

Continuaremos firmes,
vamos a insistir
Não sucumbiremos,
vamos a existir
Não cederemos,
vamos a



Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Gastón Rubén Severina

Cuerpo e Identidad en TRANSformación
Metodologías del arte al servicio de la subversión y la resistencia

Trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de Mestre em estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Processos Artísticos.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Rivera

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Tania Rivera

Universidade Federal Fluminense/PPGCA

Prof. Dr. Marcelo Campos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PPGARTES

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense/PPGCA

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al Brasil, a Río de Janeiro y a la Universidade Federal Fluminense, por la maravillosa experiencia, por abrirme las puertas y acogerme.

Luego, también en primerísimo lugar, a la Dra. Tania Rivera, mi orientadora, agradecer su generosidad, su dedicación y atención. Gracias Tania por los aportes siempre precisos y por acompañarme en este transitar.

Agradecer también:

A la Banca de mi *Qualificação*, integrada por el Dr. Luiz Sergio de Oliveira y el Dr. Marcelo Campos, por las generosas contribuciones que siendo atinadas colaboraron en el desarrollo de esta investigación.

A las profesoras y los profesores del PPGCA-UFF, al secretario Alessandro Patrício y a mis colegas de *turma*, por los brazos abiertos.

A mi familia: madre, padre, mis *bros*, mis cuñías y mis sobrinas, que cuando las *saudades* apretaban estando lejos, ellos estaban siempre cerca.

A los amigos y amigas de Argentina por los sueños compartidos, la militancia disidente y por incentivar me siempre a ir por más.

A los amigos y amigas del Brasil por abrazarme, cuidarme, contenerme y amarme así, genuinamente.

A las colegas y amigas, Carolina Beltrán y Celeste Mittelbach, que me cuidaron a la distancia e hicieron un excelente trabajo dentro y fuera del aula de cerámica.

A las colegas de Maestría, Marcela Cavallini y Raíza Cardoso por la amistad y el compañerismo, sin *vocês* todo hubiera sido diferente.

A los y las estudiantes del Curso de Artes, matriculados en la disciplina *Conformações através dos meios plásticos*, durante el segundo semestre del 2018 y a la colega, y también amiga, con la que compartimos el dictado de esa disciplina y las reuniones de orientación, Kika Diniz.

A la Universidad Nacional de las Artes y, particularmente, al Decano Director Lic. Rodolfo Agüero por las gestiones que posibilitaron la ausencia en mis funciones dentro de la institución.

Agradecer al arte, a sus herramientas y espacios, lugar donde me encontré, me (re)construí y me seguiré posicionando, para subvertir y des-generar todo lo que más pueda.

Por último, *quero agradecer a ele (sim a você) porque sim seu amor, sim seu acolhimento e sim sua ajuda este TRÂNSito não teria sido possível.*

Resumen

La presente investigación propone un acercamiento a la reflexión sobre cómo las “identidades sexo-genéricas” pueden, desde el campo del arte, (re)construirse utilizando las herramientas y los modos de hacer que este campo proporciona. Este trabajo se proyecta desde los procesos artísticos y las teorías *Queer* y de género, donde práctica y teoría transitan por un mismo camino. Pensando estas identidades como cuerpos en subversión y en disidencia, que a través de diversos modos de transformación subvierten paródicamente los límites que el sistema heteronormativo binario impone; desplazando a estas identidades al lugar del “otro” como espacio destinado a los cuerpos rebeldes y desobedientes. Poniendo el foco en las identidades TRANS y sus desvíos, el cuerpo en *drag* como un acto de *performance* paródica subversiva, donde el concepto de “montaje” es una herramienta para esa transformación ligada al arte; y encontrando en mis procesos artísticos aproximaciones a esta reflexión desde el cuerpo y la cerámica como materialidades en TRANSformación.

Palabras clave: Identidad – Sexo/Género - Cuerpo – *Drag* – TRANSformación

Resumo

Esta pesquisa propõe uma abordagem na reflexão sobre como as “identidades sexo-genéricas” podem a partir do campo da arte ser (re)construídas utilizando as ferramentas e as formas de fazer que esse campo proporciona. Esta é projetada a partir dos processos artísticos e das teorias *Queer* e de gênero, onde a prática e a teoria seguem o mesmo caminho. Pensando nessas identidades como corpos em subversão e em dissidência, que através de vários modos de transformação paródicos subvertem os limites que o sistema heteronormativo binário impõe; deslocando esas identidades para o lugar do “outro” como um espaço destinado aos corpos rebeldes e desobedientes. Colocando o foco nas identidades TRANS e seu desvios, o corpo em *drag* como um ato paródico de *performance* subversiva onde o conceito de “montagem” é uma ferramenta para aquela transformação ligada à arte; e encontrando nos meus processos artísticos aproximações desta reflexão a partir do corpo e da cerâmica como materialidades em TRANSformação.

Palavras-chave: Identidade – Sexo/Gênero – Corpo – *Drag* – TRANSformação

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	7
1. Sistema Sexo/Género y su potencia performativa.....	13
2. Identidad.....	18
2.1. Re-significando el lugar del “otro”	21
2.2. Identidades TRANS: la subversión encarnada.....	24
2.3. El <i>drag</i> como “Estrategia Cuir”	29
3. “Cuerpo TRANScerámico”: cuerpo + cerámica = <i>performance</i>	33
3.1. <i>Performance</i> y performatividad en combinatoria	33
3.2. Cuerpo TRANScerámico	36
3.2.1. ¿Por qué “Cuerpo TRANScerámico”?	38
3.2.2. Cuerpo y barro en TRANSformación	39
3.2.3. Abandono de la cerámica y prótesis obsoleta	41
3.2.4. La prótesis como artificio tecnológico para el montaje	45
4. Cuerpos en TRANSformación y sus modalidades de montaje	48
4.1. El cuerpo montado como “máquina” performativa.....	50
4.2. Experiencias en Drag / Montada y trucada	55
4.2.1. En el Brasil: orgullo y carnaval.....	57
4.2.2. Última producción en el Brasil: Trucada... ..	64
4.2.3. En la Argentina: cuando pegué la vuelta.....	72
5. Consideraciones finales.....	96
Listado de imágenes.....	102
Referencias bibliográficas	105

Introducción

Identidad: del latín tardío *identitas*, *-ātis*, y este deriva del latín *idem* 'el mismo', 'lo mismo'.

1. f. Cualidad de idéntico.

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

3. f. **Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.**

4. f. Hecho de ser alguien o algo, el mismo que se supone o se busca.

5. f. *Mat.* Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.

Este sustancial concepto: “Identidad”, para el cual la Real Academia Española (RAE) proporciona varias definiciones, viene atravesando mi producción artística desde hace ya varios años.

Esta forma de comenzar la introducción refleja el modo en que me acerco por primera vez a una idea, una palabra, un significante, a través del diccionario, como punto de partida para sus desdoblamientos.

La identidad, en relación y en diálogo, con otros conceptos tales como: sexo, género, deseo, cuerpo, TRANSformación, entre algunos otros, me posibilita trabajar poniendo en foco aspectos autobiográficos como así también, cuestiones o problemáticas que son parte de una colectividad en la cual tengo pertenencia: la LGBTIQ+.¹ Por consiguiente, desarrollar una investigación sobre identidad y sus diferentes posibilidades donde la “distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos” (Butler, 2017, p. 54), las prácticas del deseo escapan del binarismo y donde el cuerpo es materia prima para la transformación identitaria, se ha tornado mi objeto de estudio.

Comienzo este trabajo abordando el alcance que el sistema sexo/género tiene sobre las identidades, evidenciando cómo la norma reguladora de dicho sistema entiende el género como dependiente de una relación de causalidad con el sexo. Este direccionamiento en mi pesquisa me permite construir un basamento teórico desde donde puedo trabajar en la reflexión de las identidades que se (re)construyen en disidencia ante esta norma.

Según Judith Butler (2017), dentro del sistema “sexo/género/deseo” la construcción del género se encuentra sujeta a los actos, tanto gestuales como de habla, performativos. El trabajo teórico de esta autora me acompaña durante toda esta investigación, siendo uno de los

¹ LGBTIQ+ acrónimo compuesto por las palabras: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans (Travestis – Transexuales – Transgéneros), Intersexuales, *Queers* y más, este “más” refiere a todos aquellos sujetos e identidades que no se sienten identificados con ninguna de estas identidades ni con la heterosexualidad.

pilares fundamentales en la producción de estos escritos. También Paul Preciado (2011) colabora en este análisis, trayendo su presupuesto sobre el sexo como una tecnología de dominación del sistema heteronormativo, el cuerpo como un recorte y la biopolítica ejerciendo su control, colaborando en la significación sexual y en una formación de género predeterminada.

Desde mis producciones artísticas, intento poner en práctica una posición crítica sobre las limitaciones que este sistema sexo/género binario impone sobre las personas, cuestiono los comportamientos y los modos de actuar, normados por los lineamientos que los roles de género culturalmente performados asignan sobre la sociedad; qué deben o no deben hacer las personas, según sus roles de género, qué deben vestir o no vestir por estar encasillados dentro de ese sistema de géneros y cómo comportarse de acuerdo con ese rol impuesto.

Continúo este trabajo introduciéndome en el concepto de identidad, siguiendo las referencias teóricas y las ideas propuestas por Butler, sumadas a los planteos de otras autoras de la Teoría *Queer* y las teorías feministas. Entendiendo la identidad como un constructo que hacemos y no que somos. Tratando de pensar la misma como un devenir sin fin. A la que cada sujeto va modelando, transformando, como un proceso abierto y de mutación. Teniendo presente las influencias que la matriz cultural ejerce sobre las identidades impuestas por el sistema heteronormativo.

Stuart Hall (como se cita en Nascimento, 2013) comprende al sujeto como un productor/producto social compuesto por una multiplicidad de identidades fragmentadas, contradictorias e inestables. El proceso de construcción del sujeto apartado de una identidad fija, esencial y permanente posibilita que los LGBTIQ+ asumamos posturas que exceden la delimitación de lo que se llama “identidad sexual” (p. 85), generando espacios con fronteras diluidas y márgenes desdibujados en los cuales es posible investigar los diversos modos de construcción identitaria dentro de un campo de prácticas y relaciones, que no se ajustan y/o que desafían la heteronormatividad.

Por desafiar la heteronorma y posicionarnos en disidencia ante el sistema, este nos relega al lugar de “otro”, siendo abyectos por nuestras diferencias y situándonos en el espacio de la “otredad”. Esa otredad creada estratégicamente para reivindicar un lugar de heteroprivilegio y deshumanizar todo aquel cuerpo que se percibiera fuera de la “normalidad”.

Apropiarnos del espacio de la otredad nos posibilita resignificar ciertos códigos donde de lo negativo surge lo positivo y del insulto surge el empoderamiento y la reivindicación. De

esta forma, el interpelativo “*queer*” se transformó en acción política contestataria y, a este modo de (re)significación, se sumaron otros términos también apropiados en contexto.

También, comprender que dentro del colectivo LGBTIQ+ las identidades trans son las más vulnerables, afrontando transformaciones identitarias abiertamente visibles y poniendo en evidencia el carácter paródico del género. Subvirtiendo las normas del sistema binario, las *Drag Queens* a través de la parodia y la reafirmación performativa aplicada al gesto, al vestuario, a la teatralización, entre otros aspectos, ponen en evidencia que la construcción del género es un aspecto performado y sostenido por la repetición y preservación de actos.

Encuentro en los procesos de (re)construcción identitaria evidencias de procesos artísticos que colaboran en esa manifestación. Reconociendo en el arte un lugar poderoso, donde el uso de los lenguajes artísticos ha posibilitado una abierta, pero, sobre todo, libre forma de expresión.

Las identidades trans y, en particular, el *drag* puede configurarse también desde el arte como una “estrategia *queer*”, concepto apuntado por Butler (2015), como contrabando performático, haciendo uso del montaje en un ensamble corporal, donde el cuerpo se va modelando y montando a modo de obra de arte, como una escultura viva dispuesta a la *performance*.

Esta, la *performance*, la estudio y la proyecto como una obra interdisciplinar; donde el cuerpo es un elemento constitutivo e indispensable del lenguaje corporal y donde las relaciones de cruce y combinatorias con otros lenguajes artísticos, como el visual, el sonoro y el verbal, construyen una obra como sistema, un todo complejo en una relación simbiótica de interdependencia, donde la sustracción de algún lenguaje que la compone, implicaría una efectiva ausencia, desarmando así su estructura borromeica.²

La *performance* no se distancia de la performatividad, sabemos que ambos conceptos derivan del mismo origen y que ambos “colaboran” en la construcción identitaria, vuelvo a apoyarme en la teoría de Butler para referirme a la performatividad como la consecuencia de la iteración de actos que se sostienen a través del tiempo y en la reiteración acontece la “naturalización”, el acto se reifica; en palabras de la autora “todo ‘acto’ es un eco o una cadena de citas y esa apelación a la cita es lo que le da su fuerza performativa” (Butler, 2015, p. 317). La *performance* no deja de ser una cita, hace uso de los performativos y los lleva a la

² Borromeica deriva de Nudo Borromeo, figura topológica utilizada para entender la interdependencia de los lenguajes artísticos combinados. En el capítulo 3 vuelvo a hacer referencia a esta figura detallando con más exactitud sus cualidades.

escena, brindando la posibilidad de que en, y con, esos actos, cada individuo pueda crearse a sí mismo.

Partiendo de mi último trabajo realizado en Argentina, antes de insertarme en el Brasil donde toma cuerpo-escrita esta investigación de Maestría, la *performance Cuerpo TRANScerámico* me propone pensar el cuerpo en transformación, en mutación constante, en devenir cuerpo-deseo y en las posibilidades a ejecutar para tal fin.

Aparece la prótesis cerámica y la relación con la carne, reflexiono sobre el cuerpo cerámico (re)conociéndolo como un cuerpo trans, que adquiere su identidad cerámica en su necesaria transformación. Las prótesis cerámicas se complementan con la carne, sobre la piel dibujan un nuevo territorio corporal, desnudando un nuevo cuerpo, un cuerpo “trans” que se sostiene de una doble metáfora en su nombre TRANScerámico, ambos cuerpos trans: la evidente y previsible transformación del barro en cerámica y la contingente adecuación corporal con el uso de esa precaria transtecnología.

De esta manera me acerco al *cyborg*, cuerpo en clave tecnológica, máquina, las prótesis y los complementos protésicos a la hora del montaje del cuerpo en *drag* no escapa a la ontología del *cyborg*. Siguiendo a Haraway (1995), esta autora nos propone entender el *cyborg* como un híbrido entre máquina y organismo, como “una criatura en un mundo posgenérico” (Haraway, 1995, p. 255). Visando que podemos crear un mundo donde las dicotomías y los binarismos pueden desterrarse, donde el sexo en el *cyborg* derriba el necesario acoplamiento entre dos diferentes, que insiste en sostener la heteronorma sistémica. Y que con su aporte irónico y opositivo se encarga de poner en tensión las duplas de polaridad, ahora sí, dubitativas y nada seguras, de naturaleza-cultura, público-privado, pero, sobre todo, la de sujeto-objeto.

Es el montaje el que me lleva a desarrollar cómo esta práctica se aproxima desde el campo del arte y con sus herramientas a construir un cuerpo *collage*, un ensamblaje de partes que, fragmento a fragmento, configuran un todo; y el *drag* vuelve a ser el ejemplo, en su construcción corporal, pero, también, identitaria, la práctica del modelado y del montaje colaboran en un devenir cuerpo-significante, donde acontece un encarnar/incorporar que propone una nueva subjetividad compuesta de una hibridez entre las cualidades identitarias del sujeto y las de su *alter ego*, transitando por los desvíos como un *cyborg* subversivo del género.

Así me acerco a pensar el cuerpo-máquina y su potencial performativo, y traigo a referencia algunos ejemplos de la historia del arte, donde se hace evidente el acercamiento a entender el cuerpo y su relación con la máquina, el sujeto como parte elemental de ese

engranaje maquínico y funcional al sistema industrial de producción capitalista; o el mismo sujeto más cerca del *cyborg* que introyecta a la máquina hacia el interior del cuerpo. Los *ready-made* de Marcel Duchamp y de Man Ray, las máquinas de Francis Picabia, proponen montaje, hibridez, ensamblaje, develando la relación que existe entre los procesos de la máquina y los del cuerpo humano, apuestan al deseo, al acto sexo-amoroso, al erotismo y aparece como operación la descontextualización, la negación de la mera función y el devenir “otro”.

Encuentro en estas producciones vanguardistas la notable presencia de la ironía; en el acto de descontextualización producido por Marcel Duchamp al declarar un mingitorio o urinario industrializado como una obra de arte y nombrarlo *Fuente*, en esa acción la ironía no solo deviene sobre el objeto, sino también sobre el sujeto y el acto performativo. Comprendo que lo irónico se vincula con lo paródico y que ambos conceptos se replican en la iteración de los actos; tanto la ironía que nos acerca Haraway (1995) de la mano del *cyborg* como la parodia que nos propone Butler (2015), por parte del *drag*, están desde los espacios intersticiales subvirtiendo las estructuras de poder hegemónicas. Siendo también importante destacar que las mismas, la parodia y la ironía, no siempre se comportan subversivas. En algunos casos la parodia le es funcional al sistema del entretenimiento heteronormado capitalista, contribuyendo a reafirmar la hegemonía heterosexual.

Para finalizar vuelvo a mis producciones porque, desde y en ese territorio, encuentro mucha de la materia prima para investigar, lugar que topológicamente puede entenderse como pliegue, donde investigo al objeto, pero, también, al sujeto, al producto y al productor, la necesidad y la contingencia; y todo atravesado por el verbo que es el cuerpo en el proceso, en la acción, en el acto, en definitiva, en la *performance*.

Parto de las incipientes experiencias en *drag* de mi infancia, para posicionarme con la mirada puesta en el pasado y encuentro en él algunos códigos que se trasladan a este presente, a una actualidad dirigida por la consciente adultez, pero sensible a los temores rancios de un niño raro. Desde ahí parto, para llegar a las últimas producciones realizadas durante la segunda mitad del 2019, período espacio-temporal fragmentado entre el Brasil y la Argentina, donde mi cuerpo se rasga y como un proyectil salgo disparado al (re)encuentro con mi tierra. Ya en Argentina acontecen tres *performances* que traen la carga simbólica y subversiva que desarrollé y profundicé en el Brasil, estas están en función de una producción complementaria en términos de conjunto y se encausan a modo de cierre de este tránsito, que fue el *Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes*, cierre que no se configura íntegramente como tal, sino también, como un nuevo comienzo, en vistas al doctorado.

Estas *performances* son: *Evidencia sobre el machismo, San Gastón de Arrastro* “*Patrone de la contrasexualidad*” y *Besos des-viados haciendo un cuerpo*.

Posicionarme en disidencia, sentirme subversivo y revelarme ante los límites del binarismo sexo-genérico, me posibilita observar lo normativo desde “otro” lugar, pudiendo criticar y visibilizar los modos represivos y de abyección que el sistema ejerce sobre los cuerpos y las identidades, siempre motivado por el deseo de reflexión de un otro.

Soy un ser contemporáneo, un artista de este tiempo que se interesa en los procesos artísticos, que en la actualidad se brindan como herramientas para la construcción de discurso crítico-político potente. Transito por las materialidades, por las “disciplinas” y por los géneros, del mismo modo en el que transito por los desvíos de mi construcción identitaria, prefiriendo los intersticios y los espacios de fronteras. Considero algunas prácticas artísticas contemporáneas capaces de manifestar, desde el vigor, una amplia posibilidad de sentidos; me motiva pensar la *performance*, el cuerpo vivo en acción, teniendo en cuenta la potencia y el lugar del cuerpo disidente en esas prácticas, observando en estos actos lo performativo y cómo esa performatividad colabora o no en el discurso.

Por este motivo, es que decido enfocarme, durante este proceso de pesquisa, en las producciones performáticas actuales, que abrieron la puerta de la exploración y la experimentación del cuerpo, y con el cuerpo, dando como resultado este inquietante TRANScurrir; haciendo camino en ese andar, registrando marcas en los acontecimientos y viviendo la experiencia como aprendizaje y documento a nivel del cuerpo.

1. Sistema Sexo/Género y su potencia performativa

*Lo que hay que sacudir son las tecnologías de la escritura del sexo y el género,
así como sus instituciones.*³

Paul Preciado

Las categorías de sexo y género son estructuras discursivas que actúan sobre el cuerpo del sujeto, naturalizando y normativizando en ese acto una construcción identitaria del mismo, desde antes que ese cuerpo nazca y se haga presente en este mundo.

La identificación sexual funciona, en la mayoría de los casos, como un dato fundamental y necesario desde el momento en que el sujeto está en gestación; las tecnologías aplicadas a la medicina otorgan esa posibilidad y colaboran en esa construcción performativa de la identidad sexual del feto.

Como “naturaleza es destino” desde el punto de vista científico-médico, todo cuerpo sexuado, por consiguiente, será encasillado en un género; entendiendo el género como “consecuencia” directa del sexo. Enlazados en una relación “causa-efecto” donde el género es efecto de ese causal que es el sexo. Desde antes de nacer somos catalogados por el sistema binario, como machos o hembras, dependiendo de la presencia o ausencia del pene; pequeña parte del cuerpo que bajo el régimen falocentrista en el que estamos inmersos cobra un lugar de privilegio. Escribiendo sobre nuestros cuerpos parámetros de género fundamentados en esa relación presencia/ausencia.

Preciado (2011) entiende estos procedimientos como tecnologías de escritura, que se reafirman día a día y se sostienen cristalizando la heterosexualidad como opción obligatoria. El sexo, según este autor, funciona como una tecnología de dominación en manos del sistema heteronormativo, el cual reduce los “modelos” de identificación a unas ciertas zonas erógenas de nuestros cuerpos; produciendo masculinidad y feminidad.

Con el recorte, división y fragmentación del cuerpo, se ejercen políticas de dominación y poder que actúan sobre todo nuestro territorio corporal. Foucault lo denomina biopoder (2006, p. 15), un control sobre la vida biológica de las poblaciones en general y sobre los cuerpos en particular; el biopoder es producto de una “biopolítica” (Foucault, 1999, p. 366), donde el cuerpo es una entidad dispuesta para la dominación y la medicina es una estrategia de esta.

³ Preciado, Paul. (2011) ¿Qué es la contra sexualidad? en *Manifiesto Contrasexual*, (p. 19). Editorial Anagrama.

Por consiguiente, es en esos fragmentos de nuestros cuerpos donde se inscriben y se regulan los significantes sexuales que construyen la diferencia sexual y nos condicionan a una formación de género predeterminada.

A través de Butler, Haraway y Preciado, entendemos que el sistema sexo-género es un sistema de escritura, nuestros cuerpos funcionan como textos socialmente contruidos (escritos) por ese sistema, donde: “La (hetero)sexualidad, lejos de surgir espontáneamente de cada cuerpo recién nacido, debe reinscribirse o reinstituirse a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos (masculino y femenino)” (Preciado, 2011, p. 18). Es en esa repetición y recitación de códigos donde lo performativo del género es evidente.

Pensar el género como un acto o una repetición estilizada de actos que está siempre ocurriendo, como un proceso que no tiene principio ni fin, es algo que hacemos y no algo que somos, es un “devenir”. Deleuze (1996) nos introduce en este concepto como “siempre inacabado, siempre en curso, (...) un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo visible y lo vivido” (p. 5). Este autor entiende al sujeto como ser impelido por el afuera, “puro pliegue de la exterioridad” (Marqués Rodilla, 2007, p. 329), es decir, este no se constituye solo.

Me resulta interesante citar, para acompañar este pensamiento, la influencia de Simone de Beauvoir con su contundente afirmación: “No se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 2010, p. 207), entendiendo que, por una parte, esta frase nos propone un devenir, un tornarse, una construcción que puede ser social y cultural, tanto así como corporal, pero también nos da evidencias de que nadie nace con un género, el mismo es adquirido.

La idea de performatividad, en cuanto a la construcción del género, es uno de los pilares fundamentales dentro de la Teoría *Queer* desarrollada por Butler, De Lauretis, Preciado, Sedgwick, entre otras y otros autores.

Butler toma este concepto de la teoría lingüística de John Austin, entendiendo los actos del habla performativos como enunciados, que por el solo hecho de ser pronunciados en ciertas circunstancias realizan una acción, los mismos están performando. Este concepto es común a toda construcción identitaria, ya que se encuentra arraigado en los actos del habla. El lenguaje nos performa como también nosotros lo formamos a él, entendiendo que los sujetos somos lenguaje y que estamos inmersos en él. Por consiguiente y, en definitiva, cuando nominamos estamos performando.

Un claro ejemplo de este acontecimiento lo experimenta cada sujeto al momento de nacer, cuando el médico declara en ese acto: ¡Es un niño! o ¡Es una niña!, no está relatando lo que ve (que, de así serlo, sería un enunciado constatativo, según Austin) sino que está

atribuyendo un sexo y un género a un cuerpo que no puede existir por fuera del discurso. Ese enunciado es performativo. Tanto así, que el discurso nos precede y construye el “yo” con la carga de un poder simbólico, determinando la formación de una masculinidad o una femineidad corporalmente enseñada y no autoelegida por ese sujeto.

Estos modos de interpelación sobre los cuerpos ponen en evidencia el carácter performativo de la norma heterosexual; el sistema sexo/género impone una orientación en la construcción identitaria del sujeto, guiándolo en un devenir “varón” o “mujer”, obligando al sujeto a citar las normas tanto de sexo como de género y sus respectivas cualidades (orientación, deseo, rol, actitud, estética, etc.), para calificarse como tal dentro de la matriz cultural heterosexual. Salih (2015) expone que:

Uma vez que as diferenças sexuais e de gênero são performativamente instauradas pelo discurso e no discurso, poderia ser possível designar ou conferir a identidade com base num conjunto alternativo de atributos discursivamente constituídos. (p. 126)

Por consiguiente, podemos hacer uso de esos performativos que se construyen y se repiten dentro del propio sistema, apropiándonos de los mismos e injertándolos en contextos imprevistos, provocando un dislocamiento. Según Salih (2017), Derrida denomina este funcionamiento como “trasplante citacional” (p. 128), y es en esta acción de dislocamiento donde Butler encuentra un potencial para la subversión.

