que cada individuo compone una memoria que está regulada socialmente y que se relaciona con un grupo. Toda memoria individual se constituye en comunicación con otros. Estos ‘otros’, sin embargo, no son sólo un grupo de personas, sino que son grupos que conciben su unidad y peculiaridad a través de una imagen común de su pasado: la infancia de la disidencia sexual, en el caso que nos ocupa. El autor piensa en las familias, los vecindarios y los grupos profesionales, los partidos políticos y asociaciones, como ejemplos (1995). Cada individuo pertenece a numerosos grupos cuyas agencias generan imaginarios y memorias de pertenencia de carácter distinto. Esta idea nos hace suponer que el registro del recuerdo de la infancia marca mantiene vasos comunicantes con la generalidad de las experiencias de infancias de sujetos disidentes sexuales, debido a la unicidad de referentes en el imaginario colectivo del grupo.

Entonces, podríamos decir que el ejercicio de la memoria que se hace sobre la infancia disidente sexual, conforma un archivo colectivo que aglutina las voces de este grupo social donde la materialidad del

cuerpo, las corporalidades y el deseo, son los ejes que funcionan como puentes. Ahora bien, si desplazamos un poco la mirada hacia el individuo mismo, podemos traer a colación lo que plantea Assmann sobre el carácter de los sujetos, cuya construcción no está basada en la cultura, sino más bien en la socialización y en las costumbres. En este orden de ideas, antes que el sentido de pertenencia, el contacto con los otros es lo que genera, crea o resemantiza. El mismo Assmann, basado en la idea de 'memoria colectiva' de Halbwachs, acuña el concepto de 'memoria comunicativa' que nos interesa retomar, ya que éste en su definición incluye aquellas variedades de memoria colectiva que se basan exclusivamente en las comunicaciones cotidianas. Para Assmann, el concepto hace referencia al campo de la historia oral, sin embargo, nosotros proponemos su desplazamiento hacia los relatos testimoniales de infancia de la antología *Mariconcitos: feminidades de niños, placeres de infancias*, ya que éstos están narrados desde el plano de la oralidad que destaca la vida cotidiana como territorio de producción de sentido e identidad.

La 'memoria comunicativa' es un componente intrínseco de los relatos de infancia en *Mariconcitos*, donde "everyday communication is characterized by a high degree of nonspecialization, reciprocity of roles, thematic instability, and disorganization" (Assmann, 2014, p.126). Por lo general, los niños que protagonizan los relatos testimoniales llevan a cabo cambios alternos entre sus acciones, temas o experiencias; la temporalidad de la narración no respeta parámetros fijos en la linealidad del relato; parece no haber profundidad en la anécdota que generalmente está relacionada con el examen de una mirada externa. De esta forma el texto *Mariconcitos* funciona como una suerte de hemeroteca que aglutina los diarios personales de adultos que vuelven a su pasado por medio de un arco narrativo, para contar sucesos de su infancia cuando ocupaban otro cuerpo, otra mente, y regresan para dar relectura al niño que fueron a la luz de su adultez.

El rasgo de cotidianidad de la 'memoria comunicativa' tiene la capacidad de mutar a causa del transcurrir del tiempo, se modifica o bien se matiza. En cualquier caso, lo que pudiera otorgarle fijeza en un lapso espacio-temporal, sería la organización cultural. Es aquí donde hallamos uno de los méritos del texto *Mariconcitos*, puesto que nos resulta una propuesta que otorga organización y validez cultural a los testimonios de infancia donde se revaloriza la externalización de afectos, deseos, sexualidades y rechazos en voces masculinas. Creemos que este fenómeno es lo que Assmann designa como *concretion of identity*, ya que hace referencia al procedimiento que lleva a cabo un grupo al basar su

conciencia de unidad y especificidad en la materialización o registro del conocimiento comunal debido a que le permite reproducir su identidad. En suma, los testimonios comprendidos en *Mariconcitos* incorporan una especie de 'memoria comunicativa' matizada por la disidencia sexual. Ésta permite la concreción de la identidad colectiva puesto que implica un archivo de experiencias comunes al grupo de hombres y mujeres homosexuales, cuya agencia está en las prácticas corporales, el despertar de la sexualidad, la idealización del *coming out* y las tecnologías de género que resultan, todas ellas, mecanismos de resistencia.

### Los cuerpos de los hombres

Al abordar problemáticas concernientes al binario hombre-mujer, solemos encontrarnos con la perspectiva biológico-mecanicista, cuyo poder reside en la metáfora del cuerpo como una máquina. En específico, el cuerpo de los hombres frecuentemente es abordado a partir de su 'función', 'operación' o 'mecanismos biológicos del comportamiento' desde donde se legitiman, falsamente, dominaciones, agresividades, resistencias, etc. Este determinismo biológico pone al cuerpo como eje sobre el cual se inscriben las dicotomías de género y, por ende, las formas de producir masculinidad o feminidad. Otros estudios de teoría social con influencia posestructuralista encuentran al cuerpo como vértice de la producción de género.

A partir del análisis de Michel Foucault sobre 'disciplinamiento' de los cuerpos para explicar la producción de verdad en los discursos, el cuerpo se vuelve objeto de análisis de nuevas disciplinas donde se observa que las nuevas tecnologías del poder también los van controlando de forma paulatina (Connell, 2014). Bryan Turner propone un giro en el abordaje del cuerpo. Él observa que los cuerpos son objetos sobre los cuales trabajamos: comiendo, durmiendo, limpiando, haciendo dietas o ejercicio. Con base en este razonamiento, sugiere la idea de 'prácticas corporales' tanto individuales como colectivas, que incluyen la variedad de formas en las cuales el trabajo social se relaciona con el cuerpo. En el mismo orden de ideas, la antropóloga Elsa Muñiz propone descolocar al cuerpo como objeto de estudio y desplazar la mirada hacia las prácticas corporales y sus representaciones, aquellas que ofrecen variaciones físicas de lo humano. Muñiz, a diferencia de Turner, ve al cuerpo como un territorio de subjetivación donde la corporalidad o prácticas corporales otorgan identidad, pertenencia o agencia.

Creemos que el caso de los niños protagonistas en *Mariconcitos* encarnan expresiones de género que matizan y dan variación al arquetipo de masculinidad hegemónica y con ello, cuestionan la virilidad a través de una nueva organización del 'hacer' del sujeto, es decir, por medio de las prácticas corporales. Connell en su estudio sobre masculinidades enuncia una frase que parece englobar la idea del cuerpo como epítome del género: "La experiencia corporal es a menudo central en la memoria de nuestras propias vidas y, en consecuencia, en nuestra comprensión de quiénes somos y de qué somos" (2015, p.86). Esta premisa parece encontrar referencialidad en los títulos de casi la mayoría de las memorias de la antología, aquí algunos ejemplos: "Caminar torcidos", "SuperNormal", "Devórame otra vez", "Bambi", "Sentado en el cordón de la vereda", "Rostra", "No llores por mí Argentina", etc. donde notamos que las prácticas corporales y la performatividad, entendidas como aquello que los cuerpos hacen, están latentes como metáfora de la experiencia de los sujetos.

Notamos que el cuerpo y las corporalidades de los sujetos en los relatos representan una forma de subjetivación. El cuerpo parece funcionar como un lienzo propicio para la inscripción de rasgos identitarios. Hay una consistente carga afectiva-emotiva en todo aquello que los sujetos hacen con su corporalidad, y es a partir de ahí, que se escinden del resto de la comunidad que los contiene, o de los grupos a los que pertenecen como la familia, los amigos, los compañeros de clase, etc. Aunque al mismo tiempo, esa corporalidad resulte una fuente de producción de sentido y agencia a una identidad construida en términos propios. Observamos que este proceso es concientizado por el narrador a partir del ejercicio de editorialización de la memoria. Un ejemplo de este mecanismo de cobrar consciencia a través de lo corporal es el que relata Mauricio List en su texto "Inquietud" luego de presentar una fotografía donde él se encuentra en una postura introvertida o no reivindicada como viril junto a familiares, y entonces menciona que:

Durante mucho tiempo evité esa foto, pues me inquietaba verme como un mariconcito. Cuando veíamos juntos los álbumes de fotos, al llegar a la página donde estaba, ésta hacía lo posible por saltarla y me pregunto si los demás miembros de la familia hacían lo mismo [...] Así aprendí a disimular, o al menos suponía que sabía hacerlo. No sé cuántas veces habré sido visto como en esta vieja foto (p.37-38).

