



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PERFORMATIVIDAD CUIR.  
ALTERIDAD, IMAGEN Y ARCHIVO.

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
BENJAMÍN JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ CASTAÑEDA

**DIRECTORA DE TESIS:**  
**DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO**  
**(FAD)**

SINODALES:

MTRO. NOÉ MARTÍN SÁNCHEZ VENTURA (FAD)

DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ (IIE)

MTRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO (FAD)

DR. IVÁN MEJÍA RODRÍGUEZ (FAD)

MÉXICO, D. F. FEBRERO 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**PERFORMATIVIDAD CUIR.**

ALTERIDAD, IMAGEN Y ARCHIVO.

BENJAMÍN J. M. MARTÍNEZ CASTAÑEDA



# AGRADECIMIENTOS.

A mis padres: Rosalía, Benjamín (†) y Polo.

A mis abuelos: Josefina, Eduardo (†),  
Guadalupe y Roberto.

A mis hermanos: Roberto, Paolo, Luis.

A mi sobrino: Leonardo.

A mis amigas y compañeras políticas:  
Liz, Mirna y Alex.

A Mónica y una vez más a Carmen.

A mi tutora y directora de Tesis:  
Adriana Raggi.

A #ElCuartel: Paco y Gab.

Al equipo “No more drugs”:  
Adri, Viky y Dani.

A mis compañeras del seminario de tesis:  
Lola, Mabel, Ana Laura, Karen y Elizabeth.

A mis sinodales por su tiempo, lectura y apoyo:  
Noé, Cuauhtémoc, Didanwy e Iván.



# ÍNDICE.

## INTRODUCCIÓN.

De cómo el arte sí puede ser político  
y de cómo al arte sí le importa el género.

## CAPÍTULO 1.

Performatividad. Lenguaje, poder y acción. ----- 1

Proyecto Walpurgis Gara. De la palabra al ser. ----- 15

## CAPÍTULO 2.

De la subversión a una vida más habitable.

Cuestiones de abyección y alteridad. ----- 23

Identidad relacional. Walpurgis Gara como fantasía. ----- 35

## CAPÍTULO 3.

Lo anormal y el (des)hacer. ----- 59

Benjamín-Walpurgis. ----- 71

REFLEXIONES FINALES. ----- 77

- Desde lo cuir. -----79

- Desde el arte-vida como juego. ----- 82

- Desde el archivo. -----85

ÍNDICE DE IMÁGENES. -----89

FUENTES DE CONSULTA. ----- 95





# INTRODUCCIÓN.

De cómo el arte sí puede ser político y  
de cómo al arte sí le importa el género.



Aún recuerdo el día de la entrevista frente a un jurado que decidiría sobre mi ingreso al Posgrado en Artes y Diseño; estaban en la mesa el Mtro. Estanislao Ortiz, el Mtro. Eduardo Acosta y la Dra. Laura Castañeda; no tenían un rostro muy amigable, quizás estaban molestos por el aspirante anterior. Conforme pasaron los primeros minutos supe que el enojo era conmigo, quienes llevaron la entrevista fueron el Mtro. Acosta y la Dra. Castañeda, ambos tenían impreso mi protocolo con varias notas a mano. El primero en atacar fue el Mtro. Acosta, su gran comentario fue: *todo esto parece un protocolo de sociología y no relacionado al arte, y mucho menos a la fotografía. ¿Qué quería decir él con esto? Me desconcertaban sus palabras, porque hasta donde tengo entendido <<el arte>> es un híbrido entre historia, política, sociedad, economía, educación... Hasta el día de hoy me sigo preguntando cómo es que él realiza su <<investigación-producción artística>>.*

Este ha sido un tema muy controversial en mi generación de maestría, el nuevo plan de estudios pretende unir teoría y práctica para mejores reflexiones; pero aún hay maestros que piensan que el arte no produce conocimiento y que un artista no lee y no piensa. Ya lo dice Iván Mejía en su artículo *El artista como investigador, la docencia como proceso emancipatorio y la escritura como ejercicio político:*

(...) ¿qué investigan los artistas? Desde luego, los terrenos son incontables, por ejemplo hechos históricos, problemáticas sociales, la imagen en las cuestiones bélicas, economía, poscolonialismo, género, raza o clase social, etc. Con la información recopilada, el artista realizará una ‘solución artística’ para exhibir el resultado de la investigación, que no necesariamente será escrito sino que podrá tratarse de medios y soportes conocidos (instalación, intervención, video, *performance*, fotografía, en sus innumerables formas y formatos, etc.) o inventará algún otro medio, soporte o técnica, etc. Su lenguaje es la obra misma, la cual se construye de información, datos, recursos simbólicos, metafóricos, visuales, conceptuales, técnicos, entre otros (...) no significa que vaya a escribir estética, historia, sociología, o filosofía del arte, pero sí, saber utilizar esos recursos como ‘caja de herramientas’ y escribir teoría desde el terreno de la producción artística (...) <sup>1</sup>

Tras saber esto, sigo pensando a qué se refería el Mtro. Acosta con que mi protocolo era para una investigación en sociología.

Otro comentario memorable que hizo Acosta durante la entrevista fue: *el arte no puede ser político, es subjetivo, si se politiza se vuelve objetivo*. ¿Qué entiende este Maestro por subjetivo? Para mí era claro que si algo es subjetivo es porque el sujeto se muestra como dominio de la naturaleza, es decir, es un proceso que recompone estructuras, “(l)a subjetividad está en circulación en conjuntos sociales de diferentes manos: es esencialmente social, asumida y vivida por individuos en sus existencias particulares”<sup>2</sup>; se trata de sus representaciones y de sus formas de percibir el mundo para generar aperturas en el sistema de individuación<sup>3</sup>. Quizás él y yo estábamos en la misma dirección, pero en diferentes latitudes en cuanto a qué creemos que es la subjetividad.

---

<sup>1</sup> Iván Mejía, *El artista como investigador, la docencia como proceso emancipatorio y la escritura como*

<sup>2</sup> Félix Guattari y Suley Rolnik, *Micropolítica. Cartografía del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, p. 48.

<sup>3</sup> Guattari y Rolnik ven en la individuación un proceso de producción de sujetos en masa: serializados, registrados y modelados.

Esto no me preocupaba tanto, pero sí el hecho de que dijera que el arte no puede ser político. A esa aseveración contesté que decir eso es negar el arte moderno, es negar las vanguardias, es negar el tan glorioso muralismo mexicano y es anular la existencia del arte contemporáneo. Posiblemente la producción que uno hace dentro de la escuela no tiene carácter ni peso alguno, pero en el momento en que se hace pública está sujeta a la crítica; y como ya se mencionó antes, depende del contexto en el que se piensa, se produce y se exhibe la obra, esto hace que el arte sea político: “...*por que muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social.*”<sup>4</sup> Es pues, a partir de la memoria histórica que se busca reconstruir imágenes, objetos y situaciones de lo común como nuevas formas de visibilidad. Sigo pensando que él ve en la experiencia personal un dato objetivo y no subjetivo, y que no tiene idea a que refiere “*lo personal es político*”.

Dejemos de lado al Mtro. Acosta y vayamos con lo que dijo la Dra. Castañeda al respecto. A ella le preocupaba más que en mi protocolo yo propusiera travestirme, y ser más modelo que fotógrafo. Le hacía ruido el hecho de que yo recuperara fotografías que otras personas me han tomado, o me tomarían, en algún momento; ella me preguntaba dónde quedaba mi posición como artista. Lo más seguro es que ella piense en el artista-genio-creador del Renacimiento, o en ese artista aurático atemporal; pero ¿hoy en día es posible hablar de ese genio-creador? Roland Barthes (1915-1980) ya dejó escrito en *La muerte del autor* (1968) que éste comienza a morir a través de la escritura al ser el lenguaje quien tenga presencia y no el autor; “...*escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, <<performa>> y no <<yo>> (...) consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (...) es devolver su sitio al lector.*”<sup>5</sup> Con esto, Barthes hace referencia a que el autor es y existe a partir de las lecturas que de él se hagan, pues es el lenguaje lo que mantiene vivo al autor; esto hace que el autor sea la figura a la que se atribuyan lo dicho, lo escrito o lo hecho siendo la lectura o enunciación de terceros (quienes mantienen vivo al autor) los

---

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 54.

<sup>5</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, 2ª edición, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 66, 67.

responsables de lo dicho, lo escrito y lo hecho. A la Dra. Castañeda le intrigaba la fuerte relación que yo hacía entre arte y género, ella decía que al arte no le importaba el género ni la sexualidad; esto me desorbitó por completo, cómo era posible que una mujer académica, artista, y esposa diga esto. *¿En qué lugar se ponía en el mundo ella como mujer?* Si bien es cierto, y como menciono en el párrafo anterior, uno como lector construye la historia y la idea; quizás sea yo quien vea la relación entre arte, género y sexualidad, pero no por ello dejé de pensar el cómo se veía ella en el mundo. En ese momento le contesté que el arte, el género y la sexualidad van de la mano desde que el mundo es mundo; ponía sobre la mesa ejemplos como *La Venus de Willendorf*, pues cualquiera que la pueda apreciar notará la gran factura y tratamiento de sus labios pudendos mayores y senos tan exactos que te llevan a pensar sobre el estudio y la importancia del cuerpo femenino en la prehistoria. Otro tópico fue pensar el por qué no había mujeres artistas similares a Leonardo, van Gogh y Picasso, algo que ya se había preguntado en 1989 Linda Nochlin<sup>6</sup>, una de las respuestas que ella da es que la educación artística estaba dirigida exclusivamente al hombre o patrocinada por un maestro o padre, sí había mujeres dentro de las escuelas, pero eran las menos, pues estaban estructuradas en orden patriarcal. El último ejemplo fue el colectivo *ACT UP* (1987) quienes activaban en torno a la pandemia del sida, su objetivo era conseguir leyes a favor de la gente seropositiva, exigían al gobierno de Ronald Reagan investigación científica sobre el sida, así como asistencia médica a los enfermos. Con esto volvemos al carácter político del arte, ellos veían dos opciones “políticas” en mi propuesta; Acosta pensaba en un arte social, arte del pueblo, propio de los años 60, y Castañeda me pensaba en una postura de vanguardia con la finalidad de transgredir y anticipar un cambio social. Pero todos esos esencialismos están más que superados, yo pensaba en un carácter <<político-crítico>> en el arte; es como dice Nelly Richard (1948) en su artículo *Lo político en el arte: arte, política e instituciones* :

(...) no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica *en sí misma* (como si se cumpliera en ella alguna programaticidad de

---

<sup>6</sup> Vid. NOCHLIN, Linda, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en CORDERO, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, UNAM, PUEG, CONACULTA.FONCA, CURARE, 2001, pp. 17-44.

método o comportamiento) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en *acto* y en *situación*, siguiendo la coyunturalidad tácita de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se proponen afectar. Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites (...) Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control. Presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado.<sup>7</sup>

Si bien es cierto, arte y política no van de la mano, el arte construye espacios y relaciones, mientras que la política es la configuración de espacios y concretar experiencias; el arte se vuelve político en el momento en que lo sensible interviene en la reconfiguración de espacios, sujetos y objetos como nuevas formas de enfrentamiento y participación.

Dejando expuesto el tema “arte y política”, quiero pasar a un tópico que compartían ambos jurados; se trata del cómo veía yo la fotografía y mi posicionamiento como fotógrafo. Me cuesta trabajo pensar en el arte seccionado en disciplinas, en algún momento conversaba con el profesor Netzahualcóyotl Galván Robles y me externaba su enojo a que se siguiera enseñando técnicas a modo de taller; él decía que la educación artística debe ser en laboratorio porque es ahí donde se experimenta y se investiga, del mismo modo, él no creía en la figura del artista visual, sino en la de <<productor visual>> que está ligada a la posibilidad creativa del mismo y a la elaboración de productos sensibles. Es por ello que me molestaba el hecho de que me preguntaran sobre mi posición ante la fotografía y mi lugar como fotógrafo. Para mí no existe la posibilidad de pensar en la fotografía sin pensar en la escultura, la pintura, el dibujo, el performance, la instalación, el bio-arte, la estampa, el collage, etc. Por eso me intrigaba que me preguntara esto alguien que su investigación artística depende del registro fotográfico que sus alumnos hacen por él, como es el caso de Acosta; y que lo secundara alguien como

---

<sup>7</sup> Nelly Richard, *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*, <http://lasdisidentes.com/2014/12/28/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones>, (Consultado en diciembre 2014)

Castañeda que escribe e investiga sobre *postfotografía*. Ambos me cuestionaban sobre <<el instante decisivo>> y la reducción a la muerte del referente siguiendo la partida triple de *Operator*, *Spectator* y *Spectrum* propuesta por Barthes en *La cámara lúcida*<sup>8</sup> (1980), yo objetaba que no me veo como fotógrafo sino como un consumidor de ellas, el que yo acuda al archivo fotográfico que otras personas tienen de mí cuando me travisto, es por que:

(...) cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica (...) cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros –el Otro- me despoja de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición (...)<sup>9</sup>

Es a partir de las diferencias que pueden existir entre referente e imagen a modo de simulacro, es decir, mi cuerpo al ser fotografiado es víctima de la cuádruple mimesis: lo que creo ser, lo que quiero que vean, lo que el fotógrafo cree, lo que se exhibe. En este camino mimético no ceso de imitar(me) en la idea, devengo objeto y me convierto en espectro.

Este carácter performativo de la fotografía es lo que me interesaba en un principio, el hecho de ser construido a partir de lo que ve el otro es lo que hay; sin embargo pensar en la reducción del tiempo de tomar y observar una fotografía me obliga a reflexionar en la masificación del medio. Todos llevamos hoy en día una cámara fotográfica, ya sea en un dispositivo móvil, una tableta electrónica, un equipo de mano, etc. “*En la cúspide de esa ubicuidad, la imagen establece nuevas reglas con lo real. Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte*

---

<sup>8</sup> En esta partida triple *Operator* es quien toma la fotografía, *Spectator* es quien ve la fotografía, y *Spectrum* es lo fotografiado.

<sup>9</sup> R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 37,43.



*sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden.*”<sup>10</sup>

Nos encontramos en una etapa donde la fotografía ya no sirve como documento sino como entretenimiento, se trata de la imagen por la imagen, se puede llegar a capturar más de treinta fotos por minuto, es el momento donde todo se fotografía y todo se puede mostrar.

Considero que es sobrado decir, que no me interesa la imagen fotográfica como ese <<instante decisivo>> a la Henri Cartier Bresson, donde la imagen es la mediadora entre el hombre y el mundo como representación de éste. Si tuviera que clasificar las imágenes, recurriría a la que hizo Vilém Flusser (1920-1991); él veía dos tipos de imágenes: las tradicionales y las técnicas. Las imágenes tradicionales implican fenómenos del mundo concreto, abstracciones de primer grado, son todas aquellas realizadas con la mano y la imaginación del hombre; mientras que las imágenes técnicas implican conceptos, abstracciones de tercer grado, aquellas realizadas con aparatos. Así pues, el tipo de imágenes que me interesan son las técnicas (la imagen fotográfica es una de ellas) ya que no tiene autor sino autores, y pertenecen al proceso de saturación visual como vacío social. Las imágenes técnicas nos invitan a relacionarnos como productores y consumidores de ellas a través de la democratización de las redes sociales; entonces, para mí, involucrar la imagen técnica no implica una disciplina sino un <<proceso>> realizado en flujo, es decir, producciones de producciones, reproducción de la reproducción, donde todo aquello que se puede saber del mundo, se sabe de manera incesante generando nuevas experiencias y conocimiento en el acto mismo del mirar la transcodificación de los datos.

Algo que me causó confusión y al mismo tiempo me abrió los ojos, fue el hecho que los jurados no entendían el concepto <<Queer>>; veían en él un vacío, pensaban en la imagen rosa del homosexual normado y no un tipo de subjetividad *capitalística*<sup>11</sup>. Este

---

<sup>10</sup> Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 28

<sup>11</sup> En *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Félix Guattari y Suely Rolnik proponen el término <<capitalístico>> para referirse al capitalismo periférico, desde una fuerte dependencia del capitalismo; no sólo desde los valores de cambio, sino también en la forma de producir subjetividades en relación con el otro. A partir de esto, veo en lo <<capitalístico>> un diálogo entre el deseo y el poder, pues es una forma

punto fue lo que me ayudó a replantear mi investigación, pues la idea principal consistía en estudiar la Teoría *Queer*, y a partir de ella realizar acciones en el espacio público y recompilar los registros que los observadores hicieran de estas acciones; pero me llevé una gran sorpresa cuando intenté conceptualizar y planear mi primera acción, en ese momento me di cuenta que todo aquello que había leído sobre Teoría *Queer* era erróneo, pues no existe una sola Teoría *Queer*. Me dediqué a estudiar las diferentes concepciones de *queer* a partir de cuatro autoras: Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009), Teresa de Lauretis (1938), Judith Butler (1956) y Beatriz Preciado (1970). En la primera autora *queer* es una forma de experimentar identidad y deseo a partir de la vergüenza, Sedgwick encontraba en lo *queer* un término más incluyente que “gay” y “lesbiana”; mientras que para Lauretis es una metodología que se diferencia de lo lésbico y lo gay, pues pretende desviar los binarismos y construir los silencios omitidos por el discurso lésbico-gay, estos silencios pertenecen a las diferencias dentro/afuera en la formación de homosexualidades sin asumir una estabilidad. Mientras que para Butler, *queer* es una forma de interpelar y producir a un sujeto a través de la deformación del preformativo. En cambio, para Preciado, *queer* rompe con la noción clínica del homosexual y con los procesos identitarios, es visto como una postura política que critica los procesos de marginalización y exclusión.<sup>12</sup>

---

de vida que está en contra del sistema capitalista, pero consiente de que no puede escapar de él; por lo que, está en busca de una desestabilización constante a partir de sus propias estrategias de empoderamiento.

<sup>12</sup> Estas reflexiones se dieron en el marco del seminario *El cuerpo 'queer'-abyecto/ sexualidades periféricas en el arte contemporáneo*, impartido por la Dra. Susana Vargas Cervantes en el Instituto de Investigaciones Estéticas durante el semestre 2014-2. Los textos que se revisaron fueron: Eve Kosofsky Sedgwick, “Queer and Now”, en *Tendencies*, Londres, Routledge, 1994, pp. 1-19. Eve Kosofsky Sedgwick, “Queer Performativity. Henry James’s *The art of the novel*”, en *GLQ. Vol. 1*, Duke University Press, 1993, pp. 1-16. Teresa de Lauretis, “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An introduction”, en *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, 1991, pp. iii-xviii. Judith Butler, “Critically Queer”, en *GLQ. Vol. 1*, Duke University Press, 1993, pp. 17-32. Mientras que los textos de Paul B. Preciado se revisaron en el seminario *Cuerpos anormales en el arte contemporáneo*, impartido por la Dra. Adriana Raggi Lucio en la Facultad de Artes y Diseño durante el semestre 2015-1; los textos que se revisaron fueron: Beatriz Preciado, “Multitudes queer. Notas para una política de los anormales”, en *Revista Multitudes No. 12*, París, 2003. <http://www.hartza.com/anormales.htm> (última consulta septiembre 2015). B. Preciado, “Género y performance: tres episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, en *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria No. 54*, 2004, pp. 100-105. B. Preciado, “Queer: historia de una palabra”, en *Parole de queer no. 4*. <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> (última consulta septiembre 2015).

Me sentí más identificado con la propuesta de Judith Butler al no ver una identidad rectora, ella va y viene entre todos los calificativos que construyen al sujeto: “Soy lesbiana, soy gay, sí, soy gay, soy lesbiana; por tanto, ¿debo adherirme a todo lo que se dice del movimiento gay? ¿Me defino primero como lesbiana? Digamos...¿antes de ser mujer, o judía, o americana, o ciudadana, o filósofa? No, no hay una sola identidad. Pertenecer o no, a esta o a esta otra comunidad. Yo vivo de la una a la otra”<sup>13</sup>

Siguiendo el ejercicio de Butler, su noción me <<interpela>> porque hay varios factores que me hacen inteligible como sujeto: soy estudiante de la Maestría en Artes Visuales, soy biohombre, soy profesor de Artes Plásticas, soy mexicano, soy gordo, soy el primer hijo, soy marica. Tiene que ver con la forma de vivir y gozar el ser algo en particular y en conjunto, asumiendo los riesgos que esto implica; con esto quiero decir que, por poner un ejemplo: al ser biohombre y actuar un género masculino, en el momento de vivir públicamente mi identidad sexual marica comienzo a construirme poco a poco en el espacio social, quizás hacia la vergüenza. Pero no, el que me asocien a lo femenino, porque en su imaginario el ser marica es sinónimo de ser femenino de forma peyorativa, para mí no es motivo de vergüenza, pues mi identidad sexo-genérica no tiene nada que ver con la mayoría de mis prácticas performáticas. Son situaciones que vivo por separado, aunque en algún momento todo esto converge sin afectar mi estar en el mundo.

Sin embargo, decidí escribir *queer* con “c” (cuir) por postura política, para posicionarme desde mi contexto lingüístico y social, al ser parte de la comunidad de origen hispano/latino. Así es como comencé a ver en lo *cuir* un punto de partida para poder cuestionarme de forma local y saber más de mí mismo, y para cuestionar las mismas identidades alternativas establecidas por lo *queer*. Hay que entender que la palabra *queer/cuir* es usada hoy en día como un posicionamiento de resistencia y como necesidad de integración a un mecanismo de defensa ante el discurso hegemónico de la normatividad cuestionando su funcionamiento institucional; abre una nueva perspectiva

---

<sup>13</sup> Paul Zadgermann, *Judith Butler. Filósofa en todo género*, (Parte 1), min. 1:05-1:35, en: <https://www.youtube.com/watch?v=KkB8O7-jGoM> (Consultado en enero 2015).

de la sexualidad como un conjunto de prácticas específicas de posicionamientos sociales, construcción, destrucción y deconstrucción de identidades.<sup>14</sup>

Por otro lado, la palabra *queer* es de difícil traducción al español y el intentar rescatarlo en castellano es para dar un significado a lo diferente, son esas raras rarezas desde el indispuerto uso del lenguaje. Es por ello que han visto en lo *cuir*<sup>15</sup> un efecto político y cultural de la traducción del *queer* en Iberoamérica, así como una metáfora lingüística de la indeterminación y confusión analítica del término; *cuir* es el resultado de conflictos en la producción de saberes Norte/Sur (EEUU/Chile, Francia/España, Tijuana/DF), es una delimitación de prácticas políticas locales. Decir *cuir* con “c” en Iberoamérica es la importación fonética y literalidad enunciativa angloparlante del *queer*, hispanizarlo es descontextualizarlo performativamente como crítica a la estabilización de identidades esencialistas; es una postura de resistencia y localización estratégica frente a procesos de normalización capitalista de lo gay.