Este concepto compuesto “trasplante citacional” se potencia con las características particulares de los conceptos que lo conforman; Derrida desarrolla un profundo análisis de “la problemática de lo *performativo*” (Derrida, 1994, p. 362) en *Firma, Acontecimiento, Contexto* (1971) donde nos propone que la fuerza de lo performativo se encuentra en la posibilidad de sacar o cortar un enunciado, es decir, una cita (Derrida habla de signos), descolocarlo de su contexto de poder, para injertarlo en otro contexto. Por consiguiente, entiende que la performatividad funciona como un efecto de esa cita injertada, en definitiva, trasplantada.

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. (Derrida, 1994, pp. 361-362)

De este modo, la cita trasplantada funciona como un mecanismo de “contrabando” tomando prestado el término que usan Preciado y Bourcier, como una traducción donde acontece una reapropiación y reinversión conceptual.

El sistema sexo/género opera con performativos que poseen carácter de autoridad, donde la heterosexualidad ostenta una cierta originalidad sostenida en modelos “naturales”, construyendo formas discursivas binarias y estrictas creadoras de realidad. Penetrar en los intersticios de esos actos performativos brindaría la posibilidad de que los mismos funcionen como “actos fallidos” y no exitosos; teniendo en consideración que el performativo produce la realidad a la cual se refiere, pero no en valores de verdad y falsedad, característica que sí es atribuible a los enunciados constataivos.

Siguiendo a Preciado y Bourcier: “Austin va a normalizar cuidadosamente el buen uso del poder performativo del habla estigmatizando tres situaciones de discurso en las que el performativo falla sistemáticamente: el teatro, la citación literaria y el soliloquio” (Preciado y Bourcier, 2001, p. 42), considerando que el performativo en estos usos se instala como accidental, parasitario, contaminante e impropio, de esta manera, evidenciando la fuerza que el mismo tiene como objeto de contrabando. Y es Derrida el que va a destacar, tomando lo propuesto por Austin, que en esas fallas el performativo no tiene la capacidad de hacer lo que dice, por consiguiente, no performa y entonces se pregunta:

Un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado ‘codificado’ o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como ‘cita’? (Derrida, 1994, p. 368)

El teatro, la citación literaria y el soliloquio propuestos por Austin, y desde mi punto de vista incluiría la *performance*, son citaciones descontextualizadas de los códigos de autoridad, pero en estas la citacionalidad e iterabilidad, siguiendo a Derrida, no es del mismo tipo porque poseen una especificidad relativa, en palabras de Austin, una “pureza relativa” de los performativos.

Butler, bebiendo de la fuente de Austin y Derrida, nos desplazará del contexto del puro lenguaje y las palabras, llevando lo performativo al campo de la *performance* de género y sus incumbencias sobre las identidades. Tomando este camino, Butler, se va a desprender (pero no del todo) de la mano de Wittig y su análisis materialista, para sujetarse de un marco analítico discursivo que se aleja, pero también no del todo, de referencias conceptuales donde las identidades desviadas (homo y transeróticas) se comprenden como sometidas, dominadas y oprimidas por la institución de la heterosexualidad obligatoria.

Tomando o bebiendo, para continuar con la misma metáfora, de proposiciones diferentes que van a ser cruzadas y reinterpretadas; al aporte de Derrida sobre la fuerza de lo

performativo se le sumará el análisis de Foucault sobre la formación de la subjetividad, los regímenes disciplinarios de poder y el control político del cuerpo y, por último, pero no menos importante, Butler descubrirá en el trabajo antropológico de Esther Newton, sobre las *performances* de las *Drag Queens*, la punta para desarrollar su análisis sobre lo paródico del género.

Newton, ya en la década del setenta, en *Mother Camp* produce una extensa investigación antropológica sobre el travestismo y el transformismo o práctica del *drag*, donde propone la noción de *femele impersonation* como: “juego complejo de alusiones a la proyección, la identificación, la representación y la teatralización de la feminidad” (Preciado y Boucier, 2001, p. 40) en el montaje de la *Drag Queen*. Para luego, Butler, desarrollar que en la construcción de la *drag* se develan los mecanismos de fabricación de la identidad de género, de todas las identidades, no solo de las TRANSeróticas.

2. Identidad

La matriz cultural —mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género— exige que algunos tipos de “identidades” no puedan “existir”: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género.⁴

Judith Butler

Como nos apunta Butler (2007) la matriz cultural ejerce sus metodologías de poder sobre todas las identidades, favoreciendo con ese accionar a aquellas que se encuadran dentro del sistema heteronormativo cisgénero, patriarcal y machista. Este constructo genera norma y regula las identidades de acuerdo con los parámetros que sostiene el sistema sexo/género/deseo, donde lo “normal”, es decir, el estar por dentro de esos parámetros, exige la concepción “natural” del binomio macho/hembra. Con su correspondiente relación de género: si es macho es varón y si es hembra es mujer, y su respectivo aparato de deseo, donde lo opuesto dentro del binomio debe ser lo deseado.

Para este sistema dicotómico esas dos únicas posibilidades identitarias agotan el universo de discurso, siendo en definitiva lo que exige la matriz cultural. Si me remito a las bases de este sistema, me es inevitable no aproximarme a los planteos identitarios de la lógica aristotélica, buscando de algún modo la raíz de esta construcción.

Aristóteles entiende la identidad como las relaciones que una entidad mantiene consigo misma. Dentro de su lógica plantea tres principios: el Principio de Identidad, donde propone que toda entidad es idéntica a sí misma, toda sustancia tiene que ser sujeto, pero el ser sujeto no garantiza, sin más, su identidad. Por eso, la identidad de cualquier sustancia viene dada, más bien, por su esencia. Este principio se complementa con el Principio de No Contradicción, el cual establece que, al pertenecer a una categoría, define mi ausencia en la otra categoría, si soy “A” no puedo ser “no A”. Y de la relación de estos principios, deviene otro principio que es el del Tercero Excluido, es decir, todos los sujetos que no nos ajustamos a las características dicotómicas del sistema sexo/género/deseo estamos excluidos por el mismo, es decir, estamos por fuera de la norma.

Este pensamiento dicotómico y excluyente se sostiene también en una característica exhaustiva, es decir, las categorías “A” y “no A”, agotan el universo de discurso y, por consiguiente, no hay posibilidad para otra opción.

⁴ Butler, Judith. (2007). Sujetos de sexo/género/deseo en *El género en disputa* (Gender Trouble), (p. 72). Editorial Paidós.

Para Aristóteles la estructura del mundo, la del pensamiento y la del lenguaje estaban reguladas por estos principios; al ser estos básicos, lógicos y ontológicos fundan una versión dicotómica del mundo, no solo como valores de verdad y falsedad, sino como estructura dominante en el pensamiento, sobre todo occidental. (Maffia, 2011)

Quizás sea desde esa raíz, donde la lógica dicotómica estructura la matriz cultural que oprime al abyecto, excluyéndolo y dejándolo por fuera de la norma; lo que sí es evidente, es que esa lógica es susceptible a la crítica y que el excluido puede configurar discursos, que desde su abyección pueden inserirse dentro de ese universo de discurso dominante.

En la cita al inicio de esta sección, Butler (2007) coloca los términos identidades, existir y consecuencia, entre comillas. Así, adentrándome un poco más en sus reflexiones, puedo manifestar que ella entiende la identidad como un proceso sin fin, un devenir; explica que es peligrosamente antidemocrático que las ideas y las teorías se presenten como verdades, porque en definitiva operan como vehículos ideológicos de poder que actúan oprimiendo a determinados grupos sociales, imponiendo la “no existencia” de determinados sujetos.

La identidad es una construcción, un proceso abierto, de cambio y mutación, no podemos encasillarla solo en una relación de “consecuencia”; el sistema se apoya en esa relación donde varón es consecuencia de: fuerte, macho, activo y masculino, y mujer es consecuencia de: débil, madre (sobre todo), pasiva y femenina. Butler (2007) entiende que, en este contexto: “(...) ‘consecuencia’ es una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad” (p. 72).

Esta hetero-política sexual se sostiene en esa relación de consecuencia, creando el binomio varón/mujer donde “naturaleza es destino” y el sexo “natural” es la base incuestionable de la matriz cultural, para la nominación identitaria de género. Esa categoría de identidad cerrada, dicotómica, construida por el sistema heterosexual obligatorio y que se torna excluyente ante otras posibilidades identitarias es cuestionada por Butler, que también pone en cuestión el concepto de “identidad de género”, por ser, a su entender, otra construcción modelada, adaptada y regulada por dentro de las normas y estructuras del propio sistema.

Desde mi punto de vista y considerando el contexto de nuestras sociedades, entiendo que se torna imposible para el sujeto escapar a la nominación identitaria de género, debido a que nos conformamos dentro de las reglas de género impuestas por este sistema (a consecuencia del sexo) y que aun cuando intentamos desviarnos de las mismas, estamos, de

algún modo, encasillándonos en otras formas o, en el mejor de los casos, generando nuevas posibilidades identitarias.

Ahora Butler (2007) nos propone que nos preguntemos por la experiencia:

Mientras que la cuestión de qué es lo que establece la “identidad personal” dentro de los estudios filosóficos casi siempre se centra en la pregunta de qué aspecto interno de la persona determina la continuidad o la propia identidad de la persona a través del tiempo, habría que preguntarse: ¿En qué medida las *prácticas reguladoras* de la formación y la separación de género determinan la identidad, la coherencia interna del sujeto y, de hecho, la condición de la persona de ser idéntica a sí misma? ¿En qué medida la ‘identidad’ es un ideal normativo más que un aspecto descriptivo de la experiencia? (p. 71).

La autora responde que tanto la “coherencia” como la “continuidad” de la persona no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona, desde mi punto de vista y siguiendo la línea de la autora agregaría la noción de “consecuencia”, porque las mismas son “normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas” (Butler, 2007, p. 71).

Por consiguiente, si la construcción identitaria se sostiene mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, según Butler, la noción de “persona” se pone en duda por el surgimiento y manifestación cultural de esos “otros” con género “incoherente”, “discontinuo” y destacaría también como “no-consecuentes”, que en apariencia son personas “pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas” (Butler, 2007, p. 72).

Comprendo que, a través de la experiencia, esos “otros”, nosotros, podemos desestabilizar y deconstruir los términos que nos determinan como excluidos, más aun, cuestionar las categorías de sujeto y de identidad, del modo en que ellas son construidas, teniendo en cuenta, en ese proceso, de no caer en nuevas formas de conceptualización que sean vehículo para presupuestos ideológicos opresores. Siendo la experiencia una forma de construcción identitaria, podemos hablar también de una (re)construcción de esta.

A ideia de que o sujeito não é uma entidade preexistente, essencial, e que nossas identidades são construídas significa que as identidades podem ser reconstruídas sob formas que desafiam e subvertem as estruturas de poder existentes (Salih, 2015, p. 23).

Ese deconstruir puede ser un medio de construcción, desestabilizar y deshacer para (re)construir/(re)hacer y es en este punto donde me interesa proponer que el arte es un medio efectivo en ese proceso, y que con las herramientas que provee y las experiencias que de esas prácticas artísticas devienen, los sujetos “otros” podamos posicionarnos desde nuestro hacer

como un sujeto-otro empoderado. Pudiendo, en ese ejercicio, visibilizar nuestras “otras” experiencias, nuestras narrativas, que, por ser configuradas desde la abyección y la otredad, cargan consigo mismas una potencia discursiva de ruptura y desestabilización.

Para Djamila Ribeiro (2017): *“Necessariamente, as narrativas daquelas (voces) que foram forçadas ao lugar do Outro, serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança”* (p. 78). Estas voces que en su potencia discursiva evidencian las desigualdades romperán la *“máscara do silenciamento”* (Kilomba, 2010, p. 171) generando conflictos necesarios para el cambio. Siendo fundamental proyectarlas y contextualizarlas por dentro mismo del sistema que nos oprime, para que el silenciamiento no siga siendo costumbre y consecuencia, porque pensar en el “lugar de habla” es romper con el silencio instituido para quien fue subalternizado. Como plantea Ribeiro, que nuestras voces disonantes produzcan ruidos y rasgaduras en las narrativas hegemónicas.

Para Ribeiro y otras autoras como Lélia González, Gayatri Spivak, Grada Kilomba, entre otras, es importante reflexionar sobre,

A necessidade de romper com a epistemologia dominante e de fazer o debate sobre identidades pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades... Pensar lugares de fala... seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente contra discursos (...) (Ribeiro, 2017, p. 89)

Siendo posible también, *“pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante”* (Ribeiro, 2017, p. 90).

Indudablemente, hoy más que nunca es fundamental pensar en todas las existencias posibles y en las experiencias que las construyen y fundamentan, entendiendo también que los términos con los cuales las identidades son catalogadas, normadas, excluidas y discriminadas, son inestables. Son actos performativos, que en su condición de inestabilidad pueden tornarse herramientas para la subversión.

Y esa jugada es a nuestro favor.

2.1. Re-significando el lugar del “otro”

Cuando nos referimos al “otro”, lo hacemos hacia el sujeto deshumanizado, el diferente, el subversivo que fue relegado y abyecto del sistema (heteronormativo, binario, cisgénero, patriarcal y machista) por ejercicio de esa diferencia. Este sistema reprime a todo aquel que no se encuadre bajo su ordenamiento, desplazándolo al lugar de “otro”.

Detrás de ese accionar represivo, el lugar de la otredad funciona como ejemplo para el adoctrinamiento y como constructor identitario de afirmación por oposición, En palabras de Butler (2007), la identidad heterosexual se construye ante la presencia y la relación de oposición con ese “otro” homosexual.

Reflexionemos sobre ese “otro” y su lugar hoy: ¿ese “otro”, hoy, es el mismo?, ¿el lugar es el mismo?, ¿ha sufrido modificaciones con el correr del tiempo?, ¿podemos pensar el lugar de la otredad hoy como un espacio reapropiado?

Considero que la visión de ese “otro”, creada por el sistema, no ha mudado demasiado; el sujeto de la otredad aún siente el peso que deviene de esa clasificación asignada. Injustamente impuesta. El lugar/espacio de la otredad hoy continúa siendo el mismo, es notorio que ha sufrido modificaciones y mudanzas con el paso del tiempo, pero las mismas no vienen de la mano del sistema que lo ha creado, sino que tales cambios vienen dados por sus agentes, los “otros” que somos parte y convivimos en su contexto. Algunos actores que nos encontramos desde la otredad pensamos ese lugar como potencia y espacio de empoderamiento, teniendo en cuenta, que ese potencial que hallamos hoy dentro de ese espacio fue reconfigurado, evidenciando una dinámica de apropiación, donde los sujetos “otros” tomamos posesión consciente y adecuamos tal espacio recreándolo.

La apropiación nos posibilita tomar ese lugar y hacerlo nuestro, transformarlo, fagocitar la pesada carga negativa y regurgitar un nuevo discurso⁵, potente desde nuestra mirada reconstruida, ubicados en contexto y produciendo un texto auténtico, propio.

Este procedimiento de apropiación aconteció con el término *queer*⁶ (raro), usado como un insulto performativo interpelativo que se transformó en un signo lingüístico de afirmación y de resistencia, retomado y (re)construido desde la subversión para alzarlo como afirmación identitaria.

Mirando este procedimiento desde acá, es frecuente observar rechazo o destierro hacia la apropiación de este término en nuestros territorios Latinoamericanos; es evidente que no nos es propio y, por consiguiente, no nos identifica; y, en ciertos contextos, es considerado como un nicho más dentro de las “diversidades identitarias”, funcional al sistema capitalista y la colonial modernidad, en pos de mantener un control sobre las identidades disidentes.

⁵ Discurso: para poder destacar la entonación y la potencia que esta palabra denota en mi escrito, quiero citar a Djamila Ribeiro en *O que é lugar de fala* y dice: “...*não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social...*” (Ribeiro, 2017, p. 56).

⁶ Más que un concepto, “*queer*” es un verbo que conjuga variaciones de expresiones humanas posibles de transformación y transposición a los regímenes binarios deterministas, racistas. Demarca oposición al falocentrismo y a las heteronormatividades, y abre paso para potencias intempestivas de afirmación de vida, generadas a través de las expresiones de los buenos y potentes encuentros posibles (Siqueira Peres, 2013, p. 30).

La CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual), expone:

(...) nosotros rechazamos el término ‘*queer*’ como una palabra que otorgue un sentido absoluto a las prácticas críticas en el espacio local de América Latina. Nosotros no asumimos el término *queer* como estrategia de autorrepresentación identitaria en América Latina, porque al enunciarla en nuestras geografías culturales, esa palabra pierde su carga política y contestataria. (...) porque situar las prácticas sexo-disidentes chilenas bajo la nomenclatura de ‘*queer*’, ignora las genealogías diferenciales de los procesos locales, que no han seguido los mismos recorridos políticos, estéticos o reflexivos de las políticas y las teorías norteamericanas. (CUDS, 2013)

También es importante destacar que estos posicionamientos no implican un distanciamiento radical o una negación total a las políticas *queer* y a los postulados que la Teoría *Queer* viene desarrollando hasta el momento, como muestra el mismo CUDS, desde su radicalidad, destacando que “al mismo tiempo queremos comprometernos críticamente con las políticas *queer*, porque en esas ideas, podemos prever un cambio en la representación de los cuerpos subalternos” (CUDS, 2013).

Por consiguiente, es frecuente también encontrar en producciones simbólicas desde América Latina, que se hace uso del término “Cuir” o “Kuir”, entendido este como una reapropiación de la apropiación, donde la palabra *queer*, signo lingüístico de una lengua extranjera (inglés), se transforma pasando del morfema *queer* al fonema cuir, creando un nuevo signo lingüístico “cuir”, que se experimenta más propio, aproximándose al contexto de uso.

¿Podríamos entender este procedimiento particular de América Latina como una traducción?

Según Benjamin (2011) “*A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses*” (p. 64). En este caso es evidente percibir esa continuidad de transformación que plantea el autor; el término se adapta en esa traducción donde su sentido continúa siendo el mismo. *Queer* es un concepto con potencia política discursiva que trasciende su significado original; por consiguiente, es entendible que desde otros contextos se tome con su valor de potencia y no con su literalidad lingüística.

“Cuir” es una traducción auténtica de una forma que surge a posteriori y que trae consigo toda esa carga significativa que la original evidencia. “*A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade*” (Kampf Lages, 2008, p. 67).

Lo mismo se podría destacar de términos como: “puto”, “loca”, “trava” o “torta”, en Argentina; y “viado”, “bicha” o “sapatao” en el Brasil, entre otros, que se resignifican con la

apropiación, porque al ser los mismos elementos del lenguaje su uso puede ser variable y mutable consiguiendo potencializarse en el acto de pronunciación, dependiendo del lugar de habla del hablante. Pero, también es importante destacar que los términos no dejan de operar con su significado primario, como destaca Butler en la cita a continuación, el término *queer* es un interpelativo y siempre lo será, aunque haya sufrido variaciones en su apropiación y repetición.

Si el término '*queer*' ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se 'desvía' de su uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos. (Butler, 2015, p. 320)

Los sujetos que formamos parte de esa otredad entendemos que, en el acto de apropiación, se reconfiguran nuevos espacios discursivos desde donde se pueden visibilizar esas otras realidades, potencializar el lugar del habla, que se tiende a silenciar y ejercer un accionar político que nos reafirme como sujetos con identidades diversas, ejerciendo el derecho a las posibilidades de ser, estar, sentir y hacer desde nuestras diferencias.

2.2. Identidades TRANS: la subversión encarnada

Es nuestro cuerpo parte de una construcción identitaria donde se proyectan y se hacen evidentes los resultados de aportes, tanto individuales como colectivos. Desde el momento en que entramos en contacto con este mundo, nuestra conformación como entidad/persona/sujeto comienza a configurarse con el marcado aporte de nuestro círculo vincular más próximo, que se sustenta y se sostiene en el acatamiento de ciertas normas sociales, culturales, médicas, jurídicas, etc., modelando tal entidad dentro de un sistema de formación, proporcionando estructuras para el “adecuado desarrollo de la vida en sociedad”. Una vida en sociedad con base arraigada en la heteronormatividad sostenida por el binarismo de sexo y género, normando las posibilidades amoratorias y controlando el deseo y el placer sexual.

Los cuerpos que desafían esa heteronorma, revelándose contra las imposiciones del “orden obligatorio de sexo-genero-deseo-práctica sexual” (Butler, 2007, p. 54), automáticamente, se configuran como cuerpos en disidencia y subversión ante el sistema regulador. Esta subversión se hace evidente en la discontinuidad; y la no concordancia con este sistema obligatorio, que pone a estos cuerpos en el lugar del “otro”; y, como destacó anteriormente, los marginaliza excluyéndolos. Debido a que el mismo opera produciendo un

régimen de codificación de verdad o falsedad sobre los cuerpos. Todo aquel sujeto que se salga de esta regla será subversivo.

Entre las identidades que componen el colectivo LGBTIQ+ se tornan visibles diversos modos de subversión, algunas provocan efectos más tolerables para el sistema y otras no tanto. Esa tolerabilidad es condenatoria, porque somete a las identidades, a la deshumanización y segregación social.

Las identidades TRANS son las más vulnerables dentro de este espectro, las más *rejeitadas*, sometidas al descrédito de cualquier reconocimiento, debido a su ininteligibilidad en relación con la lógica normativa. “Esto sitúa a las personas en un intersticio entre cuerpos que parecen no tener importancia por sus disidencias respecto de la norma, y cuerpos que importan porque delimitan las fronteras de la normalidad” (Siqueira Peres, 2013, p. 36).

Los cuerpos trans subvierten la norma develando el carácter performativo y paródico del género, dejando en evidencia la farsa de la heteronormatividad como destino natural obligatorio. Estas construcciones identitarias subversivas nos demuestran que la identidad puede ser reconstruida y sobre todo autoconstruida.

Dentro del grupo de identidades “T” podemos diferenciar tres modos distintos de percibirse trans: Travestis, Transexuales y Transgéneros, que experimentan sentires diferentes y construyen sus identidades con perspectivas que no fugan hacia el mismo punto.

Cada vez que escribo sobre este grupo identitario siento la necesidad de destacar que dar una definición acabada sobre estas identidades es complejo y puede, hasta cierto punto, ser inadecuado; lo que sí voy a intentar es escribir sobre estas identidades desde las experiencias y los relatos de sí, sostenido en informaciones y datos que he ido investigando y con los que he podido construir un campo de conocimiento cualitativo que no es rígido, sino flexible. El mismo funciona como un cuerpo en construcción, en movimiento, que TRANSita y se TRANSforma con la aparición de nuevos contenidos y nuevas experiencias, teniendo en cuenta que desde mi producción artística también existe una búsqueda que se refleja dentro de este continente.

La identidad **Travesti** pone en evidencia la incoherencia y la no relación de contigüidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo; no responde a los parámetros normativos binarios y es paródica, porque subvierte la construcción mimética entre sexo y género. Por no respetar esa mimesis, el travestismo, fue catalogado como un desvío o desorden sexual y, por consiguiente, abyecto. Josefina Fernández (2009) nos dice que: “Desde una perspectiva deconstructivista, el travestismo desordena ese mundo de los géneros y los sexos y abre posibilidades identitarias que no están predefinidas” (p. 171).

Las personas travestis han hecho posible que su identidad sea entendida como un modo de vida y una elección de ser y sentir; es tomar una actitud frente a la vida diaria y cotidiana, se es travesti en todo momento y se convive de ese modo. Sostienen que son “travestis”, ni hombres ni mujeres, ese es simplemente su lugar.

Lohana Berkins⁷ (2013) expone lo siguiente:

La identidad no es meramente una cuestión teórica, es una manera de vernos y ser vistas de una manera que puede permitir o impedir el reconocimiento, el goce, el acceso a derechos. En este sentido, la identidad no es un detalle menor, todas las violencias que sobre nosotras se ejerce son por ser, precisamente travestis. Definirnos como travestis, no como gay, no como transexual, es un acto político, propio de nuestro movimiento (...) es un modo de vida, es dar un nombre a lo que quiere ser ‘encajado’ en un orden que impugnamos. (p. 92)

Berkins entiende, así, que esta identidad es autoconstruida, elegida, que no debe ser encasillada dentro del binarismo de géneros y destaca que, ante la opresión de la masculinidad, las travestis pensaban que su única opción, si no querían ser hombres, era ser mujeres. “Hoy tratamos de no pensar en sentido dicotómico o binario. Pensamos que es posible convivir con el sexo que tenemos y construir un género propio, distinto, nuestro” (Berkins, 2009, p. 153).

La **Transexualidad** se caracteriza por presentar una discordancia entre la identidad de género que el sujeto percibe y el sexo biológico nominado al momento de su nacimiento. Esta discordancia es catalogada y tratada por la medicina y la psiquiatría como “disforia de género”; conflicto que se sostiene en la asignación del género dicotómico heteronormativo, por consiguiente, esta identidad repite y replica, de algún modo, la regla del binomio de género. La transexualidad conlleva a que los sujetos transexuales deseen adaptar su fisonomía física, su cuerpo, teniendo como referencia las particularidades de los órganos sexuales del sexo opuesto, por medio de una cirugía de reasignación sexual.

Según Leticia Glocer Fiorini (2010):

El transexualismo es la convicción por la cual una persona afirma pertenecer al género opuesto a su condición anatómica. Los transexuales se sienten víctimas de un error que se expresa en la convicción de que su identidad sexual no coincide con su sexo anatómico (...) y es una convicción que los conduce a la situación, extrema, por cierto, de someterse a la operación de cambio de sexo. (p. 63)

⁷ Lohana Berkins (1965-2016), era una militante-activista travesti, teórica y directora de varios proyectos sociales, educativos y laborales del movimiento TRANS en Argentina. Fundadora de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT), la cual presidió hasta su fallecimiento. Fue impulsora de la Ley 3062 de respeto a la identidad adoptada por travestis y transexuales, y aprobada por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires en 2009. En 2008 lideró la creación de la Cooperativa Textil Nadie Echazú, la primera Escuela Cooperativa para travestis y transexuales, entre otros varios proyectos.

