

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos

Subjetividades liminales para despatriarcar desde el arte

**Aportes corporales, políticos y estéticos en las propuestas de
Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman**

Albeley Beatriz Rodríguez Bencomo

Tutora: Catherine Elizabeth Walsh Mc Donald

Quito, 2020



Cláusula de cesión de derecho de publicacion

Yo, Albeley Beatriz Rodríguez Bencomo, autora del trabajo intitulado “Subjetividades liminales para despatriarcar desde el arte: Aportes corporales, políticos y estéticos en en las propuestas de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de doctora en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de abril de 2019



Albeley Rodríguez Bencomo

Resumen

Esta tesis se plantea la revisión de dos experiencias vitales y artísticas de subjetividades que reconozco como liminales, y su potencia para despatriarcar y decolonizar.

Este proyecto de investigación construye sus preguntas entorno a los problemas que las rigideces identitarias nos vienen desatando, las ataduras de las prácticas y discursos de la dominación biologizante y qué transformaciones epistémicas, metodológicas y vitales son posibles desde las indagaciones y propuestas desarrolladas por la experiencia de cuerpos/subjetividades liminales. Cinco capítulos la conforman:

El planteamiento en el primero está dedicado a la comprensión de la liminalidad sexogenérica racializada, en sus fortalezas y estrategias, al momento de pensar la flexibilidad de nuestras subjetividades, como respuesta ante la necesidad urgente de despatriarcar y, con ello, neutralizar la influencia de la colonialidad y sus múltiples y perpetuadas subyugaciones.

El segundo capítulo trabaja en torno a la comprensión del *Museo Travesti del Perú*, del artista peruano Giuseppe Campuzano, como un espacio creado para la autoenunciación encarnada. Se propone detallar las estrategias del MTP y el valor dado a la ficcionalidad y la simulación, como estrategias que se infiltran en la episteme, para desmontar las estructuras binarias, a partir de una reconfiguración de la memoria.

El tercer capítulo atiende al interés por los modos en que la transición corporal del artista Daniel B. Coleman, se constituyen como una forma de hacer arte, pensamiento y política desde una subjetividad en permanente mutación que altera la comprensión dicotómica de la realidad.

El cuarto capítulo se concentra en la exploración de las metodologías y pedagogías, y las pedagogías como metodologías, desde la inestabilidad trans/travesti, en su relación con las posibilidades que ofrece la performance para producir modos de investigación desbinarizadas, rebeldes, feministas y sensualizadas.

Y, finalmente, el quinto capítulo se detiene en la reflexión alrededor de la violencia para, seguidamente, intentar avizorar los modos posibles de re-existencia creadora.

A mi niña amada, Manuela Illari, por ser mi alegría más politizante y empuje cotidiano.

Especialmente para ella, su presente y su futuro libres, estos textos.

A mi madre, in memoriam, quien debió despedirse de este plano del mundo en medio de este complejo proceso, pero que fue, ha sido, mi compañera más solidaria en cada paso que di.

A mi padre, mi primer maestro en el pensar críticamente la importancia de los desmontajes culturales desde una sensibilidad, rigor y agudeza que siempre han sido dignos de mi admiración.

Agradecimientos

Principalmente expreso toda mi gratitud a la doctora Catherine Walsh, quien con auténtica sensibilidad, paciencia y sabiduría ha sido mucho más que una directora de tesis, una maestra en toda la complejidad de la palabra y una compañera que me dio fuerzas en estas andanzas.

A mis profesores del doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos (DECUL IV): especialmente a Alex Schlenker; a Rita Segato; a Santiago Arboleda; a Nelson Maldonado Torres, a Edgardo Lander y a Adolfo Albán Achinte por despertar preguntas fundamentales y colocar nuevas perspicacias en mi relación con el mundo.

A les artistas: Daniel B. Coleman, por su generosidad para compartir conmigo sus cambios y sentires, su trabajo y sus hallazgos, y Giuseppe Campuzano, la *traca* filósofa cuyo legado supera en mucho las banalidades del *mainstream* artístico.

A mis hermanos del doctorado. Muy especialmente a mis entrañables Saúl Hernández Rosales, Paola de la Vega y Jackeline Mena, a ellos gracias infinitas por las conversaciones inteligentes, alegres y siempre desafiantes que iniciamos en 2014. Ya se quedaron como preciadas “llaves” para *sentipensar*.

A Tilsa Ponce, Andrés Sepúlveda, Gino Grondona y Ramón Pajuelo gracias por su valioso compañerismo e intercambios reflexivos.

A mi tía Lucía y a mi padre, quienes a la distancia me apoyaron en todo lo que pudieron, y a mi niña Manuela, por toda su enorme paciencia y amor.

A Alicia Ortega y Ana Longoni, cuya solidaridad y afecto significaron aliento dulce para avanzar.

A Sayak Valencia por su inteligente escucha y compañía en un tramo de este proceso.

A la familia Pesantez-Cabrera, especialmente a Carlos Pesantez. Porque mi disputa contra el patriarcado tiene mucho que ver con la resistencia y re-existencia frente al sufrimiento que ustedes nos hicieron vivir a mi niña y a mí. Y porque, desde ese dolor, he entendido que hay que elaborar y mantener la lucha (acompañadas), pero, sobre todo, aprender a alejarse lo más pronto posible de los encuentros dañinos y las “pasiones tristes”.

A los amigos que me apoyaron en aquellos momentos que parecieron insalvables, pero que se transformaron gracias a su amorosa intervención: Doña Laurita; Santiago Pazos y Belén Moreno; María Ozcoidi; José Luis Macas; Vanesa Roa; Solanja Altamirano; Javiera Medina; Romina Muñoz; Gabriela Cabrera; Gabriela Fabre; Pamela Villareal y Lenin Dávila; Amaranta Pico; Luis Páez y Daniela Ruesgas; Verónica Ortiz; Catalina Unigarro; Lupe Álvarez; Cristina Burneo Salazar.

Al rectorado de la UASB por su apoyo, especialmente, durante aquel duro diciembre de 2016.

Finalmente, mi profunda gratitud y compromiso para la Universidad Andina Simón Bolívar (directiva, docentes y personal administrativo), que hizo posible la realización de este ciclo de estudios doctorales y un muy significativo giro de vida.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	17
Capítulo primero: Subjetividades liminales. La necesidad de despatriarcar	39
1. Entrar en el andamio del patriarcado y la colonialidad	
2. Modelos epistémicos no binarios. El cuerpo como testimonio: Lo travesti, lo trans	
3. Reflexiones preliminares sobre la creación artística desde subjetividades liminales	
Capítulo segundo: <i>Museo Travesti del Perú</i> como autoenunciación encarnada y ficcional. Un modo de desbinarizar.....	71
1. Travestida: Un museo desobediente para recuperar la memoria o, de “la flecha del tiempo” a la “coreografía de antiguos y contemporáneos”	
2. Travestir	
3. Travestismos: Simulaciones barrocas como desobediencia decolonial	
4. Travestidad: Aportes del MTP como potencia epistemológica despatriarcal/decolonial	
Capítulo tercero: Daniel B. Coleman: La transición corporal como política y arte.....	111
1. La subjetividad de Daniel B. Coleman	
2. Exploraciones transartísticas o en los intersticios.	
3. Flujos afrotrans. De las dicotomías a la contingencia.	
Capítulo cuarto: Metodologías y pedagogías. Dimensiones performanceras e indómitas en el arte de Coleman y Campuzano	161
1. Encarnar, sensualizar, desbinarizar la investigación. El cuerpo como vía.	
2. La performance como investigación artística	
3. El “cuerpo vibrátil” de Giuseppe Campuzano como lugar para una metodología artística, feminista, indómita	
4. La transmasculinidad de Daniel B. Coleman: metodología artística y de vida.	
5. Pedagogías como re-danzas del mundo. La pedagogía como metodología	

Capítulo quinto: Pensar la violencia. Re-existir en medio de la persecución	223
1. Pensamiento y violencias	
2. El arte como re-existencia, cuerpos vulnerables	
Iniciación (Conclusiones)	267
Lista de referencias	277

Figuras

Figura 1. Vista parcial de la exposición <i>Radical Women. Latin American Art 1960-1985</i> , con curaduría de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Fuente: Hammer Museum, 2017.....	25
Figura 2. Daniel B. Coleman —en ese momento Chávez—, <i>Ayotzinapa: quisieron enterrarnos... no sabían que éramos semillas</i> , videoperformance, 2014.....	29
Figura 3. Giuseppe Campuzano, vista del texto de sala del <i>Museo Travesti del Perú</i> , 2004.....	31
Figura 4. Diseño para ilustrar la diversidad sexo-genérica en el leguaje.....	34
Figura 5. Grafiti de Mujeres Creando (Bolivia).....	39
Figura 6. Gloria Anzaldúa, <i>Geography of Self</i> , s/f.....	68
Figura 7. Giuseppe Campuzano, <i>DNI (De Natura Incertus)</i> , 2004. Detalle de la intervención <i>Certamen. El Otro Sitio (Proyecto para un Museo Travesti)</i> , en el Museo de Sitio de la Batalla de Lima.....	73
Figura 8. Giuseppe Campuzano, acción <i>Cortapelo</i> , en la inauguración del Museo Travesti del Perú en Arequipa, 2006.....	74
Figura 9. Portada del libro de Giuseppe Campuzano, <i>Museo Travesti del Perú</i> , 2008.....	75
Figura 10. Dibujo de las imágenes presentes en una botella de cerámica ritual mochica del siglo V-VII.....	76
Figura 11. Giuseppe Campuzano, <i>Museo Travesti del Perú</i> , “Danza de Males”, 2009. Performance, VII Encuentro de Performance y Política del Instituto Hemisférico.....	77
Figura 12. Giuseppe Campuzano, <i>Las dos Fridas – Línea de Vida</i> , 2013. Momento de corte del tubo de vínculo.....	79

Figura 13. Captura de pantalla de puesta del <i>Museo Travesti del Perú</i> en Bogotá.....	82
Figura 14. Hans Holbein el joven, <i>Los embajadores</i> , 1533. Óleo sobre roble. National Gallery de Londres.	85
Figura 15. Giuseppe Campuzano, <i>Museo Travesti del Perú</i> , 2004. Parque de La Exposición, Lima.....	87
Figura 16. Giuseppe Campuzano, <i>Letanía/Tropo/Cifra</i> , 2012 (originalmente un collage digital y serigrafía sobre papel de 50 x 30 cm.....)	96
Figura 17. Ignacio Merino, <i>Tapadas</i> , 1854. Litografía. 9.8 x 7.3 cm. Biblioteca Manuel Solari Swayne, Lima.	97
Figura 18. Giuseppe Campuzano. Presentación del Libro <i>Museo Travesti del Perú</i> , Centro Cultural España, Lima, 2008.....	102
Figura 19. Brittany Chávez —ahora Daniel B. Coleman— en su etapa de bailarina de ballet. Foto por R. R. Jones.	115
Figura 20. Los ocho componentes del género propuestos por Maquieira D'Angelo. Fuente: Blázquez-Rodríguez (2005).....	117
Figura 21. Daniel B. Coleman, Sao Paulo, “Cities Bodies Action: The Politics of Passion in the Americas”, 2013.....	131
Figura 22. Daniel B. Coleman, momentos del performance “Descendencia agencia”, Bogotá, 2015.....	133
Figura 23. Daniel B. Chávez y Dany d'Emilia en <i>Manifestación Decolonial contra la Celebración del 12 de octubre</i> , Barcelona, España, octubre 2015.	135
Figura 24. Adriane Piper, “Yo encarno todo lo que tu más odias y temes”, Dibujo en carboncillo, 1975.....	137

Figura 25. Vistas de la performance <i>The Black Trans* Dancing Body</i> , Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 2017- 18. Fotos por: Stef Bernal Martínez.....	139
Figura 26. Instalación <i>Rockero melancólico</i> , en la exposición <i>Feminine Spectrum</i> , VAE, Art Gallery in Raleigh, marzo 2018.....	140
Figura 27. Captura de pantalla de videoregistro de performance de Daniel B. Coleman, <i>Warriors: Beyond Unicorns and Errasures</i> , 2018.....	145
Figura 28. Izquierda: Botella Mochica, S. I–VIII D. C. Tierra cocida y pintada, 29 X 12.2 X 16.9 cm. Colección del Museum fur volkerkunde, Berlín. Réplica de Walter Acosta para el MTP. Derecha: Detalle de <i>Fotografías para documento de identidad</i> , 2011.....	194
Figura 29. <i>La Carlita</i> , 2004. Objeto encontrado, 15 x 9.2 x 9.23 cm c/u, zapatos de Carla Aucaylla Quispe.....	199
Figura 30. Giuseppe Campuzano, <i>La prohibida</i> , 2013	200
Figura 31. Condena a Francisco Pro a la pena de “vergüenza pública” y destierro a perpetuidad. Real Audiencia de Lima, Causa 1192, 1803 Manuscrito Archivo General de la Nación, Lima.....	201
Figura 32. Still del cortometraje <i>Loxoro</i> de Claudia Llosa, 2012.	203
Figura 33. <i>Extra</i> , 2008.....	205
Figura 34. Daniel B. Coleman y Dany d’Emilia, “Manifiesto vivo”, 2015.....	215
Figura 35. Giuseppe Campuzano, <i>Museo Travesti del Perú</i> , intervención callejera en Distrito Los Olivos, Lima, 2006.	218
Figura 36. Giuseppe Campuzano, <i>Cubrir para Mostrar</i> , 2006. Intervención en la Avenida Javier Prado el día del cierre de campaña electoral, Lima.....	219
Figura 37. Ana Mendieta, <i>Facial Hair Transplants</i> (detalle), 1972.	244

Figura 38. Liliana Angulo, <i>Negritude</i> , 2007-2009, Red cultural Banco de la República.....	246
Figura 39. Giuseppe Campuzano, <i>La Pinchaharawis</i> , 2011.....	249
Figura 40. Giuseppe Campuzano y Susana Torres, Cartel “Suéltate la trenza”, Lima, julio de 2003.....	257
Figura 41. Colectivo <i>Las Pelangochas</i> conformado por Giuseppe Campuzano y Susana Torres, “Suéltate la trenza, carda tus cabellos... Pon tus trapitos al sol”, 2003. Intervención pública y afiches realizados para “Encuentros con el Arte”, Celebración del Orgullo gay-lésbico bisexual trans, Lima, julio.....	257
Figura 42. Concepto de Germain Machuca <i>Las Dos Fridas - Línea de Vida</i> , 2013.....	266

Introducción

nuestros propios cuerpos, los mismos cuerpos por los que
luchamos no son nunca nuestros propios cuerpos
(Judith Butler 2006)

¿Por qué alguien de género femenino, hija de mixturas con procedencias raciales inciertas, de costumbres habituales urbanas, y con una piel desteñida que oculta, involuntariamente y a su pesar, la herencia dejada por sus ancestras, se permite hablar desde una posición que es, desde su ingreso en estos textos, antirracista y antipatriarcal, al tiempo que se ubica al lado de vidas travesti y trans, atendiendo a las cargas de su racialización, pocas veces tomada en cuenta?

Quizá el extendido debate contra los determinismos biológicos pueda dar una primera orientación: Del mismo modo en que, según el transfeminismo, no es atinado dar con el sexo biológico específico de nadie por medio de una observación superficial de su cuerpo, ni aun de sus genitales, tampoco es acertado determinar el grado en que mi piel deja ver cuánto de mi sangre y de mis genes lleva de mi abuela indígena, o de mis tíos cuyo nombre ha sido sustituido por el apelativo “negro”, toda la paleta de pieles pasa entre cada una de aquellas historias ahora ubicadas a aproximadamente 4.500 km, en varias ciudades de Venezuela.

También mi historia larga, desde sus pedazos silenciados y por comprender, ofrece algunas explicaciones: Vengo del sur del planeta y de una tierra rica y diversa, aunque —desde el tercer viaje de Colón— constantemente perpetrada por el patriarcado capitalista y colonial, en nombre del engaño sostenido, todavía a estas alturas, o dicho en los términos de la dominación contemporánea: del desarrollo.

Nací en un territorio cuya herida actualmente arde como nunca, debido a la excesiva valoración de la modernidad neocolonial y, con ella, el desprecio por el legado ancestral, los aportes del trabajo campesino con la tierra, y una situación de violencia misógina, transfóbica y homófoba que hoy cuenta con estadísticas de asesinatos con extrema violencia muy incompletas, sesgadas, sospechosas.

Por otro lado, la búsqueda que aquí nuestro responde, sobre todo, a la necesidad de lo que Judith Butler en su libro *Deshacer el género* ha llamado “estar al lado de uno mismo” (Butler 2006a), es decir, ser extática, estar fuera de sí misma y vinculada a las

otras. Este es un llamado que considero axial porque implica repensar con detenimiento quién es considerado “real”, qué vidas son lloradas, qué vidas merecen duelo (Butler 2006a). Y preguntarse esto desde nuestros contextos situados, revisitando con sensibilidad nuestras experiencias históricas y sus repercusiones en el presente, resulta central para lograr que nuestro mundo sea habitable y sostenido sobre paradigmas menos duros y violentos.

Estar al lado de una misma significa, en la propuesta de Butler, luchar por la autonomía, y esto pasa, necesariamente, por tener despierta la consciencia de vivir en comunidad: “mi cuerpo es y no es mío”, dice Butler (2006a, 41), esto es, depende de otras, otros, otras,¹ y es vulnerable en relación con ellos, de modo que también implica comprender que no estamos en unidad con nosotras, sino a nuestro lado, porque el dolor que ha sido infligido a otras es también mi dolor, y es amenaza cotidiana contra mi diferencia —que es la de otras—, por lo que siempre podrá encajar en la mira de la segregación.

La esclavización, la expulsión de poblaciones completas de su territorio y los feminicidios —entiéndase que son también transcidios, travesticidios y asesinatos de todes aquellos que se acerquen al quebrantamiento de los límites de la masculinidad— están aumentando en duplicación anual.

Por esto, concuerdo con el apunte hecho por Silvia Federici sobre cómo el genocidio efectuado como cacería de brujas se está repitiendo en la actualidad. Matar mujeres y feminizadas, forma parte de una nueva persecución a nivel mundial conveniente al capitalismo y al patriarcado. Federici lo ejemplifica con el caso africano, como caso más radicalmente evidente, pero ocurre, de diversos modos, en contextos distintos:

Las últimas estadísticas sobre África hablan de que más de 30.000 mujeres que habrían sido mutiladas con machetes, torturadas y asesinadas desde los años setenta. La mayor parte de ellas quemadas vivas. Ha pasado en Sudáfrica, Mozambique Tanzania, Zambia, Nigeria, Zaire, Kenia, Uganda... En Ghana, hay campos de concentración —yo los llamo así—, para brujas. Allí se refugian las mujeres que han sido expulsadas de su comunidad o que tenían miedo de ser asesinadas. Solteras, muchas de ellas muy viejas, viven en unas condiciones miserables (Federici 2017, s/p).

¹ Ver en la subsección de esta introducción titulada “Metodología que performa entre subjetividades que habitan la cuerda floja” mi explicación acerca del uso del lenguaje inclusivo que empleo en esta tesis.

Para mí resulta imposible permanecer impávida frente a este exterminio, a estas y otras expresiones de la violencia, entre otros motivos, porque no están fuera de mí, las he vivido y, también, soy susceptible de ejercerlas desde mis pocos privilegios.

Mi reflexividad, por esto mismo apunta, insistentemente, a hacer seguimiento al patriarcado en sus diferentes expresiones, y a modificar esa posibilidad de avanzar en el mundo, desde el más ínfimo espacio de dominación y ejercicio de poder que se me pueda abrir y que en el caso de otros está plenamente abierto.

En este sentido, recuerdo cómo uno de los docentes del doctorado —cuyo nombre veo innecesario mencionar— que me interesaba y emocionaba más, debido a la afinidad entre sus indagaciones y prácticas con las mías, y que pregonaba atención activista a favor del respeto a las diferencias sexuales me exigía con desdén que, para desarrollar este trabajo debía ubicarme un espacio de práctica trans yo también, o si no, no podía hablar.

Este docente me hirió e hizo llorar con su indiferencia, interrupciones permanentes y violenta comunicación. Pero, luego de las lágrimas y frustraciones que este tratamiento a empujones me produjo, respondo ahora, que mi condición de mujer suramericana, mestiza, desarrollando estas labores desde el sur de la academia, ya implica una serie de riesgos, dolores y búsquedas de salidas, que me acercan y hermanan con algo de aquellas experiencias terribles vividas por travestis/ transgénero que, además, viven condiciones no liberadas de la marca racial. Entiendo, también, que todas tenemos dentro, y en varios sentidos, algo acallado de la fuerza de la experiencia trans/travesti por despertar.

Y conecto esta reflexión siguiendo a Nelly Richard, en lo que esta crítica de arte y estudiosa de la cultura señala que ocurrió en 1987 en el Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana (Santiago de Chile), sobre el que relata: “el significante ‘mujer’ [...] adquiriría la connotación metafórica de lo reprimido y, al mismo tiempo, de lo sublevado” (Richard 22, 2018).

Esto, con la convicción que yo ya había avizorado hace años, acompañada de Judith Butler de que hay que salirse de los feminismos “mujeriles” (Butler 2006a), apuntando más a una crítica que identifique las marcas del patriarcado como un sistema político que trasciende los sexos, y que ataca lo femenino en todas sus formas y manifestaciones.

Me interesa mucho ver cómo esta intersección de las máculas de lo femenino, con las racialidades impuras de los mestizajes, y la lectura específica de su complejidad entrecruzada, ha sido vivida y explorada desde el arte, pero sobre todo, como su conocimiento puede cobrar la fuerza para alterar la inercia.

La discusión en los siguientes textos se moverá entre las propuestas de una travesti mestiza, peruana/ chola y un transmasculino migrante hacia el sur y hacia sus raíces negras. Esto, no como un espejo entre ellos, sino desde su práctica artística consciente de las potencialidades de respuesta de su condición racial y sexogenérica, frente a las circunstancias a las que obliga el sistema.

Los textos que siguen a continuación pertenecen a búsquedas que iniciaron en 2009 cuando, en mi proceso de escritura de tesis de maestría (2009 -2010), buscaba enlaces entre mi lectura de una de las más contundentes propuestas de la artista venezolana Argelia Bravo, la exposición *Arte Social por las Trochas* (2009 -2010) —de la que fui curadora junto con la Dra. chileno-venezolana Carmen Hernández— y desde la que, a partir de 2007, pensábamos en conversa la artista y yo, aspectos diversos sobre la práctica museológica aplicada a su propuesta, partiendo desde el cuerpo lacerado de la transfemenina Yhajaira Falcón.

Algunos componentes de aquella exposición desembocaban, por momentos, en búsquedas que —desde mi lectura de aquellos años—, en aproximaciones que me despertaban mucho interés por las propuestas movilizadas por el Grupo de Modernidad-Colonialidad. Fue entonces, cuando encontré importantes afinidades con el *Museo Travesti del Perú*, otra perspectiva de revisiones y entrecruzamientos de opresión entre la experiencia colonial, la heteronormatividad, el racismo, y sus repercusiones naturalizadas hasta la contemporaneidad específicamente abyayalense.

A partir de este encuentro me aparecieron nuevas preguntas e inquietudes. ¿Cómo funcionan las propuestas artísticas cuyo lugar de enunciación implica el propio cuerpo desobediente a las biologizaciones? ¿Podemos entender estos mestizajes de modo uniforme en todos nuestros paisajes e historias? ¿es posible la construcción de conocimientos otros desde las indagaciones artísticas a partir de las disidencias sexogenéricas y su racialidad?

Y en medio del proceso de las elaboraciones de investigación y escritura de la presente tesis, en el año 2016, se me abrió una problemática adicional, que me hizo afianzar mi implicación con mayor convencimiento en torno a lo que quería plantear:

Yhajaira, la trans con quien Argelia Bravo había trabajado el 90% de las obras para *Arte Social por las Trochas*, y antes, una parte importante de otro de sus trabajos, *Pasarelas Libertadoras* —es decir que estaba presente en dos de los tres capítulos de mi tesis de maestría— me escribía por *Messenger* atacándome y amenazándome con fuerte agresividad, llena de rabia. En su reclamo se presentaba, con mucha incomodidad, la “visibilidad” que el libro que se publicó con el contenido de aquella tesis le daba a su vida. Sin embargo, se trataba de una visibilidad que no había expuesto yo, sino que estaba presente en el trabajo artístico-activista de Argelia Bravo, al que yo me había dedicado y al que ponía en relevancia, elogiaba por sus más de siete años de exploraciones de la artista y me llenaba de orgullo por mi propio grado de implicación, interés de larga duración, intensidad y acompañamiento.

Había un asunto conflictivo en esa palabra: “visibilización”, tan frecuente en el plano de las reclamaciones de los movimientos sociales, y que yo misma había exaltado en mis trabajos anteriores. Yo la había usado en relación con una serie de acciones con resultados positivos hacia los que identificaba, de la mano de Judith Butler, como “sujetos irreales” (2006a), pero ahora la visibilización se mostraba incierta en varios sentidos. Comencé a percibir un problema de la representación que Yhajaira me adjudicaba, aunque había iniciado hacía más de diez años, en 2004, con las reveladoras propuestas de Argelia Bravo.

Dice Blas Radi: “Tal vez, por eso ‘dar visibilidad’ es una práctica que parece incuestionablemente positiva y necesaria, que rara vez está acompañada de una reflexión acerca de lo que está implicado en ella” (Radi 2018).

Así fue como pude advertir la mediación que había atravesado los deseos y la voluntad de Yhajaira, y por qué encontró incómodos mis estudios sobre el trabajo de la artista —quien había leído cada línea de mis textos y se había sentido justamente reflejada—. Mi trabajo siempre fue apenas una de las inesperadas consecuencias para Yhajaira, en su antigua colaboración con la artista que, con aquellos trabajos, despertó mi interés y el de varias más.

Este fue uno de los aspectos más importantes para reforzar mi búsqueda de un enfoque más complejo que el de mi anterior trabajo académico, en mi tesis doctoral. Es decir que, a partir de entonces, quedé convencida de que mi abordaje de estos asuntos, que implican posturas transfeministas y cuestionamientos a los sistemas de pensamiento

binario, pudieran mirar propuestas artísticas sin intermediaciones anteriores como ocurrió en aquella otra investigación.

Por otro lado, igualmente pude ver con mayor claridad la necesidad de tener presentes las interseccionalidades que ni Argelia ni yo destacamos en nuestras lecturas de las que entonces llamé “vidas ininteligibles” (Rodríguez Bencomo 2014), que en el caso de Yhajaira, al moverse como exiliada a Argentina, fue identificada como afrodescendiente —en Venezuela nunca fue identificada racialmente—, tal como consta en un documento emitido en su apoyo en 2013 desde la *Revista Sinécdoque*, tras el maltrato policial y apresamiento de la trans venezolana bajo la demostradamente injusta acusación de robo a mano armada.

De modo que, más allá del rechazo categórico contra las representaciones de las sujetos trans/travestis racializadas como criminales o monstruosidades, comenzaba a ser imprescindible concebir estas aproximaciones como una oportunidad para profundizar en las enunciaciones emergidas, directamente, de lo que las propias subjetividades, sus cuerpos y perspectivas, tenían por decir.

Me he trazado cinco objetivos para esta investigación que se traducen en 5 capítulos:

En el primero de ellos me dedico a pensar la comprensión de la liminalidad sexogenérica racializada, en sus fortalezas y estrategias, al momento de pensar la flexibilidad de nuestras subjetividades —con su indivisible condición corpórea—, como respuesta ante la necesidad urgente de despatriarcar y, con ello, afrontar la influencia de la colonialidad y sus múltiples y perpetuadas subyugaciones. Dentro de estas reflexiones, palpita la pregunta ¿cómo desarticular la estructura binaria del pensamiento dominante y el papel que la creación artística tiene en proponer modos de habitar espacios fronterizos?

El siguiente objetivo responde al interés por comprender el proyecto *Museo Travesti del Perú*, del artista peruano Giuseppe Campuzano, como un espacio creado para la autoenunciación encarnada. Aquí me propuse detallar las estrategias del MTP y el valor dado a la ficcionalidad y la simulación, como estrategias que se deslizan suavemente en el plano de la episteme, para operar un sutil desmontaje de las estructuras binarias, retejiendo la memoria a partir de una desobediencia que parte del cuerpo y se proyecta hacia todas las relaciones con el mundo.

El tercer objetivo sigue al interés por los modos en que la transición corporal —acompañada de migraciones geográficas del Norte al Sur y de la acentuación de la racialidad afrodescendiente—, del artista Daniel B. Coleman, se constituyen como una forma de hacer arte, pensamiento y política desde una subjetividad que trasmuta sostenida en los intersticios, y pone en peligro constante la comprensión dicotómica de la realidad.

El cuarto objetivo de esta investigación se ha concentrado en la exploración de las metodologías y pedagogías, y las pedagogías como metodologías, desde la inestabilidad trans/travesti, en su relación con las posibilidades que ofrece la performance para producir modos de investigación desbinarizadas, rebeldes, feministas y sensualizadas. Intento aquí identificar cómo Coleman y Campuzano personifican maneras siempre singulares de hacer investigación desde el arte, lejanos a condiciones acomodaticias, desde posiciones reveladoras y desafiantes para el propio campo artístico.

En el quinto capítulo me he propuesto pensar la violencia, en principio, acompañada de autoras y autores que me parecen fundamentales en el terreno de las discusiones de esta tesis y, luego, intentando un acercamiento a los modos posibles de re-existencia creadora, a pesar de los obstáculos impuestos por la sólida y sedimentada trama histórica de la crueldad contra las diferencias y sus actuales sofisticaciones.

En este proyecto el papel que juegan las artes, para filigranar *otras* textualidades y producciones de saber —cuando comencé, estas discusiones eran raras. Hoy parecen haberse puesto de moda— es crucial para pensar en modos de fisurar la uniformidad del conocimiento hegemónico y su funcionalidad a las lógicas de la colonialidad, sus narrativas y retóricas, a pesar de la pésima, aunque bien ganada, fama que tiene el arte como lugar disciplinar, al servicio de las más avanzadas lógicas del marketing neoliberal.

A continuación, dejo conocer algunos antecedentes que, desde el campo del arte y sus exposiciones se han venido realizando en el marco de la discusión propuesta en este proyecto.

Un panorama inacabado desde el campo

La historia del arte registra la incorporación de problemáticas alrededor de la diferencia sexual, desde los inicios de los lenguajes contemporáneos. Estos enfoques además se agudizan en los años 90 del siglo XX con la complejización de las aproximaciones temáticas, pero también, debido a la aparición de las perspectivas políticamente correctas —y también peligrosas— de la multiculturalidad.

En 1993, en el contexto latinoamericano, Nelly Richard publicaría *Masculino/Femenino* para abordar la obra de Paz Errázuriz y la de *Las Yeguas del Apocalipsis* en una aproximación que apuntaba al desarrollo de una “teoría travesti”.

En 1995 se abrió en el Georges Pompidou la exposición de arte *Femeninmasculin. Le sexe de l'art* curada por Marie-Laure Bernadac y Bernarde Marcadé, exponiendo la obra de una larguísima lista de artistas reconocidos en el ámbito internacional. Las obras, según sus curadores están atravesadas por preocupaciones ubicadas más allá del sexo-género. Es decir, a la curaduría le interesaban más los artistas que producen las obras. Decían sus autores:

muchas obras de arte del siglo XX llegaron a desestabilizar las fatalidades biológicas, anatómicas y culturales de la tradición del género. “Los dos sexos”, dice Thomas Laqueur, no son una consecuencia natural y necesaria de la diferencia corporal (Bernadac y Marcadé s/p, 1995).

Asimismo, en el arte latinoamericano más reciente, desde los primeros años del siglo XXI, las discusiones en torno a distintos entrecruzamientos de las subyugaciones históricas —género, orientaciones sexuales, raza, proveniencia geopolítica—, una gran diversidad de propuestas artísticas, curadurías y publicaciones, se han visto en creciente despliegue.

De modo que es posible rastrear varias exposiciones que dan cuenta de cómo se viene amplificando el interés por estos enfoques en el campo específico del arte.² Algunos de estos casos³ son:

² Entiendo “campo del arte” a partir de los términos expuestos por Pierre Bourdieu, como aquel ámbito particular en el cual interactúan factores de orden simbólico que integran un sistema específico de relaciones, que implican una economía de bienes de carácter cultural y que involucran relaciones de dominación, conflictos y/o afinidades, esto es, posiciones diferentes que están socialmente definidas a través de reglas vigiladas por las instituciones que responden a esta racionalidad propia.

³ No pretendo hacer un inventario exhaustivo de un estado de los enfoques expositivos relacionados con preocupaciones diversas sobre el racismo, el sexismo y su crítica en nuestro continente,

Olvida quién soy (CAAM, 2006); *Estéticas Decoloniales* (Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo, ASAB, Bogotá, 2009); *Principio Potosí* (Alice Creischer y Hinderer, Museo Reina Sofía, 2010); *Perder la forma humana* (Ana Longoni et al., Madrid, Museo Reina Sofía, 2012); *Black Europe, Body Politics* (BE.BOP, Alanna Lockward, con la asesoría de Walter Mignolo, 2012); *Teoría del color* (Cuautemoc Medina et al., CDMX, MUAC, 2014); *Si tiene dudas pregunte* (Mayer, CDMX, 2016); *La intimidad es política* (Rosa Martínez, Quito, CCM, 2017); *89 noches. Decolonizando la sexualidad y la oscuridad* (Carolina Chacón y Stephanie Noach, Medellín, Museo de Antioquia, 2017); *Radical Women. Latin American Art 1960-1985* (Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, California, Hammer Museum, 2017 —reconocida como la exposición del año), *Subcorrientes Relacionales: Arte Contemporáneo del Archipiélago del Caribe* (Tania Flores, Los Angeles, MOLAA, 2017), *Memorias del subdesarrollo: El giro descolonial en el arte de América Latina, 1960 -1985* (Julieta González, Museo Jumex y MALI, 2018), entre otras tantas que, incluso este mismo año, están brotando por todas partes del mundo.



Figura 1. Vista parcial de la exposición *Radical Women. Latin American Art 1960-1985*, con curaduría de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, 2017. Fuente: Hammer Museum.

También el enfoque de algunas Bienales internacionales como la de Sao Paulo 2014, o el programa público de Documenta 14 Kassel-Grecia 2017, titulado *El parlamento de los cuerpos* y desarrollado en Atenas bajo la dirección, organización, y

puesto que esto es trabajo para otra tesis, sino mención de algunos casos que me parecen dignos de atención porque han abierto debates sostenidos en nuestra América o en entornos locales hasta hace poco totalmente adormecidos por la inercia discursiva de la hegemonía.

activación del filósofo transmasculino Paul B. Preciado, exponen su inclinación a posicionamientos en las artes, en su vertiente más politizada, en relación con las rebeldías de género, las voces subversivas contra la representación proveniente del poder, la sublevación en contra de la racialización de los cuerpos o la insubordinación contra la colonialidad.

Pero, es muy importante acotar que estas exposiciones y programas, no siempre ni necesariamente, presentan abordajes justos. Rescataré un ejemplo emblemático relatado por Molly Geidel, en su texto “Una mirada desde afuera. Explicando el fracaso de una colaboración con Principio Potosí” (2010). En ese texto Geidel narra su enfoque sobre la experiencia entre las personas invitadas desde Bolivia —Silvia Rivera Cusicanqui y *El Colectivo*— para cooperar con la elaboración de la exposición *Principio Potosí* (2010a), que fue desarrollada en Madrid de la mano de curadores alemanes. Sobre ella cuenta Geidel que resultó “fascinante y devastadora” (Geidel 2010, 56), y luego denuncia:

Los curadores europeos (suponemos que, sin darse cuenta, aunque ¡tan fácilmente!) adoptaron la sensibilidad panóptica, disciplinaria de los colonizadores originales presumiendo que podían ver, conocer, catalogar y trasponer (“reterritorializar”) todos los aspectos de la cultura, el arte y la vida del espacio interior potosino —y, de hecho, de todas las colectividades oprimidas del mundo— (Geidel 2010, 56).

Una vez más, aparecen las tensiones con la representación y sus mediadores. De modo que, en movilizada respuesta Rivera Cusicanqui y *El Colectivo*, lograron hacer una publicación paralela en respuesta a los procedimientos llevados adelante en la exposición del Reina Sofía antes mencionada.

Esta publicación —editada por el propio Museo Reina Sofía— fue titulada *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui y El Colectivo 2010a). En ella señalan cómo la posición de los curadores europeos implicados terminó evidenciando su posición peyorativa, descontextualizadora, exotizante y marginalizante frente a las propuestas de reconfiguración elaboradas por Rivera Cusicanqui y El Colectivo.

La estética y las artes, en su relación con los ejercicios del poder, tienen la capacidad de deshumanizar o de emplazar subjetividades antes negadas por el patriarcado, la colonialidad y la modernidad occidental. Pero, de cualquier modo, hay artistas inventando otros y nuevos imaginarios, incesantemente, en todas las latitudes del Sur global.

Entre estas tensiones, aparece también la legítima preocupación por la esterilización que produce el canon, como ocurre con el interés multiplicado en torno al trabajo de Giuseppe Campuzano. Un interés que puede costar la neutralización y cooptación de la fuerza subversiva de sus planteamientos.

Y, en la misma dirección, pero en otro sentido, la curadora argentina Andrea Giunta (2018) habla de la mirada patriarcal para referirse a la exclusión sistemática de las mujeres de los espacios de circulación, reconocimiento y economía del arte, es decir de las producciones simbólicas hechas por mujeres y la ganancia que éstas obtienen por su trabajo —que suele ser del 40% menos que el de los hombres—.

A lo apuntado por Giunta —a cuya co-autoría de *Radical Women* se le ha cuestionado la ausencia de una propuesta que incluya la diversidad racial— se le podría agregar la más áspera ausencia de los creadores genero-sexo-desobedientes que, sólo en casos muy excepcionales, en la historia del arte, han logrado hacer sentir su voz. Aún peor si hablamos de la intersección de subjetividades racializadas, a la vez que rebeldes al régimen heterosexual, porque allí el umbral es extremadamente estrecho, casi imperceptible.

Es entre estas discusiones que esta tesis quiere resaltar la importancia de los artistas con los que conversa, como subjetividades que han hecho aportes que ahora son claves para la transfiguración de la escena descrita, poniendo en relevancia problemáticas que, aunque hoy circulan mucho más que en momentos históricos precedentes, siguen siendo escasos y casi nunca fortalecidos con la elaboración de discursos asertivos, auténticamente potentes y con proyecciones de larga duración.

Situaciones intermedias, interfaces. Presentación de los artistas

Rita Segato habla de situaciones intermedias, interfaces, para referirse a la situación entre-mundos en que vivimos hoy (Segato 2011, 28). La autora se refiere a que nuestra realidad, se mantiene entre la realidad estatal y el mundo-aldea, entre el orden colonial-moderno y el orden pre-intrusión, es decir, que de modo semejante al que planteara Bolívar Echeverría, convivimos con el orden de la modernidad y con “realidades que continuaron caminando” (Segato 2011, 28) a pesar de los disciplinamientos.

Mi intención está relacionada con esta idea, en tanto que esas situaciones de interface se complejizan con órdenes que transitan entre regímenes del sexo-género, tomando en cuenta la historicidad de esas relaciones que implican el cuerpo, la sexualidad, y su reflejo en las bisagras entre esos órdenes estatales y los del mundo-aldea y, junto con ellos, entre los del orden pre-intrusión y el moderno-colonial señalados por Segato (2011, 30). Esta propuesta valora el aporte de las subjetividades que materializan en sus cuerpos y en sus planteamientos artísticos, justamente, esa liminalidad histórica múltiple de órdenes políticos y sociales, de sexo-género, de epistemes y de religiosidades vividas desde un lugar en permanente oscilación.

La puesta en relación que me propongo no busca una revisión de vinculaciones simétricas de los aspectos planteados por cada uno, Campuzano y Coleman, sino más bien, de sondeos en torno a los aportes singulares que cada uno de ellos hace para la mella de los distintos filos del sistema patriarcal-colonial moderno-occidental-capitalista.

Artistas, despatriarcar

Tanto el trabajo del ya muy célebre, e internacionalmente conocido travesti Giuseppe Campuzano, como el del joven artista Daniel B. Coleman, —otrora, cuando comencé este trasiego, y conversaciones con su subjetividad, Brittany Chávez— se me presentan como cruciales para pensar en el desprendimiento de mandatos sexogenéricos y de carácter colonial para desarrollar otros modos de comprensión de nuestras posibilidades de existencia.

Reseñaré brevemente ahora para las, los, les lectorxs las aproximaciones de ambxs artistas con el objetivo de orientar mejor mis acercamientos posteriores:

- El trabajo de Daniel B. Coleman (DBC), se desplaza a partir de un activismo en permanente formación, que ha nacido de la práctica artística e inquietudes poderosas que están movilizando los linderos de su corporeidad, inicialmente cruzando los umbrales del dolor, aunque luego tome otros derroteros más afines a los cuidados y autocuidados. Pero también, parte de este proceso es su transitar “de mujer a hombre, de mujer a mariposa o de mujer a no sé qué” (Coleman —en ese momento

Chávez— 2014, 0' 27"), así como de lo individual a lo colectivo y viceversa.

DBC trabajó durante varios años con la compañía de performances *La Pocha Nostra*— y también ha migrado de Norte a Sur, tanto física como existencialmente, es decir, más cerca de sus raíces afro y latinas, como él mismo me ha indicado.



Figura 2. Daniel B. Coleman —en ese momento Chávez—, *Ayotzinapa: quisieron enterrarnos... no sabían que éramos semillas*, videoperformance, 2014. Fuente: Daniel B. Coleman.

Su tránsito de “biomujer” heterosexual, a transmasculino feminista no heterosexual, implica una singularidad a la que atender en medio de estas reflexiones. Circular en el espacio público como transfemenino parece implicar un riesgo radical del cuerpo y de la vida —como lo pude trabajar desde la co-curaduría de la exposición *Arte Social por las Trochas* (2009-2010) de la artista venezolana Argelia Bravo que ya mencioné—. Pero la experiencia de alguien como Daniel B. Coleman, también está llena de aflicciones por las acciones “aleccionadoras” ejercidas por los distintos agentes del biopoder —familia, universidad, instituciones de salud, las leyes, etc.— en respuesta a su desobediencia, su negado ingreso en el espacio impenetrable de la masculinidad.

A pesar de ello, la preocupación y las propuestas de Daniel B. Coleman se movilizan desde su cuerpo de masculinidad no hegemónica, para avanzar hacia el señalamiento de complejidades que, conservando la relación con su propia experiencia de subyugación, agudizan los sentidos con respecto al alcance de las capacidades aniquiladoras del patriarcado.

En el videoperformance *Ayotzinapa: quisieron enterrarnos... no sabían que éramos semilla* (2014) —al que ya no me dedicaré en la tesis por razones que ya se encontrarán en la lectura—, el artista —Daniel B. Coleman, aunque en ese momento Chávez— muestra el mapa de Nuestra América tatuado en su espalda. Antecedido por los rostros, nombres y edades de los 43 normalistas de Iguala, desaparecidos hasta hoy, hace ya cuatro años. Iluminado por velas de tributo, y apenas dejando ver su propio rostro, lo más visible al fondo es su espalda andrógina. Por momentos, las temblorosas luces, y el movimiento apenas perceptible del performer, lo feminizan sugiriendo, quizá, la vulnerabilidad que suele seducir al patriarcado feminicida. Por eso, una nota introductoria nos aclara que esta acción —en la que 27 agujas⁴ son incrustadas en su carne, recorriendo Latinoamérica —ubicada hacia la nuca— de Sur a Norte, haciéndola sangrar. Aquí DBC cita y denuncia las violencias estatales y patriarcales ocurridas en nuestra región durante 2014, que hoy siguen aún impunes: feminicidios, desapariciones forzadas, transcidios.

En los textos a continuación, enraizada en la conversación, intento tejer con Daniel B. Coleman varias aproximaciones a sus aportes como subjetividad transgénero, interracial y transmigratoria, en términos materiales y también existenciales, y cómo estos se re-politizan en cada acción, ofreciendo imágenes alternas en relación con la herida histórica de los excluides de la “zona del ser” (Fanon 1952), y también, cada vez, modos otros de denuncia, reclamo y entretejidos de la memoria.

⁴ El/lx artista me explica que se trató de 27 agujas porque en un año anterior tomo consciencia de la realidad de “llegar mis 27... y estar conviviendo con tanta muerte” (comunicación electrónica 24 de mayo de 2015).



Figura 3. Giuseppe Campuzano, vista del texto de sala del *Museo Travesti del Perú*, 2004. En ella se destaca la tesis principal de su autor. Fuente: <https://nosomosqueer.files.wordpress.com/2015/04/emplumadas.jpg>

- Giuseppe Campuzano (GC) —conocido entre sus amistades como “la Giu”— fue un travesti —lamentablemente fallecido en 2013 a raíz de una enfermedad— que, durante su relación con grupos LGBTI, vinculados a su vez con otros activistas y partidos políticos, viniendo de la formación académica en filosofía y en artes gráficas, generó un proyecto de formatos mutables al que tituló *Museo Travesti del Perú* (MTP).

El MTP fue un proyecto en el que GC se propuso desafiar el relato histórico del Estado- nación, desde el develamiento de relatos suprimidos de la historia del Perú que sexualizan la versión oficial de la Historia y al museo como institución consolidadora del gran relato nacional (Rufer 2010).

Afirmaba el MTP, en todas las intervenciones⁵ realizadas, que “toda peruanidad es un travestismo”, para escudriñar y señalar, desde varios

⁵ Me refiero a las intervenciones urbanas, a instituciones, performances, exposiciones más formales, participación en marchas, etc.

hilos narrativos entretejidos, los modos a los que fue obligada la cultura peruana a entrar en el modelo colonial-patriarcal.

Campuzano colocó sobre la mesa una visualidad de los Andes peruanos que siempre fue central, pero que fue acallada con violencia. En la historia del Perú, las existencias andróginas y el *continuum* de género, fueron transformados en travestis y Campuzano lo comprendió desde su propia vida y reflexividad. Desde allí mostró al país actual como un territorio travestido de nación (Campuzano 2007), pero en el que los pliegues afloran sus signos, cotidianamente y a pesar de la represión.

En varios capítulos de esta tesis me dedicaré a pensar esos travestimientos de Campuzano, me detendré a detallar la importancia de las contribuciones que este artista dejó desde sí mismo, su cuerpo, el museo, la nación, y que el MTP logró tejer, destejer, y tejer nuevamente.

Tanto la experiencia vivida, como las propuestas de Campuzano y Coleman exacerbaban performáticamente —desde sus singularidades— la monstruosidad que se nos adjudicó, con la anulación y aplanamiento de la diversidad de modos de ser durante la colonia (Barriendos 2008), que ha permanecido como estigma. Una monstruosidad expuesta *ad hoc*, desde donde provoca estallidos diversos de los binarismos occidentales en numerosas esquivas, a partir de su puesta en crisis por la ambigüedad indescifrable.

Les artistas presentes en toda la extensión de mis textos, y las ideas que atraviesan sus propuestas, son asumidas aquí como el trabajo de autores con los que he entablado una larga conversación de una década en el caso de Giuseppe Campuzano y de 4 años en el caso de Daniel B. Coleman. Se trata pues de una puesta en diálogo, en apariencia triangular, aunque en realidad multitudinaria, entre corporalidades pensantes, que interconectan las problemáticas y propuestas.

Metodología que performa entre subjetividades que habitan la cuerda floja

El primer aspecto que asentaré desde el punto de vista de la metodología seguida en esta tesis, cuanto antes y para dejar argumentos lo más claros posibles ante cualquier incomodidad, tiene que ver con el uso feminista y transfeminista del lenguaje inclusivo. Aunque la RAE haya rechazado la propuesta feminista del empleo de un lenguaje no sexista, ya es un hecho el despliegue de una amplia discusión en torno a los mecanismos posibles desde el lenguaje escrito para contrarrestar el uso del masculino universal y la desigualdad que se refleja y proyecta. Paulo Freire apuntaba una sensible reflexión al respecto en uno de sus seminario- taller:

Siempre digo que hombres y mujeres porque aprendí ya hace muchos años, trabajando con mujeres, que decir solamente hombres es inmoral. ¡Lo que es la ideología! De niño, en la escuela, aprendí otra cosa: aprendí que cuando se dice hombre se incluye también a la mujer. Aprendí que en gramática el masculino prevalece. Es decir que, si todas las personas aquí reunidas fueran mujeres, pero apareciera un solo hombre, yo debería decir “todos” ustedes y no “todas” ustedes. *Esto, que parece una cuestión de gramática, obviamente no lo es. Es ideología* y a mí me llevó un tiempo comprenderlo. Ya había escrito *Pedagogía del oprimido*. Lean ustedes las ediciones en español de esa obra y verán que está escrita en lenguaje machista. Las mujeres estadounidenses me hicieron comprender que yo había sido deformado por la ideología machista (Freire 2003, 24). [El énfasis es mío].

Los feminismos han efectuado un amplio espectro de discusiones y luchas por el reconocimiento verbalizado del género femenino en el lenguaje. Se ha propuesto el uso del femenino universal. Desde el transfeminismo y los activismos *queer*, se hicieron llamados de atención sobre la idea de que el género es una construcción cultural y una coerción social. Por esto, plantearon que sería más pertinente el uso de la <x>, en lugar de la <o> y de la <a>, comprendiendo la binarización del lenguaje en femenino y masculino y, aportando esto incluso, como más adecuado que la antes usada arroba <@> que, en la presentación de ambos géneros en combinación, mantenían la reproducción de la ideología binarista. La x apuntaba a la necesidad de desactivar las “ficciones somáticas” (Preciado 2008). Esta perspectiva, dio paso la posibilidad de develar las regulaciones heteronormativas intensificadas, y esto debería dar paso a la comprensión de las corporeidades y sus deseos en condiciones no binarias y, más bien, indefinidas, fluidas, cambiantes.

Por otro lado, Catherine Walsh ha vinculado el uso de la “x” con el lenguaje

desobediente de lxs zapatistas, desde la idea de que hay una co-presencia de lo femenino y lo masculino (Walsh 2013, 25).