Desde la filosofía o pensamiento Occidental (euro-norteamericano) nunca ha existido el pensamiento Latinoamericano, pues siguen esperando a que el tercer mundo se modernice para lograr el tan cuestionado pensamiento ilustrado; cuando los pensadores latinoamericanos reflexionan, casi siempre es desde autores euro-norteamericanos y sólo problematizan esas teorías o autores dando la espalda a nuestra realidad social. Hasta 1970 se pensaba al latinoamericano como el subdesarrollado e invisible para la historia universal, y así, desaparecido del mercado y la historia mundial. Enrique Dussel propone pensar más allá de la tradición heleno-euro-norteamericana y no pensar como minoría disidente sino como esa multitud excluida de la globalización y dejar atrás el

---

<sup>14</sup> Llegué a esta reflexión durante el *Seminario de Investigación. Del queer al cuir: desplazamiento geopolítico hacia el sur y desde las periferias*, impartido por la Dra. Sayak Valencia en el Programa Universitario de Estudios de Género, durante el semestre 2013-2.

<sup>15</sup> Cfr. Fernando Davis y Miguel A. López, “Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur”, en *Ramón. Revista de artes visuales*, abril 2010, Buenos Aires, pp. 8-9. María Amelia Viteri, José Fernando Serrano y Salvador Vidal-Ortiz, “¿Cómo se piensa lo ‘queer’ en América Latina?”, en *Íconos. Revista de ciencias sociales No. 39*, Enero 2011, Quito, pp. 47-60. Juan Pablo Sutherland, *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Ripio ediciones, 2009, 206 pp. Felipe Rivas, “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, en Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (coord.), *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*, Territorios sexuales ediciones, 2011, pp. 59-75.

“pensamiento de moda”: pensamiento de minorías hegemónicas, dominantes que ignoran a las verdaderas minorías afectadas.

En esta línea es como entiendo el sueño de problematizar *cuir* desde la epistemología local, primero desde la traducción Norte-Sur de las fronteras geopolíticas, y después, en relación a la transgresión de las Instituciones por sujetos abyectos. Pensar *cuir* en Iberoamérica sugiere no-identidad al no corresponder con el modelo anglosajón, y estos sujetos a los que se intenta definir se encuentran en un devenir-inesagable. Aquí rescato la noción “multitud excluida” de Dussel, como esos devenires excluidos (negrx, indix, mestizx, jotx, putx, precarix) que juegan en lugares estratégicos de enunciación política; son esos espacios de otredad inmediata que le dan fuerza y locura a *cuir* para cuestionar y crear identidades alternativas a las establecidas.

Puede considerarse un simulacro (copia sin original) de un anglicismo para referirnos a algo indefinible o inexistente. Posiblemente lo que estamos buscando como acto transgresor ontológico y epistémico, no se encuentra en la mera traducción/apropiación/transportación de *queer* al *cuir*; quizás debemos buscar otro concepto que se encuentre más allá de cualquier preferencia sexo-genérica y/o práctica performativa. Debe de ser un término que nos represente a partir de nuestros contextos y lengua; este proceso identitario es posible gracias a la herencia posmoderna, es decir, gracias a todo aquello que es mutable, migratorio y desobediente, que produce una inquietud cultural, pedagógica, política y creativa. No se trata de una búsqueda desde cero, sino de ver en lo *queer* un punto de partida, y no una abstracción, para poderla llevar a sus extremos desde diferentes lenguas, historias y contextos.

Es así que observo la imposibilidad metodológica de problematizar lo *cuir* en México, sin embargo, la propuesta de Butler plantea la posibilidad de hacer *queering*, como la opción de asumirse como verbo que resignifica los términos con demasiada carga cultural como una esperanza de cambio; es el poder de deformar, pues es: “(...) un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se

tuerce, se ‘desvía’ de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos (...)”<sup>16</sup>. Con esta propuesta que deconstruye diferencias sin asumir una estabilidad, encontré la forma para comenzar a pensar lo *cuir* como acto performativo en México<sup>17</sup>.

Bajo esta línea de pensamiento comencé a escribir el primer capítulo *Performatividad. Lenguaje, poder y acción*. En éste abordo los actos performativos para Butler; en primer lugar hago un recorrido por John L. Austin y Jacques Derrida, al ser ellos los referentes directos para Butler. Lo que se encuentra en este apartado, es que un acto performativo es la acción que ejerce un poder que se debe cumplir para mantener el contexto social a partir de su iterabilidad o repetición constante; no soy yo quien tiene el acto de poder, este se encuentra en el acto de la repetición como ejercicio de poder para producir lo que se está nombrando. De ahí que se diga que en la performatividad de género el sujeto es producido como efecto de ciertas normas, pues éste no es un rol sino un acto estilizado que cita y reitera las normas ritualizadas. Por otra parte, *performatividad* es una estrategia para producir el significado en la que el sujeto está siendo construido, de ahí concluyo que *queer* como acto performativo, es la interpelación de los silencios a través del estigma y la vergüenza para producir y significar un ser/hacer en el sujeto.

Mientras avanzaba con la investigación, encontraba enormes diferencias entre lo que leía y lo que veía en la escena *cuir* de México<sup>18</sup>; encontraba cierta incoherencia en la mayoría de los artistas que se piensan y asumen desde lo *cuir*. Al revisar las propuestas

---

<sup>16</sup> Judith Butler, “Acerca del término queer”, en *Cuerpos que importan*, p. 320.

<sup>17</sup> Si bien es cierto, el *corpus* de mi investigación es a partir de las lecturas de J. Butler que he realizado; más no puedo dejar de mencionar un fuerte coqueteo que tengo con la propuesta de Sedgwick, en *Queer and Now* ella expone que: “*Queer designa aventuras experimentales en los ámbitos de la lingüística, la epistemología, la representación o la política con que se asocia a muchos de quienes a veces nos sentimos identificados (entre otras muchas posibilidades) con denominaciones como pushy femmes, radical fairies, fantasists, drags, clones, leatherfolk, ladies in tuxedos, mujeres u hombres feministas, masturbadores, bulldaggers, divas, Snap! Queens, butch bottoms, storytelles, transexuales, bujarrones, reprimidos, hombres que se identifican con lesbianas, o lesbianas que se acuestan con hombres, o gente que es capaz de apreciar, aprender o identificarse con tales. (...) en muchos e importantes sentidos queer puede denotar únicamente cuando va asociado a la primera persona. Un posible corolario de esta hipótesis: lo único que se requiere para convertir el calificativo queer en genuino es el impulso para utilizarlo en primera persona*”. Eve Kosofsky Sedgwick, “Queer and Now”, en *Tendencias*, Londres, Routledge, 1994, pp. 7-8. Traducción de María Antònia Oliver-Rotger en: MÉRIDA Jiménez, Rafael M (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Ed. Icaria, España, 2002, pp. 37-38, 39.

<sup>18</sup> Vid. *Hysteria Revista* (<http://hysteria.mx/>) y *Maricarmen Zine* (<http://issuu.com/maricarmenzine>)

de mis compañeros encontraba reflexiones más allá del género y del cuerpo; ponían sobre la mesa cuestiones de identidad nacional y cuentas pendientes con la historia, para mí eran incoherencias porque no estaban siguiendo paso a paso lo que implicaba la Teoría *Queer* planteada por Butler. Sin embargo, caí en cuenta que todos estábamos usando lo *cuir*, no como teoría, sino como una metodología y una pedagogía; en palabras de Tadeo Cervantes: *lengua cuir*:

Las ventajas de hablar en lengua cuir y no de “ser queer” son varias. Encontramos, por ejemplo, que las segundas o terceras lenguas no necesariamente implican identidad. Las lenguas maternas si lo hacen. Nadie nace hablando cuir, nadie la utiliza como una lengua madre, todo el mundo lo primero que aprende es a comunicarse en heterosexualidad. La publicidad, la historia, el arte, la cultura y el amor; todas estas cosas, sus enunciados y narrativas son construidas desde la codificación de la hegemonía, no desde la posibilidad de fuga minoritaria.

Otro beneficio que vemos, es la capacidad de construir una posibilidad de acontecimiento en el campo de lo político, sin verse atrapado en el juego de lo identitario. No somos queer, hablamos cuir, por lo que no hay posibilidad de inspeccionarnos, ni crear mecanismos de verificación, ya que hablar no implica un modo correcto y/o puro. Las lenguas son contextuales, responden políticamente a las necesidades del lugar: son geográficas y localizadas. No hay verdad en una lengua, ni pureza, no se puede decir si esta hablando correctamente o no cuir, esta es un efecto de las necesidades del espacio en el que se encuentra. Lo cuir, no tiene copyright, como otro tipo de sistemas de habla, no tiene un figura o un cabeza que haya propuesto el término. El origen de su nombre se encuentra en algún lugar disperso en el sur del continente. Lo que permite que cualquiera que lo desee pueda encarnar la lengua sin que le reclamen algún tipo de autoría.

La lengua cuir da la posibilidad de crear comunidad, ya que podemos interpelar a las singularidades que hablan nuestra mismo sistema de habla. Recorrer el mundo y encontrarnos en un contexto diferente, ver a lo lejos, escuchar alguien que maneja nuestro mismos código de signos, nuestras mismas tecnologías de acción. Esa persona es una posibilidad de potencia, de amistad, de afectación o por lo menos de solidaridad.

(...)la lengua cuir nos dota de la capacidad de ser escuchado, comprendido, de representar y ser representado. Todo esto nos lleva a la posibilidad de crear narrativas propias, una historia. Una que es consciente de su pasado y que utiliza este destello en el presente y nos invita a la acción, a la revolución. En palabras del filósofo nómada Walter Benjamin “*El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a*

*las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?”* La narrativa cuir es una invitación a la redención, es voltear la mirada aquellxs que sus voces ya no suenan más, es un compromiso con lxs vencidxs, con lxs desconocidxs, una promesa de justicia a las maricas del siglo XIX a las lesbianas colonizadas en la conquista, a las asesinadxs, a las que el poder no recuerda, a las trans que los diarios no dan cuenta de ellas, que las siguen incomprendiendo, describiéndolas como hombres muertos por crímenes pasionales, no por un sistema transfóbico.

La historia narrada desde una lengua cuir intenta hacer justicia a los antepasados, ver toda la serie de sucesos catastróficos y frenar el tren del progreso. Reparar el daño, impedir que el huracán arrastre nuestra memoria. La narrativa cuir es siempre de(s)colonial; crea genealogías, estas nos sirven como armas prácticas, que nos ayudan a pensar y desmontar los hechos en el presente, busca momentos anteriores que brillen, que se aten al presente y que den cuenta de lo que esta aconteciendo. Duda, duda con fuerza de lo generado por la historia progresista y universal LGBTTTIQ, es una promesa con los caídxs, con lxs vencidxs, no una hacia el futuro.<sup>19</sup>

Gracias a este texto pude entender que las Teorías *Queer* no aplica del todo en el contexto latinoamericano, sino que es a partir de ciertos signos y elementos tomados de ellas, que al recontextualizarlos nos brindan políticas de representación, así como comunicación transversal en otros puntos geográficos y políticos, no necesariamente similares al nuestro. Hay proyectos como *Revista Hysteria* (Ivelin Meza, Liz Misterio, Pola RG y Alex Aceves), *Maricarmen Zine* (Tadeo Cervantes y Mr. Poper), *Casa Gomorra* (Miroslava Tovar, Bruno Cuervo, María Canoa, Diana Pornoterrorista y Letto), *Colectivo Bloque Rosa*, *Colectivo Transchanga* (Tadeo Cervantes, Ulises Mondragón y Demetrio Mondragón); estos proyectos colaborativos unen pensamientos bajo una línea y están en busca de la construcción de saberes desde el arte y el activismo. Son éstos los que hacen visibles y presentes a todos aquellos excluidos y segregados de cualquier economía, forma de vida, condición corporal y preferencia sexual. El acierto de estos colectivos es que ocupan lo <<cuir>> como punto de arranque, metodología y lengua, para hacer de ello una forma de vida.

---

<sup>19</sup> Tadeo Cervantes, *Hablamos en lengua cuir*, sin publicar, pp. 6-9. Texto leído el 14 de agosto de 2015 en el marco de *Bataclán en fuga*, dentro de las actividades paralelas de la exposición *Comunidad imaginaria: cuerpos en fuga* de Mirna Roldán en Ex Teresa Arte Actual.



A partir de la celebración del XXVII Festival Internacional por la Diversidad Sexual (FIDS) 2014 comenzó una disputa con los artistas de la galería *Hazme el milagrito*; nos molestaba demasiado que usaran la palabra <<queer>> en todas sus presentaciones y panfletería, porque de alguna manera se vinculaba nuestro trabajo con el de ellos por esa palabra. Los bloques quedaron divididos por los de esa galería y por los que militamos desde los feminismos. Cuando digo “*los que militamos*”, es porque tenemos una trayectoria y amistad desde el 2013; nos conocimos en el seminario de Sayak Valencia en el PUEG, unos ya se conocían de los talleres de Mónica Mayer o de los seminarios del PUEG. En el seminario de Sayak estábamos Adriana Raggi, Tadeo Cervantes, Lía García, Liz Misterio, Mirna Roldán, Señorita Ugarte, Onécimo Alfaro, Miroslava Tovar, Amor Teresa, Valerie Leibold, Joyce Jandet, Aurelia Sabina Díaz-Mori, Guadalupe Ruíz Trinidad, Griselda Juárez y otros que no recuerdo. Posteriormente una parte de los asistentes a dicho seminario nos volvimos a encontrar en la Maestría en Artes Visuales de la FAD<sup>20</sup>; y desde el día uno de la maestría trabajamos en equipo generando reflexiones políticas usando lo *cuir* como metodología y no como muletilla al estilo milagrito. Testigo y resultado de esto han sido las diferentes exposiciones, encuentros y seminarios de la escena *feminista cuir*: en enero de 2014 se llevó a cabo el *Akelarre Cuir* en el MUAC, en junio de 2014 tuvo lugar la mesa redonda *Disidencia sexo-género y pornografía en el arte contemporáneo* en la Academia de San Carlos como parte del XXVII FIDS; Mirna Roldán expone *Comunidad imaginaria. Cuerpos en fuga*

---

<sup>20</sup> El que un grupo de jóvenes con interés en los feminismos, la teoría *queer*, pensamiento decolonial, cuerpos abyectos, otredades, género, sexualidad, singularidades y economías alternativas no se había hecho presente en la Academia de San Carlos después del Taller de Documentación Visual (1984-1999). Si bien es cierto, una generación anterior a la nuestra ya había dos compañeras abriendo camino, ellas son: Miroslava Tovar con la investigación *Identidad cultural latinoamericana en grupos artísticos-activistas respecto a perspectiva de género. Procesos en los modos de habitar y la estética del tercer mundo*; y Paola García Ruíz con la investigación *Cuerpos sexuados y transgresiones a la normatividad de género en espacios laborales*. Nuestra generación (2013-2015) fue conformada por Liz Misterio con la investigación *Cuerpos Glitch: Manifestaciones de la teoría queer en el (ciber) espacio público*, Lía García con la investigación *El rol de la performatividad de género y el transfeminismo en el arte acción, el collage y en la transición del cuerpo*, Mirna Roldán con la investigación *Comunidad imaginaria. Cuerpos en fuga*, Ana María Gredo con la investigación *¿Puede hablar lo queer en Latinoamérica? Estéticas inconformes en la práctica artística*, y Benjamín Martínez con la investigación *Performatividad cuir*. Para nosotros el ingresar a San Carlos fue un espacio ganado debido a que en la FAD los estudios de género no tienen cabida, la facultad no cuenta con el personal docente preparado para enseñar y dirigir investigaciones con esta línea. Después de habernos conocido en el seminario de Sayak, nos volvimos a encontrar un par de meses después en el seminario de tesis de Adriana Raggi, hasta ese momento ella era la única que conocía y dominaba el tema, un semestre después apareció Iván Mejía; y entre todos supimos sacar adelante nuestros proyectos subvirtiendo la Academia de San Carlos.

en Ex Teresa arte Actual del 20 de mayo al 6 de septiembre de 2015, esta exposición sirvió de trinchera para muchos encuentros y desencuentros entre los bandos, entre las actividades paralelas de esta exposición se albergó la *VII Muestra Marrana, Bataclan en fuga* y distintas mesas que abordaban temas de disidencia sexual, performance, política y feminismos. De julio a septiembre de 2015 ocurrió la bomba, *Archivos desclosetados: espectros y poderes disidentes* en el marco del XXVIII FIDS, fue la exposición que hizo visible la miseria del colectivo homosexual y del FIDS; el equipo curatorial y de investigación con un posicionamiento feminista fuimos agredidos por los organizadores del FIDS al alzar la voz y darle visibilidad a los siempre excluidos de este festival: lesbianas, bisexuales y transgéneros. Los seminarios en donde defendemos y mostramos nuestro trabajo, tuvieron lugar en Centro Cultural Border; el espacio fue ganado a partir de un diálogo con el organizador del proyecto *Queer Up!*<sup>21</sup>, los seminarios ocurridos fueron: *Aproximaciones a la Teoría Queer/Cuir* el cual lo impartí de mayo a junio de 2015 y el *Taller de protesta feminista cuir/feminista* impartido por INVASORIX.

Estos hechos fueron los que me llevaron a reformular el siguiente paso de mi investigación, comencé a desilusionarme un tanto de las Teorías *Queer* y de los estudios de género; todo aquello que yo veía como desarticulación del género y la despatologización del cuerpo y las sexualidades, se me venía abajo y en pedazos, pues empezaba a perder “(...) *capacidad de brindar instrumentos útiles para el análisis de la realidad y desde luego, propuestas creíbles en términos políticos (...)Es decir, herramientas políticamente resolutivas y no meramente normativas, propositivas o especulativas frente a las discriminaciones que en nuestros días todavía persisten (...)*”<sup>22</sup> La Teoría *Queer* no creció, se quedó estancada en Laurantis, Butler y Sedgwick; hubo un intento por Beatriz Preciado para reformularla, pero debido la mala lectura que de ella se ha hecho, la han dejado en el espectáculo y en la banalización de la teoría misma. Lo que en los años noventa consistía en liberar al cuerpo y la sexualidad de las normas de producción, cayó en una estandarización donde lo *cool* es ser *queer*.

---

<sup>21</sup> Vid. L. Salazar, Conferencia: Queer (DYKES, FAGS, WEIRDOS AND YOU), <http://www.border.com.mx/?p=12760>

<sup>22</sup> Laurentino Vélez-Pelligrini, “Teoría queer: de la esperanza al gran fraude”, en *El Viejo Topo No. 281*, Junio 2011, España, p. 44.

Así pues, bajo esta reflexión comencé a escribir el segundo capítulo *De la subversión a una vida más habitable. Cuestiones de abyección y alteridad*. Continué bajo el estudio de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1993) y *Deshacer el género* (2004); en este punto me desprendía poco a poco de las Teorías *Queer* y estudié a Butler desde la filosofía política. Aquí se estudia la figura del travesti, y del reconocimiento del Otro desde el deshacerlo. Sobre el travesti, he preferido sustituirlo por <<transformista>> porque dentro de este término se pueden ubicar las figuras del travesti y del drag queen; a partir de mi experiencia performática como transformista, puedo decir que un travesti es un coche bomba, idealista y utópico que se enfrenta a la biología. Mientras que el drag queen es sátira, burla, mofa, es un chiste que critica la moral vigente.<sup>23</sup> En este punto comencé a ver en el transformismo la *experiencia del ser deshecho*, en primer lugar uno es obligado a tener una vida llena de normas, para hacerla coherente desde lo social y lo biológico; pero uno es quien elige que tipo de vida quiere llevar, esto implica deshacerme de las normas que me sujetan para hacer de mi vida, una vida habitable.

Para el último capítulo, *Lo anormal y el (des)hacer*, regresé a los autores que me llevaron a plantear mi investigación desde el protocolo, estos fueron: Michel Foucault, Félix Guattari, Néstor Perlongher, Pedro Lemebel y Judith Butler. En ellos hallé el camino de deshacerme por dentro y renovarme; encontré en el último Foucault la pregunta por lo ético; vi en el Guattari brasileño la cuestión de la subjetividad esquizofrénica; con Perlongher y Lemebel me identifiqué en el devenir loca; y descubrí a una Butler más allá de todo género. Es así que en este tercer capítulo dejo de lado los datos en positivo y me alío de la dialéctica negativa para romper con las universalidades del “ser” y del “género”, para estudiar la inmanencia de mi propia particularidad; es decir, mis actos performáticos como actos estéticos.

En cuanto a propuesta estética, parto de dos puntos: *ars disyecta* y la alteridad. Siguiendo a Alejandra Castillo, en su libro *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*

---

<sup>23</sup> Vid. Mario Hernández, *Cada cosa que ves...*, México, 2014, 9:55 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=gZGFpvvw-24>)

(2014) plantea la posibilidad de una estética *disyecta* como una continuidad o flujo que fragmenta los límites, y así hacer política desde lo abyecto, esto es, abrir y cerrar un cuerpo en el espacio denominado como <<lo en-común>>; aquí el *adentro* está asociado con el reconocimiento, y el *afuera* interrumpe las lógicas del reconocimiento. Lo que importa es lo generado en *lo entre*, como ese nudo que enlaza, volviéndose un lugar fronterizo de lo propio y lo impropio; es ese espacio situado donde se crea la política,<sup>24</sup> donde las: “(p)olíticas del arte que se intuyen en un límite abyecto que hace visible la duplicidad de la amenaza y el rechazo de aquello que nos constituye pero que preferimos dejar fuera”<sup>25</sup> Es romper con la <<escena>> convencional para movilizar los cruces públicos y hacer del espectador pasivo un participante activo; un espectador *sólo* que se relacione con el adentro, el afuera, lo suyo, lo mío, lo tuyo, lo nuestro, lo de ustedes, etc., y así llegar a la extrañeza de sí y cuestionarse a sí mismo dese las figuras de alteridad.