Es importante destacar que con esta reasignación se modifica la apariencia de los genitales sexuales externos del sujeto, mediante una cirugía de reconstrucción genital y los caracteres sexuales secundarios mediante una terapia de reemplazo hormonal. Por consiguiente, cuando nos referimos a hombres o mujeres transexuales, lo hacemos hacia personas que se encuentran en estado preoperatorio, de tránsito o que ya han efectuado la cirugía de reasignación.

La noción del cuerpo como maleable aparece en las estrategias discursivas de los sujetos transexuales para legitimar el cambio de sexo en términos de la búsqueda del yo 'natural' y 'real' bajo las capas de los condicionamientos sociales que les ha educado en el sexo 'equivocado'. (Soley-Beltran, 2009, p. 81)

Es evidente la intensión de los sujetos transexuales de encajar en los roles del comportamiento sexual heteronormativo, buscando con esa transformación la pertinencia dentro del sistema sexo-género. Sin embargo, como la transexualidad procura una adecuación de orden anatomofisiológica, no es una identidad que se fundamente en la orientación sexual, es decir, los sujetos transexuales pueden manifestar cualquier orientación, bisexual, heterosexual, homosexual, asexual y demás posibilidades.

Por ejemplo, en el caso de una persona transexual que reasignó la apariencia de sus genitales sexuales externos masculinos hacia los de apariencia femenina (VaM) y que su deseo erótico-sexual es hacia los varones, la nominación actual que reafirma su identidad es: “una mujer transexual heterosexual”; anteriormente (cabe aclarar, que no mucho tiempo atrás), sería nominada como “un transexual masculino homosexual”, esta forma es desactualizada, desacertada e insensible, porque se sostiene en lo que se deja atrás y no en el resultado de la transformación y, por sobre todo, porque con esta nueva nominación estamos identificando al sujeto de acuerdo con la identidad con la que se autopercibe.

Dos producciones audiovisuales ejemplifican lo antedicho y ponen de manifiesto la necesidad de la adecuación corporal y el deseo de la afirmación identitaria transexual a través de la adaptación; uno de ellos es el filme *The Danish Girl* (La chica danesa) basado en la novela de David Ebershoff, estrenado en el año 2015, el cual narra la historia de Lili Elbe, primera persona transexual en someterse a una cirugía de reasignación de sexo. Y el otro filme es *Transamerica*, interpretado por la actriz Felicity Huffman, proyectado en 2005, presentando la travesía de una mujer transexual, que en estado preoperatorio vivencia situaciones que desestabilizan su condición identitaria. Ambas películas acontecen en contextos temporales bien distantes y ambas dan a ver la necesidad de un cuerpo acorde al deseo, y lo difícil que puede resultar ese tránsito.

El **Transgenerismo**, para algunos autores, podría englobar, dentro de sus características, a las identidades travestis y transexuales, porque consideran que esta terminología funciona como concepto “campana” conteniendo identidades que transgreden, pero que al mismo tiempo replican, con sus prácticas de expresión de género, las características que son representativas del binomio hombre-mujer.

Sin embargo, desde la dirección que mi pesquisa propone, sugiero entender esta identidad transgénero como identidad que tienden a desestructurar los conceptos normalizados y a generar deslizamientos, corrimientos e idas y vueltas en relación con las diversas formas de vivir, sentir y transitar el género. Sabiendo que los sujetos transgéneros no sienten la necesidad urgente de que sus cuerpos deban adoptar un cambio drástico en su genitalidad, como sí es el caso de los/as transexuales, y también no experimentan (en la mayoría de los casos) la posibilidad cotidiana de ser travestis como un modo de vida.

Las identidades transgéneros se construyen desplazándose sin límites por las características asociadas a los géneros, pueden identificarse de otra manera dentro de los estipulados géneros binarios o con una mezcla de ambos, identificarse con un tercer género, o con ningún género. Detrás de estas posibilidades encontramos una forma libre de relacionarse con la expresión sexual, proponiendo discordancia entre identidad de género, sexo biológico y expresiones sexuales.

“Los sujetos transgéneros, representan la negación viva del bipolarismo, mientras que la transexualidad, como hemos visto, tiende a reafirmarlo” (Mejía, 2006, p. 260). Aunque las identidades transexuales, como plantea Mejía, tiendan a reafirmar el binarismo, no dejan de ser disidentes, ponen en tensión la norma con el solo hecho de desear y transitar esa adaptación. Sus cuerpos experimentan una transformación más radical que otras identidades trans, subvirtiendo, en ese acto, las leyes naturales y culturales en la cual el sistema se sostiene.

Es evidente que acontece otro tipo de operatoria, que se diferencia en la “naturalización” trans por parte de las identidades transexuales y en una desnaturalización paródica del género, desde la perspectiva transgenérica. La parodia colabora en ese procedimiento de ruptura binaria habilitando el tránsito, el ida y vuelta como un proceso circular no cerrado ni unidireccional, que sí es percibido como destino en la transexualidad, donde lo paródico puede actuar como interruptor o desvío de esa naturalización deseada, buscada, en ese tornarse lo opuesto.

Lo que es innegable es que sobre estas identidades donde lo performativo escapa a su éxito y no cumple con su promesa “originaria” (sistema sexo-género) aparece otra

performatividad que es *queer*. Las identidades travestis, transexuales y transgéneros, según Butler, pueden funcionar como una “estrategia *queer*”, revelando a través de sus prácticas subversivas que los performativos de género son citados y que estos injertados en otros contextos ponen en evidencia su carácter performativo.

2.3. El *drag* como “Estrategia Cuir”

Después de esta descripción sobre las identidades TRANS, destacando su potencial subversivo y entendiendo que las mismas pueden ser interpretadas como “estrategias *queer*”, que ponen en evidencia el carácter paródico del género; busco, dentro de este colectivo, una de estas identidades que se manifieste rebelde y subversiva, donde su esencia no se limita a los opuestos del género binario (femenino/masculino), donde la naturalización no sea su fin último, sino que fluya transitando por aspectos abiertamente ambiguos, andróginos e hibridados.

Encuentro estas características, generalmente, en las identidades transgénero y, particularmente, en el *drag*, el cual se manifiesta como un espacio identitario libre para la TRANSgresión, donde el arte funciona como una plataforma que aporta múltiples herramientas para tal expresión.

Es importante entender que *drag*, para algunos autores, es sinónimo de travestismo, para otros, es una identidad dentro del transgenerismo y, otros, lo ven como un acto escénico de *performance* efectuado por cualquier sujeto independientemente de su identidad de género; también es frecuente el uso del término “transformismo” para designar a las prácticas en *drag*.

En este punto de mi pesquisa quiero destacar que, aunque tanto el *drag* como el transformismo propongan una *performance* paródica de género y que ambos sean utilizados como sinónimos, en nuestros territorios Latinoamericanos, existe un cierto rechazo al trasplante que es en sí mismo: la palabra *drag*. Este rechazo funciona con la misma metodología que destaque en el apartado 2.1 para la palabra *queer*, donde acontece un implante conceptual; pero en este caso, a diferencia de *queer*, ya existía previamente en estos contextos un término que es referente en lengua, sentido y uso al término *drag*, que es “transformismo”. El *drag* llega como una traducción posmoderna, neocapitalista y de moda, a colonizar y desplazar una práctica arraigada que ya poseía un nombre, una identidad y un camino firmemente transitado.

En diálogo con sujetos que lo practican, he podido discernir cualitativamente que dentro de un espectro de actores del transformismo y del *drag*, la diferenciación nominal, está

configurada desde las experiencias espacio-temporales, históricas y actuales; que dentro de la generación de artistas transformistas, que transitaron con sus experiencias por los espacios clandestinos de finales de la dictadura o la incipiente democracia en los años 80 hasta la actualidad, la traducción y su implante no es apropiada y no se hace carne. El transformismo funciona como una construcción artística y política de resistencia, que se sostiene en la tradición y en el uso del término. El *drag* aterriza pomposamente a nuestros espacios geopolíticos arraigándose en generaciones de artistas jóvenes influenciados por la cultura de masas, los medios de comunicación y, actualmente, por el masivo uso de redes sociales.

Otra característica importante para mencionar es que, en su gran mayoría, los artistas del transformismo conservan el nombre que les fue otorgado de nacimiento y este los identifica, tanto que montada como si no, es decir, tanto arriba como debajo de la escena, encarnan e incorporan su personaje, sin modificar su nombre “masculino”. Es el público que otorga denominación “femenina” al transformista a la hora de nombrarlo, con el uso del artículo “La” produciendo una (re)ubicación performativa de género en los parámetros del lenguaje.

En el caso de los/as artistas *drag*, la utilización de un seudónimo es mucho más frecuente, funciona como un elemento más y casi imprescindible para la construcción del personaje, es parte de un ritual de identificación y carga con significancias de índole identitario, que actúan como un reflejo de características personales del *alter ego* en *drag*.

Muchas *drags* conforman “familias”, estas funcionan como grupos de acompañamiento y entrenamiento, siempre encabezados por una *drag* con más experiencia, la cual pasa sus conocimientos como herencia, en una operación de transferencia; y sus “hijas” (como se las denomina al resto de las *drags* de la familia menos experimentadas) adoptan el apellido (*sobrenome*) de su madre. Así se construye una nominación identitaria para cada *Drag Queen*, donde el nombre propio es autoescogido y el apellido es heredado. De esta manera se establecen como familia por elección y se construyen como fraternidad, formando una “dinastía”, lo que se conoce en el ambiente *drag* como “Casas”, traducción contemporánea de una estructura real compuesta por una Reina Madre (que es la que da el nombre a la casa), Reinas y Princesas, todas en diferentes estadios de transformación signados por la experiencia.

Retomando la dirección sobre el lugar que ocupa el *drag* en la investigación, destaco que, por dentro de los parámetros de esta pesquisa, prefiero posicionar el *drag* y también el transformismo como actos artísticos de *performance*, que desde su hacer pueden estar o no colaborando en la construcción identitaria del sujeto que lo practica.

Butler (2007) afirma que: “Al imitar el género, el *drag* (travestismo) manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (p. 269). Teniendo en cuenta que el género, para Butler, es un acto o, mejor dicho, una secuencia de actos, como estrategia de supervivencia cultural, el mismo se trata de una repetición, la copia de una copia. En definitiva, eso es lo que propone el *drag*, la parodia de la copia.

Esta parodia, continúa la autora, es subversiva y el *drag* es un modo de *performance* paródica que subvierte los performativos del género, alegorizando (término utilizado por Butler) la melancolía heterosexual y abriendo espacios para la política des-viada.

Como trasfondo de esta cuestión, lo que la parodia vino a poner en evidencia es la construcción naturalizada del género, copiando en exceso actos que, por efectos de iteración, en el tiempo, construyen performativos que se arraigan dentro de un concepto que arbitrariamente determinan el binarismo de género como “natural”. En ese acto de performatividad de género, la alegoría es una herramienta performativa que va a colaborar en la conformación de identidad “masculina” y “femenina” sobre la base de un supuesto original que, en definitiva, es una “imitación sin origen”, en palabras de Butler.

Por consiguiente, si ese original sin origen es un constructo alegórico y en exceso, “la heterosexualidad es una parodia de género sin original en las que las posiciones compulsivas de la feminidad y masculinidad son el resultado de repeticiones y recitaciones performativas” (Preciado y Boucier, 2001, p. 41). Lo que se dice natural no escapa de ser una construcción artificial, conveniente y normada, sensible a la parodia.

Así el *drag* es género en exceso, se monta, se construye alegorizando y exagerando las cualidades performadas del género, teniendo la capacidad de tránsito, de entrar y salir, como así también, de fluctuar por lo ambiguo para poder liberarse de la condición binaria; que, como destacó anteriormente, las identidades transgéneros tienden a dislocar.

Pero es importante resaltar que no toda parodia o todo *drag* es subversivo, ciertas *performances* contribuyen para reforzar la hegemonía heterosexual y un claro ejemplo es proporcionado por Butler (2015): la *performance* de Dustin Hoffman en *Tootsie* (1982), es una forma de travestismo que la cultura heterosexual produce para sí, al igual que el personaje de Julie Andrews en *Victor, Victoria* (1982) (p. 185). Sumaría a estos ejemplos uno más local, la *performance drag* de Paulo Gustavo, en la saga de filmes *Minha mãe é uma peça 1* y *2* (2013 y 2016), esta funciona de la misma manera. Ninguna de estas *performances* de *drag* es subversiva, solo refuerzan las distinciones existentes entre masculino/femenino, homo/hetero, macho/hembra.

En estos casos es evidente la “domesticación” de la parodia, que en definitiva acaba perdiendo todo su potencial subversivo siendo funcional al sistema heteronormativo, destacando y confirmando las diferencias entre las identidades hetero y no hetero, desvirtuando y, en algunos casos, ridiculizando las identidades trans, en pos del “gran entretenimiento heterosexual” (Butler, 2015, p. 185).

En contraste a estos ejemplos no subversivos citados por Butler, el cine también nos provee otros ejemplos en donde el *drag* se evidencia paródico, rebelde, visibilizando su potencia subversiva y que, de la mano del arte, proyectan sus discursos a contramano del sistema. Una gran referente de esta escena era la *drag queen* Divine y su destacado protagonismo en el filme *Pink Flamingos* (1972) escrito, producido y dirigido por John Waters; también John Cameron Mitchell dirigiendo e interpretando a Hedwig Robinson, una cantante transgénero (denominada por el mismo Cameron como *genderqueer*) del *under drag-punk* en el filme *Hedwig and the Angry Inch* (2001), o desde una perspectiva menos rebelde, pero, no por eso menos subversiva, el filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994), propone dentro de su narrativa las distinciones posibles entre la transexualidad y el transgenerismo del *drag*.

Por tanto, vemos cómo la parodia circula entre esas dos posibilidades: la subversión o la funcionalidad al sistema. Entiendo que puede ser difícil, algunas veces, no caer dentro de las formas que el sistema utiliza para reforzar esa diferenciación; teniendo en cuenta que él mismo utiliza como herramienta la apropiación a modo de fagocitosis, una “antropofagia identitaria”: engullendo lo subversivo, deglutiéndolo como adaptación normativa, para luego regurgitarlo como un nuevo contenido adaptado a sus intereses y a sus leyes.

Cuando la intención es desvincular las citaciones y los performativos subversivos de las estructuras de poder dominante, nos encontramos ante una situación compleja, porque los mismos están necesaria e inevitablemente imbricados en el discurso y en la ley del sistema sexo/género. Este es el desafío: “¿Cómo podremos saber cuál es la diferencia entre el poder que promovemos y el poder al que nos oponemos?” se pregunta Butler (2015, p. 338), siendo que la performatividad nos puede proporcionar esperanzas tanto como problemáticas.

Tengo certeza que vale la pena correr ese riesgo...

3. “Cuerpo TRANScerámico”: cuerpo + cerámica = *performance*

Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo—. ⁸
Gilles Deleuze – Félix Guattari

Este capítulo trae a la pesquisa algunas cuestiones que la atraviesan desde su origen y que fueron desarrollándose en el transcurso de estos dos años de estudios de maestría en el Brasil: una de ellas es la relación entre “*performance*”, como producción de combinatoria o cruce de lenguajes artísticos, y “performatividad”, como repetición o (re)iteración de actos, desde la perspectiva de Judith Butler, asumiendo su ambivalencia donde emerge lo nuevo, pero también reifica lo mismo.

La otra cuestión es la *performance* denominada “Cuerpo TRANScerámico”, que entabla una relación directa con lo antedicho, resultando ser el punta pie inicial para tal investigación, considerando que esta fue la última producción artística que realicé en Argentina antes de mi llegada al Brasil.

3.1. *Performance* y performatividad en combinatoria

En el transcurso de estos años que vengo trabajando e investigando sobre identidad, sexo-género-deseo y sus desvíos, me he encontrado con un creciente número de artistas que producen e investigan, desde sus procesos creativos, sobre las construcciones identitarias que disienten del sistema heteronormativo binario. Poniendo de manifiesto diferentes modos de entender la identidad y expresando la disidencia desde el cuerpo como herramienta de acción política y creación artística.

Nuestros cuerpos trans, *queers*, maricas, dislocados, subversivos, disidentes, toman posición de discurso en el acto de la acción, en el hacer, en la *performance*.

El artista contemporáneo Guillermo Gómez-Peña entiende nuestros cuerpos, (haciendo referencia al cuerpo del performer) como nuestra principal obra de arte, este está “cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas” (Gómez-Peña, 2005, p. 202). Es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima,

⁸ Deleuze, G.; Guattari, F. (2004). ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? en *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE TEXTOS, (p. 164).

en palabras del artista: “Nuestro cuerpo es la vasija para nuestras identidades en perpetua transformación” (Gómez-Peña, 2005, p. 204).

Esta reflexión del autor es un pensamiento teórico que se construye a través del arte, del hacer; desde mi lugar de artista performer también propongo esa concepción del cuerpo como “contenedor” (vasija), encontrando una relación directa con el hacer cerámico que desde su más primitiva evolución entiende el concepto de contenedor como ese espacio a ser ocupado y dispuesto a contener, ideas, pensamientos, sentimientos, fluidos, sonidos, pulsiones, entre tantas otras cosas, que colaboran en la construcción identitaria-corporal. Porque nuestro cuerpo actúa como discurso semiótico, es uno de los vectores de la sociabilización y de la relación con el otro. Es objeto de nuestras prácticas artísticas, las cuales soporta y lo transforman. Según Jaques Fontanille (2017): “El cuerpo es ante todo la sede de la experiencia sensible y de la relación con el mundo en cuanto fenómeno, en la medida en que esa experiencia puede prolongarse en prácticas significantes y en experiencias estéticas” (pp. 19-20).

La *performance* es una práctica liberadora para nuestras identidades disidentes, “funciona como un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes” (Gómez-Peña, 2005, p. 203), nos da lugar para la creación donde entran en juego diversos sentimientos que son estimulados. Es una práctica que nos garantiza esas libertades que frecuentemente suelen ser negadas en otros espacios.

Performance es “cuerpo vivo” en acción, desde la perspectiva de los lenguajes artísticos combinados; la *performance* es una obra indudablemente de cruce o combinatoria de lenguajes artísticos. El cuerpo es un elemento constitutivo del lenguaje corporal, que se combina en una relación simbiótica con elementos constitutivos de otros lenguajes artísticos, tales como el visual, el sonoro o el verbal; generando, en esa combinatoria, una obra de interlenguajes, un todo complejo.

Graciela Marotta teoriza sobre los lenguajes combinados y explica que en este tipo de obras:

Cada uno de los lenguajes va a intervenir de forma borromea⁹, con una interrelación donde cada uno juega un papel esencial, donde no puede existir el uno sin el otro para concretar el todo. Porque si cortáramos o sacáramos uno de los lenguajes de la obra se desarmaría la misma, porque es un sistema. (Marotta, 2009, p. 27)

⁹ Nudo Borromeo: figura topológica compuesta por tres anillos que se entrecruzan de tal manera, que hace que, si se corta un anillo, no importa cuál de ellos, se disuelve el anudamiento. El origen del nombre que se le da al nudo, está en el blasón de una familia nobiliaria italiana llamada Borromi, donde aparecía este nudo como principal emblema.

Es por eso por lo que, en la *performance*, como práctica artística de cruce o combinatoria, los artistas, hacemos uso de diversos códigos de los diferentes lenguajes, en la necesidad de reafirmar una idea que actúa como el significante y su replicante. Estas producciones de interlenguajes construyen una obra como sistema, como un todo, abriendo la posibilidad de poner y exponer nuestro cuerpo disidente en una relación de combinatoria libre, donde el cuerpo adquiere la potencia del discurso performativo. El *drag*, como previamente fue desarrollado, es un ejemplo significativo de este tipo de obra, como sistema, en función de la disidencia subversiva. Porque funciona como un desplazamiento alegórico de un cuerpo naturalizado.

Según Peggy Phelan (1993): “El desafío de la *performance* es descubrir una manera para que las palabras repetidas se transformen en declaraciones performativas, en lugar de transformarse, (...), en expresiones constatativas” (p. 149) y la autora continúa diciendo que: “Los discursos performativos solo se refieren a ellos mismos, ellos promulgan la actividad que el discurso significa” (Phelan, 1993, p. 149).

Este planteo de Phelan nos demuestra que los actos performáticos nos ponen como artistas ante una responsabilidad de discurso, donde los conceptos no se cristalicen y se vuelvan rígidos, sino que los mismos puedan reforzar las propuestas identitarias a través de la construcción de actos corporales.

Es inevitable no volver en este punto a las teorías de Butler donde ella sugiere “que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo” (Butler, 1998, p. 302). Por ende, esta autora sostiene que:

“En este sentido, el género no es, de ninguna manera, una entidad estable; (...), más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (Butler, 1998, pp. 296-297).

Para Butler estos actos son performativos y siguiendo estos estudios, Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* desarrolla una profunda interpretación sobre lo performativo en Butler, y plantea que “los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante” (Fischer-Lichte, 2011, p. 54).

Por consiguiente, se torna difícil pensar la *performance* desde una lógica desidentitaria, porque vemos que la misma esta aliada y vinculada a procesos de construcción identitarios múltiples.

Es claro que existe una evidente relación entre performatividad y *performance*, ambos conceptos derivan de *to perform*. Para Fischer-Lichte parece obvio que la performatividad conduce a la realización escénica (*performance*).

En consecuencia, la identidad se constituye a través de estos actos performativos y a través de la *performance*; haciendo uso de esta estrategia y con plena conciencia del lugar que ocupamos, por elegir estar en disidencia, proponemos y ponemos sobre nuestros cuerpos el potencial crítico que construimos desde la otredad.

En los actos performativos y con los actos performativos, con los cuales se constituye el género —y la identidad en general—, la comunidad ejerce violencia corporal sobre el individuo. Pero al mismo tiempo, en cambio, estos actos brindan sin duda la posibilidad de que en ellos, y con ellos, cada individuo se cree a sí mismo como tal —incluso aunque sea al margen de las ideas dominantes en la comunidad y pagando el precio de las correspondientes sanciones sociales—. (Fischer-Lichte, 2011, p. 56)

Esta cita de Fischer-Lichte pone en evidencia que, en el concepto de performativo propuesto por Butler, podemos encontrar una potencia que nos sirva de herramienta para desestabilizar las dicotomías. Por ese motivo, considero la *performance* como un hacer, una acción, una práctica potente para la rebeldía y la subversión, como un espacio propicio para manifestarnos desde las disidencias en pos de la necesidad de reconocimiento, respeto e igualdad de posibilidades y derechos.

Produzco, desde la experiencia, como ser en constante cambio y mutación, pero enfocado en la terceridad posicionándome desde la ambigüedad como un artista trans; transgresor a las dicotomías de género fluctuando por las identidades transgénero y desde la transversalidad intentando no caer bajo la solapa de ningún modelo binario.

Considero que, desde el arte, se puede dar visibilidad a todos los modos identitarios y me refiero a modos y no a modelos, los modelos no son más que otra manera de clasificar y encasillar identidades; pudiendo también, desde el hacer, transformar la realidad, la propia del hacedor/artista como la de muchos otros sujetos.

3.2. Cuerpo TRANScerámico

Esta *performance* fue realizada en diciembre del 2017, en instancias finales de mi formación de posgrado dentro de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados en el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Esta surge de la necesidad de poner en cuestión y en fricción los atributos categóricos de sexo y género que recaen sobre los cuerpos, junto a las condiciones que el sistema cisheteronormativo binario impone sobre la identidad de los sujetos y evidenciar las posibilidades de (re)construcción identitaria desde la corporalidad.

Mi cuerpo es “masculino”, según los datos de mi partida de nacimiento y mi Documento Nacional de Identidad (DNI), esta atribución es sostenida y revalidada por la repetición de una masculinidad performada que se encuentra sujeta a una parte de mi estructura corporal focalizada en los genitales sexuales desde el día de mi nacimiento.

Esta construcción social y cultural que deviene, en totalidad, por causa de un fragmento (per)formando un cuerpo “masculino”, es la que intento poner en tensión y sobre todo en cuestión con esta acción.

“Cuerpo TRANScerámico” me posibilita transitar por las fronteras, jugando con los límites de las dicotomías, concibe un campo propio y propicio para la transformación del cuerpo, en un ritual de renacimiento, que a través de la (re)construcción expone un nuevo cuerpo, un nuevo ser, ahora, un cuerpo trans. Este cuerpo en *performance* desnaturaliza lo que se pretende y se exige como natural.

Pero, más allá de este renacimiento simbólico y de la necesidad de tensionar y cuestionar las normas performadas por el sistema, la *performance* presenta la transformación de un cuerpo abyecto, ubicándolo en un contexto crítico, evidenciando que acontecimientos como este no siempre tienen lugar en los ámbitos seguros de la salud, siendo desplazados a espacios inapropiados de clandestinidad y/o domésticos. ¿Cuántas personas Trans y Travestis han muerto por el deseo de un cuerpo acorde a una imagen deseada (cuerpo-deseo)? los datos son alarmantes.

La acción intenta mostrar esas situaciones de transformación inseguras, insalubres y extremadamente peligrosas. De antemano, se está frente a una autointervención quirúrgica, en un espacio precario y con elementos que son extraídos de una caja o un bolso de mano. Para este escenario, también Butler, nos incita a pensar sobre la “precaridad” de los cuerpos, definiendo la misma como: “La condición por la cual unx no sabe si va a morir o vivir, o si la vida que está disponible será una vida vivible” (Butler, Cano y Cordero, p. 57); pero, en este caso, también el concepto de “precariedad” interviene, porque las condiciones de salubridad y seguridad no son garantizadas tornándose vulnerable la vida del sujeto.

A sabiendas de esta precariedad y precariedad, es también posible entender que, ante la necesidad y frente a la insistente pulsión del deseo, las posibles peligrosidades quedan desvinculadas y pasan a un segundo plano.

Esta *performance* remueve en emociones personales, pero se sustenta de acontecimientos y experiencias colectivas, construye desde un acto performático otra posibilidad de discurso identitario, que se propone subversivo, rompiendo imaginarios dicotómicos que nos vienen persiguiendo desde antes de poder hablar, de poder decir, de poder ser.