Percibimos un miedo al escrutinio de la mirada de los otros sobre su forma de actuar, es decir, un temor por hallarse descubierto a través de la performatividad con que encarna su masculinidad. Notamos que es consciente de la ruptura que hace con la masculinidad dominante. Observamos que el problema es solventado a través del disimulo, que implica una práctica corporal también. Este relato, en efecto, comprueba que el cuerpo y las corporalidades son un territorio fértil para la subjetividad. El cuerpo, en este sentido cobra una nueva importancia, ya no sólo como elemento instrumental de la sexualidad, sino como referente al cual el sujeto acude incluso para resistir. Advertimos que el entorno, es decir, su familia, otorga también importancia al cuerpo y a las corporalidades ya que a través de éstas, distingue lo que en palabras de Butler sería 'los cuerpos abyectos de los cuerpos que importan'. Al respecto, List en su texto *Hablo por mi diferencia, de la identidad gay al reconocimiento de lo queer*, establece que:

son cuerpos abyectos aquellos que se han construido a lo largo de los siglos y que de alguna manera no siguen el orden normativo de la sociedad en cuestión [...] son lo que Butler llama los cuerpos ininteligibles, aquellos en los que no hay una concordancia entre sexo, género y deseo (2009, p.100).

*Mariconcitos*, en este orden de ideas, reúne relatos donde los sujetos encarnan cuerpos abyectos que no se adscriben a la heteronorma y que por lo tanto resultan incomprensibles para el resto de la sociedad. Este hecho, provoca vergüenza, miedo e incertidumbre en quienes son disidentes. La autoafirmación a esos cuerpos negados, resulta en un mecanismo de reapropiación que erige al cuerpo y las corporalidades como un territorio de resistencia. Jhonatthan Maldonado en su texto "Caminar torcidos" lleva a cabo este dispositivo de reapropiación al expresar:

exijo que se reconozca la potencia de ser maricón a temprana edad, demando la remodelación de la realidad social modificando los términos del reconocimiento mediante los cuales ésta se constituye. No me consideren un Hombre; considérenme UN MARICÓN que desea, en la práctica rutinaria, una infancia alejada de la violencia que impone la heteronormatividad. ¡Mariconcitos, no dejemos que nos arrebaten la felicidad de caminar torcidos! (p. 49).



Percibimos que Maldonado se apropia del despectivo 'maricón', tal cual también lo hace el texto que compendia su relato, y utiliza, como eje o bastión de resistencia ante la heteronormatividad obligatoria, la corporalidad de caminar torcidos. Esta idea nos lleva a esgrimir el siguiente tema a explorar en el presente trabajo, el cuerpo 'sexual'.

### El cuerpo 'sexual'

Estimamos que la reflexión del cuerpo como texto, o viceversa, el texto como un cuerpo, connota un proceso ontológico de movimiento, identidad, escritura, territorialidad. Los discursos, los significados y la encarnación de éstos parecen ser el centro sobre el que giran los relatos testimoniales de la antología que nos ocupa. Desde esta lógica, observamos que el cuerpo ha sido negado como espacio de subjetividad a lo largo de la historia de América Latina, como un mecanismo de dominación. El cuerpo responsable del pecado se castiga, el cuerpo que no es uno, se evita como peligroso, el cuerpo enfermo se excluye, la excitación del cuerpo se niega, el placer hay que reprimirlo, la violencia hay que esconderla. No obstante, en esta insistencia por rehuir el cuerpo, éste acaba por convertirse en catalizador. A este fenómeno se enfrentan los autores de *Mariconcitos* al narrar su experiencia de infancia y escribir su propio cuerpo, dotándolo de un halo de erotismo que nos hace retomar el concepto de cuerpo 'sexual'. Para López García, éste se caracteriza por lo fractal y la hibridez identitaria, por ser una representación y simbolizar un sitio de inscripción de los géneros. El cuerpo 'sexual' se nutre de la multitud de formas corpóreas: texto, sexo, performance. A este entramado, agregamos la idea de Butler que sostiene que los cuerpos son la materia prima de la representación del género por su carácter performativo a la par que la palabra (p.p.204, 236). Un caso donde observamos la idea de lo 'sexual' es en el relato de Ezequiel Aguilera, un venezolano radicado en Argentina quien comenta:

Sin hablar me pintaba las uñas y mi mamá me decía "cuando seas más grande verás". Después fui más grande: un púber con trenzas en el pelo y a quien mi entorno no sabía cómo nombrar, si como nene o nena (Burgos y Theumer, 2017, p.67).

Notamos que la 'sexualidad' del cuerpo que se plantea como espacio de hibridación de lo femenino y lo masculino, al mismo tiempo es una

tecnología de género que el sujeto autoficcionaliza para producir sentido. Aguilera continúa diciendo:

Desde que tengo memoria fui nombrada en femenino de forma peyorativa: la niñita, grita como niña, corre como niña, me sentada como niña. Esto me generaba un gran conflicto, me sentía violentada al ser nombrada así, ya que se hacía con esa intención. Al mismo tiempo, deseaba lo que yo consideraba los “privilegios” de las niñas: ellas se podían maquillar, jugar con muñecas y quedarse con los nenes. En este sentido la categoría “niño” no tenía nada para ofrecerme (p.67).

En este extracto observamos la multitudinaria de formas corpóreas al ser nombrado como niña en distintas prácticas performativas que lo generizan: gritar + niña, mear + niña, correr + niña, lo cual produce el género del sujeto a quien se le asigna. El cuerpo sin duda, es la materia prima de la representación del género, que en este caso, es utilizada tanto para generar agencia a sí mismo como para violentar por parte de los otros.

En suma, es de esta manera que los cuerpos narrados en los relatos son una fuente de problematizaciones, primero para quienes lo encarnan y después para quienes lo leen en términos genéricos. Luego, a la luz del tiempo y después de un proceso de agenciamiento, estas corporalidades se resuelven como bastiones de resistencia ante la heterosexualidad obligatoria y las expresiones de género que ésta implica. Creemos que los cuerpos infantiles son vistos como una suerte de incompletud, se perciben como cuerpos en desarrollo y transformación, donde la investidura del género es susceptible de mutar, pero que deben ser fuertemente regulados a partir del binario de la masculinidad y la feminidad. Esta particularidad de los protagonistas de los relatos testimoniales de infancia que recopila *Mariconcitos*, hace del texto en sí, una concreción de la experiencia de la conquista de la identidad marica. Es una narrativa que da cuenta del cuerpo como espacio de construcción, en devenir, con líneas de fuga que consideran las corporalidades homosexuales como posibilidad y que generan al cuerpo ‘sexual’ como una tecnología de reproducción de género incluso desde la infancia. *Mariconcitos* es un ejercicio de resistencia para evitar la ignorancia, ganar terreno y visibilidad, resarcir una suerte de homotextualidad en clave de testimonial de infancia y así legitimar al otro que también experimenta la misma historia.