De esta forma el cuerpo, lo cotidiano y la diferencia se construyen desde la *alteridad*, como todo aquello absolutamente otro y monstruoso; es a partir de la lógica del engaño que los cuerpos son abiertos y expuestos, y ver en lo animal, la mujer y la fealdad al enemigo que cuestiona y altera los procesos de afirmación identitaria, teniendo como resultado las políticas de la diferencia. Dichas políticas al estar formuladas desde el tránsito, la mutación, la construcción, la búsqueda, la exploración, pretenden cuestionar el género en sus límites y normas:

(...) el género es principalmente un aparato cuya función es la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino. El género, entonces, como norma y, como tal, parte de cada una de las acciones de los sujetos. El género, descrito de esta manera, no sólo da visibilidad a los cuerpos en el espacio de lo común sino que los hace reconocibles, aceptables. El cierre que impone el género a los cuerpos no quiere decir que éstos no pueden alterarse.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Hablar de espacio situado como detonador político, es citar la noción de poder situado de Engels, en la que el poder se construye en el sitio y momento en que las contradicciones de clase no pueden reconciliarse; también es citar el conocimiento situado de Haraway, en la que se habla *con, en y desde* su cuerpo parcializado o cualquier cuerpo que no necesite de un lugar para hablar de lo real, sino que requiere de una conversación relacional.

<sup>25</sup> Alejandra Castillo, *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*, p. 12.

<sup>26</sup> *Op. Cit*, p. 43.

Es decir, en palabras de Butler: *deshacer el género*; y así, a partir de transformar sexo, género, identidad, se busca transformar las figuraciones de la normatividad, y ver en el género un acto de desidentificación.

Por otra parte, al final de cada capítulo existen escritos a modo de relato o crónica en los que se exponen las reflexiones logradas al intentar vivir todo aquello que investigaba sobre cuerpo y género desde lo *cuir*. Desarrollo, a través del transformismo, performances en espacios públicos en los que se echan a andar todas aquellas ideas sobre deshacer el género y jugar con sus roles. El resultado es un archivo que va desde la vivencia, lo escrito y material fotográfico rescatado de aquellas intervenciones. Estos relatos no forman parte de ningún capítulo, sirven como aire y descanso para el lector. Finalmente, no existen conclusiones en esta investigación; lo que hay son razonamientos faltantes sobre identidad y política en el capitulado. Hablo desde lo *cuir* como comunidad, la importancia del juego en el performance y del cuerpo vivo como archivo.



# CAPÍTULO I.

## Performatividad. Lenguaje, poder y acción.

*Dice mi mamá dirigiéndose a Claudia, la mamá de mi sobrino Leonardo:  
“Benjamín a los 6 meses ya se paraba en la cuna, a los 9 meses caminó  
(...) y yo dije, ese niño es del diablo”. Benjamín nunca fue normal,  
siempre hizo cosas indebidas.  
(Palabras de mi madre)*

*Lo que vieron al desprender de la piel las membranas y la sangre, ¿sería  
una ilusión causada por la luz? Al fin y al cabo, después de la tormenta,  
la hierba parecía palpar con un color propio y las rosas zumbaban y  
flotaban sobre sus tallos en insólita gloria. Pero incluso teniendo en  
cuenta esos efectos de la luz y la atmósfera, las comadronas no podían  
negar lo que veían. Bajo las babas de los fluidos maternos, el bebé  
relucía con un escandaloso matiz verde esmeralda claro.  
No hubo gemido ni chillido alguno de rabia recién nacida. El bebé abrió  
la boca, respiró y guardó silencio.  
-¡Chilla, demonio! -dijo la vieja-. ¡Es tu primer trabajo!  
El bebé rehuía sus obligaciones.  
(MAGUIRE, Gregory, *Wicked. Memorias de una bruja mala.*)*





## I.1 LENGUAJE Y CONTEXTO.

### Lo realizativo y la iterabilidad.

La facultad del lenguaje es parte de la naturaleza humana, es una condición básica a partir de hechos y estados de cosas que regulan nuestra vida diaria, se trata de fenómenos contingentes como condición de posibilidad de la experiencia inmediata; se trata de experiencias visibles empíricas donde el fin/término/concepto significará todo aquello que se consideraba fuera del alcance de la percepción directa, es ese momento en el que pasa de la acción de enunciar como praxis humana a la encarnación del verbo como realidad sensible y exterior de las palabras. Paolo Virno en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, considera que la experiencia del hablante es como la experiencia de un artista “ejecutante” que al tomar la palabra será su modo de actuar, dicha experiencia se desprende como una acción privada de una causa no esencial pues su finalidad es dar luz a un evento contingente e irrepetible; este virtuosismo del artista/hablante/ejecutante es visto como una actividad sin obra al coincidir su ejecución con su fin, es decir, después de su ejecución/representación no queda nada. Virno retoma el párrafo 1140 a-b de la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles donde se contraponen <<la producción>> a <<la acción>>, aquí producción (*poiesis*) se guía a partir de la técnica como

existencia, dando como resultado un producto independiente; y acción ético-política (*praxis*) se entiende como todo aquello ocurrido para el bien vivir, referente a lo que es bueno para sí, y en la acción misma se halla su propio fin/realización.<sup>1</sup> En este sentido, un acto de habla es igual a la presentación virtuosa del artista, en esta *praxis* lingüística se implica la presencia de otros indispensablemente, de esta forma quien habla es quien realiza la acción en sí misma, pues nos servimos del lenguaje como utensilio para seducir, engañar, pedir, etc. Así las actividades se ven como metáforas que dan un sentido político. La abstracción como metonimia confunde la causa y el efecto, en ésta última se precede un concepto que genera un tipo de conocimiento, una verdad que al liberarse de la abstracción se convierte en poder, en metáfora y en acto. Nietzsche considera que el hombre aprende al adaptarse a las cosas y conociéndolas, por ello considera que la única relación de la que somos conscientes está entre el querer y el hacer. El querer nomina y el hacer verba; la propiedad incita a actuar, sin embargo, lo que ocurre es que intuimos las propiedades desde las acciones, por ejemplo: la mano sirve para agarrar, el ojo para ver, los pies para caminar; es decir, primero es la acción y nosotros proveemos de propiedad a partir de la cualidad<sup>2</sup>.

John Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* plantea el concepto *realizativo* como “predicativo” –atribuye una propiedad a un término- a partir de las preguntas: *¿Cómo se que...?* y *¿Por qué crees que...?* Para responder a las preguntas, deben de ser planteadas como hechos empíricos; no se puede responder que se sabe, sino que sólo se cree. La primer pregunta insinúa que no se sabe en absoluto, la segunda sugiere que tal vez no se debería creer eso, es decir, la existencia de tu creencia no se duda, pero si la existencia de tu conocimiento. Austin reconoce que para llegar a la posición de un saber y distinguir se debe a nuestras experiencias pasadas, o bien, a aprender a discriminar o discernir, de esto depende cuán bien se conozcan las cosas; si yo conozco una cosa, soy capaz de reconocerla, describirla, reproducirla, etc. Así pues, la intención de decir que sabemos es reconocer; a este acto se le llamó falacia descriptiva, consiste en enunciados

---

<sup>1</sup> Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, (Trad. Carlos García Gual), Madrid, Gredos, 1985, 562 pp.

<sup>2</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre retórica*, (Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós), Madrid, Trotta, 2000, 230 pp. F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, (Trad. Luis ML. Valdés y Teresa Orduña), 3ª edición, Madrid, Tecnos, 1996, 90 pp.

descriptivos de algún estado de cosas que homogenizan el valor de verdad o falsedad. De aquí se desprende que una expresión realizativa sean enunciados que no describen nada gramaticalmente hablando, al ser pronunciadas en circunstancias específicas se lleva a cabo una acción.<sup>3</sup>

Para que una expresión sea realizativa, deberán ser expresiones que no estén englobadas en alguna categoría gramatical, Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* distingue dos categorías: a) palabras curiosas (bueno, malo, todos, nadie), b) construcciones dudosas (hipotéticos); éstas tienen que ser acompañados por verbos en voz activa. “Serán emisiones perfectamente claras, con verbos corrientes en primera persona del singular del presente indicativo de la voz activa, y no obstante veremos de inmediato que no tienen la posibilidad de ser verdaderas o falsas. Más aún, si una persona hace una emisión de este tipo, diríamos que está haciendo algo en vez de meramente diciendo algo”<sup>4</sup>. La expresión realizativa viene de “realizar”, verbo que se antepone al sustantivo (acción), esto quiere decir que emitir tal expresión es realizar una acción y que no está ligada al hecho de decir algo. Formular la palabra es el paso principal en la realización del acto, su realización es el paso final que pretende la expresión. Una expresión realizativa tiene un funcionamiento afortunado si: a) posee un efecto convencional, b) las circunstancias son las apropiadas para el procedimiento, c) el procedimiento se realiza por todos los involucrados de la manera correcta, d) los involucrados deben comportarse de la manera adecuada. De esta forma decir es hacer. El ejemplo más constante en Austin sobre una expresión realizativa es una ceremonia matrimonial, cuando yo digo: *Yo tomo a esta mujer como mi esposa*, implica que al ser una ceremonia es un efecto convencional, las circunstancias apropiadas para dicho procedimiento deben de ser que ambos estemos legalmente desposados, el juez y los testigos serán los involucrados con comportamientos adecuados (específicos). Si yo digo: *Te tomo como mi esposa*, podría ser un infortunio al no conocer la convención ni las circunstancias y se estaría hablando de una expresión enunciativa, expresión que

---

<sup>3</sup> Cfr. John Austin, “Emisiones realizativas”, en *Ensayos filosóficos*, (Trad. J. O. Urmson y G. J. Warnock), Madrid, Revista de Occidente, 1975, pp. 217-231. Jesús Navarro Reyes, “Austin: el lenguaje, la verdad y la fuerza”, en *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*, Madrid, FCE, 2010, pp. 47-74.

<sup>4</sup> J. Austin, “Emisiones realizativas”, en *Ensayos filosóficos*, p. 219.

corresponde a la parte emotiva y espiritual. Lo mismo ocurre con un divorcio, yo no puedo decir: *Me divorcio de ti*, pues tiene que haber un juicio como convención dentro de ciertas circunstancias que me permitan efectuar una realización física y no simbólica.

A diferencia de Austin que veía en el acto realizativo la oposición éxito/fracaso dentro de un lenguaje puro que produce acontecimiento *de facto*, en *Firma, acontecimiento y contexto* Jaques Derrida cree todo lo contrario. Comienza a cuestionarse si la palabra como significante realmente comunica algún contenido, él entiende por comunicación un transporte que va de un sentido X a un sentido X<sup>1</sup> y de regreso, al ser la comunicación un *movimiento* o desplazamiento transmitido deja de ser un fenómeno de significación reduciéndose por completo a un <<contexto>>. Para Derrida el contexto se produce a partir de un consenso que incita a comunicaciones sobre la comunicación, es decir, crear diálogos inteligibles que puedan llegar a un acuerdo general en torno a una significación. Por otra parte, el lenguaje suple la acción, el lenguaje de acción ha sido sustituido por el lenguaje articulado, y la escritura entra en lugar del lenguaje articulado, de aquí se sigue que si el hombre escribe es porque tiene algo que comunicar en su pensamiento, ideas y representación; el contenido en un principio comunicado por gestos y sonidos se transmitirá posteriormente por la escritura y subsecuentemente por otras formas de notación: la firma como marca iterable. Es de esta manera en que la imaginación sólo representará las imágenes que ya se han exteriorizado antes en acciones y palabras.

Derrida retoma de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780) el concepto de *ausencia*, al decir que si los hombres tuvieron necesidad de cambiar los sonidos por la escritura para percibir otros signos y encaminarlos a otras personas ausentes; a estos ausentes se les comunicará a través de la escritura, donde la representación del contenido suple, como una reparación, a la presencia. Un signo se gesta junto con la imaginación y la memoria al ser solicitado por la ausencia del objeto para marcar y recordar circunstancias e ideas; en este punto la comunicación funge como transporte que va a una representación y la escritura como una especie de comunicación, y cualquier signo denota ausencia. “*La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas está*

*implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero...*”<sup>5</sup>; debe respetarse esta distancia para que sea reiterable en la ausencia del destinatario, esta iterabilidad hace a la escritura legible incluso si el destinatario ha muerto, pues cualquier signo puede ser citado ya que rompe con cualquier contexto dado y crea infinitamente nuevos, esto es la capacidad iterable de la marca. Más adelante Derrida criticará a Austin al no haber considerado lo que se pretende con lo que se dice (perlocución) y lo que se quiere decir (ilocución) como expresión operativa, en este caso el performativo, realizativo para Austin, no tiene referente a su alrededor ni tampoco describe, sólo transforma una/cualquier situación. Performativo es comunicación, no solamente de contenidos semánticos con intencionalidad de verdad, también de enunciaciones pronunciadas en cualquier circunstancia, incluyendo lo parasitario como posibilidad a la enunciación, dando oportunidad a un contexto total. Así, la cita transformada dentro de la iterabilidad (cita de la cita) se convierte en un performativo impuro y exitoso, es decir, se convierte en acciones repetidas, en un patrón de comportamiento que con palabras y acciones modifican la realidad.

---

<sup>5</sup> J. Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la Filosofía*, pp. 356-357.

## I.2 ACCIÓN Y REACCIÓN.

### Queer como acto performativo.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu en la segunda parte de su texto titulado *¿Qué significa hablar?: economía de los intercambios lingüísticos* dice que las ciencias sociales parten de realidades ya nombradas, es decir, de realidades con nombre propio cuyo objetivo son las operaciones sociales de nominación e institución para la construcción y clasificaciones sociales: sexo, clan, tribu y nación; el mundo social depende del lenguaje y las representaciones que las construcciones (operaciones) simbólicas dan a lo real, esta nominación por parte de un agente social (autoridad) constituye la estructura/autorización de ese mundo, esto quiere decir que dicho agente tiene el poder/derecho de nombrar y de hacer mundo al nombrarlo. Los actos de nominación (institución) son fundados socialmente y tienen intención performativa, en este sentido, el mundo social es una manera impuesta por el agente/autoridad para ver el mundo; el agente/autoridad que funda la eficacia performativa del discurso/realidad/mundo lo hace a partir de su capital simbólico, aquí la palabra funge como forma de expresión estereotipada y se impone como visión legitimadora para el reconocimiento del mundo social.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar?: economía de los intercambios lingüísticos*, (Trad. Esperanza Martínez Pérez), Madrid, Akal, 2008, 204 pp. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, (Trad. Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña), Madrid, Tecnos, 1996, 90 pp.

Siguiendo esta línea, Judith Butler en la introducción a su texto *Lenguaje, poder e identidad* pone sobre la mesa al lenguaje como agencia que actúa sobre nosotros con la capacidad de herirnos; este daño lingüístico es a partir del efecto de las palabras, elocución y el comportamiento que éste interpela en nosotros para así construirnos como sujetos, pues somos seres lingüísticos y nuestra existencia depende del lenguaje. Así las palabras como sujeción e interpelación nos nominan (nombran) o nos insultan (degrada), el nominar brinda existencia social mientras que el insulto paraliza a quien se dirige; el insulto tiene dos salidas, la primera como agravio lingüístico y la segunda con un poder para enfrentar al lenguaje. De esta forma Butler recupera la teoría de los actos del habla total de Austin, continúa la división de actos ilocucionarios y actos perlocucionarios; los primeros son actos del habla que en el momento de decir algo hacen lo que dicen, los segundos son actos del habla que producen efectos como consecuencias del decir algo. Butler acentúa los actos ilocucionarios ya que implican convenciones y ritual, es decir, tienen autorización y son repetitivos en el tiempo, esto les permite tener campo de acción en el momento mismo en que se pronuncian.

El carácter volátil del lenguaje lo deja ver como una forma de supervivencia, dicha supervivencia tiene su lugar en el lenguaje mismo; decir que las palabras hieren implica:

(...) sufrir una pérdida de contexto, es decir, no saber dónde se está  
(...) ser objeto de un enunciado insultante implica no sólo quedar abierto a un futuro desconocido, sino también no saber ni el tiempo ni el espacio de agravio, y estar desorientado con respecto a la posición de un mismo como efecto de tal acto del habla.<sup>7</sup>

Se trata de supervivencia lingüística, sin embargo cuando decimos que las palabras hieren lo hacemos desde la unión del vocabulario lingüístico y características físicas, ya que la palabra lastima como una herida física que intenta preservar y amenazar al cuerpo para hacerlo reconocible y abyecto.

---

<sup>7</sup> J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, pp. 19-20.

Los primeros escritos de Judith Butler giran alrededor de observaciones sobre la filosofía de Hegel, en particular en su *Fenomenología del espíritu*, pretendiendo desestabilizar la metafísica de la identidad. Ve en la *Fenomenología* (...) un proceso educativo de transformación y autodescubrimiento, pues la narrativa de Hegel es discontinua y convencional; este movimiento de espacio/tiempo es determinado por el lenguaje:

(...) confiamos en ciertas formas gramaticales que nos permiten distinguir una cosa de otra. Utilizamos, por ejemplo, lo que en lingüística se llaman <<deícticos>>, palabras como <<ahora>>, <<hoy>> o <<aquí>>. Estos pequeños marcadores están relativamente vacíos, pero el lector tiene la capacidad para llenar esos <<agujeros>> en el texto con un sentido bastante específico de significación temporal y espacial.<sup>8</sup>

Nuestras lecturas nos llevan a secuencias espacio-temporales para diferenciar la acción y la pasividad, de esta forma es como en la lectura de Hegel los objetos y sujetos son borrosos al interrelacionarse; así pues, para un uno hay otro fuera de sí, hay una doble significación, por un lado el uno se pierde al reconocerse en otro, por el otro lado el uno no ve en el otro una esencia sino a sí mismo. Butler ve en la dialéctica hegeliana una energía operativa interna al sistema como una fuerza de cambio y diferenciación, y el lenguaje lo entiende como un generativo; sumando estas dos observaciones tenemos como resultado a un sujeto/objeto que no termina de significarse. De ahí que la diferencia no sea aceptada como lo otro, sino como ese proceso para llegar a ser otro.

En sus primeras reflexiones sobre actuación y discurso Butler ve en los <<actos>> significados semánticos que mantienen relación a las teorías de la representación y actuación, encontrará tres vertientes: a) Actos de habla, b) Teoría de la acción, y c) Fenomenología de los actos. La teoría de los actos del habla desde la filosofía de J. L. Austin no se remite al mero intercambio de palabras, sino al vínculo moral que existe entre los hablantes. En la teoría de la acción, desde un terreno ético, se formulará el qué es <<hacer>> antes de formular el <<deber>> hacer. Finalmente en la teoría

---

<sup>8</sup> V. Kirby, *Judith Butler: Pensamiento en acción*, p. 19.



fenomenológica de los actos (Merleau-Ponty) se pretende mostrar cómo es que los agentes sociales conforman, por medio del lenguaje (signos sociales simbólicos), una realidad social; en esta teoría se tomará al agente como objeto antes que sujeto. A partir de la frase: <<la mujer no nace, se hace>> de Simone De Beauvoir, Butler entenderá el género como acto constitutivo, es decir, como algo que no es estable y que está débilmente constituido históricamente desde la repetición estilizada de actos (estilización del cuerpo), formando así la ilusión del yo generizado dentro de una temporalidad social; esta identidad (apariencia de sustancia) construida es el resultado de un acto performativo donde todo es visto como un objeto de creencia, de esta manera puede entenderse que la identidad de género, al ser repetición estilizada de actos en un tiempo/espacio, puede sufrir transformaciones o rupturas al ser contingente desde las otras formas posibles de repetición. Veamos, pues, al género como resultado performativo; es decir, que tiene la posibilidad de cuestionar su codificación.<sup>9</sup>

La fenomenología de la corporeidad humana cuestiona causalidades fisiológicas y biológicas en relación a la existencia corporal, y significados de contextos y experiencias; ambas partes pertenecen a las dimensiones materiales del cuerpo que es dotado de significados culturales. Por un lado, el cuerpo como ser sexuado es una experiencia corporal; y por el otro, el género será en relación a la situación histórica antes que a su forma “natural”; en este sentido, el cuerpo siempre aportará significados culturales al ser un proceso de encarnación de eventualidades históricas y culturales: “(..) *proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas, un proceso complejo de apropiación (...)*”<sup>10</sup>, quiere decir que el género es una situación histórica que constituye el significado y su representación como <<acto teatral>>. Butler retoma de Merleau-Ponty no solo la concepción del cuerpo como idea histórica, sino también, la idea del cuerpo como grupo de actos ejecutables; por lo tanto, concibe al cuerpo como una materialidad significativa y dramática, como una materialización de posibilidades al ser uno mismo quien construye su propio cuerpo, pues al decir <<YO>> es una manera de ir formando nuestro cuerpo.

---

<sup>9</sup> Vid. J. Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, (Trad. Marie Lourties), en *Debate feminista*, año 9, vol. 8, México, octubre 1988, pp. 296-314.

<sup>10</sup> J. Butler, “Actos performativos...”, p. 298.

Cuando Butler habla del <<YO>> como acto ejecutable que materializa significativamente a un cuerpo, lo hace desde la noción althusseriana de “interpelación” dictando que:

[...] la categoría de sujeto no es constitutiva de toda ideología sino sólo en tanto toda ideología tiene la función (que la define) de “construir” en sujetos a los individuos concretos. (...) Hay individuos que se pasean. En alguna parte (por lo general a sus espaldas) resuena la interpelación:”¡Eh, usted! Un individuo se vuelve, creyendo-sospechando-sabiendo que se trata de él, y por tanto reconociendo que es él, precisamente, el interpelado<sup>11</sup>

Interpelar quiere decir: producir a un sujeto y al ser señalado por la vergüenza<sup>12</sup> (¡Eh, usted!) se deviene sujeto. La vergüenza como afecto y política que constituye la identidad, es decir, uno es alguien/algo cuando se experimente/vive la vergüenza; así pues, <<queer>> interpela-avergüenza-produce al sujeto que nombra desde la apelación repetida como acusación, patologización o insulto, que autoriza o niega las relaciones sociales. Este acto repetitivo se convierte iterable como gesto discursivo del poder que le brinda expresión performativa.

Hay que entender la performatividad como una estrategia para producir la significación en la que el sujeto está siendo construido. *Queer* como acto performativo es una fuerza/producción a partir de la asociación con la vergüenza-estigma al cuestionarse los requerimientos del performativo: primera persona del singular, presente indicativo de la voz activa; se pretende politizar la identidad y el deseo al volverse contra la historicidad constitutiva de la vergüenza, para así llegar a una democratización de la

---

<sup>11</sup> L. Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado. (Notas para una investigación)”, en *La filosofía como arma de la revolución*, 18ª edición, Ed. Siglo XXI, 1989, pp. 220, 202.