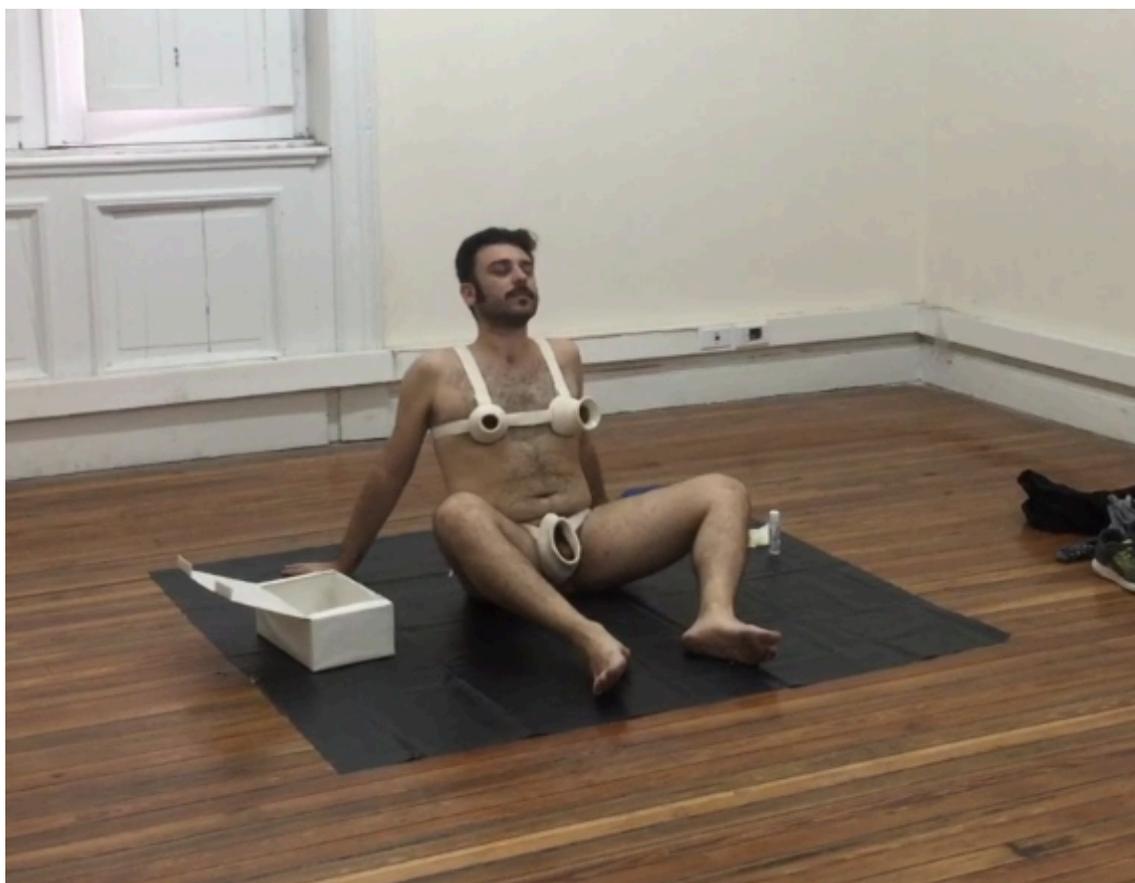


Ilustración 1. “Cuerpo TRANScerámico”, Gastón Severina, diciembre 2017

3.2.1. ¿Por qué “Cuerpo TRANScerámico”?

En primer lugar, parto de la premisa de entender que mi cuerpo es materia en transformación como también lo es el barro en su mudanza a cerámica. En esta *performance* mi cuerpo-carne se transforma en otro cuerpo, un cuerpo complementado, montado por otra materialidad. Recorro a la cerámica desde un lugar poético desplegando un poder simbólico sobre la acción, entendiéndolo como un cuerpo ya transformado en colaboración con otra transformación. Donde, de esta relación híbrida entre cuerpo-carne y cuerpo-cerámico, surge ese cuerpo “otro”.

En segundo lugar, propongo que en la operación de trasladar el objeto cerámico, desde su campo específico objetual tradicional(ista) a un campo performático de la acción, se entabla una relación entre el cuerpo y las prótesis cerámicas que se ve potencializada desde la propuesta conceptual; la cerámica llevada a ese destino trans se libera de una condición de género, observación realizada por el Profesor Dr. Marcelo Campos, en la instancia de *qualificação*, sostenida por una invención y una condición (también tradicional) ligada a lo “femenino” y, esto relacionado a su carácter originario como el “arte del hueco”, trabajando sobre connotaciones que se desplazan en la línea de los significantes: hueco-contenedor-útero-femenino.

Considero que en ese concepto que propongo como TRANScerámico, se refuerza la idea de la transformación desde un doble “a través de”, porque este “a través de” se da, tanto dentro las subjetividades trans y sus múltiples transformaciones, como dentro del proceso cerámico y su transformación previsible.

Por lo tanto, reflexionando sobre el concepto de TRANScerámico y sus posibilidades dialécticas, entiendo que con este juego semántico puedo aproximarme a una recuperación contemporánea de la cerámica, distanciándola de su anclada condición de género, que por medio de las estrategias del lenguaje tensiona los conceptos antes referidos.

3.2.2. *Cuerpo y barro en TRANSformación*

Por lo general, el lenguaje corporal y el lenguaje visual son los campos de acción que prefiero para desarrollar mis producciones artísticas y, en particular, el cuerpo y la cerámica, las sustancias que elijo para atender esa necesidad de producción. Y en el enlace de estas dos materialidades (carne y barro/cerámica) esta *performance* tiene anclada su propuesta.

Mi cuerpo, en esta acción, se entrega, se abre a esa mudanza corporal, la carne está dispuesta a ser intervenida como se interviene el barro que luego será cerámica, provocando una relación de sentido en el discurso. Las prótesis cerámicas desiguales, pechos irregulares, reforzando aún más ese desvío, pudiendo leerse como fragmentos corporales, complementos que se adaptan al territorio de la carne sin necesidad de una simetría representativa y literal; y que en ese contacto el cuerpo se autopercibe, se siente completo. Aunque es importante destacar que esta completitud no es definitiva o definitiva, porque el cuerpo continúa mudando, deseando.

Las prótesis cerámicas funcionan como tecnología del cuerpo disidente, opuesta a las tecnologías normadas dentro de la medicina y la estética, que buscan proposiciones rectas, proporcionadas y armónicas.

En la particularidad está la diferencia, en la particularidad de las partes del cuerpo está lo complejo del cuerpo, la cerámica así construye mi tecnología, con el sustento de una gramática de la modulación genital y en pos de la declinación de los órganos.

La cerámica es un producto, un hacer, una materialidad TRANS, como destacué anteriormente, procesualmente no existe cerámica sin transformación; la materia prima de este hacer humano es el barro/la arcilla (ambigüedad identitaria de género en el nombre para un mismo material) que necesita, efectivamente, de su paso por el fuego para sinterizarse¹⁰ y devenir cerámica. Este cambio es del ámbito de lo previsible, porque está inserto en el imaginario social desde la anticipación del procedimiento técnico-científico, no se percibe sorpresiva, extraña o subversiva, porque se encuentra sostenida de una trayectoria socio-cultural histórica. A diferencia de un cuerpo carne transexual que, para ese mismo contexto social, tal transformación se señala, en la mayoría de los casos, como imprevisible, inapropiada y estigmatizada de connotaciones negativas ante las normas biopolíticas que rigen sobre los cuerpos.

Técnicamente también el proceso cerámico se entiende como una transformación irreversible, por consiguiente, la cerámica no volverá a ser barro, su mudanza es radical, perpetua y duradera. Por el contrario, nuestra materia corporal es tierna y flexible, características de la carne, el cuerpo es el espacio donde pueden acontecer múltiples o sucesivas transformaciones, tanto internas como externas.

En el relato del *Génesis*, Dios crea al “hombre” dándole forma al barro modelándolo a su imagen y semejanza; ahora, en la acción, ese mismo barro es utilizado por el “hombre” para darse una nueva forma corporal, para autocrearse a imagen y semejanza de su imaginario, esta vez, acorde a su deseo y su necesidad.

En “Cuerpo TRANScerámico” la relación entre estos materiales, cuerpo y cerámica, es significativamente potente. Las prótesis de cerámica son cuerpos trans que se aplican sobre otro cuerpo carne en transformación, es la relación de la transformación en la transformación.

¹⁰ Sinterización: es el tratamiento térmico que los materiales cerámicos sufren para su transformación, del estado arcilloso (polvo o pasta hidratada) al estado cerámico (cuerpo compacto y sólido). Este procedimiento incrementa la fuerza y la resistencia de la pieza, creando enlaces fuertes entre las partículas que la componen. Térmicamente este procedimiento no debe superar la temperatura de fusión del material, sino el mismo se vitrificaría o se fundiría.

Carne-TRANS, cerámica-TRANS, afirman ese enlace y ambas materialidades construyen ese cuerpo ambiguo, crítico y subversivo, precario pero complejo.



Ilustración 2. Prótesis cerámicas y sistema de cintas y hebillas que las sujetan al cuerpo.

3.2.3. Abandono de la cerámica y prótesis obsoleta

¿Qué pasó con la cerámica después de “Cuerpo TRANScerámico”?

A cerâmica precisa encontrar o momento oportuno de participar no Gastón da transformação.
Profesor Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

O caminho para que você de um salto nessa trajetória, não é o de abandonar a cerâmica mais de trazerla pro primeiro plano.
Profesora Dra. Tania Rivera

Observaciones realizadas en la instancia de *qualificação*.

Encontrar ese lugar o momento oportuno, al igual que traerla a un primer plano dentro de mi producción, fueron apreciaciones innegables ante una situación de diferencia de velocidad en la carrera de la creación. La cerámica no consiguió dar cuenta de las demandas del cuerpo, transitando, por otro tiempo-espacio más *devagar*, quedándose quieta ante la exigencia de las propuestas que encontraban lugar en el cuerpo y que, en su necesaria lentitud, no conseguía acompañar. Quizás por estar arraigada a la tradición matérica que no la dejó despegar de un lugar performado, en la cual, yo mismo también la he ubicado, o quizás por

una cuestión de urgencia y también de tiempo y espacio (me inclino más por esta opción), siendo en este caso un tiempo-espacio de encuentro con el material.

No es abandono, sí distanciamiento.

Problematizar la cerámica era (y lo seguirá siendo) el próximo paso a efectuar para que ese distanciamiento se acorte, para que la cerámica corra a la par del cuerpo, respondiendo a las necesidades de una relación simbiótica, que entre ambos es evidente que existe dentro de mis prácticas. Problematizar es proyectar, hacer/actuar y concretar esas infinitas propuestas de prótesis o partes complementarias que se vieron truncadas, ahora sí abandonadas solo en ideas o bosquejos, pulsando con fuerza para manifestarse objetuales en su materialización. Problematizar la cerámica para seguir transformando; ambos: cuerpo y barro, ambas materias trans.

Y así, con ese envión tomado en la corrida de problematizar, se suscitan reflexiones, algunas en retrospectiva mirando algunas producciones cerámicas que no se encuadran o enmarcan en las propuestas subversivas y disidentes que se evidencian en mi trabajo corporal, y que parecen desconectarse o desalinearse de las mismas. Es ahí cuando aparece “otra cosa”, que viene a suplir la necesidad, pero no como reemplazo, sino como adaptación y resolución práctica. Si la cerámica no está pudiendo dar cuenta de ese avance, será otra materialidad la que tome ese lugar; nuevas formas (prótesis) aparecerán, que vayan dando cuenta y acompañando la transformación, la pulsión.

Es que la cerámica, dentro de su ser tradicional y su materialidad está fuertemente ligada al uso y a una cierta seducción primaria por el material; de un tiempo a esta parte, he encontrado, en algunos espacios, la posibilidad de ciertas libertades y desvíos a niveles técnicos, científicos y estéticos. Pero, en muchos otros, esa nostalgia del oficio y la tradición, no solo de las Bellas Artes, sino de las Artes Aplicadas, donde la función de uso y/o decorativa es determinante, aún se conserva y se sostiene en el hacer.

Desde los fundamentos del diseño, cuando se analizan las formas y estructuras que se desarrollan dentro de la organización tridimensional, ciertos autores destacan un vínculo directo entre materia, forma y técnica. Robert Scott (1970) propone entablar una relación determinante entre estos tres conceptos donde expone que “para que una forma responda a nuestro propósito no puede ser creada independientemente del material y la técnica” (Scott, 1970, p. 157). Promoviendo una relación triádica de interdependencia en pos de una concepción formal sostenida por procedimientos técnicos y elecciones matéricas, que tienen como destino las cualidades de la “buena forma” (Scott, 1970, pp. 149, 167), concepciones

epistemológicas enmarcadas por dentro de los parámetros del sistema de representación perspectivista situado en el paradigma clásico renacentista.

Siempre busco alternativas por fuera de esa lógica, experimentar los desvíos con la materia, sea esta arcillosa o polimérica, textil o carnal, indagando en tecnologías precarias que sean singulares en relación a mis necesidades. Desprenderme de la formación técnica y estética que, por dentro de la Academia, implantan consignas como las de Scott, siendo consciente de que las mismas fueron construyendo estructuras de saber que pueden ahora, o desde ya hace tiempo, entrar en un proceso de deconstrucción rasgando los lazos determinantes y definitorios que los procesos técnicos sostienen como unidireccionales.

Ejemplificar estos desvíos técnicos puede requerir de un punto más de desarrollo, teniendo que introducirme en especificidades técnicas y metodológicas, del hacer en general, y del cerámico en particular, que me apartarían del curso de mi relato. Aunque sí, en esta instancia, me interesa destacar una experiencia que fue proyectada y realizada dentro del marco de la disciplina *Conformações através dos meios plásticos*, que administré junto a la colega Kika Diniz, como *estágio de docência* para el nivel de graduación en el curso de Artes de la Universidade Federal Fluminense, y esta fue la realización de una quema alternativa con un “Horno de papel”. Procedimiento donde el mito de la cerámica se actualiza en el ritual del fuego, experimento precario de la técnica, que funciona como un desvío en lo sistemático del hacer, su tecnología nos aproxima a la ancestralidad y nos separa de las técnicas implantadas por la modernidad industrial. Papel, barro, algunos ladrillos y una parrilla conforman los elementos básicos para la construcción de este horno efímero que nace y muere en ese uso.

La construcción del horno de papel es un acontecimiento, un *happening* donde lo colectivo y participativo afianzan los lazos interpersonales, el conocimiento y el descubrimiento son resultados de este hacer y de la experiencia grupal que consigue objetualizar el acto de la transformación desde la puesta en práctica de un desvío técnico.

Por lo tanto, en este ritual de la transformación se envuelven fuerzas de construcción y destrucción al mismo tiempo, a los efectos de una *transfogoração*, concepto que deposita en mis manos la colega Verônica Messo describiéndolo como “*todo o processo de persistir em sua existência a partir do constante ‘destrói’ e ‘constrói’ de si, o que implica ainda um devir fogo, ou seja, é a partir de seus incendios que de fato se vive*” (Messo, 2019, p. 20), en donde estas fuerzas están en constante reciprocidad, regenerándose, produciéndose; mientras el fuego destruye el horno, el mismo fuego construye y define la cerámica. Poéticamente, nacimiento y muerte en el mismo instante, donde el fuego condensa esa energía vital, como origen, pero también como fin y como final.

Antes de “Cuerpo TRANScerámico” era la cerámica, ahora es el cuerpo, y durante un tiempo fueron ambos; no lo percibo como un proceso cíclico, más bien como un proceso de alternancia. También circunstancial.

Como destacué anteriormente esta *performance* fue la última que realicé en 2017 antes de instalarme en el Brasil por dos años. En esa dislocación, por razones de infraestructura y de espacio, me distancié de la cerámica y su hacer; la falta de un atelier o espacio de trabajo, en general, y de un horno para cerámica, en particular, fueron distanciándome de la práctica, dando lugar a otras, (re)encontrándome con la fotografía, la pintura, el *collage*, pero sobre todo con el cuerpo que ya venía pujando su potencia material y, finalmente, durante ese tiempo se tornó el soporte ideal y prioritario para la acción.

Al volver a la Argentina, la cerámica continuó distanciada por los mismos motivos que resalté en el caso de Brasil, la exigencia de una infraestructura compleja. En este volver me reencontré con mis prótesis originarias, las que dieron inicio a esta investigación, surgiendo la posibilidad de una revisión y una nueva acción con las mismas prótesis.

El 29 de noviembre del 2019, nuevamente, en el contexto del Departamento de Artes Visuales de la UNA, donde exactamente dos años atrás mi cuerpo se desnudaba ante el uso de las prótesis preparado para la transformación, la *performance* “Cuerpo TRANScerámico”, volvió a acontecer; ahora de nuevo el mismo acto, pero diferente, *performance* que performa, el paso del tiempo y las experiencias vividas durante ese período denotan que soy otro sujeto. Otro cuerpo. Reviviendo la acción, suscitaban nuevas reflexiones, aunque el carácter conceptual que acompaña a la *performance* sigue estando intacto, porque la transformación continúa siendo necesaria y porque las “travas” se siguen muriendo; pero ahora en un “volver a hacer”, como una segunda versión de la acción, el cuerpo se siente extraño, disconforme y hasta cierto punto no dispuesto para tal transformación.

Me cuestiono si es el cuerpo o son las prótesis, o ambos, declaro que mi cuerpo ha cambiado de forma, de sentir y que sus necesidades, en su actual deseo, son otras; las prótesis de cerámica, que fueron efectivas dos años atrás, ahora ya no lo son, se volvieron obsoletas con el paso del tiempo, porque en su transformación irreversible se estancaron en un estado de quietud, lógicamente, no consiguieron acompañar los cambios del cuerpo carne.

Esta cita de Preciado me resulta adecuada para acompañar esta reflexión sobre la obsolescencia de la prótesis, diciendo:

La prótesis pertenece por un tiempo al cuerpo vivo pero se resiste a una incorporación definitiva. Es separable, desenganchable, desechable, reemplazable. Incluso cuando se ata al cuerpo, se incorpora y parece dotada

de conciencia, puede en cualquier momento volver al orden del objeto.
(Preciado, 2011, p. 152)

Volviendo a ese orden, las prótesis conservan la nostalgia del objeto y la potencia subversiva que deviene de su fin, la imagen de las mismas no ha perdido fuerza objetual, ambas mantienen un efecto visual que individualmente o agrupadas no carecen del poder semántico que las hizo efectivas; aun así, para mi cuerpo las mismas están vencidas.

Considero que fue necesario volver a la acción, de otro modo, quizás no lo habría notado, pero al suscitar, otra vez, el contacto, la obsolescencia, se hizo evidente. Los acontecimientos encuentran nuevos sentidos en su repetición, este fue revelador y lo fue en la relación simbiótica y sistemática entre cuerpo y cerámica, en la reunión entre cuerpo carne y cuerpo cerámico, donde el acto se volvía concreto.

3.2.4. *La prótesis como artificio tecnológico para el montaje*

En el imaginario social se entiende la prótesis como un instrumento de reemplazo o de sustitución de una parte averiada o faltante, mutilada, ausente de la estructura orgánica de un cuerpo. Es este un razonamiento lógico, ya que la prótesis, en la mayoría de los casos, restituye sobre el cuerpo una capacidad de función, restableciéndolo a su lugar de servicio dentro del sistema. Durante el siglo XX la masculinidad se volverá protésica; como resultado de la Primera Guerra Mundial los cuerpos que regresaban, en gran parte, no volvían completos, esos cuerpos debían ser rehabilitados para reintegrarse a la cadena de producción industrial, ahora no como fuerza de lucha, sino como “fuerza de trabajo” (Preciado, 2011, p. 150) y esa incorporación viene con la prótesis. El cuerpo “inválido” debe ser reparado para seguir siendo funcional al sistema productivo.

En esa misma línea de servicio, ese mismo cuerpo protésico o también denominado cuerpo-prótesis, puede ser parte integral como pieza o engranaje de un mecanismo maquinico más amplio. Este cuerpo-instrumento, ahora, es un complemento más de la máquina. Preciado en su *Manifiesto Contrasexual* ya nos anticipaba que la relación entre organismo vivo y máquina se hace evidente en el robot y que esta relación entre naturaleza (cuerpo) y artificio (máquina) no siempre ha transitado por caminos separados; ya en el concepto de *techné*, propuesto por Aristóteles, se hace presente el instrumento (*órganon*). “Un *órganon* tal como lo comprendía Aristóteles es algo que hoy podríamos denominar una tecnología textual de codificación-descodificación” (Preciado, 2011, p. 148), este funciona como un aparato o dispositivo de uso y servicio facilitador de alguna actividad particular. Por consiguiente, el

cuerpo-prótesis es, desde principios del siglo XX, como apunta Preciado, un instrumento que se ajusta a un mecanismo como parte, convirtiendo la máquina en sujeto y organismo al mismo tiempo.

Ahora así nos encontramos ante dos posibilidades de hibridación, entre tecnología y cuerpo, relación que para Preciado (2011) se descubre como “promiscua” (p. 147) donde acontece un “incorporar”, es decir, la tecnología se “hace cuerpo” o donde el cuerpo se convierte en una parte más de la máquina. Así, diferenciando en estas dos posibilidades, la metáfora del robot y la del *cyborg*, y desde ahí, poder pensar las tecnologías del sexo desde la mirada de la contrasexualidad.

Sobre la línea de mi pesquisa, una de estas dos posibilidades, la del *cyborg*, atraviesa la reflexión que desarrollo sobre el uso de las prótesis y apliques como recursos del montaje para la transformación corporal. Porque en mi producción aparece el cuerpo, no como parte de una máquina, sino que este hace uso de elementos protésicos que derivan en la conformación de un “cuerpo-máquina”. Proposición que desarrollo en el próximo capítulo.

No obstante, en esta instancia, me interesa continuar con el análisis entre la relación que se entabla entre el cuerpo y la prótesis para poder delinear algunos aspectos de lo tecnológico, que derivan en el *cyborg*. En “Cuerpo TRANScerámico” es indudable esta relación, pero suscita algunos cuestionamientos sobre su vínculo. Las prótesis cerámicas transforman y reafirman el cuerpo con base en el deseo, las mismas colaboran en la construcción de un cuerpo trans como instrumentos conscientes ante tal transformación. En sí mismas, las prótesis cargan con esa lectura semántica; perfeccionando el cuerpo-carne, no desde un lugar biotecnológico, sino desde una complementariedad matérica externa que se percibe próxima al cuerpo. Para Preciado (2011): “La prótesis dotada de sensibilidad fantasmática rompe con el modelo mecánico según el cual la prótesis debería ser un simple instrumento que reemplaza a un miembro ausente”. La prótesis cerámica no es un reemplazo de una falta o de un órgano mutilado, sino una operación sensible de (re)construcción corporal.

También entiendo este procedimiento como próximo al carácter metafórico del *cyborg*, pero en otro orden, el mismo determinado por la prótesis anclada en su especificidad cerámica, esta fue modelada/conformada para el cuerpo que la soportaría, como prolongación artificial de la carne, no pudiendo clasificarse enteramente, ni como mecánica ni como orgánica; no intenta y hasta aún más, no le interesa representar a la naturaleza, pero sí transformarla. Poniendo en duda y en cuestión la acepción de este cuerpo como máquina.

Pero, entonces, ¿cómo se configura este cuerpo montado? ¿si no es máquina o puro organismo, que es? Y más aún ¿la cerámica lo aproxima o lo aleja del *cyborg*?

En primer lugar, pensar en una configuración que tienda a nominar y así encasillar ese cuerpo montado iría en contrasentido de lo que ideológicamente me atraviesa, no busco modelos o casilleros donde encajar, sino hibridez y ambigüedad, configuración TRANS identitaria y ahí sí aparece deslizado un lugar de pertenencia, el de las identidades trans. Por eso: TRANScerámico. Ganando consistencia nominal en la conjunción entre el acto de la transformación y la materialidad de la cual se sostiene la misma, haciéndose efectiva y concreta. En segundo lugar, la prótesis cerámica me lleva al *cyborg*, porque es un producto de un proceso tecnológico, que cobra sentido en la relación simbiótica con el cuerpo, en la acción se propone la “incorporación”, siendo metáfora no mimesis, que se coloca como un concepto poético y político; el cuerpo TRANScerámico es un *cyborg* en otra clave, con una lógica propia, que sin lugar a dudas lo aproxima a la máquina desde el artificio de la prótesis, pero que le permite al cuerpo orgánico replegarse desde su propia naturaleza.

4. Cuerpos en TRANSformación y sus modalidades de montaje

*A primeira coisa que chama atenção em qualquer pessoa do chamado universo trans é seu corpo montado.*¹¹
Juliana Gonzaga Jayme

El cuerpo de todo ser se ve atravesado naturalmente por un proceso de transformación. Es parte de la contundente experiencia de vivir, donde nuestra materialidad corporal, en ese transitar cotidiano, se enfrenta a una transformación continua que perdura hasta después de la muerte. Dejamos de vivir y seguimos transformándonos corporalmente. Materia orgánica-sensible absolutamente biodegradable.

Pero más allá de esta transformación natural del cuerpo, nosotros somos responsables por otros tipos de transformaciones que dependen de una elección, de un deseo, de un querer ser. Cualquier ser humano posee la capacidad de transformarse.

Desde la óptica de mi pesquisa, entiendo que todos los seres humanos vivimos en transformación y no simplemente biológica, sino también identitaria. Construimos nuestra identidad todos los días, desde el momento en que nos despertamos y nos observamos al espejo, reflexionamos sobre nuestra identidad, sobre el yo, y cómo ese yo se manifiesta y se expone ante los demás. Elegimos como vestirnos, peinarnos, maquillarnos, vernos y que nos vean, entre tantas otras elecciones significantes que nos conforman como sujetos; es parte de nuestra construcción performativa la cual reafirma una condición social autopercibida.

