

Figuraciones. Ensayos sobre género y corporalidades, reúne diferentes miradas en torno a aquello que Braidotti ha definido como “figuraciones alternativas” o “cartografías del presente”. Los autores de esta obra problematizan las formas hegemónicas de las representaciones del cuerpo y, en su lugar, proponen mapas cartográficos que hacen visibles las relaciones de poder que las configuran, a la par que registran posibles lugares y estrategias de resistencia.

A partir de la monstruosidad como un personaje conceptual que reelabora problemáticas del cuerpo y la representación en el arte y la cultura visual contemporáneas, estos ejercicios ensayísticos exploran nuevos derroteros para pensar articulaciones posibles entre género y corporalidades. *Figuraciones* invita a sus lectores a crear sus propias rutas, trazar sus propios mapas y recuperar sus propias historias.

Figuraciones
Ensayos sobre género
y corporalidades

Fabián Giménez Gatto
Alejandra Díaz Zepeda
(Coordinadores)

FIGURACIONES

ENSAYOS SOBRE GÉNERO Y CORPORALIDADES

Fabián Giménez Gatto
y Alejandra Díaz Zepeda
(Coordinadores)



ISBN: 978-607-8774-17-3



LA
CIFRA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO
FACULTAD DE ARTES

FIGURACIONES

ENSAYOS SOBRE GÉNERO Y CORPORALIDADES

Fabián Giménez Gatto
y Alejandra Díaz Zepeda
(Coordinadores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO
FACULTAD DE ARTES

Figuraciones. Ensayos sobre género y corporalidades
Fabián Giménez Gatto | Alejandra Díaz Zepeda
(Coordinadores)

Primera edición, 2022
D.R. ©La Cifra Editorial, S. de R.L. de C.V
Avenida Coyoacán 1256-501, Col. Del Valle,
C.P. 03100, Ciudad de México
www.lacifraeditorial.com.mx
contacto@lacifraeditorial.com.mx

Diseño de cubierta: Roxana Deneb Ruiz

ISBN: 978-607-8774-17-3

Publicación financiada con recursos ProFIC – UAQ 2021

Publicación arbitrada. Los trabajos publicados en esta obra colectiva fueron sometidos a dictamen por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

FIGURACIONES

ENSAYOS SOBRE GÉNERO Y CORPORALIDADES

Fabián Giménez Gatto
y Alejandra Díaz Zepeda
(Coordinadores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO
FACULTAD DE ARTES

ÍNDICE

Presentación

Fabián Giménez Gatto y Alejandra Díaz Zepeda 9

Figuraciones intersex (notas para un manifiesto)

Fabián Giménez Gatto 15

Anti-cuerpo o las paradojas de la autoinmunidad

Alejandra Díaz Zepeda 29

Figuraciones monstruosas:

la vida como plusvalía y la recomposición de lo humano en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

Silvia Ruíz Tresgallo 59

Insta Freaks: belleza extrema y

monstruosidades digitales

Felipe Osornio "Lechedevirgen Trimegisto" 81

El cuerpo: máquina neobarroca revolucionaria

León Felipe Barrón Rosas 91

Esteticia. *Anticonceptos* corporales hacia la liberación del artista

Laila Eréndira Ortiz Cora 113

Contra Pigmalión. Vindicaciones de lo femenino en la profanación de la porcelana Lorena Amorós Blasco	143
Lilith: representaciones de la corporalidad femenina y la obra de Antoine d'Agata Daniela Gómez González	157
Corporalidades fluidas: una mirada a la representación trans en el arte contemporáneo Alejandra Castro Flores	169
Arte escénico, género y cuerpo: articulación posibilitante de espacios y prácticas de resistencia Erick Fabián Verdín Tello	187
Autorxs	205

LILITH: REPRESENTACIONES DE LA CORPORALIDAD
FEMENINA Y LA OBRA DE ANTOINE D'AGATA

Daniela A. Gómez González

*Soy Lilith, el secreto de los dedos que insisten.
Perforo el sendero, divulgo los sueños,
destruyo ciudades de hombres con mi diluvio.
No reúno dos de cada especie para mi arca. Más
bien los transformo a todos para que el sexo
se purifique de toda pureza...*

Lilith huyó del Edén para unirse al ángel de la muerte y con él engendrar toda una prole de demonios. O al menos eso se ha propagado culturalmente desde que se conoce a esta figura a partir del mito judío o el mesopotámico, dando cuenta de este personaje femenino como diosa de la oscuridad o demonio maligno. *Lilith* entre otras cosas, posee la habilidad de ser una devoradora de hombres. Se ha rumorado que primero los seduce para después atacarlos principalmente cuando están solos o dormidos. Gracias a este relato, la supuesta primera esposa de Adán, se vuelve relevante cuando se habla de maldad, demonios o seres asociados a la oscuridad, pues Dios la formó del mismo modo que había formado a Adán, aunque con ella utilizó inmundicia y sedimento en lugar de polvo puro (Graves y Patai, 2009, p. 79).

Como expresa Erika Bornay en el texto: *Las Hijas de Lilith*, hay en los discursos a través de la historia una insistencia en la maldad intrínseca en el goce del cuerpo y sobre todo el sexual, en el desprecio por la carne se necesitó de una figura (preferentemente femenina) con inclinación al pecado como culpable de dicho mal. En ese sentido, nuestro personaje representa muy bien la fascinación erótica y el aborrecimiento de la mujer bella pero perversa en cuyo aspecto

físico resalta una voluptuosidad que resulta lujuriosa casi animal, es decir el arquetipo perfecto de la *femme fatal*.

Desde la pieza titulada: La Reina de la Noche, (una mujer seductora con patas de ave tallada sobre una tabla de arcilla y creada aproximadamente entre el 2000-1950 a. C.) se representa a este tipo de mujer llena de sensualidad, pero ambigua y maligna en su personalidad. Desde entonces diversos movimientos artísticos han personificado no solo a *Lilith*, sino a otros personajes con una iconografía común, enmarcadas con una sexualidad excesiva aludiendo a su perversidad moral y sobre todo relacionándolas con las ciencias ocultas o actividades demoniacas.

Los contextos históricos donde se han producido esas representaciones femeninas han ocurrido sobre todo en periodos de transformaciones sociales donde la participación de las mujeres en el trabajo y la vida pública abrazadas de la insumisión, inconformaba y desafiaba la supremacía de los hombres, de la autoridad y, por lo tanto, eran vistas como una amenaza en particular para ciertos privilegios, dando como resultado, entre cierta sociedad, el desprecio a estas mujeres y en general al protagonismo femenino. Paradójicamente ese miedo y rechazo puritanista hacia la mujer confluye con una creciente producción de obra pictórica de particular representación de la figura femenina es decir, un desarrollo abundante de iconografía de la misoginia (Bornay, 1990, p. 14).

Así *Lilith* se vuelve en el arte un objeto visual que canaliza fantasías eróticas, pero con el mensaje de que su abundancia sexual insubordinada del hombre y consiente de su propio erotismo es prueba de la maldad femenina que corrompe a los hombres, aunque sean ellos los que la utilizan su imagen para su propio disfrute, demostrando así que es la mirada masculina quien ha perfilado el cuerpo de la mujer desde el espacio artístico. Es la exhibición ambivalente del aborrecimiento y la atracción. Por eso no es fortuito que desde la antigüedad la representación femenina sirva para culpar

de los males del mundo y de los pecados de la humanidad como se hace desde antes del mito del jardín del Edén.

Lynda Nead, desde una visión crítica a la historia del arte, se interroga sobre el valor cultural del cuerpo femenino y la predominación del desnudo como icono de la civilización y talento de la cultura occidental, ya que como ha explicado Erika Bornay, el repertorio pictográfico del desnudo abarca no únicamente a *Lilith* sino también a personajes históricos, míticos, bíblicos y literarios como: Venus, Afrodita, Pandora, Medea, Pérfone, Circe, Helena de Troya, Eva, Salomé, Judith, Dalila, Lilith, Salambó, Lorelei, Cleopatra, Mesalina, etc. Hasta otras representaciones como cortesanas, esclavas y prostitutas, un arte masculino siempre “cuidadoso” de las convenciones de la estética de su tiempo.

Para Nead es claro que el tema de la desnudez femenina no es simplemente un tema más que los artistas –hombres– han elegido para pintar, sino que tiene un motivo central y particularmente significativo. Nead no duda al sostener que estas representaciones situadas dentro de estos discursos estéticos han sido un medio efectivo para contener el cuerpo y la sexualidad femenina. Es decir, estas representaciones no solo definen al propio cuerpo, además por medio del arte y su relevancia simbólica, también sientan las bases de cómo “debemos” verlo.

La crítica feminista a la Historia del Arte, así como las artistas feministas, han insistido en señalar que en muchos aspectos de la cultura no se ven reflejadas las necesidades de las mujeres, mucho menos lo ha sido la representación de su corporalidad diversa. Sus reflexiones las han llevado a la creación de proyectos centrados en el cuerpo femenino que más allá del arte son una protesta y una reivindicación ante la opresión de sus colegas artistas. Así se han creado proyectos relevantes como *Vagina Painting* de la japonesa Shigeko Kubota, quien aprovecha muy bien el recurso de lo sexual y la desnudez para hacer una protesta sobre el papel de la mujer en el arte y no para el disfrute masculino.

Otra pieza que les devuelve simbólicamente lo que en otras les quitaron, (por así decirlo) los artistas hombres a personajes míticos e históricos es la de *Dinner Party* de la estadounidense Judy Chicago, reconocida mundialmente por su interés en plasmar el papel de las mujeres en la cultura, hace una instalación a manera de banquete, donde cada plato es una crítica a las configuraciones iconográficas de los valores femeninos y a la vez un homenaje reivindicativo de cada personaje.

Otra crítica a cómo se ha abordado la desnudez femenina por parte de una artista es la que hace la también estadounidense Naomi Uman, como videoartista nos presenta la pieza: *Removed* en la cual hace una intervención de cintas de películas eróticas de los años 70 y con esmaltes y otros solventes remueve manualmente cada cuerpo femenino desnudo devolviéndonos a los espectadores cuerpos masculinos en soledad objetivando únicamente sombras, es decir ha removido a las mujeres de ese lugar.

Con estas piezas resulta significativo que sigamos cuestionando como propone Lynda Nead ¿Cuál es el alcance de los significados que hace el arte del desnudo femenino y cómo es que se propagan?, ¿qué produce ese arte en la cultura y cuál es la relación de eso que se produce con las personas que consumimos esas imágenes? Si el acto de representación es un acto de regulación, entonces no tener una postura crítica al observar y observarnos, refuerza el orden patriarcal manifestándose a través de imaginarios sociales y culturales.

Nead apunta que la mujer en la representación que hace el arte, es objeto representado, pero también sujeto que se observa y que contrasta su propia imagen con los ideales culturales. En ese sentido como hemos visto, mujeres artistas están abriendo nuevos espacios de representación tanto de las identidades como de los deseos y las necesidades de las mujeres. ¿Pero es eso suficiente? Sus propuestas no alcanzan para acabar con el ejercicio de la autorregulación, esta sigue propagándose, este desvestimiento como dispositivo no cesa

de atacar mucho más hoy en día a la subjetividad que ha sido atravesada por imágenes que exigen perfección.

La relación compleja del cuerpo y el poder se demuestra claramente en la configuración del cuerpo femenino producida por la ética y la estética en uso... La mujer desempeña a la vez el papel de objeto visto y del sujeto que ve, forma y juzga su imagen contrastándola con ideales culturales y ejerce una enorme autorregulación (Nead, 2013, p. 24).

Michel Foucault, en el texto *La Historia de la Sexualidad 1.- La Voluntad de Saber*, nos enseña que el cuerpo es el lugar crucial para el ejercicio del poder y ese poder se ejerce en el interior de los sujetos. Así pues, los cuerpos desnudos representados ya sea en el Arte o en la actual Cultura Visual – siendo parte del museo o posteados en una red social– dan significado a las configuraciones del cuerpo que imponen los lugares donde empieza y termina la feminidad.

