



© Exploración. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*. © Álvaro Villalobos, 2013.

Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes

Rían Lozano

Resumen

Abordo aquí algunas prácticas artísticas que actúan, en diferentes sentidos, como ejercicios desestabilizadores de género(s). Analizo ejercicios ‘performáticos’ que difícilmente encajan en las definiciones tradicionales de los géneros (artísticos o sexuales) y que, a su vez, activan el acceso a otras formas de conocimiento. Esta contribución se estructura en torno a dos cuestiones centrales, relacionadas con la idea de las prácticas culturales de(s)generadas: por un lado, presento estas prácticas críticas y performáticas como ejercicios desestabilizadores del discurso artístico tradicional. Por otro lado, analizo la potencialidad de algunos de estos trabajos en el cuestionamiento de la repetición regulada de las normas de género. Este tipo de actividades son ejercicios desestabilizadores de categorías ‘genéricas’: géneros artísticos, géneros sexuales y cuerpos normativos.

Palabras clave: de(s)género, performance, prácticas performáticas, cultura visual, estudios de género y crítica cultural

Abstract

De-generated practices: ambulant bodies and scenarios

I analyze here selected artistic practices that destabilize, in different ways, the notion of gender(s). By doing so, I'll try to offer a new frame for the analysis of some ‘performative’ exercises that do not fit into the traditional definition of gender (artistic or sexual) but instead give access to new ways of knowledge—that is, of knowing ‘differently’. The text is structured around two main questions aimed towards introducing the idea of ‘de-generated’ cultural practices. On the one hand, I present these critical exercises as practices that subvert the traditional artistic discourse. On the other hand, I examine the potentiality of some of those works in questioning the regulated process of repetition of gender norms. These are works

that destabilize artistic genders, sexual gender and normative bodies.

Keywords: de-gendered, performance, performative practices, visual culture, Gender Studies, cultural critique



En este artículo abordo algunas prácticas artísticas que actúan, en diferentes sentidos, como ejercicios desestabilizadores de género(s). Con ello, propongo una forma de análisis de ciertos ejercicios performáticos¹ que difícilmente encajan en las definiciones tradicionales de los géneros (artísticos y/o sexuales) y que, a su vez, activan el acceso a otras formas de conocimiento. Nos detendremos en dos ejemplos concretos: *Bate-papo na cama. El problema de la ciudad* (2013), de Álvaro Villalobos y *Escenario doble* (2004) de Virginia Villaplana.

Conviene especificar que estas dos piezas a las que me refiero no se ajustan, necesariamente, a la definición más común de performance en tanto que arte acción o trabajo en vivo. Más bien, podemos detectar que el elemento clave, el hilo conductor, será el uso del cuerpo como materia prima: el cuerpo puesto en primer plano, listo, como veremos, para generar nuevas escenas de trabajo colectivo; el cuerpo inserto en un juego de prácticas desestabilizadoras y de(s)generadas y presentado como un 'espacio' que no es ni neutro ni transparente.²

Estas obras, acompañadas de aproximaciones teóricas críticas derivadas del llamado feminismo de la tercera ola, ayudarán a leer el cuerpo como algo que no existe aparte de su enunciación y que, por tanto, es producto de sistemas discursivos y performativos (Butler 1997) pero, también, emocionales y afectivos. Como veremos, este cuerpo, a través justamente de las propuestas performáticas que nos interesan, moviliza otros cuerpos y organiza el espacio para la creación de coreografías colec-

¹ Tomamos aquí el término empleado por Diana Taylor para abarcar la dimensión no exclusivamente discursiva del performance y de lo *performativo*: "A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término performativo dentro del terreno no discursivo del performance (es decir, para referir a acciones más que a efectos del discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo del performance" (Taylor y Fuentes 2011, 24).

² Para un estudio reciente sobre el estudio del cuerpo desde diferentes disciplinas y perspectivas de análisis, véase Parrini 2013.

tivas. Un cuerpo convertido en la metáfora, como indica Gómez-Peña, del “cuerpo sociopolítico más amplio” (Gómez-Peña 2005, 204).

En este sentido, nos resulta de vital importancia considerar la potencialidad de estas prácticas en la creación de nuevos espacios políticos y epistemológicos; es decir, la conformación de alternativas de conocimiento y de convivencia (formas de vivir juntos) que nos ayuden a recordar aquella premisa del conocimiento crítico, parcial y situado en el que Donna Haraway localizaba las posibilidades de crear esas redes de conexión, llamadas “solidaridad” en política y “conversaciones compartidas” en epistemología (Haraway 2002, 194).