<sup>12</sup> Eve Kosofsky Sedgwick señala a “la vergüenza” como interpelación de OTRO YO, al ser la vergüenza la que se esconde a sí misma; es un hecho de estigma/culpa/debilidad como maltrato al otro/maltrato por otro. En este sentido debe entenderse <<queer>> como una forma de experimentar identidad y deseo, <<queer>> como estrategia que produce significantes en función con el afecto de vergüenza. *Vid.* Eve Kosofsky Sedgwick, “Performatividad queer. The art of the novel de Henry James”, (Trad. Víctor Manuel Rodríguez), en *Nómadas*, número 10, Colombia, abril, 1999, pp. 198-214.

palabra *Queer*. Butler es consciente que el término *Queer* pertenece a las sociedades occidentales blancas y para que funcione como acto performativo debe existir una crítica a las operaciones excluyentes, ya que no es un término en el que se tenga bien delimitado a quien se incluye y a quien se excluye; dicho término tiene que estar abierto a otros sectores que lo hagan más fuerte políticamente y ser un lugar de lucha colectiva como punto de partida para reflexionar/retomar/resitematizar el término *Queer* de sus usos anteriores, que no han sido poseídos/definidos totalmente, para orientarlo-aplicarlo a propósitos políticos urgentes y en expansión.



PROYECTO WALPURGIS GARA.

De la palabra al ser.





Fig. 1. Boceto para "Proyecto Walpurgis Gara", Tinta sobre papel



Fig. 2. Boceto para "Proyecto Walpurgis Gara", Tinta sobre papel

Como parte de mi investigación de Maestría, "Proyecto Walpurgis Gara" es la primera parte fase que consiste en la creación de un *alter ego* personificado y teatralizado; la idea original era cuestionar los cánones y estándares de lo que la identidad sexo-genérica implicaba desde la heteronormatividad establecida en un sistema. Los resultados obtenidos en esta fase consistieron en las formas de utilizar las palabras en el espacio público, otras observaciones iban enfocadas a la manera de actuar y comportarse en los mismo espacios, pues uno no existe en el terreno de lo privado sino en el plano de lo público, es decir, soy y existo a partir de que el Otro me reconoce como similar o ajeno a él.

"Proyecto Walpurgis Gara" es mi catarsis. Busco transformar mi cuerpo, mi masculinidad y mi imagen para desestabilizar la recepción de las normas; entiendo por catarsis una purificación a partir de acciones recreadas, en las que me ensimismo de mi individualidad y a través de un personaje (*alter ego*) devengo Otro.

Es un juego entre lo real, lo artificial y el espectáculo, regidos en diferentes estratos. En primer lugar se actúa en el plano de lo real bajo las normas sociales; en segundo lugar, con lo teatral del personaje y el poder performativo de la palabra, se llega a los planos más sensibles y éticos del espectador. Son el respeto, el temor y el amor, los

afectos que se necesitan trabajar para lograr la purificación. Así pues, la catarsis como purificación de esos afectos es una abyección y repulsión de mi Otridad obligada a salir al orden de lo real.

En este proyecto me he posicionado como artista-ejecutante. El proceso creativo está pautado de la siguiente manera: primero, la idea de modificar mi cuerpo ha estado presente en mí desde hace ya un par de años, me he visualizado con otro tono de piel, otro tono de cabello, otra nariz, otra quijada, otro sexo, otra familia, otro contexto, pero todo eso no pasó más allá de la pura imaginación; segundo, llegó el momento de iniciar el camino para materializar estas ideas, comencé cortándome el cabello de diversas formas, alterar mi peso y masa muscular, y mis primeros actos de transformismo.

Así fue como supe que la forma en que quería transgredir mi ser/comportamiento era a través del transformismo; no quiero perder mi condición biológica ni social de bio-hombre masculino, por lo cual recurrí a la figura del *drag queen*, a diferencia del travesti, <<la draga>> utiliza maquillaje muy exagerado, caricaturiza las facciones, utiliza altas plataformas y pelucas de abundante cabello de colores sintéticos. Estas características me permitirían actuar de forma masculina y femenina a la vez.





Fue así, que me di a la tarea de construir a Walpurgis Gara bajo el juego de lo <<heterónimo>>, como la construcción de una identidad nombre/cuerpo falsa que adoptará el autor dentro de la discursividad de su propia obra. El personaje fue bautizado como Walpurgis Gara. El nombre tiene dos partes: con <<Walpurgis>>, recupero este nombre de una diosa pagana de los teutones (Alemania), era diosa de la virginidad, la fertilidad y estaba en contra del matrimonio monógamo; otra referencia de Walpurgis, se encuentra en la legendaria tradición nórdica <<Walpurgisnacht>>, o Noche de Walpurgis (Noche de brujas), donde se adoran e invocan a los dioses de la fertilidad en la noche del 30 de abril, en esta festividad se encienden hogueras para renovar y purificar a los pueblos y sus habitantes. Con <<Gara>>, ha modo de decir verdad, en un principio seguí la lógica del show travesti/drag queen donde el actor se apropia del nombre de su estrella a imitar, en mi caso me apropié del apellido paterno de Alaska (Olvido Gara Jova); sin embargo, ubiqué al apellido Gara como parte de una leyenda aborigen de las Islas Canarias, donde se cuenta que una princesa aborigen de la isla La Gomera, llamada Gara princesa del amor, se enamora de un príncipe guanche llamado Jonay príncipe del fuego, al verse por primera vez el volcán Echeide comenzó a escupir fuego; los nativos del lugar les prohibieron amarse al considerarlo como un peligro para sus islas, ante tal prohibición, ambos huyeron a la montaña más alta de La Gomera, y con un pico atravesado en el pecho de ambos murieron. Otra aparición de Gara, es a modo de vocablo euskera (lengua del País Vasco) que significa somos iguales.

Así pues, al reflexionar a Walpurgis Gara como la suma de vida y muerte, desde el fuego para purificar su espacio, y desde el amor para purificar su alma, desde ese momento supe que todo cambiaría; el personaje se convirtió en una práctica performativa (mas no performance); porque me enuncié en femenino, actué femenino y me posicioné en femenino.



Figs. 5-12. Proceso de transformación. "Proyecto Walpurgis Gara".  
Auxiliar de fotografía: Yuyen Gómez Maqueo Chew.



Fig. 13. Benjamín Martínez Castañeda, "*Proyecto Walpurgis Gara*",  
Fotografía digital, México, 2013.

Auxiliar de fotografía: Yuyen Gómez Maqueo Chew

# CAPÍTULO 2.

De la subversión a una vida más habitable.

Cuestiones de abyección y alteridad.

*Soy como soy, el resultado de un error de cálculo,  
Y aquí estoy, la sensación que no conoce obstáculos.  
Recién llegué de un meteorito que en Las Vegas impactó,  
No fue queriendo, fue por equivocación,  
Aquí en la Tierra no soy más que una ilusión,  
Ciencia ficción...*

(Bazooka Nut, F. Delgado, I. Canut)

*Buscando testigos de ritos perdidos,  
Mi mundo en desaparición.  
Objetos de culto, indicios seguros  
De un mundo en desaparición...*

(O. Gara, I. Canut)



## II.1 LA TRANSUBSTANCIACIÓN DEL GÉNERO.

### Sexualidad y subjetividad como auto-representación.

En *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* Butler plantea que <<hombre y masculino>> pueden hacer referencia a un cuerpo de mujer y de hombre, así como <<mujer y femenino>> podrían referenciar a un cuerpo de hombre y de mujer; rechaza el determinismo biológico y cree que la referencia corporal, es decir aquello que hace que el sexo anatómico sea, restringe las posibilidades posteriores de éste en un marco cultural haciéndonos “sujetos” de verdades materiales y parámetros de identidad preestablecidos. En este sentido, el lenguaje es un regulador de patrones normativos y de legitimidad, es represivo marcando diferencias de lo adentro desde el exterior; sin embargo, considera que el lenguaje puede ser utilizado por un sujeto con diferentes propósitos con la finalidad de realizar distintas elecciones, así se podría soltarse de la huella del género, pues <<el sujeto>>, <<el yo>> y <<el individuo>> son conceptos ficticios que se vuelven sustancias dentro de una realidad lingüística.

Los puntos de partida epistemológicos para Butler serán: <<sexo verdadero>>, <<género diferenciado>> y <<sexualidad específica>>, estos conceptos hacen del cuerpo

un medio pasivo construido por índices culturales ajenos a él, es decir, el cuerpo se forma a partir de signos/acontecimientos de la historia. Butler recupera de *La genealogía de la moral* de Nietzsche el que estas marcas, como estructuras de lo social, forman un espacio social donde el cuerpo será regulado por códigos específicos e inteligibles con la finalidad de ampliar diferencias dicotómicas: arriba/abajo, dentro/fuera, hombre/mujer, activo/pasivo, etc. Entiéndase este código tal como Nietzsche concebía el castigo como memoria:

¿Cómo hacerle una memoria al animal-hombre? (...) Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria (...) Cuando el hombre consideró necesario hacerse una memoria, tal cosa no se realizó jamás sin sangre, martirios, sacrificios; los sacrificios y empeños más espantosos (entre ellos, los sacrificios de los primogénitos), las mutilaciones más repugnantes (por ejemplo, las castraciones), las más crueles formas rituales de todos los cultos religiosos (y todas las religiones son, en su último fondo, sistema de crueldades) –todo esto tiene su origen en aquel instinto que supo adivinar en el dolor el más poderoso medio auxiliar de la mnemónica.<sup>1</sup>

Esto quiere decir que a partir del dolor se crea la memoria, pues memoria y sangre van de la mano; hay actos (ideas) que deben (tienen) que ser imborrables e inolvidables (fijos/constantes/estables), para que el sistema nervioso (intelectual) quede dominado por ellos, estos dispositivos se retienen en la memoria colectiva permitiendo vivir en sociedad. Así pues, la concepción del género en el cuerpo será a partir de exclusiones y ausencias de significantes, en este sentido, las prohibiciones (castigos) que generan la identidad culturalmente hablando es de heterosexualidad obligatoria para favorecer intereses reproductivos.

Al comprender la identificación como incorporación, producto de la significación corporal, los actos y deseos serán sustancias que manifiestan un principio de identidad en la superficie del cuerpo. Estos actos realizativos son *performativos*, la identificación que intenta afirmar es una invención generada y reiterada por signos corporales y discursivos;

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, (Trad. Andrés Sánchez Pascual), 2ª edición, Madrid, Alianza,



al ser inventada esta realidad su interioridad tiene una función pública y social: “(...) *la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la <<integridad>> del sujeto.*”<sup>2</sup> Al ser una invención y fantasía la verdad interna del género, se circunscribe en la superficie del cuerpo donde los géneros no son ni verdaderos ni falsos, sólo serán a partir de los discursos de identidad como efectos de verdad. En esta línea, el <<travesti>> atraviesa toda concepción y construcción social de género, al ser la *personificación*, un mecanismo de invención para dicha construcción social; *la vestida* se guía por el engaño de las apariencias, tiene un doble discurso: apariencia exterior femenina pero masculina por dentro, apariencia exterior masculina pero femenina por dentro. En la actuación del *travesti* se pone en juego la estabilidad entre la anatomía del ejecutante y el rol (género) que se ejecuta a partir de tres signos de corporalidad: a) anatomía del actor, b) identidad de género y c) género que se actúa, de esta forma el travesti se presenta como iconoclasta de la ficción reguladora del género y al *imitar el género* expone críticamente la eventualidad imitativa del mismo.

En esta incoherencia desnaturalizadora del género desde el dramatismo del travesti no hay un original imitado (parodiado), aquí la parodia<sup>3</sup> será vista como un original pues considera que el género es una identidad articulada de una imitación sin

---

<sup>2</sup> J. Butler, “Inscripciones corporales, subversiones performativas”, en *El género en disputa*, p. 266.

<sup>3</sup> Fredric Jameson en el segundo apartado de su “*Lógica cultural del capitalismo tardío*”, hace referencia que a partir de la desaparición del sujeto individual existe un aumento en el desvanecimiento de los estilos personales. En este punto se diferenciará parodia de pastiche, donde la primera refiere a las imitaciones modernas (manierismos) que se desvían sin rodeos de una norma que se reitera desde la imitación sistemática de sus características, causando la difuminación de la norma; mientras que pastiche, refiere a la imitación de un lenguaje muerto en el tardocapitalismo, es una producción cultural que se dirige al pasado e imita estilos muertos. Jameson considera que el pastiche tiene la necesidad de <<espectáculos>> en un mundo transformado en imágenes de sí mismo, a esto él lo llamó “*simulacro*” a partir de Platón, refiriéndose a una copia idéntica de la que no se tiene original alguno. Platón en los parágrafos 595a-602c de su República hace referencia a la poesía imitativa que se aleja de toda verdad, refiere a que sólo hay una *Idea* de “cama”, a partir de esta idea, el artesano fabrica múltiples camas, y a partir del modelo fabricado por el artesano, el pintor hace otra cama no de manera real; existen tres tipos de camas: la creada por el productor de naturalezas (Dios), la que ha fabricado el artesano, y la que ha copiado/imitado el pintor desde donde él la ha visto. Aquí radica la gran diferencia entre <<travesti>> y <<drag queen>>, ambos son transformismo, pero el primero parte de la parodia al no generar un original sin origen como lo hace el pastiche; la parodia al desvanecer la norma, produce variedad de códigos desde la imitación sistemática que resignifica y anula a su original. Entonces la figura del *travesti* tiene que ser entendida si como parodia, porque reitera y resignifica la norma; mientras que la figura del *drag queen* ha de ser vista como pastiche, pues viene de un imitar parasitario haciéndose pasar por una imitación sin origen (plagio).

origen alguno; es una producción/efecto que se hace presente desde la imitación, y al resignificar y recontextualizar deniega un supuesto esencialismo/naturalismo de las identidades de género que son parte de una historia personal/cultural de datos ejecutados/imitados que remiten y reiteran otras imitaciones formando así la ilusión del Yo, desde la parodia del mecanismo constructor del Yo. De esta forma, el cuerpo es visto como un límite alterado política, social y culturalmente hablando donde el género, al ser historia y registro, es visto como un acto (estilo) corporal intencional y performativo haciendo referencia a una construcción circunstancial y a la dramatización del referente; el género será visto como una orden para el cuerpo, es decir, es un signo cultural que se aterriza a partir de las eventualidades históricas como parte de un proyecto corporal con la finalidad de la supervivencia cultural. El género es una reiteración colectiva a partir de una ficción impuesta socialmente, donde los estilos (actos) corporales componen “naturalmente” los cuerpos en sexos binarios a partir de la relación con el Otro. El estilo/acto de género es una actuación iterativa que al reiterar va viviendo significaciones ya determinados y legitimados socialmente, dichos actos son limitados temporal, espacial y colectivamente, es decir, son acciones públicas que estratégicamente buscan conservar el género binario.

A lo largo de *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del <<sexo>>*, se tiene la tesis de que los procesos culturales son los que generan fundamentación natural, es decir que tienen mayor importancia las interrelaciones psicosociales para el desarrollo/devenir/deseo/autodefinición/mutabilidad de los cuerpos; Butler pretende desmantelar toda “causa originaria” como causa posmoralista que neutraliza prejuicios, considerará a la biología como destino ajena a todo desarrollo social humano. Sin embargo, se apuesta por una “materialidad de la existencia bruta” como una apariencia codificada por regímenes sociales de significación (procesos culturales), esto es en relación a la importancia política que el lenguaje tiene (ontología del lenguaje), ya que es imposible acceder a la materialidad si no hay una significación anterior, entiéndase materialidad por <<vida corporal>> ; así pues, no puede existir vida corporal separada del lenguaje, en este sentido:

(...) la gramática recibida del debate necesariamente producirá una exterioridad, un afuera del discurso que, con todo, es interno al discurso mismo (...) la tarea (es) analizar el proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia.<sup>4</sup>

Es comprender la materia como un OTRO que justifica “naturalmente” su abyección, manteniéndolos lejos de cualquier representación y de procesos democráticos y marcados como lo salvaje/animal/amenaza de la materia desde la materia misma.

Por otra parte, la interpelación funciona como construcción social del sujeto, es imposición/represión/control del sujeto para su formación jurídica; esta llamada de atención unilateral impone temor y ofrece un grado de reconocimiento que al performarlo se inicia la concepción (existencia social) del individuo y es movido de ese afuera cuestionable y monstruoso al adentro discursivo/social del sujeto. Sin embargo, el desconocimiento de esta imposición (ley) facilita la existencia de estos sujetos monstruosos que rechazan y quiebran la norma, pues obligan al sistema a una rearticulación de la ley; este tipo de subversión, al ser un acatamiento paródico, muestra el fracaso del performativo pues va más allá de su referente pretendido. Este fracaso hay que verlo como un desplazamiento del discurso, un rechazo a todo aquello soy a partir de lo que los otros hacen de mi, mi capacidad de acción como ser monstruoso/abyecto es desde una condición paradójica, es decir, no repite fielmente para resignificar y cuestionar los límites de la discursividad, temporalidad y legitimidad del sujeto.

Butler se pregunta si la parodia es suficiente para subvertir la norma al existir una cultura que aniquila lo anómalo/*queer*, dentro de esta cultura hegemónica existen espacios para parodiar, pero sólo se quedan en la reiterabilidad de la norma y no en la subversión, pues sólo se reidealizan normas; en este punto, se toma a la figura del travesti como: “(...) *un sitio de cierta ambivalencia que refleja la situación más general de estar implicado en los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por*

---

<sup>4</sup> V. Kirby, *Judith Butler...*, p. 87.

*ende, de estar implicado en los regímenes mismos a los que uno se supone*"<sup>5</sup>, pues se cree que el género es un tipo de travestimiento que sugiere imitación de un proyecto heterosexista/binario, es un esfuerzo por imitar sus mismas idealizaciones. El travestismo no implica subversión, sin embargo si se trata como reflejo imitativo de una estructura del género hegemónico puede existir un desafío a la norma heterosexista. Dentro de esta cultura heterosexual existen diferentes formas de travestismo con la tarea de vigilar las fronteras contra los monstruos/abyectos/anómalos.

Cualquier tipo de identificación tiene un precio que nos obliga a dejar otros conjuntos identitarios, esto significa que mi identificación es una aproximación forzada a la norma que nos interpela; de esta forma, la vestida ocupa, invierte y resignifica la norma que la ha determinado anteriormente. Esta <<desnaturalización>> del travesti altera la normatividad desde la "autenticidad" como medio de reiteración, encarnación y corporización de las normas, esta autenticidad será regulada desde una aproximación a la actuación, es decir, que no tendrá posibilidad de lectura/interpretación, porque si lo hubiese se estaría en el insulto y la ridiculización del otro. Al no tener lectura significativa se logra el ideal representado de la transformación desde las normas que regulan y legitiman la autenticidad (reglas simbólicas), así pues: "(...) *el sujeto es la imbricación incoherente y movilizada de varias identificaciones; está constituido en y a través de la iterabilidad de su actuación, una representación que le sirve a la vez para legitimar e ilegitimar las normas de la autenticidad que lo producen a él.*"<sup>6</sup> Siguiendo esta lógica, *la vestida* como construcción fantasmagórica, lo es a partir de fantasías e imaginarios sancionados; esta búsqueda de "autenticidad" desde lo fantasmático, conlleva a la movilización de identidades, significa que la identificación del travesti es su propia negación desde su idealización y su fantasía.

---

<sup>5</sup> J. Butler, "El género en llamas", en *Cuerpos que importan*, p. 184.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 192.

## II.2 LA INMANENCIA DE LA NORMA.

### Sujetos relacionales y precarios.

En el 2004 Butler escribe *Deshacer el género*, aquí apuesta por una “nueva política de género” más inclusiva en la que ya no sólo se habla de gay, lesbiana, travesti, queer, feminismo, sino que también se integran a los transgénero, transexuales e intersexuales; se cuestiona el por qué la identidad de género ha de ser perturbadora en todos los casos, una posible respuesta la da, al decir que estos movimientos tienen que distinguir entre normas y convenciones que limitan las condiciones de vida. La norma, como marca represiva, se entenderá como patrón en conducta/comportamiento que una sociedad exige para tener vida social; Butler ve en estos rituales que en la práctica cotidiana y la conducta normativa pueden tener cambios, como si se tratara de un motor diferencial o un principio de comparación del grupo consigo mismo, es decir, la norma no tiene un afuera, siempre se rige desde su adentro a partir de lo que pueda rebasarla y alterarla. Así pues, rebasar la norma viene de ella misma, la norma es una inmanencia donde ella se produce y se aplica a sí misma, suponiendo simultaneidad y coincidencia, como estructuras que cambian su sistema autorreferencial en un sector.

En sus ensayos anteriores Butler necesitaba de una negación simbólica (vergüenza) para que existiera la iterabilidad del poder, en cambio, en *Deshacer el género* ya no es necesaria dicha negación que afirma el poder y transforma la norma, se empieza a hablar de una <<inmanencia de la potencia>>, esto es, aquella autoafirmación del poder que hace visible su incoherencia que permite el cambio constante de la misma. Desde este punto se entenderá que la identidad de género no es algo inalterable:

Si el género es una norma, no podemos decir que es un modelo al que los individuos tratan de aproximarse. Por el contrario, es una forma de poder social que produce el campo inteligible de los sujetos, y un aparato que instituye el género binario. Como norma que aparece independientemente de las prácticas que rige, su idealidad es el efecto reinstituído de aquellas mismas prácticas.<sup>7</sup>

Entonces, si la norma no es indiferente en relación a lo que regula, quiere decir, que las identidades abyectas de género se gestan desde el interior de lo normativo y reproducen la ley en otro sentido: la recrean.

Así pues, Butler en *Deshacer el género* escribe de la <<experiencia del ser deshecho>> desde dos perspectivas, la primera, la normatividad del género llega a *deshacer* al sujeto al obligarlo a tener una vida vivible: lineal y coherente; la segunda, el *deshacer* la normatividad del género para concebir una vida más habitable: curva y flexible. En este punto (año 2004) el género, para Butler, ha dejado de ser performativo, se ha vuelto una improvisación en soledad para otro(s) desde una sociabilidad de autoría múltiple, es decir, desde normas sociales que nos interpelan a partir del deseo de la experiencia de reconocimiento como ser humano: “*El humano se concibe de forma diferente dependiendo de su raza y la visibilidad de dicha raza; su morfología y la medida en que se reconoce dicha morfología; su sexo y la verificación perceptiva de dicho sexo; su etnicidad y la categorización de dicha etnicidad.*”<sup>8</sup> Por ende, al ser el género una forma de reconocimiento humano, el deseo se forma de normas sociales con el poder de reconocer, o <<deshacer>>, lo humano; mi capacidad de acción (agencia)

---

<sup>7</sup> Apud V. Kirby, *Op. Cit*, p. 153.

<sup>8</sup> J. Butler, “Introducción: Actuar concretamente”, en *Deshacer el género*, p. 15.

depende de ser algo a partir de lo que se hace de mi o conmigo, quiere decir, que soy constituido y construido en función, y por, un mundo social que configura los cuerpos.