Más recientemente se ha propuesto el uso de la <e> como posibilidad de lenguaje inclusivo, buscando superar la impronunciabilidad en castellano de la <@>, la <x>, y los signos como la barra </> o el asterisco <*>.

Es compartiendo esos debates, prácticas y reflexiones que, en ocasiones, me permitiré utilizar el femenino universal, la <e> y la <x> según sea pertinente, y aunque sólo lo haré cuando sea necesario y buscando siempre la mejor concordancia lingüística, pero siempre intentando escapar de las marcas naturalizadas y petrificadas del universalizado género masculino, dominante en nuestro idioma castellano. Usaré, asimismo, el masculino cuando me refiera a los ejercicios del poder vertical desde el Estado, sus instituciones, poderes corporativos o sus afines. Como dijo Frantz Fanon “Hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (Fanon 2009, 49), y le añadiré que, hablar también puede significar un ejercicio para deslastrarse de los más vetustos pesos de esa civilización.



Figura 4. Diseño para ilustrar la diversidad sexo-genérica en el lenguaje. Fuente: “La importancia real del lenguaje inclusivo” (2020), *Diario Digital Femenino. Una cuestión de género*. Disponible en <https://diariofemenino.com.ar/la-importancia-real-del-lenguaje-inclusivo/>

En otro sentido, mis procedimientos para la realización de esta investigación — que, como es quizá evidente, no se detiene con la entrega de estos textos, sino que sigue en la apertura de otros procesos— se han basado en una crítica de carácter relacional, para desplegar la proposición de vínculos entre revisiones históricas y el encuentro con posicionamientos teóricos provenientes de diversos enfoques en torno a la necesidad de despatriarcalizarlo y decolonizarlo todo, incluyendo nuestras afectividades, nuestras maneras de investigar, de preguntar y compartir conocimientos.

Dentro de esta necesidad, en mis búsquedas, se ha hecho cada vez más inminente el trabajo de insurgencia frente a la dominación patriarcal, por lo que se ha hecho imprescindible la intervención de las muy diversas perspectivas convidadas por los feminismos y transfeminismos —algunos de ellos con dirección claramente decolonial o comunitaria—.

A esos impulsos fundamentales, se les hace infaltable la mención de mi, ya antiguo, interés en el desarrollo teórico en torno a procesos creativos de carácter poético, es decir, el estudio de aquellas perspectivas, juegos, explicaciones y giros del sentido que provienen de aproximaciones que, no siendo científicas en su definición ortodoxa, proponen problemas y preguntas que desobedecen sistemáticamente a los métodos establecidos.

En el sustrato de las ideas aquí expuestas, planteo la crucial importancia del desarrollo rizomático, y muchas veces sutil, ofrecido desde esas poéticas de los artistas, en el trabajo con sus más sensibles vulnerabilidades.

Asimismo, debo decir que las metodologías aplicadas a lo largo del desarrollo de estos planteamientos están atravesadas por el andar que debe asumir la variabilidad de los encuentros, y de los cambios que, en estos años, han experimentado las subjetividades con las que dialogo, además, de los accidentes de mi propia vida y sus impactos en mi subjetividad siempre implícita.

Además de Coleman y Campuzano, y de mi propia combinatoria trans de las aportaciones disciplinares de la filosofía, la antropología y la sociología, la crítica de arte, la museología y la historia, me han acompañado en estos itinerarios muchas voces rebeldes, femeninas y/o feminizadas como las de Gloria Anzaldúa; Catherine Walsh; Suely Rolnik; Rita Segato; Paul B. Preciado; Judith Butler; las *Mujeres Creando*; la *Red Conceptualismos del Sur*; Sayak Valencia; Lorena Cabnal y los aportes también claves,

de la ensayística latinoamericana a través de los modos reflexivos de Severo Sarduy, la poesía y la crónica de Pedro Lemebel y la escritura de Nestor Perlongher, entre otras.

He pretendido, a través de estas indagaciones, la creación y el ofrecimiento de un mapa propio de intertextos e hipertextos, que se han nutrido de conversaciones con Daniel B. Coleman —no todas expuestas aquí—, con las amistades de Giuseppe Campuzano; de las lecturas y relecturas de textos y obras de ambos artistas y del seguimiento obsesivo y cotidiano a todo documento, imágenes y comentarios surgidos en los medios y redes en torno a los planteamientos de estos artistas y sus conexiones.

La puesta en relación elaborada aquí parte de la preocupación por la violencia de la subjetividad hegemónica y de allí se dirige hacia las preguntas entorno a la producción de subjetividades que curven los dictámenes del poder hacia otros lugares, más vitales.

Me permito cerrar esta introducción abriendo la invitación a quienes deseen sumergirse entre los fluidos de estas reflexiones, nadar a contracorriente y disentir para crear.

Dejo, como bisagra, una confesión hecha a partir de mi propia corporalidad/subjetividad ya inmersa en estos conductos.

En 2015, escribí el poema que sigue, estimulada por las metodologías heterodoxas y creativas empleadas en el aula del doctorado por los docentes y artistas Adolfo Albán Achinte y Alex Schlenker buscando, desde un placer con el que vivo desde mi infancia, mi práctica de la escritura, una forma distinta de acercarme a ciertas interrogantes sobre mi propia implicación desde el cuerpo en las reflexiones que me había propuesto desarrollar:

Mi cuerpo no es un cuerpo⁶
ha sido muchos
es irradiación de lo que he venido siendo y de lo que quiero ser
es cuerpo dador de afecto y vida, seducción y erótica
pero también es un cuerpo inventado, vigilado, ocultado, condenado, castigado, herido,
colonizado, patologizado, cosificado, perpetrado, mal nombrado, mutilado, cicatrizado,
farmacopornograficado...

Mi cuerpo es también el cuerpo de otras y un cuerpo distinto al de otras
es víctima de la regulación exterior de mis/nuestras apetencias

Un cuerpo que se ha enfermado
materia en descomposición
mi medio de comunicación
es conflictos y fisuras
juego al borde del abismo
indeterminaciones
lindero de tecnologías inventadas para suplir lo que ya olvidó hacer
mi cuerpo es pensamiento y es acción

Pero mi cuerpo es también la memoria materializada de mi proveniencia (el clima y la
vegetación, es mi padre, mi madre, mis abuelas y mi hija)

Mi cuerpo es el que no he querido que sea e infinita metamorfosis

Mi cuerpo es radar, código, cartografía y símbolos
es escritura, mensaje

Dice lo que no sé y lo que no he querido decir

Me cuenta

Cuenta las historias que me habitan, incluso mucho antes de mi advenimiento

Ha sido mi cuerpo receptáculo y emisor de placeres y de goces

Mi cuerpo es risas, encuentros, olores, humores, tempos, bifurcaciones

Ha sido otro mi cuerpo frente a otros

Yugos, insurgencias, emancipaciones y recaídas

Es proceso de trabajadas imperfecciones y desaparición inexorable.

Albeley Rodríguez Bencomo

⁶ Texto escrito por quien suscribe esta tesis como propuesta de lectura implicada en el marco de las discusiones del Seminario dictado por Adolfo Albán Achinte y Alex Schlenker, “Voces, sonidos, imágenes y ‘sentidos’”, DECUL, diciembre de 2015.

Capítulo primero

Subjetividades liminales. La necesidad de despatriarcar

Antes que cualquier técnica de almacenamiento y de transporte de signos el cuerpo era soporte de memoria y transmisión.

Nuestros ancestros no leían papeles, sino en cuerpo mismo. (Michel Serres)

El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse, el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos. (Michel Foucault 2010)



Figura 5. Grafiti de Mujeres Creando (Bolivia)

Hay una frase ya célebre, originalmente conocida a través de un grafiti con la ya inconfundible impronta del activismo creativo de Mujeres Creando, y con la autoría de María Galindo que nació en medio del proceso constituyente de Bolivia. Esta frase reverbera en mi memoria y reflexiones desde hace una década: “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar”. Pero esta afirmación fue expropiada en agosto de

2010 por el Estado boliviano, para ser transformada en la Unidad de Despatriarcalización del Viceministerio de Decolonización del Ministerio de Culturas.⁷ A esto Galindo le ha venido respondiendo con el reclamo de su autoría, pero, sobre todo, ha venido señalando la despotenciación del sentido que se buscaba con esas palabras y sus complejidades. A María Galindo le preocupan:

La confusión y la desfiguración que se está haciendo desde los burócratas del gobierno de Evo Morales, desde los organismos internacionales y desde las oenegés del término y de la propuesta. Se han agarrado de la despatriarcalización como bandera, banalizando y usándola, en realidad, como camuflaje de una política simplemente liberal, continuista y repetitiva de otorgación (sic.) retórica de los derechos para las mujeres. No me siento orgullosa de que eso se esté haciendo con una propuesta mía, tampoco me siento víctima del abuso de poder y del abuso de propaganda donde la despatriarcalización se ha convertido en un apellido que se le pone a cualquier cosa para sonar novedoso. Entiendo esta rapiña como una prueba de la pobreza de pensamiento dentro del Estado y dentro de las oenegés y de la necesidad, por lo tanto, de apropiarse a como dé lugar de lo que se produce por fuera de sus tramas institucionales (Galindo 2014, 19-20).

Coincido con Galindo en que, esa rapiña se debe más a una “necesidad de neutralizar la fuerza contestataria de las luchas feministas” (Galindo 2014, 20) que a la mera pobreza de ideas.

La captura del término y la propuesta de Mujeres Creando, su uso banalizador denunciado por María Galindo, y el ultraje que supone por parte del Estado que se disfraza cosméticamente desde la retórica, no es solamente “prueba de la pobreza de pensamiento” (Galindo 2014, 20) a su interior, o el de las oenegés, sino que se trata de una práctica frecuente de extractivismo, muy característico del sistema de poder del que

⁷ La noticia de *Boltxe* cita palabras sin autoría específica que rezan: “El Estado Plurinacional no puede vivir con el patriarcado a cuestas, no se puede cargar esa herencia colonial, no puede vivir con el patriarcado a cuestas, no puede cargar esa herencia colonial, no puede ser cómplice de un programa de reproducción del capitalismo global, no puede admitir un programa de disciplinamiento social donde se castra la creatividad social. El Estado Plurinacional, tiene el desafío de mirar el pasado, de hacer el presente, de escribir el futuro y hacerlo sin el patriarcado como lastre”. Ver *Boltxe*, “Viceministerio de Decolonización (Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia)- Gobierno de Bolivia”, 12/04/2012 <https://www.boltxe.eus/fue-creada-la-unidad-de-despatriarcalizacion-en-el-viceministerio-de-descolonizacion-ministerio-de-culturas-del-estado-plurinacional-de-bolivia-gobierno-de-bolivia/> Última consulta: 15 de diciembre de 2018.

Estas mismas palabras sin autoría definida se repiten, sin comillas, en un texto de la administradora de empresas aymara Amalia Mamani Hualco “Decolonización y despatriarcalización: Pilares del estado plurinacional” en *La Época*, 30/01/2011 <http://www.la-epoca.com.bo/2018/06/04/descolonizacion-y-despatriarcalizacion-pilares-del-estado-plurinacional/> Última consulta: 15 de diciembre de 2018. Pero también están presentes, nuevamente sin comillas, en un texto de Jhónatan Nogales Epíndola (2014). “Despatriarcalización” en *Mirando la Despatriarcalización* (1er Concurso de artículos sobre la despatriarcalización en el Estado Plurinacional de Bolivia. “Reestableciendo el vivir bien”), Unidad de Despatriarcalización, La Paz, Bolivia.

el Estado es heredero, y del que se ha nutrido a partir de sus estructuras patriarcoloniales antecedentes.

La despatriarcalización, desde la propuesta de María Galindo, es el horizonte de un movimiento que está cargado de una fuerza conceptual y argumentativa que, proveniente del Sur global, apunta a empujar la energía del pensamiento feminista, no domesticado y subversivo, en busca de justicia, conscientes de que las relaciones coloniales se sostuvieron, y lo hacen todavía, sobre el soporte del sistema patriarcal.

Irene Silverblatt en el prólogo de la segunda edición del libro de Galindo, *¡A despatriarcar! Feminismo urgente* (2014), reconoce el carácter crucial y devastador de la aproximación de Mujeres Creando que desemboca en el imperativo: despatriarcar para decolonizar que este colectivo ha venido elaborando, simultáneamente, como punto de partida, método y utopía (María Galindo 2016) desde hace años, y que ya varias (trans)/feministas han asumido como su propia rebelión desde muy diversas posiciones.

En este capítulo me propongo comprender cómo es que se articula ese andamiaje entre el patriarcado y la colonialidad, haciendo un recorrido por distintos planteamientos teóricos y activistas. Me interesa comprender las aproximaciones disponibles al respecto para, desde allí, tomar el impulso que me permita pensar las inquietudes despertadas por la conversación con corporeidades que resultan incoherentes, y por ello desafiantes, al patriarcado desde su desobediencia al género, a la sexualidad y a la raza, y movilizan potencias poéticas que devienen fisuras y grietas, desde la creación de propuestas con el propio cuerpo implicado. Hablo de subjetividades/cuerpos travesti y transgénero que relatan experiencias y reflejan perspectivas singulares de la historia develando las consecuencias de ese clivaje entre el sistema patriarcal y la colonialidad, para asomar la posibilidad de una emancipación micropolítica.

Esas subjetividades —que se deben entender surgidas de una experiencia corpórea— han experimentado violencias que se ubican al lado de las experimentadas por los cuerpos de las mujeres —no todas en igual grado como lo han argumentado María Lugones (2008) o Yuderkys Espinoza en sus diversas intervenciones públicas—, y conservan un hilo de memoria de los castigos brutales a sus ancestras, por ser cuerpos mestizos racializados, con sexualidades que desbordan la heteronormatividad moderno-colonial.

Se trata de desobediencias que interpelan la persistencia patriarcal-colonial sobre las vidas y el imaginario social en general, que ve en lo femenino, manifestado en

cualquier gradación, una amenaza inminente que debe ser extirpada antes de que pueda suavizar los límites del poder.

Las reflexiones aquí expuestas pretenden valorar aquellos planteamientos creadores de modos de comprensión suplementarios, que avanzan hacia la desestabilización del modelo epistémico binario, unívoco y sostenedor de jerarquías y discriminaciones deshumanizantes, al tiempo que ofrecen nuevas retóricas para una reconfiguración sanadora de la vida.

Reitero que mis preocupaciones sobre las insurrecciones frente al sistema sexo-género, desde los modos de vida y creación travesti y transgénero, en su entrecruzamiento con el reconocimiento de su racialidad mestiza —aunque impregnada por la singularidad de su historia y su paisaje (indígena andino o afrolatino)—, deriva de la condición cuestionadora frente a la complejidad de mandatos del género que yo misma he recibido como asignación naturalizada, al tiempo que es un ejercicio de autorreconocimiento como subjetividad devenida de una historia y una geopolítica que entreveran múltiples subyugaciones, de las que creo necesario desprenderse a partir del trabajo constante con posiciones críticas.

Por ello considero primordial atender y desentrañar aquello que tiene para ofrecer la creación artística de quienes trenzan poéticamente sus dolores más íntimos, para trocarlos en alegría corpórea y conocimiento.

Se me hace muy necesario partir de la elaboración de una lectura de la trama de ideas sobre el sistema patriarcal/colonial con el que identifiqué los problemas abordados en los planteamientos expuestos a lo largo de esta tesis. Por ende, este recorrido me sirve para organizar, explicar y reconocer el vínculo entre esta lectura del patriarcado en su entronque con la colonialidad, y las estrategias metodológicas, estéticas y/o pedagógicas empleadas por las dos artistas desde esa “transgeneridad”, o su “travestidad” no acéptica ni universal, sino situada y jaspeada.

A continuación, ofrezco esta, mi perspectiva, de la trama teórico-activista que me permite comprender los orígenes y sentidos de los encastrados “patriarcoloniales” que nos constituyen.

1. Entrar en el andamio del patriarcado y la colonialidad

El patriarcado, según coinciden varias autoras y autores, es la imposición de un sistema social que se instaura sobre la fetichización de la reputación masculina y el capital simbólico acumulado por todo su linaje (Bourdieu 2003, 68), en el que la transmisión del poder, la producción económica e, incluso, la reproducción biológica, aspiran a quedar posicionados entre padres, hermanos y esposos, prescindiendo de la mujer (de lo femenino), en lo posible de manera absoluta.

Claudia Von Werlhof apunta que, “el patriarcado ha sido *subestimado* como realidad y categoría histórica interdisciplinaria” (Von Werlhof 2009, 4). Entiendo que esta subestimación histórica y teórica está a favor de este sistema de dominación, y facilita el adelanto del violento modelo de progreso siempre capitalista, extractivista, ecocida, feminicida, transfeminicida, travesticida...

Sus orígenes son inciertos, y he encontrado relatos distintos respecto a la muy lenta historia —casi estancada, dice Segato (2011, 31)— del orden patriarcal. Sin embargo, y sin apoyar las posturas ahistóricas o anthistóricas de algunos feminismos blancos, y su afirmación sobre la universalidad de la dominación patriarcal, cuestionadas por Segato (2011, 31), elijo dar prioridad a algunas ideas apuntadas por Humberto Maturana quien lo explica desde perspectivas no solo históricas, sino bioclimáticas, emocionales y geológicas.

Maturana expone cómo se experimentó una transición en territorios hoy europeos —entre el 7000 y el 5000 A/Ne— de una “cultura matrítica prepatriarcal” (Maturana 2003, 32) —a la que hace mucho que no tenemos acceso directo— hacia las primeras manifestaciones del patriarcado en procesos de migración, que fueron dando paso a una cultura de pastoreo y restricción del acceso de unos animales a la “manada”.

Esto, según Humberto Maturana, implicó un cambio en el “emocionar”, puesto que el hecho de matar de manera sistemática a otro animal tuvo como motivación, el hecho de que ese otro empezara a ser visto como amenaza ante el nuevo orden artificial.

Maturana apunta que se trataba de matar a un enemigo, y no de un acto de tipo sagrado. Dice el autor: “con el origen del pastoreo surgió el enemigo” (Maturana 2003, 53).

Y es de esta transformación en las emociones y en los modos de relación, que se desencadenó la valoración de la procreación, el control de la sexualidad de las mujeres, la apropiación de sus cuerpos femeninos y de sus hijos por el patriarca, la jerarquización, la dominación y la obediencia: “los niños y las mujeres perdieron su libertad ancestral” (Maturana 2003, 58).

Rita Segato, siguiendo el lenguaje psicoanalítico, coincide en que el patriarcado pertenece al estrato simbólico, tratándose de “una estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social” (Segato 2003, 15).

Esta estructura supone un orden, un sistema de relaciones organizadas jerárquicamente alrededor del patriarca, según un estatus marcado por el género, que se refleja en consecuencias que pueden estudiarse etnográficamente, aunque éstas no tengan carácter uniforme, previsible, ni lineal. En este sentido, la autora afirma que “el patriarcado es al mismo tiempo norma y proyecto de autorreproducción” (Segato 2003, 14).

Por otro lado, desde las escisiones históricas entre saberes y cuerpos en sus vínculos con el desarrollo del capital y el patriarcado, Silvia Federici ha señalado cómo, a partir del siglo XVI, la relación con los saberes mágicos —consideradas entonces prácticas especialmente vinculadas a lo femenino— fue la justificación, tanto en América como en Europa, para las acusaciones de adoración al diablo provenientes de la alianza promovida por René Descartes entre el cristianismo y la ciencia. La mencionada alianza fue el canal que dio paso a la deshumanización en aras del desarrollo de nuevos sistemas de disciplinamiento, tales como la cacería de brujas y el uso, no únicamente castigador, sino también científico de la tortura —luego aplicable a todos los cuerpos—, asimismo, facilitó argumentos para la franca extracción de recursos, así como de la apropiación de indígenas y, luego, africanos, como mano de obra generadora de riquezas.

Esta autora también indica que fue ese el momento en el que se comenzó a entender el cuerpo como máquina de trabajo, y al trabajo como sólo aquel con remuneración, quedando por fuera la reproducción, crianza y cuidados como naturalizado deber femenino (Federici 2010). Todo este proceso fue determinante para que, a través de violencias extremas, se sustentara la exacerbación de las jerarquías

patriarcales que mantuvieran rígidamente delimitados los roles y relaciones masculinas y femeninas —como lo ha señalado Segato (2003).

Sin embargo, el relato está incompleto, si no se deja claro que no hay algo como un patriarcado universal, que no todos los feminismos lo narran del mismo modo, y que hay un entramado en muchas capas de este sistema con la colonialidad en todas sus dimensiones: poder (Quijano 1992), saber, ser, ver.⁸

Silvia Federici ha apuntado que, para Abya Yala,⁹ “Todo cambió con la llegada de los españoles, estos trajeron su bagaje de creencias misóginas y reestructuraron la economía y el poder político en favor de los hombres” (Federici 305, 2016).

Ya Aníbal Quijano, desde finales de los años 80 del siglo XX, había desencadenado la perspectiva crítica que ha develado cómo se estructuró el sistema de clasificación social a partir de la implantación de la “colonialidad del poder” en América, en función de la producción de capital para la modernización de las potencias europeas, cuyo proceso no hubiera existido sin la explotación y el extractivismo impulsados por la colonia (2007). Asimismo, María Lugones ha acentuado la necesidad

⁸ Estas dimensiones han sido desarrolladas por distintos teóricos en relación con las ideas emergidas en el Grupo Modernidad-Colonialidad. Inició con los apuntes troncales de Aníbal Quijano sobre la “colonialidad del poder”, como una dimensión no considerada hasta entonces para la interpretación de la modernidad en el contexto histórico-cultural latinoamericano, “para caracterizar un patrón de dominación global propio del sistema-mundo moderno/capitalista originado con el colonialismo europeo a principios del siglo XVI” (Quintero, 2010, 3). Luego, la propuesta en torno a la “colonialidad del saber” fue ampliada por Walter Dignolo y Edgardo Lander (2000), planteando que la “diferencia colonial” —que clasifica todas las existencias del sistema mundo moderno-colonial— tiene un basamento específico en la “universalidad” del conocimiento legítimo, destacando el orden geopolítico que jerarquiza el saber y sus formas de producción, reproducción y circulación. La “colonialidad del ser” ha sido aportada por Nelson Maldonado-Torres para destacar la dimensión relacional de la colonialidad del poder, anclada en la experiencia de los subalternizados. Esta propuesta surge del análisis de las perspectivas de Frantz Fanon sobre las zonas del ser y del no ser, y la relevancia que estas zonas tienen en la construcción de la subjetividad, con su impacto en el lenguaje (Maldonado-Torres, 2007). Por otro lado, “la colonialidad del ver” surge de la preocupación de Joaquín Barriandos por subrayar la relevancia de un régimen escópico específico marcado por la colonialidad —fundamental para quienes trabajamos con artes visuales y las políticas de la imagen—. Esta dimensión refiere “las maquinarias visuales de racialización que han acompañado el desarrollo del capitalismo moderno/colonial” (Barriandos 2011, 26).

⁹ Originalmente es el nombre dado por el pueblo Kuna (Panamá y Colombia) a América, antes del proceso de colonización. Su traducción más literal es “tierra en plena madurez” y/o “tierra de sangre vital”. Posteriormente, como parte de los acuerdos llevados adelante por los pueblos pertenecientes a la CAOI en 1992, ha habido un proceso de apropiación del nombre Abya Yala por todos los pueblos indígenas del continente. A fines del siglo XVIII este nombre fue tomado como un medio de afirmación por parte de las élites criollas, en contraposición a los conquistadores europeos. Dentro del proceso de independencia. “Posteriormente se hizo más visible a partir de 2007 a través de la declaración de la *III Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, realizada en Iximche, Guatemala. Aunque la expresión se usó explícitamente, por primera vez, con ese sentido político en la *II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, realizada en Quito en 2004.

de colocar el énfasis en un eje clave menos atendido en la contribución de Quijano: “la colonialidad del género” y sus intersecciones con la raza y con la clase (2008).

En su artículo “Sobre el Género y su Modo-Muy-Otro” Catherine Walsh ha hecho un análisis sobre las nociones de género y patriarcado en su vínculo con la colonialidad, en el que ha elaborado una cuidada revisión y síntesis de las perspectivas teóricas abiertas, en principio por el diálogo de María Lugones —y su desarrollo de la necesidad de una perspectiva interseccional de la raza y el género— con la propuesta de Quijano, y lo coloca con las aproximaciones desplegadas por los feminismos descoloniales y comunitarios abyayalenses. En su texto esta activista e intelectual plantea:

Cómo analítica, la colonialidad del poder no es un marco cerrado que pretende describir todas las formas modernas/coloniales de poder y dominación existentes. En cambio, invita a ser usada. Y provoca consideraciones, reflexiones y expansiones de sus alcances y de su operatividad. En parte, este es el proyecto de Lugones. Ella utiliza, amplía y expande las lentes de Quijano. Pero ella además muestra cómo estas lentes reflejan y refractan una prospectiva heteronormativa y androcéntrica que simplifica, biologiza y dimorfiza al género (Walsh 2016, 35-36)

Por eso, luego de exponer esa síntesis y llamado de atención sobre esas lentes ampliadoras que confeccionó Lugones, y que sirven para develar la heteronormatividad, el androcentrismo feroz implantado desde la colonia, y las funciones de ambas estrategias ideológicas, Walsh se plantea destacar el valor de lo andrógino como posibilidad, como “modo-muy-otro”, del género. Y cuando se refiere a un “modo-muy-otro”¹⁰ del género está proponiendo atender a la manera en la que el legado de nuestras culturas ancestrales, indígenas y afro, han concebido la existencia de una energía o “fuerza andrógina creativa” que sobrepasa la orientación sexual y las determinantes biológicas.

Dice Walsh:

El punto es más bien cómo pensar no sólo contra el género sino, quizás más importante, más allá de su matriz ideológica heterosexual y jerárquica, y con prácticas que lo desestabilicen, socaven, transgredan e interrumpen; con prácticas que creen, construyan

¹⁰ Catherine Walsh refiere que su texto, el que aquí cito, fue preparado en inglés bajo el título: “On Gender and its Otherwise”. Walsh apunta que la traducción típica de “otherwise” es “otro modo”, pero la autora optó por darle un giro a la traducción como “modo-muy-otro” “para señalar el carácter radical, insurgente y subversivo del “modo-muy-otro”, y su posicionamiento de/desde la diferencia más allá de lo alternativo” (Walsh 2016, 35). Ese carácter insurgente y subversivo en el giro de la traducción proviene del anclaje que la autora hace con el uso zapatista de la expresión “muy otro/a”, y con el uso que le da el autor marroquí Abdelkebir Khatibi (2001) a su frase “pensamiento-otro”.

y permitan la interacción, movilidad y el tránsito, y que provoquen las energías espirituales y creativas de lo andrógino como un modo-muy-otro del género (Walsh 2016, 41).

Como se podría sobrentender, y siguiendo las ideas de Rita Segato:

no se trata meramente de introducir el género como uno entre los temas de la crítica descolonial o como uno de los aspectos de la dominación en el patrón de la colonialidad, sino de darle un real estatuto teórico y epistémico al *examinarlo como categoría central* capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno (Segato 2011, 30) [Las itálicas son mías].

Es en esta línea que, planteo que no sólo la práctica directa sobre los cuerpos clasificados jerárquicamente, y la materialización de su explotación ha sido relevante, sino que también lo ha sido la invención feminizante de América, una invención subyugante que opera desde el plano simbólico, penetrando todos los ámbitos de la vida, tal y como lo han apuntado Vannesa Fonseca en su ensayo “América es nombre de mujer” (1997) y Sayak Valencia en su texto “Decolonizar el género: el reto pendiente de las multitudes de Abya Yala” (2015).

En el primero, la autora hace un recorrido por la genealogía del nombre femenino colocado a nuestro continente desarrollando una lectura de las tramas simbólicas que han configurado el dominio:

Al decir América decimos el nombre de su veedor y reescenificamos su genitividad. Al nominar a América exorcisamos la pluralidad del continente en la alucinación de la totalidad de un nombre, del nombre de una mujer (tierra de Américo) que debe su existencia a la mirada deseante del otro... (Fonseca 1997, 9)

El texto de Valencia señala la invención simultánea del género y de América destacando la importancia de que la corriente decolonial supere la crítica de corte androcéntrico para dismantelar la colonialidad, también micropolíticamente, instando a comprender que “la decolonización de los géneros [es] una tarea crucial para construir otros modos de relación” (Valencia 2015, 13). Asimismo, apunta la relevancia de desprenderse de la colonialidad del género y sus bastas violencias de orden necropolítico, desde una desobediencia colectiva “geo-corpo-política [y transfeminista] del sur g-local para abonar a la sostenibilidad de la vida” (Valencia 2015, 15).

Pero para decolonizar, socavar, transgredir e interrumpir el patrón *generizado*, es necesario tomar en cuenta que en el proceso histórico de creación colonial del

sometimiento de lo femenino —en sus diversas expresiones— hay factores cruciales, como la colaboración masculina de parte de los colonizados.

Julieta Paredes, boliviana integrante de los feminismos comunitarios de ese país, en su libro *Hilando Fino*,¹¹ ha llamado a esa colaboración “entronque patriarcal” (Paredes 2010, 65), para referirse a la traición cometida por los ancestros hombres a sus compañeras ancestras. Dicho más recientemente por la propia Paredes:

Para nosotras la categoría entronque patriarcal deja claras las combinaciones, las alianzas, las complicidades entre hombres invasores colonizadores y hombres indígenas originarios de nuestros pueblos. Una articulación desigual entre hombres, pero articulación cómplice contra las mujeres, que confabula una nueva realidad patriarcal que es la que vivimos hasta el día de hoy. Con dolor entendemos que nuestros abuelos traicionaron a nuestras abuelas y hasta hoy nuestros jilatas o hermanos también se hacen cómplices del patriarcado y traicionan nuestras luchas como comunidades y como pueblos, de los cuales las mujeres somos la mitad (Paredes 2017, 6).

Para Paredes la descolonización implica un cuestionamiento a la historia de violencia con la que ocurrió la “penetración colonial”, y que estuvo armada de violaciones a las mujeres —que como sabemos, a través de Segato (2003), son un arma de guerra que ejemplariza la despotenciación de los hombres del territorio tomado—, y también implica un llamado de atención sobre la heterosexualidad obligatoria, y otras prácticas machistas de apropiación de la vida, las decisiones y los cuerpos de las mujeres.

La propuesta de Paredes se vincula con la idea trabajada por Rita Segato, cuando habla de la exacerbación y agudización de la perversión de jerarquías ya contenidas al interior de los tejidos comunitarios del “mundo aldea” pre-intrusión, de casta y de género (Segato 2011, 28).

Segato apunta que ha habido un patriarcado de baja intensidad, es decir, el que está presente en las sociedades indígenas y afro-americanas desde antes de la experiencia de intrusión colonial, según datos etnográficos y evidencias históricas de la diferenciación jerárquica entre la masculinidad y la feminidad, y que ha sido denunciada en el mundo contemporáneo por las mujeres indígenas de distintos procesos; y un

¹¹ La escritura de *Hilando Fino. Desde el feminismo comunitario* (2010) forma parte de los procesos de re-conceptualización particular llevada adelante por los feminismos comunitarios, entendiendo que no todas las formas de dominación de las mujeres son iguales en todas partes, que la dominación en la América Latina femenina, profunda y pobre tiene sus particularidades. En *Hilando Fino* hay una teorización de una comprensión específica del género, del feminismo y del patriarcado gestados dentro de Mujeres Creando.

patriarcado de alta intensidad, un orden super-jerárquico cuya masculinidad es correlativa a la modernidad occidental (Segato 2011, 32), que se “entroncó” con el de baja intensidad, modificándola trepidantemente, con la colaboración de los colonizados masculinos, en su obligación de emascularse, esto es, de construirse en ese patrón de agresividad, resistencia, capacidad de dominio, y acopio de lo que la autora ha llamado “tributo femenino” (Segato 2011, 33), como vía de demostración de méritos para la adquisición del “status [de potencia de masculinidad], atravesando probaciones y enfrentando la muerte” (Segato 2011, 33).

También la activista indígena maya-xinca Lorena Cabnal, de la Red de Sanadoras del feminismo comunitario (desde la hoy Guatemala), lo ha señalado desde su perspectiva. Cabnal propone la recuperación de la “memoria larga”, ligada a su cosmogonía, en la que la vida era plural, y no había género (2017),¹² pero que luego experimentó lo que Cabnal nombra como “patriarcado originario ancestral” (2010), en el que un primer despojo a las mujeres, sus territorios y su autodeterminación fue operada por los hombres y que, luego, se acopló al colonialismo, produciendo un *continuum* histórico de la violencia. Lorena Cabnal al relatar este acoplamiento, señala la necesidad de desmontar la idealización del mundo indígena como una experiencia idílica en la que no había tensiones de género previas a la colonia y a la modernidad (Cabnal 2010). Por eso hoy, dice Lorena Cabnal, “tenemos un cuerpo doblemente pactado” (2017) cargado de abusos patriarcales que niegan violentamente los “cuerpos plurales” —que involucran a la tierra también— y su autodeterminación. Para Cabnal, esa convergencia de patriarcados ha producido cuerpos empobrecidos.

Las gradaciones jerárquicas de carácter interseccional fueron señaladas por Lugones (2008, 97) y aún permiten ver las diversas intersecciones entre raza, clase, género, sexualidad y procedencia geopolítica. Pero a esta autora, en su análisis de la relación patriarcado-colonialidad, se le escaparon —o no comparte— las gradaciones producidas por la experiencia previa a la intrusión.

Esa lectura que revela el entronque entre el “patriarcado originario ancestral” con el patriarcado “de alta intensidad” devenido de la intrusión colonial y los procesos históricos, psicológicos y epistémicos que ha desatado es, desde entonces, clave.

¹² El 20 de marzo de 2017, en Quito, asistí al conversatorio con Lorena Cabnal sobre feminismos comunitarios en la sede de Acción Ecológica. Allí pude tomar nota de las ideas de Cabnal que acá reflejo.

El mantenimiento del estatus patriarcal de los sujetos masculinos colonizados logró la privatización de las mujeres, definiendo sus roles hacia la privatización del espacio doméstico —esclavización, servidumbre, propiedad, prostitución— y, con ello, selló toda manifestación que alterara los límites de lo masculino, su sistema, sus valores, sus productos y sus beneficiados.

En este sistema de aliados masculinos entre colonizadores y colonizados, el género y heterosexismo patriarcolonial cobraron un ímpetu que hizo del dimorfismo sexual un factor funcional para “la explotación/dominación capitalista global eurocentrada” (Lugones 2008, 86; Segato 2011, 36).

Dice Catherine Walsh:

“Género”, en este sentido, es una categoría etnocéntrica en la mayoría de los casos. Le da credibilidad a las relaciones entre hombres y mujeres en la cultura occidental. Y niega la diversidad en las concepciones, en las formas y en las prácticas de ser mujer, encubriendo las diversas formas en que los pueblos y las culturas —no blancas o no occidentales— piensan acerca de sus cuerpos y desafían en sus cosmogonías o en su práctica viva, los dualismos y polaridades de lo masculino/femenino y hombre/mujer. (Walsh 2016, 40).

Un “enyesamiento [de las] posiciones de identidad” (Segato 2011, 43) que transformó la dualidad en binarismo, expulsando de la esfera de la realidad, como anomalía, toda amenaza desestabilizadora de la dupla binaria (Segato 2011).

Dentro de esta lógica, la normativización de las sexualidades se convirtió en una pieza determinante, articulada en este proceso de imposición de las concepciones que han moldeado nuestra realidad moderno-colonial desde la moral, la ciencia, la legislación y los modos de funcionamiento social en estos territorios, en aras del proyecto de producción de capital, encorsetando los modos de vinculación familiar y afectiva, y castigando duramente aquellas que excedieran el marco establecido por el linaje masculino.

Si en el patriarcado de baja intensidad, el tránsito entre géneros era parte de prácticas rituales y cotidianas (Benavides [2002] 2006; Campuzano 2006 y 2008a; Horswell [2005] 2010), con el entronque, apareció la condena la sodomía como violenta coerción racializadora y, con esta, la desmovilización heterosexista de la amplia variedad de tipos de organización familiar y de opciones de vinculación conyugal (Segato 2003, 15), porque sus ambivalencias constituyeron, y todavía hoy lo hacen, una

fuerte amenaza al heteropatriarcado, en su pacto de transferencia del poder única y exclusivamente entre sujetos plenamente identificados con una masculinidad sin fisuras.

Trabajos como los de Serge Grusinsky (1986), Sylvia Marcos (2011) y Michael Horswell (2010) —desde sus diferenciadas, aunque relacionadas, perspectivas— dan cuenta de las prevenciones que, desde el siglo XVI tomó la colonia contra las formas no reproductivas de relaciones afectivas y sociales, y contra cualquier atentado de feminización de los cuerpos biológicamente identificados como masculinos.

Una referencia que se me hace imprescindible para esta sección de lo trazado hasta ahora en este texto, en el que he intentado hacer un paneo por distintas ideas que circundan el patriarcado y su confluencia con la colonialidad, es un relato histórico paralelo, una “investigación-obra”¹³ del artista y filósofo Giuseppe Campuzano, a través de quien pude colocarme en estado de alerta con relación a la importancia de conocer los procesos sufridos a través de la vida sexual precolombina en su posterior normativización, mediante la aplicación de “pedagogías” con métodos violentamente coercitivos por parte de la iglesia Católica —sermones, interrogatorios, ordenanzas, torturas— que se han replicado brutalmente hasta nuestra historia más reciente, a través de persecuciones, “limpiezas sociales” y estrategias políticas ejemplarizantes contra las *tracas* peruanas.

El patriarcado ha sido un móvil estructural de la colonialidad y de la modernidad capitalista devenida de aquella. Sin la subyugación de lo femenino y la feminización — infantilización— del otro, el sistema-mundo colonial/moderno y las opresiones, jerarquías y violencias que han venido sofisticándose desde el siglo XVI hasta nuestros días hubiera sido imposible.

Las “subjetividades liminales”,¹⁴ en su articulación consciente con la raza, la etnicidad, la clase y otras subalternidades, son una lente extrema que apunta hacia el develado de las rigideces de este sistema de orden complejo —político, económico, social, cultural, epistémico—, permitiendo avizorar la cruda vigencia de las prácticas deshumanizadoras de este modelo civilizatorio.

¹³ Nombro así, temporalmente, este tipo de trabajos que implican investigación artística, es decir, investigaciones hechas desde metodologías y resultados inusitados que condensan prácticas de carácter transdisciplinar e indisciplinar, propiciadas por las indeterminaciones del campo artístico contemporáneo, pero sobre las que poco se ha pensado, al no ser reconocidas en la academia como productoras de conocimientos. Tan sólo recientemente se han abierto programas de estudio de posgrado en esta dirección.

¹⁴ Propuesta que explico unas líneas adelante.

Mirar de frente las diversas problemáticas de que se componen estas interseccionalidades singulares, hace posibles propuestas que se abran a la identificación del carácter heterogéneo y variable de nuestras subjetividades, junto con las discontinuidades históricas por encontrar (Quijano 2009) para dar vueltas recontextualizadas, críticas y creativas hacia modos de aproximación con raíces ancestrales y nuevos vínculos afectivos, que desmonten los mandatos heteropatriarcales —que son también coloniales y capitalistas— para entonces, situadas allí, en la insistencia por la despatriarcalización, poder crear gestos, prácticas y espacios que apunten a lo que Mignolo ha llamado la “opción decolonial” (2008).

2. Modelos epistémicos no binarios. El cuerpo como testimonio: Lo travesti, lo trans

Claudia von Werlhof y Mathias Behmann apuntan respecto al patriarcado que:

la civilización patriarcal se caracteriza en todas partes por la configuración de relaciones opuestas que afloran en forma de antinomias sociales y que conducen a que la sociedad matriarcal de origen se oprima, destruya y sea transformada. La civilización patriarcal es desde el principio un modelo bélico (“sistema militarista”) (von Werlhof y Behmann 2010, 17).

Es desde ese modelo bélico, militarista, que el patriarcado se levanta con toda su violencia para imponer sus relaciones a través de antinomias y opuestos que se proyectan en todos los planos.

El mundo patriarcal se sostiene en las dicotomías, y Occidente las ha nutrido de ideas, produciendo una alianza interdependiente entre dos sistemas opresivos. Quijano apunta cómo la comprensión dicotómica del mundo se convirtió en cimiento fundamental, a partir de la racionalidad moderno-occidental. Señala:

Ese modo de conocimiento fue, por su carácter y por su origen, eurocéntrico. Denominado racional, fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad. Las líneas matrices de esa perspectiva cognitiva se han mantenido, no obstante, los cambios de sus contenidos específicos y las críticas y los debates, a lo largo de la duración del poder mundial del capitalismo colonial y moderno. Esa es la modernidad/racionalidad que ahora está, finalmente, en crisis (Quijano 2000, 342).

Ese modo de producción del conocimiento —dice Quijano— “llega a ser actuado con la espontaneidad de la respiración, esto es, de manera incuestionable” (2000, 351).

Las dicotomías occidentales plantean el combate entre dos posiciones, y la jerarquización de conceptos, existencias, posiciones geopolíticas y geoculturales: hombre-mujer; cuerpo-razón; allá-acá; objetivo- subjetivo; Norte- Sur; culto-inculto; ilustrado-popular; nosotros-los otros.

Deconstruir las marcas de la colonialidad que nos atraviesan pasa, necesariamente, por resquebrajar sin descanso estas bases del patriarcado, comprendiendo que es el más anquilosado y antiguo de todos los sistemas de opresión.

Para poder avanzar en los retos que supone ofrecer elementos para un modelo civilizatorio *otro*, desde “otros imaginarios que perturban la polaridad, su dicotomía antagonista, y su racionalidad totalizante construida en y a través del género” (Walsh 2016, 43), es fundamental deslizarse hacia una apuesta por modos de asimilación del mundo fuera de las antinomias, al margen del orden binario.

Durante buena parte de la historia occidental, desde el siglo XV y el pensamiento cartesiano —plagado de contradicciones que continúan entorpeciéndonos— el cuerpo ha sido excluido del modo de conocer. Las preguntas del espíritu científico debían estar alejadas, lo más drásticamente posible, de la naturaleza (Bachelard 1982), de modo que el cuerpo, siendo una expresión más de aquella, siendo corruptible según la moral cristiana seguida por estos discursos, tendría que ser expulsado de todo ejercicio del espíritu o de la razón.

Experimentamos ya más de cinco siglos desde la jerarquización de la ciencia por sobre la naturaleza, y con ésta, la concepción de que la masculinidad blanca no es corporeidad sino mente. Es de allí de donde proviene su reafirmación como superior al cuerpo, éste sí, femenino. Desde la perspectiva patriarcal, el cuerpo femenino está más cercano a la naturaleza por su condición reproductiva.¹⁵ En palabras de Lourdes Pacheco: “Al decir de Descartes, lo mejor que podría ocurrir a las mujeres, conceptualizadas como sólo cuerpo, era ser conquistadas, usadas en servicio de la civilización” (Pacheco 2004, 186).

El orden binario tiene orígenes en un modo de construcción del conocimiento en opuestos definitivos, una episteme que determina lo que es real, y el modo en que debemos conocer, mediante una jerarquía de los saberes.

Este modo autoritario de organizar el mundo asume que hay existencias, términos, factores que son sustituibles, es decir, a los cuales una existencia, término o factor, de carácter universal, puede suplantar debido a que el otro no es indispensable ni tiene valor por sí mismo. De acuerdo con las siguientes palabras de Eugenia Fraga:

Efectivamente, en el mundo moderno [occidental, patriarcal, colonial] lo masculino y lo femenino no sólo constituyen dos partes diferentes del mismo, sino que el primero es elevado a la condición de universal, mientras que al segundo elemento se lo intenta erradicar o minimizar (Fraga 2013, 69).

¹⁵ No deja de impresionar como en nuestro siglo XXI los debates sobre la soberanía del cuerpo parecen estar casi en el mismo punto que en el siglo XV, con el agravante del neoliberalismo y sus lógicas extractivistas en todo sentido dominando todo el espectro.

Es precisamente desde este patrón epistémico de organización que se ha constituido el dominio que excluye, monologa, encasilla, silencia, castiga, mutila y mata.

Pero, contraviniendo las dicotomías y pensando desde el cuerpo —como lo señaló Judith Butler (2006b)— oposiciones como público/privado; el mismo/el otro; dentro/fuera; dependencia/independencia, se desmoronan ante nuestros ojos cuando pensamos que el cuerpo es al mismo tiempo propio y para otros:

El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también contacto y violencia. El cuerpo también puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, o el lugar donde “el hacer” y “el ser hecho” se toman por equívocos. Aunque luchemos por los derechos por nuestros propios cuerpos, los mismos cuerpos por los que luchamos no son nunca del todo nuestros. El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública (Butler 2006b, 40).

Butler apunta cómo dentro de este ser extático, fuera de sí mismo, para otro, no tener el control pleno de la vida propia, implica también que hay cuerpos que no son reconocidos como humanos. Lo que nos devuelve abrupta y violentamente a las lógicas binaristas moderno occidentales, patriarcales y coloniales: humano/ no humano. De este modo, las vidas que están fuera del rango de lo humano son vidas —nos ha señalado Butler— que resultan ininteligibles e “irreales”, por lo que no merecen ser protegidas, ni lloradas.

Nuestras vidas, todas, dependen más de aquellas convenciones sociales que nos reconozcan como personas, que de nosotras mismas.

Silvia Rivera Cusicanqui, haciendo una dura pero asertiva crítica a lo que llama “la colonización intelectual” —en la que incluye el enfoque decolonial de Walter Dignolo, catalogándolo como una moda y emitido desde “las universidades más elitistas del norte” (Rivera 2018, 27)— reclama el ser memoriosos, “pensar de nuevo las palabras y desandar las huellas del olvido” (Rivera 2018, 42) con nuestra herencia intelectual fuera de las enseñanzas imitativas de las élites para conocernos a nosotras mismas. En ese marco, recuerda los aportes de Franz Tamayo en relación con el intelectual mestizo “incapaz de hablar con lengua patria [...] inepto para crear una nación propia o habitar un territorio propio” (Rivera 2018, 30). Entonces atendiendo a la perspectiva de Tamayo —a la que luego le señala algunas limitaciones—, la autora apunta que queda la potencia del ser ambivalente, del *double-bind* mestizo. A partir de allí Rivera Cusicanqui ve la posibilidad de “exorcizar el binarismo y con ello la

disyunción colonial que nos impide ser nosotros mismos: un pensar capaz de activar energías liberadoras” (Rivera 2018, 31).

Tomando tanto al ser extático de Butler, como al mestizo desde la perspectiva anticolonial de Rivera Cusicanqui y, también pensando en la dislocación de la política de producción de la subjetividad, del deseo y del pensamiento dominante al que insta Suely Rolnik (2018, 37), es posible imaginar lo travesti, lo trans, esos cuerpos que son también, de modo interseccional, mestizos en decolonización, como canales imprescindibles en la propuesta despatriarcalizadora, que exorciza el binarismo epistémico y la disyunción colonial.

Pero veamos aquí la inserción de una diferenciación que valoraré desde la perspectiva del escritor cubano y homosexual, radicado en París desde 1960 hasta su muerte, Severo Sarduy (1982) —de quien más adelante tomaré otros aportes— que resultaba relevante en sus disertaciones sobre el valor de estas disidencias de sexo-género que, creo, no debe pasar desapercibida.

Para este autor cubano es importante la distinción entre el travesti y el trans, en tanto que, el primero se vincula con el mito del andrógino, en culturas donde hombre y mujer son complementarios y el transexual, en cambio, subraya la oposición entre hombre y mujer, aceptando las fronteras sexuales como reales y objetivas.

Según Sarduy, no habría simulación en el transexual, sino explícita muestra, reafirmación, de las fronteras sexogenéricas.

Este es un debate que se ha colocado en relieve ardoroso recientemente en la opinión pública. Travestis como la chilena Sofía Devenir señalan la higienización y despolitización de las diversidades sexuales, a partir de la normalización médica y la dedicación que los medios de difusión le están otorgando a la niñez trans, al mismo tiempo que “en las noticias centrales se muestra a la figura de la travesti como criminal, “por ser putas o estar hueviando en la calle” (Devenir 2018).

Esta cantante, historiadora y autora de “Memorias de una Dinosauria Travesti Sudaka” (2016) señala que la política institucional y de los medios, que actualmente está visibilizando la transexualidad, refleja un problema de clases.

Se trata de una política en la que el capital, para consumir hormonas, seguir una estética, y las operaciones para la adaptación a los cánones de belleza, es fundamental.¹⁶

¹⁶ Este señalamiento se hace coherente con las observaciones apuntadas por la llamada, en aquel momento cuando publicó su libro *Testo Yonqui* (2008), Beatriz Preciado —hoy Paul B. Preciado—, sobre

Esta política “limpia” los relatos de las travestis, transgénero pobres, en situación de calle, que tienen que vérselas con lo peor de la política. Se trata de políticas que pretenden borrar lo que “somos, o lo que hemos sido” (Devenir 2014).

Al igual que María Galindo (2017), Sofía Devenir cuestiona el carnet de identidad que fija un género en lugar de otro,¹⁷ en tanto que sólo beneficia políticas institucionales que marginalizan a las que tienen menos, exponiéndolas a situaciones de violencia, manteniéndolas en un lugar de abyección, de invisibilidad, riesgos, conflictos y dolor.

Como “travesti caníbal”,¹⁸ Sofía Devenir apunta que no es una mujer encerrada en el cuerpo de un hombre, en un cuerpo equivocado, sino que “siempre tienes que irte reconstruyendo, de lo contrario te haces mucho daño con una identidad demasiado fija” (Devenir 2018).

El género tiene relatos sobre una construcción personal y, como ya he desarrollado páginas atrás, también una edificación histórica. El transmasculino filósofo Paul B. Preciado llamada, en aquel momento cuando publicó su libro *Testo Yonqui* (2008), Beatriz Preciado, ha apuntado que la invención del término “género” ocurrió en 1947 —mucho más reciente de lo que hubiéramos imaginado—, por un pedosiquiatra llamado John Money. Al señalarlo, lo hace en el marco de la cadena de hechos post Guerra Fría en los que la homosexualidad comienza a ser públicamente condenada por el macartismo, la masculinidad trabajadora, los exhaltados “valores de la familia”, y el inicio del más furioso mercadeo de las hormonas femeninas, partiendo del control natal.