## Bibliografía

- Burgos, J., Theumer, E. (2017). *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancia*. Argentina: Creative Commons.
- Butler, J. (1993). *Body that metter: On the discursive limits of 'sex'*, Nueva York, Routledge
- Butler, J. (1993). *Body that metter: On the discursive limits of 'sex'*, Nueva York: Routledge. . (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Connell, R. (2015). *Masculinidades*. México, D. F.: UNAM.
- Kaufman, S. (2014). *Violencia y testimonio notas sobre subjetividad y los relatos posibles. Clepsidra*, No.1. 100-113
- List Reyes, M. (2009). *Hablo por mi diferencia: de la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. México: Ediciones Neón.
- López García, I. (2008). "El cuerpo 'sexual' errante como lugar de resistencia en *Loco afán*. *Crónicas de sidario*, del escritor chileno Pedro Lemebel. Escribir con el cuerpo, No. 1, 101-109.
- Assmann, J., Czaplicka, J. (1995). *Collenctive memory and cultural identity. New German Critique*, No. 65, 125-133.
- Muñiz, E. (2010). Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad. In *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. Ciudad de México: Anthropos.
- Turner, B. (2006). *The body and society*. Nottingham, England: SAGE.









## Enfoque Metodológico en la enseñanza del Ballet para la Licenciatura en Artes Escénicas de la F.B.A-U.A.Q

*Dunet Pi Hernández*

### **Resumen**

El objetivo de este trabajo ha sido investigar diversos aspectos de las diferentes escuelas existentes, para demostrar el por qué la escuela cubana es la más adecuada para los latinoamericanos. El resultado final fue un libro de metodología, que sirve de material de estudio y guía metodológica para la enseñanza del ballet, en esta asignatura que se imparte en la Facultad de Bellas Artes de la UAQ.

**Palabras clave:** *Escuela Cubana, Metodología, Ballet, Estilos, Técnica.*

## Introducción

¿Qué sucede en el mundo y en específico en Cuba, con respecto a la metodología de la enseñanza del ballet?,

La Escuela Cubana aunque se ha conformado con aspectos de todas las escuelas ya existentes, no debe considerarse una mezcla ecléctica de ellas, no es la suma mecánica de características ajenas, sino un proceso de asimilación al que se han sumado también elementos inéditos. Una Escuela de Ballet para definirse como tal, no expresa sólo una forma peculiar del trabajo técnico de los bailarines y de la metodología, sino también reúne diversos aspectos estéticos y emocionales que se plasman en el trabajo escénico total (Simón, 1973, p. 49).

Así como la ciencia y la tecnología avanzan, también la metodología en el ballet lo hizo, en este caso como rasgos de la Escuela Cubana, contribuye de manera decisiva, una línea artística y coreográfica propia, una determinada estética con un concepto dinámico sobre las relaciones de tradición e innovación: respecto a la esencia de los clásicos y su dialéctica unidad con el principio de que el arte debe ser siempre una expresión de la contemporaneidad.

## Hipótesis

Se considera por lo antes expuesto, que los fundadores de la Escuela Cubana, fueron seleccionando lo que era más adecuado al bailarín cubano y latinoamericano. Según su constitución física, las peculiaridades anatómicas, temperamento, idiosincrasia y sentido estético, aunque los pasos son los mismos en todas partes del mundo, los creadores de la Escuela, consideran que la diferencia es el acento que se les da a los diferentes aspectos.

## Antecedentes

Para abordar este tema es obligado retomar al éxito del *Ballet Comique* en el reinado de Luis XIV, este rey tiene una importancia tremenda para el arte del ballet, después del éxito del *Ballet Comique*, va a continuar el auge de este género en Francia. Pero será el siglo XVII el que juegue un

papel fundamental para el ballet, pues no sólo toma un auge popular sino que se profesionaliza. En ese mismo siglo se producen transformaciones en la técnica y en el vestuario y se da también la incorporación de la mujer como profesional en esta disciplina, esto ocurre al mismo tiempo que se crean instituciones oficiales dedicadas a la enseñanza profesional. Otra persona clave en este período, es el joven Giovanni Baptiste Lully, que al llegar a la corte francesa, estuvo encargado de enseñar italiano, tenía, también, conocimientos musicales y de guitarra. En 1669 surge el otro género, ópera-ballet (trabajo de Lully con Racine y Corneille). Surgen Las fiestas de Amor y Baco. (En este momento tienen su sentido dramático, las óperas-ballet). La danza con este predominio de los textos, es pobre todavía, pero aparece el individuo que jerarquiza la danza en estos espectáculos, las obras serán básicamente danza, aunque se le suman los otros géneros, este maestro y coreógrafo es Pierre Beauchamp, hizo una obra histórica, rescató la herencia de siglos y convierte esta danza en materia prima de espectáculos y de técnicas. El rey Luis XIV oficializa la enseñanza del ballet y ese propio año (muy importante ese año para la historia de la danza) hay una comunidad de 13 maestros de baile, “Saint Julien de Menestiere”), la importancia que tiene esto es que es la primera institución oficial para crear profesionales, ahí se reglamenta la enseñanza de este arte y esto no sólo es importante para Francia, sino también para toda Europa. Es entonces que surge la Academia Real de la Danza, (que hoy es la Ópera de París). El rey Luis XIV, no sólo le da el apoyo además le brinda una sede en el Palacio Real, el Louvre. Esta institución tiene como director, en danza a Beauchamps y en música a Lully.

Beauchamps le da cada vez más rigor a la enseñanza del ballet, reglamentando más la forma de ejecución, se fueron haciendo textos que recogían esta técnica y se empiezan a hacer los primeros tratados de notación de la danza, se describen los pasos etc., todo esto va a evitar, la improvisación, lo *adlibitum* de la danza, enseña el orden lógico de la realización de los pasos. En el transcurso de 1700 a 1701, cuatro años antes de que muera Beauchamps, él hace su aporte mayor: establece las 5 posiciones básicas, de los pies en el ballet. Todo esto ha sido un paso para que el arte del ballet se aleje cada vez más del diletantismo de los nobles y pase a ser profesional, es decir, que dejara de ser un baile de recreación para la nobleza, y se convierta en una práctica profesional de la cual puedan vivir sus artistas.

La dinastía de la danza se abrió con Pierre Beauchamp. Como fundamentación teórica, se debe mencionar a varios maestros célebres que hicieron posible el desarrollo del ballet como: Louis Pecourt (1651-1729),

Louis Dupré (1697-1774), Jean Balon (1676- 1739), entre otros. Los intérpretes de esta época después se convirtieron en maestros y coreógrafos que siguieron la tradición con célebres bailarines que tuvieron que ver con que este arte llegara hasta nuestros días.

El siglo XVIII, periodo en el ballet comienza como un género independiente, no esclavo de la música, no insertado en la ópera, ni como mero entretenimiento. se logra que el ballet sea cada vez más sólido e independiente y un reflejo fiel de la vida. Esta será su principal durante todo ese siglo. Con figuras como: Nicolás Blondy (1677-1745, sobrino de Beauchamp y a al mismo tiempo su discípulo.), Pierre Rameau. (1674-1748), Franz Antón Hilverding ó Hilferding (1710-1768), Gaspero Angiolini (1731-1830). Gaetano Vestris (1728-1808), Maximiliano Gardel (1741-1787), Pierre Gardel (1758-1840), Jean George Noverre (1727-1810), Jean Deauberval: (Jean Bercher) (1742-1806), Salvatore Viganò (1769-1821), Carlo Blasis (1797-1878), una de las figuras más trascendentes dentro del ballet. Hasta hoy día su legado es válido, es eminente y trasciende fundamentalmente por su labor como pedagogo.

Entre sus aportes se encuentran: Luchar por dar a la danza el máximo rigor académico (rigor de un conocimiento enseñado y aprendido en academia, con una superedificación científica). Fue máximo defensor de la *Dance´ecole* y definía a la danza como una simbiosis y síntesis de elementos corporales e ideales, o sea lo físico y también mental, tuvo el mérito de contribuir al auge del ballet en Rusia. A partir de esto estudia el instrumento, es decir, el cuerpo, y con ello comienza a estudiar cómo está constituido el cuerpo humano y aplica sus conocimientos científicos. Estudia la constitución ósea, muscular y nerviosa. Empieza a distinguir cada parte y su función en la danza. Se fijó en el somatotipo del bailarín y teniendo en cuenta sus cualidades anatómicas o físicas, el artista se debía ubicar de acuerdo a su particular condición. En su afán por el gesto, decía que había que expresar mucho, pero con gestos estilizados para lograr el estilo y el buen gusto. Decía que el ballet debía de armonizar las formas geométricas con la estilización gestual. Todos estos pensamientos culminaron con su teoría en la cual el instrumento, para que sea capaz de expresar hay que cultivarlo y para esto debía tener un proceso y es él quien crea y sistematiza el entrenamiento en barra y centro.