Las páginas que siguen están organizadas en torno a los dos ejes que han vertebrado el trabajo que, desde hace varios años, he realizado en torno a la idea de las prácticas culturales de(s)generadas³ y que, además, en este caso se hilvanan a partir de las propuestas seleccionadas de Villalobos y Villaplana. Por un lado, y como mencioné arriba, presentaremos estas prácticas críticas y performáticas como ejercicios desestabilizadores del discurso artístico tradicional, y como plataformas para la creación de relaciones corporales y conversaciones inesperadas. Para ello destacaremos la agilidad y la habilidad que demuestran las obras seleccionadas para generar espacios de visibilización, discusión y análisis de cuestiones que, difícilmente, serían abordadas desde campos disciplinarios tradicionales.

Por otro lado, y en cierto sentido derivado de lo que acabo de señalar, analizaremos la potencialidad de ciertas prácticas performáticas en el cuestionamiento de la repetición regulada de las normas de género. Se trata, en definitiva, de presentar este tipo de actividades como ejercicios desestabilizadores de categorías ‘genéricas’: géneros artísticos, géneros sexuales y cuerpos normativos.

1. Lugares en los que ocurren cosas

Cada vez que me dispongo a escribir o a compartir con los alumnos y colegas cuestiones relacionadas con mi trabajo en el ámbito artístico y de la cultura visual, me siento obligada a aclarar de dónde vengo y cómo he llegado a trabajar con estas cuestiones: algo fundamental para que mis interlocutores puedan visualizar desde dónde estoy hablando.

Imagino que esto responde, en cierto sentido, a mi interés por las cuestiones espaciales. Me interesan las escenas, los lugares en los que ocu-

³ Véase: Lozano 2010 y Lozano 2007.

ren cosas: el salón de clase, una plaza en São Paulo, el museo vivo, no monumental, el cuerpo de un joven transexual. Me interesan, de manera especial, los lugares de enunciación. Ocupar un lugar, tomar la palabra o producir el escenario para que ésta sea tomada por otros es una cuestión, al fin y al cabo, geográfica. Lo que ocurre es que, aquí, el terreno abordado no es sólo un espacio físico; es también un lugar epistemológico.

Podemos convenir que todo conocimiento es una cuestión de gráficas y lugares. La geografía del conocimiento que me interesa analizar a través de estas prácticas performáticas, no está relacionada con la descripción material de los lugares sino con la localización legítima de su contar: tener en cuenta, ser quien cuenta, poner a contar.



© *Exploración*. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*.

© Álvaro Villalobos, 2013.

En el marco del 8° Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política (enero de 2013), Álvaro Villalobos empujó una cama con ruedas por el centro de São Paulo, Brasil.⁴ La cama, un dispositivo estático por definición, se convirtió en una escena ambulante que, paradójicamente, invitaba a los transeúntes a pararse, a sentarse, a tumbarse y

⁴ La acción, titulada *Exploración*. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*, se desarrolló el 18 de enero de 2013 en el programa de “Intervenciones Urbanas” organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política, en el marco de su 8° Encuentro.

acomodarse para conversar sobre *los problemas de la ciudad*. El artista diseñó un lugar desde donde poder contar. De este modo, el contenedor estático de los sueños se convertía en un lugar móvil para despertar deseos; un espacio que se fue construyendo en la medida en que sus ocupantes se apropiaron de él.

Las ruedas y el enorme trabajo de mediación realizado por Julio César PiuPiu, un conocido cantante brasileño que tras años de éxito televisivo acabó viviendo en las calles por donde paseaba la cama de Villalobos, ayudaron a que los invitados pudieran decidir qué perspectiva preferían tomar: desde dónde querían mirar y contar.