En el artículo: *Cuerpos Dóciles, Desnudeces indómitas*, Fabian Giménez Gatto aborda el tema del desvestimiento como un procedimiento disciplinario. Nos explica cómo este fenómeno en el arte, es una estrategia de normalización que traza formas de visibilidad enmarcándonos en prácticas ligadas al disciplinamiento y control de nuestros cuerpos. Para él, el desnudo como género artístico ha resaltado el control mediante la regularización corporal social, lo que *Michel Foucault* llamó: “cuerpo dócil”. Es decir, el cuerpo desnudable es un avatar de la docilidad resultado de estrategias de normalización y domesticación de la mirada (Giménez, 2018 p. 192).

Siguiendo esta idea, podemos decir que estamos ante la absorción masiva del repertorio patriarcal del estereotipo femenino que violenta la propia percepción, que atenta contra la construcción de la identidad y la subjetividad femenina limitando la corporalidad a través de un ojo que admira cuerpos contenidos bajo conceptos como bello, esbelto o delgado y que hoy en día son centrales en esta necesidad aprendida

de ser “deseables” a la hora de mostrarnos a los demás.

Por otro lado, en *A través del espejo*, Joan Fontcuberta celebra la creatividad, la voluntad lúdica y auto exploratoria que permiten las cámaras digitales y la incorporación de ellas en nuestros dispositivos móviles. Considera positivo romper con el privilegio de los fotógrafos del pasado y la posibilidad de que hoy en día sea habitual crear imágenes para todo el mundo gracias a la telefonía móvil, misma que para Fontcuberta, dirige actualmente el rumbo de la fotografía. Esto supondría la oportunidad emancipadora de tantos años de estereotipos impuestos para las mujeres, la opción de poder crear y gestionar una imagen propia, distinta a la mirada masculina, a las estrategias de normalización y demás exigencias patriarcales, es ahora posible. Sin embargo y a pesar de todo este avance tecnológico de la creación de imágenes, y las propuestas feministas, muchas mujeres continúan replicando a través del uso de redes sociales, iconografía de la cosificación del cuerpo.

Los rigores del entrenamiento señalan al mismo tiempo la necesidad de conformarse a los ideales sociales y la fuerza de la autorregulación, el ejercicio del poder sobre uno mismo... La mujer se mira en el espejo: su identidad está enmarcada por la abundancia de imágenes que definen la feminidad. Está enmarcada —se experimenta así misma como imagen o representación— por los bordes del espejo y entonces juzga los límites de su propia forma y pone en práctica cualquier autorregulación que sea necesaria (Nead, 2013 p .24).

Como ejemplo de lo anterior es el uso de *Instagram* la más importante red social del mundo si nos referimos a imágenes seguida por *Tiktok* ambas redes posibilitan un inventario personal de imágenes y videos que pueden diferenciarse a través de *hashtags* mismos que se transforman en *hyperlinks* que te redireccionan con otras publicaciones parecidas. Entre los *hashtags* más populares están: *#art*, *#fashion*,

#beauty, *#selfie*, *#girl*, *#fitgirl*, *#sexypic* entre otros relacionados a la corporalidad y la belleza, esto hace evidente la práctica de la autorregulación. Aunado a esto existen dentro de estas redes, la proliferación de filtros que “mejoran” tu apariencia y que no cesan de ser utilizados.

De esta manera, la red social te permite obtener *likes*, seguidores y en general aceptación social, pero ¿son estas prácticas visuales y corporales afirmativas, producto del agenciamiento femenino, o un modo voluntario de subjetivación? Quizá más bien, el archivo de un inconsciente óptico, un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones (Giménez, 2018, p. 193).

En el desnudo de la actual de redes sociales, así como en los del arte del pasado, se manifiestan de igual forma las diferencias de clase y sexualidad y su nivel simbólico preserva la contención y el límite que resulte en un “verdadera experiencia estética” y no una perturbación, así pues, el arte del desnudo femenino ha condicionado también el pensamiento estético.

Se trata, pues, no solo de mirar a la estética para iluminar la historia de las actitudes hacia el desnudo femenino, sino también comprender las maneras en que la preocupación por el cuerpo femenino condiciona la naturaleza y posibilidades del pensamiento estético en sí mismo (Nead, 2013 p. 43).

La propuesta, siguiendo el trabajo antes mencionado de Fabián Giménez Gatto, es romper desde el espacio performativo de la imagen, con la anatomía como destino y encontrar propuestas de agenciamiento que nos hagan pensar la imagen de la desnudez como un lugar de afirmación. Es decir, contrarrestar este vacío y transgredir esta mirada social que nos ha normalizado, accediendo a nuevas o diferentes propuestas visuales que nos brinden una perspectiva crítica y nuevas maneras de ver y pensar el cuerpo y el desnudo femenino.

Retomando las alternativas visuales que nos permitan seguir reflexionando el tema de la desnudez femenina (además del trabajo de *Kubota, Chicago* o *Uman*) está la obra fotográfica de *Antoine d'Agata* quien se aparta personalmente del arte y se sitúa a sí mismo y a su obra como el resultado del consumo de drogas, una educación influenciada por el situacionismo y la resistencia punk. Más que mostrarse como artista se le puede percibir como un ser sensible, incluso hambriento de humanidad. Su fotografía se caracteriza por momentos de obscuridad.

En sus imágenes se puede observar cómo se ha perdido en horribles ciudades, cómo se ha relacionado íntimamente con personas al límite de los excesos dejándonos ver cómo quizá su ambición no sea el arte, sino un existir lo más auténticamente posible y con la fotografía logró la posibilidad de vivir y explorar el mundo comunicándose con él al mismo tiempo gracias a las posibilidades de su inmediatez.

Aunque el fotógrafo originario de Marsella, fue instruido por artistas como Larry Clark o Nan Goldin, además de ser ganador en 2001 del Premio Niépce y actualmente miembro de la agencia *Magnum*, su trabajo no se aleja de la dimensión política, persigue mostrar explícitamente temas como el sexo, las drogas o la descomposición social. Su obra trata de la exploración la violencia de la vida, retrata el mundo sombrío en el que ha decidido habitar. Niega el arte para enfocarse en la propia existencia.

Sus imágenes dan cuenta de ese existir, inmerso en lo excesivo. Pretende contaminarnos a través de su obra, replicar y ejercer sobre sus espectadores una violencia que nos obligue a pensar, a reaccionar, a vivir. Su obra es a la vez una denuncia a la propia fotografía y a todo arte preocupado por priorizar lo estético pues para él la acción, la participación y la entrega, es más importante que las cualidades bellas de la imagen. Sus retratos son miedo puro, ateísmo, rabia social, crudeza existencial y emocional. D'Agata nos perturba visualmente para cuestionarnos, para contar las historias de

tragedia de aquellas personas que luchan por existir, que arrojan su cuerpo y su vida. La fotografía permite contar su historia y en ello devolver un poco de solidaridad, confianza, dignidad y hasta belleza. Con eso el polémico fotógrafo ha tomado postura del mundo.

Por eso su trabajo no es una renuncia, compartir la miseria es buscar un poco de justicia y para ello hay que entender esa miseria, esa violencia y vivirla en el cuerpo negando un poco la razón y aceptando el dolor y es así como sus imágenes traducen esa experiencia. Es la violencia de los que no tienen nada contra el sistema que les niega como seres humanos (D'Agata, Antoine d'Agata: el infierno soy yo, 2017).

Por eso sus proyectos son una experiencia inversiva en lo oscuro, no simula el abyecto mundo, lo recorre y va recopilando imágenes de lugares y personajes aterradores de la noche: prostitutas, adictos, comunidades devastadas por la guerra y personas sin hogar. Va trazando quizá, una evolución de la violencia que independientemente del lugar, proyectan una mirada global, coherente íntegra y justa del mundo en el que vivimos, es decir hace coexistir las historias y que se interrelacionen en un mismo espacio (D'Agata, 1991).

De esta forma nos arroja también a una *Lilith*, pero no de una que participa de la encarnación del cuerpo hipersexualizado para consumo masculino. La mujer desnuda de d'Agata no es una representación de cabellera larga y bellas formas sino la presentación de su precaria amante prostituta de *Phnom Penh*, un espíritu del inframundo.

Su madre la vendió en un burdel cuando tenía 13 años. Por si fuera poco, el comprador no pagó a la madre, así que también tenemos el ingrediente de la humillación. *Lilith* vive desde entonces con esa vergüenza dentro... Es alguien que se perdió. Se la considera la reina de las putas de *Phnom Penh*. También es la principal traficante de la ciudad. Es muy respetada y muy temida. Está en otra dimensión. Tiene 37 años, pero parece una anciana (D'Agata, 2017).

Durante siete meses *Antoine* se adentró en un territorio sombrío y de acceso inmediato a lo ilegal. Así llegó al infierno de una vida trágica teñida por el abandono, la corrupción y la degeneración. Sobrevivió con sobras de comida y sustancias ilegales. Desde su llegada se arrojó al dolor del mercado de la pedofilia que son los burdeles de *Camboya* y ahí perdió la poca esperanza que tenía de la humanidad. Conoció a *Lilith* en un bar de *Phnom Penh*, ciudad de miseria y violencia sin límites como muchas que resisten al “desarrollo y cambio social”. *Lilith* era prostituta y él se embriagó y se perdió con ella hasta las entrañas. Fotografiaba su cuerpo dormido como un cadáver olvidado, la encontró siendo una bestia lejos de cualquier moral aceptable.

La fotografía se fue confundiendo con la vida, *Lilith* le abrió espacios de placer que él mismo desconocía, con todo eso, era necesario también ser arrastrado por la adicción. La veía como una reina desamparada y en sus ojos muertos veía desfilas las sombras de aquellos a los que había seducido, de los que habían estado como él, muriendo con ella. La fotografía nunca tuvo espacio en esta bella historia llena de locura, drogada por el deseo y las sustancias químicas. (D'Agata, 2010)

La *Lilith* de *Camboya* no es un mito para contener la sexualidad femenina, tampoco es la representación de una “devoradora de hombres”, no lo es porque la vida se la ha devorado a ella primero, no es un demonio, pero se ha perdido con ellos en la noche. Quizá aún sobreviva en el infierno de la humillación y la vergüenza. Mientras tanto la podemos observar corriéndose gracias a registro que nos dejó *D'Agata*, él ha creído importante mostrarla así, en ello encontró belleza. En la dignidad que algunas personas pueden crear ante las situaciones más inhumanas, retorcidas y con la miseria más absoluta. La fotografía permite ese desarrollo simultáneo de una visión del mundo y su experimentación.

La *Lilith* visualmente espectral que nos perturba y nos rompe cualquier estereotipo, nos coloca más allá de los límites del cuerpo. Es una reflexión, un agenciamiento y una afirmación es también un medio para empujar a espectadores a tomar consciencia, postura, definir su posición en el mundo. Permitirse vivir la miseria y violencia la de un personaje como ella desde adentro, también se puede traducir como empatía. Una Lilith que nos compromete un poco más con la existencia es posibilidad, es hacerse la pregunta de cómo es posible vivir, es atravesar nuestros umbrales, es creación y consciencia, es quizá una línea de fuga.

Referencias

- La Gran lista de los Hashtags más Populares en Instagram de todo el Planeta. (2020). *Influencer Marketing Hub*. Obtenido de <https://influencermarketinghub.com/>
- Cordero Reiman, K., & Sáenz, I. (2007). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. España: Cátedra.
- D'Agata, A. (2017). *Lilith*. España: La Fábrica.
- _____ (10 de junio de 2017). Antoine d'Agata: el infierno soy yo. (H. Borja, Entrevistador)
- _____ (9 de noviembre de 2017). Ojo, mucho ojo: Antoine d'Agata. (C. Álvarez Montero, Entrevistador)
- _____ (1991). *Magnumphotos*. Obtenido de magnumphotos.com/arts-culture/art/antoine-d-agata-mala-noche/
- _____ (15 de junio de 2017). Esa ha sido siempre mi ambición: contaminar la fotografía. (C. Nicolás, Entrevistador)
- Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad 1 La Voluntad de Saber*. España: Siglo XXI.