El siglo XVIII será el de las luces y éste se podría llamar el siglo de las conquistas y las realizaciones. Es el siglo de los dos grandes estilos que conoce la historia del ballet, que se mantienen hasta hoy día, en la primera mitad el romanticismo, en la segunda, el estilo clásico, que tiene su mayor auge a finales del siglo.

El Romanticismo es una consecuencia de un hecho social, de la Revolución Francesa en 1789, ésta arrastró a las masas al combate frontal contra el feudalismo, esta fue una revolución en, como en casi todas las revoluciones, la gran masa vio traicionada sus aspiraciones. La libertad, igualdad y fraternidad fue sólo para los burgueses, las masas seguían siendo esclavas, pero ahora de un salario, igualmente explotada. La intelectualidad también se enfrentó a una nueva concepción de la sociedad, el mercantilismo, en la súper estructura de la sociedad, relegó los que no producían una mercancía material, los intelectuales, artistas etc., sintieron una gran frustración, no se valoraba su trabajo, lo que generó un nuevo conflicto. La nueva burguesía tras la Revolución Francesa, no sólo, no protege las artes, si no que las subestiman porque no generan ningún bien material o económico.

Esta nueva crisis dará la pauta para creación de los nuevos argumentos en los ballets. Se crean personajes que tienen la propiedad de escapar de las leyes físicas, de evadirse de la tierra, se busca belleza, fragilidad, honor, decoro y demás. Los artistas miran al pasado y retoman de la edad media, los temas de fantasía y leyendas de esa época. Empiezan a aparecer personajes nuevos para entonces; bosques hechizados y Sífides. Con este resurgimiento se generan nuevas necesidades como la de los escenarios propicios para mostrar grandes bosques, las Willis, personajes etéreos como las Ondinas, Sirenas, Nayades y personajes de literatura y leyendas exóticas, como el caso de las Peris. Un cambio social va a engendrar nuevos temas, con nuevos personajes, para esto es necesaria una revolución de la técnica, el vestuario y la maquinaria teatral. Estos nuevos temas logran que se conquiste la ete-reidad, con una nueva revolución técnica. La gran conquista de este período fueron las zapatillas de puntas, es el resultado de un largo período de trabajo técnico. Sus figuras importantes fueron: Jules Perrot (1810 – 1892), Lucien Petipa (1812 – 1898) y Augusto Bournonville (1805-1879, creador de la escuela Danesa).

En la primera mitad del siglo XIX, surge el Clasicismo que fue un nivel en el que el ballet alcanzó síntesis y movimiento superior, se proyectó en formas más elevadas con técnica combinada, con expresividad a través de caracterizaciones y partitura musical en función de esos objetivos técnicos y expresivos, donde la técnica tenía su máximo uso, con un gran trabajo de interpretación y ambas relacionadas con el elemento musical. El Clasicismo se cristalizó en un momento crucial, Marius Petipá fue el creador de un registro muy amplio, despertó las mentes de todo el mundo, coreografió ballets sinfónicos, puras sinfonías clásicas, fue como un director de orquesta, hace grandes juegos coreográficos



con el cuerpo de baile y los solistas. Él mostró por primera vez el acabado coreográfico entre los bailarines, a pesar de las requisas y diversas temáticas en sus ballets.

Para hablar de vanguardia en el ballet, hay que mencionar sin duda alguna a Sergei Pavlovich Diaghilev, nacido en Novgorod el 31 de marzo 1872, inició sus actividades como empresario musical en 1907, cuando presenta una serie de cinco conciertos con música rusa en la capital parisina, contando con intérpretes como Arthur Nikisch y Sergei Rachmaninov. Al Principio Diaghilev no se interesaba más que por la pintura y la música. Fue Benois quien dirigió su atención hacia el ballet, y las grandes posibilidades que este arte ofrecía para ayudarlos a realizar sus propósitos. Es en 1909 que funda los Ballets Rusos, reuniendo un equipo original, en el que se encontraba Mijail Fokín como principal bailarín y coreógrafo, Serge Grigoriev como director de escena, León Bakst, Alexander Benois como decoradores y la música de Rimsky-Korsakov. La primera temporada de esta compañía, presentó: *Les Sylphides*, *Le pavillon d'Armide*, *Cléopâtre* y *Le Festin*; con Anna Pavlova y Vaslav Nijinski como bailarines principales.

En ese momento la vida musical y en general la artística parisina cambió por completo, nadie dudaba que los estrenos de los Ballets de Diaghilev, como mundialmente será conocida ésta Compañía, eran los acontecimientos de la temporada, y no eran pocos los artistas que se desplazaban desde el continente americano, para ver una puesta en escena de los Ballets Rusos, que en poco tiempo habían causado controversia. Al respecto de los inicios de la figura de Diaghilev como productor de los Ballets Rusos. Contando entre muchas figuras, antes mencionadas, como: Vaslav Nijinski, la importancia de Nijinski además de su grandeza como bailarín, es que se atrevió a hacer obras de contemporaneidad, con música que iniciaba una nueva composición musical, se atrevió a usarla para ballet, incorporando un nuevo modo de hacer dentro de la temática del ballet, sus obras causaron conmoción en París y Londres en sus estrenos, muchos incluso las rechazaron. Esto reafirma los principios renovadores que se había propuesto Diaghilev. Para entender el concepto de las escuelas de ballet haremos alusión a una cita del famoso crítico de arte cubano Pedro Simón:

**Lo que define a una Escuela de Ballet, es el conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y forma emocional propia de proyectarse en la escena, presente en todos los bailarines formados dentro de principios similares, y que reflejan la resultante histórica del desarrollo económico y social de un país**

determinado, su idiosincrasia nacional, el espíritu de su folklore y la huella dejada, a través de las épocas por sus grandes artistas (Simón, P. 1973, p. 49- 58).

Una Escuela es un fenómeno estético más complejo, compuesto por diversos elementos técnicos, estilísticos, expresivos y de línea artística. Conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y expresivas con que se proyectan en la escena, bailarines formados dentro de principios técnicos y pedagógicos similares y con una línea artística común. Aquello que nos permite darnos cuenta de que estamos ante un bailarín de escuela soviética, francesa, danesa o inglesa, es decir, con sólo verlo bailar, sin que nos diga previamente de dónde procede.

Resultante histórica del desarrollo económico y social, en un país determinado y que reflejen la idiosincrasia nacional (Idea Marxista). Conjunción de un esfuerzo colectivo, no de una sola personalidad. Trabajo de una vanguardia capaz y creadora, alrededor de la cual se reúnen discípulos, quienes deben defender los principios de la misma y garantizar el relevo histórico.

### **La escuela italiana**

La Escuela Italiana fue reconocida por su fuerza, maravillosa técnica y virtuosismo en sus bailarines, que maravillaban al público con sus difíciles saltos, magníficos giros, así como la brillantez interpretativa. Una de sus peculiaridades está centrada en el gran trabajo de pies, acentuando la ligereza como tal, con la ejecución de pasos difíciles y llamativos. Hoy en día la Escuela Italiana de Ballet, continúa su trabajo y notoriedad, gracias a los seguidores de este método, y que en gran medida ha ido evolucionando en demanda de nuevos tiempos, la tradición mantenida en las generaciones de bailarines y en el esfuerzo que la academia de esta escuela desempeña por mantener su estética y metodología.