Un malentendido, la lectura accidentada de las instrucciones proporcionadas por la organización o, quizá, un instinto agudo, hizo que esta acción comenzara en la Praça da República, misma que treinta años antes recorrió otro artista, el poeta Néstor Perlongher, durante su investigación sobre la prostitución masculina en la ciudad de São Paulo.⁵ Las premisas para el desarrollo de estos dos trabajos, performance e investigación etnográfica, fueron sin duda distintas. Villalobos, con su cama preparada para acoger sueños colectivos, pretendía investigar sobre la tipología del lugar, sobre las ideas, las demandas y los deseos de sus habitantes. El resultado se concretó en ocho horas de conversaciones y decenas de datos en papel (las respuestas a cuatro preguntas formuladas por el artista) depositados en una urna que, al final del día, fue enterrada en un parque cercano: “una ensoñación colectiva enterrada en el espacio público. El acto de guardar, contrario a exhibir” (Villalobos 2013).⁶

Perlongher, por su parte, recorrió el “gueto gay paulista” para analizar las relaciones de deseo, los encuentros sexuales y el complejo escenario de significación producido en este contexto protagonizado por los *míches*: “varones generalmente jóvenes que se prostituyen sin abdicar, en su presentación frente al cliente, de los prototipos gestuales y discurs-

⁵ Entre marzo de 1982 y enero de 1985, Néstor Perlongher realizó la observación de campo para su investigación etnográfica sobre “prostitución viril”, recorriendo el centro de la ciudad de São Paulo vertebrado en torno a la plaza de la República. Los resultados de esta investigación fueron defendidos como tesis de maestría en 1986, en Antropología Social en la UNICAMP (Universidad de Campinas). Un año más tarde, Perlongher publica este trabajo con el título: *El negocio del deseo. La Prostitución masculina en San Pablo*.

⁶ Descripción de la pieza *Exploración*. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*, aparecida en el catálogo 8 *Hemispheric Institute. Instituto Hemisférico de Performance y Política*, p. 72.



© Exploración. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*.
© Álvaro Villalobos, 2013.

sivos de la masculinidad” (Perlongher 1999, 17).

En todo caso, y a pesar de las diferencias, las dos prácticas —la del etnógrafo y la del artista— comparten un interés fundamental relacionado con el espacio —el *locus*, el escenario— en el que ‘tiene lugar’ la investigación. Un interés que les lleva a explorar deseos colectivizados. El deseo movilizado mediante este modo de “errancia sexual”⁷ e “itinerarios deseantes”, en el caso de Perlongher, y los sueños atravesados por los deseos de la multitud que transita por esta plaza paulista y se acuesta en la cama de Villalobos para conversar y ofrecer una respuesta: “*Como você gostaria que fosse este lugar?*”.

La calle, “microcosmos de la modernidad” (Lefebvre, 1978), se convierte en algo más que un mero lugar de tránsito dirigido o de fascinación espectacular ante la proliferación consumista: es, también, un espacio de circulación deseante (Perlongher 1999, 140).

En ambos casos, los trabajos presentan el resultado del encuentro entre cuerpos movilizados: un performance de cuerpos que, como también ocurre con otras prácticas de(s)generadas, se organiza a través de una coreografía común, una comunidad coreográfica donde no existe po-

⁷ Perlongher utiliza este término en referencia al trabajo de Michel Maffesoli (1985): *A sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia*. (Perlongher 1999, 140).

©Exploración. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*.
© Álvaro Villalobos, 2013.

sibilidad de permanecer en el lugar (seguro) del espectador inmóvil.⁸

¿Qué significa contar desde lugares inesperados?, ¿cómo movilizar los cuerpos callejeros para convertirlos en participantes activos de un escenario común?, ¿cómo conocer desde la cama?, ¿cómo pensar la ciudad y los cuerpos que la conforman desde otras perspectivas?