Graves, R., y Patai, R. Los mitos hebreos. Madrid: Alianza Editorial, 2009

Giménez Gatto, F. (2018). "Cuerpos dóciles, desnudeces indómitas" en *Cuerpos perfectos o la domesticación de los placeres*. México: La Cifra.

Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. - Arte, obscenidad y sexualidad*. España: Alianza.

CORPORALIDADES FLUIDAS: UNA MIRADA A LA REPRESENTACIÓN TRANS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Alejandra Castro Flores

La evidencia más importante para mí radica en la comprobación de que las prácticas artísticas sí logran afectar, incidir, desestabilizar los modelos normativos hegemónicos tanto en el campo social como en los modelos de producción del saber que cumplen con las reglas disciplinarias.
Argelia Bravo (Rodríguez, 2010)

El papel del arte en el ámbito político y social va más allá de su valor estético, puesto que es capaz de afectar la opinión y la realidad al explotar su poder de agencia y empoderamiento. Actualmente vivimos en un mundo regido por la visualidad, donde la posibilidad de crear imágenes y difundirlas es accesible para todos. No obstante, mediante el arte es posible criticar las jerarquías sociales, culturales, políticas y económicas impuestas, ya que su discurso se define a partir de la estética independientemente del mercado. Aunque el poder de los medios masivos y el internet acaparan el terreno de lo visual, haciendo parecer que el arte contemporáneo no tiene oportunidad ante esta maquinaria visual, es fundamental recordar que no existe una diversidad real en el contenido que circula, dado que deben ser fácilmente reconocibles para llegar a un público amplio.

En ese marco, el arte tiene la capacidad de dotar de una validez individual a los discursos a través de su misma naturaleza al poseer una voz independiente de las tendencias del mercado y del consumo, puesto que sus preocupaciones son principalmente la comunicación, la expresión y la estética. El arte es también un dispositivo que sirve y ha sido

empleado como una manera de capturar y enmarcar un momento específico de la cultura, así como de las ideologías de su contexto, pero históricamente también ha tendido a presentar temas aparentemente importantes que en ocasiones excluyen ciertos asuntos haciendo parecer que no merecen ser representados al ser catalogados como insignificantes o tabús, dependiendo de quién, con qué fines y bajo qué condiciones se están realizando las representaciones. Es bajo esta lógica que las prácticas artísticas consiguen una faceta política al desarticular y plantear procesos de subjetivación no hegemónicos que funcionen como modos de agenciamiento, de resistencia, de replantearse la corporalidad y el género, así como construir una historia colectiva e individual.

Pensemos que en un principio el arte estaba sometido a los encargos de la monarquía o la clase burguesa y posteriormente, la revolución industrial y otros levantamientos permitieron que esta influencia de la élite fuera perdiendo poder en la producción artística y el arte lograra su emancipación. El arte contemporáneo ha heredado el papel de comentarista social y, a menudo, las/los artistas abordan sus temas reflexivamente tratando de tener un compromiso con las problemáticas sociales al polemizar las ideologías tradicionalmente aceptadas, de modo que buscan analizar y criticar las convenciones sociales normalizadas en materias de género, raza, clase, entre otras categorías. Todo esto es posible al tener la habilidad de abrir un diálogo personal con la audiencia proponiendo una serie de discusiones al vivir las artes visuales, aunque la utilización del arte como una herramienta educativa y emancipatoria no es un concepto nuevo, puesto que como lo mencionaba, se ha empleado también como propaganda.

El arte contemporáneo tiene un rol integral, en el que sugiere un re-empoderamiento o empoderamiento de la identidad de género fluida, donde las figuraciones afirmativas que construyen les artistas trans buscan fomentar otros reconocimientos e identificaciones con las corporalidades al

promover una performatividad que va a contrariar aquella que se efectúa por la continua repetición de acciones, estereotipos e imágenes generizadas dentro del binarismo cartesiano. Es necesario entender que la identidad trans ha sido patologizada históricamente, pues al ser una tipificación patológica por la medicina, este diagnóstico psiquiátrico identificado como trastorno de la identidad de género (TIG) ha alentado a violentar y discriminar a la comunidad trans (Otero, 2019). Es por eso que muchas/os activistas han buscado la despatologización de su identidad de género mediante movimientos, marchas, pero también muy importante, desde las prácticas artísticas, por lo que se ha logrado también desligarlo de este trastorno para denominarlo como Disforia de Género o Incongruencia de Género, lo cual permite su desvinculación de las parafilias y disfunciones sexuales.

La representación corporal en la historia del arte no se queda atrás con la estigmatización, puesto que funciona igualmente como un dispositivo que visibiliza cierto tipo de cuerpos, los regula y establece ideales que marcan líneas discursivas específicas, en donde se borran aquellas imágenes que no corresponden con esos cánones. Sin embargo, a partir de la exploración artística mediante el cuerpo, éste se ha planteado como un mecanismo capaz de movilizar un discurso crítico en torno a las problemáticas que atraviesan el género y la sexualidad, al dejar de pensarse como un objeto contemplativo y se vuelve una zona donde se inscriben conductas sexuales y sociales. A este respecto, la ambigüedad puesta en la escena del arte por la identidad trans, realiza un cuestionamiento directo a la diferencia sexual, mediante el cual se busca vulnerar los límites del sistema dicotómico sexo-género al hacer énfasis en la mutabilidad y movilidad tanto de las características sociales como biológicas que fijan o moldean la construcción de nuestros modos de subjetivación. Empero, en ocasiones las piezas de arte que aseguran estar representando a las personas trans, afrontan problemas de despersonalización y borrado de sujetos,

lo cual nos obliga a preguntarnos cómo es en realidad su representación, ya que se emplean figuras negativas y estereotipadas que no reflejan realmente las experiencias del colectivo (Otero, 2019).

Pensar en la ambigüedad de nuestra materialidad hace referencia al reconocimiento de las personas como cuerpos parlantes (B. Preciado, 2002) con la posibilidad de abandonar la idea de una identidad sexual y genérica cerrada determinada por la biología, posibilitando la deconstrucción tanto de las prácticas sexuales como del sistema de género normalizado a través de un nomadismo que permita transitar las diversidades, dando pie a tecnologías de resistencia como alternativas a los estándares que buscan definir las corporalidades. Para poder distanciarse de la dualidad genérica, es necesario entender trans como un fin en sí mismo, en donde no hay una pretensión por alcanzar el género opuesto al biológico, sino que ese estado intermedio se vuelve una identidad representativa con la que se cuestionan los límites “naturales” del cuerpo (Ortiz, 2019). De modo que se proyectan sujetos en construcción, en un proceso activo de devenir, situando a las personas en espacios rizomáticos caracterizados por la multiplicidad de entradas, donde este continuo llegar a ser promueve una modificación en la que las/los individuos vayan de los signos negativos preestablecidos, hacia una alteridad afirmativa que genere una resistencia política a las miradas hegemónicas que excluyen la diversidad. Artistas *queer* y trans procuran generar esta serie de agenciamientos, así como formas de crear cuerpos significantes que sean bienvenidos por la sociedad, que proyecten otras maneras de concebir, reconocer y representar las figuraciones no heteronormadas. Las prácticas artísticas realizadas desde una subjetividad trans o que buscan su representación, no supone un nuevo espacio de visibilidad de la diversidad, sino crear nuevas formas de enunciación y visibilización, de modo que se inventen nuevos cruces, cuerpos y territorios bajo el acto de expresarse (Farneda, 2016).

Dentro de estas geografías de la resistencia que se esbozan por medio del arte es posible ubicar a la artista Gabrielle Le Roux, quien busca visibilizar las realidades de personas transgénero cuyas dificultades radican en la invalidación de sus derechos, la imposibilidad económica para reconstruirse con procesos hormonales y la falta de aceptación por la sociedad aunado al racismo. La invalidación de cuerpos atípicos, con diversidad funcional o inválidos se basa en una aparente carencia física al ser equiparados con entes completos y comunes, al igual que en la anulación de subjetividades no legitimadas desde el ámbito socio-político impidiendo su inclusión en las representaciones artísticas y culturales de las sexualidades (Osornio, 2019). Las piezas de la serie *Proudly African & Transgender* (2008) consiste en retratos que realiza a personas pertenecientes a esta comunidad con quienes mantiene una conversación continua durante toda la sesión para apropiarse de sus historias y plasmarlas en sus dibujos realizados con carboncillos, pasteles secos, ceras y tintas.

A través de estas imágenes se combate la invisibilidad a la que las personas trans son sometidas, para mostrar la cara y su existencia, sus sentimientos, experiencias, historias, con el fin de hacer presente las luchas de afirmación. Estos retratos están intervenidos con textos realizados por las/os modelos con la posibilidad de expresar directamente sus sentires. Esta intención de Gabrielle hace que la identidad trans no sea vista en el retrato artístico simplemente como un modelo estático más, sino que le da la posibilidad de accionar haciendo uso del lenguaje visual provocando una especie de unidad y trabajo colaborativo. Por medio de los dibujos, Le Roux busca hacer que las corporalidades percibidas como abyectas, invisibles y en ocasiones consideradas incluso como inhabitables, dejen de ser observadas desde el repudio y la otredad, se desidentifiquen de estas categorías para poder ponerlas a la vista como cuerpos que importan, rearticulando las propias representaciones de los

sujetos (Butler, 2002). Gabrielle abre la posibilidad de reproducir diversas realidades a su propuesta de Turquía, en donde realizó una serie de retratos con la misma dinámica. El no enfocarse en un solo país, hace palpable la oportunidad de que cada una de estas versiones no se vuelvan típicas de todas las experiencias trans (Halberstam, 2018a) y se hagan patentes la diversidad de visiones desde esta perspectiva.

Es posible observar que las intenciones de Le Roux van más allá de hacer el retrato de alguien, sino que pone sobre la mesa las vivencias de quienes está captando en sus pinturas. A través de los textos, se nos invita a conocer la historia de aquellas/os que aparecen en esas imágenes, las problemáticas que viven a diario y la ruptura con los estándares bajo los que hemos crecido. Muchas veces las dificultades a las que se enfrentan vienen desde la perspectiva en que no son vistas como personas, son percibidas/os como esa/e otra/o “menos que”, por lo que este proyecto de Gabrielle no se enfoca en mostrar qué tan diferentes o exóticos son las/los personajes que aparecen representadas/os, sino que las personas fuera de la comunidad tengan la posibilidad de relacionarse a un nivel más personal y dejar a un lado el ser entendidas/os como la/el otra/o. El involucramiento de las personas en la misma práctica artística permite que los actos trasciendan el objeto artístico en sí, donde la propia naturaleza de estas intervenciones requiere de las personas para su desarrollo, considerar sus necesidades, intenciones y su conocimiento para la conformación de proyectos que desafíen la práctica artística occidentalizada en la que la audiencia y las/los modelos tienen un papel pasivo.

Hacer uso del retrato y en especial de la fotografía resulta muy útil para las/los artistas con el propósito de visibilizar la identidad trans que se contrapone con las imágenes médicas que los patologizan, las cuales borran los rostros de las personas con el fin de proteger la privacidad de las/los pacientes, por lo que las/los artistas buscan plasmar la subjetividad de sus modelos para dejar de objetualizar y deshumanizar

lo no normativo (Steinbock, 2014) which presents Volcano's front and back torso conspicuously pared down, headless, and nude. Whereas in conventional film photography, negatives are used in the darkroom to make positive images (photographic prints. En lugar de enfocarse en los genitales, se buscan resaltar otras geografías corporales como sitios de subjetivación con el fin de focalizar la mirada del espectador en los rostros o el pecho para romper con el régimen de lo visual que incita a afectos particulares que los enmarcan como irreconocibles, ya que no pueden leerse bajo los códigos de la matriz heterosexual.