### **La Escuela Francesa**

La Escuela Francesa de Ballet, es una de la más reconocidas, no sólo por su desempeño y teatralidad, sino también por su trascendental historia en esta rama artística del ballet clásico. El surgimiento de dicha Escuela de Ballet data, en consecuencia, de sucesos que se remontan al reinado del Rey Sol, misma que comenzó en las ceremonias que

se llevaban a cabo en la corte del Rey Luis XIV, de la mano de Pierre Beauchamp, su *maître de danse*, estableciéndose la primera academia de baile, conocida como *Académie Royale de Musique et de Danse*, en el París de 1661. La principal característica de esta Escuela es su elegancia y cuidado con los detalles en la ejecución, movimientos suaves, llenos de gracia, más que el virtuosismo técnico de la Escuela Rusa, esta Escuela extendió su influencia hacia toda Europa y es la base de la educación del ballet clásico.

### La Escuela Danesa

Dentro de la historia del ballet, es preciso considerar uno de los lugares donde éste, desarrolló una importante escuela, Dinamarca, con la Escuela Danesa, considerada la tercera en el mundo, que dio a este arte grandes aportaciones y figuras como el reconocido August Bournonville que hasta nuestros días nos identifica con esta escuela de ballet, quien creó muchas obras, entre ellas *Festival de las flores en Genzano*, con la cual el maestro Fernando Jhones alcanzó el premio a la maestría artística, durante el III concurso de Ballet de Moscú, en la interpretación de esta coreografía.

El legado técnico de Bournonville, es el sentido estético que incorporó a la pantomima y a los caracteres de sus personajes (un hecho coreográfico), son elementos básicos que constituyen la Escuela Bournonville o Escuela Danesa.

### La Escuela Rusa

El ballet como ya se conoce surge en Italia y de allí pasa a Francia. Después aparece la Escuela Rusa antigua, que luego sirvió de base al surgimiento de otras Escuelas. Sin embargo, la Escuela Rusa surgió como producto de la francesa, de la italiana e, incluso, con elementos de la danesa. Todos esos elementos de otras Escuelas, puestos sobre el temperamento, sobre la cultura del pueblo ruso, elaborados por grandes profesores y desarrollados por destacadas figuras, van a traer lo que se conoce después por Escuela Rusa. Esta Escuela va ser la base, por ejemplo, para el surgimiento de la Escuela Inglesa e influye de manera determinante a través de Alicia Alonso, a la formación de la Escuela Cubana.

La Escuela Rusa combina componentes de la francesa y la italiana, pero también enfatiza en ella la fortaleza y virilidad de sus bailarines, así

como la fluidez y naturalidad en el uso de los brazos en las bailarinas, además del empleo de muchos elementos de su folklore original.

En la Escuela ruso-soviética, los bailarines hacen énfasis en los grandes saltos; Virtuosismo técnico de los bailarines e intensa expresividad dramática. En Rusia se pueden encontrar diversas técnicas y métodos como el de Agrippina Vaganova, y Legat. (Youzkina, K.1979, p. 229)

### La Escuela Inglesa

El surgimiento de esta Escuela Inglesa de ballet, se les atribuye principalmente a dos alumnas del ballet ruso. En Inglaterra no existía una tradición propia ni una escuela de danza; la única manifestación teatral similar a las representaciones del Renacimiento y a los Ballets de *cour* (de corte), el *mask* (máscara), habían muerto de muerte natural (no usuales en el ámbito escénico para entonces) y los ingleses durante más de un siglo se habían contentado con acoger artistas y compañías extranjeras y habían aplaudido con gran calor, primero a los exiliados de la Revolución Francesa y después a las grandes bailarinas románticas.

Cuando hacia finales del siglo XIX decayó el ballet en Francia, no existía razón para que sobreviviese en Inglaterra; la danza entonces se refugió en el *vaudeville* y en el *music-hall*. Pero el interés por el ballet se despertó con la bailarina Anna Pavlova y los ballets rusos de Diaghilev, hasta el punto de que éste último, después de la guerra, pudo introducir en su compañía un buen número de danzarines ingleses, no como integrantes del cuerpo de baile, sino como solistas. Entre ellos los excelentes Alicia Markova y Anton Dolin. Esta Escuela, aunque no muy virtuosa, exige extrema corrección en sus movimientos y es sumamente sobria en la expresividad dramática, por lo que a veces sus interpretaciones carecen de un cierto esplendor.

### La Escuela Cubana

La Escuela Cubana surge de la asimilación de toda la tradición ya existente, consciente a veces, espontánea otras, involuntaria o meditada, características seleccionadas según concepciones estéticas muy arraigadas en lo cubano, transformadas y enriquecidas mediante la experiencia escénica de una personalidad artística de excepción: Alicia

Alonso, la práctica docente de Fernando Alonso sistematizando un método de enseñanza y las experimentaciones coreográficas de Alberto Alonso. Lo cual implica una gran complejidad. (Castro, F. 2001, p. 2)

La Escuela Cubana fue producto de una suma de elementos de diversa procedencia, que pasó por el fino tamiz de la sensibilidad cubana, del sentir estético de un pueblo para el cual la danza, como apuntara Alejo Carpentier, responde a una necesidad profunda del temperamento (Carpentier, A., 1972, p. A3).

Por experiencia de muchos años como bailarina y de diecinueve años como maestra de ballet y por la participación en varias ocasiones en congresos internacionales de gran importancia para la superación, nació la necesidad de realizar investigaciones que permitan integrar diferentes adecuaciones metodológicas, de acuerdo al enfoque que en el mundo está teniendo el desarrollo del ballet, al mismo ritmo que la ciencia y la técnica avanzan, aumenta la exigencia en esta disciplina. El objetivo en esta investigación es enseñar a los bailarines-alumnos, en base a una metodología que se considera más apropiada para el somato tipo del latino y con estas nuevas adecuaciones que se han estado poniendo en práctica se tratará de obtener y demostrar que existan mejores resultados.

Después de realizar profundos análisis y haciendo diferentes comparativos con las características de las diferentes escuelas existentes, considero, que una Escuela es un fenómeno estético más complejo, que cuenta con diversos elementos que tienen que ver con la técnica, la expresividad, estilos y líneas artísticas diferentes, que se proyectan en la escena y que distingue a bailarines formados dentro de una línea artística común y dentro de principios pedagógicos y técnicos similares.

La técnica del ballet permite que una serie de capacidades físicas del ser humano puedan ser explotadas al máximo con el fin de alcanzar un grado superior de potencialidades expresivas, en función del arte de la danza. Entre estas capacidades pueden señalarse la elasticidad, la flexibilidad, la coordinación, de las diferentes partes del cuerpo en movimiento, el sentido del equilibrio, el giro tanto en *l'air* como en *par terre*, la elevación, el salto, la rapidez en el trabajo de los pies, así como el control y el tono muscular que se necesita para satisfacer estas demandas técnicas.

Pero el método que se manejó para la enseñanza del ballet en Cuba, partía de una asimilación consciente de lo aprendido por los Alonsos (creadores de la Escuela cubana) en el exterior, en las Escuelas Rusa, Italiana y Francesa. El método se adaptaba al físico latino, al temperamento, al clima y a las raíces culturales latinas; fueron moldeando a través de él



un credo estético muy propio y que a lo largo de todos estos años se ha demostrado que ha tenido grandes resultados, considerándose así, que esta metodología es la más apropiada para los Latinoamericanos.

### Conclusión

Todo este análisis nos ha servido para llegar a la conclusión de que la Metodología Cubana es la más apropiada para los latinoamericanos y es por eso que se considera la más adecuada para impartir en la Facultad de Bellas Artes. Podemos agregar que después de realizadas todas las investigaciones pertinentes se llevó a cabo la elaboración de un libro metodológico (que profundiza en los aspectos técnicos) que es usado como material pedagógico para la licenciatura en Ballet de la Facultad de Bellas Artes.