2. Conocimientos situados y prácticas de(s) generadas

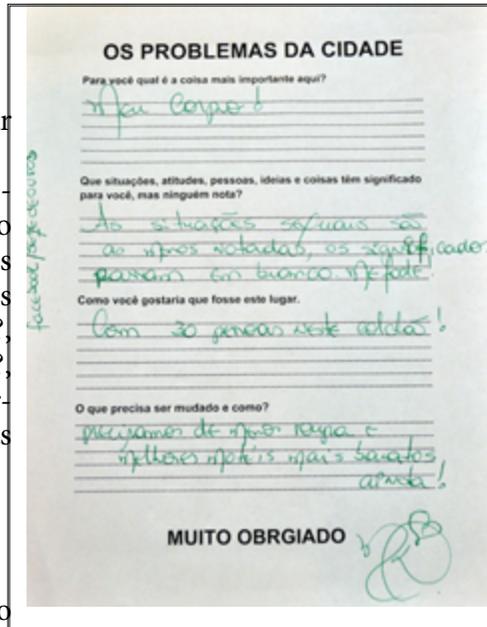
Siguiendo el camino emprendido

hace ya más de tres décadas por autoras como Donna Haraway, podemos definir el conocimiento situado como una actitud (investigadora, docente, artística) que rechaza los grandes criterios de objetividad, desinterés y distanciamiento científico que tradicionalmente han guiado los enunciados de las ciencias ‘serias’. A través de esta oposición —originada, no casualmente, en las filas del pensamiento y la lucha feminista y poscolonial— se intenta desvelar qué posición ocupa el sujeto que investiga en el propio proceso de investigación.

Volviendo, entonces, a la necesidad de explicar mi propio punto de partida, debo aclarar que esta imposibilidad de escapar a la cuestión de la ‘localización epistémica’ parte, además, de un fracaso. Un fracaso ligado a mi propia formación durante los años de licenciatura universitaria en los márgenes —dentro de ellos— de una disciplina como la Historia del Arte: un conocimiento disciplinado —y, desde luego, ‘legítimo’— del que, a pesar de los esfuerzos, resulta complicado salir.

El punto de partida es por lo tanto problemático. Un problema que podríamos denominar epistemológico: un problema de conocimiento exclusivo del gran Conocimiento, es decir, de aquel Conocimiento con

⁸ Para un análisis de los conceptos “*performance des corps*” y “*communauté choréographique*”, y su relación con la crítica teatral platónica, véase: Rancière (2008, 10-12).



mayúscula y siempre en singular, de aquel saber generado en el contexto del pensamiento único y legitimado en base a su propia autoridad.

En su obra *Orientalismo*, Edward Said describió la noción de autoridad como “una toma de posición de un conocimiento sobre otro” (2003, 43), ligada históricamente a otras prácticas económicas, políticas e incluso militares. Según explica Said, esta autoridad ha sido la encargada de “establecer los cánones del gusto y los valores” (*Ibid.*) y ha tenido la capacidad —como toda buena estrategia de dominación— de esconderse bajo el disfraz de las evidencias y de las verdades incuestionables. Y es entre estas evidencias o entre las operaciones activadas por este concepto de autoridad, donde aparece la cuestión ‘genérica’: los géneros como concepto y como división clave a partir de la cual han sido diseñadas y organizadas las humanidades tradicionales y otras disciplinas como la enseñanza artística.

Resulta interesante resaltar que estos saberes académicos surgen —son nombrados como tal— en pleno siglo XVIII: momento en el que, no por casualidad, Michael Foucault sitúa el proceso general de normalización social, política, técnica y epistemológica. Esto significa que aunque las reflexiones teóricas en torno al arte (su teoría, sus poéticas, sus prácticas) habían existido desde la Antigüedad clásica, tendríamos que esperar hasta mediados de 1700 para que la estética apareciera como ciencia autónoma y se instaurara como una disciplina con entidad propia. También en el siglo XVIII aparece, de forma definitiva, ese término, “Bellas Artes”,⁹ que todavía da nombre a facultades, licenciaturas y museos y que es, además, fundamental para la conformación de los llamados géneros artísticos: esos que van a resultar desestabilizados por las prácticas de(s) generadas que propongo analizar.

En este sentido, resulta también interesante cruzar o contraponer esta idea de los géneros artísticos¹⁰ apoyados en la noción de belleza (valor

⁹ El término “Bellas Artes” (*Beaux Arts*) sería definitivamente establecido en 1747, con la obra de Charles Batteaux: *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. Resulta interesante observar cómo en el mismo título de esta obra aparece esa voluntad de reducción (universalización) a un principio único.

¹⁰ Tampoco escapa a estos presupuestos la tradicional división (sobre todo pictórica) entre géneros mayores y géneros menores. Mientras la gran pintura de historia (*le grand genre*) fue reservada a las manos de los también “grandes” maestros (los genios siempre fueron varones), los géneros menores (bodegones, pintura de flores y paisajes, y algún retrato en formato modesto) permitían el tímido acceso de las mujeres pintoras al mundo del arte.

estético pretendidamente universal), con aquellas investigaciones feministas que desde la década de los setenta se han concentrado en desentrañar el aparato ideológico subyacente a la historia de las representaciones, analizando la misma categoría de “belleza” como una de las principales tecnologías puestas al servicio de la modelación de los cuerpos femeninos a lo largo de la gran Historia del Arte.