Entiendo esta construcción como un procedimiento de montaje, donde las transformaciones que sobre los cuerpos se provocan ponen en evidencia modos de un querer ser. Estos procedimientos de montaje, en algunos casos, buscan reafirmar una identidad (pre)establecida y en otros visan la posibilidad de una construcción identitaria significativa, que se desvía de la norma y de los parámetros (pre)establecidos por el sistema heteronormativo.

Las identidades trans modifican y transforman sus cuerpos de las formas más variadas, como vengo destacando a lo largo de este escrito, utilizando las herramientas del montaje, procurando la metamorfosis del cuerpo y la reafirmación identitaria. La estrategia del montaje podría entenderse como una metodología de composición, varios componentes que se van montando, sobre un determinado cuerpo, dando como resultado otra corporalidad, ahora

¹¹ Gonzaga Jayme, Juliana. (2010). *Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero*. En COSTA DE, A.L. (Org.), *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: Olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, , (p. 183). (La primera cosa que llama la atención en cualquier persona del denominado universo trans es su cuerpo montado)

reconstruida. Un cuerpo híbrido, un cuerpo *cyborg* como un *collage* que se complementa con el uso de prótesis, apliques y tecnologías quirúrgicas y hormonales.

Benjamin (2009) en su libro *Passagens*, nos propone que el principio del montaje es ir construyendo un todo “*a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão*” (p. 503). Esta cita nos traslada al momento de “montarse” de las *Drag Queens*, en el que se le atribuye un sentido metafórico al cuerpo. Se trata literalmente de una transformación de un cuerpo utilizando múltiples y diferentes elementos como recursos para ese montaje.

El ‘montaje’ de un cuerpo construido milimétricamente es esencial para ‘tornarse’ travesti, transformista, *drag queen*, transexual. Tal vez sea la acción más importante, porque es por medio de esa acción que se da la redefinición y la exhibición de las performances de género y, de ahí, también la construcción y reconstrucción de identidades. (Gonzaga Jayme, 2010, p. 176)

Es interesante percibir ese procedimiento de montaje como un ritual de la transformación, en el que está investido un significativo ritual donde acontece un “encarnar” o un “incorporar”. Es en ese ejercicio de montaje donde las identidades trans incorporan o encarnan una nueva subjetividad, una nueva persona, y en ese acto performático el “*self* es recuperado” (Gonzaga Jayme, 2010, p. 180). Con este acto, nuevas identidades se construyen, nuevos géneros y nuevos nombres. Y el cuerpo no solo transporta esos significados, sino que también los produce, “no es el medio, sino el fin de la significación” (Gonzaga Jayme, 2010, p. 178).

Existen marcadas diferencias en pos del deseo de ser de cada identidad y estas están sujetas a la relación entre tiempo e intervención corporal; teniendo en cuenta cual es el fin de esa significación, el tiempo se convierte en un factor importante; las personas transexuales encarnan un “para siempre”, las travestis un “24 horas por día” y las *drag* “por un rato”.

Las *Drag Queens* entran en un juego identitario donde la incorporación está ligada a la construcción de un “personaje” evidenciando un transitar fluctuante entre la identidad del sujeto y la de su *drag*; porque no existe un límite estático, sino una frontera flexible donde las características, que le son propias a cada identidad, se cruzan, haciéndose evidentes en un viceversa.

La *drag* posee características físicas y psicológicas, más allá de posturas y actitudes que le son propias, que se diferencian del sujeto (que personifica a la drag). Ellas, las *drags*, poseen un nombre propio que las identifica, (...), así como un cuerpo, femenino y caricaturesco. (...) En la construcción del personaje, varios aspectos del sujeto son transformados, como el modo de caminar, los gestos, las posturas, la voz y hasta el propio lenguaje. (Chidiac y Oltramari, 2004, p. 474)

Cada *drag* se modela creando su propio temperamento, con cualidades particulares que indudablemente entran en diálogo con la identidad del sujeto que la construye en un proceso de encarnación/incorporación, como destacué anteriormente, donde se prefiere hablar de frontera y no de límite.

Sus cuerpos se hibridan, se convierten en *cyborgs* subversivos del género, con la utilización de prótesis y accesorios modelan sus cuerpos, montándose con senos y caderas de espuma, zapatos con enormes plataformas o de tacos muy altos, pelucas y diversos apliques de cabello, pestañas postizas, maquillaje, vestuario exuberante y cuerpos, en la mayoría de los casos, depilados: piernas, pecho, brazos y cejas, entre otras partes.

Esa noción de “modelar” nos remite a la acción de esculpir, evidenciando una construcción corporal identitaria que acontece a través del arte. El modelado es una técnica característica para la transformación de las materias plásticas y como en la práctica de la cerámica/escultura el barro puede ser modelado; nuestro cuerpo también puede ser modelado y/o montado en la búsqueda de una construcción identitaria.

Ese cuerpo en *drag* se transforma en un cuerpo-significante, que va más allá de lo físico. En palabras de Gonzaga Jayme (2010), “es un sistema-acción vinculado a la experiencia, a la vivencia cotidiana y a la formulación de la identidad personal y de una nueva subjetividad que nos muestra (por medio del control del cuerpo) lo que significa” (p. 184).

Esta reflexión sobre el cuerpo significativo no solo sirve para entender el cuerpo en *drag*, sino también para todas las corporalidades de las identidades trans. Es ese cuerpo en TRANSformación un cuerpo evidente, un cuerpo (re)construido y reconocido con base en la experiencia relacional, intersubjetiva e intrasubjetiva; esos procesos se experimentan en el cuerpo por fuera y por dentro, es parte de la construcción de autoidentidad, y a través de ese cuerpo nos evidenciamos, social, política y artísticamente.

4.1. El cuerpo montado como “máquina” performativa

En la introducción al capítulo, desarrollo el vínculo que encuentro entre las estrategias de montaje corporal y la construcción identitaria autopercibida, particularmente el que acontece entre las identidades trans, pero focalizando sobre las experiencias en *drag* y en cómo estas se relacionan con procedimientos del campo de las artes. Entendiendo que en este accionar cada subjetividad utiliza una metodología particular de composición, con diferentes elementos que funcionan protésicamente para tal fin y que desde la perspectiva de las artes visuales y de los estudios de estas, podríamos entenderlos y relacionarlos con modos de

construcción de imagen, en este sentido hago referencia a las técnicas del *collage* y del ensamblaje que en sus procedimientos construyen, desde el montaje, un todo a partir de partes.

A principios del siglo pasado las vanguardias históricas (Bürger, 1987) proponen, desde la subversión a la técnica y a la construcción de la imagen, la ruptura drástica del vigente y único método de representación normado, me refiero a la perspectiva renacentista. El cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y, poco después, el surrealismo fueron los responsables de la mudanza y ruptura del acartonado modelo predominante en la esfera de las artes hasta el siglo XIX.

El *collage* y el ensamblaje funcionaron como estrategias de montaje en la imagen visual, expandiendo las posibilidades plásticas discursivas en relación a un contexto social dominado por la producción industrial, de la mano de las máquinas, y una distancia humana cada vez más evidente.

Marcel Duchamp y Francis Picabia, entre otros, elaboraron diversas propuestas donde los fragmentos de partes construían un todo. Cuerpos-máquinas, que desde sus exquisitas formas nos proponen la negación misma de la utilidad, el uso negado, donde solo la posibilidad fantástica de una función se hace eco de la complejidad que las mismas evidencian.

En *La Mariée mise à un par ses célibataires, même* o *Le Grand Verre (El Gran Vidrio)* Duchamp nos enfrenta ante un sistema complejo, compuesto por un montaje de otros montajes; en su constitución están presentes reproducciones de varias máquinas creadas por él anteriormente, las cuales son el resultado de operaciones de montaje, a través de fragmentos, produciendo una máquina auténtica y singular. Humanizada. Las máquinas se vuelven hombres, como los hombres se tornan máquinas, sienten, aman y desean; y de eso se trata, paradójicamente, el relato del *Gran vidrio*.

Y si nos aproximamos al análisis formal de los *ready-made* dadaístas, también encontramos esta propuesta híbrida de montaje, objeto ensamblado y descontextualizado, revelándose en su transformación ante su inevitable destino de uso. Resulta evidente en *Rueda de bicicleta* de Duchamp y en *El Regalo* de Man Ray, que los mismos se tornan inútiles para el sistema, siendo disidentes en su operación, dejan a la luz una pérdida como así también un devenir “otro”, donde un nuevo cuerpo, ahora montado, aparece de la transformación y se reafirma desde la negación.

En la obra de Francis Picabia, también se puede vislumbrar la clara relación metafórica y análoga entre el cuerpo humano y el cuerpo máquina, sistemas mecánicos que instalan

relaciones de contacto sexo-amorosas, de deseo y placer. Las partes se rosan, se penetran y nos proponen una idea de movimiento constante, donde cada elemento de estos complejos sistemas tiene una particularidad, haciéndolo fantásticamente auténtico; como nuestro cuerpo carne, sistema biológico que funciona y opera como lo hace una máquina.

Podría aproximarme a pensar en estos cuerpos como “naturales” y “artificiales”, cuerpo carne y cuerpo máquina, respectivamente. Esta relación es evidente en los cuestionamientos de varios artistas dadaístas y surrealistas de principios de siglo pasado, pero también lo es hoy y más aún, hoy la frontera entre ambos es porosa, casi inexistente.

El ser humano ha conseguido adaptar su máquina biológica y extender su vida útil gracias al implante y trasplante de mecanismos, tanto bióticos como artificiales, por dentro y por fuera de su cuerpo carne. Las múltiples tecnologías en función de la medicina y de la estética corporal abren hoy un abanico de posibilidades para el montaje; desarrollando prótesis que funcionan reemplazando una parte del cuerpo o ejerciendo una función vital intra o inter corporal, como los implantes de marcapasos, los huesos artificiales, prótesis dentarias permanentes, manos, brazos y piernas ortopédicas, que suplantán esa parte faltante, lentes y cristales oculares implantados, prótesis mamarias o de glúteos y hasta sangre sintética o piel humana cultivada fuera del cuerpo.

Estas tecnologías nos convierten en cuerpos híbridos, las prótesis que desde tiempos históricos usamos extracorporal (gafas, dentaduras postizas, chips, tecnología móvil, etc.) hoy se vuelven hacia el interior del cuerpo, introyectándose.

“Un *Cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995, p. 253).

¿Quién puede huir hoy de la denominación/condición de *cyborg*? ¿la prótesis consigue desnaturalizar el cuerpo? ¿Y la suma de las partes completan un todo?

Desde el primer momento de esta pesquisa propongo al cuerpo como transformación constante, que en el transcurrir de la vida se va modificando, voluntaria e involuntariamente, natural y artificialmente. Ese cuerpo biótico se vuelve perdurable con los aportes de la tecnología, deviniendo en máquina “naturo-artificial”, *cyborg* montado de partes humanas y de partes extrahumanas, cuerpo producido, modelado, conformado por partes como un todo.

Según Rivera, “el cuerpo es hecho de partes”¹² y entiendo que, en esa afirmación, no solo hace referencia a las partes biológicas que lo componen, sino también a múltiples otras partes que extranatura nos completan para tal definición: cuerpo. Esas otras partes, protésicas,

¹² Referencia tomada de una comunicación oral de la Profesora Dra. Tania Rivera.

nos complementan corporalmente definiéndonos y transformándonos en corporalidades *cyborgs*.

En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Donna Haraway (1995), nos propone que:

Los cuerpos se han convertido en *cyborgs* -organismos cibernéticos-, híbridos compuestos de encarnación técnico-orgánica y de textualidad. El *cyborg* es texto, máquina, cuerpo y metáfora, todos teorizados e inmersos en la práctica en términos de comunicaciones. (p. 364)

¿En términos de comunicaciones? Sí, en este momento de la contemporaneidad está cada vez más claro que el cuerpo es texto, que puede leerse en términos de información y no solo a nivel superficial de la imagen-cuerpo formal y matérica, o desde una perspectiva funcional y de utilidad como un cuerpo-máquina; sino también desde lo genético y micro celular como un conjunto de datos traducidos a códigos, que se inscriben dentro del lenguaje como un fenómeno de carácter semántico por dentro de cada organismo.

Somos información cargada de contenido, biológico, socio-cultural e histórico. Por eso mismo, Teresa Aguilar García (2008) destaca que somos “cuerpo textual” interpretado por un sistema de códigos escritos donde “el texto ha sido interiorizado por el cuerpo” (p. 27). El cuerpo textual nos propone que el enfrentamiento entre naturaleza y cultura ha quedado disuelto, porque hoy, carne y escritura, son la misma cosa. Según esta autora, “la clásica dicotomía sujeto-objeto desaparece” (Aguilar García, 2008, p. 11), porque el *cyborg* es ya ambas cosas al mismo tiempo, es la superación de tal dicotomía.

Y Haraway (1995) afirma que:

La naturaleza y la cultura son remodeladas y la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado e incorporado por la segunda. La relación para formar todos con partes, incluidas las relacionadas con la polaridad (...), son primordiales en el mundo del cyborg. (p. 256)

Las y los trans ponemos en práctica lo que Haraway propone como: “La política de los *cyborgs*” (Haraway, 1995. P. 302), resistiendo y luchando por el lenguaje y en contra los dogmas del falogocentrismo, que buscan la perfección en la comunicación y en la traducción de los códigos. Los cuerpos y las cuerpos trans se revelan ante esta sistemática lectura

heterocentrada y siendo “mostras”¹³ (de)mostramos que nuestra gramática corporalidad no carece de significado; surgimos con esplendor al amparo del *cyborg*.

Siguiendo la línea de Haraway, Aguilar García (2008) nos aproxima al concepto de “ironía” que puede relacionarse al concepto de “parodia” de Butler. Y dice:

El manifiesto en pro de los *cyborgs* es un posicionamiento político no exento de ironía que se posiciona desde la no-identidad, a favor de una identidad monstruosa que sirve como forma de subversión ante el unificador poder instituido. (p. 15)

Esa ironía encuentra un lugar en la parodia del cuerpo montado en *drag*, para que lo subversivo del acto, del cuerpo, se efectivice como estrategia política. “La ironía trata del humor y de la seriedad. Es también estrategia retórica y un método político (...)” (Haraway, 1995, p. 253).

Existe una relación estrecha entre montaje, parodia e ironía, que en la monstruosidad del cuerpo en *drag* se pone de manifiesto, como así también en la hibridez de las mencionadas anteriormente, máquinas dadaístas y surrealistas.

Para Haraway (1995):

Los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotros mismos) son mapas de poder e identidad y los *cyborgs* no son una excepción. Un cuerpo *cyborg* no es inocente, (...) no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo), se toma en serio la ironía. (p. 309)

Esta, la ironía, en su potencia crítica y política se pretende eficiente, pragmáticamente efectiva¹⁴ en el interpelar, trabajando sobre terrenos en tensión que se distienden desde el humor sobre lo paródico, que como destaca Butler, esta (la parodia) no es siempre subversiva.

Sin embargo, al posicionarse el *cyborg* desde la no-identidad, como una construcción identitaria no sujeta a parámetros normativos y revolucionaria en la ruptura de las dicotomías; aparece como un nuevo cuerpo signifiante, monstruoso, irónico y paródico, que en ese acto, se libera pudiendo reinventarse, como máquina reconstruirse y aún más, como cuerpo textual, reescribirse.

¹³ Mostra: deviene de monstruosa y la misma deriva de monstruo (que etimológicamente comparte su raíz con la palabra mostrar y que según Haraway monstruo, “comparte algo más que su raíz con la palabra demostrar” (apud. AGUILAR GARCIA, 2008, p. 14). De uso en la jerga trans y travesti, esta cualifica a estas identidades que se desvían de los parámetros de belleza preestablecidos. Donde las características de ‘fealdad’ se ponen en valor y se potencializan.

¹⁴ Para una aproximación más profunda sobre la relación pragmática y semántica entre ironía y parodia; véase Linda Hutcheon, *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*, en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero de 1981, Nro. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.

4.2. Experiencias en Drag / Montada y trucada

Al momento de pensar sobre estas experiencias, que como procesos artísticos forman parte de esta pesquisa, tengo que mirar hacia atrás y reflexionar sobre cómo en el transcurso de estos dos años de investigación en el Brasil, las estrategias de montaje fueron construyendo un cuerpo-identidad que se apoyaba en la aventura del descubrir, en la necesidad de un querer decir y en particular en un insistente ejercicio de evidenciar un estar.

Pero ahondando sobre ese mirar, preciso brevemente enfocarme en mis experiencias desarrolladas, un poco más que dos años atrás, sinceramente, bastante más... me refiero a las experiencias en *drag* en mi niñez. Particularmente, siempre me caracterizó la profunda necesidad de decir, de mostrar y no solo a través de la pintura y desde el lenguaje visual, sino también desde el gesto y el lenguaje corporal. Estos lenguajes fueron, desde esa niñez (analizado desde la adultez), las herramientas que encontraba para la libre expresión de un ser-cuerpo que se manifestaba ingenuamente y transparente hacia un desvío que debía ser reprimido.

Las experiencias en *drag* que acontecieron en mi infancia, estaban atravesadas desde el lugar del juego. El juego me permitía ciertos desvíos sabiendo que deberían quedar dentro de ese campo: estar jugando. Así mismo, esos desvíos no podían ser frecuentes, porque ante lo iterado del acto se pone en evidencia una “situación” que en ciertos contextos no se tiene la voluntad de analizar o simplemente la posibilidad de comprender. Pero a sabiendas de esa normativa, en los momentos en donde el juego del montarse transcurría, la experiencia se tornaba cada vez más afirmativa y la evidencia reforzaba un posible devenir.

Me recuerdo travestido, con elementos de vestuario ambiguos, algunos performativos de lo “femenino” y otros de lo “masculino”, pero que en su modalidad de uso me proponían una posible ambigüedad de género que se potencializaba con el gesto. Blusas que simulan ser vestidos en un cuerpo menudo de niño, zapatos de taco alto, enormes, para un pie pequeño y que en su repiquetear contra el piso lo sonoro construye fantasía; fundas de almohadas, apliques prendidos de un cabello siempre corto y pares de medias enrollados sobre un joven pecho aún sin vello, eran las prótesis domésticas perfectas para el desarrollo de ese juego subversivo y peligroso de género.

Este relato no resulta singular, tiende a ser una constante que (re)aparece como una inofensiva experiencia de un querer ser-estar-decir, en las narrativas de las personas trans, disidencia espontánea, una prueba fehaciente de los desvíos que el sistema cisheteronormativo insiste en apagar para perpetuar su poder dicotómico.

Las precoces experiencias que en mi infancia habitaban esta zona de juego, no se extendieron mucho más allá del tiempo, poco a poco el peso de la regla y la norma que insistieron, incansablemente, en enderezar lo que supuestamente, estaba creciendo desviado, lograron su objetivo; volviendo recta la pureza de una línea (vida) orgánica que se manifiesta transversal. Línea contenida que con el tiempo se revela y decide su propio curso. Estas prácticas lúdicas quedaron en el archivo de mi memoria, dejaron sus huellas en la cera de mi *bloco mágico (pizarra mágica)* (Freud, 1974, p. 244) y vuelven, y volvieron desde hace un tiempo a recordarme que ese camino desviado está libre para ser andado.

Hurgar en esos acontecimientos autosignificativos, es dar de cara con recuerdos que traen a la superficie situaciones, momentos y deseos, como capas de informaciones archivadas, que en ese acto se disponen a ser reescritas. Freud encuentra una notable concordancia entre la tecnología de escritura de la pizarra mágica y nuestro aparato perceptivo; nuestro sistema de protección a los estímulos externos funciona como el celuloide de la pizarra, dependiendo de la intensidad con la que se inscriben los mismos, serán más o menos evidentes las huellas de esas inscripciones. De seguro las experiencias en *drag* de mi niñez se marcaron enérgicamente dejando sus huellas vivas y presentes; volviendo ahora nuevamente como un juego, lo lúdico otra vez me anima a lo trans, pero esta vez la actualización no es ingenua y mucho menos inocente, sino sagaz, astuta y determinada en la intención.

Freud nos señala un paralelismo entre este sistema (de escritura) y el modo en que guardamos en nuestra memoria las experiencias que nos conforman; y me atrevería a decir que nuestros cuerpos, como territorios perceptivos, se ajustan a este planteo de Freud, como así también considero que, no solo funcionaría como una pizarra mágica, sino también como una superficie sensible, como “una porción materializada del aparato mnémico” (Freud, 1974, p. 243) donde la escrita puede ser duradera, transitoria, (im)perceptible y/o reproducible.

El cuerpo, indudablemente, carga sobre sí las huellas de la experiencia y las mismas en el ritual de la *performance* pueden ser actualizadas y reescritas, como un nuevo acontecimiento sobre el celuloide de la pizarra que quedara presente como huella en la cera.

La *performance* y el lenguaje corporal entraron en el espectro de mi producción artística hace un poco más de 10 años, lentamente fui encontrando en las prácticas con el cuerpo un espacio que me proporcionaba otras posibilidades de experimentación abierto a la investigación del cuerpo/carne, como materia plástica, y descubriendo en esta nueva (para mí) forma de hacer otras potenciales estrategias discursivas. Las cuales se complementaron al repertorio de sexo, género y erotismo con el que venía trabajando en el ámbito de lo objetual.

En algunas *performances* previas a mi estancia en Brasil, desarrolladas en la Ciudad de Buenos Aires, se puede vislumbrar un incipiente acercamiento de un cuerpo que deviene en *drag*; situación que ya se hacía evidente en otras proposiciones plásticas de carácter objetual, como en la serie de los *Eróticos disidentes*, observación que fue puesta de relieve por el Profesor Dr. Luiz Sérgio de Oliveira en la defensa de la *qualificação* que da cuerpo a este escrito. Según De Oliveras: “*Eles de alguma maneira parecem antecipar alguma coisa do drag*” y continúa destacando que los mismos se hicieron carne en mí cuando llegué al Brasil.

Observación atinada del Profesor Luiz Sérgio, ya que el Brasil, en general, y Río de Janeiro, en particular, me abrieron las puertas a mis nuevas y adultas experiencias en *drag*.

El trabajo con el cuerpo se proponía cada vez más intenso y los contextos funcionaban como basamentos por donde poder inscribir la práctica del *drag*. La actual coyuntura política del Brasil virada al conservadurismo neocapitalista, agitando la bandera de los “correctos valores”, de la mano de Jair Bolsonaro y su imprudente ministra Damares Alves, promueve la intolerancia, el desprecio y la no aceptación para la comunidad LGBTIQ+ toda, que sistemáticamente pretende empujarnos a un nuevo período de ocultamiento dentro del *closet* y deshumanizarnos negando nuestras identidades.

En contrapartida, es evidente el avance de una generación de sujetos combativos que, ante tal situación, nos preocupamos y ocupamos para que este retroceso nunca más vuelva a posicionarnos en sectores ocultos; combatirlo es la premisa, desde la presencia cotidiana y la toma de posesión de los lugares de habla reforzando la visibilidad de nuestras identidades diversas. Y ahí aparece el *drag*, como una de las tantas prácticas que funcionan para tal objetivo, porque se inserta en los intersticios del sistema, manteniendo su ambigüedad de género, y consigue transitar por múltiples lugares desplegando su potencia escénica, paródica y subversiva.

4.2.1. *En el Brasil: orgullo y carnaval*

Como resalté anteriormente el espacio geográfico del Brasil potencializó mis experiencias en *drag*; Río de Janeiro, San Pablo y Niterói, en sus diversos contextos y contrastes, fueron los escenarios indicados para que la imperiosa necesidad del cuerpo montado se torne posible y se vuelva, en cada montaje, más potente.

Los lugares por donde transité en *drag* me transmitían seguridad desde la comodidad del cuerpo, podría decir que el no arriesgarme a traspasar los límites de esos contextos en los cuales me sentía seguro montada, tiene que ver con varios factores de índole social, político y

también personales; cuidados que me impedían ese traspaso. Tornándose difícil poder desplazarme de mi zona de *confort* y abandonar el suelo seguro donde me encontraba, para entrar en zona de peligro donde la acción se transforma en un acto de riesgo; en un país que empezaba a convulsionar por causas de un retroceso político y social, que públicamente ejerce y promueve la segregación a las diferencias.

Entonces me pregunto, ¿cómo habita el espacio de la cotidianeidad un cuerpo/identidad trans? ¿en la calle, el barrio, en la zona sur o la periferia? ¿cuáles son los miedos y las fortalezas?

Las respuestas están en los cuerpos, en las marcas eternas que quedan en la psiquis y en las cicatrices de la violencia gratuita, en las estadísticas que nos golpean en la cara con sus datos del horror, el Brasil es uno de los países con más muertes de personas trans por año, cuando el promedio de la esperanza de vida de una chica trans en Latinoamérica es de 35 años. Las respuestas también están en las voces de las Tertulianas, las Marlenes, las Lohanas, las Susys, las Linn das, las locas Lemebelicas, entre tantas otras.

“En tiempos de gusanos capitalistas, hay que tener coraje para ser mariposa”
Lohana Berkins

“*Butler, você desfaz gênero na teoria, eu desfaço gênero na prática*”
Indianara Siqueira

“Tengo cicatrices de risas en la espalda”
Pedro Lemebel

“*Traveco-terrorista foi o meu modo – travesti – de reagir ao desterro*”
Tertuliana Lustosa

“Reivindico mi derecho a ser un monstruo ¡Que otros sean lo normal!”
Susy Shock

“*Bicha estranha, louca, preta, da favela / Quando ela tá passando todos riem da cara dela /...*”
Linn da Quebrada

“Somos otra manera de transitar la humanidad”
Marlene Wayar

Y continúa... y continuará...; y continuaría citando las voces, los cantos y las poéticas de muchas más locas quebradas, travas subversivas y maricas des-viadas; pero debo volver al relato de mis experiencias.

El carnaval fue el pretexto para que surja el texto, someter mi cuerpo a lo vedado del montaje abrió la puerta, que por años permaneció cerrada introduciéndome nuevamente al juego, ahora desde otra perspectiva, con otros puntos de vista y con objetivos que se disparan entre la búsqueda identitaria, la visibilidad crítica y la experimentación erótica.