Preciado describe un proceso extenso de *farmacopornograficación* que influyó en la construcción de nuevas subjetividades sexuales, un proceso en el que “la ciencia se convirtió en la nueva religión de la modernidad” (Preciado 2008, 33).

el “farmacocapitalismo” surgido a partir del contexto de la postguerra y el tecnogénero, en 1946: “El objetivo de estas tecnologías farmacopornográficas es la producción de una prótesis política viva: un cuerpo suficientemente dócil como para poner su *potentia gaudendi*, su capacidad total y abstracta de crear placer, al servicio de la producción de capital” (Preciado 2008, 90).

¹⁷ Recordemos la experiencia ecuatoriana con el proyecto de ley y la campaña “Mi género en mi cédula” (2012), emprendida por CONFETRANS, Silueta X, Construyendo Igualdad y el Proyecto Transgénero, para superar el “anacronismo civil” —como ha apuntado Elizabeth Vasquez—, y permitir que las personas trans ejercieran su ciudadanía cotidianamente y sin represalias, a través de un documento de identificación que reflejara el reconocimiento del género en lugar del sexo. En 2015 se debatió el carácter discriminatorio del doble régimen (sexo/género) implementado por la Ley de Registro Civil. En agosto de 2016 se implementó la nueva ley, estableciendo la “diferencia entre el derecho privado al sexo y el derecho público al género (2016).

¹⁸ Como lo expresa en “Una travesti rabiosa, Sofía Devenir” en el corto de Valentina Ortega Ortiz, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2014 disponible en <http://www.ojocorto.com/sofia-devenir/>

En este punto, es importante volver nuevamente sobre lo apuntado por María Lugones, y recalcar cuando sigue a Oyeronke Oyewumi y a Allen Gun, para plantear que la implantación de la idea de género es proveniente de constructos coloniales que tenían por objetivo inseparable racializar y generizar a las sociedades sometidas (Lugones 2008, 86 -99) y, desde allí, pensar en esta discusión sobre producción de subjetividades a partir de las coerciones sobre las corporalidades y sus prácticas habituales, implementadas por el poder imperante. Aunque, junto con ella, continuar teniendo presente la jerarquización previa —que ya antes he apuntado—, basada en la diferencia entre los sexos, señalada por Rita Segato y por los feminismos comunitarios, a través de algunas de sus partícipes pensadoras, como Julieta Paredes y Lorena Cabnal.

Ese extenso proceso de *farmacopornografía*, es un sistema antecedido por la epistemología sexual de Occidente (Preciado 2008, 64) y sus tecnologías disciplinarias de poder biopolítico, configurado para llevar adelante la tarea de administrar a la población a mediados del siglo XVIII, como lo identificó Michel Foucault (1977), y que Santiago Castro-Gómez confirma en su articulación con la geopolítica, en su obra *La hybris del punto cero* (2008).

Castro-Gómez señala que las tecnologías de poder se organizan, según su implementación, en dos bloques: el geopolítico, obediente al “dispositivo de blancura” —atendiendo a “la colonialidad del poder” teorizada por Aníbal Quijano— y ocurrido entre el siglo XVI y el siglo XVIII; y el biopolítico —teorizado por Foucault— que, a partir del siglo XVIII, exigió el desarrollo de “dispositivos de seguridad” (2008). Se trata de un proceso que se relaciona con un giro en las tecnologías de control, que pasa de las orientaciones del poder familiar-patrimonial a las del poder del Estado central (Castro-Gómez 2010, 35)

Aunque históricamente la androginia ancestral y el travestismo tengan vínculos estrechos para nuestras culturas originarias, y hayan sufrido escarmientos semejantes de parte de la iglesia y las normativas coloniales, es importante considerar que, ciertamente, la condición de transgénero, en sus diversas expresiones, se ha ido sofisticando a través del régimen capitalista de la *farmacopornografía* (Preciado 2008), es decir que responde a la toma de hormonas y otras modificaciones posthumanas, *cyborg*, que avanzan por sobre lo meramente cosmético.

En nuestra historia contemporánea, la persecución a estas subjetividades/cuerpos —sean intersexuales, transexuales, transgénero, género fluido,

travesti o muestren otra forma de disidencia— es, para los fóbicos del cruce de los límites binarios, un crimen que se puede pagar con el último aliento, tomado impunemente por cualquier vigilante del heteropatriarcado.

La experiencia en las calles no se distancia demasiado, al momento de recibir la violencia policial o la bala del homofóbico o transfóbico, a pesar de que para algunos parezca más “fácil” ser travesti que ser trans —basta con hacer un paneo rápido por la prensa diaria.¹⁹

Ambas existencias, la del travesti y la del transexual, pasaron por lo que Foucault llamó irónicamente “un proceso de modernización de la sexualidad” (citado por Preciado 2008, 58), y al que Paul Preciado identifica como “sexopolítica”, refiriéndose a dos de las tres formas más absolutas de disciplinamiento biopolítico y capitalista del cuerpo —sexo, sexualidad y raza—.

Estas “ficciones somáticas” (Preciado 2008, 58) fueron establecidas, según apunta la autora (hoy el autor), a fines del siglo XIX con estudios de psicopatologías y perversiones, criminalización de la sodomía en Europa, enciclopedias de la sexualidad, etc., es decir, cuando el sexo pasó a ser parte primordial de la gubernamentalidad moderna: los cálculos del poder, los discursos sobre la masculinidad y feminidad, y la normalización de sus prácticas.

Si Foucault (1977) había señalado que la restricción de hablar del sexo en las escuelas y otros espacios públicos se convirtió en la catapulta para que se hablara más de sexo que en ninguno de los siglos anteriores, Preciado sugiere que, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, el sexo se convirtió, progresivamente, en uno de los centros más importantes de actividad política y económica, hasta llegar a hoy, cuando, en sus propias palabras:

¹⁹ Para mayor precisión se pueden revisar estudios como el presentado en el libro *La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*, cuya autoría es de Carlos Cosme et. al y que fue publicada por el Instituto de Estudios Peruanos en 2007. En este libro en el que se hace un seguimiento a algunas publicaciones de prensa y otros medios de comunicación, se da cuenta de los mecanismos de violencia aplicados sobre sujetos trans y travestis, y las dinámicas del prejuicio persistentes en el discurso mediático, en tanto que los medios asumen y reproducen, sin discusión, que la presencia de estos sujetos desobedientes a la heteronorma, es sinónimo de abyección y de desorden. La posición sostenida por la esfera mediática es entonces que, dado que Trans y Travestis se situarían en el ámbito de la ilegalidad y/o la patología, merecen el estigma, la agresión o, incluso, la eliminación física. Es decir, un que “los medios contribuyen a la construcción de una situación de permanente exclusión y sistemático recorte de derechos ciudadanos” (Cosme et al 2007, 110).

La nueva 'economía-mundo' no funciona sin el despliegue simultáneo e interconectado de toneladas de esteroides sintéticos, sin la difusión global de imágenes pornográficas, sin la elaboración de nuevas variedades psicotrópicas sintéticas legales e ilegales [...]” (Preciado 2008, 32).

Sin embargo, en el vigoroso análisis de Preciado no se exponen, ni se pueden percibir, las regulaciones a las que fueron sometidas las prácticas eróticas experimentadas por las sociedades precolombinas de Abya Yala con la intrusión colonial. Estas parecen ser un importantísimo antecedente de la “sexopolítica” del autor español.²⁰

Muchos otros trabajos dan cuenta de discusiones que conectan la experiencia colonial en relación con las existencias no binarias y el afán normativo implementado desde entonces. Las discusiones llevadas a cabo en el Seminario *El placer de pecar y el afán de normar* (México, 1987); el texto “Normas cristianas y respuestas indígenas” de Serge Grusinski (1986), entre varias publicaciones que este autor le dedica al tema; el ensayo de Sylvia Marcos, *Tomado de los Labios*, —a partir de una revisión de los textos de Fray Bartolomé de las Casas, el obispo Landa, Grusinski y varios más— en el que muestra cómo ocurrió la alteración de la autopercepción de los indígenas mesoamericanos. Ésta, según revela Marcos —y antes, los aportes de Grusinski— pasó por un persistente método de interrogatorios llevados adelante por los sacerdotes católicos, y tuvieron como objetivo instalar nuevos dispositivos de sexualidad cristianizadores del cuerpo indígena —bastante distanciados de las prácticas originarias, de la androginia ancestral, y de su concepción de la sexualidad y lo erótico vinculadas a lo sagrado y religioso—; algunos grabados de Theodore de Bry (siglo XVI) que muestran los castigos sufridos por los indígenas sodomitas; y el proyecto intelectual, activista y artístico de Giuseppe Campuzano con el *Museo Travesti del Perú* (exposición museística y publicación), al que me dedicaré en el capítulo siguiente.

En esta dirección, tal vez, no sería exagerado afirmar que el lugar por excelencia de la biopolítica moderna es el espacio colonial (insoslayable para comprender a “Europa” desde el siglo XV en adelante), como estado de excepción, que el campo de concentración y la estructura totalitaria de los Estados del siglo XX; en todo caso, también cabría hipotetizar acerca de que éstos últimos fueron las “novedosas” expresiones que el colonialismo adquirió en los confines intra-europeos (De Otto 2010, 52)

²⁰ Este proceso, visto desde la actualidad, se distancia del visto por Sarduy, en la medida en que los cuerpos transgénero concentran distintos modos de colapsar el sistema sexo-género, por lo que no considero que la experiencia trans pueda ser tan taxativamente definida.

Una afirmación de Alejandro de Otto que resulta pertinente para hacer más patente el contraste que intento entre la construcción de la “sexopolítica” hecha por Preciado, y las relaciones de agresiva regulación a la que fueron sometidos los cuerpos no heteronormados por parte del régimen de patriarcado colonial.

Creo que está claro que ni los cuerpos travestis, ni los trans están despojados de las subjetividades liminales y amalgamadas²¹ que los constituyen. Sus vínculos con un paisaje específico, con una cultura que, aunque esté invadida por las lógicas del capitalismo global y patriarcal-colonial aflora, desde sus intersticios, cuestionamientos ante la noción de un sujeto centrado y monoidentitario. Estos cuestionamientos, además, desafían al patriarcado y la colonialidad, a pesar de que persistan, cambien y se adapten a nuevas formas, en los imaginarios y prácticas sociales en nuestra región, inscribiendo sus urdimbres e itinerarios del poder en casi todos los cuerpos.

Catherine Walsh desde su concepción del género desde un “modo muy otro” lo dice de la siguiente manera:

La totalidad andrógina originaria ejemplifica el balance simétrico entre lo masculino y lo femenino, sus tensiones ritualmente negociadas, sus roles performativos y su presencia creativo-espiritual en deidadxs, orishas, chamanxs y líderes y lideresas espirituales. Rompe con la idea misma de género, y desplaza a la biología y sus determinantes anatómicos como componentes centrales de conceptualización, debate y discusión. Al hacer esto, lo andrógino de entonces y su manifestación como fuerza de energía hoy, evocan y encarnan el modo-muy-otro del género (Walsh 2016, 44).

Es reconocible que, de modos distintos, los planteamientos díscolos de artistas del talante de Pedro Lemebel, Giuseppe Campuzano o Daniel B. Coleman tienen la potencialidad para rajarse las estructuras epistémicas binaristas, resquebrajar su edificio y dejar visibles las falacias que les han servido de base, a partir de una exposición corporal y existencial transgénero o travesti que resiste a los ataques, e insurge —desde la creación irreverente— ante los moldes institucionales y sus discursos. Son propuestas convencidas de la indisciplina y otros entrecruzamientos de los saberes, como modo *otro* de desacatamiento activo ante los regímenes dominantes y del estímulo a la

²¹ Hablo de subjetividades liminales y amalgamadas como una manera complementaria y nunca sustitutiva de entender las interseccionalidades de raza, procedencia geopolítica y geocultural, género, sexualidad y clase, desde la perspectiva de la colonialidad del género señalada por María Lugones. Es decir, intentando otro uso del, ya muy generalizado, término *interseccionalidad*, acuñado por Kimberlé Crenshaw, y nacido de las críticas a la concepción homogeneizante del género por parte de intelectuales y activistas feministas afronorteamericanas.

invención de formas de pensamiento liberadoras — que no exclusivamente racionales—.

La teórica feminista hondureña, Breny Mendoza, ha exhortado a que irrumpamos en los ya acomodados planteamientos de posoccidentalistas, poscoloniales, de la teoría feminista occidental, y en los de las chicanas y les queer, así como que apuntemos a desestabilizar nuestros propios discursos. Dice:

Nuestras alusiones a la diversidad deben ser reexaminadas a la luz de la colonialidad del poder y de la colonialidad del género, tomando en cuenta nuestro propio lugar en el sistema de colonización interna que prevalece en nuestras comunidades (Mendoza 2014, 102).

Pienso que hay que iniciar este reexamen saliendo de los planos de la teoría y el activismo tradicionales, para atender y valorar otros modos de producción teórica e intelectual, como pueden ser los de los creadores mencionados o, como la teoría bastarda y callejera en doble vía —en relación con la academia occidentalizada y con los movimientos sociales (Galindo 2014, 3' 58")— del “no se puede decolonizar sin despatriarcalizar” de María Galindo y *Mujeres Creando*.

Con respecto a la predominancia de la episteme cartesiana binarista, Arturo Escobar ha señalado la descorporeización del logos occidental. En este sentido, también ha mostrado cómo esta lógica es fundacional de la cultura patriarcal, antropocéntrica y de la crisis ecológica que venimos experimentando cada vez con mayor vertiginosidad. Este patrón ha separado la naturaleza de la cultura, al nosotros del ellos,²² —que, a su vez, implica también las delimitaciones masculino/femenino; Occidente/el resto; modernos/no modernos; civilizados/salvajes—, y la divergencia: sujeto/objeto —que involucra la fractura entre mente/cuerpo— estableciendo, entre estos binarios, rígidas y agresivas jerarquías (Escobar 2013).

Al tomar en cuenta los aportes presentes en las reflexiones de Escobar, pienso en que las subjetividades/corporalidades indeterminadas de creadores trans y travestis situadas —específicamente latinoamericanas²³— ofrecen algunas opciones concretas de modelos epistémicos desbinarizados y no esencialistas, desde metodologías, retóricas y

²² La separación colonial según Blaser (Escobar 2013, 27).

²³ Porque, como vimos en el contraste que intenté entre el relato de la sexopolítica de Beatriz Preciado y nuestras historias de represión de la erótica indígena durante la colonia, y como ha llamado la atención Breny Mendoza, las experiencias vividas en nuestros territorios desde 1492 se distancian drásticamente (y es necesario subrayarlo) de otras perspectivas y apuestas.

poéticas suplementarias, es decir, que no enfrentan pero desestabilizan, ablandan, humedecen, y pueden propiciar ampliaciones en el flujo de la despatriarcalización y decolonización de nuestros cuerpos, imaginarios sociales, y relaciones *interexistenciales*.

La tarea despatriarcalizante y decolonizadora así, en clave articulada, es también el trabajo por sanar heridas de un pasado de intrusión, genocidios, violaciones, robos, torturas y sometimientos históricos, que se están reeditando en las nuevas lógicas del control social global y neoliberal, especialmente sobre los cuerpos que no son masculinos-blancos-heteronormados-adultos-clase media exitosa.

Esta labor demanda nuevos conceptos, estéticas y retóricas como convite de resquicios posibles de vulneración micropolítica de estas matrices, en aras de la transformación social de la convivencia hacia modos libertarios de las diferencias ocultadas, forcluidas, violentadas.

Es útil pensar a partir del “cuerpo vibrátil”, conceptualizado por la psicoanalista Suely Rolnik, como aquel que hace posible una aproximación al mundo desde las sensaciones —entendidas más que como meras percepciones pasivas—. El cuerpo vibrátil no sólo recibe, sino que insurge desde el vínculo entre lo físico y las fuerzas que lo afectan, porque crea nuevas cartografías de sentido que “lo liberen de su destino perverso” (Rolnik 2005, 12), es decir que es capaz de redimir el dolor, transformándolo en vida vibrante y en expansión.

Esto podría significar que, ese proceso de violenta intervención —intrusión— hecha, también, a las prácticas eróticas encontradas en tierras americanas, a través de la inscripción moralizadora, controladora y castigadora de la religión católica —primer instrumento de dominación colonial— sobre los cuerpos racializados/generizados y sus consciencias, haciendo de las prácticas aborígenes anatemas, abyecciones y pecados (Horswell 2010),²⁴ se convierta ahora en cuerpos que reconocen su capacidad creadora, pensante y afectiva —indisolublemente—.

Mi propuesta apunta a esto, en esto radica la construcción de una narrativa hecha desde la conciencia de las aleaciones específicas de raza, subjetividades liminales, marcas de clase y de procedencia, y en las cicatrices y heridas que de ellas cargamos. Es de allí de donde fraguan las performatividades *otras* en potencia y acto constantes que,

²⁴ Siendo que antes implicaban importantes conexiones entre corporeidad, espiritualidad y conocimientos, ininteligibles para los colonos.

más que revivir el trauma, lo transforman en relacionalidad, fiesta o, dolor en mutación de los significantes hacia la vitalidad.

Me propongo ahora plantear algunas ideas que sirven de base para pensar, en los próximos capítulos, las propuestas artísticas específicas de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman, no sólo como subjetividades desobedientes, sino como planteamientos capaces de fisurar la aparente solidez y regularidad de la episteme patriarcolonial y, también, de ser capaces de servir de puente para transitar hacia modos de pensar y vivir más eróticamente. Esto último, en el sentido de permitir el ingreso del sentimiento de cuidado y la colectivización de la afectividad. Siguiendo a bell hooks: “Comprender que el eros es una fuerza que intensifica nuestro esfuerzo de autorrealización, que puede aportar una base epistemológica que nos permita explicar cómo conocemos aquello que conocemos” (hooks [1994] 2018, 7)

3. Reflexiones preliminares sobre la creación artística desde subjetividades liminales

Antes de continuar mi reflexión sobre los binarismos, desde corporalidades disidentes a éstos, quizá sea necesario que esboce lo que estoy comprendiendo por liminalidad, por un lado, y perfile lo que entreveo como subjetividades, por otro para, luego, continuar sobre la articulación de ambas nociones.

Con relación al concepto de liminalidad la comprendo, inicialmente, siguiendo la elaboración hecha por Víctor Turner ([1967]1980), esto es, como un estado transitorio, una migración iniciática de apertura y ambigüedad, un estado *in-between* (Bhabha 2002, 26)²⁵ imposible de romantizar porque propone relaciones sociales siempre conflictivas, problemáticas y problematizadoras, frente a las jerarquías.

Y, en sintonía con aquella lectura, también me interesa el uso metafórico que propone la escritora chicana Gloria Anzaldúa en su libro *Light in the dark/Luz en lo oscuro* —pensado y escrito en los años 70 del siglo XX— (2015) de este término. En ese libro, la autora alude a la “zona liminal” como un espacio de ocupación transicional o “nepantla” —como ocurre con su propio proceso escritural “salvaje” (Anzaldúa [1987] 1999) entre dos lenguas— para abrir procesos de transformación que generan crisis: “remolinos of multiple and conflictive worlviews”²⁶ (Anzaldúa 2015, 17). Un espacio que empuja a la “conciencia profunda” para la reescritura y las redefiniciones de la realidad, las identidades y la espiritualidad.

Nepantleras such as artistas/activistas help us mediante these transitions, help us make the crossings, an guide us through the transformation process —a process I call conocimiento.

²⁵ Homi Bhabha plantea importancia de atender aquellos momentos o procesos generados en la articulación cultural: “Estas esferas de la vida están relacionadas mediante una temporalidad “inter-media” [*in-between*] que aprecia el significado de estar en casa, mientras produce una imagen del mundo de la historia. Es el momento de la distancia estética que provee al relato un doble filo, que como el sujeto sudafricano mestizo representa una hibridez, una diferencia “interna”, un sujeto que habita el borde de una realidad “inter-media”.” (Bhabha, 2002, 30).

²⁶ Entiéndase que es la única manera de colocar en el texto esta cita, sobre todo atendiendo a las ideas que me interesa exponer en torno a la “zona liminal” y, la práctica que Anzaldúa abre a través del reconocimiento y puesta en escritura de su lenguaje nepantlero.

[Las nepantleras, como artistas/activistas nos ayudan mediante esas transiciones, nos ayudan a hacer los cruces, nos guían a través del proceso de transformación —un proceso que yo llamo conocimiento]²⁷ (Anzaldúa 2015, 17).

Entonces, una episteme *otra* puede surgir de ese ámbito intersticial, en el que las divisiones definitivas, las suplementariedades y las jerarquías pueden revelarse absurdas y hacer brotar “un relato de doble filo” (Bhabha 2002, 30).

valeria flores plantea en su libro *Interrupciones* (2013) que, ante la dicotomía de “la otredad como extrañeza”, creada por la “máquina de binarismos” (2013), que es la normalidad, es necesaria una deserción ante el modo de conocer normativo, renunciar a la fijación del otro y a la explicación desembocada desde la lógica dominante.

“El cuerpo es constitutivo de sujetos epistémicos” (Pacheco 2004, 190) aunque en la historia del conocimiento relatada por la civilización patriarcolonial este sujeto se apartara de la subjetividad, los afectos y su cuerpo.

Concepciones otras del cuerpo y de lo masculino y lo femenino, sujetos epistémicos otros, se han movido en la historia fuera del patrón occidental. Dice Catherine Walsh:

La dualidad de género implicaba una interpenetración de lo masculino y lo femenino, la existencia de entidades (reales y sobrenaturales) que incorporaban características femeninas y masculinas, matices de combinaciones y un continuum que fácilmente se movía entre polos (López Austin, citado en Marcos, 2006). Lo masculino-femenino en estas culturas ancestrales, y en muchas cosmologías y tradiciones ancestrales africanas también, es un significante de sabiduría y poder espiritual, un componente fundamental, y una metáfora de pensamiento, del cosmos y del universo, y del cuerpo individual (Walsh 2016, 43)

Entonces, debo continuar mis reflexiones, comprendiendo que esas subjetividades con las que trabajo forman parte de un abismo que no es “explicable” desde los términos de la episteme patriarcolonial y que, formando parte de mi propia subjetividad, en lo que implica toda su exterioridad a la norma, no son asibles por la lógica que define y ostenta contrastes estrictos de lo que son y lo que no son.

Las subjetividades travesti y trans, en su amplia heterogeneidad de intersección de liminalidades, desde sus cuerpos intervenidos por diversas tecnologías “feminizantes”,²⁸ cuestionan el sistema sexo-género, exponen la condición de devenir y

²⁷ Traducción propia.

²⁸ Aún al pensar en la transmasculinidad o las prácticas *Drag King*, afirmo que son amenazas e

transitoriedad de toda existencia y, también irrumpen en la uniformidad y definición de lo real (Bhabha 2002; Butler 2006a).

Justamente, dentro de estas exclusiones propias de las oposiciones binarias, algunos de los aspectos que han sufrido una negación taxativa son la ficción y la fantasía.

La fantasía, al ser concebida como un opuesto radical de lo real, ha quedado fuera del campo del conocimiento, ha sido concebida como una operación infantilizada que debe ser mantenida al margen de la ciencia y la producción de conocimiento.

Pero Anzaldúa señala que allí, en el *mundis imaginalis*, está la fuente de la creatividad, un sitio de borde privilegiado cuyos habitantes más frecuentes son artistas en estado de Nepantla, desde donde una especie de proceso alquímico puede dar lugar a la reinención de la realidad —“rereading/rewriting realities” (2015, 23)— para afectar todo, de manera extraordinaria, incluso la biología de los cuerpos y las geografías (Anzaldúa 2015, 23 -36).

injerencias en la esfera de la masculinidad, que son amenazantes en tanto que la “contaminan” de una feminidad indeseada para esa posición jerárquica que, por mandato, debe mostrarse completamente blindada.

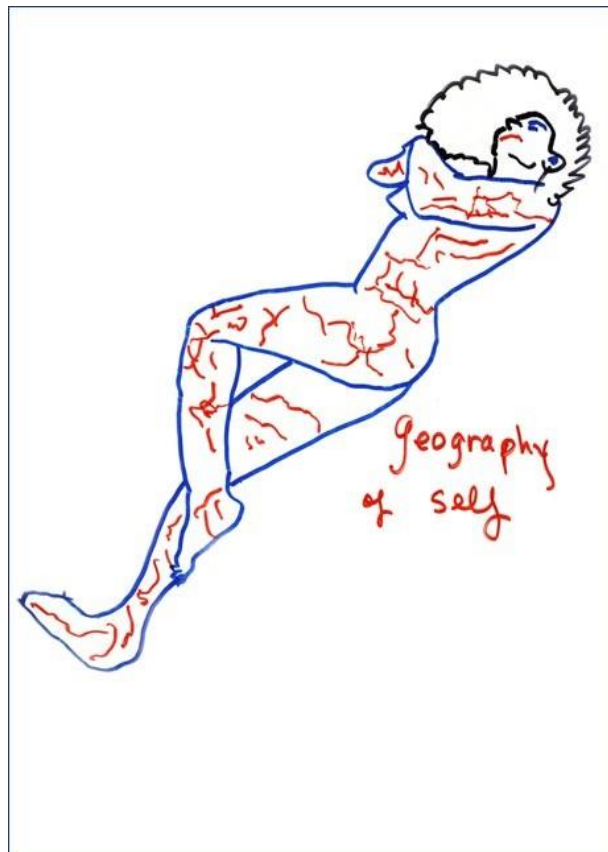


Figura 6. Gloria Anzaldúa, *Geography of Self*, s/f²⁹ Fuente: Gloria Anzaldúa (2015, 70)

Butler acota, con relación al vínculo entre la fantasía y el cuerpo que:

Postular posibilidades más allá de la norma o, incluso, postular un futuro diferente para la norma misma, es parte del trabajo de la fantasía, entendiendo como fantasía el tomar el cuerpo como punto de partida para una articulación que no esté siempre constreñida por el cuerpo tal como es (Butler 2006a, 50).

Es así como comprendo estos procesos que implican filtraciones y fisuras en las fronteras entre el cuerpo y el conocimiento, los géneros y los sexos, el cuerpo y la fantasía. Por eso me interesa señalar que la fantasía forma parte activamente visibilizada de las prácticas trans y travesti desde la percepción del cuerpo, de sí, de sus relaciones con los otros. Es desde la fantasía que sus subjetividades abren procesos retadores ante los límites normativos. A partir de esas operaciones ligadas al deseo, estas *border-*

²⁹ La fecha de este y otros dibujos no se sabe con certeza. Sin embargo, tras el trabajo curatorial realizado por Nina Hoechtl, Coco Gutiérrez-Magallanes, Julianne Gilland y Rian Lozano para la exposición *Entre Palabra e Imagen. Galería de Pensamiento de Gloria Anzaldúa*, CDMX, UAEM, abril - marzo 2016, podemos saber que “Algunos materiales no están fechados, pero muchos fueron creados durante uno de los períodos más activos de su carrera como docente, a mediados de la década de 1990” (Hoechtl, 2016) <http://uaemculturatlalpan.com/entrepalabraeimagen.html>

person —para Anzaldúa (2015, 62)— impulsan posibilidades que cuestionan las regulaciones del género —pero también de la episteme— de orden binario.

Para ampliar esta comprensión de la noción de subjetividades liminales, con su abierto uso de la fantasía, como opción desafiante ante la episteme binarista, propongo pensar a la figura del travesti como una de las más fértiles, y continuar en el análisis de los valores de estas subjetividades a través de la producción de conocimiento hecha desde la escritura creativa.

Esto, insistiendo en pensar el arte y la escritura como espacios de generación de saber no centralizado ni obediente al canon del *auctoritas*, es decir, como canal que

desafía a pensar los problemas en otras claves, a establecer una distancia crítica con los términos establecidos en fórmulas o convenciones, a subvertir la conformidad y autocomplacencia con los relatos que delimitan y circunscriben los territorios vitales de la imaginación política radical (flores 2013, 24)

Cuando me han pedido que radicalice mi posición y haga a un lado el arte —a pesar de mi consciencia e incomodidad con respecto a la marca colonial/moderna, capitalista y patriarcal que ha acumulado el término *arte*—, he tenido que insistir en mi negativa; explicar que eso sería ceder a ciertas delimitaciones logocéntricas que devalúan la potencia de las poéticas y la creación,³⁰ restarle espacio a los lenguajes del margen —y sus interlocuciones— que horadan las hegemonías, es decir, darle carta blanca a la eficaz, abarcadora y envolvente grilla simbólica diseñada por las industrias de la cultura global que coloniza nuestros imaginarios sociopolíticos, con todas las ramificaciones de sus medios favoreciendo, siempre, el patrón occidental-patriarcal-blanco-moderno-colonial-capitalista.

A esas fronteras que desdeñan la potencia de la *poiesis*³¹ y las lecturas necesarias alrededor de ellas, les vengo ofreciendo —a partir de mis trabajos en sus distintos formatos de escritura y exposición, siempre acompañados de las propuestas de artistas insurgentes— una opción para pensar los problemas de la modernidad, los binarismos, la colonialidad, el patriarcado, desde las prácticas poéticas que resisten en el afuera de

³⁰ Que cobra su fuerza justamente en la generación de sentidos inesperados desde su disfuncionalidad a las lógicas modernas, disciplinadas, reticuladas y capitalistas.

³¹ Entiendo por *poiesis* la actividad creadora que genera producciones intelectuales con intención crítica y transformadora desde formatos diversos, pero con inefable carga poética (más cercana a la comprensión de Heidegger sobre este tópico, que a la definición aristotélica utilizada por Walter D. Mignolo (2009 – 2015) en su propuesta particular alrededor de las “estéticas decoloniales”).

las pautas del mercado, las galerías, casas de subasta y todos los espacios privatizadores de la creación. Esas prácticas poéticas son claves porque incorporan lo que ni las interdisciplinas académicas, ni la política pueden.

He visto cómo el arte tiene la “plasticidad” y el arrojo para hacer fértiles aquellas rebeldías que los planteamientos de nuestros estudios culturales vienen exhortando, estimulando y promoviendo, en formatos insospechados, y a través de relaciones y cruces inauditos que desplazan el dominio de las lógicas que cuestionamos para plantear otras opciones.

Es por esto que me interesa la idea expresada por Nelson Maldonado-Torres (2015).³² Durante una ocasión en la que discutíamos la canción “Strange fruit”,³³ Maldonado-Torres afirmó que la tarea descolonizadora del conocimiento, y en consecuencia del ser, demanda tomar como bastiones a la poesía, los ritos, el performance, el arte o, en otras palabras, la creación, las invenciones de carácter simbólico, la *poiesis*.³⁴

Creo que, cuando Maldonado-Torres sugiere esta reflexión, está consciente de la importancia del trabajo con los imaginarios y cómo las invenciones simbólicas insurrectas³⁵ desarticulan estereotipos, desprograman lo emitido por los medios masivos, “empujan los límites de la cultura y la identidad”, como ha dicho Guillermo Gómez-Peña, sobre su propio quehacer (2011, 303).

En los dos siguientes capítulos me dedicaré a los aspectos de las propuestas desarrolladas por los dos artistas que ocupan el grueso de mi atención en esta tesis. En el capítulo II desarrollaré las exploraciones alrededor del Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano y, en el capítulo III, me dedicaré a plantear un análisis alrededor de las propuestas y experiencia de vida de Daniel B. Coleman.

³² Nelson Maldonado Torres (2015). Seminario Epistemologías de la Diferencia, Quito, DECUL.

³³ Billy Holiday (1939). *Strange fruit*, interpretada por Nina Simone. Una conmovedora pieza contra los linchamientos a los negros al Sur de los Estados Unidos.

³⁴ Es necesario continuar en la búsqueda de un término ajustado, sólo provisionalmente utilizo estos que son los que se identifican convencionalmente con los quehaceres a los que me estoy refiriendo.

³⁵ Esta es una labor en la que no sólo los artistas tienen incidencia. Aquí se hacen imprescindibles tanto la crítica como los distintos mecanismos de puesta en circulación de las ideas que sus propuestas detonan.

Capítulo segundo

Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional. Un modo de desbinarizar

no el paso de macho a hembra
sino el paso de la realidad al mito
(Giuseppe Campuzano 2013)

El *Museo Travesti del Perú* (MTP), más que un museo es un performance,³⁶ por esto no podrá ser descrito como si recorriéramos la muestra de una colección estable, con una determinada cantidad de objetos contabilizables, sobre los cuales mencionar las características formales que ayuden a imaginarlos uno a uno y, luego, avanzar en el análisis de sus sentidos.

Se trata de un trabajo heredero de los conceptualismos internacionales, pero, sobre todo, con mucha mayor fuerza y conexión, con las características de los conceptualismos experimentados en Latinoamérica.

Recordemos que estos últimos provienen de las respuestas creadoras surgidas frente a la dura represión y el cercenamiento de la libre expresión en el contexto de las dictaduras Latinoamericanas, en las que se debe añadir el hecho de que la homosexualidad fuera criminalizada y perseguida sin clemencia. La experiencia de Nestor Perlongher, exiliado en Brasil, resulta muy ilustrativa en este sentido. Pero, también, la posterior experiencia peruana en tiempos del fujimorismo es uno de los impulsos del Museo Travesti del Perú. De modo que, las preocupaciones políticas del MTP tienen un peso de axial importancia y, en muchas oportunidades, esto determinó los estratégicos modos fugaces en los que se formularon sus resoluciones y modos de intervención pública.

Este “museo” tuvo diversos montajes entre 2004 y 2013 llevados a cabo por su creador, ya mencionado en esta tesis, Giuseppe Campuzano, tanto en Lima, su lugar de

³⁶ En el segundo apartado del capítulo cuarto de esta tesis me dedico más detallada y específicamente al carácter performático de esta propuesta (junto con la de Daniel B. Coleman).

origen, sus lugares periféricos (Callao, Jesús María, La Molina, Los Olivos, Ricardo Palma, Miraflores, San Borja, San Isidro) como en otros lugares de Perú (Villa El Salvador, Arequipa, etc) y, en paralelo y más adelante, otras ciudades del mundo. Decía el artista en una charla realizada en Lima para *La Culpable* en el año 2008, a la que tituló “Concepto, contexto y proceso. Un museo travesti”:

Una de esas iniciativas es el Museo Travesti, que establecí en 2004 [...]. El museo consiste en una exhibición itinerante de obras de arte e información sobre las y los travestis desde tiempos históricos hasta la época actual. La exhibición ya ha sido mostrada en varios parques, plazas, bulevares, mercados, universidades y centros culturales a lo largo del Perú (Campuzano 2013a, 63 y 76).

En este capítulo me propongo extenderme en algunas aproximaciones que buscan colocar el énfasis en un análisis de carácter conceptual. Pero antes de dedicarme a estos aspectos, apuntaré que, en sus diversas apariciones, el MTP se constituyó a partir de una serie de performances, instalaciones, obras de artistas invitados, recortes de prensa e información, que experimentó transformaciones y maduraciones en la extensión de los años de su desarrollo, y según los sentidos, dinámicas y características de cada lugar intervenido.

Mencionaré algunos de los lugares y momentos claves en los que se presentó el Museo Travesti del Perú, aunque sin poder hacer aquí un recorrido todo lo exhaustivo que desearía, debido a que según lo ha narrado el propio artista en sus entrevistas son muchos, y no todos fueron documentados y/o publicada alguna información sobre su realización:

En 2004 el MTP salió por primera vez al público a través de la intervención titulada *Certamen. El Otro Sitio (Proyecto para un Museo Travesti)* al Museo de Sitio de la Batalla de Lima. Sobre este montaje Campuzano escribió:

Buscando una galería llegué al Museo de Sitio de la Batalla de Lima, o “Museo del Reducto” en Miraflores, estereotipo de una historia resuelta en los condicionamientos de género, para el caso nuestra eterna guerra con Chile: las mujeres víctimas de un enemigo indigno y el héroe. La sala idéntica al otro lado del corredor se planteaba como desafío y allí monté *Certamen (Proyecto para un Museo Travesti)* en 2004. Un concurso de belleza con candidatas de exclusivas colecciones, y otras no tanto, pero también una batalla [a la que también puede llamársele certamen en su sentido militar] que aquellas *misses* librarían... (Campuzano 2013a, 67).

También en 2006, el Museo Travesti del Perú se presentó en Arequipa. Sobre el evento de inauguración Campuzano relata:

En 2006 realicé una coreografía durante la inauguración de la muestra en Arequipa. La llamé *Cortapelo* —similar al bautismo en el contexto andino— y exploraba la relación de lo travesti y lo sagrado, un pasado como sacerdotisas y chamanes y el presente como devotas de vírgenes y santos (Campuzano 2013a, 71).



Figura 8. Giuseppe Campuzano, acción *Cortapelo*, en la inauguración del Museo Travesti del Perú en Arequipa, 2006. Fuente: Archivo Artea. Artes Vivas Artes Escénicas (AVAE) disponible en <http://archivoartea.uclm.es/artistas/giuseppe-campuzano/>

En 2007, en Lima, Campuzano ubicó una selección de documentos de esta memoria travesti en la trastienda del auditorio principal de la VI Conferencia de la *International Association for the Study of Sexuality, Culture and Society*, para simbolizar la marginación y “la situación actual de la comunidad travesti, tanto respecto de la sociedad en general como de las minorías sexuales y quienes trabajan por sus derechos” (Campuzano 2013a, 117).

En abril de 2008 se publicó el libro *Museo Travesti del Perú* (2008a) como asentamiento de cuatro años de investigación sistematizada:

Para ello se han documentado y contrastado diversas fuentes sobre el tema, tanto “oficiales” (el arte, la antropología y la historia), como “informales” (los procesos judiciales y la prensa escrita). Y más allá de una escritura occidental, las coreografías y los textiles costumbristas. También se ha reunido información de los estudios feministas y queer (Campuzano 2013a, 76).



Figura 9. Portada del libro de Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, 2008. Fuente: Lugar a Dudas, http://www.lugaradudas.org/archivo/archivo/2009/centro_de_documentacion/11_09_recomendados.html

Para una mejor orientación en este recorrido, haré una muy breve reseña del libro *Museo Travesti del Perú* (2008a). Luego del prólogo escrito por Giuseppe Campuzano, Mario Bellatín y el Micromuseo (representado por la artista Susana Torres y el curador Gustavo Buntinx) este libro se organiza a través de cuatro capítulos:

1. “Muestrario” es el capítulo más extenso del libro. En él Campuzano da cuenta de un sistema peruano de símbolos travesti, desde el arte y desde la historia, haciendo conexiones visuales y textuales, entre períodos que se mueven en oscilaciones que van de los vestigios preincaicos a la época contemporánea, a través de reflexiones que su autor subdividió en ocho partes: terapéutica; poder; dualidad; plumaria; preceptiva; epopeya; mestizaje; coreografía.
2. En “Glosario”, Campuzano organiza y explica distintos significados y significantes claves de la genealogía travesti sobre la que se sostiene el MTP.
3. “Archivo” es un capítulo dedicado a mostrar el repertorio recabado por el autor en torno a lo travesti, siguiendo los modos en que la prensa escrita construye una identidad, alienta la persecución o el asesinato, y proyecta las acciones de contraofensiva por parte de las travestis. Al final del capítulo su autor escribe:

Hemos de elaborar entonces el identikit travesti, no el policiaco dispuesto para su arresto, sino aquel que contenga el arresto necesario para lograr una real transformación. Sus gritos resuenan como si fueran al encuentro de un objetivo impostergradable, no conocen el significado de la derrota (Onda, 19 de setiembre de 1991), en este nuevo certamen que hoy es gesta y no más autocompasión (Campuzano 2008a, 122).

4. El capítulo titulado “Estadística” está dedicado a un relato de la historia de la persecución vivida por las travestis peruanas, pero justamente, para elaborar una perspectiva no autocompasiva, este acápite está hecho a modo de fichas técnicas que han sido transformadas en información fría, sin emociones que la medien.

El libro fue presentado el 3 de abril de 2008, en el Centro Cultural España con una performance festiva, con música y bailes andinos, en la que Campuzano se travistió de chola (Ver Figura 18), estuvieron presentes travestis muy diversas, y la cobertura de los medios se hizo presente,³⁷ provocándose un giro, al menos momentáneo, en la proyección mediática y en la percepción pública de las travestis.

En noviembre de 2008 el MTP participó en una residencia en La Habana gracias al proyecto Batiscafo-Triangle Hearts. El artista convirtió esta residencia en una oportunidad para indagar en las “estrategias sexuales de la sociedad habanera” (Campuzano 2013a, 115). También aquí empleo la metodología de compilación de documentos y elementos artísticos, religiosos y políticos, para la conformación de un archivo sexual de la nación cubana, detectando también, aunque de otro modo, “el mapa de una nación doble cubana” (Campuzano 2013a, 189).

En 2009, a través del proyecto MTP, Campuzano presentó un dibujo ampliado de la cerámica ritual mochica para el acceso del Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela junto a una réplica de una pieza de cerámica que “usurpaba” la original, un biombo con un collage de reproducciones del archivo travesti y un texto explicativo.



Figura 10. Dibujo de las imágenes presentes en una botella de cerámica ritual mochica del siglo V-VII, realizado por Christopher B. Donnan, extraído del Archive University of California, Los Angeles, y seleccionada por Campuzano para el MTP.

³⁷ Reseña en televisión hecha en *TvPerú*, 2008. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=g8hjIMTQ21Q&feature=emb_logo

En agosto de 2009, el MTP se presentó en Bogotá, en el marco del VII Encuentro de Performance y Política del Instituto Hemisférico de la Universidad de Nueva York, donde la propuesta se concentró en la presentación de unas danzas rituales del Perú prehispánico —“Danza de Males”—, “como espacios políticos para otras ciudadanías” (Campuzano 2013a, 189), y dándole vida a los objetos exhibidos mientras cruzaba las memorias compartidas entre Colombia y Perú, a través de la presentación del bailarín colombiano Gerardo Rosero y las *drag queens* invitadas al evento.



Figura 11. Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, “Danza de Males”, 2009 Performance, VII Encuentro de Performance y Política del Instituto Hemisférico.

También en 2009, el MTP se presentó para la I Trienal de Artes Visuales de Chile (Santiago de Chile), donde ironizó los montajes de los museos históricos y antropológicos en la organización de su temporalidad lineal.

En noviembre -diciembre de 2010, Campuzano desarrolló *Del pasquín sexual a la acción travesti*, una serie de intervenciones urbanas con un cartel- pasquín, graffitis callejeros y una publicación informal, en el marco del evento efectuado en el Museo Reina Sofía y organizado por la Red Conceptualismos del Sur, titulado “Memorias disruptivas: Tácticas para entrar y salir de los bicentenarios en América Latina y El Caribe” con la complicidad de varios de los integrantes de esa Red y otros amigos.

También ese 2010 el MTP visitó Sao Paulo; Goiania; Campinas y Monterrey.

El 27 de febrero 2013 Giuseppe Campuzano haría la que sería su última performance, junto a Germaine Machuca (compañero creativo de Campuzano en todo

su recorrido), *Las dos Fridas. Sangre/Semen. Línea de vida*³⁸ en sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, en Lima, como parte de la muestra *Línea de vida* (Museo Travesti del Perú). Diría el artista en un post en su muro de Facebook publicado el 27 de febrero de 2013:

Retrato [Ver figura 42] que antecede a una performance, donde mi cuerpo enfermo mide sus fuerzas a la vez que prosigue el travestismo de los cuerpos. Como infección amorosa en colabor con Germain Machuca, miembro de ese clan que algunos llamaron los clones, cuya consigna era socializar pintarrajeadas, y cuando, parafraseando a Francisco Casas, hicimos nuestras mejores performances. Otro amor: las Yeguas, las Teatro del Sol, Genesis & Lady Jaye Breyer P-Orridge, que va coleccionándose en museo travesti. Un dolor que se transforma en placer, donde la prótesis es ya parte del ajuar. La vida y la muerte donde, por supuesto, somos las moiras, mitosis como simulacro travesti y pura reencarnación (Campuzano FB, 2013c).

Y recientemente, en 2019, Ana Longoni publicó el artículo “Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina” donde relata la acción:

Luego de cuatro días de exposición del archivo, Giuseppe Campuzano realizó una performance junto al actor Germain Machuca, su amigo de correrías de muchos años y quien asumió la amorosa y dura tarea de cuidarlo y acompañarlo en el proceso de su enfermedad. La acción comenzó cuando entraron en silencio y sin previo aviso a la sala y empezaron a recorrerla. Giuseppe devino en espectador de su propio museo, de su línea de vida, llevado lentamente por Germain en silla de ruedas. Ambos vestían un atuendo semejante, como réplicas complementarias del mismo personaje: las cabezas rapadas, un maquillaje copioso en una mitad del rostro dividido en dos mediante una traza de pintura negra, y un vestuario en el que se superponían elementos médicos (cuellos ortopédicos), cinturones sadomasoquistas, imágenes religiosas (el corazón de Jesús en el pecho), coloridas faldas andinas y altos tacones. Sus cuerpos estaban interconectados mediante un largo tubo de transfusión, que por momentos parecía apresar o maniatar al enfermo. Finalmente, Giuseppe –ya muy débil y ayudado, o más bien abrazado, por Germain– cortó con una tijera el tubo que los vinculaba, rompiendo la simbiosis de los siameses. Se dejaba ir/ lo dejaba ir (Longoni 2019, 71).

³⁸ El videoregistro de esta acción fue realizado por Karen Bernedo el 27 de febrero de 2013 y está disponible en https://vimeo.com/70049978?fbclid=IwAR1rutcGxiTS6KB_zKQ6AySkSsXfeGs7HIXGJrd36fLmro45FMdCDX-yngI Vimeo



Figura 12. *Las dos Fridas – Línea de Vida*, 2013. Momento de corte del tubo de vínculo. Fuente: Muro de FB de Giuseppe Campuzano.

En cada una de esas presentaciones, el MTP fue uno distinto. A veces el artista creaba obras específicas para el lugar y el momento donde se presentaba. Por esto mismo, Campuzano aclaraba en su charla, ya antes citada aquí, “Concepto, contexto y proceso. Un museo travesti” que: “La colección física del Museo Travesti no existe. Este es un museo virtual en metamorfosis” (Campuzano 2013a, 68).

Además de los trazos discontinuos que dejo acá sobre la ruta seguida por el MTP, es posible mencionar buena parte, no la totalidad, de los artistas y sus obras, otros objetos y elementos que formaron parte de este proyecto. Aunque estas menciones sólo podrán basarse en aquello que quedó registrado, a modo de catálogo, en el libro homónimo de 2008, significando apenas un mínimo recorte del proyecto y de los modos en que se presentó, y no registrando muchas acciones, obras y sentidos construidos durante y después de la elaboración de esa publicación. Formaron parte del MTP piezas como:

La máscara para chonguinada y tunantada de un artesano huancaíno (2004); la aparición para vestir de la Virgen hecha por un artesano cusqueño (2006); el registro de la botella moche del siglo IV-V D. NE de tierra cocida y pintada (21, 6 x 14, 9 x 11, 7) cm tomado de una pieza del Museo Larco; las pinturas de Christian Bendayán, *Estética Center*, de 1998 (hecha en acrílico sobre madera, de 150 x 250 cm), *Todos por alguien lloramos*, de 2000 (díptico al óleo sobre tela de 100 x 420 cm.) y *Autorretrato* de 1997 (acrílico sobre cartulina de 69 x 50 cm); La infografía sobre papel de 8, 5 por 52 cm, de Cecilia Noriega Bozovich titulada “El último brunch”, Proyecto *Todos somos presidenciables*, 2001 (en la que aparece Campuzano travestido de presidenta del Perú); la infografía sobre papel hecha por Jaime Higa en 2003, titulada *La libertad guiando al pueblo* de 37.5 x 28 cm; *El Mapa del Reino de Indias* hecho por Felipe Guamán Poma de Ayala — Mapamundi del reino de las Indias de 1615-1616 (hecho en tinta sobre papel con dimensiones de 20, 5 x 29 cm); el símbolo de Virachchapachayachachip, de circa 1615, hecho en tinta sobre papel (13.8 x 12.8 cm); las dos fotografías (papel con emulsión de plata de 40 x 50 cm), de Annie Bungeroth, tituladas “Lorena” de 1995 “La Chunga con la Charapa” de 1997, ambas de la serie *Comunidad cristiana de travestis de la Virgen de la Puerta*; el muñeco industrial de vinilo con mecanismo musical, intervenido con vestido de rayón, peluche, encaje, cinta, greca y laminado, titulado *Ken-El* del artista Jaime Romero, 2002, de 34.9 x 21.5 x 18 cm; el *Arcángel Arcabusero* de la Escuela Cusqueña del siglo XVIII, hecho al óleo sobre lienzo (90 x 80 cm); los zapatos de Carla Aucaylle Quispe, “objeto encontrado” de Giuseppe Campuzano, al que tituló en 2004 *La Carlita* (15 x 9.2 x 23 cm), y la infografía sobre vinilo autoadhesivo, del mismo autor (Campuzano) titulada *DNI* (De Natura Incertus) de 2004 (110 x 144 cm); los grabados digitales sobre papel de Javier Sotomayor de 2006-2007, titulados “Original I: Marilyn-Amaru”, “Original II: Farrah-Amaru” y “Original III: Dina-Amaru” (las tres de 100 x 75 cm) de la serie *La falsificación de las Tupamaru*; la serie serigrafías sobre fotocopias de 1988 (A-3: 42 x 29,7 cm) del proyecto de NN-Perú titulada *Mito-Muerto*, en las que Mao, Mariátegui y Arguedas, aparecen travestidos y con un código de barras; la litografía del año 1854 de Ignacio Merino con el nombre de *Tapadas* (9,8 x 7,3 cm); las dos *cartes de visite* del siglo XIX, fotografía *Cantante de ópera china* del Fotógrafo limeño, del álbum “Recuerdos del Perú”

de Courret Hermanos, de circa 1870 (8.5 x 5 cm), y *Rafael Castro en traje de máscara* de 1861 (8,5 x 5,6 cm); la acuarela sobre papel de 1836- 1837, pintada por Léonce Angrand como *Escena de calle. Hermano lego del convento de los recoletos pidiendo limosna por la ciudad, mulato maricón con gran traje de calle, estudiante de filosofía del Colegio San Carlos o de la Universidad de Lima con gran traje de parada* (22,8 x 28 cm); la fotografía carnet de 1970 de una Coccinelle hecha por algún fotógrafo limeño; la infografía sobre vinilo autoadhesivo, serie titulada *Tu y yo* de 2002, de Christian Flores, y la pintura, también de Flores, en acrílico sobre lienzo, titulada *La Virgen del Pan* de 2001 (130 x 100 cm); las acuarelas sobre papel de 1782- 1785 pintadas por Baltasar Jaime Martínez Compañón y conocidas como *Danza de los Parlampanes* y *Danza de hombres vestidos de muger* [ortografía del castellano antiguo] (22,8 x 16,5 cm); la impresión cromogénica de Alejandro Gómez de Tuddo titulada *La virgen de las guacas* (una famosa fotografía de Campuzano travestido de Virgen en la costa limeña) de 2007 (70 x 194 cm) y el archivo de 40 años de recortes de prensa, al que en ocasiones Campuzano llamó *Identikit*.