La belleza ha sido también una característica determinante en la conformación del *gusto*: otra de las grandes nociones estéticas. Conviene recordar que dicho gusto, a pesar de los intentos relativizadores comenzados por Hume y continuados por Kant, respondía y responde a un posicionamiento, una perspectiva muy clara que conlleva unos valores de “género” también identificables. Es en este sentido en el que Silvia Bovenschen (1998) anunciaba en la década de los ochenta del siglo pasado la necesidad de crear una nueva estética feminista como renuncia definitiva a los viejos paradigmas de la estética clásica. La autora explicaba que en el desarrollo de esta nueva estética militante, muchas de las preguntas legendarias en torno a las cuales ha versado el corpus teórico de la estética tradicional, están siendo ignoradas no porque hayan sido resueltas sino porque, simplemente, no entran dentro de los intereses del trabajo de la teoría feminista.

La aparición del “gusto” como concepto clave en la estética moderna puede servirnos como ejemplo para puntualizar estas ideas. Y es que el gusto, el gusto bueno, el ‘buen gusto’ —teorizado por los grandes estetas europeos desde el siglo XVIII y normalizado por David Hume (1989) en su conocida obra *La norma del gusto*— también ha funcionado como una de esas herramientas puestas al servicio de los intereses de esta estética tradicional y, en muchos sentidos, excluyente (sexista, racista, clasista, homófoba).

De ahí que la propuesta de denominar ‘de(s)generadas’ a estas prácticas que nos interesan esconda un triple juego de palabras. Por un lado, y como ya hemos explicado, el ‘des-género’ implica un cuestionamiento de los géneros artísticos tradicionales, una transgresión de la clasificación genérica sobre la que se sustenta la Historia del Arte tradicional y, en cierta medida, también el mercado artístico. A su vez, esta idea de des-género, unida a las nociones de performance y performatividad, nos va a servir para entender cómo algunas de las prácticas que nos interesan son herramientas útiles para desvelar —y, en cierto sentido, desestabilizar— el funcionamiento normativo de los géneros sexuales. Por último, el ‘degenero’ hace

referencia directa a esas ideas de decoro, ordenamiento e incluso moralidad que, respaldadas por la noción de belleza, han servido para construir ese mismo discurso artístico tradicional en Occidente. Hablar de prácticas ‘degeneradas’ nos remite directamente a la crítica y las prácticas feministas¹¹ y *queer* pero, también, nos hace pensar en todas aquellas ‘estéticas periféricas’ producidas en contextos inesperados, inauditos (nunca antes escuchados) para el relato artístico legítimo: la antropofagia brasileña, el rascuachismo mexicano, la estética del error, la de la basura, etc.¹²

3. Performances y desestabilización de género(s)

Como mencioné en las primeras páginas de este artículo, las prácticas performáticas que me interesan son aquellas que, partiendo de una gran heterogeneidad formal y de la diversificación de sus contenidos, actúan como agentes desestabilizadores de género(s).

Parece evidente que el performance es un claro paradigma de actividad interdisciplinaria o incluso, en palabras de Diana Taylor, “postdisciplinaria” :

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los setenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales, enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. Hago hincapié en *postdisciplinario* en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo surgió claramente de las disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales (Taylor y Fuentes 2011, 13).

Pero, más allá de esta posibilidad inter, trans, multi o postdisciplinaria, lo que me interesa destacar de manera fundamental es que, en

¹¹ Hilde Hein apuntaba al respecto: “Sometimes these feminist statements appear to violate basic good taste –a taste that feminist had no part in defining” (Hein 1990, 284).

¹² Para un análisis de las “estéticas policéntricas” y su papel en el desarrollo de los estudios de cultura visual, véase: Shohat & Stam 2002, 37-59.

tanto objetos de estudio, estas prácticas performáticas que nos ocupan aparecen como productos indisciplinados y de(s)generados. A través, justamente, del cuestionamiento de los géneros (artísticos y sexuales), abren las puertas al desarrollo de nuevos acercamientos metodológicos y formas de análisis que, en última instancia, facilitan el acceso a nuevas formas de conocer.

Para tratar de comprender cómo el performance (en algunos casos) puede llegar a desestabilizar todo tipo de géneros, nos detendremos en el análisis de *Escenario doble*; un videoensayo de Virginia Villaplana.