Por ejemplo, el trabajo del artista y fotógrafo Leon Mostovoy *Transfigure project* (2016) consiste en un libro físico y en una página electrónica interactiva que surgió con el objetivo de ayudar a las personas trans a sentirse cómodas y empoderadas. Este proyecto procura desafiar las nociones de género al hacer ver una diversidad que incluye raza, etnicidad, forma, tamaño, operados y no operados, con y sin tratamiento hormonal, comprendiendo una serie de cabezas, torsos y piernas de 50 personas que se identifican como transgénero con la intención de trascender el binarismo, pues pretende romper con la sexualidad normalizada y sus relaciones, para escapar de aquellas interacciones que los patologiza y que los limita con variables predecibles o predeterminadas, haciendo evidente una vez más la fluidez de las prescripciones de género. Como lo menciona Torras (2007) el cuerpo es un texto cuyo discurso puede naturalizarse, pero también opera como una resistencia ante los dispositivos que buscan homogeneizar al poner en duda los códigos que aparentemente intentan significarlo. Este trabajo resulta interesante en el sentido que nos hace ver una gran diversidad corporal con la que pretende explorar una amplia gama de subjetividades trans que nos invita a cuestionar los ideales que el mundo mediático nos impone. Sin embargo, estos cuerpos fragmentados, aunque aluden a posibilidades infinitas, quizás también puedan caer dentro

de la patologización médica, al despersonalizar hasta cierto punto las vidas de quienes fueron retratadas/os.

Las representaciones y los estereotipos marcan diferencias sexuales, la ropa se ha concebido dirigida hacia ciertos géneros, lo cual las/los artistas emplean para difuminar los límites que estos objetos van estableciendo. Un ejemplo es la obra de la artista sudafricana Zanele Muholi, quien hace patente el papel fundamental que juegan los hábitos, poses, gestos, conductas, comportamientos e indumentaria en la construcción de las narrativas identitarias, en donde la ropa puede interpretarse simbólica o referencialmente para desmantelar la idea de que la dualidad feminidad-masculinidad está vinculada al sexo (Baderoon, 2016). La producción de la artista-activista contraviene radicalmente las percepciones convencionales de las comunidades transgénero y lesbianas en Sudáfrica con las cuales pretende dignificar la voz de una comunidad marginalizada al crear imágenes positivas que empoderan a las/los sujetos. Generalmente sus fotografías están impresas a gran escala por lo que se acentúa la resiliencia de las figuras al confrontarlas con el público, puesto que se enfatiza la mirada empoderada frente a la que escudriña. En las series *Miss D'vine* (2007) y *Beulahs* (2006-2010) es posible percibir el juego con los límites del género a través de la vestimenta, cuya ropa colorida y en ocasiones tradicional contrasta con el ambiente hostil en el que se enmarcan las/los retratados. Las figuras y sus actitudes evocan la posibilidad de otros futuros y otras vidas fuera de las estructuras narrativas impuestas por el sexismo, el racismo, la homofobia y la transfobia. Aunque pareciera una exploración sencilla en torno al género, la intención de Zanele Muholi es desarticular el binomio hombre/mujer desmontando la heterosexualidad y poder reescribirla de otras formas para multiplicar las categorías (Torras, 2007), ya que para Preciado:

el sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual (2002, p. 22)

Para Muholi el arte, y en específico la fotografía, son las herramientas con las que reclama la historia para las identidades disidentes, de manera que las/los espectadores cuestionen su propia mirada hacia las figuras negras y a las personas trans y *queer*. En la serie *Brave Beauties* (2014) es posible observar imágenes que promueven y apoyan el orgullo, la autoexpresión y la autonomía frente a un sistema social opresivo que busca moldear y reclamar autoritariamente la presencia de mujeres negras lesbianas y transexuales. Esta serie refleja la autonomía de estas identidades, así como una forma de activar el reconocimiento igualitario no basados en la matriz heterosexual. Finalmente, estas imágenes rompen con la masculinidad hegemónica al ir más allá del binarismo de género, en el que cada retrato deviene una dimensión nueva que no es posible asimilar en los límites que definen los femenino y masculino. Asimismo, de alguna manera Muholi estropea la mirada patriarcal que se tiene hacia la identidad trans, haciendo visibles los cuerpos en sus propios términos para eliminar el control que tienen las/los demás hacia su propia identidad.

Trans no aparece solo como la posibilidad de modificar la biología humana o por la acción política y cultural con el fin de reivindicar la propia condición, sino como el resultado de un cuerpo construido por narrativas particulares en donde es factible la autodesignación fuera de los saberes normativos (Escobar, 2012). El entrar en esta lógica, hace evidente cómo los binomios relacionados con el género no son inmutables y propicia una ambigüedad en donde la variación es una realidad, haciendo a un lado las idealizaciones de

la dicotomía sexual al igual que de las mismas transiciones. Bajo la idea de la construcción de una identidad fluida, en muchas ocasiones lo único que se presenta del punto A al B sin revelar todo el desarrollo completo que conlleva la alteración física, puesto que al manifestar únicamente el espectáculo de mujer a hombre y viceversa se cae en la eliminación de los pasos intermedios lo cual hace complicado comprender todas las etapas que implica el transgenerismo. En la obra *Becoming* (2010), Yishay Garbasz habla de cómo puede traducirse en prácticas subversivas de la identidad sexual (B. Preciado, 2002), comprendiendo la identidad normativa heterocentrada como una performatividad que se inscribe y establece ciertos estándares femeninos y masculinos orientados a la reproducción.

La pieza *Becoming* es un ejemplo de la construcción de discursos propios a través de su materialidad. La pieza surgió a partir de fotografías que se tomó semanalmente un año antes y después de su cirugía de reafirmación de género, en donde documentó los cambios sutiles que atravesó plasmados un total de 1886 imágenes, de las cuales seleccionó 32 que montó en un zoótropo¹ durante la bienal de Busan y también se transformó en un *flipbook*. En esta pieza la artista se enfoca en los cambios en su totalidad y no se centra únicamente en los genitales, los cuales representan solo una

¹ El zoótropo es una máquina estroboscópica creada en 1834 por William George Horner, compuesta por un tambor circular con unos cortes, a través de los cuales mira el espectador para que los dibujos dispuestos en tiras dentro el tambor, al girar, den la ilusión de movimiento. Se inspiraba en el fenaquistiscopio pero, a diferencia de este, permitía que diversas personas lo contemplan al mismo tiempo. Fue un juguete muy popular en la época y uno de los avances hacia la aparición del cine que se crearon en la primera mitad del siglo XIX. Fue famoso y una inspiración para la creación de lo que hoy se conoce como cine ya que es el mismo principio, una sucesión de imágenes que cuentan una historia (Wikipedia, n.d.).

parte. En el zoótropo, la artista aparece en un constante estado de cambio, haciendo alusión también al continuo devenir que se propone desde lo *queer*. Al emplear su propio cuerpo, plantea el rechazo a las fantasías que los medios y el internet proyectan alrededor de las corporalidades disidentes con el propósito que se vuelvan productos atractivos, escondiendo las realidades de las disidencias sexo genéricas.

Una importante intervención contra el panorama de la historia del arte heterosexista y homofóbico fue el libro *Relationship* (2008-2014) de Zackary Drucker y Rhys Ernst, quienes realizaron una documentación de su desenvolvimiento como pareja en un proceso simultáneo de transición. Drucker y Ernst manifiestan su viaje a través de espacios privados y públicos de sus vidas, en ocasiones viéndose fragmentados por objetos diversos como espejos. Hacen notar los distintos aspectos de sus cambios al invitar a los espectadores a ser testigos de sus experiencias, estados de ánimo y tiempos durante ese momento de sus vidas, lo cual puede funcionar como una especie de código para comenzar a reconsiderar nuestras relaciones y familias, no como estructuras rígidas e inamovibles, sino como comunidades más flexibles capaces de celebrar la diversidad en lugar de discriminarla o temerla (Simmons, 2020). Esta serie de retratos y autorretratos pretenden desobjetivizar el cuerpo y expresar algo mediante el dolor, la soledad y la introspección, explorando sus propias mutaciones como parte de un rango más amplio de subjetividades trans, haciendo énfasis en el proceso de desidentificación. En el registro de todas estas acciones, Drucker y Ernst encuentra la potencia de construir relatos sobre sí mismas/os, su subjetividad, identidad y corporalidad.

Este constante diálogo entre la pareja y sí mismos no busca plantear un lente que funcione como un dispositivo de deconstrucción de las vidas de las/los cisgénero, sino abrir el espacio para las subjetividades disidentes con el fin de no tener la necesidad de salir del clóset, sino que pueda afirmarse como una realidad y experiencia por sí sola, donde

sus vidas no sean invisibilizadas. Es interesante la existencia también de un juego entre fotógrafo y modelo, ya que cada quien va intercambiando el lugar para retratar al otro, haciendo evidente el potencial de la fotografía para exhibirse, pero también las miradas y los modos de ver que fluyen todo el tiempo.

La exploración por la ambigüedad sexual ha sido uno de los principales intereses de las/los artistas con el fin de romper con los significados y definiciones del género, a fin de difundir la inestabilidad de la identidad, así como cuestionar cómo se determina, construye y se experimenta. De esta manera los cuerpos trans entran dentro de una estética cambiante, donde sus devenires se proponen como sitios de reinención crítica, de modo que la mirada transgénero se convierte en un modo de ver y de ser vista/o.

En este sentido, la serie *Modern Lovers* (1989-1990) expone la fascinación por el cuerpo como maleable y artificial en sí mismo, ya que como menciona Haraway, la tecnología hace posible alcanzar lo que las/los individuos desean a través de la libre construcción, por lo que esta situación matérica y su artificialidad hacen más libres a los sujetos (Escobar, 2012). La serie comprende un total de 60 retratos en blanco y negro en gran formato tomados en Londres y París con los cuales examina el género, la androginia, la belleza y la objetivización. Estas imágenes problematizan lo que definen la feminidad y masculinidad, sus códigos y signos, al igual que la manera en que el gesto, la expresión, los ornamentos que añadimos los definen, ya que está explorando lo neutro manifestado en las diversas corporalidades que muestra la artista. Posteriormente, Rheims llevó a cabo la serie *Gender Studies* (2011) presentando personas que no viven como mujer u hombre, sino como un tercer sexo cuyos fines son más políticos y no se enfocan en la postura y en la actitud únicamente. Los retratos ponen a la vista personas que no quieren decidir un sexo, sino que deciden ser ambos dependiendo del día o el estado anímico con tal de no ser encajonados en

una categoría. Gender Studies buscan exaltar cuerpos que pueden llegar a ser leídos como freaks, devolviendo la mirada para retar el predominio de la mirada del espectador.

Otra herramienta del arte que ha expandido y manipulado la idea de personificación es la performance, ya que incita a cuestionamientos en cuanto a lo que pueden los cuerpos y las formas tradicionales de corporificación. Estas transgresiones que surgen a partir de esta práctica artística invitan a los espectadores a modificar y alterar la propia construcción social de sus vidas, puesto que desde esta pedagogía se intervienen, actúan y crean críticas para el reconocimiento de subjetividades que tienden a ser alienadas por los discursos hegemónicos sobre la sexualidad.