Considero que Butler hace una crítica a la modernidad, pues se pregunta qué constituye lo humano, cómo debe ser la vida humana, y qué se debe hacer para lograr una vida más aceptable de los otros. Cuestiona lo humano y desde ahí se pregunta: ¿Qué vidas pueden llorarse?; encuentra una similitud entre deseo y luto, ve en el luto una pérdida como víctima del deseo de lo que se está falto. Este deseo es lo que nos hace políticamente asertivos, vulnerables y sujetos a la violencia; de este modo, el luto es la aceptación de vivir/sufrir una transformación:

(...) sufrimos algo temporal (...) en esta experiencia (se nos puede revelar) algo sobre nosotros mismos, algo que delinea los lazos que tenemos con los otros, que nos muestra que estas relaciones constituyen nuestro sentido del yo, que componen quienes somos y que, cuando las perdemos, perdemos nuestro ser en un sentido fundamental: no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos.<sup>9</sup>

Lo que el duelo nos deja ver, es que al exponer nuestro Yo desde su sociabilidad y alteridad, es una historia construida por el (des)hacer del Otro, es decir, el Otro nos construye, ya que nos (des)hacemos unos con otros. Butler hace énfasis en que ni mi cuerpo, ni mi sexualidad, ni mi género son posesiones propias; son formas de ser (des)poseído, es decir, formas en que yo soy para otros. Se trata de una visión relacional del sujeto, donde se busca cierto grado de autonomía como negación de la proximidad del Otro.

Al negar o (des)hacer el cuerpo del Otro, lo concibo mortal y vulnerable, al ponernos en contacto unos con Otros, nos exponemos a la violencia y nos entregamos a la voluntad del Otro, y así comienza el procesos en el que somos borrados y deshechos en los planos sociales y políticos regidos bajo su deseo y voluntad; haciendo nuestras vidas precarias, y son puestas en un límite entre la vida y la muerte. La violencia tiene doble

---

<sup>9</sup> J. Butler, “Al lado de uno mismo en los límites de la autonomía sexual”, en *Deshacer el género*, p. 37. (Los paréntesis son míos).

cara, es tentación y prohibición; tentación de <<matar>> y prohibición de <<matar>>, ese impulso asesino es la forma en que uno se defiende del otro. Nos encontramos en una aporía, pues yo necesito del Otro para sobrevivir, somos seres relacionales y estamos en temor constante por nuestra propia supervivencia; de esta forma, la violencia puede ser entendida como el reconocimiento de la existencia del Otro a través de un vínculo social y político.

Dicha precariedad depende de una tecnología del saber y del poder como factores dentro de un sistema aceptable de lo verdadero y lo real; es saber, porque depende de elementos y datos concretos; es poder, porque coacciona y condiciona el comportamiento dentro de lo jurídico. Así pues, a partir de estos sistemas se llegaba a un cierto grado cognoscible del sujeto, del lado del poder es a partir de reglas y restricciones, mientras que del lado del saber es con base a lo aceptado de forma mayoritaria. Sin embargo, las normas pueden desfasarse, volverse inestables y prestarse a una resignificación; esta intervención/transformación implica que lo establecido y cognoscible tengan otras posibilidades.

Estar en el terreno de lo posible, es hablar de lo no actualizable o de lo que está a punto de ser actualizado; es estar más allá de lo actual, donde la fantasía interactúa como articulación de lo posible. Aquí la fantasía: “(...) *no es lo opuesto de la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad(...)*”<sup>10</sup>; a través de ella podemos imaginarnos de otras formas a nosotros mismos o al Otro. El <<drag>> como política identitaria y fantasía, cuestiona las normas contemporáneas de lo que se puede considerar real y muestra un nuevo modo de vivir la realidad; la fantasía nos permite incrementar la gama de nuestras posibilidades como aspiración. Rehacer lo real es negociar lo habitable y convertirme en el Otro, en saberme una copia, saberme irreal, saberme oprimido, saberme ininteligible, y saber que no tengo acceso a lo humano; no se trata de visualizar un futuro diferente, sino desarrollar un lenguaje nuevo que legitime y reconozca esa alteridad, lenguaje en el que unos y otros estemos dispuestos a reconocernos entre nosotros mismos como personas.

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 51.



IDENTIDAD RELACIONAL.  
Walpurgis Gara como fantasía.



Fue un 4 de agosto de 2012 cuando se presentó la primera oportunidad de bocetar lo que sería Walpurgis Gara, con el apoyo de Mónica Gutiérrez (compartíamos un taller de manualidades y pintura de verano) comencé a construir mi primera peluca; estaba hecha de residuos del papel crepé que nos sobraba a diario, tardé alrededor de dos semanas en terminarla. Solicité al coordinador del plan vacacional que me permitiera montar, junto a un grupo de compañerxs, un pequeño número de cabaret infantil el día de la clausura, se nos dieron 5 minutos para ese 4 de agosto de 2012. La idea era que interpretáramos canciones de amor de niñxs para niñxs, la única condición era que vistiéramos del género opuesto, todxs aceptamos, pero no faltó la despistada que no agarró el pedo. Las canciones seleccionadas fueron: *¿Que hiciste qué?* del grupo argentino Chiquititas; *Iremos juntos* del grupo mexicano Timbiriche; y *Una chavita* del grupo mexicano La Onda Vaselina. El primer número fue interpretado por “Las Güeras” (Elena y Mary Ortega), el segundo número no recuerdo quién lo interpretaba, y en el último número estaba yo, bueno, no yo, sino Walpurgis Gara, la chavita de cara bonita y cola de caballo.

Mi vestuario de aquel día, además de mi peluca de colores de papel crepé, utilicé una falda de ensayo para danza color rosa, botas amarillas de constructor, playera blanca y un saco gris de hombre, mi maquillaje era un ejercicio de dibujo lineal en blanco y negro. Aquí comencé a idear que Walpurgis Gara fuera un <<drag queen>> porque me permitía jugar con elementos y actitudes del binarismo propio del género; al jugar con la androginia mis alumnxs me pusieron una gran prueba, al verme, no sabían lo que era yo; me preguntaban si era hombre, mujer o payaso, yo les contestaba que yo era lo que ellxs quisieran que yo fuera. Unxs se conformaron en catalogarme como un hombre que se había vestido de mujer, otrxs decían que yo quería ser mujer, y los papás...bueno los papás me veían como el chango de circo con el que se podían tomar fotos a cambio de maní.



Fig. 16. Walpurgis Gara y Rebeca en la muestra final del plan vacacional  
el día 4 de agosto 2012.

La fotografía fue captada por Canek Hernández.

Un día de noviembre no teníamos nada que hacer, Paco y yo nos dirigimos a una tienda de pelucas que estaba en el primer piso de Galerías Coapa; él me compró mi primera peluca, era de un azul metálico, larga y con un flequillo espantoso. Estuvo guardada unos días, hasta el jueves 6 de diciembre de 2012. Para esta ocasión, en el Marrakech (un congal de maricas ubicado en el Centro del DF) se presentaría la cantante drag “La Prohibida”, y con motivo de esa visita el “Marra” organizó una fiesta de dragas, yo no perdí la oportunidad y me dragué para esa noche.

Fue una ocasión especial, mi padre cumplía seis meses de haber fallecido, y unos días antes había sido mi cumpleaños; decidí no festejar mi cumpleaños porque aún sentía dolor por la muerte de mi padre. Sin embargo, sentí en ese momento una fuerza y necesidad de renovarme en lo espiritual y dejar ir a mi padre; Paco terminó por convencerme de ir a la fiesta del “Marra”, había conseguido que uno de sus amigos me prestara unos trapos para draguarme y me maquillara para aquella noche, al fin que la peluca ya la tenía. Mi jota interior corrió a rasurarse y a bañarse, al salir de mi casa, rumbo al estudio de Oscar Morales (bailarín y coreógrafo con el trabajé en mi Tesis de Licenciatura) para que me quitara al hombre de la cara, me sentía como una canción de Alaska y Dinarama, todas han de estar pensando en el borregazo de *¿A quién le importa?*, pues no manas, me sentía como *La funcionaria asesina: “Perseguida, acosada por la ley, no podrán pararme ni detenerme (...)todo lo hago por salir de la misma rutina, tan aburrida, soy muerta en vida. De noche soy otra mujer y voy armada de cabeza a los pies...soy la funcionaria asesina, buscada por la policía (...)”*<sup>1</sup>. Ya en el estudio, Oscar hizo lo propio de su sexo y me tapó en la cara todo lo que no es

---

<sup>1</sup> BERLANGA, Carlos y Nacho Canut, “La funcionaria asesina”, en *No es pecado*, 1986, 3:35 min.

<sup>2</sup> ALDRICH, Robert, *What Ever Happened to Baby Jane*, 1962, min. 71:35.

<sup>3</sup> CALDERÓN, Oswaldo, *La joteril Academia*, en: <http://vampirujeando.blogspot.mx/2011/01/la-joteril-academia.html>. Última actualización 6 de julio de 2014.

<sup>4</sup> Estoy en contra del feminismo radical que concibe lo femenino como sinónimo de género. Para

de mujer, al vestirme....¡que horrortz! Ese vestido azul eléctrico corte sirena se me veía espantoso, parecía yo un boiler o la olla de los tamales en color azul, el corte sirena ni siquiera se me veía, la peluca mal peinada, el maquillaje estaba bien, muchos brillos y era en colores rosas y morados. Oscar se veía genial, una rubia rizada y muy perra; ahí entendí el dicho de: *entre mujeres podemos despedazarnos, pero nunca nos haremos daño*; eso me orillo a que yo me aprendiera a maquillar en un futuro.

Cuando Paco llegó al estudio, se encontró con un Benjamín diferente, no era su amigo de hace varios años, era una vestida en color azul con la espalda encorvada de la pena; mi primera prueba era cruzar la puerta hacia el exterior, no fue nada fácil, pero al cruzar ese umbral algo se apoderó de mí y mi cuerpo se irguió, caminamos hacia el coche y ¡oh sorpresa!, no podía sentarme porque aquél vestido me lo impedía, entonces me fui acostado en el asiento trasero, y la muy perra de Oscar se fue adelante, llevándose el crédito. Hicimos una parada en un OXXO sobre Tlalpan, terreno de putas, y nos bajamos Oscar y yo a comprar algo; mientras Oscar hacía las compras yo me quedé en la entrada robándome los chiflidos y claxonzaos de los microbuseros y peatones que por ahí pasaban. Me sentí visto y deseado. Al llegar al “Marra”, todo fue diferente, la calle República de Cuba estaba inundada de vestidas, después de haber sido objeto de deseo sobre Talplan, en aquel momento me supe una vestida más del montón. Entendí a que se refería Foucault al decir que el espacio social es el que te vuelve invisible. En el afuera eres uno más de la multitud que forma parte de un segmento para nada minoritario y donde no hay un proceso de singularización; y en el adentro eres un segregado que busca espacios de existencia relacional, es decir, buscas a los que son como tu en espacios donde se tolera que seas quien y como quieras ser. Aquí no hay una actitud política, ética ni analítica, no hay singularidades que rompan con las estructuras establecidas, y por lo tanto, no hay nuevos espacios de agenciamiento y/o nuevas territorialidades. Si la

intención es hacer de lo personal una política, ¿por qué seguir buscando la segregación y no la integración?



Fig. 17. Walpurgis Gara en la entrada de un OXXO sobre Tlalpan, al fondo se puede ver a Oscar pagando en la caja. La fotografía fue tomada por Francisco Estrella el 6 de diciembre de 2012.



Encontré en Walpurgis Gara una forma de sacar la tristeza que había en mí, Benjamín volvía a estar incompleto, su padre se había vuelto a ir, solo que en esta ocasión sería para siempre. Ella me ayudó a exorcizar mis miedos, uno de ellos: el tener hijos; mi madre siempre me atormenta con que quiere nietxs, siempre he pensado el no traer prole al mundo, ya somos muchxs y se me hace muy egoísta con el planeta ponerle a otra persona encima. Mi madre se enoja y me cuestiona el por qué trabajo con niñxs, yo siempre le respondo que no trabajo con niñxs, sino para los niñxs, y que mi legado no serán hijxs, será la semilla del arte que yo siembre en ellxs, pues no es tarea fácil el llevarles conocimiento a través del arte.

Considerando la opción de engendrar carne de mi carne y sangre de mi sangre, y la posibilidad de tener hijxs, Walpurgis Gara me abrió los ojos, pues ella es carne de mi carne y sangre de mi sangre, es mi creación a través de mi cuerpo, pero con otro rostro, otra actitud y otro carácter. Muchxs no entienden este punto, pues solo me ven como aquel que tiene el vestirse de mujer como fetiche; no pretendo desmentirlos ni que me entiendan mucho menos, me conformo con que vean en Walpurgis Gara otra forma de conocer los cuerpos, los sujetos y el mundo que nos rodea.

Me he dado cuenta que cuando me siento triste Walpurgis sale al quite y me lleva a otra dimensión y lejos de la tristeza o el dolor. Los que hemos perdido a alguno de los seres que te engendraron tenemos que aprender a vivir con esa ausencia, pero no es un camino fácil, es un proceso largo y con muchos golpes en el alma. En uno de esos arranques de ira y soledad reviví un recuerdo de mi infancia: mi padre solía llevarnos los domingos a las corridas de toros a ver al Juli, al Zotoluco, y a otros que no recuerdo, al llegara la Plaza México nos tomaba de la mano y nos decía, a mi hermano y a mí, si nos separamos o nos perdemos nos vemos en los toros (la puerta principal). Ese día decidí ir en busca de mi padre, me sentía solo y perdido; al

recordar su frase: si nos separamos nos vemos en los toros, corrí a ese lugar para encontrarme con él.

Aquella ocasión no fue Benjamín, sino Walpurgis que le llevaba un recado a mi padre; iba vestida con la falda rosa de ensayo pero como si fuera un vestido strapless, unas pesuñas negras, la peluca y los accesorios me los prestó mi amiga Yuyen, quien me acompañó aquel día para hacer el registro. La actitud de Walpurgis era de Bette Davis en *“Whatever Happened to Baby Jane”* cuando canta: *“I’ve written a letter to Daddy, his address is heaven above. I’ve written: Dear Daddy, we miss you and wish you were with us to love (...)”*<sup>2</sup> Le dije a Walpurgis que mi papá era un hombre no mayor a los 175 cm, muy delgado, de piel amarilla y cabellos y bigote cenizos, todo ello debido a una diabetes no atendida; le di como referencia que yo me parecía mucho a él, y que así lo podría reconocer más fácil. Pero no paso nada, mi padre no volvió y no atendió a mi llamado; el perdido era yo al no aceptar su muerte y al aferrarme a su presencia, mi recado se convirtió en una oración y en una luz que encendió su recuerdo en mi corazón.

---

<sup>2</sup> ALDRICH, Robert, *What Ever Happened to Baby Jane*, 1962, min. 71:35.



Fig. 18. Walpurgis Gara después de esperar a mi padre en la Plaza México, de fondo al lado izquierdo se pueden apreciar los toros de la entrada donde era el punto de encuentro con él. La fotografía la captó Yuyen Gómez Maqueo Chew en abril de 2013.

A Walpurgis se le ha ido el amor de las manos en dos ocasiones, es algo complicado, cuando les dices: soy drag queen, al amor acaba. Yo no se qué tienen en la cabeza, que piensan que vivo dragueado todo el tiempo; no entienden que mi identidad sexo-genérica no tiene relación con mi práctica performática. La primera vez que Walpurgis conoció a un hombre fue mientras iba en busca de mi padre, aquel abril de 2013, caminaban Yuyen y ella rumbo a la Plaza México, antes de llegar a ese destino pasaron frente a un restaurante que tenía mesas sobre la banqueta. En una de aquellas mesas al aire libre se encontraba una familia, estaba conformada por dos parejas de adultxs y un par de niñxs; Walpurgis robó las miradas de la mesa, uno de los caballeros le solicitó a Walpurgis tomarse una foto con la familia completa, aquel señor de edad madura, cabello corto y canoso, alto de 1.80 aprox., cuerpo muscular y cuadrado, vestía un pantalón de gamuza color gris, playera con cuello en “V” manga corta color azul y zapatos cafés.

Se le mojó el mazapán a Walpurgis al verlo y no pudo contestar sin balbucear, mágicamente se apoderó del centro de la mesa y un mesero tomó la fotografía con el celular de una de las señoras, los integrantes de la mesa pedían fotos individuales y Walpurgis no se negó; todos se peleaban por ser los primeros, menos aquél señor de cuerpo muscular. Al terminar la expresa sesión de fotos, Walpurgis se dirigió a él y le dijo: Cariño, faltas tu; a lo que él respondió: ¡No! ¿Cómo crees? Tras ser rechazada, ella lo tomó por un brazo diciendo: ¡Ah! ¿Cómo chingados que no?; jaló una silla, lo empujó hacia el asiento, y se le sentó en las piernas.

En aquel momento, él se puso de mil colores y su familia reía grotescamente sin parar, su masculinidad y hombría se veían vulneradas. Walpurgis jugaba con sus brazos y le meneaba el culo sobre sus piernas; sus hijos no paraban de reír al ver a su padre en los brazos de una mujer con antena, su esposa lloraba de risa mientras intentaba tomar la foto del

recuerdo. Pasado el momento, Walpurgis se levantó de las piernas de aquel caballero y se despidieron con un beso en la mejilla, nunca más volvieron a saber el uno del otro.



Fig. 19. Walpurgis en los brazos de su admirador. La fotografía es cortesía de aquella familia cuyos apellidos no recuerdo.

La segunda ocasión que Walpurgis conoció a un hombre, fue un 2 de noviembre de 2013; Ximena, una amiga de Paco, cumplía años y quería festejar con una fiesta de disfraces. Para aquella noche Paco me acompañó días antes a la paca de Pino Suarez, compramos por \$30.00 un vestido negro de lycra que me quedó a la perfección; para aquella noche todo era nuevo, estrenaba dos pelucas blancas rizadas, dos pares de pestañas, medias, redes y un par de tetas de esponja.

Al llegara a casa de Ximena, Walpurgis fue vista no como un disfraz más, sino como una persona que llegó sin disfraz, pues se comportaba de un modo que iba más allá de la representación teatral, prácticamente algo se había apoderado de ese cuerpo y se convertía en un extraño, alguien que no era el Benjamín al que estaba familiarizados. Pero ¿qué tienen los hombres en la cabeza, que solo piensan en tetas?, todos los hombres ahí reunidos, heteros y maricas, me tocaban las tetas, las apretaban, las pellizcaban, las acariciaban...las deseaban. En lo personal esa experiencia no me gustó, me sentí violado y agredido. Tuve una sensación fantasma, como dice Merleau-Ponty en relación al cuerpo fantasma/mutilado, a pesar de que esas tetas eran explantes y que no me han extirpado un seno, porque biológicamente no los tengo; al momento en que me tocaban, pellizcaban o acariciaban las tetas, yo sentía el efecto, sentía placer y dolor, pero ante todo, sentía miedo, porque me tocaban sin mi consentimiento.

Como defensa Walpurgis y Yo actuamos de la mano, y nos quitábamos esas manos de encima al responder con caricias, albures y perradas. Dice Oswaldo Calderón sobre el perreo:

...reinventarse cada semana en éste mundo donde no hay mujer fea, solo con maridos pobres, cuando lo importante no es ser fea o muy fea, ni guapa o muy guapa, pero si

extremadamente chingona y muy segura dirían las entendidas en ladridos.

En el mundo de las torcidas nada es más importante que el perreo, una forma muy eficiente de estar a la altura de las circunstancias, perra no come perra, perra que ladra es pendeja, pues se delata. Si del cielo te caen tacones aprende a ser travesti, solo una jota mexicana desperdiciaría esa oportunidad de oro; la que nace para maceta seguro va a ser Drag queen diría el refrán.<sup>3</sup>

Es seguirles el juego a través de violencia verbal y risas, se burlan de mí al verme como mujer, creen que mi masculinidad se reduce a un pene echado para tras y que mi virilidad es transgredida por explantes, pelucas y maquillaje. Dice Simone de Beauvoir, cito de memoria, que una mujer no nace...se hace; pues lo mismo opino de un hombre, no nace...se hace.<sup>4</sup> Esa noche me reafirmé como <<drag queen>>, fui hombre y fui mujer al mismo tiempo, ambos construían una sola figura, la de Walpurgis Gara.

Después de profundas reflexiones, la fiesta continuaba y los invitados seguían llegando, una pareja de amigos-novios entró por la puerta, ella iba disfrazada de “El fantasma de la ópera” y él de “Jack Skellington”; cuando llegaron al jardín, donde Walpurgis se encontraba, la chica dijo: ¡Que guapa!, y saludo a Walpurgis, mientras que su amigo-novio al verla dijo: ¡Ah no

---

<sup>3</sup> CALDERÓN, Oswaldo, *La joteril Academia*, en: <http://vampirujeando.blogspot.mx/2011/01/la-joteril-academia.html>. Última actualización 6 de julio de 2014.

<sup>4</sup> Estoy en contra del feminismo radical que concibe lo femenino como sinónimo de género. Para mí el género es un tipo de identidad relacional que termina en cultura material, es decir, la identidad genérica depende de la movilidad de machos y hembras (prefiero estos términos que hombres/mujeres porque el ser humano es un animal y forma parte de un estilo de vida común a otros animales) dentro de diferentes grupos y tareas; y es cultura material, porque creamos nuestro mundo de forma simbólica y así dotamos de valor y sentido a nuestras acciones y a todos los fenómenos que ocurren en el mundo. Uno de esos valores será asignado a los sexos como valor social que los diferencia a partir de su relación entre sí.

mames! Si pareces vieja, y el recibió por respuesta: A tus órganos mi vida...¡perdón! A tus órdenes mi rey. Él sólo se limitó a reír.

Más tarde supe que se llamaba Marco y no paraba de piroppearle sus ojos verdes y risueños, nuestro trato durante al fiesta se convirtió de novios, él se portó como un caballero y no dejaba que nadie me tocara ni se burlara de mí, eso calienta no enamora; estaba al pendiente de que no me faltara nada, si me veía bebida me ofrecía y servía tragos, y a una que no le gusta la ficha... Dejé de ser Walpurgis para él, y conforme le iba subiendo el alcohol a la cabeza, me decía: ¡Mi vida!, ¡Mi amor!, ¡Mi cielo!, ¡Mi vieja!, ¡Mi pollo! Bailamos un par de cumbias, al terminar de bailar su amiga-novia se acercó y me lo quitó de los brazos para que ella pudiera bailar con él.