Desde luego, podrá sorprendernos que el segundo ejemplo elegido para hablar de performance sea en realidad una pieza audiovisual. Tratemos de aclarar qué entiendo, en el marco de esta investigación, por performance, o más bien, qué tipo de prácticas me interesan por su carácter performático y su relación con las teorías feministas de la performatividad.¹³

En un trabajo anterior denominé a estos objetos “productos culturales de entre medio” (Lozano, 2007), entendiéndolos como aquellos ejercicios que desafían este sistema tradicional de las Bellas Artes del que acabamos de hablar y que, a la vez, cuestionan la propia noción de representación y sus valores ‘normales’ (legítimos, normativos) asociados.

Podría decir que lo que realmente me interesa del performance es su propia indefinición: la imposibilidad de reducirlo a descripciones estables, la necesidad de presentarlo como un ejemplo de ‘contaminación de los géneros’; esto es, como una práctica “de entre medio”. En un sentido similar, Guillermo Gómez-Peña (2005) calificó la práctica del performance como una actividad “intermedia” haciendo referencia a su carácter transdisciplinario y móvil, “de fronteras cambiantes” que, en sí misma, ejemplifica las múltiples posibilidades de lo híbrido frente al encorsetamiento estático-estético del pensamiento normativo.

Partiendo de las premisas desarrolladas en torno al “*in between*” por Homi Bhabha (2002), y a partir del visionado de *Escenario doble*, po-



© *Escenario doble*. Virginia Villaplana (2004).

¹³ Para un análisis sobre performatividad del género y performances feministas en el contexto mexicano, véase: Prieto (2011, 616-619).

demos añadir que bajo esta idea de lo “intermedio” quedarán englobadas una gran cantidad de producciones culturales que, a pesar de sus enormes diferencias formales, técnicas y de contenido, comparten un mismo lugar ‘ilegítimo’ de enunciación.

De hecho, no es casual que el “entre medio” de Bhabha sea un concepto íntimamente relacionado desde su origen con el tema de las “localizaciones” políticas (una cuestión, de nuevo, geográfica) y con las relaciones que en ellas se generan entre nosotros y el ‘otro’, ‘el afuera’ y ‘el más allá’. En estos espacios de “entre medio” (que podrán ser físicos, simbólicos, corporales, culturales, o todo ello al mismo tiempo) las fronteras y los límites tradicionales son cuestionados y su existencia ‘real’ es desafiada mediante una nueva negociación de los significados (Bhabha 2002).

Es en la misma posibilidad ofrecida por “lo entre medio” —que en ocasiones es también lo “entrometido”— donde podemos encontrar el hueco perfecto para redefinir el contrato visual y simbólico, desestabilizar el concepto de representación y desviar sus “modos de ver”.

Volviendo a la pieza de Villaplana, me interesa resaltar el modo en el que, a través del performance, este tipo de prácticas feministas desvelan el carácter performativo de las construcciones identitarias y son capaces de proponer transgresiones en relación a la repetición regulada de las normas de género.

Como indica su título, la obra se compone de dos escenarios marcados por la aparición de cuerpos diferentes. De esta escena doble se desprenden varias lecturas en contrapunto. La primera se relaciona con la filmación de la actuación ‘*drag king*’¹⁴ de la performer francesa Myriam Marzouk, en la que transita y despliega las nociones de identidad inestable, intermitente y mutable desarrolladas desde la década de los noventa en el seno de la teoría *queer* o del llamado “feminismo de la tercera ola”. A lo largo de la actuación, la performer sustituye el abrigo de visón por un sombrero de *cowboy* y los tacones por botas de punta afilada. Un *dildo* completa la puesta en escena.

Lo más interesante es que, desde el momento en que esta actuación se intercala y contrapuntea con la otra narrativa, la de Marco (un joven transexual de mujer a hombre que narra en primera persona su proceso

¹⁴ Las *drag kings* son mujeres que se travisten para actuar lúdicamente con roles masculinos (n. del ed.)

de reasignación sexual), la escena de Marzouk deja de funcionar como el simple registro videográfico de una acción ya ocurrida para aparecer, al contrario, como una historia más, un modo de “estar en el mundo” que, por su carácter móvil, cuestiona las formaciones identitarias estancas del pensamiento hegemónico. Podemos así entender la actuación de Marzouk —y en general la de los grupos *drag king*— como desarrollos de un tipo de performance político. Cuestionando el estatuto de ‘lo real’, desenmascarando sus mecanismos naturalizadores, logran invertir ese proceso objetivador inaugurado por la fotografía y por ciertas prácticas fílmicas.