Tímidamente, aunque no tanto en realidad, fui construyendo la imagen de un *alter ego* en *drag*, comenzó improvisada, pero poco a poco fue proyectada prestando atención en los detalles, escogiendo las materialidades y los objetos con los que montaría mi cuerpo, en definitiva mis prótesis, visando una cierta estética que se conforma como un *collage* de influencias que vienen del pop, el *kitsch* y el *camp*, de Barbie y su plástica vida en rosa, de *Jem and the Holograms*, Cyndi Lauper y los años 80. Como así también con la mirada puesta en la estética de las artistas *drag* contemporáneas, Trixie Mattel, Thorgy Thor, Sasha Velour, entre otras.

Así fue como en esa transposición, en el paso del objeto al cuerpo, se iba dando un proceso de autoaprendizaje, ahora era la pintura la que tomaba forma de maquillaje, el vestuario y las texturas, visuales y táctiles, se fundían como apliques sobre la piel; plásticos, textiles, *nylon*, pieles, pelucas y pestañas, múltiples prótesis se adecuaban a cada situación o composición estética. Es un proceso de construcción de imagen encarnado.

El carnaval siempre me sirvió de escenario para el montaje en *drag*, como así también los contextos de las *paradas do orgulho* (marchas del orgullo LGBTQ+) en las ciudades de Río de Janeiro y San Pablo. Ambos acontecimientos me servían como una plataforma segura de exhibición, donde la masa popular detona una efervescencia festiva, que retroalimentaba la energía de mi *drag*; el montaje ya era el acto y la calle el escenario, incorporada y en rosa los gestos fluían entre lo irónico y lo erótico, desfachatada y despampanante, *mostra*, la ambigüedad corporal evidentemente notoria como herramienta paródica del género y la alegría desbordaba del cuerpo, acumulada por tantos años de letargo.

Esa fue la marca del Brasil, eso hizo el Brasil conmigo; el Profesor Luiz Sérgio preguntó: *O Gastón brasileiro qual é?*, y aún recuerdo el tono de su pregunta y, como un film tantas imágenes vienen a mi mente y con cada una de ellas se me pinta una rosa sonrisa de *batom* en la cara.



Ilustración 3. En *drag* – Gastón Severina – 2019



Ilustración 4. *Collage digital en drag* – Gastón Severina – 2020



Ilustración 5. En *drag* – Gastón Severina – 2019



Ilustración 6. En drag – Gastón Severina – 2019

4.2.2. Última producción en el Brasil: Trucada...

Este trabajo surge, en un primer momento, con la intención de ser una apropiación de la imagen de la obra de Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (*El origen del mundo*), de 1866, que sería resignificada a través del truco¹⁵ como un “nuevo origen” o, particularmente, como “otro origen”.

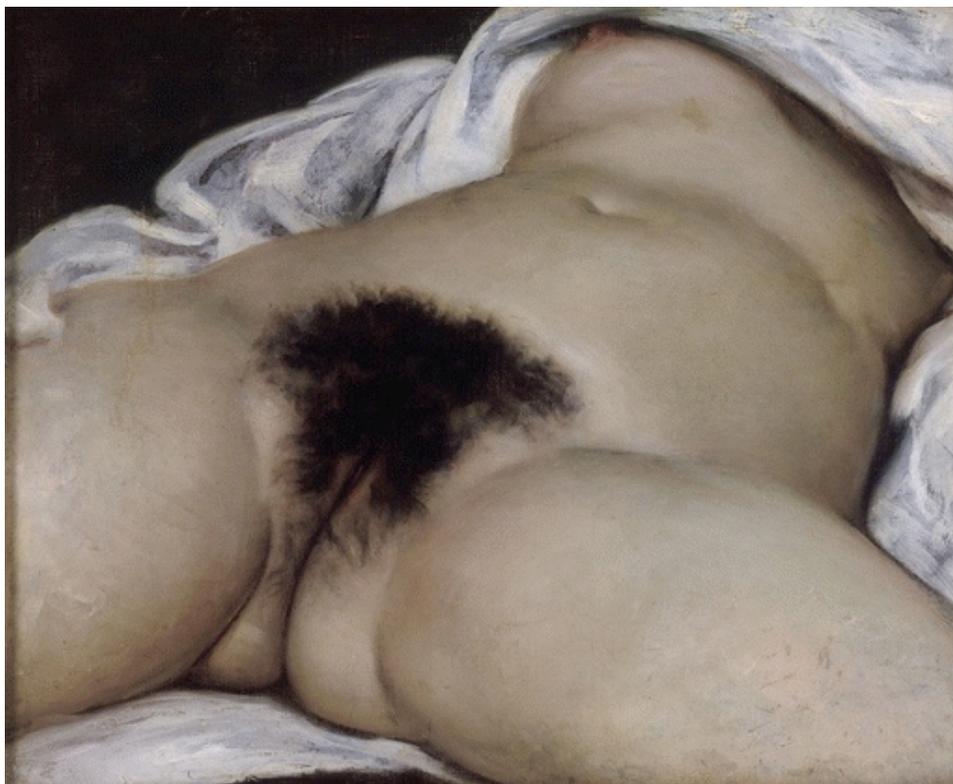


Ilustración 7. *Origine du monde* (*El origen del mundo*). Gustave Courbet, 1866.

En ese primer momento, la imagen como apropiación tomaría las mismas referencias visuales, la misma función poética (Kristeva, 1988) que la obra de Courbet, con una diferencia técnica, ya que no sería una pintura sino una imagen fotográfica. La pose o postura corporal pretendía ser la misma, tomando como referencia ese encuadre escorzado, destacando lo subversivo de su ángulo, donde se puede percibir un leve corrimiento en el punto de vista que desafía la regla de la perspectiva. Provocación, que a finales del siglo XIX se proponía cada vez más potente. En lo preciso del recorte, en el fragmento del cuerpo, la metáfora y la sinécdoque dan origen a ese mundo significativo. El único elemento que

¹⁵ Truco: es el resultado de la acción de trucarse. El cual consiste en esconder y ocultar los órganos sexuales externos (pene y testículos en el caso de las *Drag Queens*) o las mamas (en las *Drag Kings*) con tapasexos, fajas o, precariamente, con cinta adhesiva. El truco es un recurso, una estrategia de montaje que busca como fin el simular, disimulando un volumen o protuberancia corporal, que dentro de los parámetros binarios diferencian un cuerpo ‘masculino’ de uno ‘femenino’ y viceversa.

acompaña al fragmento de cuerpo que vemos en la pintura es un lienzo blanco, que también formaría parte de la nueva imagen; la aparición de una parte del pecho, que en la imagen de Courbet, funciona como anclaje, reafirmando su carácter de “cuerpo-hembra”, en la fotografía, ese pecho se percibiría menor en volumen e invadido por vellosidad corporal exhibiendo una performada masculinidad. Y en el punto focal donde la relación metafórica se hace efectiva, la imagen apropiación propondría el truco.

Continuando con la comparación entre la obra “original” y su apropiación, que desde la óptica de Boris Groys (2014) podría ser pensada como “otro original”, en relación con lo que este autor plantea como crítica a los postulados de Benjamin, sobre la pérdida del aura de la obra original con relación a la copia. Groys entiende que en la contemporaneidad se “organiza un juego de dislocaciones y relocalaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (2014, p. 63), porque hay una nueva relación de contexto por donde las imágenes circulan, permanentemente, de un medio a otro y esto se da en el marco de la cultura contemporánea. Destacando que, en lo topológico de los espacios de circulación, la distribución de las imágenes es heterogénea y que las mismas “son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas” (Groys, 2014, p. 64) y, por consiguiente, alteradas en cada instancia.

Según Groys (2014):

No hay copias eternas tal como no hay originales eternos. La reproducción esta tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada por la reproducción. Al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes (...) En este sentido, una copia nunca es realmente una copia; sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. (pp. 64-65)

Por tanto, esto me hace pensar que a la hora de la apropiación y la reproducción de la obra de Courbet, la misma está de antemano siendo un nuevo original, según lo expuesto por Groys, ya que las miles de imágenes que por la web circulan, mismo así sea la imagen que el Museo de Orsay exhibe en su página web como referente directo del original, esta resulta ser otro original que gana una nueva aura al estar instalada en un nuevo contexto.

Entonces, la referencia para la apropiación que pretendía producir, estaría dislocada de la obra de Courbet, ya que la misma se encuentra en París y yo me encontraba en Río de Janeiro, observando por la web otros originales que funcionarían como referencias para este nuevo original que intentaría producir.

Trucada al fin, es “otro original”, como también es “otro origen”, porque estaría dislocando la retórica de la obra de Courbet, utilizando la metáfora como recurso, trasladando el discurso al ámbito de las identidades trans como otros posibles orígenes, puntualizando en el truco y en el montaje en *drag* aspectos ambiguos, híbridos, y otros modos corporales e identitarios, que proponen, no solo un mundo, sino varios, muchos.

Esa ambigüedad se apodera de la imagen, no hay rastros de genitalidad, pero sí suposiciones que aportarían ruidos ante la duda, si es que cabe, interpelando a ese otro que se enfrenta al *shock* de la imagen.

Como habrá notado, el relato describe una acción hipotética en un tiempo condicional, debido a que la imagen como apropiación de la obra de Courbet, con las características antedichas, no aconteció. No porque no se haya intentado, sino porque en la traducción de una tecnología a otra, es decir, con el recurso de la fotografía como toma directa, la imagen no resultó satisfactoria. Lo que sí se consiguió fue otra imagen que dio como resultado esta nueva obra, este nuevo original.

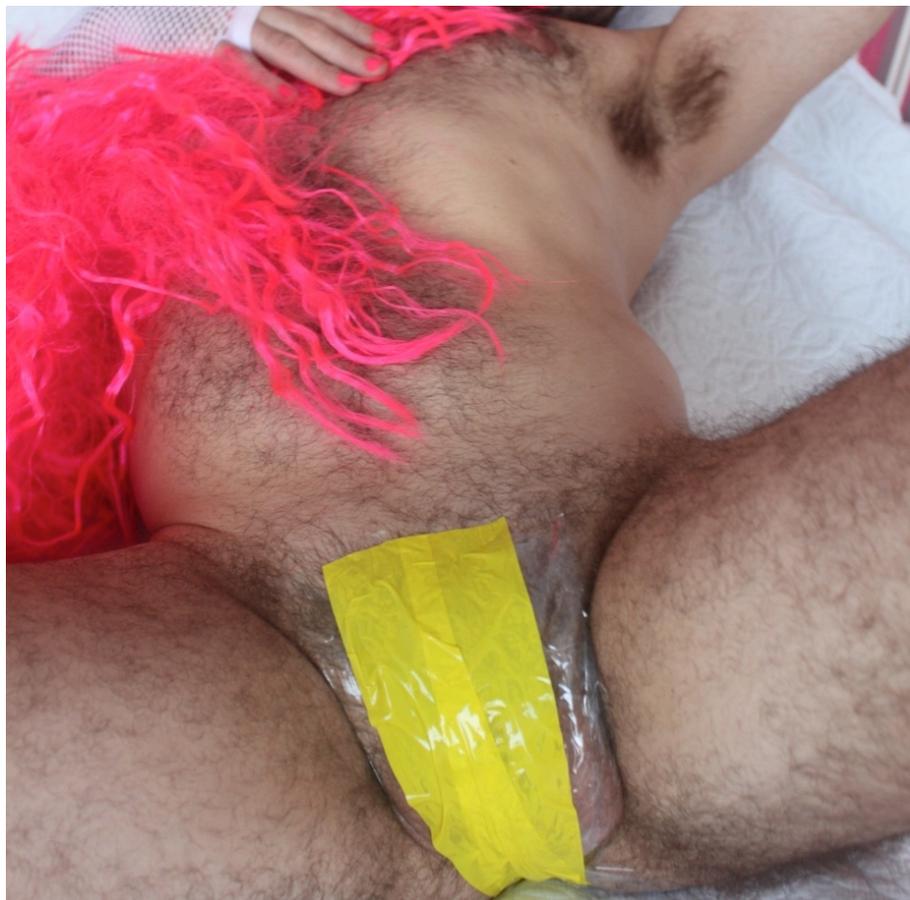


Ilustración 8. Aproximación a la obra *El origen del mundo* de Gustave Courbet – Serie Trucada. Gastón Severina, 2019.

Trucada es solo una foto de las más de 200 imágenes que fueron capturadas durante esa sección fotográfica. Resultando distante a su propuesta originaria, pero con algunos significantes que la aproximan, más desde lo semántico que de lo sintáctico. Esta imagen fue escogida entre tantas, porque hay algo en ella, que la hace particular, tiene fuerza y potencia discursiva y una sutil sensibilidad erótica y provocadora.

El cuerpo aparece semimontado o en proceso de desmontaje, cansado, agotado, pero en estado de relajación, aparenta estar dormida o reposando después de alguna actividad, de la cual no hay registros evidentes, puede ser una *performance* o un acto sexual, ¿quién lo sabe?; la imagen connota intimidad, ahora expuesta, capturando un instante de descanso y soledad.



Ilustración 9. Mosaico digital *Trucada*. Gastón Severina, 2020.

El truco permanece y en primer plano, como en la obra de Courbet, ostenta su potencia discursiva, otro ángulo y otra fragmentación del cuerpo, el rostro imprescindible para marcar la ambigüedad que, ya está señalada por el vello corporal, la cinta amarilla saturada se destaca cromáticamente del resto de los tonos que componen la imagen, una paleta de rosas, fucsias y rojos generan el contra punto de contraste; sobre el rostro, un sutil fuera de foco desdibuja levemente los rasgos, direccionando la trayectoria visual hacia el truco.

El desvío de la mirada es inevitable.



Ilustración 10. *Trucada*. Gastón Severina, 2019.

La imagen se instaló en la calle, en las inmediaciones del Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), centro de la Ciudad de Río de Janeiro, el 6 de agosto del 2019 para la instancia de *qualificação* de la presente investigación. Diez reproducciones fueron colocadas en los muros próximos, utilizando la técnica rápida del *lambe*, otras cuatro se exhibieron dentro de la sala del CMAHO donde acontecía la defensa de *qualificação*. Entablando una relación visual y referencial entre exterior e interior, entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y lo *êxtimo*, a lo cual la obra, entre otras cosas, también apunta, como escena íntima del ámbito de lo privado que se traspola al exterior, donde sucede lo público.

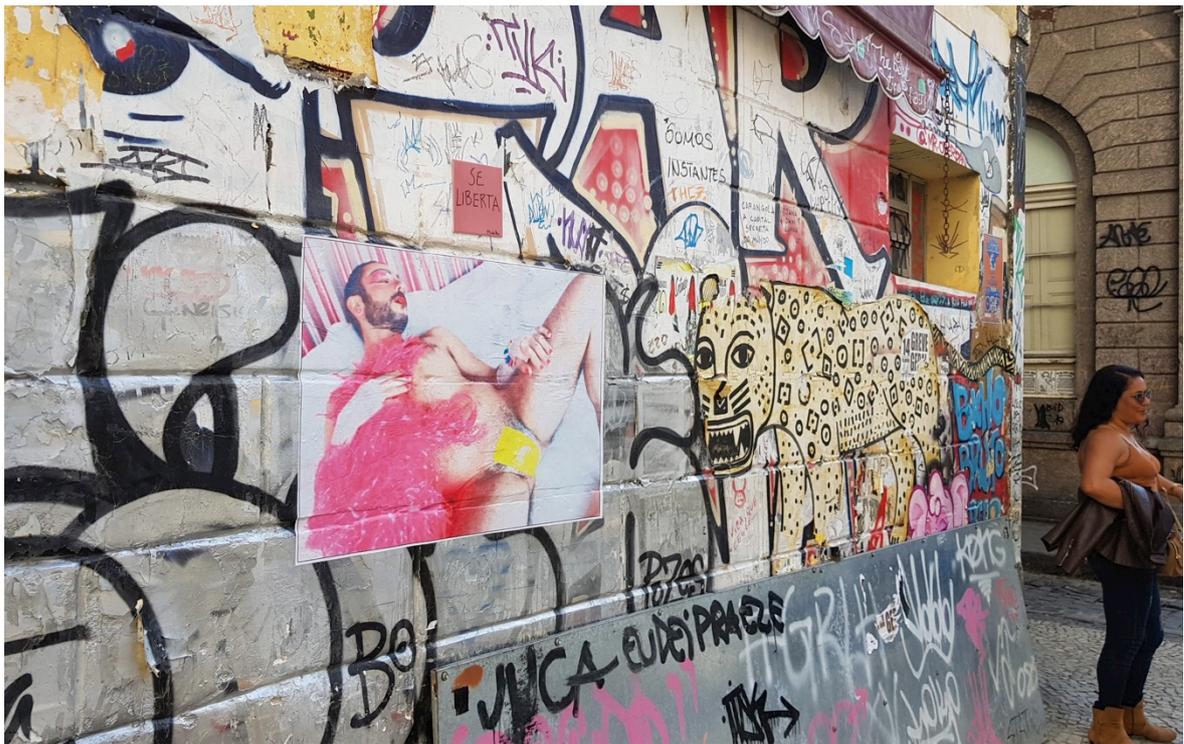


Ilustración 11. *Trucada – Lambe* instalado en la calle. 2019.

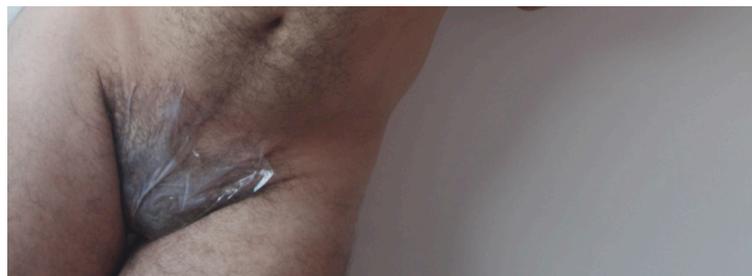


Ilustración 12. La cinta y el truco, registros de la serie *Trucada*. Gastón Severina, 2019.



Ilustración 13. Fotografía de la serie *Trucada*. Gastón Severina, 2019.

4.2.3. *En la Argentina: cuando pegué la vuelta*

En mi retorno a la Argentina, después de dos años de morar en Brasil, un contexto similar me estaba aguardando, pero con una diferencia, el mismo estaba en su etapa final las elecciones presidenciales de octubre del 2019 con la victoria del actual presidente Dr. Alberto Fernández, daban por finalizado el período más neoliberalista y antipopular de las últimas dos décadas en este país, dirigido sistemáticamente por el Ing. Mauricio Macri. En la Argentina se avecinaban tiempos de cambios, desplazándose de la ola neoliberal y conservadora que afectaba a varios países de Latinoamérica, incluyendo al Brasil.

De vuelta en Buenos Aires y bajo este contexto de efervescencia política electoral, me fui reinsertando en los espacios políticos-culturales donde las puertas seguían abiertas resistiendo y sobreviviendo, a pesar de las dificultades de cuatro años del Macrismo. Fue así, que diversos actores culturales, sabiendo de mi vuelta, me convocaron para participar de varios ciclos y jornadas de *performance* y arte de acción; donde conseguí continuar con el desarrollo de la pesquisa que había comenzado en el Brasil e insertar elementos en estas producciones que traen consigo toda la carga de esa potencia corporal liberadora, gestada en los territorios tropicales.



Evidencia sobre el machismo

Ilustración 14. Objeto utilizado en la *performance Evidencia sobre el machismo*. Gastón Severina.

Evidencia sobre el machismo¹⁶

La primera invitación que recibí fue para la 5.^a Edición del ciclo *Subjetividad, Diversidad: Cuerpos*, coordinado por los gestores culturales: Adriana Gaspar, Claudia Sanzone y Claudio Braier. Realizado el 19 de octubre del 2019, en el antiguo Mercado San Juan, en el barrio de Boedo, Ciudad de Buenos Aires, donde funciona la Galería de Arte “Puesto 86” dirigida por Claudia Sanzone.

La evidencia que pone de manifiesto esta primera acción, en el contexto de mi país, trae como consecuente las causas del pegar la vuelta. Volver. Más bien un regresar, a un lugar que siempre será mi hogar. Volver. No fue frustrante, porque la experiencia es ganancia, logro vivido. Volver. Un poco golpeado, pero con fuerza para seguir.

Volver porque tu machismo se hizo efectivamente evidente.

En la jerga política LGBTIQ+ se acostumbra a destacar que en muchos casos “lo puto no te quita lo facho”, ante esta situación modifiqué la frase asegurando que “lo puto no te quita lo machista”.

No considero haberme alejado del machismo al volver; porque el machismo también está en mí. Y también en mi tierra, en mi trabajo, en mi comunidad, en mi madre y en mi padre, etc., lo importante es poder detectarlo como a un virus (sociocultural) y entender, que tanto que performado, podemos deconstruirlo.

Porque el machismo es una construcción, arraigada en la base de todas las instituciones de las cuales somos parte como sistema social (Familia, Escuela, Estado, etc.), del cual es difícil escapar, alejarse o salir, porque está tan implantado y presente en la comunidad que se torna difícil no dar de cara con él en el día a día. Es una estructura performada, que transita cotidiana, por eso es fundamental pensar y reflexionar estrategias de fuga y de rechazo.

La célebre frase de Simone de Beauvoir adecuada a este contexto diría: “No se nace machista, llega unx a serlo”.

El peso del machismo sobre mi cotidianeidad carioca, en un determinado momento, se tornó insoportable, destruyó proyectos, desvaneció certezas y me llevó a tomar la decisión de pegar la vuelta. Ya a la distancia y ante una supuesta liberación de ese peso, me dispuse a reflexionar sobre cómo mi cuerpo había sobrellevado tal experiencia. ¿Cuáles eran las marcas? ¿Dónde? ¿Qué partes corporales había atingido?

Busqué respuestas, reflexioné y apareció la acción, el lenguaje o los lenguajes que se combinan en la *performance* construyen las respuestas. La boca, la garganta y la voz. El

¹⁶ Link de acceso al registro de la *performance*: <https://vimeo.com/422544790>

silenciamiento. Así el machismo surge como metáfora de la máscara de la cual nos habla Kilomba (2010, p. 171), todas las palabras que quedan atravesadas en la garganta, que no llegan a la boca, que no se sueltan y quedan presas; los pies desnudos, helados, heridos cansados de caminar sobre *cacos* de vidrio y los ojos en sangre como resultado de la asfixia.

Es una operación recurrente que las respuestas a mis interrogantes encuentren sentido y definición en la acción, la *performance* como reflexión y ejercicio de descubrimiento. El cuerpo pone en el gesto lo antedicho, carga con el peso de todos los significantes.

Mi cuerpo en esta acción arrastra el peso del machismo, por un determinado espacio del antiguo Mercado, materializado en un objeto, que metafóricamente remite al convencional símbolo de la masculinidad (♂); donde por medio de una operación simbólica deposito en él la pesada carga machista. Este objeto está conformado por una cadena metálica de eslabones, que a modo de collar de ahorque pasa rodeando mi cuello, aprisionándolo; en el extremo opuesto de esta cadena está sujeta una punta (forma cónica) de yeso coloreada con óxido de hierro (metal mitológicamente ligado a la masculinidad) de casi 10 kg de peso.

La *performance* comienza en la calle, justamente en la entrada del Mercado, entablando una relación de interior/ exterior, donde lo privado se hace público. Durante, aproximadamente, 10 minutos arrastré el objeto, dibujando con él, en la fricción contra el piso, una línea de óxido rojo, que es el mismo óxido que colorea la sangre que fluye por nuestros cuerpos; por cada metro que iba transitando la cadena se ajustaba cada vez más a mi cuello, asfixiándome. Por momentos, camino de frente arrastrando el objeto sin observarlo, siguiéndome a mis espaldas, en otros momentos giro mi cuerpo y camino hacia atrás observando cómo me sigue, me acompaña y me somete. Percibo su huella, la marca roja que va imprimiendo sobre el piso, como rastro de sangre. La asfixia es cada vez más evidente, la experiencia del ahogo se presenta violenta, notable en cada simple acto de respiración, la cual se torna cada vez más difícil.

El tránsito determinó un recorrido geoméricamente cuadrangular, que se finaliza casi en el mismo lugar donde comienza la acción; en ese punto e inclinando mi cuerpo agotado, tomo con mis manos la punta cónica del objeto que traía arrastrando y escribo sobre el piso, en continuidad, la frase: “El machismo oprime, somete, mata...”, para finalizar la acción, liberando mi cuerpo de tal peso y presión, quito la cadena que oprime mi cuello y sobre el piso y, en contigüidad con la frase, dispongo el objeto, construyendo con este, el símbolo de la masculinidad (♂).

¿Dónde quedo el *drag*? Como destacué anteriormente esta fue la primera *performance* que realicé cuando volví del Brasil, necesaria para destrabar un camino bloqueado y liberar un

cuerpo pesado. Mi *drag* estaba en reserva, cargando energías y proyectando su próxima aparición. Esta no era una experiencia para ser transitada desde mi *drag*, otras motivaciones estaban por venir y mi cuerpo/identidad precisaba de renovación, la cual fue transformación, indudablemente.

El recurso de mi cuerpo orgánico, semidesnudo, casi sin montaje, más próximo a la transparencia que a la pintura, cerca de lo despojado y alejándose de lo saturado, algo neutral, pero lo suficientemente cargado de significantes para destacar la opresión del machismo sobre un cuerpo que se percibe, ante la mirada de los espectadores, como “masculino”.

Porque es un efecto del machismo también oprimir y someter al sujeto que se autopercibe o identifica como masculino, el sujeto que ejerce la opresión, el victimario es a su vez una víctima del sistema. Como “macho” fue educado para desarrollarse dentro de ese modelo performado y que socialmente debe reafirmar. No intento justificar tal ejercicio, todo lo contrario, repudio efectivamente a cada sujeto que lo ejerza, consciente o inconscientemente. Sabiendo que, como sujetos racionales, reflexivos y críticos podemos discernir y comprender que esa construcción nos es dada y que puede ser deconstruida, como un procedimiento voluntario.