Como creo que se puede imaginar, a través de la limitada cronología que he organizado líneas atrás (y que no he visto publicada de esta manera en ninguno de los textos y documentos revisados), los objetos mencionados tuvieron muchas versiones y fueron dispuestos en vínculos curatoriales de una variabilidad prácticamente indescriptible a profundidad.

En esta tesis menciono, comento y analizo más en detalle —sobre todo en lo que sigue en este capítulo, y en el capítulo cuarto— algunas de estas propuestas de Campuzano y el Museo Travesti del Perú, que revelan sentidos elucidarios para los propósitos perfilados.

Habiendo descrito *grosso modo* la trayectoria y componentes del MTP, ahora me dispongo a desarrollar un análisis sobre la fuerza conceptual de este proyecto.



Figura 13. Captura de pantalla de puesta del *Museo Travesti del Perú* en Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, en el marco del VII Encuentro del Hemispheric. Instituto de Performance y Política: “Ciudadanía en Escena: Entradas y salidas de los derechos culturales”, 21 al 30 de agosto de 2009. Fotografía: Julio Pantoja. Fuente: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/enc09-performances/item/82-09-guiseppe-campuzano/82-09-guiseppe-campuzano>

En estos años recientes se ha escrito mucho sobre el Museo Travesti del Perú. El propio Giuseppe Campuzano realizó una serie de textos a lo largo del desarrollo de este proyecto en los que abordó muy distintos aspectos acerca de este.

No obstante, como ya lo he anunciado antes, el esfuerzo al que busco avocarme está más relacionado con el tejido de las distintas perspectivas que permiten desbrozar las contribuciones reflexivas y argumentales que percibo, a partir de una lectura del MTP —como proyecto proveniente de estrategias artísticas de simulación— a partir de una experiencia corporal que articula cuestionamientos al canon de la historia, a los relatos del Estado-nación, al sexismo, al propio campo del arte. Pero, sobre todo, me importa el abordaje de estas problemáticas y su desembocadura en la posibilidad de influencia crítica sobre los patrones epistémicos hegemónicos.

Por eso, este texto busca reunir la revisión de distintos aspectos que vienen siendo de mi interés alrededor del Museo Travesti del Perú, en tanto que es una propuesta que he tomado como puntal en mi investigación sobre/con posicionamientos artísticos,

desde el cuerpo, frente a la dominación patriarcal-colonial-moderno-capitalista, y sus implicaciones históricas hasta la actualidad.

Mi aproximación al legado del artista peruano Giuseppe Campuzano, desde 2009 y aún ahora, después de su fallecimiento en el año 2013, se ha visto avivada por los intercambios con distintos colegas tanto dentro del Doctorado seguido en Estudios Culturales Latinoamericanos IV de la *Universidad Andina Simón Bolívar*, como en la conversación sostenida con valiosos investigadores latinoamericanos, además del contacto constante que he mantenido con distintos momentos de esta propuesta, incluyendo la relación que pude establecer con quienes compartieron esta experiencia creadora.

El enfoque planteado a continuación se inserta en preocupaciones que implican mi propia condición de mujer latinoamericana en el contexto de realidades análogas a la cacería de brujas efectuada hace varios siglos atrás, y está situado entre una mezcla de preocupaciones que han integrado los debates de las teorías y prácticas que incluyen las derivas de herencia poscolonial, las de la opción decolonial, algunos aportes provenientes de las perspectivas del transfeminismo, los feminismos comunitarios, aquellos que se identifican como feminismos poscoloniales y los decoloniales, en permanente construcción y debates constantes. Una conjunción, ésta, que intenta agudizar la mirada, desde varios ángulos, alrededor de los pactos que han fortalecido los mecanismos de subyugación de todo lo marcado por la feminidad racializada y geopolíticamente subalternizada.

La aproximación a la complejidad de estas discusiones, hecha desde la valoración, identificación y análisis de los métodos y tramas que proponen hoy algunos lenguajes artísticos latinoamericanos —de seguro los menos funcionales al mercado neoliberal del arte, responde a la capacidad de combinatorias inusitadas que el ámbito de la invención poética puede llegar a configurar en lo que Giuseppe Campuzano reconoce como “no el paso de macho a hembra sino el paso de la realidad al mito” (Campuzano 2013, 235).

1. **Travestida: Un museo desobediente para recuperar la memoria o De “la flecha del tiempo” a la “coreografía de antiguos y contemporáneos”**

Me interesa ahora reconocer en la figura del travesti una potencia simulacral, y el simulacro como táctica empleada en el *Museo Travesti del Perú*, para hacer estallar los argumentos de la institucionalidad patriarcal-colonial-moderna, pero también busco, identificar los aportes que este proyecto ha dejado como legado para el fortalecimiento de una episteme desbinarizada y no esencialista, a partir de un abandono de la necesidad de modelar identidades fijadas y, al contrario, ofrecer modos de sanación de las heridas colonial-patriarcales desde la *poiesis*, las afinidades con el mestizaje conflictivo, y el accionar travesti que los amalgama.

El escritor cubano Severo Sarduy, puede guiarnos a posibles lecturas propositivas de fugas ante la episteme dominante, desde una aproximación no científica sino poética, a partir de la revisión de su ensayo *La simulación* (Sarduy 1982).

Sarduy parte de tres fenómenos de la visualidad barroca: copia, anamorfosis y *trompe l'oeil*. Estos tres fenómenos logran la “perversión” de la transparencia, unidireccionalidad y rigidez de la perspectiva renacentista —entendida en sentido conceptual y perceptual a la vez—, y provocan la necesidad de desplazarse, de volver a mirar, entrar en incertidumbre, dudar y preguntar.

En el caso particular de la anamorfosis, se trata de imágenes con formas alteradas por medio de efectos ópticos que contienen, sugeridas, otras imágenes que sólo se pueden percibir desde una movilización del ángulo de visión.

Para Sarduy la imagen anamórfica está directamente relacionada con la “Revolución Copernicana”, el desdoblamiento del centro, que se transforma en una elipsis. Una transformación que repercutió en la vida y su imaginario a partir del Siglo XVI, y que es parte constitutiva de los sentidos del barroco.



Figura 14. Hans Holbein el joven, *Los embajadores*, 1533. Óleo sobre roble. National Gallery de Londres.

Esta obra es analizada por Sarduy en su ensayo *La simulación* (1982), para referirse con detalle al doble efecto espacial y alegórico de la anamorfosis.

El travesti implica, para Sarduy, una operación que parte de la apariencia, transita desde la acción de *copiar* la “idea” de mujer, engañando al ojo; se mueve en la producción del retorcido desconcierto de la anamorfosis, y evoca la tachadura del macho.

Según Sarduy, la anamorfosis “aparece pues como la perversión de la perspectiva y de su código —presentar de frente, ver de frente—, del mismo modo que la alegoría aparece como la degradación de la narración natural” (Sarduy 1974, 49). Entonces, con este autor, el travesti también se nos revela como espacio que exhorta una lectura doble, descentrada:

- Primero hay que trasladarse para poder descubrir la figura que se oculta en la apariencia inicial de la imagen.
- Luego, hay que emprender un ejercicio de interpretación del significado resguardado en la alegoría.

Nos dice Severo Sarduy, citando la *Théorie du nuage* de Hubert Damisch (1972) :

para percibirla el espectador debe desplazarse hasta un punto dado, ese en que “gracias al efecto de una variación de escritura, se revelan los límites que el código impone a la construcción de la perspectiva, las prohibiciones que gobiernan su funcionamiento “normal”. Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste

sistemático y ello —hay que insistir— utilizando los medios mismos del código, definido como regulador (Sarduy 1974, 49 -50).

El travesti —añado, para continuar con la analogía de la anamorfosis— también coloca en crisis el sentido de la apariencia femenina, al desbordarla: Se trata de una hiper mujer. Por esto revela, simultáneamente con lo antes apuntado, el tiránico esfuerzo que ella —mujer— debe realizar, cotidianamente, por mandato de género como ejercicio de supervivencia —al modo en que esta operación *hipertélica*³⁹ de camuflaje de supervivencia funciona en los insectos y otros animales.

La presencia travesti es basculante, disruptora semántica de los significantes de género. Es un algoritmo que, desde la fragilidad y mutabilidad del disfraz, resulta amenazante para “la precariedad de la identidad del género” (Franco 1996, 119), al brindar un modo de ser-siendo no estable y legible, sino siempre transitorio, performático e incierto.

La “anamorfia” del travesti está asociada también al Barroco y a lo femenino, como estrategias que, desde su difícil deciframiento vulneran, suplementariamente, las estructuras de dominación a través de la creación de espacios imaginativos —de fantasía— como subterfugio para la navegación.

³⁹ Este es un término utilizado por Severo Sarduy en su ensayo *La Simulación* (1982). Con él hace una analogía entre el travesti y los insectos. La estrategia: producción de ornamentos miméticos, ya sea como trampa, como camuflaje que funcionan ambivalentemente como mecanismo de supervivencia de los insectos u otros animales —como la mariposa que se convierte en hoja— pero, también, como juego placentero que puede llevar al animal —al igual que al travesti— a la muerte en un “despliegue inútil”, “lujo peligroso”, de su desmesura.



Figura 15. Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, 2004 Parque de La Exposición, Lima. Tomado de Campuzano 2008a. MTP como instalación callejera, quiosco ambulante e informal.

Cuando Giuseppe Campuzano abrió el proceso —ya descrito en la primera parte de este capítulo— de concepción y exposición de acciones, instalaciones, intervenciones urbanas y textos que conformaron el Museo Travesti del Perú,⁴⁰ también, desde distintas aproximaciones, dejó ver entre las diversas complejidades de su propuesta, su crítica a la capacidad de reproducción simbólica⁴¹ que históricamente han ejercido los museos,

⁴⁰ Aunque el *Museo Travesti del Perú* se sigue reproduciendo en distintos lugares del mundo, sobre todo de la mano del curador peruano Miguel López, después del fallecimiento de su autor en 2013, me interesa, especialmente, hablar del proceso llevado adelante por el propio Giuseppe Campuzano. Las ediciones posteriores tienen características que se diferencian de las que le han dado origen y han cobrado connotaciones que discutiremos más adelante.

⁴¹ Pierre Bourdieu en *Intelectuales, política y poder* (2000), apunta que un sistema simbólico es un instrumento de conocimiento, construcción de realidad, inteligibilidad del mundo e integración social, a partir de estructuras que producen consenso y, a partir de él, una determinada manera de reproducción del orden social. Bourdieu concibe que los símbolos son una forma de capital que produce disputas entre las clases. Aquellos que tienen mayor influencia en la construcción de ideología tienen la capacidad de ejercer dominación sobre los otros, es decir “poder simbólico”. En un pie de página apunta las alentadoras palabras: “La destrucción de este poder de imposición simbólica, fundado sobre el desconocimiento, supone la *toma de conciencia* de lo arbitrario, es decir, el develamiento de la verdad objetiva y el aniquilamiento de la creencia: es en la medida en que destruye las falsas evidencias de la ortodoxia – restauración ficticia de la *doxa*– y neutraliza allí el poder de desmovilización, que el discurso heterodoxo encierra un poder simbólico de movilización y de subversión, poder de actualizar el poder potencial de las clases dominadas”. (Bourdieu, 2000, 73)

aunque también, la potencialidad que puede llegar a tener la museología —o quizá pueda ser adecuado decir “contramuseología”⁴² (Rodríguez Bencomo [2010] 2014, 85)—, entendida como jugada para contravenir el dispositivo de afianzamiento de los relatos de poder y jerarquía.

En el texto que Campuzano escribió para la edición del libro ya antes mencionado que lleva el mismo título de todo el proyecto: *Museo Travesti del Perú* (2008a), este filósofo, travesti, artista y activista subrayaba aquello que se le adjudicó por un lado y ocultó por otro a la figura del travesti con la instauración de la colonialidad, asimismo, asentaba su objetivo de generar subterfugios para vulnerar esa maquinaria museística y, como señaló uno de sus prologuistas, el escritor Mario Bellatín, “contar el horror en cuatro dimensiones” (Bellatín en Campuzano 2008a, 11). Para entonces llevaba alrededor de cuatro años minando aquel sistema de subyugación discursiva, desde la torsión de sus propias estrategias narrativas.

Por lo general, las que todavía hoy se entienden románticamente como “la casa de las musas”, en su versión moderna,⁴³ son instituciones atravesadas por el interés de sostener el funcionamiento del sistema de representación de las identidades articulado por el Estado-nación,⁴⁴ a través de la construcción de mitos que organicen los sentidos, valores y normas de la “comunidad imaginada” (Anderson 1983). Así lo plantea la museóloga Aurora León:

Coleccionismo y clase dominante se vinculan indisolublemente como un fenómeno típico de la ideología, el arte y la cultura a lo largo de los ciclos históricos. Este fenómeno, abastecido por una élite ilustrada y potente cumple una función precisa al imponer sus juicios estéticos al manipular la creación artística y al ejercer una influencia totalizadora en la historia de la cultura (León 1978, 15).

En síntesis, y como diría Bourdieu, los museos modernos son de los más efectivos “artefactos de la cultura dominante” (Horswell 2016, 224). De aquí que uno de los

⁴² Si los museos modernos fueron erigidos con la intención de crear una representación xinteresada en conectar con el presente a partir de una continuidad construida, ocultando vacíos, y justificando los espacios de poder; la “contramuseología” que apunto encuentra sustento en propuestas que, como la de Campuzano, plantean una desarticulación de la autoridad institucional del discurso museológico, hecha de continuidades históricas, éticas y estéticas que se sostienen sobre evidencias documentales y objetos probatorios. La contramuseología funciona a partir de elementos que contradicen la estabilidad espacial y la verdad indiscutible y totalizante de los museos y sus discursos.

⁴³ Al menos desde el siglo XVIII cuando se mundaniza el tiempo (Marramao, 1998) y se configura el trazado evolucionista de la historia.

⁴⁴ Entendido como Benedict Anderson (1993) los describió: como una noción de pueblo unificado por una misma historia, tradición y una lengua común.

propósitos del MTP sería afrontar la inercia discursiva que nos ha expropiado de la posibilidad de autodeterminar nuestra historia, sus tiempos, tramas, contenidos y de la posibilidad de pronunciar la palabra identidad (Bhabha 2002, 68). Al decir de Giuseppe Campuzano:

La exposición, las imágenes ordenadas y contadas como verdad irrefutable representan un discurso político contundente que gran parte de los espectadores acepta; y al asumir ese discurso se aprende que no somos protagonistas de nuestra propia historia (Campuzano [2008] 2013a, 75).

En la actualidad, desde hace casi dos décadas, han surgido nuevos posicionamientos alrededor de los relatos proyectados por los museos. De tal modo que, desde las revisiones a la ortodoxia museológica, y sobre todo desde los museos de arte contemporáneo del norte global, se ha venido planteando una museología crítica, en la cual ha aflorado la intención de dejar ver las tensiones políticas que la constituyen, de cuestionar la fachada de neutralidad y alardeada transparencia positivista de la que el concepto clásico de museo es heredero, y de reconocer este espacio como un lugar de disputas de sentido (Padró 2003, 57 -60).

Sin embargo, todavía estas formulaciones parecen, por un lado, permanecer más en el plano de una teoría sin contextos específicos — eminentemente euronortecentrada— que avanzar hacia una implementación concreta y, por otro, se muestran aisladas, y en buena medida desconocedoras, de los debates históricos que se vienen dando en los diversos espacios de producción de pensamiento crítico.

El MTP se adelantó a proporcionar opciones, haciendo un ejercicio *situado*⁴⁵—tal como lo entenderíamos con Donna Haraway—, de entrecruzamiento, desde sus márgenes, de problemáticas complejas de las que distintas disciplinas se han adueñado (museología, historia del arte, historia social y política, iconología, antropología, sociología, activismo político, archivología, entre otras), desde una *transindisciplina* que sólo permiten los lenguajes artísticos no afiliados a las lógicas del mercado neoliberal del arte.

⁴⁵ En el sentido acotado por Donna Haraway de “conocimiento situado” (1995), y comprendiendo que, al decir *situado*, estoy refiriéndome a la “experiencia vivida del travesti” (parafraseando a Fanon, 1952) que abrigaba el propio Campuzano y que se complejiza con su aproximación al conocimiento de la tradición cultural andina a partir de la androginia y el travestismo ancestrales (indígenas) experimentados en el Perú prehispánico, su lugar de origen o paisaje geopolítico.

Un tipo de temporalidad lineal, serial y homogénea (Anderson citado por Bhabha 2002, 58) oculta los quiebres y construye un régimen de representación que es hijo de Occidente,⁴⁶ de su Ilustración y de la “mundanización del tiempo” (Benjamin [c. 1940] 2011; Marramao 1998). Su estructura apegada a la idea de “lo nuevo” rompe con la tradición e impulsa una lectura cronológica deslindada de los designios divinos (Benjamin [c. 1940] 2011), esto es, la idea de que el pasado se puede estudiar, es irreversible —se crea el pasado histórico— y puede ser organizado selectivamente como una totalidad que apunta hacia el progreso (Rufer 2010, 19).

El nacimiento de las instituciones museísticas está directamente vinculado con esta ruptura discursiva que implica los procesos de configuración de esa comunidad simbólica que es la nación (Hall 2013, 390).

Los museos modernos se erigieron como uno de los espacios, por excelencia, para la creación de una esfera pública, una pedagogía de lo civil —dentro de la cual tuvo lugar el establecimiento de un nuevo, moderno, “régimen escópico”⁴⁷— y el levantamiento de hechos específicos que fueron transformados en objetos monumentales, esto es, en evidencias ejemplares que sirven para la construcción científica de la historia y su aparato retórico.

⁴⁶ No olvido aquí reconocer el trabajo de Edward Said con su libro *Orientalismo* (1978), que representó una línea divisoria en relación con los debates sobre “lo colonial” al identificar un discurso dominante que develó la visión colonial elaborada desde Occidente con respecto a Oriente (y al resto).

⁴⁷ Aquí es interesante asociar este apunte con la reflexión trabajada por Giacomo Marramao (2009, 47 -53) alrededor de las referencias espaciales en su vínculo con las coordenadas temporales a partir de la palabra perspectiva en su doble sentido:

- Espacial: en el que las asociaciones apuntan a la visualidad en el sentido en el que lo comprendieron Erwin Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* (1927), esto es, *ver con claridad* (más que *ver a través*) y Leon Battista Alberti en el que todo lo visible es representable desde un cuadrángulo estando directamente asociado con las ideas aristotélicas de mimesis y verosimilitud o “representar sobre una superficie unos objetos tal como éstos aparecen ante nuestros ojos desde una distancia determinada”. La perspectiva, según los estudios de Panofsky, proporcionó una *imago mundi* nacida en el Renacimiento [esto no es una coincidencia con respecto a 1492] que permitió un nivel de abstracción del espacio que se tradujo en “la homogeneidad del espacio geométrico dentro del cual todos los elementos constituyen ‘puntos’” (Marramao, 2009, 51) (punto de vista, punto de fuga, punto ciego) que coinciden a través del trazado de líneas para desembocar en un centro de observación. Aquí se entiende que se trata de coordenadas espaciales con implicaciones temporales.

- Temporal: entendido metafóricamente como “expectativa”, “previsión”, “posibilidad”, [enfoque epistemológico], una anticipación [proyección] del acontecimiento y no el acontecimiento mismo según el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Aquí se entiende que se trata de coordenadas temporales con implicaciones espaciales.

Junto con la propuesta de José Luis Brea, desde los estudios visuales, de cambio de “régimen escópico” —una categoría de Martin Jay (2005), entendiéndolo como el campo visual en el que “el ojo es un dispositivo de producción cognitiva” (Brea 2007, 148) a partir de una historicidad y una culturalidad, no neutras, sino políticamente construidas a partir de “un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia” (Brea 2007, 151) que condicionan los “actos de ver” en cada época y sociedades.

La división disciplinar también está implicada en el modo en que estas instituciones proyectaban la jerarquización organizada por una concepción del mundo y sus ideas en torno a la identidad. En esta división hay ciencias que estudian las culturas estancas en el pasado, y las que investigan a las sociedades del nuevo sujeto moderno, esto es, el Estado- nación o, dicho de otro modo, ciencias que estudian las sociedades sin historia y las que estudian sociedades con historia (Rufer 2010, 19).

Es por estas refundaciones epistémicas, movidas desde la configuración de la historia, que el investigador argentino Mario Rufer ha señalado la importancia de desmontar las nociones inertes de esa temporalidad, entendida como articulación mecánica y científica que establece un dominio de lo recordable. También a esto se debe que este autor haya dirigido sus indagaciones —desde las teorías poscoloniales y el giro decolonial en clave no excluyente— hacia el develamiento de la estrecha relación que hay entre las nociones políticas y los relatos articulados por las historias (especialmente nacionales), descartando las posibilidades alternas de inscripción de experiencias en el tiempo.

Justamente, es esto último lo que preciso que el *Museo Travesti del Perú* efectúa eficazmente al recoger los pedazos dejados, *exprofeso*, al descuido por la homogeneidad a la que apunta la historia mayúscula.

A partir de los fragmentos olvidados y/u ocultados, el MTP trama una nueva narración que desobedece a la “flecha del tiempo” patriarcal y colonial⁴⁸ impuesta por la modernidad nacida en 1492 —en el caso de Latinoamérica/ Abya Yala—, para crear la muestra de lo que Giuseppe Campuzano tituló como una “coreografía de antiguos y

⁴⁸ Apunto que la “flecha del tiempo” es patriarcal porque el relato historiográfico, y su periodización, no está construido desde las temporalidades de la experiencia femenina (y menos todavía la andrógina, feminizada o transgénica), sino que responde a un patrón epistémico propio de la masculinidad y el orden patriarcal. Tomo las palabras de la profesora Cecilia Lagunas para ejemplificar mi afirmación:

historiadoras angloamericanas principalmente (Jo-Ann McNamara, Jane Schulenburg, Carolyn Bynum, entre otras) coincidieron en cuestionar que, en los períodos considerados de progreso para el conjunto de la civilización occidental, por ejm., la Atenas Clásica, el Renacimiento o la Revolución Francesa, fueron para la mujer en realidad períodos en que perdieron status y lugares. Joan Kelly, en un artículo célebre, 'puso en duda que la experiencia histórica de las mujeres quedaba englobada en la experiencia histórica de la “humanidad” (Lagunas 1996, 29).

Igualmente, es colonial, porque las temporalidades fuera de la colonialidad tienen formatos muy distintos a los de la línea proyectada sin interrupciones e irreversiblemente, hacia adelante (pasado, presente, futuro).

contemporáneos” (Campuzano 2008a, 9), que revele otra posición posible, pero sobre todo necesaria, en las disputas alrededor de la *sujetidad*⁴⁹ histórica.

Recobrar la sujetidad implica hacer que la propia cultura, que en medio del tutelaje patriarcal-colonial-capitalista ha sido despojada de su capacidad de autoenunciarse y manejar sus propios modos de producción, tenga su propia presencia, descosificándola, recuperando la trama de sus narraciones, éticas y estéticas.

Esta es una operación que Campuzano, siendo filósofo como era, parece haber realizado, visiblemente, a partir del conocimiento y la experiencia de aquellos descentramientos del sujeto moderno que fueron puntualizados tan pedagógicamente por Stuart Hall⁵⁰ (2013, 384 -390). Haré aquí una síntesis que ayude a comprender a qué me refiero:

- La relectura de Marx que nos desplaza de la idea de que somos agentes de la historia.
- El descubrimiento del inconsciente freudiano produciendo un sujeto relacional y contradictorio que se forma (inacabadamente) sobre la base de procesos psíquicos y simbólicos del inconsciente que tendríamos que entender como identificación, más que como identidad, es decir, como procesos sin completación posible.
- El reconocimiento del lenguaje como precedente al sujeto, del que la identidad se estructura como lenguaje sin que podamos tener control sobre la significación (que es siempre inestable).
- El poder, identificado por Foucault, que es ejercido por las instituciones sobre la población y el individuo desde el disciplinamiento y el control.
- El impacto del feminismo a partir de la politización de la subjetividad, de los límites establecidos para lo “interior” y “exterior”, lo “privado” y lo “público” y la cadena de repercusiones que estas divisiones causan.

⁴⁹ Bolívar Echeverría define *sujetidad* como “el carácter de sujeto humano” (131 y 201). El sujeto con sujetidad es el no enajenado (en términos marxistas), “es el que se inventa los valores de uso, el que se inventa las cualidades, el creativo, el que inicia, y fundamenta toda la necesidad de cosmos de la vida concreta, ese sujeto, el sujeto que sería el elemento activo, ese sujeto, [aunque hoy] es un sujeto que está paralizado” (Echeverría, 2011, 171).

⁵⁰ Puntualizaciones que hace luego de decantar, en varios momentos, su propia perspectiva elaborada con las contribuciones de algunas teorías contemporáneas: una teoría materialista de la cultura, marxista y gramsciana; una atención a los aportes del postestructuralismo, de la teoría poscolonial; y, especialmente sensible, a los quiebres producidos por el feminismo.

2. Travestir

Siguiendo la tesis de Michael Horswell

los géneros y sexualidades periféricos en las Américas han sido largamente sometidos a la colonización y a exclusiones violentas que después fueron mapeadas sobre los discursos de la identidad nacional en formas que cruzan muchos otros límites de identidad, incluyendo raza, etnia, clase, religión y lugar de origen⁵¹ (Horswell 2016, 223).

El Museo Travesti del Perú lanzó, politizadamente, un puente que ha permitido que su público —cualquiera que haya sido el formato en el que se ha inmerso— descubra simultáneamente varios enlaces a los que, antes de la experiencia, quizá podía reconocer de manera aislada o descoyuntada, es decir, que la trama problemática había sido irreconocible antes de ella.

El MTP irrumpió con diversas intervenciones en el espacio público peruano desde 2004 para dejar ver, desde distintos tipos de testimonios, las inconsistencias y fisuras de ese Estado-nación, y todas las violencias coloniales y patriarcales —sin dramatismos y con un sentido del humor sanador— ante las diferencias mencionadas por Horswell, que fueron implantadas a partir de la invasión española.

Esta investigación-acción-artística⁵² de Campuzano —el MTP — mostró, desde el principio, su impulso primario de desmontar las ficciones políticas, sustentadoras del Estado-nación, y “sexuar sus instituciones”, dejando develado el dominio de un solo sexo-género sobre aquellas. Pero también subrayando la racialización que fue implantada en las realidades del mundo andino a raíz de la intrusión colonial.

Este trabajo de más de una década de investigación y modificaciones trasciende la mera crítica a la sexualidad, y se enfrenta con la historia en sus diversas especialidades —del arte y su crítica, la política, la social, la científica y la antropológica— y sus consecuencias actuales.

Es por esto que el propio autor apunta en un pie de página que “el travestismo se convierte en un modelo histórico y no metafórico para el desarrollo cultural de cualquier

⁵¹ El texto original de Horswell (2016), publicado en el artículo “The museum cross-dressed as a museum” dice: “peripheral genders and sexualities in the Americas have long been subject to colonization and violent exclusions that later were mapped onto discourses of national identity in ways that cross many other identity boundaries, including race, ethnicity, class, religion and place of origin” (traducción propia).

⁵² Volveré sobre este modo de nombrar la experiencia del *Museo Travesti del Perú* en textos siguientes. Por ahora me limitaré a aclarar que se trata de comprender ciertas propuestas artísticas más allá de la idea de obra acabada y como otros modos de construcción de conocimientos en formatos no necesariamente escritos.

territorio colonizado, tal como América” (Campuzano [2006] 2013a, 136), lo que demostrará con varios ejemplos que se transformaron en piezas dentro de las distintas versiones del MTP.

Para trastocar la temporalidad uniforme y vacía de la historia, donde eufemísticamente “cabén todos”, los argumentos de solidez identitaria del Estado-nación, y para “sexuar las instituciones” moderno coloniales Campuzano, en el “musexo”⁵³ que es el MTP, empleó varias tácticas de articulación a partir de lo que entiendo como un *travestismo múltiple e inverso*, quiero decir que es *múltiple* porque despliega varios travestimientos simultáneamente, y es *inverso* porque revierte travestimientos naturalizados, que pasan desapercibidos, y que han servido para el sostenimiento de la dominación interseccional o, para ser aún más específica:

- 1) Campuzano pensó el travestismo, desde su connotación más literal: Es decir, el creador del MTP le proporciona consistencia fáctica a la afirmación feminista “lo personal es político” (Millet 1970), al partir de su experiencia como travesti y de los testimonios de sus amistades, produciendo un entronque genealógico entre esa experiencia contemporánea, un archivo de cuarenta años de la prensa peruana —que parte de los 60 del siglo XX, y recoge datos fundamentales sobre la percepción y represión del travestismo en el Perú—, y las prácticas rituales del travestismo andino prehispánico —a través de estampas y réplicas de huacos eróticos de piezas de cerámica mochica⁵⁴—; el de los que resistieron durante la colonia —tomando como testimonio documentos iconográficos del siglo XIX como, grabados, acuarelas y litografías—, las tapadas limeñas y el de las fiestas y danzas travesti ancestrales que ocurren, aún hoy, al norte del Perú, entre otras memorias reavivadas, eventualmente, en este *contramuseo*.
- 2) Efectuó el travestimiento de la institución museo, y complejizó su presencia social, al concebirla como museo inestable y “falso” o, en términos de Severo Sarduy, “usurpador” (Sarduy 1999, 1272).⁵⁵

⁵³ Palabra inventada por Campuzano en una de sus obras gráficas Letanía/Tropo/Cifra, 2012

⁵⁴ La cultura Moche es preincáica (siglos II -VII), su cerámica es exponente del erotismo calificado de sodomita por los españoles.

⁵⁵ Sarduy apunta en su ensayo “La simulación” algunas ideas sobre la intensidad subversiva del travestismo como generador de extrañeza, al aparecer como un otro simulado, es decir, desde una

- 3) Develó las máscaras que la nación peruana ha empleado para legitimarse como tal —siendo siempre tan fallida como los (des)sujetxs a los que señala, persigue con saña y expulsa—. La afirmación de Campuzano “Toda peruanidad es un travestismo” (Campuzano 2008a, 8) es reconocible solo cuando quedan descubiertas las negaciones que ha realizado la nación permanentemente sobre aquello que la constituye.
- 4) Rememoró el travestismo ritual de la sabiduría ancestral amputado,⁵⁶ en el que, opera una relativización con respecto al binarismo de género.⁵⁷
- 5) Desmontó la ilusión kantiana del artista genio, al producir la experiencia del MTP movilizando su tesis desde la relación con activismos políticos y su intervención en conflictos sociales en plena efervescencia; trascendiendo la figura individual con la implicación de otros artistas en el desarrollo de sus argumentos; rompiendo los límites entre la figura del curador y el o los artistas.
- 6) La propuesta de Giuseppe Campuzano traza aquello que Rita Segato nombró como “interhistoricidades”,⁵⁸ es decir, proponiendo la refutación de la verdad

teatralidad que no imita, sino que usurpa al modelo mientras lo perturba.

⁵⁶ Mario Rufer alude a los hiatos invisibilizados en los que se producen coexistencias que desestabilizan la uniformidad histórica, que ejemplifica en la simultaneidad del telégrafo con rituales sacrificiales en África (Rufer 2010, 17).

⁵⁷ En el libro *Museo Travesti del Perú* (2008a) la postura de Campuzano se expone entre la idea de un género nómade, semejante al que plantea Rita Segato en relación con el mundo Yoruba (2003, 226-246) y la del *cotinuuum* de género como *Tinkuy* (Horswell 2010, 16-25). Es importante recordar que, al respecto, hay en la actualidad un arduo debate dentro de los feminismos comunitarios y decoloniales, entre cuyas perspectivas hay posicionamientos distintos respecto a la existencia de jerarquías de género antes o después de la colonia. Rita Segato (2003; 2011), Julieta Paredes (2010) y Lorena Cabnal (2010), entre otras, explican de modo distinto la existencia de un patriarcado previo a la intrusión colonial. María Lugones, desde “la colonialidad del género” (2008), acompaña la posición de Oyeronke Oyewumi (1997) en la negación de la existencia de género antes de la Colonia, esto es, afirman que el patriarcado llegó con la invasión colonial.

⁵⁸ Rita Segato ha propuesto este término desde un contexto algo distinto y a partir de la que ella ha llamado “la antropología por demanda”, cuando debió intervenir en el caso de despenalización del infanticidio en comunidades indígenas de Brasil. En “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial” Segato propone el término, refiriéndose a la necesidad de reconocer la pluralidad de los pueblos y su “autonomía deliberativa” para estructurar y producir sus propios procesos históricos. La autora cuestiona el concepto antropológico de “cultura”, en tanto que —señala— la construcción de un espejismo que “captura, estabiliza y postula como su objeto de observación disciplinar” aquellas costumbres y prácticas que se modifican constantemente, pero que, insertas en “la noción de pueblo, como vector histórico”, dejan ver la dinámica de agenciamientos colectivos que son capaces de generar, autodeterminadamente, un camino histórico particular. Segato, al exponer estas ideas, exige al Estado, lo que es su deber —según el análisis que ha desarrollado la antropóloga— “la devolución de la historia”. Es en este sentido que apunta a la sustitución del término *interculturalidad* por el de “interhistoricidad” (2011, 26). Sin embargo, es necesario acotar aquí que la perspectiva de la interculturalidad planteada por Catherine Walsh no contiene en su propuesta la noción de cultura tal como la ha caracterizado Segato, sino que plantea la interculturalidad como una aspiración:

colonial/patriarcal a partir de la toma por asalto de la autodeterminación de los cuerpos y del territorio —y aunque sólo momentánea y simbólicamente— asumiendo la vulnerabilidad de ese discurso canónico de la historia, para mostrar los elementos de una distinta de la que hace parte todo el Perú (y hacemos parte todas las comunidades que no integramos el poder colonial-patriarcal en cualquiera de sus dimensiones).



Figura 16. Giuseppe Campuzano, *Letanía/Tropo/Cifra*, 2012 (originalmente un collage digital y serigrafía sobre papel de 50 x 30 cm). Fuente: Campuzano (2013a).

“la interculturalidad se asienta en la necesidad de una transformación radical de las estructuras, instituciones y relaciones de la sociedad; por eso, es eje central de un proyecto histórico alternativo” para la refundación del Estado (Walsh 2008, 140 - 141). En este sentido, la propuesta de interhistoricidad no sería excluyente sino complementaria en relación con la de interculturalidad.

3. Travestismos: Simulaciones barrocas como desobediencia decolonial

El simulacro, como concepto, tiene una trayectoria en la filosofía occidental que parte de Epicuro (“eicon”), pasa por Lucrecio, George Bataille, Jean Baudrillard y Gilles Deleuze.

Particularmente, me interesa tocarlo acá como táctica neobarroca de insurgencia contra la moral cristiana colonial, desde el interior de los lenguajes institucionales que ésta creó para la subyugación de los pueblos colonizados.

En este sentido, el travestismo se convirtió, en incontables ocasiones, en un efectivo subterfugio político impulsado por el cuerpo.

Giuseppe Campuzano incorpora la experiencia de las tapadas en el MTP, como el relato de un atuendo que entrecruzó “memorias moras, criollas, mestizas, negras, indias y mariconas y del usufructo de las libertades del embozo ante la disociación colonial-monarquía” (Campuzano 2012, 4). La tapada fue a tal punto una amenaza, por el nivel de confusión que podía producir que, en 1586, la administración colonial española exigió a las limeñas descubrirse.



Figura 17. Ignacio Merino, *Tapadas*, 1854. Litografía. 9.8 x 7.3 cm. Biblioteca Manuel Solari Swayne, Lima. Fuente: Campuzano (2008a).

En este contexto, Campuzano destaca el caso del tapado Francisco Pro, quien fue desterrado de la Real Audiencia en 1803 por causas criminales. Condenas que respondieron a la asociación entre sodomía —y otras perversiones (Grusinsky 2006, 169)— e idolatría, doble pecado del que eran culpables los indígenas, en la supuesta fascinación por lo demoníaco, según habían sospechado los españoles desde su llegada, aunque con agudizaciones de creciente alarma a lo largo de la historia colonial.

El travestismo ha funcionado con efectos semejantes a los producidos por la apariencia de los *putti*, vírgenes o arcángeles pintados, tallados o esculpidos en las iglesias cristianas por mano de indígenas —con rasgos claramente locales o códigos más legibles para la mano que los realizó, que para el amo que las ordenó.

Serge Grusinsky reseña las arduas disputas surgidas en medio de la definición de la política colonial de las imágenes, que requería una estricta regulación con respecto a la producción y circulación de aquellas. Tanto la iglesia, como la corona y, por otro lado, los gremios de artistas, exigían la reglamentación de las imágenes en función de cuidar sus intereses (Grusinsky 2006, 108).

En relación con la mano de obra indígena, Grusinsky apunta que, por un lado los indígenas americanos fueron formados con la intención de que reprodujeran las imágenes sagradas del cristianismo y no continuaran idolatrando a sus dioses y, por otro, en ocasiones fueron cuestionados por sus interpretaciones híbridas, heterodoxas y/o clandestinas, como fue el caso del pintor indígena Alonso Martín en 1643, quien al parecer y sin que se pudiera definir si había sido por ignorancia o táctica, pintó un extraño San Miguel; o en 1775, cuando un funcionario de la Corona “hizo quitar una Virgen que le parecía particularmente fea: ‘estaba orlada de diversos signos y entre ambas piernas tenía un mono en cuero con inclinación a lo bajo del vientre, estaba coronada y el Padre eterno arriba’” (Grusinsky 2006, 161). Asimismo, este autor apunta, en el mismo capítulo, cómo algunas imágenes reciben un culto no reconocido por la Iglesia, como es el caso actual de la Virgen de la Puerta, venerada por la comunidad cristiana de travestis, que es destacada por Campuzano en el MTP (Campuzano 2008a, 31 y 74-81).

También algunas formas del cimarronaje, que dan clara cuenta de las fortalezas creativas de los africanos en América —aún en las más desgarradas condiciones de vida a las que los obligaron—, escaparon al desciframiento del ojo blanco, y forman parte de estos gestos que tienen aire de familia con el travestismo.

De modo que, de los cuerpos negados, condenados y expulsados por la racialización cristianocolonial, y el sexismo patriarcal que los calificó de sodomitas, aunque no podrían ser parte de las narrativas simbólicas en ninguna de sus expresiones de la iglesia y la Colonia, terminaron teniendo un espacio perseverante, que funciona como un “acto fallido del habla” (Lacan 1967), en aquellos templos cristianos y otras marcas en el espacio público, erigidas por la mano de obra esclavizada de las Indias coloniales.

El ejemplo de la tapada suscita en Campuzano la pregunta: “¿Y si tal estética de la simulación precedió a la ocupación?” (Campuzano 2012, 4) a lo que su propio MTP responde afirmativamente, al hacer visibles en reedición facsimilar las acciones andróginas rituales y los travestismos festivos que traen a la actualidad los legados ancestrales del Perú.⁵⁹

En relación con el travestimiento como simulacro, es posible identificar con facilidad su afinidad con la noción del engaño y de lo incierto, como vía que permite abrir un juego vacilante, desde la apariencia. Sin embargo, Mabel Moraña apunta cómo la máscara, junto con lo que con ella relaciona al carnaval y la mímica, es la mejor expresión de la cosmovisión barroca, no tanto por el engaño a los ojos, la artificiosidad o el ocultamiento detrás de ella, sino porque vincula “zonas de conflicto” como adentro-afuera, unidos-separados (Moraña 1998, 99), esto sería, coloca en crisis los binarismos dicotómicos del pensamiento occidental introducido por la colonia.

Sor Juana Inés de la Cruz resulta ser un ejemplo interesante al pensar el travestimiento barroco que surgió frente a la represión patriarcal-colonial de la que fue víctima durante toda su vida, dejando ver cómo fueron precisamente aquellas coerciones las que más estimularon, paradójicamente, la aparición de distintas ambivalencias como estrategias discursivas. Mabel Moraña habla de los dobles entre la intimidad y el espacio público en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, de quien dice: “utiliza la palabra como máscara que alternativamente vela y revela, pliega y despliega la identidad de quien la ejerce” (Moraña 1998, 101).

Campuzano también activa estrategias discursivas de modo barroco, al hacer borrosos los límites, produciendo imágenes adrede fallidas que provocan tachaduras

⁵⁹ Es muy probable que la diferencia entre la simulación antes y después de la colonia esté en la percepción moral de la misma y en los mecanismos de represión implementados con la incursión de la iglesia.

“aberradas” de lo dominante. O, dicho de otro modo, y sintetizando lo que hasta ahora he desarrollado en este capítulo, Campuzano se traviste, feminiza y traviste todo: el museo, la nación, la historia contada hasta la actualidad.

Homi Bhabha observa cómo “el mimetismo emerge como una de las estrategias más elusivas y eficaces del poder y del conocimiento colonial” (2002, 111). El juego entre el ser y el parecer ha sido promovido por el discurso hegemónico para poder crear la diferencia desde la falta que permite la vigilancia y el disciplinamiento, dice Bhabha (2002).

Entonces, el Museo Travesti del Perú aprovecha la situación de ambivalencia implantada por la colonia, la acentúa y, a partir de acciones, registros y documentos diversos, devuelve ese juego mimético.

Michael Horswell, acompañado por conceptos como “órbita de similitudes”, “proliferación” y “lectura radial”,⁶⁰ desarrollados por Severo Sarduy en torno al barroco —asumido por él como interrupción epistémica y no como ruptura meramente estética— lee al MTP como un incremento acelerado de significantes que resulta restaurador de aquello que la colonización extirpó:

Con cada ítem añadido al museo, el significante, entendido como el sujeto [travesti]⁶¹ obliterado de la historia normativa de género, es reemplazado por la proliferación de signos —que funciona como una obra de arte barroco, arquitectura o literatura— sacando nuevamente los temas exiliados de la historia peruana y colocando a la vista el agujero de la historia nacional. Pero, más que reificar esta subjetividad, la proliferación de significantes del museo pone en tela de juicio los discursos dominantes sobre la identidad⁶² (Horswell 2016, 228)

⁶⁰ Definida en palabras del propio Severo Sarduy “lectura radial que connote, como ninguna otra, una presencia, la de su elipsis señala la marca significativa ausente, ese a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio” (Sarduy, [1972], 1984, 172)

⁶¹ La palabra entre corchetes sustituye el término *transgender* utilizado por Horswell en el texto original. En este aspecto, tengo una diferencia con Horswell en el uso indistinto que el autor hace en el texto citado de los términos *travesti* y *transgender*. Yo concuerdo con Sarduy (1999, 1300) en que se trata de dos corporalidades diferentes —aunque en el caso de Sarduy para cuestionar al transgénero— pero, a diferencia de la posición tomada por Sarduy, asumo que, si bien travesti y transgénero se relacionan, de modo distinto, al discutir o enfrentar al mundo heteronormativo, considero de suma relevancia tomar en cuenta e insistir en esta distinción.

⁶² Traducción propia del texto: “With each item added to the museum, the signifier understood as the maligned transgender subject of gender normative history obliterated to be replaced by proliferación of signs —functioning like a Baroque work art, architecture or literature— that pulls that exiled subjects of Peruvian history back into the hole of national history. But, rather than reify this subjectivity, the museum's proliferation of signifiers puts into question the dominant discourses on identity” (Horswell 2016, 228)

Frente a la aspiración occidental y colonial de la unidad, linealidad y certeza geométrica de la perspectiva aristotélica —directamente asociada con la “flecha del tiempo” que instauró una historia autorizada—, Campuzano devela las yuxtaposiciones y pluralidades que, existiendo han sido ocultadas, obligando a la producción de un “proceso travesti donde los nativos hubieron de disfrazar su manera de ver el mundo” (Campuzano 2013, 183) para desarrollar dobleces que le permitieran sobrevivir a las severas violencias extranjeras instaladas en el territorio.

El travestimiento crea una ilusión, pero al mismo tiempo, descorre lo ilusorio de las formas y estructuras opresivas del actual Estado-nación con todas sus jerarquizaciones, hace manifiesto el disfraz de origen colonial, que es producto de horribles represiones, justamente partiendo del ejercicio exacerbado y en cadena de múltiples simulaciones con la “genealogía inventada de la historia travesti” (Campuzano 2013, 179) como punto de partida.

Operaciones como la traslación del travesti “del margen al centro” —sin perder el poder enunciador de su excentricidad—, y la oscilación entre la memoria de la androginia ancestral, el travestismo colonial y el travestismo contemporáneo, este último colonizado por el referente hollywoodense, tal como refiere el propio Campuzano (2008b, 83), recuerdan algunos de los apuntes hechos por Sarduy sobre el paso de Galileo a Kepler, del círculo a la elipse (Sarduy 1984, 1849), del cambio a una episteme impugnadora de la entidad logocéntrica que, en términos de la imagen, pervirtió la perspectiva a través de la anamorfosis (Sarduy 1974, 49) entendida, barrocamente, como una desasimilación de “lo real”, aquello que es visible en un desplazamiento bajo la imagen evidente, para descubrir su “realidad” en el doble movimiento (Lacan 1968), y hace aparecer la necesidad de una práctica analítica.

Es posible una identificación entre la polisemia barroca y la multiplicación de sentidos que propone el —como ya lo he dejado ver— siempre mutante Museo Travesti del Perú. Esta rotación en el modo de conocer y entender el mundo genera varios deslizamientos, iniciados por el movimiento desde la exterioridad científica hacia “la propia experiencia ‘desde adentro’”, es decir, desde la apropiación y el ejercicio performativo del sí mismo como travesti (Campuzano 2013, 77):

Travestirme, como la serie de actos y efectos que fueron aglutinando una estética; la disyuntiva entre travesti subversiva (el no acceso a ciertos espacios como discotecas, galerías de arte), y *drag queen* domesticada (la invitación a animar tales espacios); resistir una historia oficial de colonizadores y colonizados, de razas, géneros y territorios como

fronteras fijas y abismos insuperables; y viajar al pueblo de mi padre, en los Andes peruanos, de la ciudad y sus márgenes a la fiesta campesina como su disolución en un pueblo que baila al unísono (La Fountain-Stokes 2009).



Figura 18. Giuseppe Campuzano. Presentación del Libro *Museo Travesti del Perú*, Centro Cultural España, Lima, 2008. Fuente: Archivo Artea <http://archivoarte.uclm.es/obras/museo-travesti-del-peru/>

Una experiencia de travesti que implica la puesta en relación de debates que se desplazan entre modos de conocer aparentemente distantes como los activismos feministas y transfeministas, enfoques teóricos y académicos diversos y aproximaciones a la cosmovisión andina que entretujan pasado y presente,⁶³ alejándolos de la distribución temporal que cuestiona.

Quizá se pueda decir que se trata más que de una simulación, de una fantasía que —al decir del curador peruano Miguel López— realiza “una cirugía estética de los sistemas de significación” (Campuzano 2013, 10). Este travestismo del MTP se concibe

⁶³ En la cosmovisión andina, como en otras de Abya Yala, la vida no se mueve de modo lineal sino cíclico, en espiral y siempre retorna. Silvia Rivera Cusicanqui lo dice de este modo: “El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado -futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras” (Rivera Cusicanqui, 2010a, 54-55).

espacio curandero, chamánico, que interfiere en el presente con la sensorialidad como otra herramienta cognoscente.

Los travestis peruanos siguen cumpliendo una función bisagra entre pares. Lo hicieron antes conectando los mundos prehispánicos de dioses y humanos, y de los vivos y de los muertos, y ahora enlazando el pasado y el presente. Los travestis continúan desempeñando roles de mediación en la sociedad, primero como chamanes y hoy día en calidad de cosmetólogas o brujas, terapeutas que escuchan y transforman (Campuzano 2013, 133).

Guillermo Gómez Peña destacó que la potencia de los artistas del performance es semejante a la de los chamanes y poetas, porque opera de modo transfronterizo y “es simbólica y asociativa. Nuestro sistema de pensamiento tiende a poseer fundamentos tanto emocionales como corporales. Tendemos a desconfiar de todos aquellos pensamientos que no podemos encarnar” (Gómez Peña 2005, 212).

El espacio travesti, concebido desde lenguajes artísticos por Campuzano, implica un religamiento entre espiritualidades, corporalidades, temporalidades, epistemes *otras* y un ethos complejo,⁶⁴ aunque ya inextirpable, que conjuga la experiencia colonial pero infiltrada por modos de vivir ancestrales (Echeverría 1998) que escapan a la articulación lógica de la colonial-modernidad-patriarcal-capitalista.

De modo que, como recomienda Suely Rolnyk con Félix Guattari —al disertar sobre la pendulación entre la micro y la macropolítica experimentada por el arte conceptualista latinoamericano, deviniendo en modos de poético-política— el arte debería recetarse como vitamina reconstituyente imprescindible, para producir nuevas políticas de subjetivación, “porque puede contribuir a ‘curar’ la interrupción de la vida pensante en nuestros países” (Rolnik 2008, 22).