El *Escenario doble* de Villaplana escapa tanto de la simple lógica causal como de una conformación temporal lineal para ir tejiendo, al contrario, un discurso en el que pasamos de la ‘realidad’ de un cuerpo en transformación, a la actuación (¿ficción?) de un performer ante su público. El cruce de ambas narraciones y su lectura en contrapunto hacen que la obra avance según principios intertextuales en los que las dos historias se complementan y modifican creando un “vídeo ensayo”, tal y como lo denomina su propia autora.

Bastaría con observar los primeros minutos de la obra para advertir la dificultad —la imposibilidad— que encontraríamos si tratáramos de clasificarla según la división tradicional de los géneros artísticos.

No se trata, como acabamos de comentar, de una pieza documental, a pesar de que el plano fijo, el enmudecimiento de la música y la aparición de Marco en pantalla relatando su historia nos puedan hacer pensar en las históricas ideas del cine-ojo¹⁵ Pero tampoco se trata, en ningún caso, del registro de una acción artística, a pesar de que las imágenes que recogen la actuación de Miriam Marzouk pudieran llevarnos a tener la tentación de retomar, una vez más, las discusiones empeñadas en diferenciar el videoarte de la



⊙ *Escenario doble*. Virginia Villaplana (2004).

¹⁵ *Kino-Glaz*, término con el que Dziga Vertov titula su manifiesto de 1923, en el que defiende una estética realista, constituida por un cine sin autores ni interpretaciones, basado únicamente en la captación de los acontecimientos ‘reales’ (véase Michelson 1985).

videoperformance o del simple registro audiovisual del llamado “arte de acción”.

La autora de *Escenario doble* habla de su pieza en términos de “ensayo” (uno de los géneros literarios más ambiguos y de límites más difusos), al que además añade el calificativo de “audiovisual”. Estos dos conceptos, en principio contradictorios, nos dan la clave para entender que *Escenario doble* funciona como un tipo de discurso —una “escritura políglota”¹⁶ (Braidotti, 2000)— con la que la artista, gracias al montaje audiovisual, plantea cuestiones relacionadas con importantes debates teóricos contemporáneos, acabando de este modo con aquella otra barrera que también se ha empeñado tradicionalmente en diferenciar la actividad intelectual del ejercicio práctico.

En este sentido, *Escenario doble* es un ejemplo paradigmático de las cuestiones que, hasta aquí, hemos tratado de desarrollar: un tipo de producción cultural de(s)generada, una práctica inter-media que, tomando el cuerpo (los cuerpos) como material fundamental de trabajo, contribuye a la creación de nuevos “imaginarios” listos para ser compartidos. *Escenario doble* no sólo constituye un ejemplo “transfronterizo” desde la perspectiva de análisis más formal sino que, además, logra transgredir otro tipo de límites enunciativos, visibilizando las posibilidades estratégicas de un determinado nomadismo¹⁷ conceptual y corporal.

En el cruce producido entre los planos de Marco y la grabación de Myriam, en ese lugar intersticial, los conceptos de realidad y actuación, naturalidad y teatralidad dejarán de funcionar como binomios de opuestos inamovibles, desvelándose, al contrario, como unidades ficticias, no naturales, aunque no por ello prescindibles.

De esta manera, a través de las dos historias se dota al espectador-lector de las herramientas necesarias para plantearse, de manera compleja, la cuestión identitaria. Así, si en un primer momento la actua-

¹⁶ Según Braidotti, el políglota nómada practica un estilo estético basado en las repeticiones, la arbitrariedad de las lenguas utilizadas y la tolerancia de incongruencias. Estas “prácticas” se convierten así en un proceso encargado de desestabilizar las “significaciones del sentido común” y de “deconstruir las formas establecidas de la conciencia” (Braidotti 2000).