Una joven espectadora entre el público presente en la acción, realizó el siguiente comentario: “No puede un hombre hacer una crítica del machismo, porque no es creíble”, reflexión que comprendo desatinada y paradójicamente machista; es en ese lugar de habla donde esta joven torna evidente que el machismo también está en ella, no pudiendo escapar de una concepción performada, reafirmando el binarismo, subestimando las experiencias y descalificando el lugar del otro, sea cual fuese su identidad, su sexo, género o sexualidad.

Ahora me pregunto: ¿Por qué dudar de la experiencia? O quizás aún ¿la duda esta puesta en el cuerpo?

Es la totalidad de esta escrita el resultado de la experiencia corporal, cuerpo-memoria y cuerpo-archivo, materia que habla su propio lenguaje y tanto que tal, construye sus narrativas; dudo más de mi memoria que de mi carne, el cuerpo aún no me ha traicionado, el mío.

Sentí que me ahogaba, y me estaba ahogando, también sentí que gritaba y grité con el cuerpo. Experiencia ambigua, pero cierta. Necesaria, para poder continuar...



Ilustración 15. *Collage digital*. Gastón Severina, 2020.



Ilustración 16. Ensamble digital. Gastón Severina, 2020



Ilustración 17. Ensamble digital en hierro. Gastón Severina, 2020.

San Gastón de Arrastro
Patrone de la contrasexualidad¹⁷



Ilustración 18. Fragmento fotográfico de la *performance* San Gastón de Arrastro. Gastón Severina, noviembre 2019.

¹⁷ Link de acceso al registro de la *performance*: <https://vimeo.com/415270407>

Esta *performance* fue realizada el 21 de noviembre del 2019 en el Centro Cultural Paco Urondo (UBA), en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el marco del ciclo *Perfoadictes, ...derivas en acción* coordinado por el artista y curador Claudio Braier. El cual me convoca para deconstruir la imagen del santo que lleva mi nombre: San Gastón de Arrás, obispo de la Galia Francesa, perteneciente a la corte de Clodoveo I, durante el siglo VI; esta deconstrucción la realizo en base a las pocas referencias y características que se encuentran sobre la vida de este santo. Partiendo de su región de actuación, la ciudad de Arrás, que complementa su nombre de santo, construyó una relación entre los términos “Arrás” y “arrastró”. Arrastro es la conjugación del verbo “arrastrar” en la primera persona del singular, para el presente del indicativo en la lengua castellana, siendo este verbo la traducción literal de la palabra *drag* de la lengua inglesa. Para algunos autores esta traducción tiene su lógica, entendiendo que el *drag* era la acción de arrastrar las polleras y los vestidos de los personajes “femeninos” interpretados por varones en el *burlesque* victoriano durante la segunda mitad del siglo XIX.

Esta relación sígnica propone un juego identitario entre el Arrás del santo y el arrastro (*drag*) de mi *alter ego*, construido casi 1500 años después.

Por consiguiente, me resultó interesante partir desde ese punto para construir este personaje, que en la contemporaneidad se disloca y se viste de “arrastró”, tomando algunos elementos del imaginario católico y también del vestuario musulmán femenino. Pretendiendo llevarlo a un lugar ambiguo, no binario, pero sobre todo subversivo.

Utilizo para esta acción tres elementos significativos que acompañan la potencia del vestuario y el maquillaje corporal, son: una vela con forma de pene erecto de color rojo, que en su función litúrgica remite al ritual y que en el ejercicio sagrado de encender la misma se hace presente la luz divina; para la celebración cristiana la llama simboliza el fuego del amor divino, para este ritual/acción, el fuego es elemento de transformación. También, el uso de las velas en los rituales cristianos está ligado a poner luz donde no la hay, iluminar el camino hacia Dios y remite a las celebraciones de los primeros cristianos en tiempos de represión y persecución; esta vela-dildo pone simbólicamente luz sobre la oscuridad y el ocultamiento que aún persiste sobre las cuestiones de sexo, género y sexualidad en nuestra hipócrita sociedad actual.

Es, además, un dildo, una prótesis evidente desde la literal representación del pene y dialoga con otro de los elementos que forman la tríada de esta *performance*, el libro *Manifiesto Contrasexual* de Paul Preciado. Este hace, a la vez, de escritura sagrada para este

santo, es su biblia y su doctrina. Tomo del manifiesto un fragmento el cual lo recito como discurso ceremonial, como pasaje esclarecedor de la subversiva contrasexualidad.

Paul Preciado deviene “Sante Patrone”¹⁸, que guía con sus desviadas escrituras, el camino contrasexual de San Gastón de Arrastro y este le oficia su celebración ante sus supuestos fieles. El fragmento del manifiesto que relato es el siguiente:

La contrasexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados ‘hombre’, ‘mujer’, ‘homosexual’, ‘heterosexual’, ‘transexual’, así como sus prácticas e identidades sexuales, no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos... (Preciado, 2011, p.14)

El tercer elemento que cierra esta tríada es una aguja metálica para tejer, la cual utilizo para despedazar, o mejor aún, para picar mis órganos sexuales en un acto que se aproxima, desde la lectura del gesto, a la masturbación, pero que metafóricamente nos remite en el uso de este elemento aguja al procedimiento ejecutado en un aborto doméstico, clandestino e inseguro.

A través de una prótesis aplicada sobre los genitales de mi cuerpo, se introduce esta aguja que metafóricamente va desintegrando los supuestos genitales de este santo, transformándolos en polvo dorado (*glitter*) que se derrama por el mismo orificio por donde entra la aguja, depositándose sobre el espacio simbólico del ritual, como residuo tangible de esa deconstrucción. Esta acción remitió también, según algunas apreciaciones posteriores por parte de los espectadores, a una práctica frecuentemente ligada al BDSM¹⁹, que es la urolagnia o comúnmente denominada “lluvia dorada”.

La prótesis que contiene los genitales que fueron pulverizados, funciona como una adaptación plástica del cuerpo, recubre la apariencia genital del sujeto, solo evidenciando un apéndice que se exhibe por fuera de lo corporal como una protuberancia plástica erecta; lugar por donde la aguja es introducida para tal desmaterialización genital. Esta prótesis encubre,

¹⁸ Denominación en lenguaje inclusivo, donde el uso de la letra ‘e’ opera como significante para la deconstrucción de las categorías “masculino” y “femenino” reemplazando las letras ‘o’ y ‘a’, respectivamente, que articulan el género del sujeto dentro de la lengua española.

¹⁹ BDSM: es un término creado para abarcar diversas prácticas eróticas. Se conforma como sigla tomando la primera letra de las siguientes prácticas: *Bondage*, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo. Este conjunto de prácticas, que frecuentemente se relacionan entre sí, están vinculadas a lo que algunos autores denominan como “sexualidades alternativas”.

oculta lo que en su interior contiene, pero pone en evidencia la presencia de rasgos asignados normativamente a lo “masculino” por esa extensión fálica.

El cuerpo del santo que se adentra en el espacio de la acción hace uso de tecnologías precarias, donde puntuales elementos significantes colaboran en la composición de un cuerpo-máquina, como un ser extrahumano. Esta corporalidad despliega una cierta inquietud que deviene de su ensamblada monstruosidad. Una ambigüedad que traspola lo sexual y genérico, un *cyborg* semidesnudo que refuerza la deconstrucción de las dicotomías.

Al final de la *performance*, como procedimiento inverso a lo que acontece en la acción “Cuerpo TRANScerámico”, donde mi cuerpo se construye con el aporte de las prótesis cerámicas, la prótesis plástica es retirada, este santo subversivo y contrasexual ahora exhibe la desmaterialización corporal, la ausencia. Cuando retiro la prótesis de mi cuerpo se percibe la falta de los genitales. El “truco” pone de relieve la aparente ausencia de genitalidad, ni masculina, ni femenina, ni ambigua, simplemente nada que a la vista sea evidente.

Cuerpo sin órganos sexuales / nuevo cuerpo textual, mutilado, cercenado, amputado, rasgado, cortado, obsoleto, libre; sí, sobre todo libre de la organización de los órganos y de la estratificación, cuerpo que pierde su carácter de situado ante la falta de los órganos sexuales, relacionando esta acción a los conceptos de Deleuze y Guattari. Para los mismos: “El cuerpo sin órganos oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera” (Deleuze y Guattari, 2004, p.165). El cuerpo de San Gastón juega con esa tensión, “está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos...” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 156).

A las pocas horas de ser publicado el registro de esta acción en redes sociales, particularmente, en la plataforma *Instagram*, suscitó la reacción de algunos grupos de cristianos fundamentalistas que exigieron la eliminación del material de registro del espacio de la web, con el motivo de que era blasfemo e irrespetuoso ante los ojos de Dios. Estas críticas estuvieron acompañadas de algunas amenazas de “orden divino”, es decir, en textuales palabras: “Arderás en el infierno”, “dejá de hacer esos actos de profanación, porque no tendrás la gracia de la salvación”, entre algunos otros. Por tanto, la red social decidió censurar el registro de la acción, eliminándolo de mi perfil y, ante esta situación, elevé un reclamo exigiendo la inmediata restitución del material publicado. Pasadas 48 horas, la red social *Instagram* restituyó el video en mi cuenta, habiendo considerado que no se trataba de contenido ofensivo e inapropiado.

San Gastón trae de relieve cuestiones que escapan o sobrepasan la idea de transexualidad, no busca evidenciar un cambio de sexo, una mudanza que afirme rasgos dicotómicos sexo-genéricos; sino que intenta trascender los parámetros estratificados de los

órganos, exhibiendo “nada”, buscando profundizar la ausencia en pos de una lectura crítica sobre la performada concepción de órgano-sexo-género. El cuerpo se presenta ambiguo en el inicio, se transforma en el desarrollo, para instalarse y despedirse como sujeto no sujetado al final de la acción.

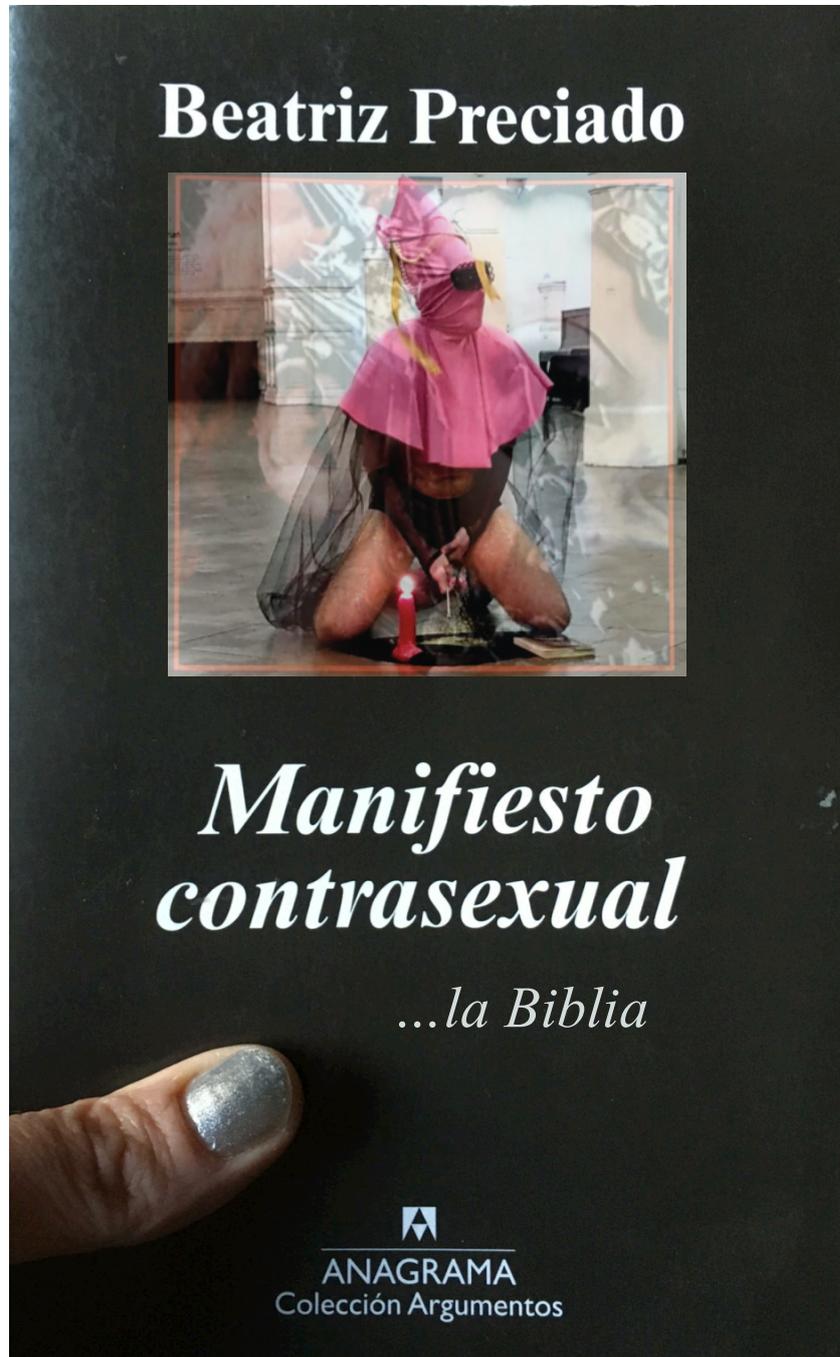


Ilustración 19. *Collage digital*. Gastón Severina, 2020

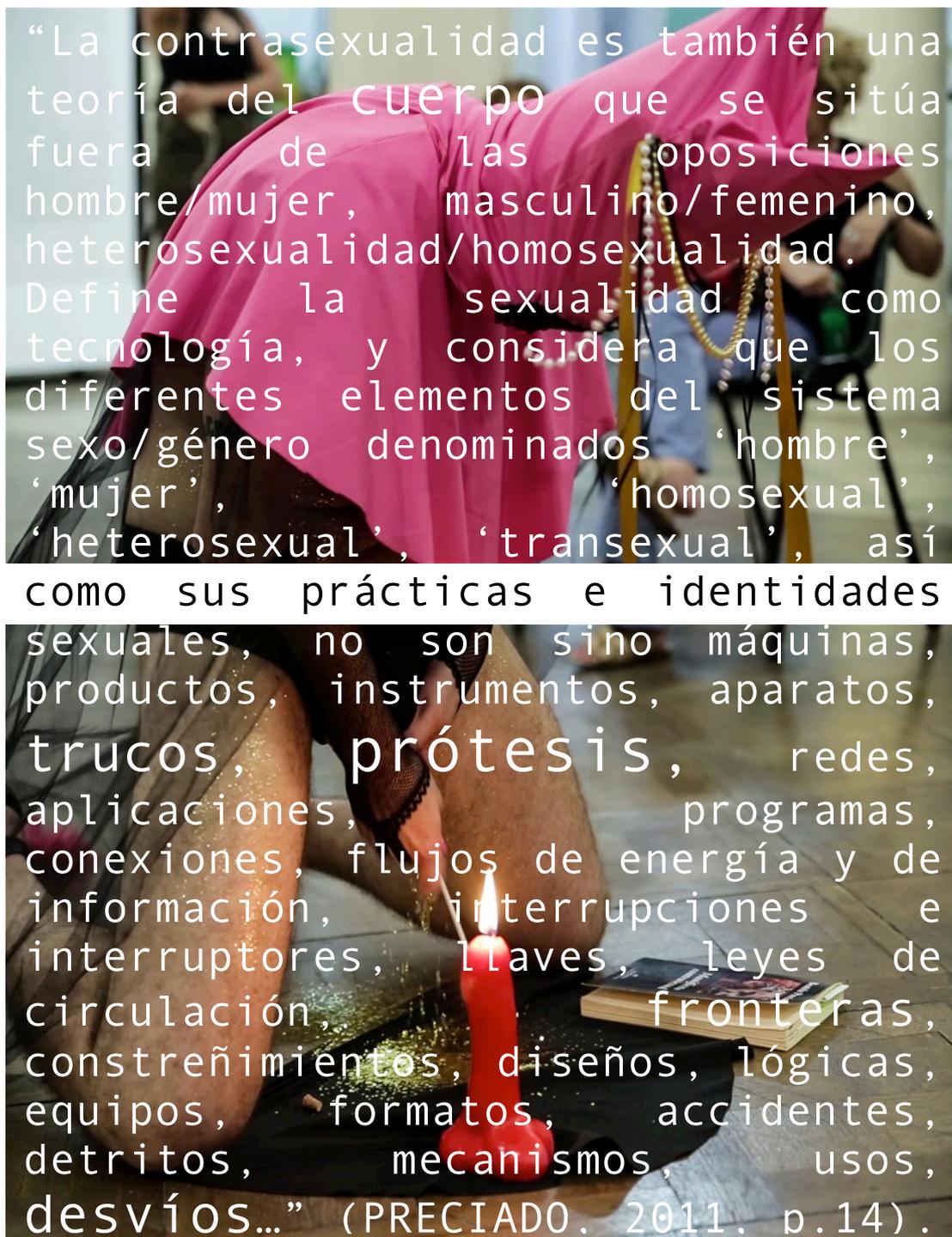


Ilustración 20. Poesía visual. Gastón Severina, 2020.



Ilustración 21. *San Gastón de Arrastro*. Gastón Severina, noviembre 2019



Ilustración 22. *Collage digital*. Gastón Severina, 2020



Besos des-viados haciendo un cuerpo

20

Ilustración 23. Fragmento fotográfico de la serie *Trucada*. Gastón Severina, 2019.

²⁰ Link de acceso al registro de la *performance*: <https://vimeo.com/394982941>

Poco después de la acción realizada en el CCPU-UBA, el director del equipo de investigación, del cual formo parte dentro de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), el Mg. Alfredo Rosenbaum, me convoca a participar de un encuentro de *performance* que se realizaría en el marco de la investigación que el equipo estaba desarrollando: *Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina, desde los años 80 hasta la actualidad*.

El eje temático que atravesaba este encuentro era: *Lugar de cuerpos poéticos* llevado a cabo el día 30 de noviembre del 2019 en la Biblioteca Madero, Municipio de San Fernando, Provincia de Buenos Aires, espacio destinado a la actividad cultural de referencia en la zona norte de esta provincia argentina.

Los besos des-viados surgen desde un disparador propuesto por la coordinación de este evento, trabajar la *performance* tomando como referencia el trabajo poético de una poeta argentina. Busco entre mis libros de poemas y sin dudar escojo las poéticas de Susy Shock²¹, artista transudaca, como se autodenomina desde su perspectiva identitaria.

El poema de Susy, que elegí para trabajar desde la *performance*, se llama *Beso* y dice lo siguiente:

Besarse en los rincones oscuros
besarse frente al rostro del guarda
besarse en la puerta de la Santa Catedral de todas las Canalladas
besarse en la plaza de todas las Repúblicas
o elegir especialmente aquellas donde todavía te matan por un sodomo y gomorro beso
besarse delante de la foto del niño que también fui
y sentir que me hace un guiño para que siga, que no pare, que no interrumpa, porque le gusta ese beso...
besarse sabiendo que nuestras salivas arrastran besos denegados/ opacados/ apagados/ cercenados/
mutilados/ hambrientos/ que no son solo los nuestros
que tus labios y los míos mientras rajan la tierra la construyen

²¹ A Susy la conocí en el campo, en un espacio cultural pequeño y potente dentro del achatado y conservador contexto social y cultural de una burguesa ciudad campera del interior del país; ciudad en la que yo nací y me construí andando por las márgenes, desviándome de las rectas líneas que la conforman y observando paquetes con la mirada distraída de mi ojo desviado. La conocí TRANSPirada, desplegando todo su poemario subversivo al tono de la voz folclórica e irreverente de una artista performer enigmática-mente ambigua. Susy tenía, y aún tiene, la potencia de un huracán, mezcla de india, gaucho, gitana y malandra; despliega en su *performance* un repertorio de cuentos y poemas que reflejan una realidad vivida y viviente, cantos y relatos que rompen y fisuran las estructuras rígidas de las normas heterobinarias.

Ahí conocí su poesía, experimenté su arte y me enamoré de su rebeldía, le compré un par de libros que ella misma vendía, como toda artista que se autogestiona, que la rema desde abajo, sin la ayudita de nada y nadie. Como la vida misma nos enseña y, en muchos casos, a los golpes. Llegué a mi casa y me los devoré como si me invadiera un apetito eterno, leía cada relato o poema, degustando y saboreando cada enunciado donde la experiencia se hacía empática, y en ese devorar, como la antropofagia, mi cuerpo se hacía experiencia, mí inconsciente se enriquecía de nuevos saberes. Con Susy me volví a cruzar por los caminos desviados varias veces, caminos que se construyen al andar, pero esas son otras historias.

y hay una historia de besos que el espanto no ha dejado ser
y que por eso te beso
lxs beso
me besás
besaremos
por eso el beso
beso

Este poema es parte del libro *Relatos en Canecalón*, editado en el año 2011. Desde esta poesía parto, proponiendo que estos besos des-viados, los míos, forman parte de mi construcción identitaria y corporal. Otra vez las estrategias del montaje, ahora sí casi despojada de toda la exuberancia y la estética que a mi *drag* le es gustativa. Simple, pero provocadora, lista para la acción de besar y en esa acción hacer una transposición de esos besos.

Transito construyendo el espacio con mi cuerpo montado, montada, ejerzo el poder del discurso verbal imbricado con el lenguaje corporal, el visual y el sonoro; esta *performance* se sostiene sobre ese discurso poniendo el acento en tres momentos críticos donde el beso o el besar fueron responsables de acciones de efecto y causa, que marcaron mi cuerpo, que dejaron residuos perpetuos en mi carne interior y que fluctúan en mi mente como fantasmas del recuerdo. Estos tres momentos críticos son mi primer beso, el beso del conflicto y el beso de la conciliación.

Para besar y narrar las historias de esos tres besos lo hago “sin canalón”, destierro la peluca de mi territorio corporal por el resto de la *performance*, poniendo en evidencia y destacando mi lado “masculino”, jugando en la acción con lo ambiguo y con la frontera fluida por donde transita mi *drag*; es significativo el inesperado acto de quitarme la peluca, porque en ese instante vuelvo a mi otro yo provocando una interferencia corporal e identitaria ante la mirada del espectador.

Los relatos de estos besos son parte de una historia en primera persona, vividos, el drama se quiebra apareciendo el exceso de lo real. El régimen de representación que funciona como sostén o lugar, más o menos fijo, encubriendo lo real, eso que Tania Rivera llama de “*imagem-muro*” se rompe, se agujerea deviniendo “*imagem-furo*” (Rivera, 2018, p. 188). Acontece una mudanza espacio-temporal, como también corporal, ahora el sujeto del relato retorna “*de fora do campo da representação*”, y en ese instante se percibe una torsión topológica como en la cinta de Moebius. Según Rivera (2018) “*a performance realiza um*

sujeito-ato que não tem lugar fixo, mas se desloca entre eu e outro, dentro e fora” (p. 32) volviendo lo íntimo, *êxtimo*.

Con esa intensión, de trasladar las marcas de la experiencia interior al espacio exterior, y que en la relación de lo *êxtimo* y lo íntimo se construya el acontecimiento de la *performance*, me adentro a la acción arriesgándome a un develar, exteriorizar y dejar que el proceso artístico me lleve a escarbar en los lugares más profundos de mi experiencia personal. Accionar reiterado que, a decir verdad, es frecuente en mi producción y que se percibe como práctica de análisis.

Esta vez, también me arriesgo a poner en posición de privilegio, en las tramas de los lenguajes combinados, al lenguaje verbal, forzando la experiencia a una nueva dinámica de significación, quizás el tenor de la propuesta que era atravesada por la poesía me dio el lugar a esa experimentación, a sabiendas que me desplazaba de mi zona de *confort* (lenguaje corporal y visual).

Fue así que lo verbal despuntó en su oralidad tomando posesión en el discurso, acompañado lógicamente por elementos de los otros lenguajes, los movimientos corporales y el transitar del cuerpo, construyendo el espacio; el vestuario, el maquillaje y los accesorios aportan desde la visualidad y, por último, un elemento más que sin pensarlo o programarlo dentro de la dinámica de cruzar lenguajes, llegó de la mano de la sonoridad, el “taconear” de los zapatos de taco alto, aportaron ritmo y secuencia a la escena.

El relato verbal reescribió los acontecimientos de esos besos desviados, actualizando tres momentos críticos que no dejo de percibir como traumáticos, como destacué anteriormente.

Entre los espectadores, particularmente, y en beneficio de la acción (destaco que el beneficio tiene mayor injerencia en la reparación del trauma que en la decodificación del procedimiento simbólico), se encontraban tres personas que de algún modo estaban vinculadas a esos besos desviados. El resto del público presente no lo sabía, solo esas tres personas, en el transcurso del relato, percibieron que ese beso cabría en sus labios, ya que de antemano tampoco ellas sabían que serían besadas. Ellas me posibilitaron actualizar cada momento, un nuevo beso, reinscrito, abriendo y, al mismo tiempo, cerrando la herida; trayendo consigo el sabor amargo de sus referentes.

Así, el primer beso es con la madre, la que lo descubre y lo censura, porque siendo este doblemente prohibido por su carga filial y homoerótica, arrastra un deseo de niño travieso que degusta en los labios de otro niño el sabor de la subversión ya comprendida. Sobre la boca de

mi primo deposité aquel histórico primer beso y, paradójicamente, como una premonición de lo que serían los próximos años hasta la llegada de mi adultez, fue dentro de un oscuro *closet*.

El segundo beso, carga con el peso de la traición, si es que besar otra boca implica semejante rotulo, comprendo que depende del punto de vista de cada sujeto, de los acuerdos y reglas que define cada relación. Para él lo era y para mí no. El conflicto deviene cuando rompemos las normas, las leyes, los acuerdos; después del acontecimiento entendí que para él las había quebrado, aunque me sigo preguntando: ¿Un beso puede ser destructivo?

El tercer y último beso des-viado, es el de la conciliación y este no está en relación conciliadora con el segundo, el del conflicto, ni con el primero; sino que se fundamenta en otro acontecimiento, también conflictivo, con base en una relación ideológica-política que, como el beso de Judas (también mediado por la traición), desenlazo la ruptura, otro quiebre.