### Bibliografía

- Appia, A. (2000.). *La música y la puesta en escena*, La obra de arte viviente. Serie: Teoría y práctica del teatro nº 16. Madrid. Ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Albelo Oti I. (2012). *Repertorio del Ballet en el siglo XIX* La Habana. Ed. Cúpulas.
- Blanco, D. (1989). *Metodología del análisis semiológico*. Lima. Ed. Univ. de Lima.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen. (1991.). *Semiología Obra Dramática*. Humanidades / Teoría de la crítica literaria 345. Madrid. Ed. Taurus Humanidades.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. D.F. Ed. INBA.
- Carpentier, A. (1972). *Josefina Méndez ante el público de Paris en Granma*, La Habana.
- (Octubre 28,1972) *El Ballet cubano*, Periódico Granma.
- Castro, F. (2001) *La Escuela Cubana de Ballet: Orgullo de nuestro pueblo*. *Cuba en el Ballet*, 2.
- Diccionario de la Real Academia Española (2001). Madrid. Ed. 22<sup>da</sup>.
- Hechavarría M. del C. (1998). *Alicia Alonso, más allá de la técnica*. Valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
- Hernández, D. y Jhones F. (2014). *Historia Universal de la Danza*. Querétaro. Universidad Autónoma de Querétaro.

- Matoso, Elina. (1992.) *El cuerpo territorio escénico*. Buenos Aires, Barcelona, D.F. Ed. Paidós.
- Oliva, César, Torres Monreal, Francisco (1990) *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid. Ed. España. Cátedra.
- Pi Dunet, (2014) *Metodología Cubana de la Enseñanza del Ballet en la Licenciatura en Arte Danzario de la FBA-UAQ*. Querétaro.
- (2015) *Metodología para la Enseñanza del Ballet en la Licenciatura en Artes Escénicas de la FBA-UAQ*. (Tesis doctoral no publicada) Querétaro. México.
- Simón, P. (1973) La escuela cubana de Ballet. *Cuba en el Ballet*, 49-58.
- Youzkina, K. (1979) La escuela Vaganova, *Cuba en el Ballet*, 2





## Tocar el límite del cuerpo, tocar el cuerpo del límite

Rafael Martínez Reyes

“El cuerpo es un monstruo imposible de tragar”

Jean-Luc Nancy, *Corpus*

### Resumen

El presente artículo —piénsese aquí en el artículo como un fragmento de un proceso/sistema de articulaciones más que como un ensayo— es un intento de esclarecer cuatro conceptos que han encontrado lugar y pertinencia tanto dentro del discurso filosófico como en lo que respecta al análisis del arte, así como en la práctica artística. Estos conceptos son: el tocar, el cuerpo, el límite y la posibilidad y presupuestos de un discurso que intenta acercarse a ellos. Todo lo anterior, bajo la óptica, o háptica, del *Corpus* de Jean-Luc Nancy.

Antes de elaborar cualquier discurso sobre el objeto que se quiera, al menos en filosofía y en disciplinas afines, es necesario cuestionar, no sólo la validez y pertinencia, sino sobre todo, la posibilidad y consecuencias de un discurso que se articula a través de preguntas y respuestas. Esto es lo que sugiere Heidegger en su célebre.

*Carta sobre el humanismo*. Heidegger, con un estilo no exento de matices irónicos, intenta responder a la pregunta sobre el hombre de forma inversa, de derecha a izquierda, regresando sobre la pregunta misma y los supuestos que la sostienen. El hombre como tal apenas y puede pensarse, entreverse, pero sólo a partir de la desarticulación consciente y sistemática de los discursos que se yuxtaponen sobre él y que, en lugar de aportar una respuesta, ocultan lo que pretenden revelar.

Lo mismo ocurre con el cuerpo. En la obra de Nancy, el cuerpo es el sujeto-objeto de la deconstrucción. No hay una respuesta para la pregunta ¿Qué es el cuerpo?, sino, de manera similar a Heidegger, un ejercicio de desarticulación de los discursos que lo ocultan, pero, a diferencia de Heidegger, no para entrever —siquiera— lo que el cuerpo



realmente es, sino para diseminar su significado, sus partes, sus cuerpos. El discurso sobre el cuerpo toca el límite, es precisamente este juego de tocar los límites, o incluso, el cuerpo mismo del límite. Pero sobre todo, el cuerpo no es, no se limita a ser —el ser es siempre lo absolutamente cerrado— sino que debe pensarse como una síncope, una apertura.

**Palabras clave:** *Tocar, cuerpo, límite, lenguaje, apertura*

Sobre el cuerpo —también desde, hacia, arriba, abajo, dentro o fuera, sobre todo fuera de él— podría ensayarse preguntar, en primer lugar: ¿Qué es el cuerpo? Lo cual, inmediatamente, aunque de manera confusa e inarticulada, invocaría una milenaria serie de respuestas, discusiones, lugares, disciplinas, imágenes, que darían cuenta, al menos de forma parcial, de la pregunta. Todas estas definiciones, cuerpos que se enciman sobre otros cuerpos, así, cruzados, yuxtapuestos, o —por qué no— crucificados, unos sobre otros, podrían tomarse, incluso, como una suerte de respuesta preliminar: el cuerpo es siempre multitud, muchedumbre, aglomeración, turba. Pero con ello, no sólo no se dice nada nuevo sobre el cuerpo, sino que se deja de lado el problema que encierra la pregunta que interroga por el cuerpo. Creo, a la manera de Heidegger, que lo realmente importante, al interior de toda una serie de discursos sobre el cuerpo, es contemplar las implicaciones, supuestos, tejidos, prejuicios, y referencias que suponen y soportan, y en cierta manera obligan, la pregunta que busca una respuesta para el cuerpo. Es decir, en términos más simples, que la pregunta, aunque resulte en exceso tentador contestarla, a partir de una teoría o un autor en particular, debería resolverse en términos de más preguntas, de preguntas que cuestionen la estructura y el sentido de la pregunta misma. Por ejemplo, ¿qué sentido tiene preguntar por el cuerpo? ¿cuál es su propósito o ambición?, ¿qué pretende alcanzar que no haya sido dicho ya? Y, sobre todo, ¿quién, qué clase de persona lanza esa pregunta? El mismo Heidegger recomendaba dar un paso atrás, retrotraerse sobre las preguntas, ir de adelante hacia atrás, de derecha a izquierda, en lugar de abalanzarse a brindar una respuesta. No solamente como una suerte de ingenioso ejercicio literario, aunque también puede tomarse en este sentido, sino como una sutil advertencia sobre las fuerzas que entran en juego en el simple hecho de formular una pregunta<sup>1</sup>. En Heidegger,

<sup>1</sup> Recuérdese, a este respecto, entre otros, su célebre Carta sobre el

empero, a diferencia de Foucault, no se trata todavía de adivinar que juego de poderes se esconde detrás de actos, preguntas o prácticas completas, sino de averiguar la estructura metafísica —Heidegger piensa que siempre hay una— que hace posible tanto la pregunta como sus varias respuestas. Que el poder cuente con una dimensión metafísica, o que la metafísica pueda ser leída como parte de un ejercicio de poder, son, sin duda, cuestiones interesantes, pero ajenas aquí. El problema, en un principio, es la articulación del discurso. El lenguaje no es neutral, por lo que toda respuesta, así como la pregunta, implica muchas más cosas que su simple enunciación. Heidegger advirtió, por ejemplo, que la pregunta ¿qué es el ser?, en el mismo momento de ser respondida, o precisamente por el hecho de ser respondida sin problematizar la pregunta, falsea la respuesta, convierte al ser en un predicado, en un ente. El ser es lo que hace que las cosas sean, pero que nunca se identifica con ellas. Decir que el ser es una idea, que es un atributo de Dios, o Dios mismo, por ejemplo, paradójicamente, lo pone en el registro de los entes, esto es, de las cosas que son. La pregunta ¿qué es el ser?, invita, a decir de Heidegger, al olvido del ser, a su ocultamiento entre los entes. Tiene una dimensión altamente ontificadora, más que ontológica, cosifica todo aquello que se responde a través de ella. De esta manera, el ser se queda en el dominio del objeto, de la cosa, y sus atributos, sin importar la dimensión que puedan dibujar, se convierten en meras extensiones, prótesis o accesorios. Heidegger, de una manera muy similar a los místicos medievales, en lugar de responder directamente la pregunta, pone de relieve la *diferencia* ontológica que rige las relaciones entre el ser y los entes. Justo ahí donde se afirma que ambos son, comienza la diferencia, y todo lo que se puede decir de los entes —color, forma, altura, peso, e incluso los atributos más trascendentales, como la verdad, la bondad y la belleza— se revela como atributos de los entes, y no puede, por lo tanto, atribuirse de manera automática al ser. Nada impide, cierto, que coincidan, que el ser, en efecto, esté pleno de belleza, pero se tratará entonces —también como afirmaban los místicos— de una belleza que prácticamente no guarda ningún punto de comparación con lo que estamos habituados a llamar belleza: proporción, forma,