Un ejemplo es la videoperformance *Óbito Travesti* (2019) de la colectiva Eunuka Posporno en el que por medio de una serie de rituales sexuales Analú Laferal y Ale Álvarez se purifican de los mandatos de género y la violencia que atraviesan quienes deciden no seguirlos. Esta producción examina las tecnologías de género, así como los procesos de domesticación por causa de la concepción binaria del género, mostrando que aquellos que no se sujetan a estas normas son vistos como salvajes y tienen que ser eliminados, de ahí la traducción de óbito que quiere decir muerte, en donde el mismo título indica una muerte travesti. También puede apreciarse una crítica al deseo controlado por el dispositivo de la sexualidad, que enfatizan hacia quiénes debemos orientarnos, ya que se dirige hacia una “economía del placer atada a la heterosexualidad” (Ahmed, 2015, p. 251), dando por entendido que las impresiones se producen en las superficies al enfrentarnos con otras personas, haciendo latente la potencia de abrirnos a la multiplicidad.

Zachary Ducker realiza la performance *The Inability to Be Looked at and the Horror of Nothing to See* (2008-2009) de manera individual, en el que en un espacio oscuro, una luz alumbra una plancha quirúrgica donde él está recostado en ropa interior con los ojos cerrados y una pelota de metal

en la boca. Una grabación invita a la audiencia a retirar el vello de su cuerpo con pinzas, lo cual se vuelve en una acción colectiva durante los siguientes 15 minutos, mientras que se dirige a la audiencia durante este ritual por medio de respiraciones y cánticos. Al final de la performance se le pide al público que repita al mismo tiempo la frase “A pesar de todos los esfuerzos para convertirse en mujer, está condenada a vivir como hombre” (Madsen, 2018, p. 96). En esta pieza, la audiencia se vuelve participante activa en esta modificación cotidiana, evidenciando la construcción social y cultural del cuerpo a través de los contextos de cada persona, ya que no consiste únicamente en una modificación quirúrgica, sino que involucra las impresiones de una colectividad con sus normas que afectan directamente. Ducker suscita que el público sea testigo de la transformación que eligen las y los sujetos, donde extraer los vellos resulta en un símil de cortar y alterar el cuerpo.

En la performance *Homage* (2013) el artista Kris Grey se coloca desnudo sobre una pequeña plataforma que asemeja un escenario y el público lo rodea mirándolo desde abajo durante 45 minutos, en donde Grey se va retirando 10 jeringas insertadas en las cicatrices de reconstrucción a lo largo de su pecho, provocando que salgan delgadas líneas de sangre que corren su torso, vagina hasta caer al suelo. Al emplear la automutilación, recae en la categoría de performance masoquista de acuerdo con la historiadora de arte Kathy O’Dell, en donde existe una externalización del dolor político en la pieza. Por medio de este trabajo, Kris Grey exhibe el disciplinamiento y problematiza la construcción de ciertas corporalidades como normales, verdaderas y legítimas. El hecho de autoinflingirse dolor enfatiza las implicaciones del disciplinamiento en los cuerpos trans, su patologización y la propia materialidad. Con *Homage*, Grey traslada su figura de la esfera médica al ámbito estético. La idea de esta despatologización de la identidad trans no implica únicamente retirarlo de los manuales médicos, sino que busca la reivindicación de la

autonomía y responsabilidad de las personas trans sobre sus cuerpos en los tratamientos médicos como sujetos activos. En este sentido, se habla del derecho a una libre identidad de género e inclusive al propio cuerpo, donde se pueda concebir una fluidez genérica y no sean otros los encargados de especificar las formas de comprender y experimentar las vidas trans, de tal manera que Grey performa una manifestación de la estrecha relación entre transgénero y la posibilidad de la alteración como un proceso de continuo devenir que se exterioriza físicamente.

Todas estas piezas intentan luchar contra la invisibilidad a las que son sujetas las personas trans, haciendo evidente su existencia y sentires, así como las batallas de afirmación. A través de las diferentes disciplinas artísticas presentadas y analizadas, les artistas llevan a cabo una reelaboración tanto de su propia materialidad como de la propia identidad de género, con las cuales buscan romper con la predeterminación y estaticidad al crear manifestaciones performativas de la personificación trans como una identidad rizomática, dando pie a otros imaginarios en relación al género, rompiendo con la idea de una identidad fija, completa y acabada.

El reconocimiento de la ambigüedad sexual y de género que exteriorizan los cuerpos aquí descritos, intenta romper con la definición binaria del género, donde las/los artistas aludidos difunden la fluidez de la identidad y cuestiona su construcción. El interés en el cuerpo como un ente maleable que comunican las/los artistas, habla de una libertad de elegir y de mostrar las diversas facetas que nos integran, sin tener que vernos atadas/os a las tecnologías de género.

Las/los artistas transforman su trabajo en vehículos valiosos que presentan experiencias de géneros fluidos, resaltando las desigualdades e invisibilizaciones con la finalidad de recodificar los significantes heteronormados, de tal modo que crean, exhiben y publican sus piezas simbolizando experiencias y encarnaciones que llenen el vacío de un régimen escópico con el que no se sienten identificados. Las

estrategias artísticas anteriormente mencionadas se han utilizado para alterar los mecanismos biopolíticos a partir del cuerpo, con las cuales se promueven estrategias para la producción de agenciamientos y aperturas en torno a la diversidad, la sexualidad e identidad de género, no se está aperturando únicamente un espacio político y de resistencia corporal, sino que transmite que el cuerpo, mientras que sea materia viva, está en constante movimiento con un devenir en sí mismo (Farneda, 2016).

Desde estas geografías de la resistencia se generan oportunidades para cuestionar las tecnologías de género que vemos en las representaciones visuales al estimular la creación de imaginarios eróticos desde corporalidades fluidas, donde deje de predominar la invisibilización de lo no normativo al no compaginar con los modelos sociales y culturales legitimados que son gobernados a partir del biopoder. En palabras de Jack Halberstam: “necesitamos abrir un terreno revolucionario para la invención de nuevos órganos y deseos, para los cuales el placer no se ha definido aún; nuevas subjetividades no pueden ser descritas en términos de las políticas de la identidad².” (Halberstam, 2018b)

² We need to open a revolutionary terrain for the invention of new organs and desires, for which no pleasure has yet been defined; new subjectivities that cannot be represented by the means of identity politics.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultura de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baderoon, G. (2016). “Gender within Gender”: Zanele Muholi’s Images of Trans Being and Becoming. *Feminist Studies*, 37(2), 390–416.
- Butler, J. (2002). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo». In *Aisthesis* (Issue 52). Paidós.
- Escobar, M. R. (2012). Entre barroco y *queer*: el cuerpo trans en resistencia. In R. Parrini (Ed.), *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?* (pp. 339–366). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Farneda, P. O. (2016). Prácticas artísticas trans : estrategias ex-céntricas para hacerse un cuerpo propio. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 37, 155–171.
- Halberstam, J. (2018a). *Trans* A Quick and Quisky Account of Gender Variability*. University of California Press.
- Halberstam, J. (2018b). We Are the Revolution! Or, the Power of the Prosthesis. In P. B. Preciado (Ed.), *Contra-sexual manifesto* (pp. ix–xvi). Columbia University Press.
- Madsen, S. M. (2018). Trans(ing) Body Art: Cuting Potential & Trans Embodied Labor. *Peripeti*, 29/30, 90–104.
- Ortiz, C. (2019). *La representación de los personajes trans femeninos en las ficciones filmadas angloparlantes contemporáneas (2014-2018)*. Universidad de Sevilla.
- Osornio, F. (2019). Criptozoología de género: Interpretaciones monstruosas del género y las corporalidades desde el arte contemporáneo. In M. P. Medellín (Ed.), *Arte y Género: Problemáticas actuales desde una visión multidisciplinaria* (pp. 47–63). Universidad Autónoma de Baja California.
- Otero, M. (2019). *La representación trans en ficción audiovisual: Evolución de las narrativas y el vanguardismo de pose*. Universitat Jaume I.

- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima.
- Rodríguez, A. (2010). *Argelia Bravo, artista transdisciplinaria para un arte impertinente*. LatinArt.Com. <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=107>
- Simmons, W. J. (2020). *Living , Inventing , Becoming*. Aperture. <https://aperture.org/editorial/trans-love-look-like/>
- Steinbock, E. (2014). Generative Negatives: De LaGrace Volcano's Herm Body Photographs. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 539–551.
- Torras, M. (2007). El delito del cuerpo: De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. *Cuerpo e Identidad I*, 11–36. <http://cositextualitat.uab.cat/?p=462>
- Wikipedia. (n.d.). *Zoótrofo*.

ARTE ESCÉNICO, GÉNERO Y CUERPO:
ARTICULACIÓN POSIBILITANTE DE ESPACIOS
Y PRÁCTICAS DE RESISTENCIA

Erick Fabián Verdín Tello

Introducción

Si bien el teatro ha funcionado, históricamente, como un espacio de reproducción y perpetuación de discursos oficiales pertenecientes a su contexto, tiene también la herencia histórica de figuras que, como la del juglar, han tomado el mismo como un espacio desde el cual se pueden establecer posicionamientos críticos sobre dichos discursos. En este trabajo se pretende establecer cómo la articulación de la creación escénica con expresiones artísticas como el performance art o el drag, con teatralidades no hegemónicas como el cabaret y con campos de estudio y acción como la antropología, la política y el activismo, constituyen un conjunto que posibilitan la creación de espacios de resistencia a la hegemonía. Pensando la creación escénica como una tecnología de género (de Lauretis, 1989) y sumando algunas ideas de la teoría *queer* de Preciado y Butler, se establecerá un diálogo con autores que hablan de la creación artística y su relación con la política y el activismo como Halberstam, Brecht, Gómez Peña y Vidarte. Por último, se analizarán algunos productos escénicos que generan los espacios de resistencia mencionados. Dicho análisis partirá de algunas ideas expuestas por Braidotti en su política afirmativa y por ideas de la ternura radical desde d'Emilia y B. Chávez con la intención de rescatar la importancia del universo de los afectos durante los procesos de creación escénica así como en la muestra de los mismos.

Materialismo corpóreo y tecnologías de género:
poner el foco en el cuerpo y en su potencia política

El pensamiento moderno ha establecido modelos relacionales generizados, basados en binarios dicotómicos que están presentes en todas las estructuras sociales, políticas y económicas. La normalización de los mismos sostiene el sistema de género que, a su vez, se encarga de producir subjetividades que perpetúan los modelos mencionados para asegurar una réplica constante de sí mismo. De manera que los discursos permean hasta las fibras más finas del tejido social y se encuentran insertos en todos los ámbitos de la vida. Históricamente, los feminismos han cuestionado estos modelos y estructuras señalando los alcances que pueden tener en los sujetos y evidenciando la inequidad que establecen. Es decir, los feminismos han buscado develar los mecanismos del sistema patriarcal del cual surgen dichas normativas.

Una de las principales dicotomías sostenidas en este sistema es la que establece la supremacía de la mente y su universo por sobre el del cuerpo. Constantemente y en muchos ámbitos, se valora y valida el trabajo intelectual mientras se anulan todos los procesos y saberes del cuerpo. Las feministas de la tercera ola desarrollan gran parte de su trabajo partiendo de esta problemática. Rosi Braidotti (2015), por ejemplo, menciona que es a través de la “política de la localización” de Rich que puede sostenerse que ningún pensamiento formal es objetivo ni indiferente, sino que su construcción está influenciada por las experiencias vividas por la persona que lo produce. Es decir que, a diferencia de la propuesta del pensamiento moderno, los feminismos de la tercera ola sostienen que el campo de la mente tiene una relación intrínseca con el campo del cuerpo. El cuerpo cobra entonces otra dimensión, recupera su relevancia en los procesos de la mente. El materialismo corpóreo concibe al sujeto como una entidad corporizada en la que se cruzan la biología, la lingüística, la cultura y la sociedad (Braidotti,

2015). El cuerpo se vuelve entonces un campo de convergencia interseccional. El aporte que supone el materialismo corpóreo establece una crítica al pensamiento moderno capaz de problematizar la noción de cuerpo posibilitando así el replanteamiento de la categoría.