⁶⁴ Evoco aquí el “ethos barroco” de Bolívar Echeverría, constatando en mi dinámica de vida en Quito-Ecuador cómo, del mismo modo que el cristianismo o el consumismo capitalista, hay modos de nombrar que son quichuas, maneras de relacionamiento social, e incluso económico, más desde el “valor de uso”, que atraviesan persistentemente el cotidiano de todos los que residimos aquí.

4. Travestidad: Aportes del MTP como impulso despatriarcal

Nunca pensé el Museo Travesti como la ruptura con un paradigma para sustituirlo por otro, sino como subalternidad estratégicamente nuclear, como dispositivo para reescribir la historia. La travesti no como modelo sino mimesis eterna, como *poiesis* inasible.

(Giuseppe Campuzano 2011)

Michael Horswell describe cómo fueron fusionadas las acusaciones de idolatría con el canibalismo y la sodomía, durante un proceso que abarcó los primeros cuarenta años del siglo XVI, con el objetivo de bestializar a los habitantes de las tierras andinas y justificar su esclavización con la doctrina aristotélica como argumento de superioridad (Horswell 2010, 103 -109).

En este sentido, el investigador peruano Martín Jaime ha planteado la categoría de *dispositivo sodomita* (Jaime 2017, 18) como modo de nombrar esa justificación encontrada por los españoles y que permitió el ejercicio sistemático de la violencia física y simbólica pero, sobre todo, como elemento clave del discurso colonial que pervive y nos atraviesa como productor de subjetividades subalternizadas a través de la moral cristiana, implicando las subyugaciones encastradas de la racialización y —le añadido— de la feminización, condenada de las existencias que habitaban nuestra Abya Yala.

El miedo a una cosmovisión que resultó ilegible, que no suprimía el cuerpo, asumía el deseo despojado de culpa, que escapaba de la heteronormatividad cristiana, y que se concebía comunalmente —*intersiendo*⁶⁵— sirvió de base y sustento para la necesidad de oprimir a aquellos “inferiores”, explotar las tierras invadidas y obtener fuerza de trabajo al más bajo costo.

Fue sobre estas plataformas que crearon monstruos⁶⁶ y argumentos para aleccionarlos, por no responder a las exigencias de lo “humano” y por traspasar el límite

⁶⁵ Arturo Escobar cita que para el budismo “nada existe por sí mismo, todo interexiste, nosotros intersomos con todo en el planeta” (Escobar, 2013, 35).

⁶⁶ Sujetos discontinuos a los que Rosana Reguillo ha llamado *monstruos, criaturas de la noche, liminales* (Reguillo, 2006, 69-87). Son seres que, para el imaginario de los que se consideran normales, la “gente buena”, son los mayores portadores de todos los males. Son los engendran deseo y temor simultáneamente, siendo fantasmas del pasado y enemigos del progreso (Rodríguez, 2014, 84).

establecido para lo prohibido, es decir, para poder crear aquello que Silvia Federici denomina un “espacio de muerte” (Federici 2016, 302).

Como muestra el MTP, la experiencia en América/Abya Yala se inició desde las Ordenanzas de 1566⁶⁷ que amenazaban el orden heteropatriarcal colonial. Los ataques al cuerpo de los no blancos, no heterosexuales, y desobedientes a los modos de conocer y transmitir conocimientos —como el de piaches, chamanes, brujas y brujos—, se convirtieron en la herramienta principal de coerción, perdurando, casi sin variación, hasta hoy.

El dolor y la estigmatización corporal son medios correctivos que tienen una larga tradición, sostenidos sobre la base de la humillación pública ejercida a través del destierro y la exposición de cicatrices. Como resultado el momento del castigo queda en la memoria como lección escrita con heridas imborrables (Rodríguez Bencomo 2014, 90).

Esas heridas y traumas por la violencia y la expulsión de todos los espacios de la vida, en algunos casos, se ha transformado en una propuesta *re-existente*⁶⁸ (Albán-Achinte 2009), desvictimizante y propositiva de una episteme no esencialista⁶⁹ ni nostálgica, pero si desbinarizadora.

⁶⁷ Se puede recordar, por ejemplo, este fragmento:

Yten si algun yndio conduxere en abito de yndia o yndia en abito de yndio los dichos alcaldes los prendan y por la primera vez le den çient açotes y los tresquilen publicamte y por la segunda sean atados seis oras a un palo en el tianguex a vista de todos y por la terçera vez con la ynformacion preso lo remitan al corregidor del ualle o a los alcaldes hordinarios de la Villa de Santiago de Miraflores para que hagan justiçia dellos conforme a derecho (5 r).—Yten que de traer los yndios cauellos largos como las yndias es causa que no anden limpios y tengan enfermedades de cabeça y porque aya diferençia de los varones a las mugeres y por otros ynconvinientes que dello se sigue se manda que los yndios traigan cortados los cabellos por cima de la frente y por los lados debaxo de las orejas y las yndias por la frente y los dexar creçer so pena que si los traxeren largos como hasta aqui sean tresquilados publicamente (20 r – 20v) (Archivo General de Indias Ca., 1566).

Más adelante, en el capítulo VI, citaré en el texto esta misma referencia, pensando específicamente en la materialidad de esta violencia sustentada en la cabellera travesti y la metodología artística empleada por Campuzano para visibilizarla.

⁶⁸ Adolfo Albán Achinte explica: “Concibo la re-existencia como los dispositivos que [se] crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia [...]. La reexistencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas [...] las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose” (Albán, 2009, 94).

⁶⁹ El MTP se desprende, alegremente, de la explicación homogeinizante de la nación, pero, asimismo, es reconocible que se aleja de la peligrosidad de los esencialismos, porque su discusión despliega una perspectiva decolonizadora que se aparta de la aspiración a la vuelta a un pasado ya del todo inaccesible.

En la historia del arte latinoamericano ha habido creadores travestis memorables que han propuesto modos posibles de desactivación de algunos de aquellos complejos y enraizados mecanismos que integran el dispositivo sodomita.

Modos travestis como el de Pedro Lemebel en Chile, y Néstor Perlongher en Argentina -Brasil, que conscientes de su “monstruosidad”, crearon poéticas singulares, en “la irrupción de una “lengua menor”, que desorganiza el propio idioma castellano” (Carvajal y Davis 2015, 3),⁷⁰ con gestos frontales ante las realidades políticas de sus respectivos países. Con acidez y refinado sentido del humor, ambos, dejaron desnudas las raíces de opresión patriarcal de la izquierda, sus incoherencias y arremetidas contra sus integrantes afeminados, o díscolos a la heteronormatividad y a las ficciones binaristas.

Pedro Lemebel, poeta y artista visual travesti, mapuche, marica corrosiva, peleadora rabiosa, pobre y loca desafiante —parafraseando su manera de autodenominarse— escribía en 1986 su *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*.⁷¹ En ese texto el poeta hablaba, desde su cuerpo “aberrado”, a la dictadura, al partido comunista en el que militó y del cual fue expulsado, a la revolución cubana, a los militares. Hacía del dolor de ser maricón y pobre, rechazado como un leproso, un acto tiernamente rebelde, pensando no en él, sino en los niños que nacerán “con un ala rota”, y en su deseo de un espacio para que puedan volar (Lemebel [1986] 2011, 218-221).

Asimismo, el poeta “neobarroso” —neologismo creado como autodenominación por el propio poeta—, el antropólogo y loca Nestor Perlongher, “la Rosa”; parte clave del Frente de Liberación Homosexual (FLH) y fundador del Grupo de Política Sexual, se radicó en Brasil desde 1981 como “exiliado sexual”, después de haber sido detenido varias veces y enjuiciado penalmente en Argentina, en 1976. Él, desde su texto “Matan a una marica”, denunció el horror de los asesinatos homófobos como otra especie de terrorismo de Estado: “cogotes donde las huellas de los dedos se han demasiado fuertemente impreso, torsos descoyuntados a bastonazos, lamparones azules en la

⁷⁰ Explican Carvajal y Davis: “Una lengua menor que perturba el ordenamiento binario de los sexos y de las categorías que separan lo natural de lo artificial, lo nativo de lo extranjerizante, lo culto de lo popular, la teoría de la práctica, y que se injerta en un idioma castellano ya marcado como deficitario, como menos universal, menos puro y menos filosófico en la distribución de las potencias idiomáticas” (Carvajal y Davis, 2016, 3). Texto manuscrito facilitado por los autores, próximo a publicarse en las Actas del Seminario “Los mil pequeños sexos”, Buenos Aires, Universidad Tres de Febrero (UNTREF), julio 2016.

⁷¹ Este texto fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, en Santiago de Chile.

cuenca del ojo, labios partidos a que una toalla hace de glotis, agujeros de balas, barrosas marcas de botas en las nalgas” (Perlongher 1988). También en su libro de ensayo *La prostitución masculina*, dejó conocer su comprensión de la figura del travesti más allá del juego de la simulación —acompañado por Guattari y Deleuze— como “devenir mujer” (Perlongher 1993, 8), “afeminamiento no como refuerzo de la virilidad, como viaje que la reniega y subvierte la propia curvilización del gesto” (Perlongher en Loza 2008, 01:29:16).

Sin embargo, en contraste con aquellas golpeadas pero luminosas experiencias antecedentes que afrontan las marcas desde el meollo de la modernidad, el trabajo de Giuseppe Campuzano resulta de tanta importancia porque, tomando en cuenta para su creación la “herida colonial” (Anzaldúa 1987; Mignolo 2008) y heteropatriarcal desde su propia experiencia contemporánea, inicia su revisión desde una genealogía que tiene un pasado mucho más remoto que el expuesto por la biopolítica señalada por Foucault, en cuanto al ya antes citado “proceso de modernización de la sexualidad” (Preciado 2008, 58), y la posterior postulación de Beatriz Preciado —hoy Paul B. Preciado— “la sexopolítica” (2008), establecida como necesidad de la gubernamentalidad a fines del siglo XIX.

Con este museo falso, que teje una historia de tiempos heterogéneos (Partha Chatterjee 2004) hecha de réplicas adrede —objetos no originales ni únicos— y con difuminadas fronteras entre la ficción y lo “real”, Campuzano, propone un desmontaje de la heteronormatividad impuesta como marca que persiste en cuerpos y prácticas —el dispositivo sodomita—, que ha hecho parte de “la colonialidad del poder” (Quijano 1997).

Giuseppe Campuzano se moviliza como agitador callejero —en reunión activista permanente con sus pares travestis y, continúo afirmando, que con mucha distancia de la figura del genio creador— y acentúa la vigencia de distintos aspectos de esa distorsión interpretativa que Michael Horswell denomina *tropo de la sexualidad* (2010),⁷² que se hace visible en la realidad material de las travestis, traducida en un estigma social y una sustracción radical del sistema económico, de salud, educativo, etc. (Campuzano 2013, 146- 161), funcionando como ejemplarización, es decir, como

⁷² Entendido como desvío de sentido o testimonios interpretativos distorsionados que registraron, descontextualizadamente, como diabólico e inaceptable perturbación al sistema sexogenérico binario patriarcolonial (Horswell 2010).

factibilidad a ser recibida por todo el que se atreva a traicionar algo del pacto patriarcal-cristiano-moderno- colonial-capitalista.

La desestabilización que efectúa el MTP, devela el entreverado de las narrativas racistas, y su repercusión sexista —deja ver que la persecución al sodomita es racista y no solamente condena sexual—, provenientes de la colonia y, posteriormente, instaladas de modo oculto u obliterado.

La relación actual de tensiones con lo indígena, y las especificidades proporcionadas por la cultura andina en el Perú, en su experiencia de mestizaje está llena de conflictos y contradicciones internas.

La propuesta del MTP, actualiza la presencia de ese legado epistémico indígena —exotizado, pasadizado y paralizado a conveniencia por la colonialidad occidental— al revisar las relaciones específicas de la sexualidad y los cuerpos andinos, desde las prácticas indígenas, y después de la intrusión española, para hacerlo patente como realidad “abigarrada” —como la llama Rivera Cusicanqui (2006; 2010b; 2018)— en la que cabe de modo extravagante, junto con la estética del *night-club*.

Es desde allí que sugiere nexos que permiten pensar una posible *travestidad*, entendida como una reapropiación de la subjetividad, esto es, como autoenunciación travesti, nómada y alegre de sus narraciones, éticas, artísticas y estéticas, pero también como propensión a accionar atravesando fronteras, que se expanden más allá de la mera discusión rebelde frente a las normativas hetero-sexo-genéricas, desplazándose hacia la idea de una práctica de tendido constante de flujos sin binarismos dicotómicos —vida-muerte; masculino- femenino; terrenal -divino; la razón -el resto—.

Desde aquí el MTP se acerca a la comprensión, hecha por la “nueva mestiza” Gloria Anzaldúa, del mestizaje como espacio psíquico de transformación, en el que la liminalidad, como transfrontera, da nuevos valores, seres y conocimientos situados en una encrucijada identitaria (Anzaldúa [1987] 1999).

Pero también, encuentra gran afinidad con la lectura de la “birchola” Silvia Rivera Cusicanqui, que observa posibilidades en ponerse los lentes que traslucen lo *cheje* (*chhixi*), es decir, “la mezcla abigarrada” (Rivera Cusicanqui 2006, 11), manchada o moteada, la vida experimentada por un mestizaje *abajista* y conflictivo, llena de opuestos contradictorios que conviven sin fundirse.

En palabras de Karina Bidaseca, que se ajustan a las ideas que vengo organizando:

Lo que asoma en este territorio de de-construcción y re-construcción histórica es el *mestizaje* [...] y el *travestismo*. Ambos asumen la estética del fragmento, los restos de identidades, de representaciones mutiladas, en una perspectiva no -lineal, que expone una fractura de la modernidad misma y se ubica en la genealogía colonial (Bidaseca 2015, 23).

Esta amalgama de conflictividades que muestra los hilos de la trama entre mestizaje y la experiencia travesti del Perú, descubre componentes de feminización y heterotopía que el patriarcado y la colonialidad moderna-capitalista encuentra altamente peligrosos.

La convivencia de *cuerpos plurales*, como los llama Lorena Cabnal (2010), esto es, cuerpos que en cada singularidad implican, en tirantez indivisible, sus memorias ancestrales y contemporáneas, culturas, ritualidades, relacionalidades y estructuras cognoscitivas —entendidas como una racionalidad *otra*, involucrando espiritualidad, imaginación, emocionalidad, instinto y corporalidad— son una amenaza retornada por el MTP.

Pero la invitación a la travestidad de este contramuseo está hecha desde “pasiones alegres” (Spinoza [1677] 1987), una corporalidad pensante que salta por encima de las vejaciones históricas, para superar los afectos tristes —esos que debilitan y preparan las existencias para la esclavitud—, para potenciar una ética de la mediación circulatoria entre plurales, y para recrear las memorias de los que se han inventado y reinventado durante siglos en re-existencia (Albán 2008) frente a las opresiones de la dominación.

Capítulo tercero

Daniel B. Coleman: La transición corporal como política y arte

Ni el siendo ni la erranza tienen término, el cambio es su
permanencia, ¡ah! Siguen adelante.
(Édouard Glissant 1997)

No olvides la paciencia
El lugar sin origen
El reverso de tu yo
Encaramado sobre tus edades
En el centro la carne
Ni el rocío que emana de tu voz
Fruto de tu silencio
(Esdras Parra 2004)

Daniel B. Coleman es un joven artista transfeminista y antirracista, cuya existencia misma es su materia moldeable, su plasticidad primaria. Desde un cuerpo en tránsito, se asume mestizo para retomar y reelaborar sus “telarañas”.⁷³ Dice Daniel Coleman:

Soy una persona transmasculina de raíces raciales y étnicas Afro-Latinas y Cherokee por el lado de mi papá y de migrantes irlandeses por el lado de mi mamá. Vengo de diásporas y desplazamientos (Coleman —en ese momento aún Chávez— 2015, 85).

Me interesan su interseccionalidad diaspórica, afromestiza y afrotrans; su singular liminalidad racial y sexogenérica; y los planteamientos situados que ha elaborado desde su trabajo artístico y académico como modos de ejercer el activismo. Por otro lado, me interesa que el trabajo de Daniel B. Coleman (DBC) es insistente en el posicionamiento de sus ideas en vínculo con el pensamiento decolonial negro y latinoamericano, pero, además y sobre todo, me resulta relevante cómo DBC efectúa su práctica artística tramando experiencias desde una subjetividad que implica las reflexiones enunciadas.

⁷³ Así las llama el artista que entonces firmaba Daniel Brittany Chávez (2015) en su texto “Devenir performerx: Hacia una erótica soberana decolonial niizh manitoag” en R. M. Raul Ferrera-Balanquet (Ed.) *Andar Erótico Decolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo. pp. 83-98

Puedo pensar la transmasculinidad de Daniel B. Coleman como una escultura que no se acaba. Quiero decir que no se trata tan sólo de la modificación del cuerpo, sino de una identidad que no es tal, porque siempre está en viaje y proceso continuo, permanente, de composición.

Esta investigación intenta dialogar con los modos en que Daniel B. Coleman,⁷⁴ con su cuerpo, productor de reflexividad y en creciente politización,⁷⁵ ha desencadenado propuestas que abarcan, no sólo el plano artístico, sino la producción de pensamiento académico y activista simultáneamente.

Sin embargo, debo resaltar que, en este texto, he pretendido no hablar *por o en representación de él*, sino de comprender, desde y con la compañía de Daniel B. Coleman, las búsquedas vinculadas con mi propio locus enunciativo. Es por esto que dejaré asentado en este texto, y no a pie de página, que los planteamientos aquí vertidos han surgido de entrevistas y otras conversaciones informales realizadas en diversas ocasiones, desde 2014, y entabladas en distintos formatos con el artista-investigador-activista.

Conocer la experiencia de DBC y su trabajo poético, es revelador, no sólo en el plano teórico, sino desde mi propia implicación como subjetividad. Es decir, que este intercambio pone en evidencia e interpela algunos problemas que atraviesan mi vida, las opresiones, temores y vulnerabilidades con las que me identifico y reconozco como vividas, desde mi corporalidad en condición femenina y su historia, mi maternidad como ejercicio cotidiano de politización, y mi consciencia racial y geopolítica —no blanca—, mis prácticas performanceras de otro tiempo —las hechas con el cuerpo y desde el arte— ahora inevitablemente presentes de modo distinto, y mis sospechas y procesos de asimilación de otras posibilidades de maneras de ser liberadoras.

En este capítulo me dedicaré inicialmente a reconocer la experiencia biográfica de Daniel B. Coleman a partir de un repaso por sus inflexiones, para proponer la comprensión de las mismas, como un proceso de desprendimiento politizado de las opresiones interconectadas en la construcción de una subjetividad liminal libre y autónoma.

⁷⁴ Pienso Daniel B. Coleman Chávez como transitoriedad en la que no puedo dar por sentada una masculinidad en términos acabados, sino reconociendo e identificando una condición masculina otra, no hegemónica, y en proceso de configuración desde una perspectiva feminista.

⁷⁵ Bolívar Echeverría ha señalado que en la lucha contra la enajenación de la modernidad capitalista uno de los aspectos clave es la recuperación de la politicidad del sujeto a través de modos de relación que reivindiquen el valor de uso. (Echeverría, 1994, 208 -209).

En lo sucesivo, me concentraré en la lectura crítica de las propuestas artísticas de DBC que destacan su interseccionalidad singular y su posicionamiento dirigido hacia una erótica soberana y afrotrans; la crítica a la colonialidad; su progresiva y particular manera de acentuar su negritud. Finalmente, abordaré la manera en que comprendo cómo la experiencia afrotrans deviene autonarración del artista, para desengancharse de las dicotomías y movilizarse hacia la contingencia.

1. La subjetividad de Daniel B. Coleman

Las identidades nunca se completan
Stuart Hall [1991] 2013, 326.

Hay en Daniel B. Coleman una clara consciencia política desde su práctica docente, artística, intelectual y activista, todas las que implican la maleabilidad de su condición sexogenérica, racial y, a fin de cuentas, identitaria. Desde ese lugar, DBC muestra modos de vida que, con o sin elección denuncian acritudes e injusticias antiguas que, desde su enunciación abren otras alternativas de existencia para todes.

Pero esos modos de vida y esas denuncias tienen raíces específicas en Daniel B. Coleman: La experiencia vivida por su padre, la vinculación del artista con el dolor de la diáspora, y la cercanía afectiva con la experiencia contemporánea latinoamericana, que se juntan con su propio tránsito, su propia “erranza” como subjetividad.

DBC fue transgrediendo la “construcción somatopolítica” (Preciado 2008) que le fue asignada, pasando primero del travestimiento de mujer, a mujer que podía responder a las expectativas de lo que es una mujer bella, a través del vestido nuevo y revelador, el maquillaje, el peinado, el ballet, el matrimonio, luego, el rol de mujer en la Salsa y, de allí, a rebelarse cada vez con mayor decisión, progresivamente, contra los mandatos de género y sexualidad.

Pero Coleman tampoco responde a los estereotipos del transgénero. Fue de adulta cuando tomó la decisión de experimentar con la ruptura de la normatividad femenina, pulsando la posibilidad de transitar hacia lo que yo entiendo como el desmontaje de esa opresora “ficción política” (Preciado 2008).



Figura 19. Brittany Chávez —ahora Daniel B. Coleman— en su etapa de bailarina de ballet, circa 2002. Foto: R. R. Jones. Fuente: Archivo de Daniel B. Coleman.

En 2017 este artista ha presentado su tesis doctoral,⁷⁶ y hace poco, esto le hacía pensar en su tensa relación con la disciplina de la *ballerina*, por eso hablaba de las grandes contradicciones entre el afán de perfección marcado por el ballet y la personalidad disciplinada que esta práctica artística le legó y que ahora agradece:

[Al escribir la disertación... uno de los mayores desafíos es no volver a mi personalidad de ballet y esperar "la perfección" de mí mismo... y una de las mayores bendiciones es la disciplina de esa personalidad de ballet dentro de mí. Oh! las contradicciones]⁷⁷

When writing the dissertation...one of the biggest challenges is not reverting to my ballet personality and expecting “perfection” of myself...and one of the biggest blessings is the discipline of that ballet personality inside myself. Oh! the contradictions... (Chávez —hoy Coleman— 2016)⁷⁸

Hubo un ejercicio de decisión consciente y agencia por parte de DBC, de decolonización de ese cuerpo que, durante dieciséis años, vivió en la pugna por obedecer y encajar en las rígidas normativas raciales y de género del ballet.

Según el artista le relataba a Raquel Hernández Gómez para la tesis de maestría de ésta última (2015, 113), este ejercicio estuvo vinculado, inicialmente, con el ingreso a la

⁷⁶ Daniel B. Coleman Chávez (2017). *Intimacies of Un/becoming: Oral History Performances and Mujeres Afrodescendientes en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México*, PhD Dissertation, The University of North Carolina at Chapel Hill in Communication Studies (Performance Studies) Committee: Della Pollock (Chair), Renee Alexander Craft, Walter Mignolo, Kumi Silva, and Hannah Gill.

⁷⁷ Traducción propia.

⁷⁸ Daniel B. Coleman (en aquel momento Daniel B. Chávez), Muro de Facebook, 14 de abril de 2016.

academia, como una primera experiencia de desprendimiento de los mandatos y expectativas externas de feminidad blanqueada,⁷⁹ y de los esmerados cuidados que eso implicaba para responder a los patrones de belleza adjudicados a las mujeres.

Luego, vino la elección de hacer teatro en español, lo cual le exigió la escucha de su propia voz en la práctica actoral —no escuchada antes, en su práctica silente de ballerina, en relación con el público— e iniciar, a través de la dirección teatral, la elaboración de posicionamientos ante un público (Hernández Gómez 2015, 114). Fue en ese contexto que realizó una obra sobre la guerra en el Salvador.

Sin embargo, la toma de una decisión más patente, en relación con la experimentación de un tránsito corporal y de subjetividad, ocurrió durante su segundo año de maestría, cuando fue posible una apertura más directa a las rupturas y transgresiones del género y la heteronormatividad.

Hernández Gómez (2015, 117) hace un análisis de los “itinerarios corporales de Daniel”, basada en el trabajo de la antropóloga española Virginia Maquieira D’Angelo (2001) y su propuesta de lectura feminista del sistema de género a través de ocho componentes.⁸⁰

⁷⁹ Con blanqueada estoy atendiendo a la categoría de *blanquitud* planteada por Bolívar Echeverría, es decir, el “‘grado cero’ de la identidad concreta del ser humano moderno” (Echeverría 2011, 146), que dictamina la represión sistemática de todo comportamiento, todo rasgo y todo indicio que estorbe el mandato del proyecto histórico del ethos “protestante-calvinista”, puritano, de la modernidad capitalista que, al igual que sucede con los mandatos del sexogénero, “necesita tener una perceptibilidad sensorial, una apariencia o una imagen exterior que permita distinguirla” (Echeverría 2011, 147).

⁸⁰ Los ocho componentes del género según el análisis feminista de Virginia Maquieira (2001) son: 1) División del trabajo, referido a la asignación de tareas, retribuciones y recompensas; 2) La identidad de género; 3) Las atribuciones de género; 4) Las ideologías de género; 5) Símbolos y metáforas culturalmente disponibles, es decir, representaciones simbólicas y las interpretaciones derivadas, que son variables según el contexto; 6) Normas sociales; 7) El prestigio u “honor social” sostenido sobre el reconocimiento, los logros, y la estima venidos de la sociedad (en donde son evidentes los privilegios masculinos en tanto actores de la vida pública; 8) Las instituciones y organizaciones sociales, a través de las que se construyen las relaciones de género (familia, educación, ámbito laboral).



Figura 20. Los ocho componentes del género propuestos por Maquieira D'Angelo. Fuente: Blázquez-Rodríguez (2005).

Hernández Gómez (2015) aplica tres de los ocho componentes del género propuestos por Maquieira D'Angelo: La identidad del género; las atribuciones del género; y las normas sociales. Esos tres componentes le sirven a la autora para organizar en siete rupturas del género, el proceso llevado por Daniel B. Coleman Chávez (Hernández Gómez 2015, Fig. 3, 117) en su tránsito a su singular masculinidad:

- a) Apariencia o presentación del género
- b) Desplazamiento geográfico. Desapego familiar y de amistades
- c) Idea de capacidad de agencia vinculada a logros sociales
- d) Imaginario del ballet como práctica delicada y suave
- e) Contrato matrimonial
- f) Ideales de calidad de vida
- g) Ejercicio de la sexualidad heterosexual

Según Hernández Gómez, es a través de estos siete aspectos, entendidos como rupturas, que Brittany transita hacia su nueva subjetividad, la de Daniel.

Podemos pensar esos componentes, junto con los de la clase social, los de su sexogénero, los de su racialidad, y la secuencia de acciones y experiencias avanzadas por DBC, como una ruptura interseccional con los patrones de dominación, pero también, acompañadas del “Manifiesto Cyborg” de Donna Haraway (1983), podríamos comprenderla como la caotización, por parte de Daniel, de la “informática de la

dominación”⁸¹ (Haraway 1995) es decir, la interrupción “fallida” de la corriente en ese circuito de opresiones conectadas, diseñado para Brittany desde antes de nacer.

En este sentido, es interesante que, a pesar de los dolorosos conflictos con la madre, y de verse en la necesidad de rehacer casi todo su mundo de afectos y relaciones familiares, una nueva e inusitada coherencia apareció desde ese “cortocircuito”, al permitirse efectuar esa transición, puesto que el padre de la todavía llamada Brittany, no expresó el rechazo previsto ante la digresión de su hija a las normas de género, su identidad y sus atribuciones femeninas, sino que la conexión con una experiencia de sujeto negro, racializado y discriminado, lo acercó desde una empatía que, de modo refulgente, se engarza con toda la historia del control de los cuerpos desde el siglo XVI.

En este contexto me parece pertinente citar un apunte en el que Judith Butler diserta sobre lo humano pensando en la racialidad:

Cuando Frantz Fanon afirmó que “el negro no es un hombre”, llevó a cabo una crítica del humanismo que mostró que la articulación contemporánea de lo humano está tan plenamente racializada que ningún hombre negro puede ser calificado de humano. En esta utilización de la palabra, se formula también una crítica de la masculinidad ya que implica que el hombre negro es feminizado. Y el alcance de dicha formulación sería que nadie que no sea un “hombre” en el sentido masculino es un humano, con lo que se sugiere que tanto la masculinidad como el privilegio racial refuerzan la noción de lo humano” (Butler 2006a, 29).

También en este sentido, Stuart Hall señala cómo la construcción del estereotipo, en el proceso de marcaje de la *diferencia* como entramado de las estructuras de poder, está sostenido en oposiciones binarias que congelan la diversidad del mundo. Allí es clave una herramienta para la producción del “conocimiento racializado” (2013, 440): la biologización del Otro, y su anclaje a la naturaleza a ser, necesariamente, dominada por la cultura: “Como ha sucedido con las mujeres, la biología es su “destino”” (Hall 2013, 441).

⁸¹ A propósito de esta crítica, Donna Haraway en los iniciales años 80 se mostraba consciente tanto del cruce de la clase, la raza y el género como del patriarcado blanco y colonial en su “Manifiesto Cyborg”, pero, además, advertía una mutación de los patrones de dominación a partir de los cuerpos, apuntando la emergencia de un nuevo “orden mundial análogo en su novedad y objetivos al creado por el capitalismo industrial” (1995, 360). Decía la autora: “No solamente ‘dios’ ha muerto, sino también la ‘diosa’, o los dos han sido revivificados en los mundos cargados de microelectrónica y de políticas biotecnológicas. En relación con objetos tales como los componentes bióticos, una ya no deberá pensar en términos de propiedades esenciales, sino de diseño, de dificultades limítrofes, de tasas de movimiento, de lógicas de sistema, de costo de disminución de las dificultades” (Haraway 1995, 360).

Hall apunta que, al naturalizar al Otro, se reduce y fija su diferencia. Y dentro de esa reducción experimentada históricamente, la masculinidad negra ha sido infantilizada y simbólicamente castrada, es decir, ha sido privada de su “masculinidad” (Hall 2013, 447), aunque esta violencia simbólica reproducida a través de representaciones y discursos diversos, de como resultado la naturaleza doble de la *ambivalencia* del hipermacho negro.

Si en 1550 y 1551, en el debate entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, el meollo fue que la humanidad se hacía reconocible a través de la demostración de la tenencia de alma, esta experiencia contemporánea está determinada por la sofisticación de la colonialidad patriarcal, moderna y capitalística, desde y hacia la masculinidad blanca, heterosexual, hegemónica, como señala Butler.

Por eso es la línea paterna de Daniel, la que está más próxima a esa nueva vulnerabilidad a la que estuvo dispuesto a ingresar DBC, al transitar hacia su masculinidad no binaria y cada vez más decididamente racializada. En la voz de Daniel B. Coleman:

a mi mamá le costó muchísimo, a mi papá no, mi papá lo relacionó siempre como ser negro y la discriminación que él había pasado, porque mi papá tiene 74 años [2014], entonces él vivió esa etapa donde él fue a una escuela donde sólo había negros porque había separación entre negros y los demás, entonces mi papá nunca me discriminó, nunca me dijo cosas feas, nada... (Hernández Gómez 2015, 119).

La performance —de la que hablaré con mayor detalle más adelante— aparece en los lenguajes de DBC, según me comentó el artista en una conversación que sostuvimos en diciembre de 2015, de la búsqueda por producir un quiebre con la fuerte marca colonial/genérica que representa el ballet en general, pero, sobre todo— sobre su cuerpo racializado y siempre cuestionado y autocuestionado.

Brittany buscó habitar una vida más vivible fuera de la normatividad del género, e hizo emerger desde sí a Daniel. Pero, relajar su performatividad femenina, implicó también una reestructuración de su espectro de amistades y, entre éstas, llama la atención el relato de Daniel cuando habla de algunos de sus amigos hombres y dice: “varios hombres heteros que había conocido antes, empezaron a hacer comentarios bien machines por cómo estuvieron pensando que yo estaba retando su masculinidad con mi masculinidad (sic.)” (Hernández Gómez 2015, 125).

Ese retar la masculinidad de los hombres, por parte de alguien que habiendo nacido “mujer” se atreve a “invadir” el universo masculino, habla de una prohibición al abandono de su rol reproductivo, cuerpo de mujer que debe responder femeninamente a los gustos de la masculinidad y jamás, desafiar la gobernabilidad circunscrita, la supuesta estabilidad moderna del binario heterosexual a reiterar.

Sin embargo, aquí es clave recordar que el tránsito de Daniel es un desafío político al sistema sexogenérico normativo, pero que está atravesado por una convencida valoración de la ancestralidad diaspórica.

Coleman valora especialmente el enfoque planteado por Catherine Walsh y Edison León (2006) en la cual, una memoria de carácter espiritual de la diáspora africana —en el caso de DBC— hace reemerger lazos ocluidos y silenciados para abrir nuevos sentidos de vida que, sólo desde esa espiritualidad, son capaces de rearticular relatos históricos, socioculturales y espaciales olvidados (Walsh y León 2006, 215).

Catherine Walsh, apoyada en las investigaciones de Irene Silverblatt (1990) y de Sylvia Marcos (2006), plantea que las dinámicas del género fueron un *continuum*, fluidas y no jerárquicas antes de la colonia, las formas de ser no estuvieron fijadas según la anatomía, sino según los roles desempeñados en la sociedad.

Lo masculino-femenino en estas culturas ancestrales, y en muchas cosmologías y tradiciones ancestrales africanas también, es un significante de sabiduría y poder espiritual, un componente fundamental, y una metáfora de pensamiento, del cosmos y del universo, y del cuerpo individual (Walsh 2016, 43).

Estos relatos provenientes de los ancestros, y que laten en la diáspora, le permitieron a Daniel B. Coleman una identificación con la cosmovisión indígena Cherokee, como persona *niizh manitoag* (Chávez —hoy Coleman— 2015, 86). Con esta identificación y acompañado de la perspectiva transfeminista, Daniel buscaba mantener la complejidad que implica ser y estar como subjetividad fuera del binario masculino/femenino —incluso, posteriormente, del “dos espíritus”⁸²—, y poder

⁸² Los “Dos espíritus” son una de las 80 diferentes manifestaciones indígenas de identidades transgénero tanto históricas como contemporáneas presentes en el Norte de América (en más de 130 tribus amerindias). Ellos expresan patrones de conducta de ambos géneros, que conviven en un mismo cuerpo. Dos espíritus fue la traducción que, en 1991, en la Conferencia Anual Intertribal de Amerindios y de Naciones Originarias LGTB, realizada en Winnipeg -Canadá, se le dio a la expresión ojibwa: *niizh manitoag*. Los dos espíritus tienen diversos roles y funciones en el espacio social, y esto suele hacerse visible en los atuendos usados, que combinan elementos tradicionalmente masculinos con elementos tradicionalmente femeninos. Sus desempeños se asocian con poderes místicos, están ligados a aspectos rituales fundamentales de sus comunidades de guía o cura, combate, labores artesanales, etc.

desligarse de la violencia de la masculinidad patriarcal y colonial, construir una masculinidad desobediente cargada de otro ethos.

Esto, expresado por el propio Coleman, implica que “Para llegar a una vida niizh manitoag desde una erótica soberana, hay que decolonizar nuestras nociones de género y sexualidad” (Chávez —hoy Coleman— 2015, 88), es decir, espantar los fantasmas sembrados por los poderes eclesiásticos, políticos y militares de las existencias reprimidas por sus discursos y violencias. Para DBC es un imperativo recuperar esa erótica otra, esa que Walsh llama “un modo muy otro del género” (Walsh 2016) y que la represión colonial capitalista de la modernidad europea nos expropió. Dice Daniel B. Coleman:

La erótica soberana, entonces, es un regreso a géneros y sexualidades que el mundo occidental nos escondió [...] la soberanía corporal es lo que nos otorga la agencia de decidir cómo encarnamos identidades de género en todas sus pluriversalidades, sin autocensurarnos. Nosotrxs decidimos, nosotrxs somos. Mientras que, de una manera externa y superficial, esta soberanía puede tomar varias apariencias físicas, mi interés en recuperar esta soberanía erótica es desde un posicionamiento espiritual. Esta erótica soberana viene desde lo que nos señalan y nos dictan nuestras memorias ancestrales. (Chávez — hoy Coleman— 2015, 89).

Esa recuperación de la soberanía erótica mediante un posicionamiento espiritual, guiado por las memorias ancestrales, hace un alerta a tomar en cuenta la advertencia que hace Suely Rolnyk (2018) sobre nuestro contexto contemporáneo y su tendencia a asumir espiritualidades prefabricadas, vacías y listas para el consumo.

El proceso de singularización abierto por Daniel resulta insurgente porque busca una espiritualidad que apunta a una política del deseo, zafándose del miedo a la patologización de la experiencia desestabilizadora, “cortocircuitante”, y reapropiándose de su propia carne para, desde esa espiritualidad deseante y encarnada, “desarmar las configuraciones del poder” (Rolnyk 2018, 38).

Esas ideas me permiten puntualizar algunas aristas encastradas de grandes dimensiones, que considero claves para este enfoque, y que son persistentes en el trabajo de DBC, como desafío y ubicación de complejidades:

- 1) La espiritualidad encarnada desde la reapropiación de las memorias ancestrales.
- 2) La confrontación al patriarcado y a las consecuencias latentes del trauma dejado en el proceso de colonización contra los “cuerpos plurales” (Cabnal 2010). Un enfrentamiento hecho desde el cuidado de las heridas y dolores en la intersección de varias categorías de subordinación —género, sexualidad, raza,

procedencia, artistiscidad, y otros márgenes vinculados, desde el “Manifiesto vivo” (Coleman —en ese momento Chávez— y d’Emilia 2015) que apela a la “ternura radical”.⁸³

- 3) La producción de una subjetividad propia, siempre liminal y en cambio permanente —excedente de la producida de antemano y en funciones hegemónicas— como propuesta crítica frente al pensamiento dicotómico, a partir del ejercicio de un *mundis imaginalis* (Anzaldúa 2015) y de una consciencia histórica que hace del cuerpo su soporte.
- 4) La comprensión del cuerpo como agente explorador de un conocimiento negado que implica identificaciones racializadas y disidentes del sexogénero, como vía para la recuperación de conexiones epistémicas diversas.

La experiencia de Daniel B. Coleman Chávez como esa “permanencia en el cambio” de la que habló Édouard Glissant ([1997] 2006, 64), va siendo una subjetividad liminal, esto es y recordando lo que ya apunté en el capítulo 1, una subjetividad que, en su tránsito, se desplaza de la identidad a la creación de conexiones posibles e inéditas entre nosotros, como agencias políticas, más allá de las lógicas fragmentadoras de la tecnocracia y el neoliberalismo, radicalizando las evidencias sobre las amalgamas físicas, culturales, políticas, de deseos... que nos constituyen.

Esta condición liminal de DBC, apuntala perspectivas y existencias que desequilibran y ablandan, o diluyen, las estructuras binarias de pensamiento, heredadas desde el patriarcado colonial-moderno-capitalístico.

Daniel B. Coleman ha ido encontrando un lugar de *iterabilidad* (Derrida 1998), es decir una diferencia emergida de la propia repetición de la heteronorma, un desvío en el

⁸³ El “Manifiesto vivo” fue publicado por el entonces Daniel B. Chávez —hoy Coleman— y Dani d’Emilia en 2015 en la Revista en línea *Hysteria*, gestada por artistas mexicanes. En este manifiesto los autores homenajearon la expresión “ternura radical” usada por la *Pocha Nostra* en distintas comunidades y proyectos alrededor del mundo, como estrategia pedagógica y performancera, hacía ya más de una década. Coleman y d’Emilia formaban para ese momento parte de ese colectivo dirigido por el artista Guillermo Gómez Peña. Pero Coleman y d’Emilia le hicieron una interpretación propia, versionando desde sí lo que comprendían como “ternura radical”.

Este “Manifiesto vivo” se presentó públicamente en una lectura performativa en mayo 2015, en el Encuentro Internacional “Poética de la Acción” en Centro Nacional de las Artes, D.F. México, y también fue presentado en junio 2015, académicamente en la Universidad Autónoma de Barcelona, dentro del Programa de Estudio Independientes – PEI/MACBA contando con el apoyo editorial de Guillermo Gómez-Peña.

habitus planteado por Pierre Bourdieu ([1990] 2003),⁸⁴ en la performatividad de género y sexualidad (Butler [1990] 2007), y un “error”, un “glitch”,⁸⁵ en la “informática de la dominación” (Haraway 1995).

Este artista está provocando en su corporalidad y su biografía una “enunciación desde sí”, como plantearía Jacques Rancière (2011), para señalar la movilización de posicionamientos desde el accionar cotidiano, abriendo un espacio a las singularidades de existencia que rompen con el reparto tradicional entre “hombres de pensamiento” y “hombres de trabajo” (Ranciere 2011, 82). A lo que podemos empalmar con otra idea de características binarias: la de las existencias humanas que viven desde el cuerpo, y las que viven desde el pensamiento, estas últimas asociadas habitual y únicamente con lo masculino.

A través de estos procesos de identificación, y junto con la puesta a disposición y conocimiento de sus orígenes y legados del Sur, aparecen en las elaboraciones de DBC las denuncias de las violencias de Estado infringidas en la historia contemporánea de Latinoamérica, especialmente sobre cuerpos femeninos y feminizados, junto con los relatos afrodiaspóricos en relación con su historia y su presente más actual.

Coleman Chávez —en el modo en que despliega sus acciones— también está develando una trayectoria de indagación que desborda el ámbito disciplinar de la academia y se levanta, a sí mismo, como investigación artística y activista. Estos dos últimos son lugares de enunciación no legitimados, están en el intersticio de la producción de pensamiento, o son su fisura y, al mismo tiempo, están siendo cada vez más necesarios para éste.

Luego de precisar diversas propuestas artísticas realizadas hasta el momento por Daniel Coleman Chávez, he organizado la información e imágenes proporcionadas por mi dinámica con el artista, en función de realizar un recorrido por algunas de ellas, y con el objetivo de apoyarme en las que me han resultado más puntualmente esclarecedoras para este ejercicio de discusión y afrenta con el patriarcado en su determinación de la colonialidad.

⁸⁴ Pierre Bourdieu, en *La dominación Masculina* ([1990] 2003), haciendo tributo y continuación de los aportes de Marcel Mauss, planteó cómo las diferencias anatómicas entre los sexos se han naturalizado como oposiciones que organizan todo, y determinan tanto las prácticas, como los esquemas de pensamiento. Esta división aprendida en la repetición cotidiana se sedimenta en estructuras cognitivas que se traducen en *habitus*, es decir que, desde su somatización y *reproducción*, se ancla en nuestro inconsciente como estructuras simbólicas e institucionales del orden social, ocultando la dominación y bloqueando las posibles reconstrucciones concretas y simbólicas.

⁸⁵ *Glitch* es un término que define una característica no prevista en la informática.

A continuación, dentro de las aproximaciones que estoy planteando en torno a las opciones posibles de despatriarcalización/decolonización, desarrollaré aquellas que considero más pertinentes. Colocaré en relación las posturas del artista que implican más elaboradamente la concreción de sus búsquedas teóricas y activistas en sus planteamientos artísticos. Dentro de éstos, especialmente aquellas propuestas que narran y dejan ver más diáfananamente la transformación de su cuerpo/subjetividad; la crítica a la colonialidad; su creciente aproximación a la negritud y, más recientemente, la reapropiación de su propia práctica en el ballet, luego de haber pasado por lo que comprendo como el proceso más manifiesto del artista con su transmasculinidad racializada.

2. Exploraciones transartísticas o en los intersticios

He venido a sacarte de esta miseria
a llevarte lejos de los ojos curiosos
del monstruo fabricado por el hombre
que vive en las tinieblas
con sus garras de imperialismo
que diseccionó tu cuerpo parte por parte
que asoció tu alma a la de Satán
y se declaró él mismo el dios absoluto.
(Diana Ferrus 2007)

Stuart Hall en su texto “El espectáculo del Otro”, relata la historia de Saarijah Baartman, llamada despectivamente la “Venus de Hotentote”, a la que no solo expusieron en circos, sino que fue tocada, abusada múltiples veces, de muchos modos, sobre todo en la práctica médica.

Hall señala cómo Baartman fue marcada como diferencia y cómo esa diferencia fue patologizada de “otredad” racial, no civilizada, reducida a sus partes sexuales, y a la fantasía de un apetito sexual desmedido, que sirvió para justificar los abusos a su cuerpo, a toda su existencia. Fue transformada en fetiche, a través de prácticas de representación⁸⁶ que la anularon como sujeto, y así llegó a su muerte a muy temprana edad.

Hall propone tres “contraestrategias” para desafiar los regímenes de representación hegemónica o, dicho de otro modo, hacerles frente a estos estereotipos que sometieron tan cruentamente a Baartman. Al respecto señala:

1) La venganza a través de películas u otras producciones simbólicas. Pero apunta grandes debilidades de victimización de esta estrategia.

2) Las imágenes positivas y negativas, ubicando la producción de imágenes positivas de la gente negra, y afirmando que “Mucho del trabajo de artistas negros

⁸⁶ Cuando pensamos en la representación desde la perspectiva teórica de Stuart Hall (2010), hablamos de una representación como práctica de sentido articulada mediante el lenguaje, pero que está indivisiblemente articulada a una dimensión material. La representación se produce en el contexto específico de lo colectivo, es decir, dentro de un grupo que comparte una cultura. Pero Hall, acompañado de Foucault, también se refiere a la representación como producción de conocimiento inserta en un orden discursivo permeado por el saber/poder operativo en la corporalidad de los sujetos. Es decir que el discurso produce los sujetos de la representación.

contemporáneos y de artistas que practican las artes visuales entra en esta categoría” (Hall 2010, 455). Sin embargo, cuestiona el doble filo de ésta, al “ottrificar” todo lo no blanco.

3) Colocarse dentro de las ambivalencias y sus complejidades, trabajando el carácter cambiante del significado, “tratando de hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos” (Hall 2010, 456), sin evadir las dificultades que supone atender a las dimensiones eróticas del entrecruzamiento entre raza, género y sexualidad.

Parece ser que la tercera de las opciones —la trans— sería la más pertinente. Pero más precisamente ¿cómo podemos hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos? Hall nos da pistas, al plantear el desafío contra el “régimen de verdad”, es decir contra aquel régimen dictaminado por los discursos autorizados a los que Santiago Castro Gómez (2005) ubicó en la “hybris del punto cero”, lucha en la que Jacques Rancière —discutiendo las tensiones entre lxs oprimidxs y la dominación— insiste en que no se trata de crear conciencia en nadie, sino más bien de *alzar la voz*, o dicho de otro modo, dejar de callar y enunciarse (Rancière 2011).

Entiendo la experiencia creadora de DBC⁸⁷ como una que apunta hacia la reversión de los estereotipos en tanto que les hace frente y desafía la lectura del mundo desde su exposición abierta, desde su andar y crear, haciendo que la mirada desestabilice sus relaciones automatizadas en torno a los cuerpos, desde el suyo propio, interseccional, errático y en tránsito disruptivo de varios flancos de la norma.

La vivencia de Saarjiah, por tener un cuerpo “otro”, muestra un enmarañado ámbito en el que jugaron distintas trampas violentas que atacaron su raza, su género, su sexualidad, y que son sufridas todavía por cuerpos en situación de extrema subordinación, aquellos que están en los bordes inhabitables de la vida social y que no son sujetos, ni son identificados como humanos.

El poema de la poeta sudafricana de ascendencia Khoi-Khoi, Diana Ferrus, "Un Poema Para Sarah Baartman" (2007)⁸⁸ dice: “he venido a sacarte de esta miseria”, y habla de quien ya vive sólo en la memoria de los atentos a estas problemáticas, pero también actúa desde la palabra por quien ya no puede luchar con la *potencia* —en el

⁸⁷ Quizá como la artista transmasculina Claude Cahun (1894 – 1954), quien debió ser de las primeras en dar públicamente vuelta al binarismo de género y desafiar la heteronormatividad del deseo con sus obras, y posteriormente la artista/activista afroestadounidense Adriane Piper (1948).

⁸⁸ Diana Ferrus, "Un Poema Para Sarah Baartman" en *La revista del New Negro*, 05 de octubre 2007 disponible en: <http://www.thenewblackmagazine.com/view.aspx?index=1014>. Consulta: 10 de diciembre de 2015.

sentido spinoziano— de su cuerpo.

Un agenciamiento en este sentido tendría que develar el carácter ficcional del “régimen de verdad” es decir, de la identidad como fijeza, para dar paso al reconocimiento de ésta como una construcción flexible y siempre atravesada por invenciones de distinto carácter, desmontando las afirmaciones dadas por entendidas: “el color de la piel determina superioridad de los blancos sobre los afro”, “el sexo define que el hombre tiene más capacidades que la mujer”.

Reconocerse en permanente ficción y proyectarse como tal: migrando de nombre, de género, de modo de “ser”, como el Sub Marcos, por ejemplo, sin rostro identificable, muerto para dar paso a otros liderazgos entre los zapatistas y reaparecido estratégica pero ocasionalmente. Se trata de sutiles actos de resistencia ante todo intento de categorización.

En una entrevista dada en 1983, Michel Foucault se sorprendía de la identificación que el arte encontraba con los objetos, más que con la vida o con los sujetos, por eso decía: “la idea del *bios* como un material para una obra de arte, es algo que me fascina” (Castro Gómez 2013), planteando que existe una forma de ser sujeto moral que trasciende la normatividad establecida. Como ha explicado Santiago Castro Gómez (2013) sobre estos planteamientos de Foucault, esto funcionará cuando comencemos a gobernarnos a nosotros mismos, a construirnos como sujetos.

El proyecto artístico-activista-intelectual-pedagógico de Daniel B. Coleman Chávez propone y lleva adelante esta idea desde su propia vida.