Cuando la música paró, la gente hacía sus recomendaciones, pero Paco me leyó la mente, y de su iPod salió la canción “A esa” del grupo argentino Pimpinela, la gente reía y se daban cuenta de mis celos; mi show seguía, ahora con “Macumba” de Verónica Castro, pues como dice la canción, nadie lo podría atrapar porque mi amor era más fuerte que cualquier talismán. Durante mi actuación él me mandaba besos y guiños. Vinieron un par de cumbias más y uno de los asistentes a la fiesta me pidió que bailáramos, su novia reía y dijo –pinche puto, ¿no podías aguantarte? Te mueres de ganas por bailar con ella- todxs reímos y le dije –mana, pues mírate, cualquiera preferiría bailar conmigo que contigo-, y todxs volvimos a reír.

Marco se dio cuenta de que yo bailaba con alguien más y fue a separarme de los brazos de aquel buen hombre con ficha en mano, él se acercó a nosotros diciendo: ¡No me toquen a mi pollo!, y se puso a bailar conmigo nuevamente. Terminó esa canción y siguió un reggaetón, y Marco me bailó como debe ser, con arrimón de miembro y manoseos. No se cómo catalogar ese suceso, si como un momento homoerótico, homosocial, translover, transfan,



estaba seguro que ese momento era todo, menos heterosexual. Entre los arrimones sentí una erección suya, acto seguido me pide que lo acompañe al baño; a mi cabeza vinieron las mejores escenas de porno casero, pero no, me pidió lo esperara afuera del baño. Insistí en entrar con él, en su ebriedad dijo: No, no, no muñeca, este pajarito no es para tu jaulita. ¡Pobre! ¿Quién le dijo que quería que me la metiera? No me quedó más que contestarle: ¿Pero que tal este pajarito para tu jaulita?



Fig. 20. Walpurgis y Marco. La fotografía es cortesía de uno de los invitados de la fiesta.

Dicen que la amistad es un sentimiento de existencia y pertenencia a partir de un peligro o amenaza que te obliga a generar lazos con otros personxs, es decir, es una unión a partir de que asimilo al otro en mi propio Yo. Existen tres tipos de amistad: la de negocios, la estética y la ética; la de negocios es para el provecho propio, la estética depende de la complacencia a terceros, la ética es la unión íntima, espiritual y moral con alguien de tu confianza. Esta última es la que me interesa desarrollar, al inicio del presente capítulo hablaba del sentimiento de culpa y vergüenza como esencia que te atraviesa y te construye en un mundo social, este sentimiento es lo que nos une a mis amigos y a mí. También había dicho que uno es a partir de la negación del otro, así pues, Paco es aquel involucrado en el dinero rosa y en la semiotización fitness; Gabriel es ese *efebófilo* eternamente asqueado por el amor y siempre en busca de la embriagues; y yo, Benjamín, soy ese amante de la cultura popular y en busca de privacidad. Insisto, Gabriel no es Paco ni Benjamín, Paco no es Gabriel ni Benjamín, y yo no soy Paco ni Gabriel, si embargo, somos una unión de fuerzas en función a ese sentimiento de culpa y vergüenza que nos acecha. Nuestra amistad se remonta hace unos 6 años aproximadamente, aunque a Paco lo conozco desde hace 9, juntos nos hacemos llamar #ElCuartel; el mote viene de la telenovela “*Betty la fea*” (1999) donde Gab es Betty la fea por sus gafas, Paco es Sandra la jirafa solterona por su tamaño (aunque él diga que es Aura la pechuguín por su cuerpazo), y yo Bertha la gorda por obvias razones físicas. Conforme fuimos creciendo, nos fuimos haciendo de romances, aventuras y amistades que a los tres no nos parecen las de uno ni las del otro, por eso decidimos dedicar una vez al mes una noche de cuartel donde nos vemos sin amantes, ni aventuras, ni amigos extras que se roban los celulares, ni hippies cuir, ni chinitas cagonas. Hace poco se les unió Walpurgis Gara rompiendo con el acuerdo, Gab y Paco pusieron las reglas para que ella saliera en esas noches, ella se convirtió en la excepción. Si ella salía vendrían con nosotros el que se vuela los celulares, la chinita cagona o alguien más, tuve que ceder.



Fig. 21. #ElCuartel. De izquierda a derecha: Benjamín, Gabriel, Francisco.  
La fotografía es cortesía de Paco.



Fig. 22. #ElCuartel. De izquierda a derecha: Gabriel, Walpurgis, Francisco.  
La fotografía es cortesía de Paco.

Al principio me molestaban las nuevas reglas del juego, pero después comprendí que si ellos estaban conmigo en todos los aspectos, yo debería estar con ellos de la misma forma, dice Gab que esto es una forma de cuidarnos y compartir experiencias; y así es. Walpurgis no ha salido mucho con #ElCuartel, han sido como 4 o 5 veces, salir con ella es todo un trámite que a veces prefiero evitar.

En tantos años de amistad no habíamos hecho un viaje de más de una noche juntos, la ocasión se presentó en enero de 2014. Antes de terminar diciembre fuimos a cenar elegantemente a un VIPS y se armó el reventón, fuimos a casa de Gab y buscamos destinos, las dos opciones eran: Guanajuato y Puerto Vallarta. La primera nos parecía un destino aburrido no apto para almas de 15 años, y la segunda pintaba como el destino de la perdición, la lujuria y la mejor opción; las tarjetas de crédito de Paco y Gab se calentaban, menos la mía porque no tengo, mis condiciones laborales de pobresor y estudi hambre de maestría en asuntos sin importancia no me permiten tener una, así que les fui pagando en cómodas mensualidades. Al llegar al aeropuerto y ver nuestras maletas; la mía era la más grande, ellos intuían que adentro venían una peluca, unas zapatillas, medias y un par de tetas, maquillaje y el resto de mi muda; aquí comenzaba la aventura.

Llegando a Puerto Vallarte, después de instalarnos en el hotel alejado de toda juventud y diversión, cada quien se enfocó a lo suyo: Paco buscó lugares de masajes, Gab buscó bares y cantinas, y yo lugares donde podría encontrar dragas y vestidas. Aquella noche decidimos ir a *"Paco's Ranch"*, fue nuestra mejor opción, las bebidas súper baratas y al 2x1 con todo y krokodil, en todo el tiempo que tengo correteando vestidas nunca había visto show parecido, figuraban Gloria Trevi, Bibi Gaitán, Celine Dion, Beatriz Adriana, Maricela, Irma Serrano, entre otras; la música era de todo un poco y estaba abarrotado. Nuestra segunda noche regresamos al mismo lugar, pero ahora

venía Walpurgis, conocimos a Benjamin Schatz en “*Vallarta Cora*”, él resultó ser drag queen de Broadway, pertenece al grupo “*The Kinsey Sicks*”<sup>5</sup> donde interpreta a Rachel Kinsey; le comenté sobre mi ahora ya proyecto de maestría “Walpurgis Gara”, le pareció interesante la forma en que la había construido y cómo la insertaba en el arte y la Academia, nos ofreció su casa para que yo me pudiera draguear.

Al llegar a su casa, una residencia de cuatro niveles y una terraza sublime, nos mostró los posters y fotos de sus presentaciones; sacó de una bodeguita un maletón que al abrirlo me dejó ver una gran cantidad de maquillaje, estaba repleta, eso era como el cofre de Pandora para mí. Me dio rienda suelta para disponer de ellos, no lo pensé mucho, su maquillaje era M.A.C y el mío era BISSU de tres por quince en las tiendas del Centro. El maquillaje de la segunda noche en Vallarta era en tonos azules y morados, cejas muy arqueadas y delgadas, chapas muy redondas, labios muy gruesos, un lunar, una peluca azul rizada y mi barba; el vestuario consistía en un camión estampado con el cuerpo de una mujer que viste bikini, esa me la compraron entre Paco y Gabriel. Benjamin Schatz nos acompañó esa noche para brindarnos seguridad y transporte.

En la siguiente página: Fig. 23. Walpurgis con Benjamin Schatz en *Paco's Ranch*. La fotografía es cortesía de Paco. Enero 2014.

---

<sup>5</sup> Es un grupo de teatro político tirándole a cabaret pero glamuroso, se llaman The Kinsey Sicks por Alfred C. Kinsey, él fue el primero en estudiar el comportamiento sexual de hombres y mujeres, diseñó la Escala de Kinsey sobre la heterosexualidad-homosexualidad, concluyendo que la mitad de los hombres habían experimentado relaciones homosexuales de algún tipo. La última parte del nombre Sicks se justifica por la forma de catalogar la homosexualidad como enfermedad.



El camino es largo y la historia no tiene fin, podría seguir contando más historias que he vivido bajo esta dualidad; sin embargo, considero oportuno parar aquí, ya me cansé de hablar de mí en diecisiete páginas. Sólo quería mostrarles la forma en que se construyen Walpurgis y Benjamín, son dos personalidades diferentes y un mismo cuerpo que se transforma noche tras noche, no busco una imagen en particular, porque Walpurgis es eso: un ente mutable y con cabida en todos lados, que se apodera del cuerpo de Benjamín para llevar a cabo locuras en contra de la normatividad de género. Ella y yo somos disidentes de las reglas del juego, buscamos una alternativa, o la otra cara, del amor, los sexos, los cuerpos...en pocas palabras, buscamos otras formas de deseo.

En la siguiente página: Fig. 24. Walpurgis al final de la noche. Fotografía cortesía de Gabriel Membrillo. Mayo 2014.







# CAPÍTULO 3.

## Lo anormal y el (des)hacer.

*¿Quién tendrá  
la vela a Sara Montiel?  
Para que nos perdone  
la frivolidad  
de habernos sumergido  
de lleno en lo prohibido  
y rechazar cualquier señal  
de normalidad.*

(GARA, Olvido, I.Canut, P. Sycet, F. Delgado y M. Canut)



### III.I SOBRE LO ANORMAL.

#### El momento transversal.

La cosa y lo real se resumen en <<desarrollo>>, y debemos entenderlo como un límite donde las cosas y lo real se terminan o éstas se niegan, es decir, donde esas verdades universales se diversifican en otros saberes. A partir de estos *otros* saberes somos el resultado perdido de la Modernidad que anhelaba Hegel (1770-1831), el pasado regresó y la transformación se estancó; él pensaba que:

[...] el espíritu que se forma va madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, va desprendiéndose de una partícula tras otra de la estructura de su mundo anterior y los estremecimientos de este mundo se anuncian solamente por medio de síntomas aislados; la frivolidad de lo desconocido son los signos premonitorios de que algo otro se avecina.<sup>1</sup>

Sin embargo, ni en el mundo de Hegel ni en el nuestro la realidad es perfecta; lo que caracterizó el tiempo de Hegel fue la constitución del sujeto moderno, se dejó de ser

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenología...*, p. 12.

bárbaro/esclavo/leproso/apestado/loco para convertirse en individuo político libre y razonable. Se establecieron dos tipos de individualidades, la hegemónica y la patologizada, donde ésta última tenía el derecho y la oportunidad de volverse hegemónica y formar parte de ese gran aparato universal llamado sociedad. Para Hegel “lo universal” implica la repetición constante e informe de lo uno y lo mismo disfrazados de diversidad, esto no es mas que una fórmula gastada, estancada en un punto del camino, monótona y estéril.

Creo que partir de lo irreal se revela la incapacidad y la poca fuerza que puede tener un <<absoluto>> , así se disuelve lo determinado como punto de partida en este proceso de *devenir otro*, como proceso de reflexión entre el principio y el fin de uno mismo; por eso, el devenir es considerado por Hegel como una igualdad entre “lo mismo” y la negación del sí mismo. Es una negociación en lo inmediato del ir y el venir, en este punto: “(e)l sujeto se adopta como un punto fijo, al que se adhieren como a su base de sustentación los predicados; por medio de él, podría el contenido presentarse como sujeto.”<sup>2</sup> Se trata de hacer evidente la deficiencia de lo universal desde nuestra propia experiencia, somos un punto en el plano que nos construimos con base a lo que nos rodea en nuestro espacio-tiempo; nuestra transformación, o devenir, dependerá de todo aquello que nos toca, nos sujeta y nos atraviesa.

En función a esto que nos sujeta y nos constituye, recupero la noción de <<transversalidad>>, propuesta por Félix Guattari (1930-1982) como producto del estudio a la realidad social e institucional que construyen lo colectivo. Sus observaciones comienzan cuando el sentido de angustia se convierte en temor y peligro que instauran una *moralidad* como castigo. La Modernidad que estudia Guattari, a diferencia de la que anhelaba Hegel, es un desplazamiento entre la figura del esquizofrénico y la sociedad industrial, el *ethos* que cuestiona es la relación del individuo como una máquina consumidora y como una máquina productora. Por un lado, el esquizofrénico pertenece a un “grupo-sujeto” como un sujeto que enuncia y va en busca de intereses más amplios a los de su grupo, por lo tanto, es una máquina que produce; mientras que la sociedad

---

<sup>2</sup> *Op. Cit.*, p. 18.

industrial es un “grupo sometido” y se ajusta a la jerarquización de los demás, es una máquina consumidora.

El individuo del “grupo-sujeto” es un ser parlante que cuestiona lo ya establecido, funge como ese *fantasma* que captura lo imaginario y lo simbólico del grupo hasta llevarlo a un callejón sin salida; llegando a este punto nace la Institución como agente desterritorializador.

La misma estructura de las instituciones que no tienen otra corporeidad que imaginaria exige, para intentar tal operación, la instalación de medios institucionales particulares, pero sin perder de vista que no podrían construir otra cosa que mediaciones simbólicas que se inclinan por esa esencia a deshilvanarse en efectos del sentido.<sup>3</sup>

Así pues, la Institución es la fantasmaticación que niega, incorpora y hace suyos los datos imaginarios y simbólicos de la colectividad; es una corporación que organiza y limita el diálogo con todo aquello que cuestiona las reglas de su juego. El esquizofrénico se desarrollará como la fuga a la transversalidad, es decir, se vuela: “...a una dimensión que pretende superar las dos impasses, la de una pura verticalidad y la de una simple horizontalidad; tiende a realizarse cuando una comunicación máxima se efectúa entre los diferentes niveles y sobre todo en los diferentes sentidos.”<sup>4</sup> En otras palabras, “la transversalidad” es el espacio que ocupa el esquizofrénico ante su propia muerte, ya que recibe de forma pasiva elementos exteriores que lo determinan a partir de deseos y experiencias que lo recomponen y lo enfrenta a su propia alteridad como muerte.

¿Se es anormal o se es esquizofrénico? Si nos ponemos a pensar, ambos responden a las mismas lógicas; parten de una condición natural bastarda, son personalidades fuertes y con un gran sentido de adaptación, rinden culto a la paradoja para generar desorden. Se busca a través de extravagancias atraer la atención, este tipo de personas se deja corromper por el odio a la moral establecida; con ello pretende replantear y renegar de sus leyes. Dice Michel Foucault (1926-1984) en su libro *Los*

---

<sup>3</sup> Félix Guattari, “La Transversalidad”, en *Psicoanálisis y ...*, p. 97.

<sup>4</sup> *Op. Cit.*, p. 101.

*Anormales* que este tipo de sujeto es visto como patológico o muerto social y para reubicarlo como principio de homogeneidad social y se plantea una alternativa institucional que responda a la lógica del peligro. Parte de las categorías elementales de la moralidad para detectar el peligro y oponerse a él, para así crear los discursos del miedo y la moralización de la siguiente manera: se pretende regular a partir de la institución jurídica al delincuente; se busca normar desde el saber médico al enfermo; y se quiere normalizar en las instancias de control al anormal, “... *se trataba, en efecto de prácticas de exclusión, prácticas de rechazo, de marginalización, como diríamos hoy (...) se calificaba a los individuos entre quienes estaban enfermos y quienes no*”.<sup>5</sup> De estas técnicas de normalización como poder que se ejerce sobre los locos, enfermos, criminales, desviados, niños, pobres, surgen mecanismos de poder y exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación, negación, desconocimiento, con la finalidad de sitiar y definir presencias en un mapa. Estas técnicas que Foucault observa tienen dos caminos: uno que expulsa, excluye, prohíbe, margina y reprime; otro como poder positivo que fabrica y observa a partir de sus propios efectos. Dicha técnica es vista como el arte de gobernar, es decir, son formas de gobierno, aparatos administrativos e instituciones políticas como dispositivos o aparatos de normalización y gobierno de los niños, los locos, los pobres y obreros. En este sentido hay que entender <<la norma>> no como principio de inteligibilidad, sino como una forma de legitimar cierto poder; desde este proyecto normativo se genera la noción de <<monstruo>>: “...*es esencialmente una noción jurídica (...) lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no es sólo violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza*”.<sup>6</sup> Siguiendo esta idea, Foucault reflexiona sobre el *monstruo humano*, como aquel que tiene por referencia la infracción de las leyes y es visto como una aparición jurídico-biológica, es decir, es un fenómeno de forma espontánea y representa lo contranatural; en otras palabras, es la suma de lo imposible y lo prohibido.

---

<sup>5</sup> M. Foucault, *Los anormales*, pp. 51, 53.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 61.

### III.2 SOBRE EL DESHACERME.

#### El momento de reconocerme.

En el devenir anormal encuentro el momento de preguntarme *¿Quién soy?* No puedo dar una respuesta concreta puesto que estoy en una constante negatividad, dependo de un contexto y de relaciones sociales para dar sentido a la pregunta; ¿pero cuál es mi contexto? Vivo en un país víctima de la corrupción y la impunidad, por ejemplo, el robo de las elecciones presidenciales del 2006 donde se impuso a Felipe Calderón, la creación de un presidente mediático como Enrique Peña Nieto para el 2012, los sucesos ocurridos en septiembre de 2014 en Ayotzinapa, Guerrero, el alto índice de feminicidio en Ciudad Juárez Chihuahua y el Estado de México, el acoso a los estudiantes por parte del gobierno, la libertad de expresión callada a balazos; esto, por mencionar algunos casos. Después de esto, pregunto: ¿qué ha pasado con el Estado Nación y la identidad? Todo esto se ha vuelto añicos, hoy en día ya no hablamos de nacionalismo; sin embargo nuestros gobiernos se empeñan en reestructurar un *ethos* idealizado e inexistente a través de la violencia.



Para que el *ethos* se instaure necesita ser colectivo, e imponer su carácter de comunidad desde la violencia, “(...) *si bien el ethos colectivo se ha vuelto anacrónico, no se ha convertido en pasado: persiste en el presente como un anacronismo. Se niega a volverse pasado, y la violencia es su modo de imponerse al presente.*”<sup>7</sup> Se vuelve un tipo de violencia ética y epistémica al tener un carácter de universalidad; el *ethos* apelará a los problemas sociales, mientras que el individuo (o particular) será construido desde la moral, esto porque lo universal no es inclusivo y niega los derechos del individuo. Así pues, lo universal será ajeno a toda realidad y sin poder ser un modelo de vida.

El problema radica en dos puntos, el primero, es imposible seguir viendo en la normatividad como el único modelo de vida; el segundo, y el que más me interesa, se tienen que despatologizar las identidades y los cuerpos. No podemos seguir pensando desde el binarismo genérico normativo. La tradición histórica, social y política se ha encargado de deshumanizar la humanidad, haciéndola actuar como máquinas de mera producción-consumo; se ha propuesto que las <<multitudes queer>><sup>8</sup> se encarguen de re-humanizar la humanidad a partir de figuras de alteridad como: bolleras, maricas, travestis, transexuales, cuir, cyborg, monstruo. Me refiero a estas figuras de alteridad como condensación y desplazamiento del imaginario, como formas de exclusión para describir lo que no se conoce; las *multitudes queer* han de optar por estas figuras como contra-argumentación política, es decir, como saberes y armas históricas para deslegitimar y desestabilizar las individualidades.

Así pues, pensar en lo universal como violencia es imposible por sí solo, es violento en la forma en que se impone y se excluye a partir de la indiferencia social; querer ser individual implica la muerte (social). Las disidencias sexuales nos vemos

---

<sup>7</sup> J. Butler, “Dar cuenta de sí mismo”, en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, p. 15.

<sup>8</sup> Término propuesto por Beatriz Preciado, el cual podría ser definido de la siguiente manera: “*El cuerpo de la multitud queer aparece en el centro de lo que podríamos llamar (...) un trabajo de ‘desterritorialización’ de la heterosexualidad. Una desterritorialización que afecta tanto al espacio urbano (por tanto, habría que hablar de desterritorialización del espacio mayoritario, y no de gueto) como al espacio corporal. Este proceso de ‘desterritorialización’ del cuerpo supone una resistencia a los procesos de llegar a ser <<normal>> (...) No hay diferencia sexual, sino una multitud de diferencias, una transversalidad de las relaciones de poder, una diversidad de las potencias de vida*”. En: Beatriz Preciado, “Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales””, en *Revista Multitudes No. 12*, Paris, 2003, pp. 160, 166.

afectadas por la constante sublimación y normalización por los medios de comunicación y las estrategias propias del sistema; sin embargo, esto nos da pie de lucha, puesto que: “(...)cuando se cuestiona la normalidad, cabe cuestionar también la pretensión de clasificar a los sujetos según, con quién se acuestan (...) la normalidad alza los estándares de la heterosexualidad(...)”<sup>9</sup> Pensemos en lo que nos muestra *La otra familia* (Gustavo Loza, 2011), en esta película podemos observar los problemas que las parejas homosexuales tienen para contraer matrimonio y adoptar/tener hijos; estamos viendo la reiteración del modelo de familia hegemónica, al mismo tiempo vemos la modelización del homosexual: blanco, atlético, educado, acaudalado. ¿Y dónde se dejan a los otros cuerpos identificados como homosexuales?

Esta normalización de la homosexualidad erige, además, una personología y una moda, la del modelo gay (...) pasa a tomarse como modelo de conducta. Este operativo de normalización arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos –que en general son pobres- sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares.<sup>10</sup>

A diferencia de lo que se puede ver en la película *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) donde la figura principal es “La Manuela” un amanerado, travesti, moreno, desnutrido, marginado, agresivo...es un marica, una loca. Ésta se encuentra en un constante *devenir mujer*,<sup>11</sup> pues a partir de este proceso/mutación devenir loca (mujer) implica una fuga de la normalidad; es decir, se aparta de la universalidad de la norma, para dar cabida a todas las sexualidades como deseo. La Manuela es quien subvierte el deseo de La Japonesa así como el del Pancho; esta loca es el horror y el prohibicionismo sexual vuelto persona.

---

<sup>9</sup> Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, en *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, p. 32.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>11</sup> Dice Teresa de Lauretis al respecto: “...las mujeres como seres históricos, sujetos de relaciones reales, están movitavadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable en nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de las representación. Esas mujeres continúan deviniendo la Mujer, continúan atrapadas en el género ...nosotras persistimos en esta relación imaginaria aun cuando sabemos, como feministas, que no somos eso, sino que somos sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales, que incluyen centralmente al género”, en DE LAURETIS, TERSA, “La tecnología del género”, p. 16.