---

humanismo en respuesta a Sartre. Preguntar qué es el hombre implica, en pocas palabras, responder con otro qué, es decir, con un ente o un objeto. La pregunta misma induce a la cosificación del hombre. Más apropiada quizá, sea la pregunta, ¿quién es el hombre?, o incluso, ¿quién eres tú? Sin importar la respuesta, el estatus ontológico del preguntado es, de cierta manera, elevado.

simetría, unidad, etcétera. Más apropiado sería llamarle no-belleza, o incluso —llevando las cosas al extremo— fealdad, lo que se opone de manera más radical a nuestro demasiado humano concepto de belleza. El ser es. Pareciera que el lenguaje fallara, que las palabras no son suficientes o que ni siquiera existiera un lenguaje adecuado —y que todos los discursos sobre el ser, por lo tanto, fueran una tomadura de cabello o una mala broma— pero decir, afirmar, que algo es, no es poca cosa, y puede también tomarse como un signo de plenitud, como la más alegre y serena declaración que pueda hacerse.

La pregunta ¿qué es el cuerpo?, por lo tanto, puede regresar sobre sí misma, quitar los signos de interrogación y afirmar: el cuerpo es<sup>2</sup>. La pregunta cambiaría, de esta manera, a ¿qué significa, qué implica o representa, ser cuerpo? En este sentido, creo, es que habría que tomar una buena parte del pensamiento de Jean-Luc Nancy. Pero este descubrimiento del cuerpo, de este *giro corporal* si se quiere, en el caso de Nancy, adquiere motivos no sólo originales, sino más bien íntimos, lesionados y contusionados. Se trata, hasta cierto punto, de un descubrimiento traumático, pero no bajo la clave del psicoanálisis, sino en un sentido más radical, de un trauma frente al cual no es posible cerrar los ojos, evadirse, desaparecer, o reprimir. Tiene toda la fuerza y la violencia de un trauma, en el sentido tradicional ya del término, pero que, a través de las posibilidades abiertas por la práctica médica, de la experiencia propia de un proceso quirúrgico, no deja opción siquiera para un distanciamiento, de la clase que sea. Es un evento que, ciertamente se quiere reprimir, someter o frenar, pero que tiene vida propia, ajena al sujeto, independiente de él, que se introduce por la fuerza en él, e incluso cuando ya se encuentra dentro, exige una atención privilegiada. Es la experiencia del intruso, del trasplante. Es la ajenidad vuelta propia, o la propiedad vuelta ajena. Un proceso en el que, por medio de herramientas y anestésicos —*anestéticos* podría funcionar también— el cuerpo propio es arrebatado de su propiedad, de su capacidad de definir y aceptar lo que le es propio, para aceptar a un extranjero, a un intruso, que, paradójicamente, es la pieza que guarda la clave para un funcionamiento propio. Esto en lo que respecta al intruso, el cuerpo que se introduce sin derecho de entrada ni de residencia. Pero el intruso

---

<sup>2</sup> Único común denominador posible, creo, de todo lo que se considera monstruoso. Todos los monstruos, a pesar de todas sus diferencias, o precisamente a partir de ellas, son.

sólo puede entrar cuando hay espacio, cuando el propio cuerpo o el propio órgano deciden —también sin un consentimiento de un yo— salir. ¿Cómo llamar propio, mío, a un corazón que se marcha, que deja de funcionar —o que trabaja en contra mía— y que se revela en un proceso de partida que es también el comienzo de un proceso de llegada para un intruso? No hay sólo un replanteamiento de la ajenidad, sino al mismo tiempo de la intimidad, en donde, a fin de cuentas, se trata de una y la misma cosa. A un discurso de lo *abyecto* —de lo que se rechaza para constituirse como un yo— Nancy agrega una incorporación del *defecto* (2007, p. 17) —lo que deja de funcionar y debe irse o que es arrebatado; lo *re-yecto* (*reject*) —un cuerpo, una idea o un proceso que entra a la fuerza y que lo propio no puede asimilar y rechaza—; la *deyección* —defecación, evacuación, pero en todo caso, inducida o involuntaria, el tipo que producen ciertos medicamentos y procesos químicos. La náusea, aquí, a diferencia de Sartre, no tiene aquí una dimensión existencial, esto es, mística. No es un asco producido por la totalidad del mundo, los sistemas que incluye o las mentiras que lo constituyen, sino tener el corazón —en un sentido muy literal— en el borde de la boca, sin saber si entra o sale, si se digiere o se vomita. La cirugía efectúa un giro radical sobre el propio cuerpo, al mismo tiempo que suscita el deseo de estar lo más lejos posible de él, sin poder moverse, empero. El bisturí sobre la piel, desde la sensación de la punta a la primera incisión que parte y divide, es una experiencia del cuerpo, pero del cuerpo como límite, en donde se está y no se está a la vez. Pero a diferencia de la mística, no hay placer o éxtasis en el regreso, sino un retorno, anestesiado, medicado, molido, hasta que el cuerpo deje de ser cuerpo. Me enfermo, luego existo, insinúa Nancy, pero pensando la enfermedad como el lugar de experiencia del cuerpo, del cuerpo como lugar de un sujeto abierto, lleno de morfina, dolor y abandono. El cuerpo como límite, pero también como traspasar —y ser traspasado por— un límite.

Ser cuerpo, por lo tanto, es ser fluctuación, suspensión de identidades y ajenidades entre estados no claramente identificados, dolores e impotencias. Pero sobre todo, ser cuerpo es ser límite. Esta acción, o constitución del ser, de estar o ser límite, de tocar el extremo, Nancy —en un gesto que dirige y recuerda a Derrida— la llama: escritura. Escribir, en un sentido primordial, es rayar, trazar líneas, delimitar. El límite no es más que una línea. Verso, *versus*, por ejemplo, además de una línea de palabras con metro y rima, significa hacer un surco en la tierra, abrir una muesca, dividir y limitar el espacio, en cierta manera, crearlo. Entender los cuerpos como líneas, como cuerpos de escritura, implica —en un sentido completamente contrario a Kant— que el espacio no es una

categoría trascendental que hace posible la aparición de los cuerpos<sup>3</sup>, sino que “los cuerpos articulan primeramente el espacio” (Nancy, 2003, p. 24). Hasta aquí, creo, no obstante, podría pensarse que la línea, el cuerpo y la escritura representan, significan, el lugar privilegiado del sentido, lo real en sí mismo, desde donde se dividirían, partirían, articularían, presencias o ausencias. Pero Nancy no piensa en ningún caso a la línea como un signo —algo que remitiría a una presencia o ausencia originarias— sino, en todo caso, como el límite de un signo. El cuerpo, una línea, no se cierra sobre sí misma, como un círculo, sino que permanece ahí, recta, sin principio o fin, o al menos, sin que pueda decirse cuál es el inicio de la línea y cuál es el final, si apunta hacia la derecha o a la izquierda, hacia arriba o abajo. Línea, cuerpo recortado, entrecortado, como dice Nancy, sin falo y acéfalo (Nancy, 2003, p. 24.) A este respecto, Nancy recuerda una expresión platónica —pero que podría ser aplicada a casi cualquier autor— según la cual es necesario que un discurso tenga el cuerpo bien formado de un animal, con cabeza, vientre y cola. Este esquema se reproduce casi imperceptiblemente en todos los órdenes del discurso. Título, índice, introducción, desarrollo, conclusión; cabeza, rostro, tórax, piernas y cola. El cuerpo como totalidad, sin importar los miembros o las extensiones de las cuales se componga. El cuerpo como unidad, donde la multiplicidad o fragmentariedad toman cuerpo y se disuelven, donde se convierten, en uno. En el fondo, se trata de una línea cerrada —que no es propiamente una línea— que incluso si describe trayectorias sinuosas, pliegues sobre pliegues, formas rugosas, barrocas e irregulares, regresa sobre sí misma y se muerde la cola. Un discurso, una imagen, que no cumple, al menos, con los elementos básicos de esta estructura —la cabeza y la cola— carece de sentido, es el sin sentido. La línea que se rehúsa a cerrarse, a ser un inicio o un final,