Daniel B. Coleman trabaja con su cuerpo, exponiendo sus transformaciones más allá de la representación, pero también, develando su vínculo con otros cuerpos “satanizados”. Él pertenece a la afrodiáspora por parte de su padre, y a la migración europea por parte de su madre. También ha pasado por un proceso de transgenerización que desborda el peligroso y patologizante cliché del “cuerpo equivocado” (Missé 2013), ya que fue niña y mujer, tuvo gustos y vida en el marco de lo femenino, pasó por lo que pasan las mujeres y, más aún, las mujeres racializadas, y ahora se aproxima a una masculinidad que se distancia de la idea hegemónica que rige este género —él único, el que define a los demás. Al mismo tiempo es, por decisión y por necesidades de tipo afectivo, un migrante cultural y geopolítico que busca los posibles lazos a construir en las comunidades con las que tiene afinidad y que lo acogen, encontrando espacios de

identificación distintos en cada lugar al que ha llegado.⁸⁹

Propongo la palabra “transartístico”, en un doble sentido: Para hacer confluir aquellas manifestaciones artísticas que trabajan desde el ensanchamiento disciplinar hasta hacer más patente la desobediencia a las fronteras establecidas,⁹⁰ pero también, entendiendo que hablo de la creación artística hecha desde alguien que está pasando por una contingencia elegida e inusual de tránsito entre los géneros socio-moralmente establecidos como parte de los ejercicios de decolonización corporal, emprendidos dentro del lugar de la indocilidad ante el mandato heteropatriarcal, y a las masculinidades hegemónicas. Para verlo más claramente es posible leer la página web de Coleman, allí él mismo habla de los intersticios:

Daniel vive una praxis artística-intelectual-justiciera basada en las comunidades de las que forma parte. Daniel no es *de* ningún espacio institucional. Su trabajo es siempre desde las fronteras y los intersticios (Coleman 2018).

Pero en la introducción de su tesis de doctorado, Daniel es mucho más específico, al plantear el término “nepantlera”, proveniente de las ideas de Gloria Anzaldúa, y sobre el que ya he hecho referencia en el capítulo 1, al citar su libro *Light in the dark/Luz en lo oscuro* (2015) y valorar la potencialidad del estado de Nepantla en los artistas, que propone la autora chicana, cuando reflexiona sobre cómo los artistas en ese estado son como alquimistas capaces de abrir remolinos y puntos de vista conflictivos desencadenantes de crisis y transformaciones para empujar a la “conciencia profunda” de la realidad, las identidades y la espiritualidad (Anzaldúa 2015).

En este caso la voz de Daniel se refiere, sobre todo, a su trabajo de investigación sobre la historia oral/performances de las mujeres afrodescendientes en San Cristóbal de Las Casas (Chiapas, México), pero que, como ya lo he apuntado, es móvil entre otros ámbitos de su vida —que no están en una retícula— y su concepción del mundo llena de liminalidades. Dicho por él:

Una perspectiva nepantlera desde las grietas es el lugar que ocupo con coherencia ética en mi deseo de hacer una contribución intelectual útil y crítica. Cuando no ocupo una perspectiva nepantlera, corro el riesgo de ser acusado de apropiarme de la lucha. Respetar las trayectorias y las muy reales estructuras de poder es crucial, al igual que el

⁸⁹ Lo dicho en este fragmento se apoya en lo relatado por el/la artista en una entrevista realizada en enero de 2016 y en los documentos enunciados por él y que él nos ha facilitado.

⁹⁰ Por ejemplo, ejercicios teatrales y performáticos que vulneran las formas tradicionales de estos y otros lenguajes a través de usos inhabituales de los espacios o de poéticas mezcladas y, muchas veces, provenientes del afuera de las artes.

autocuidado y las normas desafiantes. Mi propia nepantlera me permite ver esta cuidadosa negociación y coexistencia. Mi edad, nacionalidad y, lo que es más importante, mi identificación de género, crean ciertos límites sobre el tipo de entrada que puedo tener y el tipo de liderazgo que tengo / puedo asumir. Estoy aprendiendo que esto significa que me muevo dentro y entre países y comunidades (Coleman 2017, xii).

Una de las fibras principales en los lenguajes de Daniel B. Coleman es la performance. Considero importante invitar a pensar en que la despatriarcalización/descolonización, exige dar mayor espacio a las posibilidades de creación que apunten más allá de la linealidad y de las expresiones lingüísticas, puesto que las propuestas de carácter simbólico, como la performance, tienen la potencia para alimentar modos inéditos de entender la vida y sus dinámicas sociales, culturales, económicas y/o políticas propiciando preguntas, dudas, inquietudes que fisuren la aparente inalteración de sentidos que suele conducirnos.

La performance, como ya lo he planteado en diversos textos anteriores a este, es capaz de producir⁹¹ una ritualización *no teatral* (Gómez-Peña 2013) con la aspiración de fracturar la inercia de lo cotidiano, y colocar en crisis la ilusión de homogeneidad identitaria.

Las performances de DBC generan una actualización de la otredad cercada por el estereotipo, produciendo una puesta en tensión de las lecturas monolíticas y a la vez fragmentadoras de las categorías de raza, género, sexualidad, procedencia. Por otro lado, sus performances parecen, por lo general, provenir menos de la discusión con y desde la historia de las artes —sin olvidarla del todo, y produciendo eventualmente criticidad al interior de su campo— que del interés por una búsqueda insistente en la performance activista. Aunque es importante no olvidar, que el trabajo de DBC aborda la canalización de objetivos que se mueven entre las capacidades poéticas y las necesidades de comprensión política del mundo de un modo otro.

El artista hace un ejercicio constante de creación de retóricas complejas a contrapelo de las sujecciones patriarcoloniales, subrayando los rasgos de “atraso civilizatorio” que porta su cuerpo y que está acentuando con su transmasculinidad. Su

⁹¹ Sostengo una crítica sobre la gratuita glorificación de toda manifestación performática por igual. En la actualidad hay una multitud enorme de performancerxs en todo el mundo, pero no en todos los casos hay problematizaciones que apunten hacia el impulso crítico original al que estas propuestas apuntaron desde inicios del siglo pasado y, al contrario, un grueso porcentaje forma parte de otra ala del gran mercado del arte.

experiencia es transfronteriza, liminal, no sólo en cuanto al género sino en relación con todo el espectro sociocultural que lo va constituyendo.

Me permito ahora hacer un recorrido comentado por cinco de las acciones realizadas por Daniel B. Coleman, para precisar mejor los aspectos mencionados y las variaciones corporales y discursivas exploradas por él en estos últimos años.

- *El camino de la mariposa 0.1: el cuerpo que sabe* (California del Norte, 2013) y *An interaction of mariposa's way for a decolonial artist's residency* (Mérida, Yucatan, verano 2013).

La mariposa suele ser la imagen por excelencia de la metamorfosis y es justamente desde allí que la, entonces aún, Brittany Chávez trabajó esta acción que develaba tránsitos “de mujer a hombre, de mujer a mariposa o de mujer a no sé qué” (Coleman —en ese momento Chávez— 2014, 0' 27").

Ampliamente extendida en el contexto gay, primero desde afuera y luego desde la apropiación del orgullo, la imagen de la mariposa —en especial la monarca— adquiere con el trabajo de este artista connotaciones que no sólo politizan la sexualidad, sino que abordan poéticamente el duro proceso de movilizarse del género hacia el cuerpo *cuir*,⁹² esto es, un cuerpo raro, contingente, rebelde e ininteligible, incluyendo los riesgos que esto desencadena, pero también, con las libertades que comienzan a lograrse. Aunque, además, y según lo apuntado por Coleman, “como un símbolo de migración latinx

⁹² La palabra *cuir* con “c” es una adaptación de la palabra anglosajona *queer*. *Queer* se traduce de modo impreciso como “rarito”, “extraño”, “estrafalario”, “ridículo”, “perverso”. Fue primero una injuria contra los no heterosexuales, las sexualidades disidentes y, en general, los sujetos contranormativos. Pero en 1990, en una conferencia publicada un año más tarde, Teresa de Lauretis acuñó el término que cuatro años después asumirían los movimientos LGTBI+ y la academia, para usarla como medio de autodefinición post-identitaria (Preciado 2009), y como la herramienta política que le haría frente tanto a la imposición de los binarios masculino y femenino, como al régimen heterosexual, pero también a la dicotomía heterosexual - homosexual. Sin embargo, desde hace aproximadamente una década, desde los contextos de habla castellana se discute la pérdida del peso lingüístico y de sentido que sufre la palabra *queer* en la inserción en esta lengua. Entre los intentos latinoamericanos por encontrar una palabra con la misma carga semántica, se ha propuesto la palabra *cuir* en su transcripción fonética.

Aunque para algunos sigue resultando problemática, en tanto que no deja de ser la adaptación de un anglicismo que para ellos no tiene un sentido específico en el contexto local que, además, se asocia con la blanquitud neocolonial, para otros como Sayak Valencia (2015), esta postura es purista e ingenua, puesto que considera que no se trata de una migración meramente gráfica, sino que es también una resignificación de dimensiones epistémicas: “Cuir se propone, entonces, como la derivación fonética españolizada (desviada/impropia), del término *queer*” (Valencia 2015, 13). Valencia propone una desfamiliarización del término *queer* en la palabra *cuir*, lo que implica una torcedura con contenido geopolítico, decolonial y con un sentido crítico de carácter racial, de género, sexual, económico y de contra los capacitismos.

indocumentado” (Coleman —en ese momento Chávez— 2014), que es otro problema de corrosiva actualidad, presente en la construcción de la subjetividad liminal de Daniel B. Coleman y su experiencia con la dimensión geopolítica, e incrustado gravemente entre los debates sobre el modelo civilizatorio regente, las nuevas formas del capitalismo neoliberal y la colonialidad.

Esta performance realizada en espacio cerrado y en penumbra en algunas ocasiones, y en un espacio abierto e iluminado en otra, con características formales y dramáticas bastante distintas entre cada presentación, se valió de estampillas corporales de mariposa, arte de acción —o performance, video sonido e instalación de objetos para acoger y diseminar una noción ampliada de lo trans. Decía entonces Brittany Chávez — hoy Daniel B. Cólleman— “me muevo en esta metáfora desde un espacio trans: transgénero, trans-espiritual, transnacional entre otros” (Coleman —en ese momento Chávez— 2014).



Figura 21. Daniel B. Coleman, Sao Paulo, “Cities | Bodies | Action: The Politics of Passion in the Americas”, 2013.

(Ciudades/Cuerpos/Acción: Políticas de la pasión en las Américas). Fuente: 8° encuentro del Hemispheric Institute, 2013. Foto: Fran Pollit

Así pues, la carga simbólica de la mariposa aletea, reuniendo distintos tránsitos que puedo asociar con las palabras de la fallecida “trava” activista argentina Lohana Berkins, cuando afirmó que “en un mundo de gusanos capitalistas hay que tener coraje

para ser una mariposa” (Berkins s/d). También ella dio cuenta, con esa sentencia, de la capacidad de esta metáfora.

La fragilidad de la mariposa se convierte en valentía, la vulnerabilidad trans en las posibilidades señaladas por DBC, es decir, se convierte en valor que devela las precariedades de los privilegiados, o en el origen de la violencia de los abrigados por el sistema patriarcal-moderno-colonial-capitalista y la posibilidad de estrategias desde la enunciación sumada a la solidaridad.

- *Descendencia agencia* en *HD: Haceres Decoloniales*, Sala de Exposiciones ASAB/Universidad Distrital Francisco José de Caldas/ Comité de Doctorado en Estudios Artísticos, agosto, 2015

Descendencia agencia es la primera acción en la que se hace abiertamente visible, con tanta decisión, la fuerza política y antirracista de lo afro en el trabajo de Daniel B. Coleman —en aquel momento todavía Chávez—.

La acción fue realizada en un espacio de galería universitaria, en el contexto de una curaduría con vínculos académicos enmarcados en las búsquedas de las estéticas decoloniales propuestas por Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo⁹³ y antes Adolfo Albán Achinte, aunque en el caso de este último autor con claros matices que se distancian de las lógicas institucionalizadoras de lo estético.

En esta performance Coleman —en ese momento Chávez— apunta a la exploración su descendencia africana, acentuando sus rasgos por medio del recubrimiento de todo su cuerpo con arcilla, y el uso de los grilletes que recuerdan los cuerpos negros traficados y esclavizados.

⁹³ Las “estéticas decoloniales” fueron planteadas como un proceso a seguir en 2009, a partir de un encuentro de Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo en el Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar. Desde allí inició la fragua de una serie de intercambios con académicos y artistas que devinieron en una serie de discusiones en el Encuentro Hacer/Pensar/Sentir y en una exposición titulada *Estéticas Decoloniales: Abya Yala la Gran Comarca* en la Galería de arte de la ASAB en Bogotá. La geopolítica del sentir, pensar y conocer es el axis fundamental de esta propuesta, cuestionando las contribuciones que, desde sus orígenes (Siglo XVIII), ha hecho el campo del arte occidental para la consolidación de una matriz colonial en todas sus dimensiones. Este cuestionamiento pone sobre la mesa las distintas historias locales y la necesidad de deuniversalizar los relatos y las *aesthesis* (Mignolo 2010; Gómez y Mignolo 2016).

Por otro lado, el torso desnudo de Daniel deja al aire una condición sexogenérica ambigua, ininteligible en el relato y en las representaciones convencionales de los cuerpos negros. Sobre todo, los senos femeninos complican la lectura de lo visto.

El propio artista escribía en su anterior página web:⁹⁴

Esta performance lidia con las violaciones estatales de gente afrodescendiente por parte de instituciones coloniales en todas partes de las Américas en una nueva época de la colonización corporal de nuestras vidas ¿Dónde encontramos agencia con la carga de esta descendencia? ¿Cómo quitamos las cadenas que han sido reemplazadas por la cantidad de gente negra llenando las cárceles y las violencias anti-negras incesantes por todas partes del mundo? (Coleman —en ese momento aún Chávez— 2015).

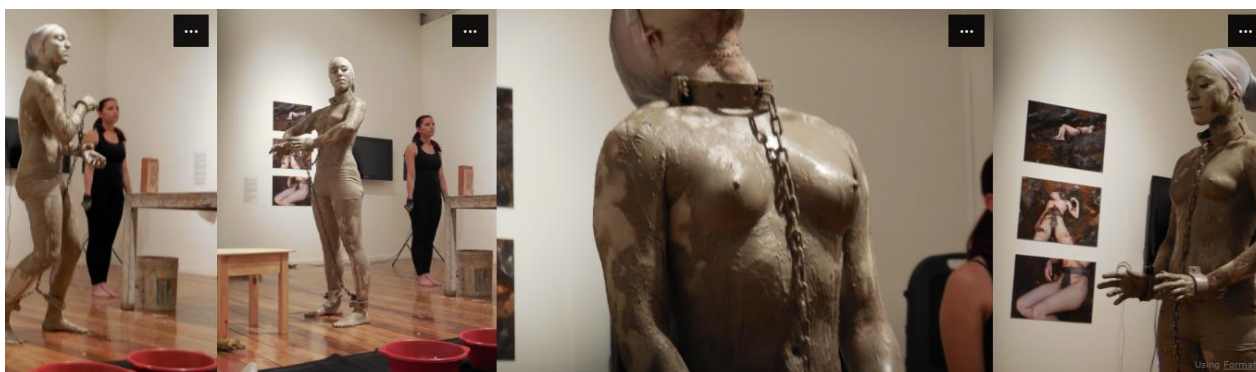


Figura 22. Daniel B. Coleman, momentos del performance *Descendencia agencia*, Bogotá, 2015. Foto: Raúl Moarquench Ferrera-Balanquet. Fuente: Archivo de DBC.

Asumiendo su herencia, Daniel B. Coleman propone *agenciar*⁹⁵ posibilidades cimarronas de devenir en el espacio social a pesar de las limitaciones de movimiento que todavía persisten en esta larga historia transcurrida. Las cadenas permanecen, pero él artista explora las posibilidades de conocer qué le ofrece el cargarlas, literal y físicamente, en la unión que hacen entre grilletes, *gargalheira* (gargantilla) y esposas — las partes móviles del cuerpo—, del mismo modo en que fueron soportadas por nuestros antepasados negros.

DBC en *Descendencia agencia* ha transformado su rabia que en otro momento expresó, en ya viejos textos sobre sus experiencias de racismo en la academia (Coleman

⁹⁴ Daniel B. Chávez —hoy Coleman— /performance, activism, pedagogy, scholarship disponible en <http://www.danielbchavez.com/descendenciaagencia#0> (Esta página que fue sustituida por otra por el propio artista en 2018, pero contenía la información referida).

⁹⁵ Entiendo aquí *agencia* o *agenciamiento* como gestión de las condiciones de vida, para la construcción del devenir propio. En el sentido usado por Deleuze, esto se entendería como acciones que hacen funcionar entre sí elementos de carácter heterogéneo, comprendiendo que cada elemento es una multiplicidad real o potencial, y no una entidad fija.

—en aquel momento Brittany Chávez— 2014), en serena poesía, como señalara Fanon en 1952, acerca de su propia posición, cuando dice: “Sin embargo, con total serenidad, creo que sería bueno que se dijeran ciertas cosas. Esas cosas, voy a decirlas, no a gritarlas. Pues hace mucho que el grito ha salido de mi vida” (Fanon 2009, 41).

Esta es una acción con capacidad para escrutar las problemáticas que atraviesan la trama entre la politización de la afrodescendencia, en sus contextos actuales, las experiencias de transformación, y la memoria del cuerpo sufriente de la esclavitud, pero de donde surgieron caminos y trochas invisibles al dominador.

Se siente en este trabajo el fuerte hilo de la diáspora africana y el cimarroneo contemporáneo que conecta a Daniel B. Coleman con algunas propuestas de artistas como las norteamericanas Adriane Piper y Kara Walker, la cubana Ana Mendieta, la afrocolombiana Liliana Angulo y la danesa Jeannette Elhers: “como antes nos cimarroniamos de los amos del látigo” (Cesaire, [1955] 2009, s/p).

También en esta acción se cristalizan varios elementos *trans* que conforman la subjetividad liminal de Daniel B. Coleman: la transgénero, la transracial y la transmigratoria —en términos geográficos y existenciales— colocando, simultáneamente, en evidencia las intersecciones de discriminación y heridas históricas a las que fueron y siguen siendo sometidos tantos cuerpos excluidos de la “zona del ser” (Fanon [1952] 2009).

- *Manifestación Decolonial contra la Celebración del 12 de octubre* (Barcelona, España, octubre 2015)

Esta acción tiene varios elementos de interés insoslayable:

En primer lugar, hay que destacar el hecho de que se haya realizado en España, como valerosa respuesta a las manifestaciones pro-monarquía y colonización que anualmente ocurren el 12 de octubre día que, para el imaginario de los manifestantes y dadas las consignas que suelen portar, continúa siendo “de la raza”.

Aunque en el decreto de 1987, el día 12 de octubre se declara, a todos los efectos, Fiesta Nacional de España y no “día de la raza”, esta efeméride histórica refuerza simbólicamente la celebración del orgullo español por su expansión como reino colonizador: “los reinos de España en una misma monarquía inician un período de

proyección lingüística y cultural más allá de los límites europeos” (1987, ver Ley 18, BOE).

Esto es, un imaginario del que no se ha desprendido, aunque le cueste reconocerlo y lo exprese legalmente con eufemismos, pero sobre el que se sigue sustentando el sentido de su proceso de construcción de Estado.

Este plantón, efectuado en el propio lugar de origen del ejercicio de aquellos discursos de opresión que, a menudo se creen superados, fue diseñado por el *Proyecto Inmiscuir* conformado por sus fundadorxs: el artista y su entonces pareja de arte y vida, Dani d'Emilia.

Su realización surgió desde la reunión de una heterogeneidad de memorias de dolor ante la experiencia colonial, pero también entrañó una actitud dialogante de sus participantes que, luego, sirvió para diseminar sin violencia, una inminente confrontación agresiva de parte de la manifestación del grupo a favor de la nostalgia colonialista.



Figura 23. Daniel B. Chávez y Dany d'Emilia en *Manifestación Decolonial contra la Celebración del 12 de octubre*, Barcelona, España, octubre 2015.

Por otro lado, resulta un factor nada deleznable el hecho de que se trató de una acción colectiva, una manifestación hecha por artistas y activistas, de la que DBC era

parte integrante. Esto atiende a una necesidad de trabajo de construcción colectiva de nuevas subjetividades, así como de la *co-labor*⁹⁶ (Leyva y Speed 2008, Walsh 2015) en aras de un proyecto que opere desde la insistencia en la vinculación afectiva de los sujetos, que camine en contravía del individualismo enajenado, útil al capitalismo.⁹⁷

Un modo de proceder y estar en el mundo que se relaciona estrechamente con los planteamientos de Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres* (2016), cuando hace énfasis en la necesidad de defender el “proyecto vincular”:

Lo que debemos recuperar es su estilo de hacer política en ese espacio vincular, de contacto corporal estrecho y menos protocolar, arrinconado y abandonado cuando se impone el imperio de la esfera pública. Se trata definitivamente de otra manera de hacer política, una política de los vínculos, una gestión vincular, de cercanías, y no de distancias protocolares y de abstracción burocrática. Necesitamos restaurar no solamente los hilos de memoria a que la apreciación de nuestra corporalidad racializada en el espejo nos remite, deshaciendo mestizajes, como argumenté anteriormente (Segato 2015), sino también rescatar el valor y reatar la memoria de la proscrita y desvalorizada forma de hacer política de las mujeres, bloqueada por la abrupta pérdida de prestigio y autonomía del espacio doméstico en la transición a la modernidad (Segato 2016, 27).

En sintonía tácita con esas ideas, una acción colectiva toma un espacio público desde las competencias artísticas de varios de sus integrantes y se aleja de los circuitos de comercialización de lo creativo, poniendo en circulación huellas sutiles que horadan la subjetividad hegemónica.

La intervención de Coleman tuvo como eje clave una cita, a través de un cartel, que contiene la potencia de las palabras escritas por la artista norteamericana Adriane Piper en un dibujo en el que se presentaba a si misma con bigote, afro y fumando un tabaco: “Yo encarno todo lo que tu más odias y temes” (1975).

⁹⁶ Esta propuesta apunta a la investigación y/o acción conjunta de un colectivo para la producción y puesta en circulación de conocimientos en sentidos no hegemónicos, en la que se busca la desjerarquización de los distintos saberes en movimiento comunitario, y en el que el valor de la reciprocidad está muy presente (Leyva y Speed 2008, Walsh 2015).

⁹⁷ Daniel B. Coleman Chávez ha mantenido un trabajo constante como artista con particularidades como sujeto con búsquedas propias, pero también mantuvo un trabajo en colectivo con la compañía *La Pocha Nostra*, cuyo creador es el artista performancero Guillermo Gómez-Peña. Esta compañía tiene años problematizando el campo de las artes desde el performance radical, pero además ha mantenido y desatado contundentes debates alrededor de las identidades fronterizas y de las formas de creación en colectivo.



Figura 24. Adriane Piper, “Yo encarno todo lo que tu más odias y temes”, Dibujo en carboncillo, 1975. Fuente: *Exit-Express* <https://exit-express.com/adrian-piper-una-cuestion-de-confianza/>

Esta cita artística de Coleman sobre el trabajo de Piper,⁹⁸ cobra más sentido aún al enterarnos de que se trata de una obra surgida del performance *Mythic Being* (Nueva York, 1973), en el que la artista se travistió para merodear por la ciudad exagerando el estereotipo de macho afroamericano, sentándose con las piernas muy abiertas, abusando del espacio propio y ajeno en lo que hoy identificamos con el nombre de *manspreading*, mientras alardeaba de sus grandes miembros. Con un sutil sentido del humor Piper desplegaba esta particular performatividad masculina afroamericana, caminando con una gran peluca afro, gafas de sol, bigote y un tabaco, liberándose así de las enormes limitaciones impuestas a las mujeres, y también marcando el espacio de los sujetos racializados (Piper 1973⁹⁹).

De aquí que pueda comprenderse mejor por qué “Yo encarno todo lo que tu más odias y temes” (Piper 1975) es una frase que se actualiza y radicaliza en la acción de

⁹⁸ De marzo a julio de 2018, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) dedicó una retrospectiva a los cincuenta años de carrera de esta artista. La exposición llevó por título *Adrian Piper: A Synthesis of Intuitions 1965–2016* y fue curada por Christophe Cherix, Connie Butler y Tessa Ferreyros (2018, Ver el sitio del MOMA en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3924>).

⁹⁹ Ver www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml Última consulta: 25 de abril de 2016.

Daniel B. Coleman. Una estrategia que camina frente al estereotipo y se planta de cara a éste, en lugar de huirle esta vez, en el caso de DBC, desde una economía de medios que sintetiza todo entre una frase y una intervención radical de la apariencia.

Daniel acentuó su herencia afroamericana con esta cita proveniente del campo artístico, pero además, desde la indignante carga colonial de la esclavitud, junto con su masculinidad disidente en construcción, y una camiseta alusiva a los lugares masacrados por políticas estatales (Ayotzinapa, Palestina...), y alertó los peligros de la indiferencia ante ellos: “mi barrio / tu barrio”.

En esta propuesta es diáfano el cavilado trazado de la puesta en evidencia de la interseccionalidad de lo racial, la intención de desestabilizar un relato histórico colonial desgastado, con la introducción del “error” en la “dominación informática” (Haraway 1995), o “hacking” del género y la heteronormatividad, con los posicionamientos que cuestionan las violencias del neocolonialismo del capitalismo *gore* (Valencia, 2010).

Este trabajo resulta interesante por el uso que hizo Coleman aquí del impulso poético de las artes para desafiar, entrecruzadamente, varios relatos de subyugación de los cuerpos, las subjetividades y la “condición humana”, para hacer sensible una convergencia oculta, y dibujar una especie de elipsis crítica del anclaje patriarcado- colonialidad en la crudeza de nuestro contexto contemporáneo y la latencia actual de los discursos humillantes levantados desde 1492.

- *The Black Trans* Dancing Body*, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, (2017-2018).



Figura 25. Vistas de la performance *The Black Trans* Dancing Body*, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 2017- 18. Fotos por: Stef Bernal Martínez. Fuente: Archivo de DBC.



Figura 26. Instalación *Rockero melancólico*, en la exposición *Feminine Spectrum*, VAE, Art Gallery in Raleigh, marzo 2018. Fuente: Archivo de DBC.

The Black Trans Dancing Body* es un proyecto iniciado por Daniel B. Coleman dentro de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill entre 2017 y 2018. Es una performance concebida como un proyecto de investigación en proceso, enfocado en la negritud, entendida como “geografía en movimiento” (Coleman 2018), a través de la cual surge lo trans. DBC ganó el *Proyecto de la Comisión de Performance LGBTQ* con esta propuesta.

Este estudio del movimiento hecho desde el cuerpo, arraigado en los debates en torno a la racialización, y situado en la transmasculinidad feminista, tiene un importante carácter autobiográfico, narrado desde la experiencia íntima. Su despliegue ocurrió con el uso de diversos medios y formas artísticas, como el video y la instalación, la danza moderna, el ballet y la salsa, la poesía y la historia oral.

Cuenta Daniel B. Coleman que inicialmente este proyecto se llamaría “Un-Becoming Ailey: Construyendo una trans*masculinidad creativa y feminista” (2018). En el proceso, el artista se planteó la pregunta sobre cuál es la naturaleza del

movimiento para el cuerpo bailarín trans* y fue así como, luego, el título cambió para volverse más preciso con *The Black Trans* Dancing Body*.¹⁰⁰

Este título y esta pregunta del artista actúan como propulsores de su proyecto de investigación como performance. DBC en “El cuerpo negro-trans* danzante” explora la catalización de la puesta en crisis de la ficción política del género en su enclave con la raza, mostrando el cuerpo trans* negro que danza. Es decir, cuando se desobedece la pedagogía binarista, y se “liminalizan” los roles establecidos en la performatividad dancística.

Daniel B. Coleman reentrenó su cuerpo desde el placer y la pasión que siente al bailar, destacó los rasgos racializados de su cuerpo,¹⁰¹ y los conjugó con los recuerdos de la infancia, la vuelta a las palabras de la madre en una carta, la evocación de Brittany traída a una presencia que no se irá, ni se ha ido del todo. Fue posible allí la despedida de ese dolor cardinal en la vida de DBC.

Estas experiencias y reflexiones se han juntado aquí también para contar los forzamientos históricos que recayeron sobre el proceso del artista, pero no sólo, pues con este regreso, ha tocado sensiblemente, desde la intimidad de cada cual, al público presente en la acción. Dice Daniel B. Coleman:

[Cuando me embarqué en este proyecto, no tenía una idea real de su importancia para mí o para los demás. Curiosamente, el desarrollo de este proyecto se ha basado tanto en el trabajo privado e íntimo requerido en cuerpo, mente y espíritu, que no es registrado para el público, como en lo que se compartirá con éste. En este sentido, el modelo de *Process Series* ha sido crucial. Mi deseo es que esta pieza, en su estricta reflexión, abra un espacio para que otros consideren lo que significa que los cuerpos trans * racializados se muevan en la danza y en el espacio social (Coleman 2018).]

When I embarked on this project, I had no real idea of its importance for myself or for others. Curiously, the development of this project has been as much about the private and intimate work required in body, mind, and spirit that is not publicly archived as much as it has been about what will be shared for audiences. The Process Series model has been crucial in this way. It is my desire that this piece, in its rigorous reflection, opens space for others to consider what it means for racialized trans* bodies to move in dance and in social space (Coleman 2018).

¹⁰⁰ El libro *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool* de Brenda Dixon Gottschild (2003) fue una lectura de los tiempos de licenciatura de Daniel B. Coleman, a sus 18 años. Ese libro inspiró, como en un juego de sentidos, el título de la performance: “The Black Trans* Dancing Body”. En el libro Gottschild explora su corporalidad negra como una geografía en el contexto de las exigencias del ballet.

¹⁰¹ Rasgos diferenciadores como el grosor muscular, la fuerza y las capacidades supuestamente atribuibles a los masculinos y no a una *ballerina*. Dice Coleman Chávez: “deconstruir la idea de un cuerpo negro

Es así que, a través de este trabajo de Daniel B. Coleman, se nos hace posible comprender la danza, en sus distintas expresiones, como reflejo y metáfora del espacio social y sus negaciones.

Recordemos que el contexto en el que nació el ballet tuvo origen en la Italia renacentista y luego, su academización y sus codificaciones a partir del siglo XVII francés. La marca de la episteme cartesiana, inoculada en el cuerpo, está presente en la primera definición de esta disciplina, hecha hacia finales del siglo XVI por el violinista y coreógrafo italiano conocido como Balthazar de Beaujoyeux (Baldassare da Belgioioso): “una *mezcla geométrica de personas* que bailan juntas, acompañadas por varios instrumentos musicales” (de Beaujoyeux s/d) [el énfasis es mío].

Aunque es necesario valorar que, también las expresiones dancísticas como la salsa, o incluso las danzas africanas, tal como las conocemos en la actualidad, por un lado, están plagadas del binarismo en apariencia infranqueable de los roles masculino y femenino y su heteronormatividad¹⁰² y, por otro, que la carga histórica de los movimientos corporales en cada caso tiene un sentido nada inocente, que es susceptible de una mirada politizada.

Otro trabajo que se puede destacar en esta interseccionalidad singular, aflorada por Daniel B. Coleman entre la danza y el ballet como metáfora de tensiones históricas y sociales, a partir de narraciones íntimas, es la instalación que formó parte de los elementos de la performance. Una silla mecedora intervenida con zapatillas de ballet amarradas en el espaldar y las zonas laterales. El artista la tituló “Rockero melancólico”. Esta instalación cuenta con una franja de zapatillas que DBC pintó, en medio de su performance, en diferentes tonos de piel. Luego, esta pieza fue presentada aparte, con la franja de zapatillas de ballerina pintadas con las distintas tonalidades racializadas, en la exposición *Feminine Spectrum* en VAE en la Art Gallery de Raleigh en marzo 2018.

Me detengo un momento en la instalación *Rockero melancólico* para decir que el color de la piel de los bailarines resulta relevante en el ballet clásico. Los cánones de belleza están alineados con la blanquitud por eso “El bailarín de ballet como miembro de un arte demostrativo se expone continuamente a una crítica reglamentada —no hay

¹⁰² Una pregunta presente en las investigaciones sobre la afrodiáspora está relacionada con la proveniencia histórica de esta binarización sexogenérica.

ninguna manera de evitarlo— que configura una valoración de su figura en el campo social” (Betancourt León 2009, 98).

El color de la piel, así como la estructura óseo-muscular —medida con métodos antropométricos— las proporciones, el tipo de cabello y los rasgos faciales en general —color de los ojos y el cabello, anchura de la nariz, forma del cráneo, etc.— son de relevancia para los evaluadores en el campo profesional del ballet (Betancourt León 2009).

Las zapatillas son color rosa pálido porque están pensadas desde su origen para que se mimeticen con el color ideal de la piel —blanca— de quien baila.¹⁰³ Toda esta evaluación de las claves corporales está sustentada en gran medida por los preconceptos ideológicos presentes en las viejas teorías de racialización, y las prácticas biomédicas del siglo XIX (Wade 2000).

Hay rasgos racializados que resultan diferenciadores a la hora de distribuir los roles en el campo del ballet como pueden ser el grosor muscular, la fuerza y las capacidades supuestamente atribuibles a los bailarines masculinos y no a las características de una *ballerina*. DBC plantea “The Black Trans* Dancing Body”, justamente, como una especie de respuesta, desde la investigación artística, hacia sí mismo. En una entrevista que le realicé recientemente Coleman Chávez dice sobre parte del proceso de concepción de su corporalidad para esta performance:

“deconstruir la idea de un cuerpo negro por cómo se ve, o qué tipo de fuerza tiene, de donde viene... Entonces yo siempre tenía como piernas más gruesas, musculosas, y podía brincar... alto, no? Yo recuperé esas cosas que siempre me decían... que me colocaron como una bailarina negra, e inserté todo eso en la pieza. También destacué esas partes de mi cuerpo que me dijeron que eran negras. Destaqué mis piernas, mis pies, mi culo (risas). ¿Cómo no va a estar aquí?! Sin esconder, sin tratar de hacerlo más pequeño...” (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:28:12 -00: 29:05).

A través del relato del artista, es posible comprender que un elemento clave en la propuesta *The Black Trans* Dancing Body*, es que esta experiencia vital, con ciertos

¹⁰³ En octubre de 2018, luego de que las bailarinas y bailarines negros tuvieran que teñir sus zapatillas durante muchos años para lograr la mimesis con el color de su piel, varias empresas han empezado a vender zapatillas color café y color bronce. Lo mismo ocurre con el vestuario y con las coreografías, en las que el cuerpo de baile debe responder a la uniformidad por lo general “rota” por la presencia excepcional de algún o alguna bailarina cuyo fenotipo racial destaca, debido a la poca aceptación de sujetos con otra apariencia distinta a la blanca en las compañías de ballet (a no ser las pocas compañías donde las bailarinas son mayoritariamente negras). Ver Alex Marshall (2018). “Llegan las zapatillas de ballet marrones, doscientos años después de las blancas” en *The New York Times*, disponible en <https://www.nytimes.com/es/2018/11/06/zapatillas-bailarinas-negras/>

aspectos dolorosos, es revivida aquí como deshacedora de nudos, como ejercicio de sanación de heridas personales pero que, son al mismo tiempo, el reflejo proporcional de las heridas históricas dejadas por la esclavización racializada y el patriarcado y allí, esta propuesta de Daniel B. Coleman se vuelve una especie de proveedor de una retórica para desengancharse del lamento y afrontar las negaciones.

DBC regresa así al lenguaje del ballet al que le dedicó 16 años de su cuerpo, de sus aspiraciones, de una manera de ser, pero del que se despidió por diez años para ingresar a búsquedas corporales, intelectuales y políticas complejas. Esas búsquedas ahora lo retornan, pero con la espesura del posicionamiento crítico. En palabras de Daniel B. Coleman:

DBC: la idea de cómo llegas a ser una persona transmasculina habiendo sido una niña tan femenina y una niña que hizo ballet y todo eso... Entonces yo quise indagar en eso y, a través de esa indagación, *entender cómo yo había crecido como una niña racializada y eso me hizo sentir masculina, siempre*, aunque la gente me percibía de “cierta manera”... porque tengo formas de mover mi cuerpo y todo, que son bastante femeninas [ARB: y que vienen mucho del ballet, ¿no?] total... nunca se me van a ir. [...] Entonces yo quería también pensar no sólo qué significa que un cuerpo trans baile, pero qué significa llegar a poder mover mi cuerpo, no como antes, porque yo ya no tengo ese tipo de tiempo ni interés. Pero qué necesito hacer para entrenar mi cuerpo para bailar de nuevo. Entonces yo trabajé con una entrenadora personal, una mujer negra, lesbiana ...hice pesos por seis meses... Pero la idea era también cómo llevar mi cuerpo a la fortaleza que yo quería tener para ayudar a mi espalda por ejemplo, que tengo escoliosis [...] también pensar el cómo de esta masculinidad más física que yo deseaba [...] Pero la idea no era una cuestión estética, era cómo yo sentía [...] quería aprender cómo es que me muevo a esta altura de mi vida, qué significa moverme con este cuerpo, con orgullo, con felicidad y con gozo. (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:01:24-00:05:35) [El énfasis es mío].¹⁰⁴

Este regreso no implica el estacionamiento de Coleman Chávez en la práctica del ballet, él está plenamente consciente de eso, y no desea permanecer allí. Se trata de una vuelta desde su actual posición performancera, para producir un deslinde desenfadado y gozoso con la otrora relación conflictiva entre el cuerpo de bailarín, la ballerina que él fue en otro tiempo, y la tensión persistente con el cuerpo negro.

Las coreografías presentadas en *The Black Trans* Dancing Body* alivian las rupturas; con la melodía y la voz de Nina Simone en “The Little Girl Blue” DBC se arrulla sentado, desahogando las exigencias de las relaciones familiares, que esperaban

¹⁰⁴ Realicé esta entrevista de 2:17:53 el 30 de enero de 2019 Daniel B. Coleman, con la intención de conocer en detalle los procesos e ideas presentes en las performances concebidas y efectuadas por él de durante su 2018.

de él una Brittany estilizada, “delicada” y “muy femenina”; y liberan al artista del tácito destierro —geográfico y afectivo— que implicó su decisión de migrar hacia el no binarismo sexogenérico —que también se verá luego en el resto de los ámbitos de su vida—. La suavidad aparece al volver, desde un lugar otro, no virtuosista y decididamente negro y trans, al ballet.

El cuerpo, la episteme, la clasificación racial y sexogenérica, el modo de narrar de la hegemonía, han sido colocados en cuestión por Daniel B. Coleman en *The Black Trans* Dancing Body* desde la floración de un duelo postergado por diez años.

- *Warriors: Beyond Unicorns and Errasures* [Guerreros: Más allá de los unicornios y de los borrones]. Performance, instalación y videoperformance (Video HD con sonido, 7 min. 14 seg.)¹⁰⁵ realizado en el *Museo Elsewhere*,¹⁰⁶ en Greensboro, octubre, 2018.



Figura 27. Videoregistro de performance de Daniel B. Coleman, *Warriors: Beyond Unicorns and Errasures*, 2018. Fuente: Captura de pantalla de Vimeo.

¹⁰⁵ El videoperformance “Warriors: Beyond Unicorns and Errasures” (Coleman 2018) está disponible en <https://vimeo.com/309515075> desde el 4 de enero de 2019. El soporte de la documentación fue realizado por Aurora San Miguel. Colección de vestuario y espejos de los museos Durham, Greensboro, NC y Chiapas, México.

¹⁰⁶ Ver <http://www.goelsewhere.org/>

Warriors: Beyond Unicorns and Errasures [Guerreros: Más allá de los unicornios y de los borrones] surge en una residencia en el *Museo Elsewhere*. Un museo que funciona como residencia y no como un lugar con una colección intocable. La invitación les plantea a los artistas participantes transformar lo existente, pero no extraer nada de lo que está allí, ni añadir nada.

El trabajo planteado por Daniel B. Coleman es una performance e instalación que interviene críticamente la instalación previa “Because They Believe in Unicorns” [Porque creen en unicornios], realizada en 2016, por el artista afroamericano Antoine Williams en el mismo espacio del *Museo Elsewhere* elegido por DBC.

En esta performance-instalación —*instal'acción* en los términos de la performancera venezolana Merysol León (1997)— DBC elabora una respuesta al planteamiento de Antoine Williams. Coleman señala un desacierto en el deseo expuesto a través de la propuesta de Williams y su sugerencia de que Estados Unidos pueda llegar a vivir en una era post-racial.

Williams, inspirado en el libro de Michelle Alexander *El nuevo Jim Crow: Encarcelamiento masivo en la ceguera de la era del color* (2010), afirma que:

La guerra contra las drogas es una política de color ciego, que permite la indiferencia racial. El ideal de que la propia raza no sea un factor es un mito, como un unicornio. Aquí, tengo mi versión de un unicornio, una persona negra cuyo color no es relevante para su lugar en la sociedad (Williams 2016).

Daniel B. Coleman, en su intervención artística, quiere dejar ver que ese deseo presentado en la instalación “Because They Believe in Unicorns” plantea un borrón de la experiencia negra. De aquí que Coleman le responda mostrando, desde su cuerpo, la materialidad y espiritualidad de los guerreros que hay más allá de ese anhelo de borrones. Unicornios, mitos, irrelevancias que podrían extenderse a los afrotrans, tan “inverosímiles” como los unicornios.

Cualquier sujeto exento de la lectura dicotómica, pero además, cargado de historias de marginalización y luchas, está amenazado desde esa pretensión de borramiento de su diferencia. Recordaré, nuevamente, la categoría de “irreales” acotada por Judith Butler, cuando dice que hay normas de género, respaldadas por códigos raciales de pureza y tabúes, en contra del mestizaje, que “determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará “real” y lo que no” (Butler [1990] 2007, 29). Aunque Coleman también discute la categoría “humano” desde su

condición transracial, es desde la indignación y, sobre todo el desasosiego que causa esa “irrealidad”, que relata su preocupación en torno a la situación actual y a que se minimice:

la semana antes de hacer la pieza [...] el Trump intentó pasar una legislación para decir que las personas trans no existimos, que el género es el sexo designado al nacer y punto. Entonces yo pasé tres días, así como... y no tanto por mi [...] pero por la gente que quiero y mis comunidades. Entonces yo sentí como un miedo grande. Como que no podía tragar esa noticia (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:52:01 – 00:53:00)”

Es por esto que, en esta acción, el cuerpo de Daniel B. Coleman se carga con un movimiento leve, como de trance, en el muy estrecho espacio de esa misma habitación, cuyas paredes se encuentran llenas de tachaduras.

DBC muestra una especie de palimpsesto espaciotemporal —*cronotópico*¹⁰⁷ en términos de Bajtín— donde descascara las huellas de la afrodiáspora de inicios del siglo XX.

Esa danza de DBC muestra una apariencia ambigua, que invoca los códigos de la resistencia tramados por la ancestralidad y sostenidos por la afrodiáspora en el siglo XX, a través de movimientos y ritmos.

Quizá una de las características que puedo enfatizar es la opacidad de la acción, una abstracción que se puede constatar en el videoperformance que quedó como registro de la acción.¹⁰⁸ Con la palabra opacidad, me estoy refiriendo a que Coleman no busca la visibilidad a la que aspiraron varias propuestas artísticas tanto de la negritud, como de las desobediencias sexogénicas, sobre todo en los 90 del siglo XX, sino una especie de abstracción que apunta a escabullírsele a la inminente y constante amenaza de

¹⁰⁷ Mijail Bajtín, en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1989), propone el *cronotopo*. Allí discute la idea kantiana de la inherencia a *priori* de los espacio y tiempo a la conciencia del sujeto. El autor ruso considera que estas categorías —sin las que se hace imposible conocer y estar en el mundo— son independientes de la conciencia, en tanto que están relacionadas con la materialidad y son objetivables. Esta noción, extrapolada de la física, plantea el carácter indisoluble del espacio-tiempo. El cronotopo es pues, una unidad en la que ambos —espacio-tiempo— se intersecan. Bajtín plantea que es en esta dimensión cronotópica, y el despliegue de sus propiedades de materialidad y movimiento, donde el relato se vuelve visible al espectador, y se hace apreciable estéticamente. El autor señala que puede darse la coexistencia de diversos cronotopos en articulación dentro de un mismo relato, creando tramas textuales, efectos y atmósferas particulares.

¹⁰⁸ Lo llamo videoperformance, y no videoregistro de performance, debido a que las características del mismo no implican el evento con la dinámica del público, las interrupciones de la acción que experimentó el público en un espacio tan reducido que sólo rotando era posible ver lo que ocurría, ni otros aspectos relacionados con los “defectos” del registro en vivo de las performances. El video está hecho para que la acción completa, incluyendo el sonido limpio, sea capturada en su totalidad. Ver referencia en nota a pie de página 146.

cooptación de la economía neoliberal (Ventrella 2017, 327). El propio Daniel B. Coleman lo argumenta:

Las mujeres trans negras son las que más visibilidad han tenido en el mundo y [viven el] más alto índice de transcidos que jamás [hayan tenido]. Entonces esa idea de visibilidad para mí es horrible, no quiero ese tipo de visibilidad. No quiero que me pongan a hablar de lo trans. No, prefiero hacer estos actos simbólicos, construir comunidades de mucha complicidad (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:55:29 -00:55:35)

Para Édouard Glissant “Lo opaco no es lo oscuro, aunque pueda ser eso y también ser aceptado como tal. Es lo que no puede ser reducido, siendo esa la garantía de participación y confluencia más duradera” (1990, 191). Lo opaco es lo difícilmente inteligible para el perseguidor neoliberal. Francesco Ventrella, en gran afinidad con lo dicho por DBC, afirma que:

A medida que los disidentes sexuales ganan más visibilidad en algunos países, también se les va exigiendo que se identifiquen de acuerdo con las categorías por los derechos que le fueron extendidos (no necesariamente creados por ellos), categorías que obviamente necesitan ser reproducibles para la ley, así como para la economía neoliberal¹⁰⁹ (Ventrella 2017, 327).

De nuevo, traigo las palabras del propio Coleman para pensar en un velo de opacidad colocado sobre la capa de la visibilidad, a la que alude el artista en nuestra conversación para reafirmar su intención de driblar la amenaza contenida en el deseo de Williams sobre la era post-racial, y que tampoco podríamos pensar como post-sexogénica: “Entonces era como agregar esa capa trans de querer erradicarnos, erradicar una existencia de muchas maneras...” (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:54:42).

A la guerra contra las existencias negras, DBC le suma la guerra simultánea y en curso contra los cuerpos trans* —comprendiendo también aquí las guerras contra las desobediencias de los cuerpos intersexuales, de género fluido, no binario, etc.

Dice el teórico Patrick Williams acerca de cómo se ha valorado históricamente la corporalidad negra:

¹⁰⁹ El texto arriba citado fue consultado en portugués, y la traducción es mía. El texto publicado por el MASP reza: “À medida que los dissidentes sexuais ganham mais visibilidade em alguns países, também tem sido exigido deles que se identifiquem de acordo com categorias por direitos que lhe foram estendidos (não necessariamente criados por eles), categorias estas que obviamente precisam ser reproduzíveis para a lei, assim como para a economia neoliberal” (Ventrella 2017, 327)

desde el principio, los africanos fueron para los europeos sólo cuerpos. Ya fueran cuerpos grotescos, cuerpos monstruosos, cuerpos abyectos, cuerpos esclavizados, cuerpos para el trabajo, cuerpos ambivalentes, cuerpos recalcitrantes, cuerpos de consumo o cuerpos sometidos a la mirada del blanco, han formado parte de la historia expansionista de Occidente de muchas maneras, a menudo dolorosas, a la mayoría de las cuales sólo podemos aludir fugazmente [...] Aunque la mayoría de los miembros del catálogo [*Historia Natural*] de Plinio [el Viejo] nunca fueron vistos ni se supo nada de ellos, la imagen —y la “realidad”— contenida en su obra, que ha perdurado durante dos milenios, es la de los africanos como caníbales, cuyas prácticas corpóreas simbolizaban su exclusión perpetua de las categorías de los civilizados, o incluso de la raza humana en su totalidad (Williams 2006, 53- 54).

Esos cuerpos negros, expulsados de la humanidad por diferentes y no normales, se les han ido sumando las ideologías de los cuerpos nacidas en el siglo XVII como prácticas de gobernabilidad (Foucault 1976), prácticas que forcluyeron todo lo que no implicara la reproducción humana, y se están agudizando con vigilancia terrorista en el presente.

La aspiración a borrar el sometimiento y trauma experimentados por los cuerpos negros para despojarlos de sus riquezas y su voluntad es también el deseo de borrar la resistencia, en medio del sufrimiento, lograda a través del colorido, del canto, de la música y el baile. Son estas estrategias las que le sirven de canal a DBC para realizar esta especie de ritual poético que despierte una pulsión erótica a través de movimientos sinuosos, sin género.

La transmasculinidad de Daniel B. Coleman está a la vista, y sin embargo, al girar la mixtura sexogenérica, no binaria, es equiparable a su mestizaje racial. Su posición deja ver con claridad las vetas, como si su existencia se tratara de una superficie tornasolada en su exposición a la luz.