Por otro lado, de Lauretis (1989), propone que si tomamos como referente las tecnologías del yo desde Foucault, entendidas como un conjunto de artefactos institucionales que producen sujetos, se puede establecer la noción de *tecnologías del género* como un conjunto de artefactos institucionales que producen sujetos generizados. Para sostener su propuesta, de Lauretis establece cuatro proposiciones respecto al género: 1. El género es representación; 2. La representación del género es su propia construcción; 3. Esta construcción del género se da en distintos niveles y ámbitos de la esfera social, no es exclusiva de los aparatos del poder; 4. La construcción del género es afectada también por su deconstrucción.

Entonces, si la construcción del género es afectada también por su deconstrucción y representarlo es construirlo, el espacio de subversión que se abre para las disidencias encuentra un ambiente idóneo en el arte escénico y sus distintas expresiones para funcionar como una *tecnología de género*. La posibilidad que otorgan los procesos creativos escénicos para ensayar otras maneras de representar el género y de establecer con ello modelos relacionales distintos a los predominantes, suponen la apertura de espacios y la ejecución de prácticas de resistencia. Entonces, el arte escénico puede ser visto como un espacio de resistencia (que históricamente proviene de las minorías excluidas), y puede significar un acto político de rebeldía que se consolida a través de la apropiación de los cuerpos, de sus representaciones y de sus prácticas.

La norma y los procesos de creación artística: la ética marica como estrategia de ruptura frente a la hegemonización en el arte

Hablar del arte escénico como *tecnología de género* puede resultar paradójico ya que al tiempo en el que se establecen nuevos mecanismos que posibilitan otras maneras de representar el género y a los cuerpos, estos mismos se van asumiendo como modelos válidos. Si además sumamos el tema del capital, el arte escénico puede fácilmente caer en la trampa de la hegemonía y volcarse en contra de sus propios orígenes. Sin embargo, existen prácticas artísticas que, desde el arte escénico, resisten a este proceso.

Siguiendo a de Lauretis podemos establecer que las representaciones del cuerpo y del género obedecen usualmente a dispositivos hegemónicos que son producidos por el poder para normar sujetos (Torras, 2020). Según Muñoz (2014), un *dispositivo corporal* puede ser entendido como aquellas relaciones existentes entre los discursos e instituciones cuyo objetivo es producir sujetos encarnados. Esto es, los discursos se simbolizan en *representaciones corporales* (modelos a seguir) mismas que, a su vez, devienen en *prácticas corporales* (acciones específicas y de replicación cotidiana realizadas por los sujetos a través de sus cuerpos) que tiene como objetivo materializar y encarnar a los sujetos. De esta manera, los dispositivos operan buscando la perpetuación de los discursos desde los cuales surgen. La producción artística y cultural frecuentemente conforma las *representaciones corporales* mencionadas. Por otro lado, está la teoría *queer* que, desarrollada por teóricxs como Butler, Preciado y de Lauretis, problematiza la relación establecida históricamente entre sexo y género y devela que esta sostiene el mandato de heterosexualidad ya que el género queda supeditado a la diferenciación genital que es leída desde una perspectiva binaria y dicotómica, invisibilizando muchas realidades y experiencias de vida que escapan a la norma mencionada.

Para establecer un posicionamiento sobre el proceso de normalización de los cuerpos, hablaré de la perspectiva que tiene Torras (2020) sobre él. Siguiendo a la autora y a su trabajo con ideas de Foucault, Kristeva y Butler podemos establecer la noción del cuerpo como un texto en el que se inscriben mensajes que son leídos (decodificados) por los otros sujetos desde su relación previa con otros múltiples textos (intertextualidad). En ese sentido y retomando a Butler (2006), las normas rigen a los cuerpos a través de un contrato social implícito que usualmente es difícilmente observable, excepto por las prácticas corporales que produce. Esto es, no existe un reglamento explicitado sobre cómo deben establecerse las prácticas interrelacionales de los sujetos, sin embargo, estas están sujetas a normas que instauran patrones de normalidad que, a su vez y frecuentemente, devienen en la naturalización de las mismas. Podemos entonces establecer que las personas están sujetas a normas que determinan sus prácticas corporales (Torras, 2020).

Al respecto, Vidarte (2007) expone, siguiendo la idea de la matriz de sujeción heterosexual de Butler de la que hablo anteriormente, que las éticas que actualmente rigen a las sociedades tienen una lógica heterosexual y devienen del poder, por tanto, su objetivo es normar las subjetividades disidentes. El autor habla entonces de la necesidad de resistir a la perpetuación del sistema sexo- género que, como menciona Preciado (2002) es una de las más grandes violencias que cruzan los cuerpos de las personas. Vidarte propone la práctica de una ética marica que escape de lógicas binarias y dicotómicas, que surja de las necesidades de las subjetividades diversas y disidentes, que sea autónoma y no deudora de valores, contextos y situaciones fincadas en la heteronorma y que les son ajenas. Vidarte propone derrocar las éticas universalistas que sostienen las normas sociales a través de la agencia de la condición de singularidad y diferencia que las subjetividades disidentes y el reconocimiento de dicho proceso para potenciar el tejido comunitario con

la intención de reivindicar el “nosotros” y así construir una colectividad resistente a la hegemonía. El autor habla de la necesidad de solidarizarse abierta y conscientemente con las luchas que surgen de las experiencias disidentes, de cuestionar las lógicas binarias y dicotómicas y, por tanto, de la necesidad de situarse al hablar. En ese sentido, pienso que es posible crear desde una ética marica y esto sucede cuando el proceso creativo parte del reconocimiento de la dimensión y la potencia política del arte y cuando quien o quienes lo propician lo hacen situándose ante el tema que aborda su obra; me parece que entonces se genera una búsqueda de congruencia entre el discurso y las prácticas que llevan a cuestionar las lógicas universalistas y a subvertir las normas sociales predominantes.

De manera que no es lo mismo abordar un tema específico desde el arte con la mera intención de exponerlo o de abordarlo tangencialmente que posicionarse políticamente frente a él y hacer patente dicha postura en la obra. En ese sentido, hablar de *drag*, de *performance art* o de teatro cabaret, es hablar de espacios, prácticas y territorios de ruptura con la normativa moderna y capitalista que pesa sobre el arte escénico. Las tres expresiones artísticas mencionadas exigen hacer patente su dimensión política y buscan crear desde lugares alejados a las formas oficiales, lejos del academicismo que envuelve a las llamadas *bellas artes* y que busca determinar lo que es arte a través de una categorización frecuentemente relacionada con realidades privilegiadas que poca relación guardan con los contextos, subjetividades, perspectivas y experiencias que las minorías y las disidencias tenemos sobre la realidad. Entonces, los lindes del arte se cuestionan, se busca fisurarlos y fracturarlos a través del establecimiento de puentes con territorios como el activismo político. La subversión de técnicas, metodologías y procesos creativos, de medios y métodos de producción, de lenguajes y abordajes sobre los tópicos tratados se vuelven prácticas de resistencia a la hegemonía que se ha construido

históricamente sobre el arte escénico. Un ejemplo de ello es la simplista idea de la puesta en escena como única teatralidad posible.

Teatro cabaret, performance y drag: prácticas artísticas subversivas y espacios de resistencia

El teatro cabaret, ha sido históricamente condenado a la categoría de teatro menor. Esto es porque no cumple con los cánones establecidos para el teatro de representación. Quiero decir, su objetivo no radica en sostener una ficción a costa de lo que sea, es más bien un espacio libre en el que incluso se develan ante el espectador los hilos que construyen los artificios y que en el teatro de la puesta de escena, que rige Occidente desde hace varios siglos, es necesario ocultar. El objetivo del teatro cabaret apunta en otra dirección, en la dirección de la denuncia, de la exposición de fenómenos sociales problemáticos, en la dirección que posibilita espacio para las voces que son constantemente calladas: las de las minorías. Al teatro cabaret le importa poner el dedo sobre la llaga, hablar de aquello que los círculos de poder no quieren hablar. El teatro cabaret es un territorio en el que se busca posibilitar la crítica, la denuncia y la reflexión a través de la música, el canto, el baile, el juego histriónico y, por supuesto, la risa. El teatro cabaret se construye como un espacio de denuncia y disidencia en el que lo importante es hacer y provocar un ejercicio crítico y reflexivo en torno a temas presentes en el contexto en el que se realiza, por tanto, la ficción es un juego, los hilos y mecanismo de la misma son develados al público y la risa es el vehículo que conduce a la audiencia al terreno de lo políticamente incorrecto (Sotres, 2016).

Por su parte, según Gómez Peña (2005): Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el

público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta.

Siguiendo al autor chicano, podemos concebir al *performance art* más que como una expresión artística, como un territorio de convergencia entre el cuerpo, lo político, la liberación y las prácticas de resistencia. Un espacio de desactivación de los discursos hegemónicos; una *tecnología de género* (de Lauretis, 1989) que se vale de la subversión de los *dispositivos corporales* (Muñiz, 2014) utilizando el cuerpo como herramienta posibilitante de la representación de otras realidades. En ese sentido, podemos hablar de la noción que Brecht (1983) plantea en su *Pequeño organón para el teatro*, sobre el concepto *divertir* en 1948. Para el autor alemán, el único objetivo del teatro es divertir, esto es, dividir, apartar, desviar, alejar la ficción de la realidad. Brecht propone romper la idea moderna del teatro como un espacio didáctico en el que se establecen juicios y normas morales para devolverle la dimensión política desde la que surge en la Grecia antigua. Brecht ve el teatro como un espacio posibilitante de reflexiones críticas respecto a la realidad de la que habla; según su postura, el teatro debe ser útil para establecer una mirada crítica a los temas que aborda, un teatro que corresponda a la era científica y que sea útil para posibilitar otras realidades. Podemos entonces construir un puente entre las ideas del autor alemán que surgen después de la Segunda Guerra Mundial con las del autor chicano que surgen en otro contexto de guerra sociocultural a partir del fenómeno de la migración latinoamericana a los Estados Unidos.

Por último, sobre el *drag* podemos decir que ha funcionado como un espacio de resistencia desde el cual se han podido establecer posicionamientos críticos sobre el género buscando desestabilizar la relación, que usualmente se piensa intrínseca, entre este y el sexo biológico. A través de la exaltación de algunas características asociadas a un género específico, se establece un proceso de caricaturización del mismo que devela, desde el pensamiento de Butler (1990), al género como

una construcción social que se performa. Y es a partir de esa hiperbolización que el *drag* alcanza su dimensión política evidenciando la artificialidad que acompaña al género, alejándolo así de la naturalización desde la que suele construirse en las sociedades modernas (Preciado, 2004). Asimismo, el drag supone también un desequilibrio, una desestabilización de la construcción binaria del género y puede construir representaciones ambivalentes y ambiguas que establecen posiciones críticas sobre el género. En ese sentido, podríamos pensarlo dentro de la lógica de la estética trans* planteada por Halberstam (2005) no solo por subvertir el sistema sexo-género del que habla Preciado (2002) sino porque propicia diálogos entre el arte fino o superior con procesos culturales de comunidades disidentes; además frecuentemente la carga política en las prácticas del drag es muy patente, es decir, no solo sucede por el mero acto de transgredir las estructuras del género sino por los mensajes que se dan en elementos como el vestuario, el maquillaje, las acciones físicas o aquello que se verbaliza. Las estéticas, las posiciones políticas, los lugares de procedencia, las posiciones socioculturales y económicas dialogan, convergen, chocan y se reemplazan unas a otras estableciendo resistencias ante el sistema cisheterocapitalista.

Podemos entonces establecer una similitud entre las tres expresiones escénicas mencionadas: surgen como espacios posibilitantes de prácticas de resistencia a la hegemonía escénica establecida por la representación propia de la puesta en escena, así como a las hegemonías construidas sobre los cuerpos a través de la heteronorma. El *drag*, el *performance art* y el teatro cabaret buscan establecer relaciones entre la diversidad, la denuncia política y el cuestionamiento crítico al sistema heteropatriarcal y a las violencias que de él devienen, acercándose así a la ética marica propuesta por Vidarte (2007) y a la estética trans* propuesta por Halberstam (2005) Estas tres expresiones se fundan como territorios posibilitantes del cambio social mientras buscan subvertir los mecanismos normados de la creación artística.