<sup>3</sup> El argumento de Kant se basaba en la imagen de que es posible imaginar un espacio vacío, un espacio en blanco, extensión pura, pero no es posible imaginar la ausencia de espacio. En general, el argumento es bastante convincente. El espacio es ese lugar en donde aparecen los cuerpos. Pero este espacio trascendental, vacío, en primer lugar, es él mismo extensión, cuerpo. En segundo lugar, es imposible pensar en un espacio infinito, una blancura extendida indefinidamente, sino que el espacio, según Nancy, es lo que se presenta con la aparición de los cuerpos, límites, márgenes. El espacio sería así la distancia entre dos cuerpos, inexistente sin ellos, completamente intrascendente. La imagen de Kant, en muchos sentidos, no deja de invocar ciertos motivos teológicos, escatológicos, un espacio no sensible, ilimitado e indefinido.



desde la cual puede formarse un hombre, un animal, una célula, un árbol, pero que no apunta hacia la formación de ninguna figura, que no es más que ella misma, un límite, nada significa. El escribir, por lo tanto, el trabajo de la escritura, no es ni puede plantearse como una asignación de significados. Escribir, tradicionalmente, se trata de inscribir, de introducir cuerpos en esquemas de significado. Nancy, por lo tanto, propone *excribir*, una escritura deconstructiva, límite, que sea el puro extenderse de la pluma en el espacio: cuerpo. El trazo de la escritura —que hermana de cierta forma pintura y alfabeto— la punta del lápiz, la yema de los dedos, en el fondo, tocan. La escritura toca, no significa, esto es, no cae en el juego de significar, directa o indirectamente, el cuerpo en términos de presencia o ausencia. La escritura es periférica, excéntrica, ocurre a las orillas, en el límite, es el límite.

No se trata, sin embargo, de tocar el límite para cruzarlo. Nancy también es ajeno a pensar al límite como un ejercicio de transgresión. La experiencia del límite carece también de supuestos místicos. Hegel, recuerdo, planteaba que la acción misma de trazar un límite, del tipo que fuera, implicaba de cierta forma cruzarlo, prácticamente, en el momento del trazo mismo. Nadie que marque un límite puede evitar, al menos, ver lo está más allá de él, es decir, contemplar la limitación del límite, su carácter provisional. En sus críticas a Kant —pensador del límite y la limitación— Hegel veía en la obsesión de este último por trazar límites una suerte de ejercicio infantil, en donde el mismo Kant cruzaba, de una manera muy ingenua, los límites que prohibía transgredir<sup>4</sup>. La transgresión de cada límite representa, paradójicamente, la inauguración de uno nuevo y la transgresión, otra vez, del mismo. Por esta razón, Hegel nunca puso un límite a su pensamiento<sup>5</sup>. Para Nancy, la escritura es un gesto para tocar el cuerpo, el límite, no para capturarlo

---

<sup>4</sup> Es el caso, por ejemplo, de la distinción kantiana entre fenómeno y noúmeno. En la lista de las categorías trascendentales del pensamiento, se encuentra la sugerente categoría de existencia, la cual es aplicable, según el propio Kant, únicamente a los fenómenos, los objetos de la experiencia sensible. Sin embargo, de esta manera, el noúmeno, lo que está detrás del fenómeno, no sólo no puede conocerse, sino que tampoco existe. Al afirmar, por lo tanto, que hay, que existe un noúmeno, se entra en contradicción con los propios límites que Kant propone. O los noúmenos no existen, y estamos frente a puros fenómenos; o estamos admitiendo que existe un cierto conocimiento del noúmeno al aplicarle la categoría de existencia. De ambas formas, empero, los límites kantianos se tambalean.

<sup>5</sup> Feuerbach llamó a la filosofía Hegeliana “mística racional”

o apoderarse de él, mucho menos para cruzarlo. Tocar, en efecto, tiene que ver más con alejar, espaciar, crear distancia, dejar ser. Nancy, en más de un sentido, es más el pensador de lo háptico, del tocar, que del cuerpo. Transgredir es más un ser transgredido, como lo señala la experiencia del intruso. La mirada, de suyo, tiene esta característica transgresora, que penetra, violenta, la vulnerabilidad del otro. Lo que se ve, por el sólo hecho de ser visto, es desapropiado y reapropiado en el que mira. Ver más allá del límite es ya transgredirlo, como señalaba Hegel, romperlo y apoderarse de él. La mirada es una herramienta, si se quiere, de conquista. El límite es lugar de contacto, no de transgresión. En el tocar, el otro —límite, cuerpo, sujeto u objeto— puede mantener su extrañeza, su independencia. Mi cuerpo es algo que se envía<sup>6</sup>, que se dirige, que se escribe, para mí mismo y para los demás. Y en este contacto del límite, que es el mío y el del otro al mismo tiempo, no hay mediación ni transubstanciación, sino separación, espaciamiento. “Como los cuerpos de los amantes: no se abandonan a la transubstanciación, se tocan, renuevan infinitamente su espaciamiento, se dirigen el uno (a) el otro” (Nancy, 2003, p. 19). Cuerpo, límite, tocar, todo remite a lo mismo, al contacto de la piel, al cuerpo como piel. No hay, empero, un detrás, o un dentro de la piel, sino la sola extensión —entendida aquí como un cuerpo que se dilata y se dirige a— sin órganos del cuerpo. Y este cuerpo-piel que toca debe tomar en cuenta, incluso cuando se toca sí mismo, que todo tocar es recíproco, que el tocar es la reciprocidad misma. Esto es, para el tocar, para los nervios en la punta de los dedos, tocar es la misma acción que ser tocado, pero ahí mismo, el sí mismo, el tocarse a sí, queda borrado en una pura alteridad. “*Tocarse tú* (y no «uno mismo») — o aún más, idénticamente, *tocarse piel*” (Nancy, 2003, p. 31). Piel sobre piel, cuerpo sobre cuerpo, tacto sobre tacto, no despliegue ni repliegue, tocar los límites de sí mismo y de los otros, diferenciándose en ese preciso momento, pero como multitud, amontonamiento, aglomeración, colisiones, dispersiones. Más que nunca, *el* cuerpo —aislado, cerrado, uno, definido— es una ilusión. Tocar el cuerpo como límite, o el límite como cuerpo, implica empujar la propia piel, entrar en contacto, diferencia y cercanía, exposición e intimidad. Tocar no es nunca un ejercicio de transgresión, sino algo mucho más sutil, una caricia. El cuerpo que se extiende para tocar, la mano que se estira para llegar al contacto

<sup>6</sup> El envío, ser enviado, también puede remitir a Derrida, incluso a lo que Heidegger llamaba *geworfenheit*, esto es, la cualidad de ser lanzado, aventado, a la existencia.

con la punta de los dedos, no transgrede, acaricia, inaugura, abre. En palabras de Nancy, "el amor es el tacto de lo abierto" (Nancy, 2003, p. 24).

### **Bibliografía**

Nancy, J. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.  
(2007) *El intruso*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.