¹⁷ Al hablar aquí de nomadismo me estoy refiriendo especialmente a las ideas desarrolladas por Rossi Braidotti, a su definición de “la conciencia nómada” como un imperativo político y epistemológico para el pensamiento crítico de nuestra época: una “actividad” caracterizada no tanto por “el acto literal de viajar” como por la “subversión de las convenciones establecidas”, “la conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta” (Braidotti 2000).

ción de Myriam Marzouk —y en general el trabajo de las comunidades *drag king*— logra demostrar que el binomio sexo-género no es sino una realidad performativa, corporizada (*embodied*) y legitimada en base a su propia repetición, la historia de Marco relatada en primera persona rápidamente nos hace relativizar el optimismo de quien ha descubierto que “lo objetivo y natural” no es tan esencial y estático como se pensaba. Esto nos lleva a considerar que en todo proceso de cuestionamiento identitario es absolutamente necesario realizar un análisis contextual que tenga muy en cuenta la infinidad de posibilidades de existencia y resistencia que configuran este ‘todo’ complejo. Así, lo que en un caso puede ser una actuación ‘postidentitaria’ y ‘desidentificadora’, en otras ocasiones pasará a ser un proceso largo y duro de autodefinition que, como en la historia de Marco, puede implicar un cambio de nombre, el sometimiento a los procesos hormonales y quirúrgicos que relata y la necesidad de replantearse las propias relaciones sociales y afectivas.

Frente a otro tipo de discursos mucho más inaccesibles, las acciones de Villalobos y los trabajos de Villaplana, así como otras prácticas performáticas ‘de(s)generadas’, ofrecen la posibilidad de crear espacios desde donde configurar un nuevo proyecto epistemológico, social y político. Espacios ocupados y construidos desde los mismos cuerpos que entran a escena, los cuerpos puestos en juego: la relación de unos con otros.

Por discursos inaccesibles me refiero al tipo de discursos legales, médicos, históricos, etc., que han ejercido históricamente un gran poder de control y sujeción sobre individuos que apenas han tenido capacidad de intervención sobre ellos. Al contrario, el terreno de(s)generado de este tipo de prácticas desviadas (desviadas del discurso artístico tradicional, de la representación normativa del género) ofrece la posibilidad de transitar más allá de la rectitud de los discursos ‘legítimos’. En este escenario, inestable y ambulante, podremos negociar la configuración de un nosotros basado no tanto en lo que somos sino en lo que queremos: un interés común, de ensoñaciones y deseos colectivos.

Bibliografía

Batteaux, Charles. 1746. *Les beaux arts réduits à un même principe*. [Fecha de consulta: 07/03/2013] http://books.google.com.mx/books?id=gro8AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad

=0#v=onepage&q&f=false

- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bovenschen, Silvia. 1998. "¿Existe una estética feminista?". *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, pp. 21-58.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Butler, Judith. 1997. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*. 9.18: 296-314.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2005. "En defensa del arte del performance". *Horizontes antropológicos*. 11.24: 199-226.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*. 14.3: 575-599.
- Haraway, Donna. 2002. "The persistence of Vision". En: *The Visual Culture Reader*. Ed. N. Mirzoeff. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 677-684.
- Hein, Hilde. 1990. "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 48. 4: 281-291.
- Hume, David. 1989. *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Lozano, Rian. 2007. "Producciones de *entre medio*". En: *Metodologías de análisis del film*. Eds. Marzal Felici y Tarín Gómez. Madrid: Edipo, pp. 241-249.
- _____. 2010. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador*. México: PUEG-UNAM.
- Michelson, Annette (ed.). 1985. *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*. Berkley: University of California Press.
- Parrini, Rodrigo. 2013. *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?* México: PUEG-UNAM.
- Perlongher, Néstor. 1999. *El negocio del deseo. La Prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2011. "Corporalidades políticas: representación,

frontera y sexualidad en el performance mexicano”. En: *Estudios avanzados de performance*. Selección Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 605-628.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions.

Said, Edward. 2003. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Shohat, E. & R. Stam. 2002 [1998]. “Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics”. En: *The Visual Culture Reader*. Ed. N. Mirzoeff. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 37-59.

Taylor, Diana. 2011. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En: *Estudios avanzados de performance*. Selección Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.

Villalobos, Álvaro. 2013. “El problema de la ciudad”. En: *8 Hemispheric Institute. Instituto Hemisférico de Performance & Política* (catálogo). São Paulo.

Fecha de recepción del artículo: 3 de diciembre de 2012

Fecha de recepción de la versión revisada: 21 de octubre de 2013