Ludmila Abril, Patricix Ruiz y Andrés Carreño, algunos ejemplos de la resistencia en la creación escénica

A continuación, mostraré el trabajo de algunosxs artistxs exponentes del *drag*, el *performance* y el teatro cabaret para ejemplificar lo expuesto.

La primera será Ludmila Abril, artista mexicana del *performance* que explora la experiencia de vivir en un cuerpo con parálisis cerebral y los sentires que la misma detona: “La idea es hablar de mi cuerpo y de cómo me siento, transmitir las emociones que nacen a partir de esto y de que [sic] las otras personas se pongan en mi lugar” (Moreno, 2019) expresa la artista del *performance* en una entrevista para el periódico Milenio. En su pieza *La Sombra*, Abril viste y se maquilla de negro haciendo alusión a la invisibilización que vive a diario resultado de su diversidad corporal. En un espacio delimitado por lxs propixs espectadorxs, Abril elige a una persona para atarse a ella por los tobillos y las muñecas. Durante unos minutos, Abril propicia en la persona participante la experiencia de habitar un cuerpo en el que la motricidad no puede ser controlada y, al mismo tiempo, evidencia la indiferencia social que vive a diario volviendo al resto de lxs espectadorxs testigos silenciosos del acto, propiciando la reflexión en torno a la mirada desde la que es leída un cuerpo diverso por la sociedad y el rol que jugamos los individuos que la conformamos.

Braidotti (2018) menciona, a partir de Spinoza, que las experiencias de dolor tienen un componente de duración, es decir, están inscritas en un momento específico en la vida de las personas. La memoria, detonada por un estímulo, devuelve la experiencia de vida a ese momento específico lo que hace posible que el dolor vuelva a surgir, es el eterno retorno nietzschiano. Por otro lado menciona el concepto de *potentia* descrito por Deleuze para problematizar el modelo de Spinoza. Deleuze menciona que la *potentia* de la vida radica en su capacidad de movimiento, de dinamismo y que esta solo es posible en el presente. Siguiendo a Braidotti, el

recuerdo del dolor sujeta los cuerpos al pasado imposibilitando que habiten el presente. El dolor, entonces, constriñe la *potentia* impidiendo el movimiento. Ante esta realidad la autora presenta la resistencia al dolor como una vía alternativa. Sostener el dolor, no negarlo, partir de él para crear.

En el caso del trabajo de Ludmila Abri, me resulta evidente esta resistencia al poner al centro de su obra su propia experiencia corporal. No solo la sostiene, sino que construye desde y a través de ella generando un diálogo directo con sus interlocutorxs. Podríamos hablar aquí del ejercicio de una *ética de la afirmación* (Braidotti, 2018) desde la que la artista construye la expresión de su discurso haciendo agencia de su cuerpo para transformar las pasiones negativas provenientes de su dolor físico y emocional a partir de la restitución del movimiento a la emoción (Braidotti, 2018). Además, la artista logra interpelar también las emociones de sus espectadorxs con la intención de movilizarlas, propiciando con ello espacios de contacto con la otredad devolviendo así a los sujetos su capacidad de agencia.

En ese sentido me gustaría exponer el trabajo de lx actorx, dramaturgux y cabareterx argentinx Patricix Ruiz. Abiertamente homosexual, su producción en el cabaret se finca en el hecho de apropiarse de sus prácticas sexuales (homosexuales) y utilizarlas como un espacio de resistencia y deconstrucción del género a partir del *drag*. Patricix busca establecer la validación de su identidad, de su orientación sexual y de su expresión de género. Uno de sus proyectos es La poesía bailable; en él, Patricix construye un personaje: *putite de mamá* desde el que escribe canciones y hace videos que sube a youtube. Uno de sus primeros trabajos es el video de la *Política del culo* (Ruiz 2020), del cual expongo un fragmento:

En los humanos, el ano del latín *anus*, anillo, es un orificio en el extremo terminal inferior del tubo digestivo, de la misma manera que la cavidad oral, boca, es el orificio del extremo superior. Podría decirse entonces, de esta manera, que el culo es una boca al revés.

Estar como el culo.
Andar como el culo.
Dormir como el culo.
Vivir como el culo.
Entender como el culo.
Ver como el culo.
Oír como el culo.
Oler como el culo.
Viajar como el culo.
Sentir como el culo.
Transpirar como el culo.
Diseñar como el culo.
Bailar como el culo.
Cantar como el culo.
Actuar como el culo.
Pintar como el culo.
Esculpir como el culo.
Escribir como el culo.
Recitar como el culo.
El arte como mamá de todos los culos.

Acompañado de un personaje drag que navega entre los lindes de lo masculino y lo femenino y de imágenes de culos, Patricix establece una declaración franca y abierta de su identidad y sus prácticas sexuales desde un contexto de gozo y placer en el cual el elemento cómico es esencial. De esta manera, Patricix potencia, en medios mainstream como youtube, la dimensión política del drag y reivindica las prácticas sexuales anales hablando de ellas desde un lugar burlesco y gozoso, estableciendo así el placer sexual como un espacio político de resistencia a las éticas universalistas que devienen normas que, a su vez, rigen las prácticas sexuales desde una perspectiva heterosexual.

Por último, quiero presentar el trabajo de Andrés Carreño, cabaretero mexicano y precursor del teatro cabaret para niñxs

en México, quien a través de su personaje: el Dr. Misterio, produce una serie de cápsulas para youtube en las que aborda temas como la diversidad sexual, el racismo, el clasismo o la violencia de género. A través de los mecanismos propios del teatro cabaret que buscan evidenciar que lo que se está viendo es una ficción y utilizando como vehículo un lenguaje coloquial pero asertivo y puntual, Andrés establece puentes de diálogo con las infancias sobre temas tabú, evidenciando los cruces de moralidad desde los que suelen tratarse estos temas con lxs niñxs y subvirtiendo el adultocentrismo desde el que muchas veces se construye el teatro para las infancias. De esta manera, su trabajo con el Dr. Misterio posibilita espacios de agencia para las infancias desmitificando tópicos considerados controversiales desde una perspectiva de género e interseccional. Asimismo, desarticula y desactiva discursos hegemónicos sobre los cuerpos y sus prácticas que buscan normar desde tempranas edades a las personas. Por ello, considero sumamente relevante el trabajo de Andrés ya que posibilita el reconocimiento de perspectivas contrahegemónicas sobre los temas mencionados estableciendo así prácticas de resistencia y rupturas a la cisheteronorma y potenciando la visibilización de las disidencias y diversidades en espacios destinados a las infancias.

Es interesante también observar cómo hay una apropiación de la dignidad en el trabajo de lxs tres artistas mencionadxs. Hay en ellxs un proceso previo de asunción de su cuerpo que les posibilita el acercamiento a horizontes sociales de esperanza como lo menciona Braidotti (2018), lo que también lxs acerca al planteamiento de la noción de lo posthumano (Braidotti, 2015) desde la que es posible la construcción de una humanidad más compleja que contemple la inclusión de las minorías e incluso de otras formas de vida. Una humanidad que se aleje del antropocentrismo a través de la práctica de procesos de agencia y la validación de los afectos, en este caso, desde la creación artística.

Asimismo, reconozco en lxs tres artistxs mencionadxs una búsqueda de congruencia entre sus experiencias de vida, sus posiciones políticas y su práctica artística. En ese sentido, considero que su práctica artística se acerca mucho a los postulados de la ética marica de Vidarte y sus obras buscan subvertir las normas hegemónicas a través del establecimiento de narrativas, representaciones y discursos ambiguos y ambivalentes que se asemejan a lo que Halberstam llama una estética trans*.

La ternura radical y la resistencia en el arte escénico: Conclusiones

Para concluir, Restrepo (1994) establece que la ternura radical no debe ser entendida como un acto que pretende únicamente contener, mucho menos como una postura de condescendencia absoluta sino como un proceso en el que el reconocimiento de las emociones es el punto de partida. En este sentido, la ternura radical implica asumir y hacerse cargo no solo de aquellas emociones socialmente aceptadas como el amor sino, e incluso con más ahínco, de aquellas relegadas a espacios privados como el odio, el miedo o la tristeza. Por su parte, d'Emilia y Chávez (2015), plantean que los procesos de creación artística pueden significar prácticas de ternura radical cuando no buscan ceñirse a narrativas lineales, a representaciones normadas por la hegemonía, cuando buscan subvertir mandatos y discursos predominantes, cuando desdibujan los límites entre lx artista y su obra, cuando lo que cruza los cuerpos es con lo que se trabaja, cuando el cuerpo recobra su voz y reconoce su posición política. Reconozco en Ludmila Abril, Patricix Ruiz y Andrés Carreño, no solo prácticas de resistencia a la hegemonía establecida para los procesos, prácticas y obras artísticas, sino también prácticas de ternura radical; por ello considero tan potente su trabajo y tan pertinente hablar de él.

Tal vez estas expresiones artísticas sean un campo en el que se puede practicar la ternura radical como un arma en contra del sistema capitalista y heteropatriarcal. Tal vez la ternura radical, la reivindicación de los afectos, las prácticas de honestidad emocional, responsabilidad afectiva y los procesos de acompañamiento que la componen sean la lanza que pueda rasgar el lienzo de las éticas universalistas para abrir espacio a las de las minorías disidentes. Quizás este postulado ético visto como punto de partida para la creación posibilite que la ternura radical se establezca como una práctica cotidiana que dé cauce a la potencia política contenida en las disidencias sexo genéricas y, quizás, ayude a desmontar el miedo que da saberse la otredad, asumirse diverx. Tal vez la ternura radical, de la mano del arte escénico, sea la red desde la que sea posible celebrar la diversidad.

Bibliografía

- Braidotti, R. (2015). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Recuperado de: https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=hkTjCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA7&dq=materialismo+corporeo+braidotti&ots=ayWRbIWeRc&sig=rZvgJdfgcTN2pOMDOPnhmfWpnFo&redir_esc=y#v=onepage&q=materialismo%20corporeo%20braidotti&f=false
- _____ (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona, Gedisa.
- _____ (2018). *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona, Gedisa.
- Brecht, Bertolt. (1983). *El pequeño organón para el teatro*. Granada, Editorial Don Quijote.
- Butler, J (2006). *Des hacer el género*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- _____ (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, London. Routledge

- d'Emilia, D. y B. Chávez, D. (2015) Ternura radical es... Manifiesto vivo. *Hysteria! revista*, #14, julio 2015. Recuperado de: <https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/>
- de Lauretis, Teresa. (1989). La tecnología del género, en *Technologies of Gender*, London, McMillan Press.
- Gómez-Peña, G. *En defensa del arte del performance*. Abril 2005. Traducción del inglés por Silvia Peláez. Horizontes Antropológicos, n 24. Porto Alegre, ano 11. p. 199- 226
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*.
- Moreno, A. (2019, febrero 18). LudmilaAbril (sic) intriga al público con performance que atestigua la igualdad. *Milenio*. Recuperado en (11 de junio del 2020): <https://www.pressreader.com/mexico/milenio-edo-de-mexico/20190218/282248076832618>
- Muñiz, E. (2014) *Prácticas corporales: Performatividad y género*. México. Primera edición: La Cifra Editorial. UAM Xochimilco, 2014. pp 1-34.
- Preciado, P.B. (2004) Género y performance, 3 episodios de un cybermanga feminista *queer trans*. Recuperado de: [http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/Genero_y_performance\[1\].pdf](http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/Genero_y_performance[1].pdf)
- (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- (2009). Políticas del ano. En *Terror anal*. España. Editorial Melusina, S. L.
- Restrepo, L. C. (1994). *El derecho a la ternura*. Bogotá, Arango Editores.
- Sotres, C. (2016). *Introducción al cabaret (con albur)*. México. Editorial Paso de Gato en coedición con Ediciones Chulas.
- Vidarte, P. (2007). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona- Madrid, Editorial EAGLES.