Es decir, Daniel B. Coleman presenta/representa una amalgama de tránsitos que se extienden desde su transgeneridad a su racialidad. Esa racialidad que, en medio de su condición mestiza, ha venido descubriendo cada vez en nuevas capas de importancia de su negritud para construir su relato propio, desde la imaginación creadora, para una comprensión más integrada y profunda de su experiencia vital. Desde esa politización de sus condiciones de mestizaje racial y sexogenérico DBC se hace escurridizo, y por lo tanto muy incómodo, al poder imperante.

es parte de mi investigación de los próximos años [...] estoy pensando lo trans con capas, como una ecología (lo trans no binario, desde mi lugar). Que somos palimpsestos, que somos una ecología y respiramos las ecologías de los espacios, que es una experiencia somática del mundo distinta, y que viene de una calma muy quieta, también, que nos es como para un público o para una visibilidad sino para una interioridad, la capacidad de sentir las capas históricas de los espacios. Y esto se trataba de eso, ¿no? Indagar esta

noción de lo que mi cuerpo presiente de historias, por cómo estoy habitando este cuerpo. Capas históricas, sensoriales, espirituales... que están presentes en todo momento. La visualidad no nos permite entender lo trans no binario porque tienes que ir más allá de la visualidad y la visibilidad (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:46:00 -00:48:54)

Es así que, en este descubrimiento, que juega a quitar y poner capas en la autoidentificación, la mirada patriarcolonial y su “régimen escópico”¹¹⁰ (Jay 2003) son puestos en estado de confusión; y la opacidad, ilegibilidad, impensabilidad, invisibilidad, funcionan como interrupción de la continuidad de la representación dominante, una abstracción “no como un tipo de escapismo estético, sino como una forma política, para repensar cómo las cosas (cuerpos o no) se relacionan, o pueden relacionarse los unos con los otros” (Ventrella 2017, 328).¹¹¹

“No quiero tener ningún problema cuando llegue al río, cuando llegue el momento de cruzar al otro lado”, es una de las frases que se escuchan una y otra vez en la canción de “I Don’t Want No Trouble at the River” cantada por el grupo de voces de mujeres negras —y una que lo hace en lengua de señas— llamado *Sweet Honey in the Rock*, que se dedicó a retomar las canciones de esclavos, hechas antes de obtener su libertad, “cuando estaban soñando con el día de ser libres” (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 01:03:12). Esa especie de dulce letanía sirve de soporte a la acción en la que Coleman Chávez se mueve homenajando a sus antepasados.

DBC ha chorreado pintura celeste sobre las carpas de guerra que emulan la figura de un unicornio de Antoin Williams. Coleman cuida que los espíritus estén en calma, como en la vieja creencia del pueblo de Greensboro y los pueblos del Sur de Estados Unidos, en la que, según la historia oral recuperada por Coleman Chávez, pintaban los techos de azul celeste para confundir a los fantasmas, haciéndolos creer que ese era el cielo y que, de esa manera, no ingresarán o habitarán en las casas.

En este cruce de orillas se habla también del fluir, y se evoca la liminalidad de manera múltiple: entre la vida y la muerte, los tiempos en movimiento no lineal del presente, el pasado y el futuro; pero también, las liminalidades físicas danzando que, por

¹¹⁰ Martín Jay define “régimen escópico” como la manera de ver que tiene una sociedad, en tanto que está vinculada con sus valores, prácticas, diversos aspectos epistémicos históricos y culturales. Dice: “La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (2003: 222).

¹¹¹ En el idioma en el que he encontrado esta referencia: “não como um tipo de escapismo estético, mas como uma forma política, para repensar como coisas (corpos ou não) relacionam-se ou podem relacionar-se entre uns aos outros” (Ventrella 2017, 328).

ese instante, como un torrente, arrastran la heteronorma y la racialidad al tiempo que la superioridad moral y social que se suponen obligatorios. Dice Coleman:

entonces era parte, como respondiendo a ese doble filo de la afrodescendencia y de lo trans, como la imposibilidad de llegar a ser humano. Entonces desear seguir en el mundo de la imaginación, de lo espiritual, ocupar el espacio de otra manera porque nunca vamos a lograr eso. Entonces ¿por qué desear llegar ahí?
Hacer esta pieza también me ayudó a encontrar esa liviandad que viene viendo la realidad [no tengo nada que perder, porque ya está perdido] y dentro de ese mundo simbólico hegemónico no quiero caer. Mejor pongo mi esfuerzo, en mi pensamiento, en mi poesía... (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:56:00 -00:58:13).

Esta performance imagina y empuja a imaginar más allá de la negación post-raza de los unicornios de Williams, para abonar la problematización del género y la raza a partir de una geopolítica histórica de la negrura, de paisajes sociales específicos, junto con su oralidad, en los que se desenvuelven los cuerpos negros trans*. Las capas de memoria cobran carne y cuerpo para no dejar que nos devore el olvido respecto a los legados de violencia y muerte.

Desde un enlace con la tradición afrofuturista, Coleman propone en este trabajo que los cuerpos trans* negros tienen una capacidad velada para sentir y dejar sentir esas capas de la historia, el espacio y las dinámicas sociales, justamente, por lo que esos cuerpos que habitan, encierran como memoria silenciada.

Una discusión que atraviesa las propuestas de Antoine Williams y Daniel B. Coleman es la encarcelación masiva —a partir del texto *El nuevo Jim Crow* de Michelle Alexander, citado por Williams— y “la guerra contra los cuerpos negros”, que tiene como punto de partida la negación y la segregación a sus derechos civiles, a pesar de las luchas de finales de los años sesenta. Rita Segato lo señala en su texto “El color de la cárcel” de este modo:

los métodos de los agentes estatales de seguridad se dirigen hoy contra aquellos que ostentan las marcas de la derrota en el proceso fundante de la conquista de África y de América, esto es, aquellos racializados por la dominación colonial. Esa continuidad entre la reducción a la servidumbre y a la esclavitud del pasado y las cárceles del presente —continuidad que los insurrectos setentistas no consiguieron fracturar— hace posible la percepción naturalizada del sufrimiento y la muerte de los no blancos (Segato 2007a, 144).

Asimismo, Segato advierte que el sistema carcelario habla de una guerra, y que son aquellos que “ostentan las marcas de la derrota” (Segato 2007a, 144), los extranjeros, los inmigrantes no occidentales y las personas de color, las que están

masivamente sobrerrepresentadas en la población carcelaria como un modelo sistemático de construcción de repugnancia física y moral, entendiendo que la “raza es efecto y no causa” (Segato 2007a, 150). Esto hace notorias las razones por las cuales es clave atender el problema del “color de la cárcel”: para empujar el desenmascaramiento de la persistencia de la colonia y “el significado político de la raza como principio capaz de desestabilizar la estructura profunda de la colonialidad” (Segato 2007a, 144).

Michelle Alexander (2010) en su aplaudido libro, analiza mediante una gran abundancia de datos, que el sistema penal en los Estados Unidos —que se proclama en apariencia ciego al color— usa la “guerra contra las drogas”, desde 1982 con el gobierno de Ronald Reagan, como la herramienta principal para implantar nuevos y viejos modos de discriminación racial, que han hecho crecer de modo alarmante el encarcelamiento de los sujetos afroamericanos. Su predicción es que, según las tendencias observadas, más de un tercio de la población afroamericana —uno de cada tres jóvenes negros— estará próximamente encarcelada.

Según Alexander, hay un objetivo principal en el sistema de justicia penal que apunta al control de la raza, funcionando como un sistema de “castas raciales” provenientes, más que de la pobreza y la falta de acceso al Estado de Bienestar, de políticas gubernamentales muy claramente intencionales. Alexander también planteaba con preocupación que era una peligrosa equivocación ver la elección de Barack Obama como el “triunfo de la raza”, al igual que la idea de que la raza ya no importa.

También la emblemática filósofa feminista negra, e icono del Black Power, Angela Davis, desde libros como *¿Son las prisiones obsoletas?* (Davis 2017), publicado originalmente en 2003, y —de 2005— *Democracia de la abolición. Prisiones, racismo y violencia* (Davis 2016), ha venido señalando que, ese encarcelamiento masivo actual tiene un papel ideológico que se proyecta en un dispositivo de control y amedrentamiento social. Este dispositivo biopolítico implica la represión de las imbricadas relaciones entre racismo, clasismo y sexismo, pero, además apunta, que se trata de un sistema de acumulación de capital que funciona como un “complejo industrial penitenciario”.

Según el estudio levantado por Davis, este complejo ha heredado, mantenido y renovado los sistemas de terror y sometimiento de la esclavitud, y prolonga, e institucionaliza, la discriminación racial, encubierta pero sostenida, del gobierno de los Estados Unidos junto con la sexualización del castigo según los ámbitos público o privado.

Warriors: Beyond Unicorns and Errasures [Guerreros: Más allá de los unicornios y de los borrones], implica una amplia complejidad de debates que van desde el cuestionamiento de la invención de una era post-racial norteamericana; pasando por una aproximación al desmontaje del concepto de lo “humano” desde una posición afrofuturista; permaneciendo en la importancia de la memoria que late en las arquitecturas locales; ingresando a un tratamiento híbrido y opaco de la espiritualidad afrodiaspórica que invoca a los guerreros ancestros queer y trans en una especie de ritual reparador; hasta la exposición de los problemas que se pueden avizorar a partir de las reflexiones sobre el sistema carcelario y su relación con la interseccionalidad y sus correlatos coloniales, patriarcales y neoliberales.

3. Flujos afrotrans. De las dicotomías a la contingencia

tenemos que renunciar, junto con la idea de un ser personal, a la idea de un mundo con un fundamento o existencia fija y absoluta. (Arturo Escobar 2013)

Cuando inicié mi interés por el trabajo de DBC todavía no se llamaba Daniel, se llamaba Brittany Chávez (2014). Varios textos, su página y otros documentos luego estuvieron firmados por Daniel Brittany Chávez (2014-2015), posteriormente apareció Daniel B. Chávez (2016) y, finalmente en 2017, hubo nuevas transformaciones en su vida, y comenzó a llamarse Daniel B. Coleman.

Todos estos tránsitos de nombre son los de su trasiego por distintos estadios de su cuerpo/subjetividad transmasculina, y han estado acompañados de sus múltiples movimientos por el planeta, por nuevas migraciones en sus prácticas artísticas y la aparición, al parecer ahora más estable, en su rol como docente en la Universidad de Estudios de la Mujer y el Género en la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro (2018).

Pero, de todo lo que ha significado esta experiencia de diálogo con esa identidad heterogénea y migrante de Daniel B. Coleman, la aproximación que más me ha costado en este diálogo ha sido la comprensión de la transmasculinidad misma, dado que hasta el momento, yo me había acercado mucho más a las experiencias travestis y transfemeninas.

Fuera de las visiones estereotipantes, la transmasculinidad suele implicar socialmente, relaciones muy distintas, conflictos y violencias a enfrentar diferentes a los de quienes transitan hacia la feminidad.

Decía la transfemenina guayaquileña Diane Marie Rodríguez —diputada trans de la Asamblea Nacional ecuatoriana— que “las transfemeninas somos las más expuestas de toda la población LGTBQI, y por eso somos las que más sufrimos, las más denigradas, las que tenemos menos acceso a educación y trabajo, las que somos asesinadas” (Wiener 2017).

Mientras que, en Estados Unidos, se pueden conocer testimonios como el del fallecido profesor de la escuela de medicina de la Universidad de Stanford, Ben Barres, quien transicionó a los 43 años de edad. Este neurólogo escribió *Autobiografía de un*

científico transgénero (2018). Barres relató cómo sentía que la mayor diferencia que había notado era que la gente que no lo percibía en su transgeneridad, lo respetaba mucho más que cuando era mujer, dijo: “Hasta puedo completar una oración entera sin que un hombre me interrumpa” (2018). Barres también contó su experiencia cuando era la estudiante llamada Bárbara, y fue discriminada por sus profesores y, luego, cómo perdió un concurso en la Universidad de Harvard contra un contrincante hombre cuya trayectoria estaba muy por debajo de la de ella. Asimismo, ideas reiteradas como “la falta de pericia o habilidad innata”, fueron motivo de uno de los artículos más reconocidos de Barres contra el sexismo diferenciador de las capacidades en hombres y mujeres, que es recurrente hasta hoy en el discurso científico (2018).

Por otro lado, el escritor y boxeador amateur Thomas Page McBee, un transmasculino de Nueva York, relata su tránsito a la masculinidad en su libro titulado *Un hombre de verdad* (2019). En esta publicación afirma que:

En el momento en el que salía fuera sentía los privilegios de ser un hombre blanco en EE UU: al que pagan mejor y que no tiene nada que temer si camina solo por la noche... Y, sin embargo, también experimenté lo que los sociólogos llaman la Caja del Hombre, es decir, los mensajes que reciben los hombres para no dejar de ser masculinos, y que les penaliza cuando se salen de esa norma (Navarro 2018)

Page McBee también señala cómo les es negada a los hombres la empatía, la afectividad, la vulnerabilidad y la posibilidad de expresar la tristeza. “Porque cuando intentas dominar a los otros, es difícil conectar, y ese parece el objetivo de la masculinidad” (Navarro 2018).

Asimismo, el sociólogo y activista transmasculino Miquel Missé, autor de *A la conquista del cuerpo equivocado* (2018) ha planteado una teoría en contra de las afirmaciones sobre el sexo cerebral y el cuerpo equivocado:

Nuestros cuerpos no están equivocados. Si fuera así, ¿los obesos también tienen cuerpos equivocados? Pero es más amable decir esto que tener un hombre muy femenino o una mujer muy masculina. Interesa más que haya personas con el cuerpo equivocado que hacen una transición que no gente que cuestiona las normas de género (Bonilla 2016)

Missé —que también afirma que la vida se le ha hecho más fácil desde que decidió ser un chico— se manifiesta muy crítico ante el actual auge mediatizado de la transexualidad, como una prolongación de la producción de conflictos con el cuerpo propio y estrategia de enajenación.

Estos testimonios, con la distancia de sus diferencias, me permiten ubicar la experiencia transmasculina en un registro ciertamente distinto de la experimentación de la violencia, incluyendo lo vivido por Daniel B. Coleman.

El acceso a la masculinidad significa el acceso a ciertos privilegios negados a las mujeres, e inexistentes por completo para la gran mayoría de las transfemeninas. Pero ese ingreso al lugar más privilegiado del orden patriarcal significa la renuncia y la mutilación de la afectividad, de la vulnerabilidad. Es decir, la despedida de eso que Rita Segato ha señalado en sus conferencias como un motivo para compadecer a los hombres a los cuales se les niega desde muy pequeños la empatía, con lo cual inician el camino por la agreste soledad sin la ternura, en medio de las exigencias y dificultades cotidianas que el campo social le asigna a la masculinidad.

La experiencia de Daniel, sin desprenderse del todo del acceso a los privilegios que da el ser masculino, tiene la particularidad de que, cercana a la de Miquel Missé, se posiciona críticamente, cuestiona el encasillamiento de género y apela a la libertad de la fluidez no binaria y la autodefinición.

Los planteamientos díscolos de artistas del talante de Daniel B. Coleman tienen la potencialidad de desestabilizar varias de las estructuras epistémicas unívocas de modo simultáneo, para dejar visibles las falacias binaristas que le han servido de base. Su exposición corporal y existencial afrotransgénero al menos todavía cargado de ambivalencias y flujos constantes, resiste a los ataques, e insurge —desde la creación irreverente— ante los moldes académicos y sus discursos.

Daniel B. Coleman sigue las huellas que su cuerpo le alerta, mientras destellan memoria con insistencia. Sus tránsitos son una tejedura caótica, son las “erranzas que orientan” de Glissant (2006), desde allí DBC está haciendo sensible la importancia que tiene la puesta en relación que entremezcla poéticamente distintas mutaciones, recuperando legados ancestrales sin resistirse al “siendo” de este tiempo y sus imprevisibles resultados.

Como ya he planteado al hablar del trabajo de Giuseppe Campuzano, hay modos de disolución del binarismo a partir de fenómenos de la visualidad barroca como la anamorfosis,¹¹² que “pervierten” la “transparencia”, unidireccionalidad y rigidez de la

¹¹² A la que aludiera Severo Sarduy, junto con la copia y el *trompe l'oeil*, en su libro *La Simulación*, 1982.

perspectiva renacentista —entendida en sentido conceptual y perceptual a la vez¹¹³— provocando la necesidad de desplazarse, de volver a mirar, entrar en incertidumbre, dudar y preguntar ante el desconcierto.

Pero la opacidad afrotrans que podría entenderse como un “embarrocamiento”,¹¹⁴ en el caso de DBC, ya no evoca la tachadura del macho, sino que asedia la omnipresencia del patriarca. En éste, el cuerpo concentra en si el colapso ineluctable del sistema sexo-género, resulta amenazante al brindar un modo de ser-siendo radicalmente transitorio e incierto.

Vuelvo a las ideas de Rita Segato, que me resultan relevantes también desde su labor más estrictamente etnográfica realizado al aproximarse a la civilización yoruba. Segato, en su libro *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), ha planteado una discusión con Oyeronke Oyewumi y su posición negadora de la existencia del sistema de género en aquella civilización identificando que se trata más bien de una concepción de género particular, en la que lo femenino y lo masculino son posiciones móviles de una estructura relacional y que se determinan según cada interacción social, vivida o relatada, su interioridad y sus permanentes mutaciones. Dice Rita Segato:

Creo posible afirmar que toda persona tiene la posibilidad abierta de ser una criatura mixta con respecto a su composición de género, y que es circular en sus vivencias por registros diferentes (y no siempre compatibles) de género hace parte de sus hábitos — aunque se trate de hábitos imperceptibles y carentes de un vocabulario específico en Occidente (Segato 2003, 76).

La autora llama este fenómeno “fluidez de género” (Segato 2003; Horswell [2005] 2010; Marcos 2006; Walsh 2016) porque excede la comprensión del sujeto como monolítico y unisémico.

Retomando esas lecturas etnográficas es factible reconocer lo trans, más allá del sistema sexo-género, como una estrategia cultural que, desde una especie de radicalización de la anamorfosis, que lo hace indescifrable, vulnera suplementaria y provisionalmente, las estructuras de dominación patriarcoloniales y modernocapitalistas, a partir de la interrogación que induce a la creación de otros modos de vivir y entender.

¹¹³ Recordemos el vínculo histórico existente entre el Renacimiento y el nacimiento de la Colonialidad.

¹¹⁴ Bolívar Echeverría habla de “un mundo transfigurado poéticamente” en “El ethos barroco y los indios” Revista de Filosofía “Sophia”, Quito-Ecuador. N° 2/ 2008. Disponible en www.revistasophia.com

Daniel B. Coleman, a través de una profunda implicación en la construcción de un trabajo poético, ha venido tramando una autonarración que permite conectar con las posibilidades de esa fluidez de género propuesta por Segato, y más aún, desde esa espiritualidad de herencia afro que es la yoruba, moviéndose en nuestro contexto contemporáneo.

En este sentido, las subjetividades/corporalidades liminales como la de DBC propician el despertar de la atención sobre nuestra condición interexistencial (Escobar 2013) y relacional, desde una vida vivida en la contingencia que se mueve entre la creación de sí misma, y una poética que va transfigurándose en las ondulaciones de esa vida interexistente, para girar nuestros imaginarios y relaciones en contravía del despojo del cuerpo operado por la occidentalización de la cultura, sostenida sobre la episteme binarista, el sistema patriarcal, antropocéntrico y extractivista apuntados por Arturo Escobar, ya citado y trabajado páginas atrás en este texto.

En una conferencia dictada en Chiapas,¹¹⁵ Coleman —en aquel momento Chávez— (2014) planteó la necesidad de buscar cartografías complejas, liberadas de las perspectivas monolíticas y significados congelados¹¹⁶ que permitan rebasar la necesidad de reconocimiento de quienes produjeron la subyugación a partir de la auto-redefinición. Esto es, narrar nuevamente, y de otro modo, las historias que en la mencionada conferencia, estaba pensando en relación con las actuales existencias afro, asumiendo que las voces —apunta el artista— autorizadas para relatar sus historias son las propias voces afro, pero que justo en su caso, como en el de Saarjia, exceden la condición únicamente racial e igualmente requieren levantar su condición de sujeto —como DBC, lo apunta también—, desfeticizarse, desobjetualizarse.¹¹⁷

En esa dirección autodesfeticizante, Daniel B. Coleman, como ya se puede constatar en los trabajos artísticos reseñados en este capítulo, ha venido hilvanando dos posicionamientos interconectados, que son progresivamente más perceptibles, en su

¹¹⁵ Grabación en audio de la voz de Daniel B. Chávez —hoy Coleman— en la Conferencia Magistral “Andares de(s)coloniales y diásporas afrodescendientes”, IX Coloquio de Estudios Culturales y Regionales, UNACH, Chiapas, diciembre 2014.

¹¹⁶ Entiendo que luchando por liberarse de la desmovilización de las cadenas simbólicas de la esclavitud alrededor de las que el artista hizo el trabajo “Descendencia agencia”, trabajado en esta tesis en páginas anteriores.

¹¹⁷ En este punto cabría volver a acotar que en mi trabajo intento no colocar la “distancia crítica”, la mirada objetualizante en relación con aquellos sujetos con los que he entablado un diálogo. Pretendo lograr una aproximación más compleja a los problemas abordados. Daniel B. Coleman Chávez es clave como artista y como subjetividad, y aporta perspectivas únicas, que rebasan los acercamientos puramente teóricos y es así, y no cosificando su obra, que trabajo **con** él y no *sobre* él.

racialización afrodescendiente, antirracista, y su actual relación con una espiritualidad no hegemónica.

DBC hace conexión diaspórica con África y los Orishas. El ritmo del que hablaba Senghor en uno de sus textos (1970) reverbera en la piel poética de los últimos trabajos de Daniel B. Coleman Chávez como ancestralidad vital y vibrante. Esto deja libre el flujo, fuera de la lógica reticular cartesiana porque implica, permanentemente el movimiento de las afectividades, los recuerdos, las gestualidades afrotrans en movimiento. El uso del espacio corporal, con intenciones enfocadas en acentos en la masculinidad, las “huellas de la africanía” (Restrepo 2005) junto el espacio intervenido, introduce ritmos mediante algunas repeticiones de formas y energías en las que los canales abiertos ya no hieren a Daniel B. Coleman.

Además de lo ya dicho acerca de las acciones de DBC, cierro esta aproximación a su trabajo pensando nuevamente en algunas ideas de Edouard Glissant. Las performances citadas se sitúan a en la discusión contra la estandarización del mundo —el “Todo-mundo” del que habló Glissant— buscando subrayar cada vez más las diferencias, yuxtaposiciones y tránsitos que nos constituyen.

Estos gestos decoloniales en todas sus dimensiones de abordaje requieren de esta perspectiva vincular, antiesencialista, pluralista y antipatriarcal. Para poder avanzar en los retos que supone ofrecer elementos para un modelo civilizatorio más amplio y dialógico, insisto, es básico y fundamental deslizarse hacia una apuesta por modos de comprensión del mundo fuera de las dicotomías, al margen de todo modelo de orden binario.

En este capítulo he intentado continuar con nuevas relaciones entre varios conceptos y prácticas: patriarcado, colonialidad, transartisticidad, cimarronaje y desbinarización epistémica, como elementos que sirven de subterfugios para proponer procesos de despatriarcalización decolonizadora de cuerpos, territorios e imaginarios.

Quedan aún varias tareas pendientes alrededor de los tópicos abordados aquí. No he pretendido agotarlos. Sin embargo, la experiencia de cuerpo “sentipensante” que Daniel B. Coleman Chávez se está configurando como su obra, a partir de sus desobediencias frente los regímenes dominantes y permite mirar varias problemáticas de manera transversal al tiempo que estimula la invención de modos de pensar no exclusivamente racionales.

Creo que es necesario continuar insistiendo en la construcción de tejidos creativos que contravengan la furiosa *ghetización* que avanza a nivel planetario, en la tarea de debilitar las comunidades de todo orden, a través del fomento de múltiples fobias —islamofobia, transfobia, racismo, xenofobia, homofobia, etc.

Apelar a las sensibilidades y afectos que interpelen las lógicas reinantes es un imperativo contra la indiferencia y a favor de los flujos de nuestras propias vidas.

Capítulo cuarto

Metodologías y pedagogías. Dimensiones performanceras e indómitas en el arte de Coleman y Campuzano

El arte contemporáneo la está explicitando más allá de los juegos con el inconsciente. El propósito es ir más allá de las formas y géneros desgastados, que llegaron a ser, a menudo, tan sólo palabras e imágenes que están siendo sobrepasados por otras palabras e imágenes de la realidad (Ileana Diéguez 2016).

En este capítulo me propongo sostener la insistencia sobre la articulación de propuestas artísticas contemporáneas, desafíos en relación con las desobediencias al sistema sexo-género, pero, desde la identificación de estrategias abordadas desde las metodologías como vías de fuga a las epistemes moderno-occidental-colonial-patriarcales, para la reconfiguración de los relatos históricos y los imaginarios sociales.

Tomando en cuenta ese objetivo, me concentraré primero en la comprensión de aspectos de la performance como canal metodológico común a ambos artistas, posteriormente me dedicaré a la profundización de búsquedas inmersas en el proyecto *Museo Travesti del Perú* de Giuseppe Campuzano desde la valoración del mismo como una metodología de la investigación artística específica, hecha con el cuerpo, una perspectiva feminista y una posición radialmente indómita; y finalizaré con un recorrido por otras particularidades presentes en el trabajo y perspectivas del artista/activista transmasculino Daniel B. Coleman Chávez.

Me interesa destacar cómo en las propuestas de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman, las prácticas —a partir de las propias vidas de sus practicantes— son capaces de abrir la posibilidad de asimilar el conjunto y las singularidades de sus herramientas y procedimientos, así como la fuerza que percibo en ambos planteamientos para desestabilizar los estados de indiferencia frente a la negación de las existencias travestidas/trans racializadas y la violencia ejercida contra ellas.

Entiendo los trabajos de Giuseppe Campuzano y, de otro modo, el trabajo de Daniel B. Coleman, como metodologías performanceras e indómitas. Aunque en el

desarrollo de este texto, necesito iniciar aclarando a qué me refiero con esta denominación poco disciplinar y extraña a la mirada evaluadora de los metodólogos.

1. Encarnar, sensualizar, desbinarizar la investigación. El cuerpo como vía

un pensamiento que no se inspira en su pobreza está siempre elaborado para dominar y humillar; un pensamiento que no sea minoritario, marginal, fragmentario e inacabado, es siempre un pensamiento de etnocidio (Abdelkebir Khatibi 2001)

No pretendamos tomar el poder sino transformar su estructura, desde otro occidente no hegemónico sino terminal. (Giuseppe Campuzano 2011)

Todavía en la actualidad, la construcción de conocimiento científico se levanta sobre paradigmas moderno-occidentalizados. Esto es, se caracteriza por aspirar a —o, al menos simular— la certeza, verdades exactas, sin fisuras ni errores, enfocada en mostrar resultados totalizantes, más que procesos y, sobre todo, por alejarse lo más radicalmente posible del propio cuerpo y sus pasiones. Sus perspectivas se erigen desde la supremacía de varias ficciones de superioridad —masculino- patriarcal, colonial, antropocéntrica, científica, adulta, heterosexual—, por encima de cualquier otro saber.

Los autores de la tradición fenomenológica, que podríamos ver representada por Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre y Jacques Derrida, ya hicieron esfuerzos por encarar las verdades cerradas del positivismo. Por otro lado, Emmanuel Levinas propuso discusiones filosóficas alejadas de la relación sujeto-objeto, para concentrarse en la relación sujeto-sujeto. Pero estos esfuerzos no han sido suficientes, puesto que impiden un desprendimiento de las jerarquías y la grilla de paradigmas que rigen la producción de conocimientos.

La investigación es un componente clave en el sostenimiento de los argumentos de la red de sistemas de dominación. Sus resultados, y los alcances de su difusión, cimientan las bases de aquel conocimiento que es reconocido engañosamente como legítimo por el sentido común. Por eso, la filósofa y feminista Sandra Harding acota: “Debemos evitar la posición “objetivista” que pretende ocultar las creencias y prácticas culturales del investigador, mientras manipula las creencias y prácticas del objeto” (Harding 2002, 25).

De allí que la práctica científica, concebida desde los feminismos, plantea una redefinición crítica de la noción de una ciencia que se muestra “purificada” de prejuicios,

ideologías o intenciones y, al contrario, se reconoce en la parcialidad y localización, en la situacionalidad y contextualidad (Haraway 1995) de un conocimiento que no se extrae, si no que se produce en relaciones colectivas y afectivas.

La feminista maori Linda Tuhiwai Smith ([1999] 2017), a través de su estudio de las tensiones entre la investigación y los pueblos indígenas, ha señalado que no hay punto cero, ni neutralidad, ni distancia, ni inocencia en la investigación. Al contrario, los cuerpos/subjetividades, el contexto, la historia y las formas de narrarla están implícitos en esta tarea, e inciden en el andamiaje resultante (Fanon [1952] 2009).

Es por esto que despatriarcalizar/descolonizar la investigación y sus metodologías significa impulsar un ejercicio de desaprendizaje y reaprendizaje de otros modos (Walsh 2017, 31), cuestionando los cánones disciplinares y la clausura autoritaria, para discutir, desde la sospecha, las epistemes sobre las que aquellas metodologías se sustentan (Zemelman 2001, 8), conscientes de que tal posicionamiento es parte de las herramientas que permitirán propuestas teóricas encarnadas y, preferiblemente, con posibilidades de una implementación pedagógica que amplíe los canales de comunicación y relacionamiento para la reconstitución de los vínculos rotos.

Tejer conocimientos, desde/en este lugar otro, precisa un sacudimiento de las zonas inertes que gobiernan la investigación. Más cuerpo, desobediencia y juego se hacen necesarios en la acción de investigar, para que se despierten preguntas y críticas desde una posición *situada*.¹¹⁸

Frente al conocimiento *descorporeizado* y *descontextualizado* proveniente de las “múltiples separaciones de Occidente” (Lander 2000, 17) levantado por los mitos de la ciencia moderna, Fanon se ruega a sí mismo “¡Oh cuerpo mío, haz siempre de mi un sujeto que interrogue!” ([1952] 2009, 190) y con ello enfatiza que “los movimientos corporales no están hechos a base de hábitos, sino a base de conocimientos implícitos que componen lentamente el yo como cuerpo en medio de un mundo espacial y temporal” (Grosfoguel 2009, 263).¹¹⁹

¹¹⁸ En el sentido acotado por la científica feminista Donna Haraway, esto es, la producción de un “conocimiento situado” (1995), un conocimiento que cuestiona la epistemología patriarcal que se levanta sobre falsos presupuestos de objetividad absoluta, exterioridad y distancia positivista y, al contrario —aunque sin establecer una dicotomía exotizante sobre “lo femenino” (que es una ficción política conveniente a la hegemonía masculina)—, proviene del reconocimiento de la propia subjetividad y la experiencia contextual. Frente a la descorporeización del sujeto, heredera del dominio del *cogito* cartesiano, el conocimiento situado resemantiza la objetividad en aras de una posición ética que busca superar antagonías estructuradas por ejes de una racionalidad en postura de dominación.

¹¹⁹ Necesito dejar claro que cuando cito las palabras de Ramón Grosfoguel, es porque las

Para Fanon es crucial la experiencia del cuerpo, con su historicidad y geopolítica. Apunta que la separación del “mundo psíquico interior”, del “mundo estructural exterior” (Grosfoguel 2009, 265), es una falsa dicotomía, heredera del edificio construido a partir del *ego cògito* cartesiano. Ambas son indivisibles y, comprenderlas juntas, explica cómo las subjetividades están constituidas por las estructuras sociales y sus relaciones de poder (Fanon [1952], 2009; Scortino 2011, 314; Koffman 2000, 133).

Me identifico cercanamente con Gloria Anzaldúa cuando señala que el pensamiento también es corporal. Dice:

Para mí, la escritura es un gesto del cuerpo, un gesto de creatividad, un trabajo de adentro hacia afuera. Mi feminismo no se basa en la abstracción incorpórea, sino en realidades corporales. El cuerpo material es el centro y es central. El cuerpo es el fundamento del pensamiento¹²⁰ (Anzaldúa 2015, IX).

Parece evidente que el cuerpo, más allá de la obsesión occidental que lo cosifica, es más que un simple recipiente, un complejo sistema de producción de sentidos.

Es de allí que la noción de disciplina, tan ligada al desarrollo de la modernidad ilustrada y a la ideología colonial, funcionen en llave indisoluble con la violencia de las ideas y prácticas de la “civilización” y la implantación del convenientemente llamado “conocimiento universal” (Smith 2017, 119 -150). En palabras de Linda Tuhiwai Smith: “El concepto de disciplina es aún más interesante cuando pensamos en él no solamente como una manera de organizar los sistemas de conocimiento, sino también como una manera de organizar los cuerpos” (Smith 2017, 137).

acotaciones publicadas en 2009 con relación a las ideas de Fanon me han resultado pertinentes, pero para nada me hacen seguidora de las ideas y posturas de este autor —sobre todo últimamente— con los terribles tintes patriarcales, en su comportamiento violentamente descalificador de los posicionamientos de otras y otros autores del grupo de Modernidad-Colonialidad, y de su apoyo a la depredadora y cínica dictadura de Nicolás Maduro en Venezuela. Dadas las características politizadas de esta tesis, me distancio aquí, sin rodeos, de esas posturas del autor citado.

¹²⁰ Traducción propia de: “For me, writing is a gesture of the body, a gesture of creativity, a working from the inside out. My feminism is grounded not on incorporeal abstraction but on corporeal realities. The material body is center, and central. The body is the ground of thought” (Anzaldúa, 2015, IX). Me interesa cómo esta discusión tiene una interesante conexión con el método geométrico de conocimiento planteado por Baruch Spinoza en su *Ética* y cómo, justamente por este materialismo, fue perseguido desde todas las vertientes religiosas, de “bien pensantes” y políticas de su época: “según Spinoza, el modelo corporal no implica desvalorización alguna del pensamiento en relación a la extensión, sino algo mucho más importante, la desvalorización de la conciencia en relación al pensamiento; un descubrimiento del inconsciente, de un *inconsciente del pensamiento*, no menos profundo que lo *desconocido del cuerpo*” (Deleuze, 2006, 29).

Entre la amplia pluralidad de cuerpos (Cabnal 2010), es posible identificar aquellos que interactúan cotidianamente entre su máscara y las otras (Goffman 1970), los que se plegaron a las “fórmulas de dominación” (Foucault 1977), a ese disciplinamiento que organizó nuestros cuerpos. Pero también hay los que intervienen las dinámicas del ámbito social, situándose desde su corporeidad y espacio-temporalidad particular, disintiendo, tomando la potestad sobre su performatividad, asumiendo la “sujetividad” acotada por Bolívar Echeverría —sobre la que ya he hecho referencia páginas atrás—, que no es otra cosa que la capacidad de devenir sujetos que se asumen como tales “para organizar, en todos los ámbitos, las fuerzas materiales y sociales abiertas al deseo y dispuestas a transformar el mundo” apuntados por Félix Guattari (2017, 75).

En el caso de los segundos, se trataría de *cuerpos-fuerza*, *cuerpos-pensamiento* (Deleuze 1986), capaces de traspasar la conciencia en su sentido racional, para potenciar ilimitadamente sus relaciones, afectos, agenciamientos y comunicaciones, como parece haberlo concebido Spinoza ([1677] 1987), alejadas de las represiones de la moral cristiana y sus negaciones.

De modo que, me sitúo en la concepción del cuerpo como base del pensamiento —como Anzaldúa— y mis palabras, empáticas y hermanadas con las *corpoideas* de Coleman y Campuzano, se hacen presentes aquí desde todas las experiencias de mi corporeidad y sus propias vicisitudes mientras escribo.

Entiendo pues este mi cuerpo, los cuerpos, como uno de los agentes primordiales para el desmontaje de los parcelamientos y dicotomías estructurados por las ciencias modernas, que se sostienen sobre relatos y “ecuaciones falsas” (Dussel 2000, 62) que se levantaron a partir de 1492, es decir, de la historia de intrusión en América/Abya Yala y la extracción de sus riquezas.

Entonces, para despatriarcar y decolonizar las metodologías, además de poner el cuerpo, se hace imprescindible superar la mera descripción objetivista. La observación hecha con el cuerpo implica trabajar con el sufrimiento propio, el de los antecesores y el de los pares. Esto genera narraciones de la diferencia y, es desde ellas que se hace posible pasar hacia la acción de fisurar las subyugaciones naturalizadas, producir movimientos sísmicos que remuevan las cimientos de la ciencia moderno-occidental capitalista hasta que —como insiste Catherine Walsh— surjan grietas en crecimiento (2017, 30 -39), como la hierba se abre camino entre el pavimento.

Audre Lorde se pronunció críticamente con la ya muy conocida frase, afirmando que “las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo” (Lorde 1979, 91). Quizá sean las herramientas de la casa del esclavizado en fuga insumisa, y sus tácticas de cimarronaje, las que proporcionen nuevas rutas de indagación.

América/Abya Yala está cubierta por varias capas de cicatrices. Su impronta ha sido infligida a lo largo de una historia que patentiza, entrecruzadamente, varias experiencias de “sujetos fallidos” (Fanon [1952] 2009, 102), deshumanizados y vistos por el colonizador patriarcal como objetivos a ser civilizados y tutelados, incluso con los métodos de aplicación de la más cruda violencia sobre esos cuerpos expropiados: lxs negrxs esclavizadx, las mujeres —esclavizadas desde antes de la racialización colonial—, lxs indígenas, lxs sexualmente indefinibles, lxs practicantes de espiritualidades y religiones no cristianas.

Si los procedimientos de las ciencias modernas han servido para construir y mantener los sistemas de opresión, es preciso buscar otras herramientas y, aunque existan grandes reticencias por parte de las ciencias instituidas, hay en algunas prácticas artísticas — aquellas deliberadamente distanciadas ya de la autonomía fundada en la Ilustración— audacias con respecto a las técnicas de investigación capaces de dejar desnudos a los inalcanzables mitos de la universalidad, progreso y desarrollo.

A pesar de las oclusiones impuestas por las ciencias hegemónicas, las metodologías artísticas, a través de su trabajo con el riesgo y su aprovechamiento del error, tienen la potencialidad de entretejer conocimiento desde lo desconocido, y no desde la repetición (Camnitzer 2018)¹²¹ teniendo, generalmente, como herramientas la experimentación, el juego y el humor para superar las ilusiones creadas por la acartonada solemnidad del conocimiento autorizado.

En ese sentido, de exploración desde lugares inciertos y riesgosos, preguntas a partir de lo ya clausurado o dado por sentado, desde el juego y, en algunos casos desde el humor, les artistas con/desde los cuales intento proponer esta trama de aportes para hacerle frente a lo que Preciado ha llamado “una reforma heteropatriarcal, colonial y neonacionalista” (Preciado 2018, 11) sobre las conquistas emancipatorias de larga data,

¹²¹ Para el artista Luis Camnitzer “la confusión es un caldo de cultivo para las ideas necesarias para llegar a un orden” (2018), tal como lo expuso en un texto leído el 13 de febrero de 2018 en la *Lección inaugural de la Maestría en Estudios Artísticos* de la Facultad de Artes ASAB, en Bogotá, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y publicado el 3 de octubre del mismo año por la revista en línea *Esfera Pública* en su página bajo la dirección <https://esferapublica.org/nfblog/luis-camnitzer-donde-esta-el-genio/>

tienen en común una práctica que le es muy afín a ese modo de aproximación al conocimiento y que, en mi tesis de maestría (2010), atendiendo una propuesta de la artista venezolana Argelia Bravo, acompañé y sigo acompañando al reconocer su densidad conceptual. Argelia Bravo hablaba de su trabajo como una propuesta “transdisciplinaria” (Rodríguez Bencomo 2014, 87), como asumo aquella performance sobre la que me propongo, ahora, desarrollar algunas reflexiones.

Mi afinidad con los planteamientos artísticos de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman no ha sido azarosa, puesto que dentro de los lenguajes en los que ambos artistas trabajan, la performance es un medio transversal, que se mueve entre objetivos e intereses comunes, que dialogan entre sí.

Dentro de mi red de experiencias particulares está el hecho de que, en mis búsquedas por el conocimiento, en mis intentos de entender las potencias del arte desde adentro —no me bastaban las referencias ni la mera contemplación—, pasé del hacer teatral, a la necesidad incontenible de aproximarme a la práctica de la performance.

Desde esta práctica, en la que me sostuve poco más de una década de mi vida, encontré modos distintos de descubrir e ingresar en los espacios, las relaciones con otros, modos de construir discursividad, y problematizar la realidad que, en los años posteriores, se volvieron un asunto recurrente, imposible de abandonar, en la producción de mis reflexiones y en mi atención a los trabajos artísticos que me interesaban.

Después de haber puesto mi propio cuerpo en distintos experimentos, y de sentir las propuestas artísticas desde el cómo se hace, después de leer mucho sobre la historia de este lenguaje, sus practicantes y capacidades de incidencia en “lo real” y, después de haber dialogado y acompañado a diversos artistas en sus procesos de elaboración de propuestas, o en la producción crítica de lecturas posibles de las mismas, redescubro este lenguaje desde una nueva perspectiva para mí: como vía corporeizada de investigación.

Es por eso que la continuidad de este texto apuntará, en lo que sigue, a dejar ver esos sondeos y aproximaciones por los que está transitando este redescubrimiento, y los distintos aspectos que hasta ahora puedo valorar de este proceso.

2. La performance como investigación artística

una de las lecturas que tengo de este museo es que
es una lectura del cuerpo como performance.
(Giuseppe Campuzano 2009)

El performance, pues, es una práctica y una epistemología,
una forma de comprender el mundo y un lente metodológico.
(Diana Taylor 2012)

sugiero que vivamos esta re-existencia
a través del performance y la performatividad
(Chávez 2015)

Hace ya más de un siglo que el “arte en vivo” —si atendemos al relato canónico de la historia del arte y la puesta en los orígenes de este lenguaje en las acciones dadaístas y futuristas— en sus intenciones de sacudir al público y de despojarse de la fetichización del objeto en tanto mercancía, empezó a transformar la historia del arte.

Diana Taylor en varios de sus textos señala cómo la palabra performance alude a una gran diversidad de comportamientos y prácticas, resaltando su reiteración —*re-enacting*— e inserción, o intervención, en el sistema de códigos convencionales (Taylor 2012). En las dinámicas actuales del Instituto de Performance y Política, *Hemispheric Institute* (NY) —dirigido por Taylor— la teoría de la performance desborda lo artístico y estudia todo lo que ocurre en la esfera social desde esta perspectiva.

Desde esos enfoques me permito iniciar esta aproximación primero explorando teóricamente la performance, la performatividad y lo performativo a partir de sus valores como espacio alterno, inesperado y díscolo de comunicabilidad —porque se me hace necesaria para abrir la posibilidad de comprender su importancia— para, posteriormente, acercarme a aspectos más específicos de la discusión sobre el arte de la performance como metodología de investigación.

Para Humberto Maturana cuando hablamos de cultura nos referimos a

una red cerrada de conversaciones que constituye una manera de convivir humano, entendida como una red de coordinaciones de emociones y acciones, que se realiza en tanto configuración particular de entrelazamiento del actuar y del emocionarse de la gente que vive esa cultura (Maturana 2003, 32).

Distintas culturas serían, entonces, diferentes “configuraciones de entrelazamiento del lenguaje y del emocionarse”¹²² (Maturana 2003, 33) que producen “conversaciones” en el sentido de “dar vuelta juntos”.

Por otro lado, según Niklas Luhmann, “el sistema social no está constituido por personas [individuos] sino por acciones” (Luhmann 1998, 140) dentro de lo que es importante considerar que, para este autor, acción y comunicación no se pueden separar porque “en los sistemas sociales la acción se constituye por medio de la comunicación” (Luhmann 1998, 140) y, es a través de ésta última que el sujeto entra en la dinámica del sistema.

Lo correcto, dice Luhmann, es que “los sistemas sociales se descomponen en acciones y obtienen por medio de esta reducción las bases para establecer las relaciones con otros procesos comunicacionales” (Luhmann 1998, 141).

En este sentido para Luhmann los flujos comunicativos sólo pueden tener carácter autopoietico, esto es —siguiendo a Maturana y Varela, más que al propio Luhmann—, flujos organizados como una red cerrada de procesos de producción autónoma, autocontenida y autorregulada en ritmo continuo, aun cuando mantienen interacción con su medio.

Aunque Maturana ha marcado distancia con la aplicación que Luhmann ha elaborado del concepto de autopoiesis, en relación con el sistema social, parece posible ver conexiones de interés entre varias ideas que reconozco afines entre ambos autores, para la aproximación a la performance que intento urdir en este texto.

Creo que la idea de conversación como conjunción de las acciones de producción dinámica desde el lenguaje y desde las emociones —dándole a estas últimas mayor valoración de la que se acostumbra en nuestro mundo dominado por una racionalidad *contranatura*—, no se distancia de las dinámicas sociales en las que estas conversaciones ocurren, terminando por generar un sistema más amplio al que, como ya he procurado dejar ver, Maturana ha identificado como cultura.

En ambos autores —Luhmann y Maturana—, aunque con matices de sentido diferenciados, la noción de acción está presente y está vinculada, necesariamente, con la comunicación. Una comunicación que ocurre en la vida cotidiana como un afluente,

¹²² Para Maturana “lenguaje” es el flujo de “coordinaciones de coordinaciones conductuales consensuales” y “emocionarse” es el flujo de “un dominio de acciones a otro en la dinámica del vivir [...] en un entrelazamiento consensual continuo de coordinaciones de coordinaciones de conductas y emociones”. (Maturana y Verden-Zöller, 2003, 264 -265).

cuyo manar es permanente, que produce modos de entender el mundo y relaciones específicas, pero que también sucede de manera extraordinaria a través de interrupciones y bifurcaciones momentáneas de aquel flujo. Expresado de otro modo estaríamos hablando de algo que podría llamar: performances cotidianos y performances inhabituales.

Es decir, que esos que llamo aquí “performances cotidianos” responden a modos de comportamiento —incluyendo el “lenguajear” y el “emocionar”— dictaminados desde una *performatividad* sin rupturas, esa a la que Judith Butler ([1990] 2007) aludía como reiteración del discurso normativo para evadir la “amenazante” potencialidad que tienen los cuerpos a su “desviación”. El *habitus* de Pierre Bourdieu ([1990] 2003), en el que una organización en opuestos que se universalizan, y que se aprenden en la cotidianidad, constituye el cosmos —tanto en lo simbólico como en lo concreto— y, de allí actos, palabras, gestos que se *reproducen* asumiéndose como naturales, de manera no consciente, regulando los roles sociales y sus tareas, invisibilizando el sistema de dominación.

Entonces, esos que estoy llamando “performances inhabituales” corresponderían a la “inversión de la performatividad” (Butler [1990] 2007), para fracturar el discurso, la repetición, la invisibilidad de la subyugación y la inercia cultural, desde actos que trascienden el habla (Austin 1990), e implican corporalidad (Butler 2006a, 281) para, desde el propio interior del campo social y sus leyes, —recordaré nuevamente la frase de Luhmann “los sistemas sociales se descomponen en acciones” (1998, 141), y es desde ellas que abren nuevas relaciones comunicacionales— con sus herramientas de experimentación, sembrar lo performativo en otras direcciones que vuelvan la ley contra sí misma, produciendo permutaciones inesperadas (Butler [1990] 2007), flexibilizaciones de las subjetividades y de los modos de conocer desde distintos modos de relacionalidad, proximidad, presencia y asombro.

Quisiera producir ahora una articulación más específica entre las nociones de acción, comunicación y cultura a través de la performance. Para ello tengo la necesidad de iniciar con algunas ideas sobre lo que estoy entendiendo ahora por esta dinámica.

En mi relación con este concepto —performance— experimenté en 2015 una ampliación del mismo, a partir de la escucha y lectura de lo planteado por el antropólogo brasileño Julio Tavares. Para mí, a partir de entonces, la performance pasó de ser entendida —dicho muy *grosso modo*— como un “bastardo” estético-político que

irrumpe e incomoda estratégicamente el *habitus* dentro del campo del arte, a ser comprendido como un poderoso “principio de organización social” (Tavares 2015),¹²³ más claramente cercano al modo en el que lo entienden en el *Hemispheric Institute* y otros programas de estudios de la performance, marcado por un ritmo que involucra procesos biológicos, neurológicos, antropológicos, cognitivos, emocionales... de los seres vivos implicados.

Según Erving Goffman, los seres humanos estamos condicionados a la actuación permanente. El sociólogo canadiense entiende que las relaciones se producen a través de *interacciones* entre distintas personas, con elementos rituales que marcan los “papeles” —máscaras— representados por cada una de las personas.

En cada uno de esos contactos se tiende a representar lo que a veces se denomina una *línea*, es decir, un esquema de actos verbales y no verbales por medio de los cuales se expresa una visión de la situación, y por medio de ella su evaluación de los participantes, en especial de sí mismo.

No importa que la persona tenga o no la intención de seguir una línea; descubrirá que en la práctica así lo ha hecho. Los otros participantes darán por supuesto que ha adoptado una posición en forma más o menos voluntaria, de manera que si quiere encarar la reacción de ellos frente a ella, deberá también tomar en consideración la impresión que pueden haberse formado de ella. (Goffman 1970, 16).

Encuentro aquí coincidencias con las conductas consensuales, o lo que sería lo mismo: coherencias conductuales —performances cotidianos— que surgen entre seres vivos que viven juntos, produciendo interacciones recurrentes como resultado de su convivencia, sobre las que ha hecho referencia Maturana, y que conjugan con mayor especificidad las nociones de acción y comunicación, que luego constituirán los rasgos de una determinada cultura.

De aquí que el profesor Tavares, en diálogo con Goffman, Luhmann y Maturana, entre otros autores, y desde su investigación sobre el Capoeira como archivo y arma,¹²⁴ haya apuntado en una entrevista radial que “El acto humano es un acto performático, es

¹²³ La referencia corresponde a mi anotación de las palabras emitidas por Julio Tavares (2015) en una de las sesiones del Seminario “Sexualidades, visualidades y prácticas performáticas”, dictado en el marco del programa de *Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos* (DECUL), Quito, UASB.

¹²⁴ Ver en: Julio Tavares, *Dança de guerra. Arquivo e arma*, (Belo Horizonte: Nandyala, 2012) la investigación realizada por este autor en 1982 para la Maestría en Sociología de la Universidad de Brasilia.

un acto que produce la presencia de lo humano, siempre mediante una forma extraordinariamente fenomenológica. Ese acto fenomenológico, ese acto que aparece, que emerge en el mundo, ocurre en las condiciones que llamamos de vida cotidiana” (Púa y Tavares 2015, 00:02:31).

La dinámica en un tiempo y espacio cotidianos genera, entonces, un flujo incesante de consensos en los que las delimitaciones y máscaras deben ser elaboradas y cuidadas permanentemente por todos los involucrados en cada una de las “líneas” representadas. En este sentido, Víctor Turner (1987) pensaba que “el material básico para la vida social era el performance” (Martha Ontiveros 2010, 95) e identificó a los humanos como *homo performance*.