Ya he hablado sobre las condiciones que hacen al sujeto inteligible (normas éticas y marcos morales), sin embargo, el sujeto es quien delibera críticamente sobre estas condiciones como posibilidades de vida; cuando me pregunto sobre mi mismidad, debo tener en cuenta una temporalidad que me antecede y me precede, es decir, mi historia depende de la historia/relaciones con los otros y sus normas. Sobre este ser en transición-construcción desde el negar la identidad superior, Judith Butler recupera de Theodor W. Adorno el concepto de <<dialéctica negativa>> “(...)cuando las pretensiones de colectividad resultan no ser colectivas y las pretensiones de universalidad abstracta resulta no ser universales (...) Lo universal no sólo diverge de lo particular: esa divergencia misma es lo que el individuo llega a experimentar, lo que para él resulta la experiencia inaugural de la moral.”<sup>12</sup> Esto quiere decir que el <<yo>> se refleja en negativo (no-yo) y así contrarrestar la agresión sobre su subjetividad que implica la universalidad; las normas siempre han estado cerca de nosotros y en nosotros, lo que se tiene que hacer es buscar la forma de hacerlas nuestras y deshacernos con ellas.

En el capítulo anterior mencionaba el carácter mutable de la norma desde su adentro, este rehacer la norma es a partir del peso moral que puede existir en la producción de un sujeto; hay que buscar la forma de relacionarnos con la norma para volvernos inteligibles, es decir, es una negociación entre la normatividad y mi deseo. Hay que ver en la norma, cualquiera que sea, un tipo de daño que nos hiere, y a partir de este daño/interpelación nos volvemos consientes de nuestra existencia.

Al preguntarnos si hemos causado ese sufrimiento, una autoridad establecida nos pide no sólo que admitamos un vínculo causal entre nuestras acciones y el padecimiento resultante, sino también que reconozcamos nuestra responsabilidad por ellas y sus efectos. En ese contexto, nos vemos en la situación de tener que dar cuenta de nosotros mismos.<sup>13</sup>

Darme cuenta mi mismo, es saberme interpelado-afectado-producido por una autoridad que me pide cuenta de mis instintos; volvemos al punto reiterativo del poder, alguien

---

<sup>12</sup> J. Butler, *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 22.

superior me ha interrogado. El asumirme como un <<yo>>, o bien, desde la confesión, son los parámetros bajo los cuales la norma me pide dar cuenta de mi mismo; de ahí que comencemos a reflexionar sobre nosotros mismos a partir del miedo y del terror. Es decir, nos volvemos responsables moralmente; esto es, que lo equivalente a la moral es el ir en contra de nuestros impulsos vitales ya que como sujetos nos relacionamos a través de códigos; los cuales, nos llevan a ver en la “autoformación”<sup>14</sup> un tipo de *poiesis*, como operación crítica que delimita las vías de hacerme inteligible dentro de un esquema histórico.

Tenemos que ver en la moral un impulso creador, en primer lugar se busca replantear el mundo relacional; esto es, la existencia de múltiples posibilidades de relacionarse sin el empobrecimiento de las instituciones, esto implica: “(...)una cultura que invente modalidades de relaciones, modos de existencia, tipos de valores, formas de intercambio entre individuos que sean realmente nuevos, que no sean homogéneos ni puedan superponerse a las formas culturales generales.”<sup>15</sup> Este tipo de relaciones se fuga a todos los tipos de vidas posibles. El segundo momento de la moral como impulso creador, depende de una estética de la existencia, es decir hacer del *bios*<sup>16</sup> los materiales de una obra de arte, es decir, debemos vernos como la obra de arte; tenemos que buscar la forma en que un tipo de relación conmigo mismo está ligada a una actividad creadora. Así pues, la relación conmigo mismo es <<moral>> y moldea la constitución del sujeto a partir de sus propias acciones: comportamiento, sujeción, ascetismo y propósitos de la persona.

---

<sup>14</sup> Butler retoma el término de Foucault: “...proceso en el que el individuo delimita esa parte de sí mismo que constituirá el objeto de su práctica moral, define su posición con respecto al percepto que seguirá y se inclina por cierto modo de ser que funcionará como su meta moral. Y esto le exige actuar sobre sí mismo, supervisarse, probarse, mejorarse y transformarse.” (Apud. J. Butler, *Op. Cit.*, p. 32)

<sup>15</sup> M. Foucault, “El triunfo de lo social del placer sexual. Una conversación con Michel Foucault. (Entrevista con Gilles Barbedette, 1981)”, en *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, p. 118.

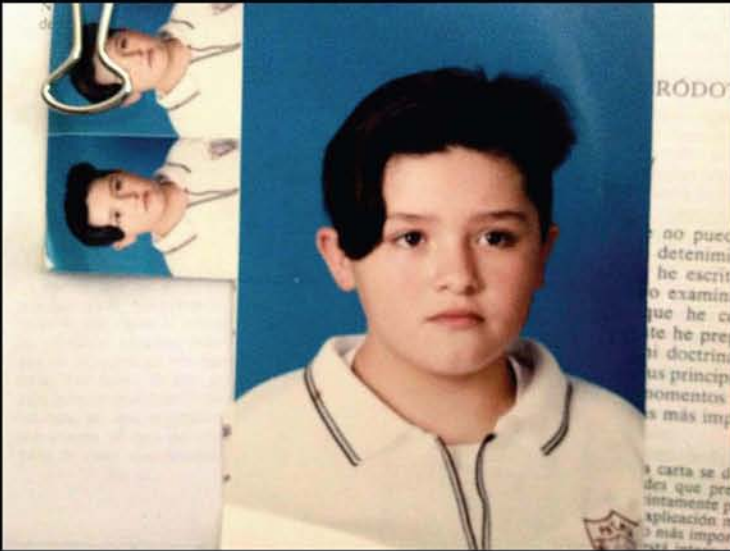
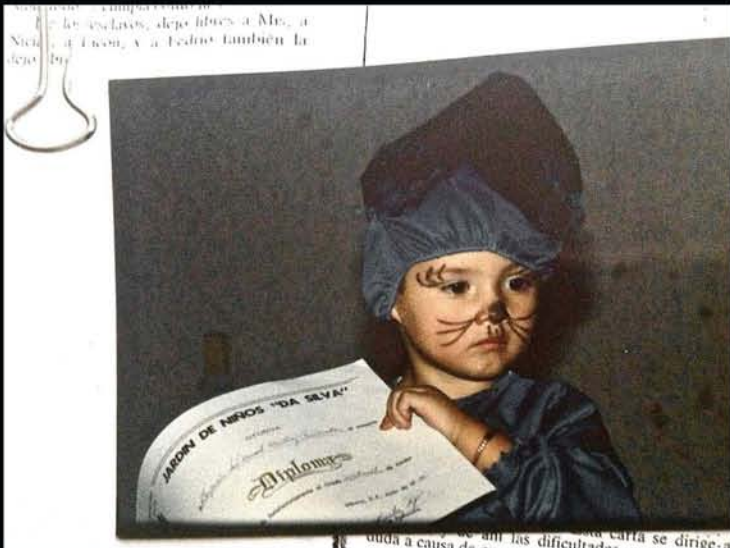
<sup>16</sup> *Bios* hace referencia a un tipo de vida natural/biológica de los seres humanos (nacer, crecer, morir), es la existencia misma desde el satisfacer las necesidades físicas. Otra forma de considerar *bios*, es como una manera de vivir del individuo en el espacio público. Foucault ve en *bios* el ser consiente de que somos una especie viviente y de tener cuerpo, que dependemos de las condiciones de existencia o procesos de vida como control y modificación de la misma.



BENJAMÍN-WALPURGIS

Memoria corporal.











# RAZONAMIENTOS FALTANTES.

Identidad y política.

*“Hagamos algo superficial y vulgar  
algo tonto que hayamos hecho ya  
llevamos meses sin poderlo hacer  
va siendo hora de intentarlo otra vez.*

*Dices que vas a sorprenderme  
yo te digo que no  
no me importa lo que tu te inventes  
yo ya lo hice mejor.”*

(Nacho Canut)



## DESDE LO CUIR.

En el capítulo tres me preguntaba ¿qué está pasando con el Estado-nación? Cuestionarlo, implica hablar de *soberanía*, ésta es la capacidad y el poder sobre el hacer morir y dejar vivir; es una política de la muerte que hace referencia a las ficciones del enemigo, lo colosal y lo monstruoso: “*La percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad(...).*”<sup>1</sup> Esta estrategia biopolítica tiene como resultado el control y la distribución de la población en grupos biosociales: los unos y los otros. Achille Mbembe ve en el racismo el resultado del control y la distribución que las políticas occidentales ejercieron sobre los pueblos extranjeros; el racismo como alteridad es parte de la tecnología y la política de la muerte.

La Teoría Queer como resultado de la suma de los feminismos decoloniales chicano y afroamericano, el feminismo de la diferencia, los estudioslésbicos y gay; se

---

<sup>1</sup> Achille Mbembe, *Necropolítica*, [Trad. Elisabeth Falomir Archambault], Ed. Melusina, España, 2011, p. 24.

formula para legitimar la posición política de los colonizados, es decir, dejar de ser esos sujetos monstruosos de sexualidades perversas. Se plantea en; “(u)n escenario donde los <<otros>> dejan de situarse en los territorios coloniales <<exteriores>> para situarse en el corazón de la metrópoli.”<sup>2</sup> Esto implica cuestionar las pertenencias identitarias desde la ciudadanía, la frontera, la raza y la diferencia, como posibilidad para la politización de las diferentes diferencias<sup>3</sup>; se debe hacer desde una perspectiva no normativa en la que se renuncie a las jerarquías opresivas. Nxu Zänä se han esforzado en decir que la Teoría Queer se enfoca a la sexualidad individual y elimina la posibilidad de organización colectiva; ella se pregunta:

(...) ¿por qué a mí y a los pueblos indígenas ha de negárenos la posibilidad de autodeterminarnos indígenas? Si finalmente el término “indígena” fue acuñado dentro de un sistema de opresión para diferenciar al hombre blanco europeo civilizado de nosotras (...) los queer cumplen la función final de penetrar los cuerpos marginas hasta legitimarlos y anexarlos a las mismas instituciones que forman los pilares del dispositivo de sexualidad.<sup>4</sup>

Lo que ella no entiende, es que nadie nos niega la oportunidad de autoenunciarnos como satisfacción personal prescindiendo de la influencia de los otros, y en el momento en que soy miembro de un grupo que pertenece a una multitud humana, nos podemos organizar en colectividad. Aquellos que han apelado por procesos de desterritorialización (feminismos, economías alternativas, indigenismos, etcétera) se han olvidado que éstas generan diferentes formas de reterritorialización que crean comunidades apoyadas en el imaginario local y no en el imaginario nacional.

El Estado está volviendo a su forma más primitiva y el nacionalismo se recrudece, el Estado-nación vive una crisis en la que la dominación es desvergonzada, lo que ha potencializado formaciones sociales no nacionales, es decir, <<producción de localidad>>; la cual funciona como estructura del sentimiento de existir juntos y en

---

<sup>2</sup> Carmen Romero Bachiller, “Poscolonialismo y Teoría Queer”, en David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.), *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, 2ª ed., EGALES, España, 2005, p. 150.

<sup>3</sup> Ver nota 8, capítulo 3.

<sup>4</sup> Nxu Zänä, *Contra la teoría Queer. (Desde una perspectiva indígena)*, en <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Contra-la-teoria-Queer> (2 de Mayo de 2015).

unión, en otras palabras, *copresencia viva*. Éstas tienden a desafiar el orden del Estado-nación, a partir de la elaboración de: “(...) mundos existenciales constituidos por asociaciones relativamente estables, historias relativamente conocidas y compartidas, y espacios y lugares recorridos y elegibles colectivamente (...);”<sup>5</sup> para que estos espacios existenciales y colectivos sean efectivos, se necesita de los recuerdos locales (ideales) así como de un lugar para congregarse, dando como resultado <<translocalidades>>. Por lo general, estos espacios están en desacuerdo con las necesidades reguladas del Estado-nación.

Para poder entender el desplazamiento lingüístico y político de *queer* a *cuir*, es necesario posicionarse desde la <<translocalidad>> , en la que existe el derecho de gozar mí cuerpo desde su particularidad y en relación a los otros cuerpos que construyen la translocalidad o frontera, tal como lo piensa Gloria Anzaldúa:

Un lugar impreciso e indeterminado creado por el residuo emocional de los límites desnaturalizados. Un constante estado de transición y cambio. Lo prohibido y lo no permitido son sus habitante. Los atravesados viven aquí: el extráctico, el perverso, el queer, el problemático, los monstruosos, el mulato, el mestizo, el muerto en vida: en suma, aquellos que transgreden, que cruzan, o que simplemente van más allá de los confines de lo <<normal>>. <sup>6</sup>

Pensar lo *cuir*, es pensar en un devenir minoritario desde lo periférico, y en particular el Sur, como campo político donde se experimentan modos alternativos y disidentes de subjetivación. Hay que diferenciar entre la Teoría Queer como una metodología que estudia y propone formas de retorcer esquemas culturales, del concepto *queer* que hace referencia a prácticas sexuales y modos de comportamiento de la clase media blanca norteamericana; mientras que no exista una teoría *cuir*, se piensa este concepto como modos de existencia y pertenencia en contextos racializados, problemas de clase, nivel educativo, ciudadanía, y no necesariamente desde la diferencia sexo-género.

---

<sup>5</sup> Arjun Appadurai, “Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional”, en *Nueva Sociedad* 163, p. 111.

<sup>6</sup> *Apud.* Fernando A. Blanco, “Queer Latinoamérica: ¿Cuenta regresiva?”, en Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*, p. 32.

## DESDE EL ARTE-VIDA COMO JUEGO.

Una particularidad del *performance*, dice Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* (2004), es el momento en que el espectador se convierte en actor o ejecutante haciendo del morbo su impulso creador. Se trata de: “(...) *un espectáculo artístico en el que los espectadores se convierten en actores por le impacto del shock; además, el resto de los espectadores y los organizadores del acto los retan por momentos enfadados, irritados, risueños, enfurecidos (...).*”<sup>7</sup> Así pues, lo que se busca con el *performance* es la transformación de quienes participan en él. El *performance* de Walpurgis Gara me enseñó a crear acontecimientos y situaciones en las que se someten a revisión las normas de la vida misma, en estas acciones el espectador reacciona al sentirse agredido-afectado-interpelado en la manera en que transformo mi cuerpo y mi masculinidad; con mi transformación encuentro dos elementos propios del *performance*: es un ritual y un espectáculo.

---

<sup>7</sup> Erika Fisher-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 31.



Como ritual tiene la capacidad de transformación espiritual, es decir, me lleva a un más allá de mí mismo; es entrar en un estado de comunión de mi cuerpo en un momento en el que las convenciones sociales y morales no existen. Se trata del momento de no-identificación al ver mi rostro sin rasgo alguno, es como si fuera andrógino. Ahora bien, como espectáculo suscita al morbo; que son las acciones más temidas y esperadas por los espectadores donde se mezclan miedo, fascinación y curiosidad. En este sentido, a partir del ritual y del morbo, se crea el <<acontecimiento>> donde se rompen los papeles cotidianos de actor y espectador.

Para que un acto sea performativo depende de condiciones institucionales y sociales, donde: “(...) *se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social.*”<sup>8</sup> Un acto performativo pone en marcha una dinámica/juego: decir algo implica ejecutarlo-hacerlo. Al momento de ejecutar cualquier acción estamos sujetos por las convenciones que hacen de esa acción una realidad, es decir, que estamos siendo parte de un juego, en el que sus reglas son movimientos que se repiten constantemente para alcanzar su representación a partir de su escenificación. Dichos movimientos carecen de finalidad propia, estos movimientos libres son la características principal del jugar; pues lo que hay en ellos a partir de su repetición constante es la autorrepresentación del juego. Se trata del carácter autorreferencial del acto performativo, esto es la forma en la que me presento en el juego como espectador y jugador.

Parte de esta autorrepresentación implica el <<jugar-con>> desde la participación, en este lapso no se conocen las diferencias, ni las distancias, entre jugador y espectador: “(e)l espectador es, claramente algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él.”<sup>9</sup> En el <<jugar-con>> se encuentra ese trabajo a realizar, es decir, todos aquellos involucrados en el juego

---

<sup>8</sup> *Op. Cit.*, p. 49

<sup>9</sup> Hans-George Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 69.

tienen una función específica en el juego. Pensemos en <<Monopoly>><sup>10</sup>, donde cada uno de los participantes tiene algo que ejecutar, uno es el banco, otro el banquero, los demás serán los viajeros que compran propiedades. Dentro de mi ejercicio como Walpurgis Gara el juego tiene dos fase. La primera es el jugar-con, empieza en el momento en el que salgo al espacio público y las personas comienzan a mirarme, me siguen con la mirada y recorren mi cuerpo con ella; la segunda fase es un ser-activo-con, es cuando ese espectador me interpela a través de un insulto, albur o chiflido, en este punto el juego consiste en no dejarse vencer ni intimidar, es a través de la respuesta tratar de entablar una conversación en el mismo nivel.

Fue de esta manera en la que mi proyectó se relacionó con la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, pues ella ve en el género una repetición estilizada de actos performativos corporales:

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como ‘non-referential’ en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. (...) Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad (...) <sup>11</sup>

En este sentido, el cuerpo al verse afectado por esa repetición estilizada de actos performativos se marca culturalmente al cuerpo (sexo, género, raza), dándole una identidad performativa; en palabras de Butler, es un proceso de materialidad y corporización dentro de una realidad autorreferencial. Las condiciones de corporización y materialidad, o menor dicho, las reglas del juego son: en la repetición constante de actos estilizados está el volver a re-presentar y re-experimentar los significados sociales y culturales ya establecidos.

---

<sup>10</sup> Juego creado por Charles B. Darrow en 1934.

<sup>11</sup> E. Fischer, *Op. Cit.*, p. 54.

## DESDE EL ARCHIVO.

Lo que comenzó en un juego se convirtió en mi obra y en mi vida, ¿o en mi vida y después en mi obra?, no lo sé; sin embargo, este proyecto es un acto enmarcado en una temporalidad, donde ciertos dispositivos artísticos (fotografía, *performance*, video) se encargaron de exponer y reproducir técnicamente mi vida a través de un personaje. Dichos dispositivos tienen la ventaja de ser soportes de exhibición y permanencia, que permiten accionar la presencia y la memoria a través de la mediación técnica de éstos mismos. Alejandra Castillo ve en esta mediación técnica un régimen político-estético, que ella considera *biopolítico*, en donde la vida es artificialmente producida a través de un <<documento>>.

Este documento es un devenir obra-vida-archivo, es decir, un *bioarchivo* en palabras de Alejandra Castillo, en el cual la imagen es la huella y el cuerpo es el archivo; en ambos se dejan ver las heridas causadas por la disidencia y la desobediencia. El tipo de ejercicio corporal, performático y artístico que realicé, resiste a este *bioarchivo*, pues no me interesa mostrar mi vida y mi cuerpo desde la precarización y vulnerabilidad que

esto pueda implicar; lo que busco es un tipo de <<resistencia cuir>> que me permita alterar los significados que materializan los cuerpos en el espacio público y en la vida. Lo *camp*<sup>12</sup> como exceso me sirve para burlarme de la iterabilidad, que es ésta el verdadero archivo del cuerpo, pues automáticamente ejecuta los procesos de estandarización y normatividad.

Decidí utilizar la imagen y el cuerpo como *bioarchivo*, porque indica ese origen ontológico en el que comienzan y se reúnen mis cuestionamientos corporales y existenciales. Para Jacques Derrida el archivar implica dos inscripciones o citas: una desde la imprenta, y otra la circuncisión. La imprenta como inscripción de archivo, se puede entender desde el afuera, es decir: “(...) *si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión (...)*.”<sup>13</sup> En este sentido, mi cuerpo y los diferentes roles de género que he interpretado desde Benjamín y Walpurgis han sido dirigidos por la memorización y reproducción como archivos mismos de lo masculino y lo femenino.

La segunda inscripción de archivo implica repetición, marca gráfica, inscripción figurada e incisión en plena piel, a esto Derrida lo llamó circuncisión. “*Acumula otros tantos archivos sedimentados, algunos de los cuales están escritos en plena epidermis de un cuerpo propio, otros sobre el soporte de un cuerpo <<exterior>>*.”<sup>14</sup> Al entender la circuncisión como una marca, o herida, en cuerpo propio, pude ver las acciones políticas que el travestismo implica; me permitió ampliar mi espacio biográfico desde la autoficción<sup>15</sup>, es decir, evaluar mis posibilidades de agenciamiento y enunciación al aceptar y reconocer los testimonios de mi momento histórico: feminicidios, homofobia, transfobia, presencia del narcotráfico, ataques del Ejército, desempleo, precariedad.

---

<sup>12</sup> “Lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas (...) Lo *camp*, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado”. Susang Sontag, “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, pp. 359, 360.

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo*, p. 19.

<sup>14</sup> *Op. Cit.*, pp. 27-28.

<sup>15</sup> “(...) a diferencia de la autobiografía clásica propone un juego de equívocos a su lector o perceptor, donde se desdibujan los límites entre personajes y acontecimientos reales o ficticios (...)”. Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía*, p. 22.

A partir de esta conciencia histórica, mi espacio biográfico adquiere un carácter intersubjetivo en el que tiene: “(...) *la posibilidad de alentar una sintonía valorativa entre en el narrador y su destinatario, tanto respecto de la experiencia –la ‘vida propia’ – como la ‘vivencia de la vida misma’ (...)*”.<sup>16</sup> Se trata de las relaciones entre ética, vida y arte; es cuando el espacio biográfico adquiere valor memorial desde un pasado simbólico que afecta la experiencia individual.

Por lo tanto, el espacio biográfico y el valor memorial adquieren un carácter performático: “(...) *que no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia*”.<sup>17</sup> En este sentido el archivo fotográfico que presento funciona como restos de una vida que ha muerto entre imágenes y recuerdos afectados por la retórica tautológica, pero que quieren decir otra cosa.

---

<sup>16</sup> L. Arfuch, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>17</sup> *Idem.*



# ÍNDICE DE IMÁGENES.

En portada. Alumnos de la Escuela Activa de Fotografía Echegaray, México, 2015.

Figs. 1-4. Benjamín Martínez Castañeda, boceto para “Proyecto Walpurgis Gara”, tinta sobre papel.

Figs. 5-12. Archivo de Yuyén Gómez Maqueo Chew, fotografía digital, México 2013.