Material visual consultado:

- Carreño, A. (2021) *Infancias trans*. Las cápsulas del Dr. Misterio. En: <https://www.youtube.com/watch?v=TFRLYdMecro&list=PLLXVW2o-z3GP4TGpNWlfjLmnkEZ-cSfc3&index=4>
- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. [FONCA]. (22 de noviembre, 2019). Ludmila Abril presenta su obra performática ahora en el FotoMuseo Cuatro Caminos ¡Recuerda que a las 20 horas en este mismo espacio inauguramos la exposición, “Creación en movimiento”. [Publicación de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/SistemaCreacion/videos/2427363304196539>
- Ruíz, P. (2020) *Política del culo de Putite de mamá*. Proyecto La poesía bailable. En: <https://www.youtube.com/watch?v=MMbWRzeGl64>
- Torras, M. (2020, ago, 30) *Agramaticalidades corporales* en Torras, M., Pérez, A., Acedo, N., Fanciabén, J., Gama, M. López- Pellisa, T (2020). *Representaciones culturales de las sexualidades*, Coursera, Inc. Recuperado de: <https://www.coursera.org/lecture/representaciones-culturales/agramaticalidades-corporales-g2S7W>

Fabián Giménez Gatto

Académico y activista intersex. Doctor en Filosofía. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I). Profesor investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (México), donde es responsable del Cuerpo Académico Antropología del Cuerpo y Cultura Visual, catedrático de la Maestría en Estudios de Género y coordinador del Seminario Intersex. Investigador de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades (Conacyt) y miembro del Grupo de Investigación El Cuerpo Descifrado. Es autor de los libros *Estética de la oscuridad. Posmodernidad, periferia y massmedia en la cultura de los noventa* (1995), *Simulaciones. Notas para una hermenéutica de las superficies* (2008), *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones* (2011) y *Pospornografías* (2015, traducido al portugués en el 2020). También ha co-coordinado numerosos libros colectivos, entre los que destacan: *Retrato y visualidad* (2013), *Ficciones del cuerpo* (2015), *Tratado breve de concupiscencias y prodigios* (2016), *Pornologías* (2017), *Teoría freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal* (2018) y *Cuerpos inciertos. Potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas* (2021).

Alejandra Díaz

Académica disca-feminista. Dra. en Teoría Crítica, profesora investigadora de tiempo completo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente es miembro investigador e integrante del Comité Técnico Académico de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades que forma parte del

programa para formación y continuidad de redes CONACYT 2015-2017 (<https://www.cuerpoenred.com>). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Ha sido becaria del programa para estancias posdoctorales-CONACYT en el marco del programa de Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco. Es coordinadora el programa de posgrado Maestría en Estudios de Género de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (<http://ba.uaq.mx/maestria-en-estudios-de-genero.php>) y miembro del cuerpo académico Antropología del cuerpo y Cultura Visual de la misma facultad.

Silvia Ruiz Tresgallo

Es Doctora en Estudios Hispánicos por Penn State University (EE.UU.), Maestra en Estudios Hispánicos por Western Michigan University (EE.UU.) y Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Cantabria (España). Sus líneas de investigación son los estudios de género, los estudios culturales del mundo hispánico, la construcción de la bruja y la literatura latinoamericana con enfoque transatlántico. Ha realizado estancias de investigación en Cambridge University (Reino Unido), la Universidad de Alcalá y la Universidad Complutense de Madrid (España). Forma parte del Cuerpo Académico de Antropología del cuerpo y Cultura Visual y del Núcleo Académico Básico de la Maestría en Estudios de Género. Es autora y coautora de varios capítulos de libro y numerosos artículos en revistas arbitradas e indexadas nacionales e internacionales entre las que destacan: *Dieciocho*, *Medievalia*, *ILCEA*, *Hispanic Issues Online*, *Afro-Hispanic Review*, *ULUA*, *Romance Notes*, *Mitologías hoy*, *Religación* y *Etudes Romanes de Brno*. Ha coordinado el dossier “Género y Cultura Colonial” para *Cuadernos de Literatura* (Pontificia Universidad Javeriana de

Bogotá, Colombia). Es miembro del SNI nivel. Actualmente es Profesora Investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Querétaro

Felipe Osornio "Lechedevirgen Trimegisto"

“Unión terrible y prodigiosa de tentáculos, pezuñas, antenas, garras y aletas”, Lechedevirgen (Qro, Mx) es unx artista no binarix en constante mutación, especializadx en formas de arte híbridas y expandidas, combinando performance, escritura crítica, creación de imágenes, fotografía y video. Representante cuir de la contracultura mexicana, su obra reflexiona sobre la disidencia sexual, las entidades no humanas, el ocultismo, los estudios del cuerpo y el género, la enfermedad, la violencia y la muerte. Su trabajo ha sido abordado en numerosas publicaciones e investigaciones sobre arte contemporáneo, género y sexualidad por autores como Antonio Prieto Stambaugh, Antoine Rodríguez, Xiomara D. Cervantes y Jennifer Tyburczy entre otros, y reseñado en VICE, CLOT Magazine, Los Contemporáneos, Tramoya y Terremoto. Está al frente de la Coordinación de Arte y Género de la Universidad Autónoma de Querétaro UAQ, formó parte de la red de investigación “Cuerpo en Red” del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT (2016-19) y ha presentado performance en festivales y exposiciones internacionales como XI Encuentro Hemisférico de Performance y Política, Rapid Pulse International Performance Festival, Buzzcut Performance Festival, Performatorium Festival of *Queer* Performance, ILASSA 40, Ouvert: Phytophilie - Chlorophobie - Savoirs Situeïs, OUTsider Fest y el festival CEREMONIA 2022, en países como Europa, Canadá, Estados Unidos y México.

León Felipe Barrón Rosas

Realizó la Maestría en Letras Mexicanas y el Doctorado en Letras Latinoamericanas en la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel candidato) y tiene perfil PRODEP. Se desempeña como profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Querétaro, con adscripción en la Facultad de Bellas Artes. Forma parte del Cuerpo Académico Antropología del cuerpo y cultura visual. Ha publicado los libros: “Confluencias barrocas. Los pliegues de la modernidad en América Latina”, “Escritura y silencio en Salvador Elizondo” y “El libro de los espejos. Encuentros con Salvador Elizondo”. También ha publicado varios capítulos de libro y artículos en revistas científicas nacionales y extranjeras. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. Ha sido editor de revistas académicas como *Academus* y *Diseminaciones*. Actualmente es coordinador de Artes Ediciones de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ y director de la revista *Hartes*.

Layla Cora

Doctora en Artes. Desde el 2001 trabaja en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. De 2010 a 2015 fue Coordinadora de Investigación y Posgrado (Maestría en Estudios Visuales). De 2009 a la fecha es Investigadora y Profesora de Tiempo Completo. Perfil PRODEP/SEP 2009-2024. Colaboradora interinstitucional del Cuerpo Académico “Antropología del Cuerpo y Cultura Visual” de la UAQ. Miembro de la “Red Temática Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades” CONACyT-UAM-X. Miembro del Cuerpo Académico “Historia y Crítica del Arte y la Cultura” de la UAEMéx. Sus actividades y principales intereses se concentran en el área de Producción e investigación de la Gráfica, abordando estudios acerca de los conceptos: la gráfica como escritura (dibujo, estampa y fotografía), el fetiche y lo ominoso, así como desplazamientos a los estudios

visuales y del cuerpo, desde la imagen violenta, la muerte y el género musical del Metal Extremo, con enfoques que provienen de metodologías tales como la semiótica, el psicoanálisis y la Teoría Freak, así como de producciones artísticas actuales.

Lorena Amorós Blasco

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2004). Fue galardonada con el Primer Premio Tesis Doctoral por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante (2004). Ha sido profesora en la Universidad de Salamanca y, actualmente, desde 2005, desarrolla su labor docente (TU) e investigadora en la Universidad de Murcia donde imparte clases de Grado y Máster. En sus exposiciones y proyectos artísticos ha analizado las situaciones límite de la autorrepresentación, los reversos de la autobiografía en los álbumes familiares y la construcción de la subjetividad femenina en las distorsiones forzadas por los condicionantes culturales. También ha abordado en varias de sus instalaciones el mundo imaginario del fan y sus proyecciones sobre la música rock y punk, así como otras manifestaciones de la contracultura: la incidencia de las películas de serie B en el inconsciente colectivo. Ha alternado la pintura, el dibujo, el vídeo, la instalación y la performance en un juego de referencias cruzadas entre los distintos soportes. Su obra se combina con la reflexión teórica a través de ensayos publicados en diversos medios especializados y su libro *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último* (CENDEAC, 2005).

Daniela Gómez González

Licenciada en Filosofía con línea terminar en Educación por la Universidad Autónoma de Querétaro, además es Educadora para las Sexualidades Humanas. Estudió la Maestría

en Arte Contemporáneo y Cultura Visual en la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad. Cursó los diplomados: El papel de la Filosofía en la Historia del Arte, Fotografía y Pensamiento Visual y los seminarios: Estudios en torno al cuerpo y Regímenes Escópicos, dispositivos corporales y máquinas de visibilidad. Creo el proyecto Gatosabio librería para acercar los temas feministas, de género y de diversidades sexuales a la comunidad, proyecto que forma parte de la Liga de Librerías Feministas de México. Edita Felina Fanzine publicación que tiene por objetivo, la divulgación de temas asociados al género como categoría principal, incluidos los feminismos, las sexodiversidades y los estudios del cuerpo. Ha concluido la Maestría en Estudios de Género donde fue beneficiaria del programa de becas para posgrados de calidad CONACYT con la investigación: Arte, escritura y Autoedición. - La Escena del Fanzine Feminista en México.

Alejandra Castro Flores

Originaria de la Ciudad de México, realizó sus estudios de licenciatura en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Cursó la maestría en Estudios de Género en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Artista visual especializada en la gráfica, enfocada a temas como la transformación, metamorfosis, el género, el cuerpo y corporalidades diversas. Ha participado en distintas exposiciones colectivas alrededor del mundo, entre las que destacan Egipto, Estados Unidos, Uruguay y México. Ha sido beneficiaria de estímulos como Contigo en la Distancia Cultura desde casa, así como el Apoyarte 2 2020 del estado de Querétaro. Colabora con la sociedad civil Dirê Nikkhö donde es responsable del área educativa, gestionando la realización cursos y talleres en torno a la práctica artística. Asimismo, ha llevado a cabo la museografía y curaduría de distintas exposiciones individuales y colectivas en la ciudad de Querétaro. En su labor como docente, ha impartido

cursos para promover y difundir la gráfica como el Taller de Gráfica Feminista realizado en 2020 a través del Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro (MAQC).

Erick Fabián Verdín Tello

Maestro en Estudios de Género, con mención honorífica, por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Licenciado en artes escénicas por la misma facultad, desde hace 20 años se dedica al teatro como actor, director y docente, labor con la que cuenta con 13 años de experiencia con jóvenes y adolescentes. Dentro de su trayectoria como creador escénico ha sido beneficiario en cuatro ocasiones del programa APOYARTE y en una del programa PECDA de la Secretaría de Cultura del Estado de Querétaro. También fue beneficiario del Proyecto Alas y Raíces de la Secretaría de Cultura de México y acreedor a la beca Jóvenes Creadores del FONCA. Creador del proyecto de intervención *VATOS! Masculinidades en colectivo*, su línea de investigación está relacionada con el género, las masculinidades, el arte aplicado y las posibles articulaciones entre dichos campos para diseñar y ejecutar intervenciones sociales.