Esta *performance* me permitió surgir en la relación con el otro, me permitió sanar o por lo menos intentarlo en ese acto que se da con el otro; con los besos des-viados no estaba representando nada, lo que estaba haciendo es (re)viviendo. Estos besos dejan caer cosas de mí, en la exteriorización, como apunta Rivera (2018): “*O sujeito perde algo, de seu corpo caem objetos, dejetos que são uma espécie de materialização de seu proprio descentramento*” (p. 42).

Eso que cae y que se exterioriza, son vestigios de mi construcción identitaria, algunos y partes de ellos, que se pliegan como objetos dispuestos a la acción, a la *performance*, porque ahí, en el acto, es donde se reafirman y se concretizan desde el lugar del arte. Tanto para el performer que los deja caer, como para el que apela a la mirada y se deja agarrar por el gesto transformador.



Ilustración 24. *Besos des-viados haciendo un cuerpo*. Gastón Severina, noviembre 2019.



Ilustración 25. *Besos des-viados haciendo un cuerpo*. Gastón Severina, noviembre 2019.



Ilustración 26. *Besos des-viados haciendo un cuerpo*. Gastón Severina, noviembre 2019.

5. Consideraciones finales

Finalizando este escrito descubro que me siguen abordando los interrogantes, procedimiento que a esta instancia de la investigación no es sorprendente para quien lee, y que funcionan como disparadores en la construcción del texto; entonces me pregunto, siendo redundante, ¿sí puedo continuar preguntándome cosas en esta instancia? y entiendo que sí, si no qué sería de mí inquieta necesidad de conocer, de aprender y de hacer. Los interrogantes no dejarán de atravesarme, de eso estoy seguro. Así que, para escribir estas consideraciones, lo voy a hacer a partir de dos preguntas que brotan en esta etapa final; una de ellas está vinculada al lugar de habla de *meu cu* y la otra, en relación con el contexto donde se posiciona actualmente para hablar y el porqué de ese habla.

En primer lugar, me cuestiono sobre “mi” lugar de habla y si es esta tesis una transposición de este, desde qué lugar puedo yo hablar, si efectivamente lo estoy haciendo y si hay un otro que escucha. Así, me aborda la pregunta que nos hace Jota Mombaça: *¿Pode um cu mestiço falar?*, traducción de otra pregunta realizada por Gayatri Spivak sobre si puede el subalterno hablar, y ante la aproximación de estos interrogantes en distintos momentos de mi pesquisa, doy por entendido que sí, que poder puede, quizás encandilado por las múltiples y actuales vías de comunicación y redes de socialización, desde donde diariamente se disparan discursos y posiciones del habla. Pero es ahora cuando me pregunto si *¿meu cu é subalterno?*, ¿existen verdaderamente esos espacios donde un *cu* subalterno pueda hablar?, y si consigue hablar ¿será que es escuchado?

La semiología lo establece como regla, entiende que todo mensaje debe formar parte de un sistema compuesto por un emisor y un receptor, para que dicho mensaje sea eficiente; porque en el acto de habla está implícito un escuchar, para que un sujeto hable debe haber “otro” que escuche. Esas vías o canales de comunicación donde actualmente cada sujeto puede efectuar un acto del habla, particularmente, emitir su discurso, posibilitan el acceso a la escucha como así también generalizan o “pluralizan” el lugar de la enunciación en relación al acotado acceso de los canales modernos, pero esto no significa que todas las voces tengan la posibilidad de ensuciarse y así mismo, no garantiza que las que consiguen hacerlo sean escuchadas. Porque como sostiene Mombaça, ante la negación de Spivak sobre si el subalterno puede hablar, la alusión no se trata de una incapacidad física o intelectual por parte del subalterno para articular discursos, sino que se trata de la “*impossibilidade de forjar espaços de enunciação a partir dos quais umx subalternx possa se expresar e ser ouvidx como sujeito*” (Mombaça, 2015). Se trata, entonces, de un silenciamiento, del rechazo a la

escucha del discurso subalterno por parte de las instituciones, entre ellas, incluida la Academia, y como afirma Spivak (2003), si no se abre a la posibilidad: “El subalterno (...) no puede ser escuchado o leído” (p. 361).

Este silenciamiento no es solo de voces, también es de cuerpos, gestos, necesidades y deseos subalternos, es responsable por la construcción, como enuncia Mombaça, de “*versões transparentes*” de los hechos históricos ligados a los sujetos no hegemónicos.

Lo que aún sigue pendiente es poder precisar si *meu cu* es subalterno, puedo sinceramente enunciar que mi tiempo en el Brasil me enfrentó ante estos cuestionamientos, poniendo sobre observación cuan subalterno yo soy, lo era o lo seré, y así pensar en cuánto más o menos subalterno es ese otro; pero no se trata de una relación de cantidad, sino de realidad y de vida. Poblaciones enteras argentinas y brasileras son subalternas, y no por elección propia, si no por condición externa.

La perversidad del sistema de clasificación social y la imperante necesidad de aceptación e inclusión, por parte de los sujetos ante ese sistema, hacen que los mismos se sometan al disfraz, al acto performado y a una pasiva sumisión que cuartea, en muchos casos, toda incipiente efervescencia disidente; cabe destacar que no solo estoy haciendo referencia a cuestiones del ámbito sexo-género, sino también, raciales, clasistas, territoriales y educativas, entre otras.

El sujeto que soy entiende la arbitrariedad que radica en el hecho de haber nacido blanco, haber sido predeterminado con género “masculino”, contenido en un hogar de clase media y que si me “dispongo al disfraz” consigo adaptarme a una condición identitaria cisgénero; todas estas cualidades atributivas conforman el lugar de privilegio sistemático. Espacio donde podría quedarme quieto, ocultarme en la confortable y segura contención privilegiada, y hacer uso y disfrute de esa condición. Pero el sujeto crítico que soy, también entiende que ese lugar de privilegio es una construcción hegemónica sociocultural, que se sostiene y se perpetúa con el sometimiento que ejerce sobre los sujetos que construye como no privilegiados y que estos son definidos en términos de oposición para ser calificados ante la presencia/ausencia de tales atributos, así seleccionados para la pertenencia total, parcial o no-pertenencia hacia dentro o fuera del sistema y destinados a usufructuar o no tales privilegios.

Por consiguiente, al no asumirme como “masculino”, no optar por el uso del disfraz o por esconderme bajo el manto de los performativos cisgéneros, por autodefinirme como artista transgénero, puto militante, *drag* no binaria, subversiva y disidente, por haber sido el blanco de un “heteroterrorismo”, término acuñado por Berenice Bento, que reprime a la

diferencia, condiciona al binarismo y reproduce un régimen heteronormativo obligatorio, es por todo esto que determino que *meu cu* es subalterno.

También soy consciente que esta autodeterminación es una operación signada por la elección, que se fundamenta en mis prácticas sexo-afectivas, en mi construcción identitaria y se evidencia a través de mi producción artística, elijo ser ese “otro”, estar en disidencia y trabajar la subversión desde la alteridad. Como también entiendo que esta es particularmente mi condición y que el sistema es determinante, porque para muchos no ofrece elección.

Cuando los subalternos enunciamos, entonamos desde nuestro lugar del habla la voz del sujeto “otro” que no es única, si no que carga con la potencia de lo colectivo, porque en ese lugar común encontramos la fuerza y la contención para decir, hablar y gritar. Esta investigación se construye como un cuerpo hecho de partes, con fragmentos de mi experiencia personal, individual, que a modo de *collage* y por medio del montaje se acoplan y superponen a fragmentos de otras experiencias similares o distintas, pero que vienen de ese cuerpo colectivo siempre silenciado y excluido.

Nuestra habla parece manifiesta en el tono enfático de la crítica, es decreto de necesidad y urgencia, siempre desborda los límites de la medida, porque nos traspasa el hartazgo, ¿hasta cuándo?, prefiero pensar que estamos viviendo un período de TRANSición, de hecho, lo creo y espero que no lleve demasiado tiempo, porque quiero ver con mis propios ojos y sentir en mi propio cuerpo los efectos del resultado.

En segundo lugar, es también importante destacar que el cierre de este escrito se produce en tiempos de pandemia, en un contexto de aislamiento que afecta directamente sobre los cuerpos y sobre la psiquis de los sujetos, nos lleva a tomar medidas de distanciamiento corporal, a pensar que el peligro está en el cuerpo del otro. Le Breton (1995) sostiene que “cada sujeto existe solo por su relación con los demás” (p. 17) y que el cuerpo “protesta contra el gesto que lo aísla de la presencia humana” (p. 54), hoy la virtualidad es el gesto y la relación cuerpo a cuerpo se transfiguró en una relación de pantalla a pantalla. El *COVID-19* vino a dislocar las relaciones sociales, a profundizar los vínculos virtuales y a poner en evidencia, como algo que habíamos olvidado, lo finito del cuerpo, su fragilidad y su condición de igualdad.

Los conceptos de distancia y proximidad, mediados por la corporalidad, están siendo resignificados; nos animamos a entrar en relaciones negociadas por un acercamiento tecnológico que en todo momento nos devuelve la nostalgia de la proximidad física. Asistimos y acompañamos el paso del cuerpo a la imagen y de la carne a la pantalla.

Como artista que trabajo con el cuerpo en presencia y contacto con otros cuerpos, esta situación epidémica me exige encontrar otras opciones ante la demanda de la producción, revisar los procesos, autogestionar y resolver con elementos y dispositivos que estén al alcance en el ámbito de lo cotidiano y de lo doméstico. Acudir al objeto próximo y a las materialidades presentes, como recursos disponibles para proyectar poéticas desde el espacio de confinamiento.

Estamos atravesando un tiempo en donde los pensamientos están *barrados*, atravesados por esta problemática epidemiológica que nos conduce, en todo momento, a pensar en el futuro, en el después de la pandemia, proyectar una nueva “normalidad” que aún no tenemos certeza de cómo va a ser o cómo se va a dar, porque las condiciones siguen siendo un misterio.

No sabemos cómo nuestras sociedades se desempeñarán después de esta experiencia, cómo nuestros cuerpos formalizarán actos de socialización, indudablemente desarrollaremos nuevas formas de contacto físico y encontraremos otros modos de ser y estar en el aquí y ahora. O quizás la aparición de una vacuna tire por tierra estas proyecciones e instaure la “normalidad” que perdimos, aunque diferente; también me cuestiono quiénes serán los privilegiados que accedan a ese beneficio.

Martin Heidegger (2004) comienza uno de sus textos con la siguiente pregunta, la cual da nombre a su escrito: *¿Para qué poetas?*, también como una transposición de la pregunta de Hölderlin: *¿Para qué poetas en tiempos de penurias?*, igual operación a la entablada entre Mombaça y Spivak; y aunque entiendo hacia dónde apunta Heidegger con su transposición, mi traducción desviada hacia la actualidad sería: *¿Para qué artistas en tiempos de COVID-19?*

Estuve pensando posibles respuestas ante tal cuestionamiento, pero considero que una respuesta definida o cerrada no abarcaría la abertura a la cual nos pretende llevar tal interrogación. Me resulta evidente entender para qué artistas, en estos tiempos, pero al mismo tiempo no encuentro una definición estable. Quizás no sea necesario tal definición, ya que el mismo interrogante, en ese mismo instante que se lee, nos deviene reflejo, verbo y acción, o sea respuesta.

Este tiempo de pensar *barrado*, de cuerpo confinado y distanciado, este tiempo difícil es un tiempo que potencia, porque ante la experiencia única (por ahora) de aislamiento que se vivencia como primaria y nueva, los artistas podemos encontrar lo sustancial que nos motiva para el hacer y proyectar poéticas, desde los sentidos, en este transitar de penurias.

En el contexto donde habito esta experiencia las posibilidades de producción de procesos artísticos, abordados desde el cuerpo, se me presentan acotadas o limitadas por la

falta de recursos. Aunque la proyección es constante y este escrito no deja de ser un estímulo a los efectos del proceso creativo, tales proyectos, en algunos casos, se tornan imposibles de concretar en estas circunstancias, los cuales continuarán a la espera de mejores condiciones para ser ejecutados.

Pero vuelvo a enfatizar la importancia del contexto, porque resulta particularmente relevante destacar que desde el inicio del confinamiento he vuelto a habitar mi morada de origen, la casa de mis padres, donde transcurrí infante y adolescente, donde tuvieron lugar las primeras experiencias en *drag*. Volver al encuentro con el niño y entablar una relación con el cuerpo-memoria, construir un nuevo vínculo con la madre, otro encuentro, espacio como pliegue y tiempo cíclico.

El horizonte de proyección al cual estoy mirando hoy, está desdibujado, algo nublado, y esto se debe a las circunstancias que estoy atravesando como sujeto que habita este mundo actual, contemporáneo, pandémico (no solo con referencia al *COVID-19*); el arte siempre será mi horizonte, los procesos productivos, la docencia y el trabajo académico lo conforman.

Esta pesquisa tiene como objetivo poner sobre relieve el lugar que ocupan los procesos artísticos cuando los mismos colaboran en la construcción identitaria sexo-genérica y cómo el hacer arte se dispone como una herramienta más al servicio de ese construir identitario, subjetivo, pero también colectivo. Asimismo, propone visibilizar el lugar del arte como un espacio seguro, frecuentemente dispuesto y acogedor que se abre a las prácticas disidentes y subversivas donde les LGBTIQ+ podemos encontrar un lugar del habla y de escucha. También, entiende la *performance* como arte de acción, como verbo que vuelca toda su potencialidad sobre el cuerpo y que construye sentido en el orden de la pragmática; su posibilidad de cuerpo-vivo en acto se hace manifiesto, se enuncia y, por sobre todo, interpela. No es casual que la *performance* sea el proceso artístico desde donde les subalternes, les disidentes, les subversives, les no-hegemonicxs, les otros, nos posicionamos para decir: soy-estoy-existo y visibilizar: cuerpo-ideología-deseo. Esto es evidente en las producciones de artistas como: Pêdra Costa, Effy Beth, Daniel Coka, Jota Mombaça, Abel Azcona, Mabel, Daniel Brittany Chávez, Charlee Espinosa, entre otros.

En consecuencia, bajo la línea de pesquisa en procesos artísticos, desarrollo este recorrido, que estimado/a lector/a si ha llegado a este punto ha podido percibir que el mismo transita por mi producción artística de acción, desde el cuerpo y la prótesis cerámica hasta los besos des-viados, intentando defender la hipótesis de que el arte puede colaborar en la construcción identitaria. Esta investigación es un escrito encarnado, donde lo íntimo sale por fuera de mí, se exterioriza como práctica y se pliega en la relación con un otro,

performance/texto, investigación donde acontece un (re)construir descubriendo, que revela un cuerpo (texto) en relación de contexto y este se monta carnal e identitario, desde la experiencia, al compás de un ritmo propio y auténticamente mío.

Listado de ilustraciones

Ilustración de tapa: Fotografía digital (fragmento) del registro fotográfico tomado de la *performance* en *Resistiendo en drag* realizada en la inauguración del Espacio: Memoria Gráfica Estudio – MGE, el 14 de diciembre de 2019 en el Municipio de Merlo, Provincia de Buenos Aires. Autor: Sebastián Podbersich.

Ilustración 1: Fotograma del registro filmico tomado de la *performance* “Cuerpo TRANScerámico” realizada en el Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” - UNA, Buenos Aires, 2017. Autor: Juan Medina.

Ilustración 2: Fotografía digital de la prótesis cerámica y sistema de cintas y hebillas que las sujetan al cuerpo, 2017. Autora: Lujan Piccolo.

Ilustración 3: Fotografía digital registro en *drag*, 23^a. *Parada do Orgulho LGBTIQ*, São Paulo, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 4: *Collage* digital en *drag*, cuerpo hecho de partes realizado con imágenes del registro fotográfico, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 5: Fotografía digital registro en *drag*, 23^a. *Parada do Orgulho LGBTIQ*, São Paulo, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 6: Fotografía digital registro en *drag*, Carnaval de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 7: Fotografía digital de *L'Origine du monde (El origen del mundo)* de Gustave Courbet, 1866, óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, Paris. Autor: Hervé Lewandowski. Extraída de: https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406

Ilustración 8: Fotografía digital de la serie *Trucada*, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 9: Mosaico digital de la serie *Trucada*, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 10: Fotografía digital de la serie *Trucada*, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 11: Registro fotográfico de la imagen impresa sobre papel offset, 60 x 90 cm. instalada en las calles próximas al Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 12: Fotografía digital de la serie *Trucada*, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Renato Tilhe. Fotografía digital del tapa-sexo utilizado para la realización de la serie *Trucada*, enmarcado en caja de madera de 40 x 60 cm. Rio de Janeiro, 2019. Autor: Gastón Severina. Fragmento fotográfico de una imagen de la serie *Trucada*, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 13: Fotografía digital de la serie *Trucada*, Rio de Janeiro, 2019. Autor: Renato Tilhe.

Ilustración 14: Fotografía digital del Objeto utilizado en la *performance Evidencia sobre el machismo*, Buenos Aires, octubre 2019. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 15: *Collage* digital realizado con imágenes del registro fotográfico tomado por Fernando Pineda en la *performance Evidencia sobre el machismo*, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 16: Ensamble digital realizado con imágenes del registro fotográfico tomado por Gabriela Martínez en la *performance Evidencia sobre el machismo*, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 17: Ensamble digital realizado con imágenes del registro fotográfico tomado por Fernando Pineda en la *performance Evidencia sobre el machismo*, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 18: Fotografía digital (fragmento) del registro fotográfico tomado por Fernando Pineda en la *performance San Gastón de Arrastro*, Buenos Aires, 2019.

Ilustración 19: *Collage* digital sobre portada del libro *Manifiesto Contrasexual* de Paul Preciado y fotografía del registro de la *performance San Gastón de Arrastro* tomada por Regina Romano, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 20: Poesía visual, fragmento de texto del *Manifiesto Contrasexual* y fotografías del registro de la *performance San Gastón de Arrastro* tomadas por Fernando Pineda, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 21: Fotografía digital registro de la *performance San Gastón de Arrastro*, Buenos Aires, 2019. Autor: Leandro Imbrenda.

Ilustración 22: *Collage* digital con imágenes del registro fotográfico tomado por Fernando Pineda en la *performance San Gastón de Arrastro*, Buenos Aires, 2020. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 23: Fotografía digital (fragmento) del registro fotográfico tomado por Renato Tilhe de la serie *Trucada*, Rio de Janeiro, 2019.

Ilustración 24: Fotografía digital registro de la *performance Besos des-viados haciendo un cuerpo*, San Fernando, 2019. Autor: Pablo Paniagua.

Ilustración 25: Ensamble digital realizado con imágenes del registro fotográfico tomado por Fernando Pineda en la *performance Besos des-viados haciendo un cuerpo*, San Fernando, 2019. Autor: Gastón Severina.

Ilustración 26: Ensamble digital realizado con imágenes del registro fotográfico tomado por Fernando Pineda en la *performance Besos des-viados haciendo un cuerpo*, San Fernando, 2019. Autor: Gastón Severina.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR GARCIA, Teresa. *Ontología Cyborg: El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. 4ª. ed., Buenos Aires, Debolsillo, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921), Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. Traducción de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, São Paulo: Editora 34, Coedição: Duas Cidades, 2011.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENTO, Berenice. *Na escola se aprende que a diferença faz a diferença*. En Revista Estudos Feministas. Vol. 19, N°2, Florianópolis, 2011.
- BERKINS, Lohana. Los existenciaris trans. En FERNÁNDEZ, A.M. - SIQUEIRA PERES, W. (editores), *La diferencia desquiciada: géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- _____. Un itinerario político del travestismo. En MAFFÍA D. (comp.), *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras, 2009.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. 1ª. ed., Barcelona: Ediciones 62 S.A., 1987.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 2ª. ed., 3ª. reimp., Buenos Aires: Paidós, 2015.
- _____. *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad*. 1ª. ed., Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- _____. *Deshacer el género*. 1ª. ed., Buenos Aires: Paidós, 2018.
- _____. *El género en disputa*. 1ª. ed., Barcelona: Ed. Paidós, 2007.
- BUTLER, J. – CANO, V. – CORDERO, L. F. *Vidas en lucha: Conversaciones*. Buenos Aires: Katz Editores, 2019.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013-
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica*. Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994.

- FERNÁNDEZ, Ana María. El orden sexual moderno: ¿la diferencia desquiciada? En FERNÁNDEZ, A.M. - SIQUEIRA PERES, W. (editores), *La diferencia desquiciada: géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- FERNÁNDEZ, Josefina. Los cuerpos del feminismo. En MAFFÍA D. (comp.), *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. 31ª. ed. México: Siglo XXI editores, 2007.
- GLOCER FIORINI, Leticia. Sexualidades nómades y transgénero: un desafío a la polaridad masculino/femenino. En ZELCER, B. (comp.), *Diversidad Sexual*. Buenos Aires, Lugar Editorial, 2010.
- GONZAGA JAYME, Juliana. *Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero*. En COSTA DE, A.L. (Org.), *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: Olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- GROYS, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. 1ª. ed., Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DPyA, 1992.
- HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cybors y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía*. En revista *Poétique* N°45, Paris: Ed. du Seuil, 1981.
- KAMPPFF LAGES, Susana. A tarefa-renúncia do tradutor. En CASTELLO BRANCO L. (Org.), *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- _____. *The Mask*. En *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Munster: Unrast Verlag, 2010. Traducción de Jessica Oliveira de Jesús, en *Cadernos de Literatura em Tradução*, No. 16.
- LE BRETON, Jorge. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- LUSTOSA, Tertuliana. *Manifesto Traveco-Terrorista*. Revista *Concinnitas*, No. 28, 2016.

- MAROTTA, Graciela. *Lenguajes artísticos combinados: Problemas y conceptos del arte en cruce*. 1ª. ed., Buenos Aires: Editado por el Posgrado en LAC, Inst. Universitario Nacional del Arte, 2009.
- MEJÍA, Norma. *Transgenerismos: Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2006.
- MESSO, Verônica. Transfogoração. En GOGAN, J. (organizadora), *Declinações da arte como clínica e cuidado*, (Versão digital). Rio de Janeiro: PPGCA-UFF, 2019.
- NASCIMENTO, Marcio Alessandro Neman do. Los colores nacionales verde y amarillo...: una breve historia de las luchas por la libertad de expresión sexual en Brasil. En FERNÁNDEZ, A.M. - SIQUEIRA PERES, W. (editores), *La diferencia desquiciada: géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- PRECIADO, Paul. *Manifiesto Contrasexual*. 1ª. ed., Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.
- PRECIADO, P – BOURCIER, M.H. Contrabandos queer. En ALIAGA, J.V. – HADERBACHE, A. – MONLEON, D. A. – PUJANTE, G. D. (Coord), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universitat de València, 2001.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* 1ª. ed., Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte contemporâneo e psicanálise*. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoría Queer*. 1ª. ed., 3. reimp., Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.
- SCOTT, Robert G. *Fundamentos del Diseño*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1970.
- SIQUEIRA PERES, William. Políticas queer y subjetividades. En FERNÁNDEZ, A.M. - SIQUEIRA PERES, W. (editores), *La diferencia desquiciada: géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- SOLEY-BELTRAN, Patricia. ¿Citas perversas?: De la distinción sexo-género y sus apropiaciones. En MAFFÍA D. (comp.), *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras, 2009.
- SPIVAK, Gayatri. ¿Puede hablar el subalterno?, Revista Colombiana de Antropología, vol. 39, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2003.

Sitios consultados:

- BUTLER, Judith. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate feminista vol. 18, 1998. Disponible en: <http://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/category/vol-18/> - Consultado el 10 de julio de 2019.
- CHIDIAC M.T.V. Y OLTRAMARI L.C. *Ser e estar drag queen: un estudo sobre a configuração da identidade queer*. En REDALyC, Vol. 9(3), 2004. Disponible en: <https://www.redalyc.org/toc.oa?id=261&numero=2256> - Consultado el 16 de junio 19.
- CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual). Disponible en: [<https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/>](https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/). Consultado el 25 de junio de 2019.
- DICCIONARIO de la Real Academia Española (RAE). Disponible en: <http://www.rae.es/> - Consultado el 28 de junio de 2019.
- FREUD, Sigmund. *Nota sobre la Pizarra Mágica*. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/346560520/Nota-Sobre-La-Pizarra-Magica> - Consultado el 15 de mayo de 2020.
- FONTANILLE, Jacques. *Soma y sema, figuras semióticas del cuerpo*. 1a. ed. Digital, Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2017. Disponible en: <https://es.scribd.com/read/363978625/Soma-y-sema-Figuras-semioticas-del-cuerpo#> - Consultado el 10 de julio de 2019.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *En defensa del arte del performance*. En Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, año 11, n. 24, 2005. Disponible en: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf> - Consultado el 10 de julio de 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *¿Para qué poetas?*, 2004. Disponible en: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Heidegger/Y%20para%20qu%C3%A9%20poetas.pdf> - Consultado el 17 de julio 2020.
- KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese de desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988. Disponible en: <https://introduccionlenguaje2010.files.wordpress.com/2010/09/kristeva-julia-el-lenguaje-ese-desconocido.pdf> - Consultado el 24 de abril de 2020.
- MAFFIA, Diana. Diana Maffia: *Conferencia Sexo, género, diversidades y disidencias sexuales* (Sep. 2011) Presentadora: Claudia Torre. Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2011. Transcripción de audio inédito, archivo digital (86 min.). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LFiUr4Nzho> - Consultado el 23 de mayo 2019.

- MANHATTAN, Agrippina R. *Porque não houve grandes artistas travestis?*, Revista da Graduação da Escola de Belas Artes, UFRJ, Ano 2, N°3, 2017. Disponible en: https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/11/desvio_3_artigo_agrippina1.pdf - Consultado el 14 de marzo de 2020.
- MARQUÉS RODILLA, Cristina. *Sobre el sujeto: ¿Deleuze versus Badiou?* En ÉNDOXA: Serie Filosófica, n° 22, Madrid: UNED, 2007. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/5189> - Consultado el 25 de junio de 2019.
- MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?*, 2015. Disponible en: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> - Consultado el 15 de julio 2020.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. London: Routledge, 1993. Disponible en: https://www.academia.edu/201406/Unmarked__The_Politics_of_Performance - Consultado el 10 de julio de 2019.