Fig. 13. Benjamín Martínez Castañeda, “Proyecto Walpurgis Gara”, fotografía digital, México, 2013. Auxiliar: Yuyen Gómez Maqueo Chew.

Fig. 14. Archivo de Canek Hernández, fotografía con dispositivo móvil, México, 2012.

Fig. 15. Archivo de Francisco Estrella, fotografía con dispositivo móvil, México, 2012.

Fig. 16. Archivo de Yuyén Gómez Maqueo Chew, fotografía digital, México, 2013.

Fig. 17. Archivo personal, fotografía con dispositivo móvil, México, 2013.

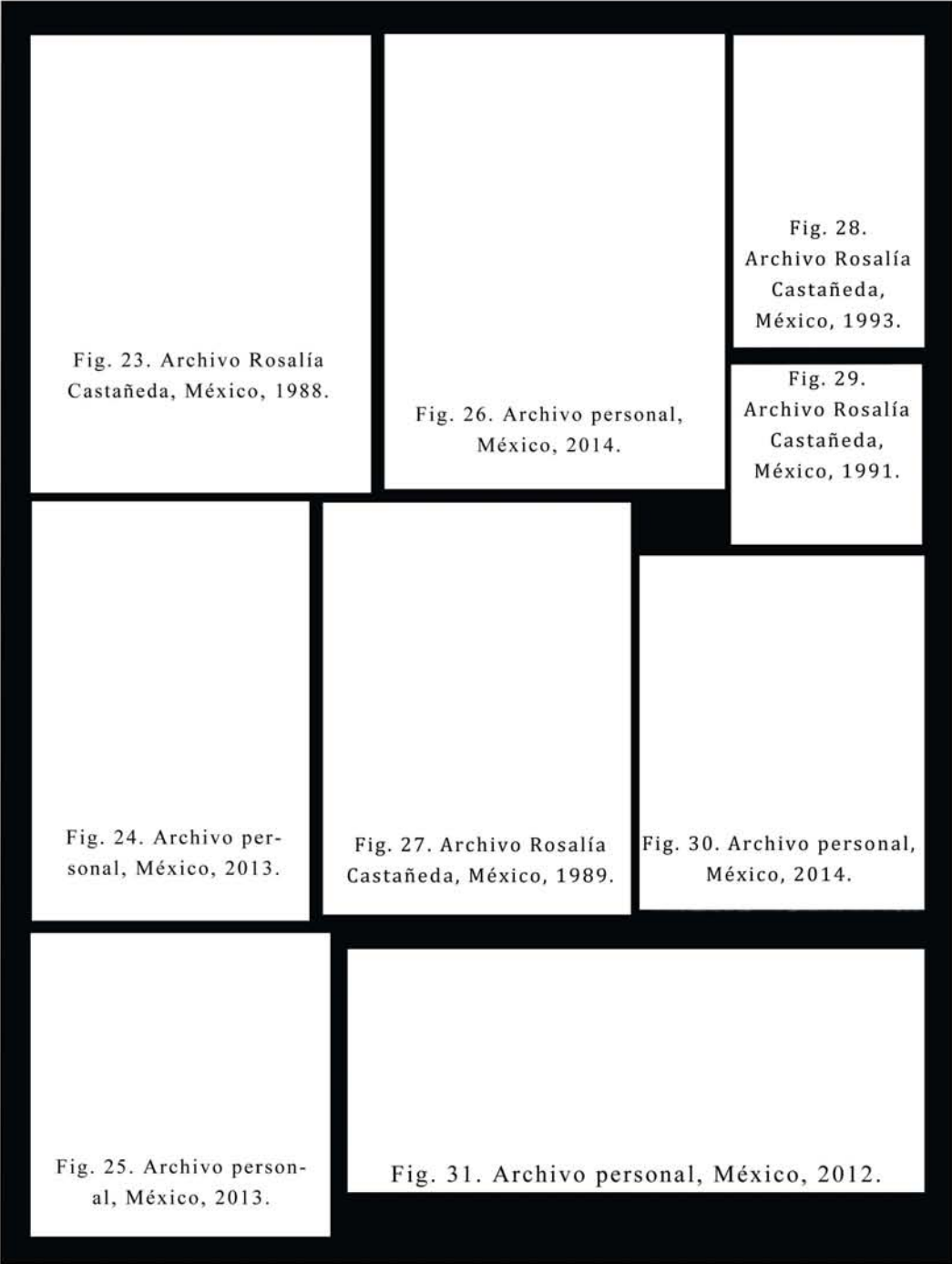
Fig. 18. Archivo personal, fotografía con dispositivo móvil, México, 2013.

Fig. 19. Archivo de Francisco Estrella, fotografía con dispositivo móvil, México, 2012.

Fig. 20. Archivo de Francisco Estrella, fotografía con dispositivo móvil, México, 2014.

Fig. 21. Archivo de Francisco Estrella, fotografía con dispositivo móvil, México, 2014.

Fig. 22. Archivo de Gabriel Membrillo, fotografía con dispositivo móvil, México, 2014.





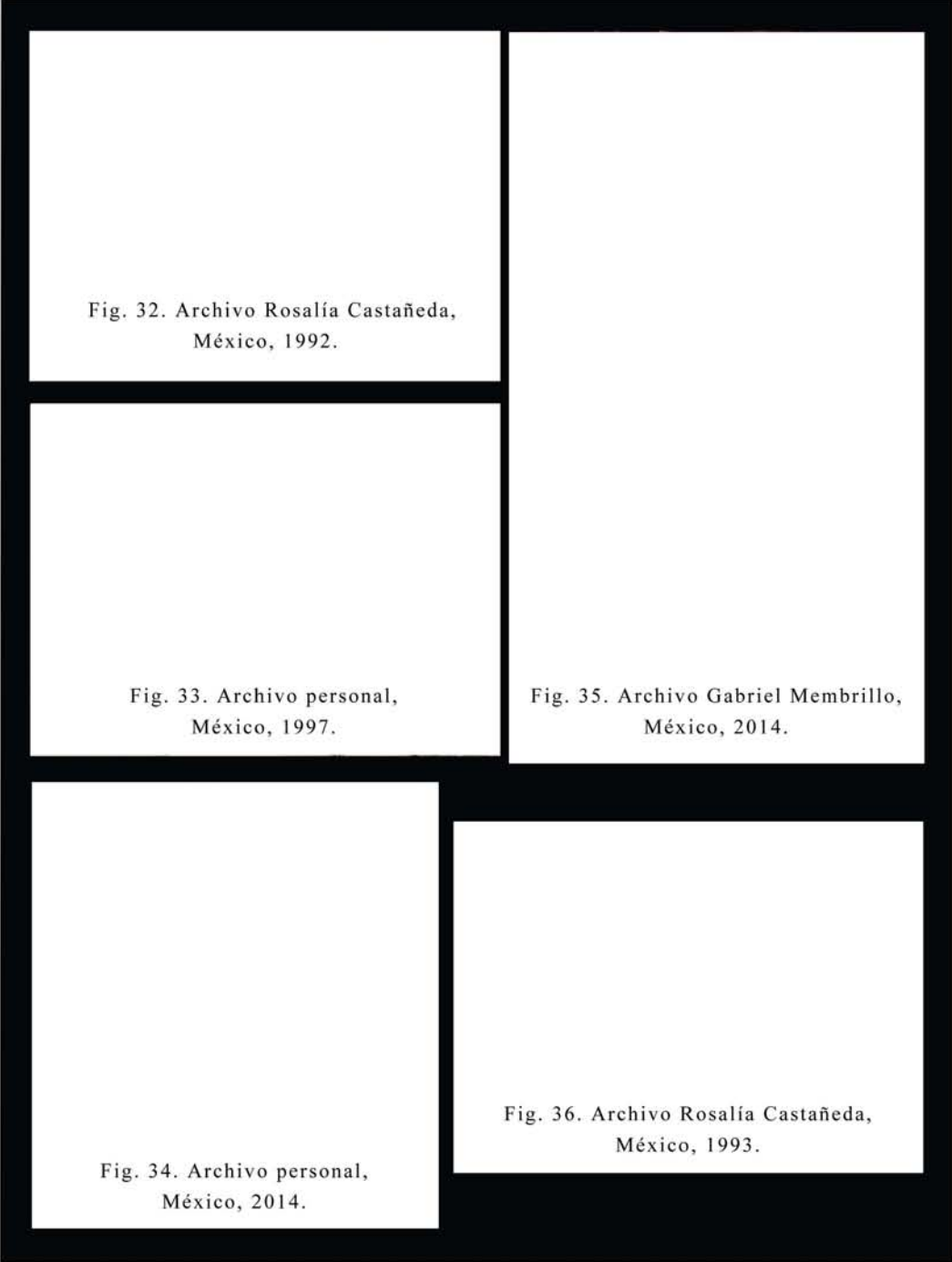


Fig. 32. Archivo Rosalía Castañeda,  
México, 1992.

Fig. 33. Archivo personal,  
México, 1997.

Fig. 35. Archivo Gabriel Membrillo,  
México, 2014.

Fig. 34. Archivo personal,  
México, 2014.

Fig. 36. Archivo Rosalía Castañeda,  
México, 1993.

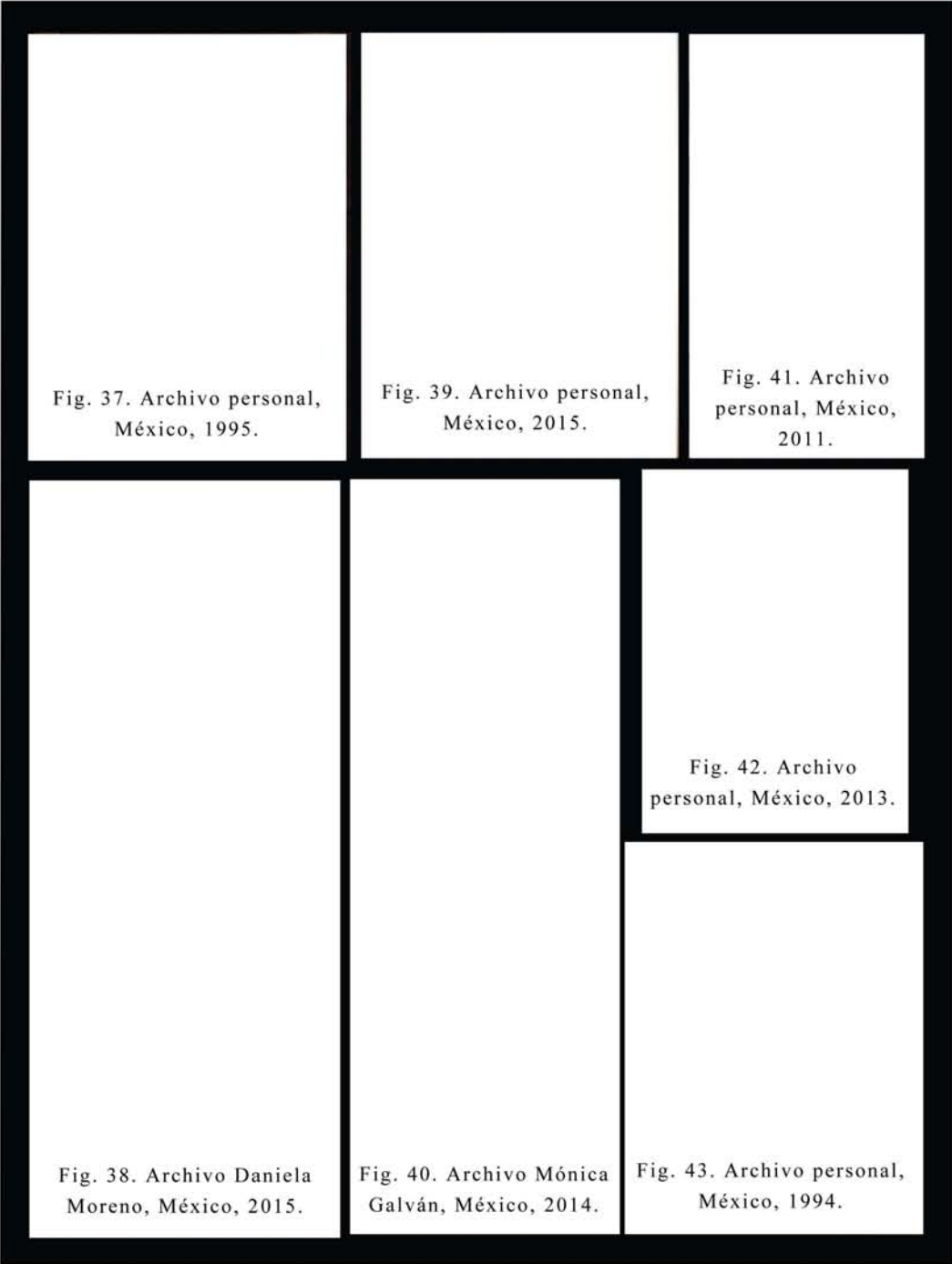


Fig. 37. Archivo personal, México, 1995.

Fig. 39. Archivo personal, México, 2015.

Fig. 41. Archivo personal, México, 2011.

Fig. 38. Archivo Daniela Moreno, México, 2015.

Fig. 40. Archivo Mónica Galván, México, 2014.

Fig. 42. Archivo personal, México, 2013.

Fig. 43. Archivo personal, México, 1994.

# FUENTES DE CONSULTA.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

ARFUCH, Leonor, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, FCE, 2013, 164 pp.

BUTLER, Judith, “Deseo, retórica y reconocimiento en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel”, en *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, (Trad. Elena Luján Odriozola), Madrid, Amorrortu, 1999, pp. 49-104.

\_\_\_\_\_, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, (Trad. Jacqueline Cruz), Madrid, Cátedra, 1997, 213 pp.

\_\_\_\_\_, *Lenguaje, poder e identidad*, (Trad. Javier Sáez y Beatriz Preciado), Madrid, Síntesis, 1997, 271 pp.

\_\_\_\_\_, “Sujetos de sexo/género/deseo” e “Inscripciones corporales, subversiones performativas”, en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, (Trad. Ma. Antonia Muñoz), Barcelona, Paidós, 2007, pp. 45-100, 253-275.

\_\_\_\_\_, “Introducción”, “Los cuerpos que importan”, “El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión” y “Acerca del término <<queer>>”, en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, (Trad. Aleira Bixio), 1ª edición, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 17-94, 179-203, 313-339.

\_\_\_\_\_, “Introducción: Actuar concertadamente”, “Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual”, en *Deshacer el género*, (Trad. Patricia Soley-Beltran), Barcelona, España, 2006, pp. 13-66.

\_\_\_\_\_, “Dar cuenta de sí mismo”, en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, (Trad. Horacio Pons), Buenos Aires, Amorrortu, 2005, pp. 13-60.

CASTILLO, Alejandra, *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*, Santiago, Palinodia, 2014, 147 pp.

DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, (Trad. Francisco Vidarte Fernández), Madrid, Trotta, 1997, 107 pp.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

AUSTIN, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*, (Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi), Barcelona, Paidós, 1982, 217 pp.

DERRIDA, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la Filosofía*, (Trad. Carmen González Marín), 7ª edición, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 347-372.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, (Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha), Madrid, Abda editores, 2011, 427 pp.

FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, 192 pp.

FOUCAULT, Michel, “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, (Trad. Ulises Guñazú), 2ª edición, México, Siglo XXI, 2009, pp. 161-194.

\_\_\_\_\_, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, (Trad. Horacio Pons), Buenos Aires, FCE, 2000, 350 pp.

\_\_\_\_\_, *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, (Trad. Horacio Pons. Edición de Edgardo Castro), Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, 266 pp.

KIRBY, Vicki, *Judith Butler: Pensamiento en acción*, (Trad. Diego Luis Sanromán Peña), Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2011, 207 pp.

KOSOFKY Sedgwick, Eve, “Queer and Now”, en *Tendencias*, Londres, Routledge, 1994, pp. 7-8. Versión en español: “A Queer y ahora”, en MÉRIDA Jiménez, Rafael M (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, (Trad. María Antònia Oliver-Rotger), Barcelona, Icaria, 2002, pp. 37-38, 39.

LEMEBEL, Pedro, “Nalgas lycra, Sodoma disco”, “ Los mil nombres de María Camaleón”, “Su ronca risa loca (El dulce engaño del travestismo prostibular)” y “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”, en *Loco afán. Crónicas de Sidario*, 2ª ed., Santiago, LOM, 1997, pp. 51-54, 57-62, 77-90.

PÉREZ Navarro, Pablo, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, Barcelona, EGALES, 2008, 185 pp.

PERLONGHER, Néstor, “El sexo de las locas” y “Los devenires minoritarios”, en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1996, pp. 29-34, 65-76.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, (Trad. Ariel Dilon), Buenos Aires, Manantial, 2010, 131 pp.

VITERI, María Amelia, “ ‘Queer no me da’: traduciendo fronteras sexuales y raciales en San Salvador y Washington D.C.”, en ARAUJO, Kathya y Mercedes Prieto (ed.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, Ecuador, Ed. FLACSO, 2008, pp. 91-105

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA.

AUSTIN, John Langshaw, “Otras mentes”, “Emisiones realizativas”, en *Ensayos Filosóficos*, (Trad. Alfonso García Suárez), Madrid, Revista de Occidente, 1975, pp. 87-118, 217-232.

BOURDIEU, Pierre, “Lenguaje y poder simbólico”, en *¿Qué significa hablar?: economía de los intercambios lingüísticos*, (Trad. Esperanza Martínez Pérez), 3ª edición, Madrid, Akal, 1985, pp. 63-104.

Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (editorxs), *Por un Feminismo sin mujeres. 2º Circuito de Disidencia Sexual CUDS*, Santiago, CUDS, 2011, 189 pp.

GADAMER, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, (Trad. Antonio Gómez Ramos), Barcelona, Paidós, 1991, 124 pp.

GUASCH, Ana María, “La mirada múltiple a la realidad 1985-1995”, en *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 471-575.

GUATTARI, Félix, “La Transversalidad”, en *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*, (Trad. Fernando Hugo Azurra), Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, pp. 92-107.

HEGEL, George W. F, “Las tareas científicas del presente”, “El desarrollo de la conciencia hacia la ciencia”, “Introducción (Propósito y método de esta obra)”, “Independencia y sujeción de la autoconciencia; señorío y servidumbre”, en *Fenomenología del espíritu*, (Trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra), 1ª ed., 20ª reimp., México, FCE, 2010, pp. 7-25, 51-60, 113-121.

JAMESON, Fredric, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Teoría de la posmodernidad*, (Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo), Madrid, Trotta, 1996, pp. 23-83.

KRISTEVA, Julia, “Sobre la abyección”, en *Podere de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, (Trad. Viviana Ackerman y Nicolás Rosa), 6ª edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pp. 7-45.

NIETZSCHE, Friedrich, “Notas sobre retórica (Verano de 1872 – comienzos de 1873)”, en *Escritos sobre Retórica*, (Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós), Madrid, Trotta, 2000, pp. 217-225.

SIBILIA, Paula, “El show del yo” y “Yo narrador y la vida como relato”, en *La intimidad como espectáculo*, (Trad. Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola), México, FCE, 20018, pp. 9-63.

SONTAG, SUSAN, “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, (Trad. Horacio Vázquez Rial), Buenos Aires, Alfaguara, 1996, pp. 355-376.

TAYLOR, Brandon, “Identidad narrativa: principios de los noventa”, en *Arte hoy*, (Trad. Isabel Balsinde), Madrid, Akal, 2000, pp. 143-166.

VIRNO, Paolo, “El hablante como artista ejecutor”, en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, (Trad. Eduardo Sadier), Madrid, Traficante de sueños, 2005, pp. 41-60.

## HEMEROGRAFÍA.

APPADURAI, Arjun, “Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional”, [Trad. Nora López], en *Nueva Sociedad 163. Aproximaciones a la globalización*, Septiembre-Octubre 1999, Colombia, pp. 109-124.

ARBOLEDAS Ríos, Paola, “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”, en *Ícono. Revista de Ciencias Sociales*, No. 39, Quito, Enero 2011, pp. 111-121.

BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, [Trad. Marie Lourties], en *Debate Feminista Año 9. Vol. 18*, Octubre 1998, pp. 296-314.

\_\_\_\_\_, “Critically Queer”, en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 1, 1993, pp. 17-32.

CORDERO Velásquez, Tatiana, “Comentarios desde el Sur”, en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 40, Quito, Mayo 2011, pp. 129-135.

DAVIS, Fernando y Miguel A. López, “Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur”, en *Ramona. Revista de Artes Visuales*, No. 99, Argentina, Abril 2010, pp. 8-9.

EPS, Brad, “Retos, riesgos, pautas y promesas de la Teoría *Queer*”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, No. 225, Octubre-Diciembre 2008, pp. 897-920.

KAMINSKY, Amy, “Hacia un verbo *Queer*”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, No. 225, Octubre-Diciembre 2008, pp. 879-895.

MARTÍNEZ, Luciano, “Transformación y Renovación: Los estudios Lésbico-Gays y *Queer* latinoamericanos”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, No. 225, Octubre-Diciembre 2008, pp. 861-876.

VÉLEZ-PELLIGRINI, Laurentino, “Teoría queer: de la esperanza al gran fraude”, en *EL Viejo Topo* No. 281, Junio 2011, España, p. 44.

VITERI, María Amelia *et. al.*, “¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina?”, en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 39, Ecuador, Enero 2011, pp. 47-60.

## CIBEROGRAFÍA.

BAUTISTA, Juan José, “¿Qué significa pensar desde América Latina?”, <http://www.afyl.org/quesignificapensar.pdf>, Febrero 2014.

RICHARD, Nelly, *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*, <http://lasdisidentes.com/2014/12/28/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones/>, Diciembre 2014.

ZÄNÄ, Nxu, “Contra la teoría Queer. (Desde una perspectiva indígena)”, <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Contra-la-teoria-Queer>, Mayo 2015.

## VIDEOGRAFÍA.

ALMODÓVAR, Pedro, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, España, 1980, 82 min.

\_\_\_\_\_, *Tacones lejanos*, España, 1991, 112 min,

\_\_\_\_\_, *Todo sobre mi madre*, España, 1999, 101 min.

\_\_\_\_\_, *La mala educación*, España, 2004, 106 min.

ELLIOT, Stehan, *The adventures of Proscilla, Queen of the Desert*, Australia, 1993, 102 min.

RIPSTEIN, Arturo, *El lugar sin límites*, México, 1977, 110 min.

SHARMAN, Jim, *The Rocky Horror Picture Show*, EEUU, 1975, 98 min.

ZADJERMANN, Paule, *Judith. Butler. Philosophe en totu genere*, Francia, 2006, 60 min.