Sin embargo, reitero, dentro del mundo y de la vida se presentan acciones habituales y acciones que, a propósito, desbordan la estructura rutinaria, por este motivo Turner destacó con énfasis los “actos de representatividad”, entre los que se pueden ubicar distintas prácticas rituales y simulacros como los carnavales, las fiestas, el teatro, los desfiles, los conciertos, etc., que están constituidos por reglas alternas a las que rigen nuestras prácticas corrientes.

Si entendemos cultura más allá de la visión ilustrada —y en consonancia con los planteamientos de los y las autoras arriba citadas— como “un repertorio de acciones con el que se encuentra un participante a la hora de actuar” (Laddaga 2006, 22), la modernidad occidental impuesta ha estructurado ese repertorio en función de regímenes y clasificaciones que regulan la existencia de los grupos humanos en función de, ya se ha repetido mucho, patrones hegemónicos moderno-coloniales, cartesianos, patriarcales y capitalistas/ neoliberales.

Sin embargo, como Marta Ontiveros ha apuntado, esa modernidad no ha logrado desaparecer la dedicación de tiempo e inversión monetaria que muchas poblaciones otorgan a determinados “actos de representatividad” (Turner 1987) como fiestas, carnavales, etc., a los que consideran de indispensable valor.

Estos actos podrían entenderse por un lado como espacios de fuga de capital y tiempo de productividad pero, por otro, podemos reconocerlos como ámbitos para la restauración de lo que Rita Segato suele llamar el “proyecto vincular” (Segato 2016), es decir, la insistencia en una relacionalidad de las subjetividades en comunidad, poniendo “su acento en el arraigo y en relaciones de cercanía” (Segato 2016, 27), más allá de

cualquier presión productivista y de los protocolos impuestos por la normatividad de la esfera pública.

Esos actos disruptores de la vida cotidiana también podrían entenderse como una zona de rebeldía necesaria ante lo que Bolívar Echeverría llegó a denominar el “ethos realista”. Es decir, uno de los cuatro *ethe* propuestos por el filósofo ecuatoriano-mexicano para analizar y comprender las complejidades de los contextos sociales en sus procesos particulares de modernidad y de naturalización del hecho capitalista (Echeverría 2011). Dice el autor en su ensayo de 1989 “Modernidad y capitalismo: 15 tesis sobre la modernidad”:

Cuatro parecen ser los *ethe* puros o elementales sobre los que se construyen las distintas espontaneidades complejas que los seres humanos le reconocen en su *experiencia* cotidiana al mundo de la vida posibilitado por la modernidad capitalista (Echeverría 2011, 90).

Aquel ethos realista —que se contrapondría a la emocionalidad del ethos barroco— coloca en el lugar privilegiado al valor de cambio, la productividad y la acumulación de capital, por lo que la corporeidad es asumida apenas como capacidad de trabajo. Estos principios del ethos realista estarían por encima del valor de uso, que sería mucho menos relevante para alcanzar el camino a la civilización.

Una primera manera de tener por “natural” el hecho capitalista es la del comportamiento que se desenvuelve dentro de una actitud de identificación afirmativa y militante con la pretensión que tiene la acumulación del capital no sólo de representar fielmente los intereses del proceso “social-natural” de reproducción, cuando en verdad los reprime y deforma, sino de estar al servicio de la potenciación del mismo. Valorización del valor y desarrollo de las fuerzas productivas serían, dentro de esta espontaneidad, más que dos dinámicas coincidentes, una sola, unitaria. A este *ethos* elemental lo podemos llamar *realista* por su carácter afirmativo no sólo de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o “realmente existente”, sino de la *imposibilidad* de un mundo alternativo (Echeverría 2011, 90).

Dice Echeverría, ya en este contexto de modernidad, que este orden civilizatorio se sostiene sobre la base de un dispositivo que suscita un autobloqueo de la respuesta violenta, al disuadir a los explotados de no reaccionar a la provocación a la que han sido sometidos sistemáticamente (Echeverría 2011). Esa disuasión se sostiene sobre una promesa incumplida de la modernidad que Echeverría explica así:

El fundamento de la modernidad trae consigo la posibilidad de que la humanidad de la persona humana se libere y depure, de que se rescate del modo arcaico de adquirir

concreción, que la ata y limita debido a la identificación de su cuerpo con una determinada función social adjudicada (productiva, parental, etcétera). Esta posibilidad de que la persona humana explore la soberanía sobre su cuerpo natural, que *es una “promesa objetiva” de la modernidad, es la que se traiciona y caricaturiza en la modernidad capitalista cuando la humanidad de la persona, violentamente disminuida, se define a partir de la identificación del cuerpo humano con su simple fuerza de trabajo* (Echeverría 2011, 103) [El énfasis es mío].

Es decir que, como también lo señalara Quijano, se han venido desarrollando los límites de los cuerpos en una dominación que se yuxtapone y avanza, sobre el sustento de la acumulación de riquezas.

Los mecanismos de control y la posterior biopolítica (Foucault [1978-79] 2007), que se han venido incrustando en los campos sociales desde el siglo XVI —no desde el siglo XVIII como ya lo discutí en el capítulo I— para dar consistencia a este modelo civilizatorio, se han sofisticado a través del salario como apuntó Bolívar Echeverría, pero también, de recortes en el área de acción de la corporalidad. Según lo ha señalado Beatriz González-Stephan (1996), esto ha ocurrido a través de cánones de decencia verbal, manuales de urbanidad, normatividades conductuales y, como vemos a través de las obras de Campuzano y Coleman, las pertinaces ordenaciones en concreto del sexo, la raza, el género, la clase y la procedencia geopolítica, por medio de la vigilancia y el castigo, discriminaciones de múltiple talante, la división sexual y social del trabajo, etc. Mihail Bajtín apunta con respecto a esas regulaciones de la corporalidad que:

El rasgo característico del nuevo canon —teniendo en cuenta todas sus importantes variaciones históricas y de género— es un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo*. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita (Bajtín 1994, s/d) [El énfasis es mío].

De aquí que las acciones carnales y las otras exposiciones del cuerpo grotesco (Bajtín 1994) resulten transformadoras para la vida social, disruptivas de aquellas performatividades que sellan nuestros cuerpos y los acontecimientos con sentido único, cerrado y absoluto.

Spinoza, cuestionando la separación entre cuerpo y alma y, más aún, la exaltación de esta última en detrimento del conocimiento proveniente de la corporeidad y de las pasiones que se movilizan en/desde/con aquella, preguntaba ¿qué puede un cuerpo? y Gilles Deleuze —rondando esta pregunta— diría después que:

Spinoza no cesa de asombrarse del cuerpo. No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción (Deleuze 1980, 70).

Las performances inhabituales y los “actos de representatividad” de Turner producen, en el repertorio programado por la lógica del capitalismo moderno-occidental, resquebrajamientos o, pensándolo con Bajtín, desbordamientos en la moral y el disciplinamiento de ese proyecto, principalmente en el campo de regulación primario que es el cuerpo.

El cuerpo performático —sea diariamente, dentro de una fiesta, un ritual religioso o un despliegue de arte-acción— es un cuerpo que tantea sus poderes, marcados por su género, sexo, prácticas sexuales, raza, clase, paisaje y habilidades especiales, a partir de diversas prácticas y de la exploración interactiva con otros cuerpos. El cuerpo, como ha apuntado Ontiveros es el objeto privilegiado de la *performance* (2010, 95).

Esta corporeidad en un estado menos automatizado y de mayor auto-conocimiento puede despertar —en sí mismo y en otros— emociones antes controladas, negadas y vetadas; y, asimismo, movilizar sus memorias reprimidas (Tavares 2012, 18), a través de las cuales puede mostrar su saber desarticulador de las dicotomías y rigideces aparentemente inofensivas de la vida diaria; puede hacer temblar las reglas, al poner en evidencia el carácter teatral de la normatividad en la que nos movemos cotidianamente; y es capaz de develar poéticas allí, donde solemos manejarnos mecánicamente.

Esa capacidad radica en la desestabilización del *habitus* o dicho más precisamente en palabras de Pierre Bourdieu: “basta con suspender la adhesión al juego que el sentido del juego implica, para arrojar al absurdo el mundo y las acciones que se llevan a cabo en él y para hacer surgir preguntas sobre el sentido del mundo” (Bourdieu 1986, 109).

Entre los cuerpos que interactúan cotidianamente en los enmascaramientos impuestos, eventualmente, se filtran otros que intervienen las dinámicas del ámbito social desde una corporeidad *situada*¹²⁵ y, en los casos de los que me acompaño en este

¹²⁵ En el sentido acotado por la científica feminista Donna Haraway, esto es, la producción de un “conocimiento situado” (1995), un conocimiento que cuestiona la epistemología patriarcal que se levanta sobre falsos presupuestos de objetividad absoluta, exterioridad y distancia positivista y, al contrario —aunque sin establecer una dicotomía exotizante sobre “lo femenino” (que es una ficción política conveniente a la hegemonía masculina)—, proviene del reconocimiento de la propia subjetividad y la experiencia contextual. Frente a la descorporeización del sujeto, heredera del dominio del *cogito* cartesiano, el conocimiento situado resemantiza la objetividad en aras de una posición ética que busca superar antagonías estructuradas por ejes de una racionalidad en postura de dominación.

texto, también sexuada y racializada, en un espacio-temporalidad particular y más consciente de su dominio performativo,¹²⁶ es decir que se reconocen a sí mismos como un “conjunto de dispositivos disparados en una constitución de la conciencia y de la acción de los sujetos” (Tavares 2012, 17).

Pensando en las nociones de performance tocadas hasta ahora en su espectro amplio de acciones comunicativas, en la aproximación a los cuerpos performáticos y su incidencia en la vida social, y reflexionando sobre las vetas que se asoman en la idea de Antonio Prieto —refiriéndose a los estudios de performance— que afirma que “teorizar el performance puede ser un proceso crítico y a la vez poético” (Prieto 2002, 52), intentaré ahora pensar sobre la dimensión poética del performance, aunque distinguiéndola como una dimensión que es inseparable de otras funciones de este lenguaje.

No obstante que —como ya se ha dicho inagotable cantidad de veces— cualquier intento de definir el performance esté destinado a ser sometido por la sospecha, debido a que sus nociones son siempre inestables, liminales y múltiples,¹²⁷ que apuntan a otra episteme, es posible identificar aspectos recurrentes en las dinámicas que lo permiten y, también, reconocer algunos de los conceptos y manifestaciones que se distancian de este tipo de acciones.

La actuación performática es distinta en quienes se camuflan como estrategia automática para sobrevivir, y quienes la trabajan deliberadamente como intervención sobre su realidad, porque pienso que éstos últimos tienen una valoración distinta sobre los elementos que la componen —emocionales, de intuición, verbales, políticos, espaciales y temporales— y las posibilidades de combinatoria de los fenómenos disímiles.

En esta búsqueda de componentes poéticos, hay una diferenciación importante en cuanto a los elementos de ficción presentes en el performance y los que se suelen manifestar desde el teatro, sin que esto de pie para interpretarse como una pelea banal entre dos artes escénicas, sino de capacidades distintas de incidencia. Creo que estas

¹²⁶ Parfraseando a Marta Ontiveros (2010) ese cuerpo performativo suele estar moldeado mediante una cierta preparación técnica, la elaboración de determinados hábitos y poderes para producir efectos específicos, aunque como he afirmado arriba, esto no constituya la totalidad de esa presencia disruptiva.

¹²⁷ Ya sabemos que no hay una única definición de performance y que conviene que su indeterminación se prolongue tanto desde sus prácticas, como desde los estudios teóricos acerca de sus diversas modalidades.

diferencias introducen matices relevantes para la comprensión de estas modalidades de la acción comunicativa.

La primera diferencia que señalaré es la de carácter espacial, esto es, la cuarta pared teatral, que implica una barrera imaginaria pero efectiva, que produce distancia entre quienes representan y quienes espectan. Ésta es una regulación clave que quizá sólo en algunas ocasiones o eventualmente es transgredida en el teatro pero que, en el caso de la performance —sea festivo o artístico— estará necesariamente disuelto, para que una especie de ósmosis de imaginarios, corporalidades, espacialidades, temporalidades ocurra, transmutando en inusitado lo que hacía un instante era cotidiano, además, sin que lo cotidiano desaparezca del todo, abriendo la realidad a todas las ambivalencias, desestabilizando los sentidos que se suelen dar por sentados. En el performance todos son participantes: desde el que “interviene”, hasta el transeúnte desprevenido, son agentes que modifican la situación.

La obra de teatro, por otro lado y en relación con su forma de narrar, tiene delimitaciones prefijadas en el relato ficcional a través de un guión, con pautas bastante especificadas que deben seguirse con fidelidad, mientras que en la performance las pautas son abiertas, flexibles, y el esquema detonador puede variar según las condiciones provenientes de fuera, por ejemplo: la implicación de los participantes espontáneos, su relación con los performanceros incitadores de la situación, o el espacio sin barreras predeterminadas.

La performance artística, a diferencia de lo que se maneja coloquialmente en la actualidad por esta palabra multivalente, no es espectáculo en tanto que no se trata de una producción a ser vista desde afuera y consumida, sino que busca involucramiento o, dicho de otro modo, creación social y colectiva de un proceso abierto, no acabado. En este sentido, el teatro plantea una “obra” que muy a menudo está determinada por un principio y un fin definidos, una obra cerrada. La performance trabaja desde condiciones no lineales y fragmentarias, que terminan siendo desencadenadoras de una indeterminación radical entre el cotidiano y la simulación de aspectos de la vida, como lo hace ver, en sus diversas incursiones, el *Museo Travesti del Perú*.

De este modo la “intervención” deviene en “interacción”. Se trata pues de una conjugación de aspectos que buscan suscitar descolocaciones en la concepción habitual del mundo y de la vida que genera reflexividad colaborativa y transformadora.

Otros elementos sugieren la potencia poética particular de la performance y su resonancia en el campo social. Sin embargo, una de las que me resulta de especial interés aquí, es la que tiene que ver con las normatividades que la heterorrealidad colonial, pues ha dejado como impronta en nuestros cuerpos sexuados. Algunas propuestas del arte de la performance han hendido esa impronta y aquellas restricciones inventadas, han sido movilizadas en nuestra memoria, aunque haya sido tan sólo sutil y momentáneamente.

Linda Kauffman ha planteado que, a través del performance “uno descubre estrategias que subvierten la amnesia cultural y la saturación por simulación” (Kauffman 2000, 27), con lo que se refiere a la apertura de una puesta en discusión crítica sobre el atontamiento progresivo hacia el que ha venido avanzando la cultura — que ha sido capaz de borrar nuestros pasados más brutales, y que Kauffman llama proceso de “disneyficación”.

El lugar de la performance es solo parcialmente el de la representación, apenas para ingresar en la interrupción de la disneyficación de la que habla Kauffman. Justo como lo mostró Daniel B. Coleman con su trabajo “Warriors: Beyond Unicorns and Errasures” (2018), donde cuestiona el borramiento de las memorias afroamericanas y los modos de soñar (Ver capítulo III).

Pensando en los ejercicios y las políticas de la memoria, el cuerpo colonizado debió ser sujetado y desprendido de las libertades de su antigua performatividad. Por eso, según lo que explica Sylvia Marcos en su libro *Tomado de los labios*, ha transitado por violencias y abusos que se asimilaron y naturalizaron por fuerza de interrogatorios coercitivos¹²⁸ y de la tortura, dejando obliterados modos de relación y prácticas eróticas que formaron parte de la vida cotidiana de las mujeres, hombres y los “género fluido”, llamados por Michael Horswell “tercer género” ([2005] 2010), de nuestros pueblos aborígenes.

Hoy día los desbordes corporales son castigados con marginación, invisibilización y asesinatos impunes, que se justifican a partir de los dictámenes implantados desde la conquista por la moral cristiana-colonial.

¹²⁸ Marcos cita el *Análisis de los manuales de confesión en uso durante los dos primeros siglos de la colonización* realizado por Serge Grusinski (1987) y afirma “Estos textos hablan por sí solos: [...] Era necesario repetir las mismas preguntas con todos sus detalles para lograr infundir el concepto católico del sexo como pecado en la mente indígena”. (2011, 128).

Dice Sylvia Marcos: “no era necesario ser particularmente perspicaz para caer en la cuenta de que, para los mesoamericanos, el cuerpo, el placer erótico, la experiencia de la sexualidad eran asuntos distintos que para los españoles” (Marcos 2011, 128).

También Michael Horswell ([2005] 2010) señala la anatemización, abyección y calificación como pecaminosa de los cuerpos racializados y no binarios, es decir, la instalación de un dispositivo moralizante por parte de la religión católica que, como lo muestran los trabajos genealógicos de Giuseppe Campuzano en el MTP, fue el primer instrumento de dominación de cuerpos y consciencias de la colonia, sobre las prácticas eróticas indígenas y su vínculo con sus representaciones rituales.

La condición colonial de la sexualidad y el control del placer tiene sus expresiones subversivas, o quizá suplementarias, en artistas como Daniel B. Coleman Chávez, Giuseppe Campuzano, *La Pocha Nostra*, o activistas creadoras como *Mujeres Creando*.

Si, como lo he reflexionado en mi libro *Cuerpos “Irreales” + arte insumiso*: “los imaginarios se levantan sobre la base de concertaciones sociales que generan una repetición que se sedimenta de tal manera en las concepciones de todos, que terminan por parecer ahistóricas y naturales” (Rodríguez Bencomo 2014, 45), hay lenguajes del arte contemporáneo politizado que apuntan a la desarticulación de estos sedimentos planteando performatividades que ingresan en los intersticios y espacios olvidados o fallidos, las disfuncionalidades de la norma.

Las performatividades de raza y género —en sus diversas interseccionalidades— son burladas a partir de acciones comunicativas, performances, desde una poiesis otra que no oculta, sino que expone las racialidades y sexualidades excedentes, desterradas del patrón, las históricamente ocultadas para el control de los cuerpos.

El valor metodológico de la performance que insisto en señalar aquí¹²⁹ se

¹²⁹ Henk Borgdorff en su texto “El debate sobre la investigación en las artes” hace una serie de puntualizaciones interesantes en relación con la investigación artística y su distancia con la investigación académica. Puntualiza las razones de las reticencias de la academia con relación al tipo de aportes posibles desde la “investigación en artes” y señala los aspectos ontológicos, epistemológicos y metodológicos. El autor explica: “La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio” (Borgdorff 2010, 44). Lo que implica que el conocimiento

disemina sobre la herencia del dominio del *ego cogito* cartesiano que, según ha apuntado Dussel, hubiera sido imposible sin un *ego conquiro* previo —matanza, esclavitud y genocidio eurocéntricos por sobre las culturas otras— y la descorporeización de las subjetividades.

La construcción de un conocimiento situado/sexuado/racializado es decir, necesariamente encarnado, resemantiza la objetividad, al modo propuesto por Sandra Harding, en aras de una posición ética que busca superar las antagonías estructuradas por ejes de la racionalidad en su postura de dominación.

La ruptura con lo ordinario, movida por el desconcierto proveniente de preguntas que han emergido de la experiencia singular de un cuerpo artístico, performatizan y con ello, deslizan la acción de pensar sobre sus sinuosidades. En este sentido, resultan oportunas las palabras recientemente publicadas de Mónica Salcido:

Pensar y crear fuera de la repetición de esquemas permite migraciones intelectuales y verdades nómadas que hacen crecer territorios que desbordan los límites y permiten los quismos posibles del teatro y el performance, la teatralidad poética y la parateatralidad, la teoría del arte y el arte. El ejercicio del pensamiento no es sólo racional y discursivo: implica una somática, una conmoción, un flujo sanguíneo que deja su huella existencial en los conceptos que el pensador crea, en las preguntas que lanza (Salcido 2018, 65).

La performance puede ser concebida entonces como un “laboratorio de investigación” (Salcido 2018) que abre la posibilidad a construcciones de conocimiento indóciles. Porque, mientras la epistemología y metodología patriarcolonial se levantan únicamente sobre la repetición de lo legitimado, fingidos presupuestos de objetividad absoluta, exterioridad y distancia, al contrario, y —aunque sin establecer una dicotomía exotizante y esencialista sobre “lo femenino”— la producción de saberes desde estos otros lugares, como ocurre con las artes, las humanidades y algunas posiciones de las ciencias sociales, suelen ubicarse en un lugar feminizado como parte de esa ficción política descalificadora que le ha sido tan conveniente a la hegemonía masculina. Pero la performance, entre otros lenguajes artísticos materializan el pensamiento desde la sensibilidad y las urgencias del cuerpo politizado.

que se construye desde la investigación en artes —desde adentro— se elabora en la exploración práctica y su materialización, pero que tiene como proyección un valor de carácter inmaterial con la posibilidad de su expansión en ejercicios de interpretación que lo atraviesan desde el inicio de las exploraciones hasta su circulación y debate.

La performance, como la acción comunicativa que vengo argumentando, es un modo del “pensar en conversación” y éste como un quehacer metodológico que apunta a tramar de otro modo —colectivo y afectivo— el conocimiento, como lo han planteado autoras como Silvia Rivera Cusicanqui (1990, 2010b), Catherine Walsh (2013) y Rita Segato (2015).

Donna Haraway (1995) ha advertido la violencia del método científico proponiendo, en su lugar, procesos conversacionales, pero también el cómo de esos procesos es de relevancia. En ese sentido, las autoras mencionadas colocan los matices claves:

- Rivera Cusicanqui propone al respecto que la investigación es la reflexión que surge del pacto de confianza entre varios sujetos que comparten una experiencia vivida, y que conforma narrativas que permiten la transformación de las vivencias, descubrir significados y sentidos, e inventar otras lógicas para la investigación.
- Catherine Walsh apunta que

El conversar hace parte de las interacciones a través del lenguaje. El conversar alterativo implica versar con, en el sentido de configurar versos junto con el otro, danzar juntos. El conversar alterativo no es una técnica (en lugar de ser un camino que nos conduce al conocimiento, es ya un lugar de conocimiento, una acción/huella decolonial). En el conversar alterativo, se fraguan las configuraciones conceptuales comprensivas, las sabidurías —conocimientos “otros”— que configuramos entre todos, no solo el mediador decolonial, sino también los demás actores del proceso decolonizante. Con esta acción, se desea generar interacción con quienes se conversa, es decir, no hay imposiciones, solo se propone un tema de concertación y se respeta la forma como el interlocutor lo aborda, no existen restricciones en cuanto a lo que exprese la persona o personas. “Se busca que la persona se autoconciencie y sobre todo escuche su propia voz a través de su reflexión. [...] personas conocidas quienes frecuentemente acomodan la palabra para intercambiar con el corazón” (Walsh 2013, 138).

- Rita Segato habla de las tecnologías de sociabilidad, y apunta cómo desde la ciencia occidental se ha impuesto un desestímulo al pensar en compañía y un incentivo al falso diálogo, uno que no tiene interlocutor al otro lado, en el que no hay escucha o cuando la hay es de carácter instrumental. Acota que se trata de una estrategia que alimenta el extractivismo cognitivo que funciona bajo el mismo modelo económico a otros niveles: un “Norte productor de modelos teóricos, y un Sur consumidor de los

mismos” (Segato 2015, 3). Por eso suele reiterar la importancia del “pensar en conversación” —una frase que se le escucha con frecuencia—.

Dice:

un pensar en amistad, ya que fue siempre en compañía que pensaron los que consideramos “grandes” en la vida del intelecto. Todos ellos, y la lista sería larga. Cada uno con su círculo de interlocutores, compañeros de mesa de café, alimentaron sus ideas en medio de esa “política de la amistad” que siempre cultivaron los más influyentes, en Europa, y entre nosotros también (2015, 3).

Los lenguajes artísticos —situados— pueden producir maneras de conocer desde la afirmación de la propia subjetividad y la experiencia contextual. Acerca de la metodología de la investigación artística, disidente de aquellos patrones dictaminados desde un molde que se pretende aplicar a todo, despreciando los tanteos, las curvas, lo sensible.

Desde la investigación artística que se abre en la práctica de la performance de la región, la “hybris del punto cero”, sacada a discusión por Santiago Castro Gómez ([2005] 2012), ha podido experimentar algunos movimientos telúricos.

Situándome en Latinoamérica, reseñaré ahora algunas ideas y sucesos dentro del campo del arte, específicamente dentro de nuestra historia contemporánea, que dejan percibir de qué manera la performance latinoamericana ha tenido relevancia en la concepción y reflexividad de nuestros propios contextos y modos de ser narrados.

Traigo las ideas que, en 1981, planteara el crítico y teórico peruano Juan Acha sobre las acciones corporales y/o performances. Para Acha las acciones, pensadas desde América Latina fueron, en su momento, realmente urgentes y necesarias, y no meras expresiones estéticas disruptoras de las Bellas Artes.

Este teórico peruano postuló al performance, el videoarte y las instalaciones como arte que, necesariamente, tendría que ser un arte del tedio, contranarrativo y antientretenimiento, porque:

Las acciones corporales desnudan el tiempo, cuando sus actos, gestos y ademanes no están destinados a representar ni a presentar, tampoco a expresar, sino que son rarificadas sus informaciones con el objeto de producir el tedio; tedio que nos llevará al presente más crudo del tiempo real (Acha 1981, 12).¹³⁰

¹³⁰ Cuando Juan Acha insiste en el tedio, está apuntando a una categoría filosófica a la que abordaron pensadores como Martin Heidegger (1925-1930), entre otros. Acha, como aquel filósofo, se refiere al tedio como un agente deshacedor de lo habitual en la espacialidad y en la temporalidad y,

Acha habló de “no -objetualismos”¹³¹ y, lo que consideraba fundamental en ellos, era su potencia para “destruir en nosotros la herencia renacentista y humanista, para inducirnos a ver y a tasar el mundo de manera más realista y humana” (Acha 1981, 12), lo que se acerca bastante a las relaciones que vengo destacando en las propuestas de Coleman y Campuzano.

Acha ideó y dirigió en 1981 el *I Coloquio de arte No-Objetual y Arte Urbano* en el Museo de Arte Moderno de Medellín, un evento de cuatro días —el único que se realizaría— que repercutiría en la historia del arte de toda la región,¹³² más allá de lo imaginado por sus organizadores.

El alcance del *I Coloquio de arte No-Objetual* radica en que allí se asumió el desafío de efectuar modos distintos de pensar los formatos expositivos y las discusiones llevadas adelante, incluyó debates sobre los formatos hegemónicos, cuestionó las alianzas fiduciarias, las lógicas capitalistas de las bienales, el fetichismo de la objetualidad del arte —entendido como mercancía— y se posicionó en la exigencia de la búsqueda de un pensamiento crítico hecho desde Latinoamérica —que no de “lo latinoamericano”—. Se proponían “quitar de la mente el objeto renacentista de un sólo golpe” (Sierra Maya 2011, 16).

En ese marco, Juan Acha afirmaba que el “arte de las acciones corporales” debía ser desligado de la danza y el teatro, porque mientras aquellas eran consideradas “artes mayores”, el arte de las acciones corporales era un arte deliberadamente despojado de todo linaje. Para Acha, este arte marginal, e incómodo al sistema artístico clasista, se destacaba en su rechazo a los tabúes, generando nuevos conceptos e interrogantes (Acha 1988).

Igualmente, teóricas latinoamericanas como Nelly Richard, Suely Rolnik y Ana Longoni han argumentado el peso que las performances, acciones callejeras y otros

también, a la sensación de vacío que produce estas rupturas en la percepción de “lo real”. Una sensación, la del aburrimiento, en la que la pérdida de capacidad para vivir la extensión del instante, de la articulación espacio-temporal, hace posible lo inusitado.

¹³¹ Una categoría —no objetualismos— propuesta por Juan Acha que no tuvo una aceptación generalizada en nuestros países, donde se buscaron otras denominaciones no sólo para la performance, sino para las instalaciones, ambientaciones, videoarte y otras “artes del tiempo”.

¹³² Aunque sólo treinta años después se tomaran en serio sus aportes y se editaran, finalmente, las *Memorias del Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano* realizado en Medellín en mayo de 1981. Gracias al Museo de Arte Moderno de Medellín y al Museo de Antioquia, desde 2011 contamos con gran tomo de 384 páginas de testimonios, un estudio introductorio, ponencias, documentos en torno al evento y algunos de los proyectos artísticos presentados para la ocasión.

muchos tipos de intervenciones de cuerpo presente, tuvieron en la realidad sociocultural y política, y no sólo artística, de los contextos latinoamericanos de los años 60, 70 y 80 del siglo XX, dentro de unos conceptualismos que algunas han sugerido llamar, al menos provisionalmente, “conceptualismos del sur”, al comprender que aquellas prácticas se distancian de los móviles y planteamientos predominantes en el arte conceptual del norte global.

Sin embargo, aquí vale una advertencia hecha por Rolnik cuando dice que: “En todo caso, aunque las mantengamos bajo el paraguas del ‘conceptualismo’, es inaceptable rotular al mismo como [puramente] ‘ideológico’ o ‘político’, supuestamente para marcar su diferencia” (Rolnik 2008, 13). Este arte implica una experiencia vivida desde/en el cuerpo:

Lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigentes en sus países inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora. Si bien éste se manifiesta más obviamente en la censura contra los productos del proceso de la creación, mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto de inhibición de la propia emergencia de este proceso una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia del terror (Rolnik 2008, 14).

Con esta idea, Suely Rolnik también apunta la importancia de la vulnerabilidad para desarrollar empatía y un modo de creatividad singular. Dice:

ser vulnerable depende de la activación de una capacidad específica de lo sensible, lo que ha sido reprimido por muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas que culminaron en las vanguardias culturales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuya acción se propagó por el tejido social en el transcurso del siglo XX (Rolnik 2006, 2).

Aunque advierte el peligro, en nuestro contexto más actual, de que les artistas se conviertan en instrumento del “chuleo neoliberal”, como ingenieros del entretenimiento, lo que puede ocurrir excepto si logran el desencadenamiento de la creatividad generalizada, a partir de la experiencia, sin límites sociales o psicológicos y en el ejercicio activo y constante de la reinención.

Otro apunte que considero de importancia en esta misma dirección es el que se despliega a lo largo de la publicación que acompañó la ya memorable exposición *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Longoni et al. 2012), la *Red Conceptualismos del Sur* da cuenta de los distintos modos

en que los activismos artísticos movilizados de las décadas 70 y 80 en Latinoamérica, en medio de las dictaduras encontraron, junto con artistas-activistas, modos de agitar la denuncia y la acción, ante el horror despertado por la literal “pérdida de la forma humana” emanada del terrorismo y la violencia estatal de esos años.

Asimismo, esta reconstrucción no historicista, hecha por 31 investigadorxs no olvida señalar que los movimientos artísticos, en alianza con movimientos activistas, también tuvieron que enfrentarse al proceso posterior de desmemoria, operado en Latinoamérica desde el “falso consenso” y democratización de la década de los 90.

La *RedCdelSur* apunta, también, la amplia complejidad de los movimientos mencionados y sus acciones y, dentro de ésta, la importancia que tuvieron las disidencias sexuales, las fiestas clandestinas y los lazos de afectividad emergidos de esos modos de cotidianidad subterráneos que dieron paso a subjetividades heterogéneas que, en su disidencia, dieron y continúan dando espacio a los cuerpos en sus potenciales desobediencias.

Las corporalidades y su presencia a contracorriente de la representación hegemónica, como política no sólo de la disidencia vulnerable, sino de la memoria para crear contrainformación, “desnudar la opresión” y “perforar el silencio” (Longoni et al., 2012).

Por otro lado, el arte de la performance de finales de los años 70 en Chile, en el marco de la llamada por Nelly Richard “escena de avanzada”, es parte del cruce de fronteras entre los géneros y la ampliación de soportes técnicos hacia el “cuerpo vivo” y la intervención de la ciudad. Para Richard:

el arte de la performance actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que liberaron —en tiempos de censura— márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones callejeras buscaban alterar fugazmente las rutinas callejeras con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba el cotidiano (2009, 5-6).

En esas ideas, apenas recogidas en estos apuntes sobre los aportes de algunas de las teóricas de arte contemporáneo Latinoamericano, y de Juan Acha entre ellas, está presente el significativo papel transindisciplinario —que implica, necesariamente, una contravía de la aproximación disciplinar— y antidictatorial que jugaron esas artes antes llamadas “no-objetuales” y, en especial, la performance en sus distintas modalidades dentro de los marcos represivos de las dictaduras en Latinoamérica.

En la actualidad los circuitos de mercantilización del arte han cooptado en buena medida la performance. Pero, con la re-emergencia de los conservadurismos, la pulsión de muerte traída por la financiarización del capitalismo neoliberal, la restricción de las libertades con una militarización en avanzada y la toma del control de la vida social y política por parte de los fundamentalismos religiosos, o en el contexto de la inmersión que venimos experimentando en “una atmósfera siniestra [que] envuelve al planeta. Saturado de partículas tóxicas del régimen colonial-capitalístico” (Rolnik 2018, 29), la eclosión de los movimientos sociales viene cargada de la necesidad de producir no sólo pronunciamientos, sino una reconfiguración de “la experiencia común de lo sensible” (Rancière 2009, 75).

En esa búsqueda hay, dentro del espectro de las artes de la performance contemporánea, artistas que siguen planteando sus acciones a partir de la necesidad de decir, hacer presencia, poner en duda el conocimiento dado y asentar su resistencia que implican también una relación problematizada con las regulaciones de la corporalidad, sus implicaciones raciales, sexuales, de género, de clase, de paisaje, y los modos de conocer. Despertando, de modo particular, los sentidos olvidados de las relaciones humanas, que se dirigen a lugares distintos a los que reconocemos hoy como “normales”.

Para Marta Ontiveros (2010) estos cuerpos son performativos en tanto que están moldeados mediante una cierta preparación técnica, la elaboración de determinados hábitos y la capacidad para producir efectos específicos.

Y, en este sentido, desde mi conocimiento de la práctica de muchos y muy diversos artistas de la performance de Latinoamérica, creo poder afirmar que no sólo se trata de técnica, de un moldeado de cuerpos, como podría suceder en otras artes escénicas, sino de investigaciones específicas y detalladas, de una implicación política, epistemológica y conceptualmente crítica que se enlaza de maneras impredecibles con las capacidades potenciadas por la creatividad y las detonaciones a menudo buscadas, también aunque de modo distinto, por los movimientos sociales. O, en este punto, las palabras de la investigadora mexicana de la performance latinoamericana, Josefina Alcázar: “El performance sugiere una forma de praxis corporal que no solo reta la distinción entre experiencia y representación sino también cuestiona la frontera entre arte y teoría social” (Alcázar 2014, 199).

Los artistas como Campuzano, entre otras valentías levantadas desde la vulnerabilidad, han puesto el cuerpo para hacerle frente a un régimen autoritario que ha sido atravesado por las dictaduras latinoamericanas y que se ha mantenido subyacentemente en los modos de funcionamiento sociopolítico de nuestras sociedades.

Sus acciones —como las de Coleman Chávez— se mueven como argumento y canal para transformar sus preocupaciones en motores desde el arte que, partiendo de lo personal, buscan desanclarse de estigmas y anhelos implantados de *blanquitud*¹³³ (Echeverría 2010), misoginia, homofobia y transfobia, es decir, de colonialidad y del régimen heteropatriarcal, e intentan desmontar las distintas ficciones fronterizas e históricas de carácter jerarquizado alrededor de su raza, su género, sus prácticas sexuales, del cuerpo disciplinado apuntado por Foucault, pero también destapar los silencios culturales, las memorias represadas, los afectos coaccionados, y los desenmascaramientos necesarios.

La investigadora y curadora chileno-venezolana Carmen Hernández Mardones decía que “Desde el cuerpo se accede al lenguaje” (Hernández 2007, 3) y desde ese acceso es posible el desencadenamiento de cuestionamientos sobre las identidades, las construcciones ideológicas y sus mandatos. De allí que me plantee afirmar que un arte encarnado e inmerso en su cruda contextualidad, sea capaz de destapar “las concepciones y usos sedimentados del cuerpo para proponer revisiones de los modelos imperantes de subjetivación” (Rodríguez Bencomo 2014, 48).

Desde el conocimiento forjado en esa investigación performancera trabajada por Guillermo Gómez-Peña, y a partir de las reflexiones devenidas de sus vivencias, se entiende que los *performers* suelen ser artistas/teóricos rebeldes, intersticiales y fronterizos que tienen como único contrato social desafiar aquellos modelos y dogmas autoritarios que han establecido limitaciones absurdas. Dice el director de la *Pocha Nostra*:

Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es decolonizar nuestros cuerpos, y hacer evidentes estos mecanismos decolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta (Gómez-Peña 2011, 304).

¹³³ La propuesta de Bolívar Echeverría, al proponer el término *blanquitud*, apunta a la constitución un poder basado en lo blanco, no sólo desde la piel, sino también como forma de poder sustentada en el saber y actuar blancos, por lo que se articula con la historia racial de América Latina. La *blanquitud* está anclada en la cultura y todas sus dinámicas desde nuestra experiencia colonial.

Más allá de los debates sobre cómo nombrar este lenguaje artístico de acción, lo realmente relevante es que la performance no tiene sentido si no ocurre una politización auténtica de las nociones que envuelven al cuerpo y sus lugares de enunciación. Su constante indefinición y bastardía, en relación con otras modalidades del campo del arte, y más aún del conocimiento, es política y no meramente estética, puesto que discute con la idea de obra acabada en función de la desfeticización de lo poético, y en contra del mercadeo de la producción intelectual hecha desde invenciones simbólicas.

El performance es potencialmente rebelde y agente de subjetividad, en la medida en que proponga la inversión de aquellas performatividades que clasifican en gradaciones de mayor a menor las humanidades, sus conocimientos, los territorios y sus culturas.

En 1971, al mismo tiempo que Linda Nochlin publicaba su artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, varios grupos y programas de arte emergían en función de movilizar la creación en términos feministas. Uno de los métodos por excelencia de esta movilización en el campo artístico fue la performance (Preciado 2004; Giunta 2018).

En la trayectoria contemporánea de la performance, ligada a las discusiones feministas que cuestionan el sexismo y la imposición de roles, hay una serie de importantes variaciones en relación con las intenciones de las acciones realizadas.

La performance ha fungido así, como un agente que traspasa no sólo las delimitaciones establecidas entre géneros y prácticas artísticas, sino también aquellas fronteras entre arte y vida cotidiana, y entre arte y política. Y, si entramos específicamente en los debates de los feminismos, la producción simbólica y el desmontaje de las diferentes demarcaciones impuestas al género y la sexualidad, los planteamientos y demandas tienen ya un amplio repertorio histórico contra el régimen heteropatriarcal y sus patrones proyectados en el campo del arte y sus instituciones. Sus manifestaciones, con mucha frecuencia, se han apoyado en el arte-acción “como una crítica de los espacios de producción y transmisión de saberes y de las prácticas artísticas” (Preciado 2004, 4).

La performance ha funcionado como metodología encarnada de investigación y productora de pensamiento crítico hecho con/desde el cuerpo, en la medida en que se reconoce con capacidad para iterar poéticamente, romper la inercia del sistema comunicativo, los modos de “emocionar” y “lenguajear” que configuran la cultura a la

que se pertenece apuntados por Maturana, agujereando la maciza estructura imaginal que le es funcional a las distintas intersecciones de la subyugación, perforando el discurso de la normalidad patriarcolonial y sus autoritarismos.

A continuación, moveré mi atención en otros aspectos de las metodologías artísticas abordadas por Giuseppe Campuzano y por Daniel B. Coleman.

3. El “cuerpo vibrátil” de Giuseppe Campuzano como lugar para una metodología artística, feminista, indómita

El travesti no radica en el atuendo sino en su fugacidad

(Giuseppe Campuzano 2011)

La investigación-acción-artística de Giuseppe Campuzano *Museo Travesti del Perú* (MTP 2003 -2013), proviene de los objetos sin organización que había atesorado el artista y que fueron cobrando articulaciones diversas, junto con otros objetos, y con sus intercambios con la comunidad travesti, a lo largo del despliegue del proyecto.

Este proyecto, itineró por varios territorios peruanos, países de Latinoamérica y, más recientemente —posterior a la muerte de su creador en 2013— de Europa, de la mano de Miguel López como uno de los curadores que ha hecho su propia interpretación del MTP.

Campuzano, con el MTP, llevo adelante una investigación con una metodología artística singularizada por lo travesti, y un mestizaje que no sólo estaba pensado en términos raciales, sino que también tuvo un carácter transdisciplinar y conceptual.

Frente al desmantelamiento conceptual, el autor ensambló una y otra vez un cuerpo museístico mestizo y mestizante —parafraseando un momento de “La Pinchaharawis”, 2011. Una obra que citaré de nuevo en el capítulo V.

Digo que su metodología en todo el proceso fue travesti y por ello, performancera y embarrocada. Es decir, que entiendo la metodología de Campuzano como una que se sostiene en la fugacidad del travesti — “el travesti no radica en el atuendo sino en su fugacidad” (Campuzano 2011, 9) — pensando, nuevamente acompañadas tanto Campuzano como yo, de Severo Sarduy, se trata de la fugacidad hipertélica de la simulación (Ver Capítulo II).

De la metodología de Campuzano no es posible extraer el sistema replicable esperado por los metodólogos. Porque se trata, justamente, de una propuesta que narra interpelando el modo en el que se ha construido el conocimiento, ese que ha empujado hacia el más radical exterior a aquellos sujetos racializados que, con otro modo de comprender la religiosidad, practicaban una intimidad otra que resultó peligrosa para la gubernamentalidad colonial.

A través de las múltiples instalaciones del MTP, y los textos que realizó durante el proceso, Campuzano —poniendo el cuerpo propio— mostró un levantamiento arqueológico del saber a partir de documentos “informales” —de arte, antropología e historia—, iconografías, y documentos “oficiales” —procesos judiciales y prensa escrita—, recabando un archivo paralelo con la historia del odio hacia los andróginos en la colonia —antes, incluso, de que hubiera ciudades en América—, y de la razón de la existencia de éstos en la vida social, para “darle la vuelta, al mismo tiempo, al travestismo como práctica y a la Historia del Perú como discurso” (Link 2010). Confrontando entonces el aparato de poder al que el museo le ha sido funcional (ver análisis en el Capítulo II), no solo en relación con las identidades trans, sino también con respecto a los sujetos históricos, marcados por la colonia y el neoliberalismo.

Grabados y ordenanzas del siglo XVII en adelante; fotografías del siglo XIX; objetos de las tracas limeñas encontrados y/o atesorados; recortes de la prensa contemporánea sobre la persecución a las feminizadas y su estigmatización estereotipante en los medios; obras en distintos formatos de otros artistas; lecturas irreverentes de las obras del arte colonial; apropiaciones de la iconografía católica y de los vestuarios festivos; y la realización de varias acciones performáticas.

En esta investigación Campuzano no sólo cuestiona, con un contramuseo (Rodríguez Bencomo 2014, 85) —recordemos que al referirme al contramuseo apunto a la idea de un museo rebelde hecho de copias, reproducciones, acciones efímeras—, las legitimaciones llevadas adelante desde procesos museológicos que consolidaron el relato histórico colonial de la nación sino que, simultáneamente, rememora el violentamente amputado travestismo ritual, portado por la sabiduría ancestral peruana; denuncia las persecuciones y travesticidios estatales a partir de la exhibición de un archivo personal de prensa; muestra los vínculos que encontró entre las travestis y su exclusión de los sistemas de salud; a partir de la observación de las falencias del sistema de identificación peruano, crea un DNI cuestionador y travesti; con el aporte de otros artistas, traviste figuras representativas de la intelectualidad y la política peruanas e internacionales; sostiene un arte dentro de acciones claramente activistas, entre las muchas acciones realizadas en el marco flexible y variable del MTP. En resumen, moviliza el estado de indiferencia, normalización e higienización que ha sido aplicado a la intersección de raza, etnicidad, género, sexualidad y clase en el contexto peruano desde la Colonia, hasta hacerlas estallar en una serie de festines maricones.

Giuseppe Campuzano, abre un juego de cognición a través del *Museo Travesti del Perú* y sus características singulares. Este proyecto contramuseístico, se basa en su falsedad hecha con reproducciones, siempre provisional, reeditable, cambiante y vivo. Con él el artista aborda dos procesos a la vez:

- Los de muy larga duración, entendiendo cómo se construyen los relatos y las políticas de la memoria en la modernidad, y que en gran medida se apoyaron en la lógica de los museos nacionales.
- Los procesos de corta duración, como los abordados por los activismos que buscan reclamos, protesta y propuestas de efecto inmediato a través de la toma del espacio público, del uso de los materiales a la mano, de la acción urgente.

El artista descama las capas de la historia ocultadas por el poder colonial y luego, en sus distintos estadios de nación, hasta la actualidad, a través del diálogo con los espacios, y la yuxtaposición “museografiada” de distintos elementos históricos, artísticos, estéticos, jurídicos —que he mostrado en el capítulo I, y que mostraré un poco más en las páginas que siguen— cargados de la subjetividad negada del cuerpo andrógino-cholo del Perú y su mirada, con sus connotaciones religiosas ancestrales y su hoy casi totalmente desconocido abanico de nociones del placer erótico.

Dice el artista en un texto escrito en 2008 titulado “Concepto, contexto y proceso. Un museo travesti”:

¿Pero por qué un museo?, ¿qué es un museo travesti? Asumir la denominación “museo” situaba al museo en el contexto moderno: la ordenación del cuerpo travesti —sujeto otro, marginal al Ilustrado— a partir de una clasificación artística. [...] El museo como posibilidad de pertenecer y permanecer no marcando al travesti como arte moderno, o como exótico fardo funerario a diseccionar, sino travistiendo la institución artística al asumir sus formas (infectándola como un retrovirus). El travestismo como deconstrucción de los mecanismos de una identidad cuya naturaleza es la incertidumbre (Campuzano 2013, 67).

Este contramuseo ha movilizado la memoria de los peruanos, pero finalmente de todos los que han tenido acceso a su narración, por medio de esta museografía contraria a todas las normas de corrección museológica y, al mismo tiempo, en contravía de la normatividad moral judeocristiana.



Figura 28. Izquierda: Botella Mochica, S. I–VIII D. C. Tierra cocida y pintada, 29 X 12.2 X 16.9 cm. Colección del Museum für volkerkunde, Berlín. Réplica de Walter Acosta para el MTP, Lima. Fuente: Libro *Museo Travesti del Perú* Fuente: Campuzano 2008a. Derecha: Detalle de *Fotografías para documento de identidad*, 2011 (cuatro fotografías con maquillaje de Germain Machuca). Foto: Claudia Alva. Fuente: <https://www.guggenheim.org/es-us/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>

En general este proyecto es, en sí mismo, performático —entendido como metodología, en toda la complejidad desarrollada en las páginas anteriores— en tanto su vocación disparadora de relaciones colectivas *otras*: en la toma de espacios públicos como calles, plazas e incluso lugares institucionales como bibliotecas y museos —en este último caso, travestimiento de la institución trocada en vitrina de lo que siempre quiso esconder, como ya he acotado—, pero también en la implicación del cuerpo de los transeúntes, visitantes, presentes que se ven interpelados en su historia, en la narración de lo que han asumido que son; en la inserción de la memoria sobre el cuerpo de los ancestros con su historia, placeres, episteme y también sus despojos; y el propio cuerpo incesantemente travesti del propio Campuzano, quien se presentó en múltiples oportunidades haciendo de su cuerpo mutación histórica, volviendo a la memoria sujetidades cercenadas a través de trajes y maquillajes oscilantes entre el pop, lo cholo y otros colorinches, declarándose insurrecta ante la institucionalidad y su modo de contarnos quiénes somos.

El “Travestismo como método para razonar Perú” (Campuzano [2008] 2013, 70), es la línea-fuerza para desembocar en la compleja afirmación teórica “Toda peruanidad es un travestismo” que aparece en los textos de sala de las puestas en performance del MTP como su tesis transversal, y que afirma el horizonte del enmascaramiento histórico de ese Estado-nación.

Desde las diversas estrategias hasta ahora acotadas aquí, el *Museo Travesti del Perú* colocó en entredicho la solidez del relato construido por y para el Estado-nación; se puso en estado de resistencia ante la ontologización identitaria, al mismo tiempo que mostró la condición inexorable de que somos sujetos provisionales y en permanente conflicto con el otro. Asimismo, afloró historias de un archivo mutilado desde lo que Beatriz Preciado —cuando se llamaba así, hoy Paul B. Preciado— ha llamado “ficciones productoras de realidad en el sentido performativo” (Preciado 2004, 3), es decir, desde la simulación de un relato histórico alterno que dejara ver en el espacio público y entrelazado con una dimensión colectiva, que somos “producto de una historia de silencios, borramientos” (Preciado 2004, 4) y también de inscripciones implantadas por la fuerza.

El performance, entendido como metodología *poiética*, que abre conversaciones — el “dar vueltas juntas”, como lo indica Maturana— en el que se asumen desafíos y se despiertan necesidades por las luchas en la movilización de desobediencias necesarias en planos entrecruzados de sexualidad, visualidad, audición, emocionalidades, epistemes, etc., y para permanecer en la diferencia que impida que el mandato de un régimen subyugante se establezca. En el legado de Campuzano es posible reconocer estrategias que movilizan reflexiones, memoria y acciones desde la creatividad festiva, más que desde el lamento.

En el marco de estos apuntes sobre la performance y lo performático, me interesa continuar pensando sobre la idea de que hay una condición patriarcal-colonial de los cuerpos, del placer y de la sexualidad que acusa complejidades más amplias de nuestra existencia.

Los modos de creación desde cuerpos politizados son, a mi modo de ver, tan relevantes porque, no solo muestran lo que nos ha sido y está siendo limitado en la existencia de todas, a través de la amputación extrema del derecho a vivir de trans y travestis, sino porque son subjetividades que, en su tránsito, se desplazan de la identidad a la creación de conexiones posibles e inéditas entre nosotras como sujetos políticos — más allá de las lógicas fragmentadoras de la tecnocracia y el neoliberalismo—, es decir, radicalizando las evidencias sobre las amalgamas físicas, culturales, políticas, del deseo, que nos constituyen.

La desestabilización de los modelos epistémicos binarios será posible a partir del emprendimiento de modos de pensar no reticulados, politizados y en permanente

autocrítica ante la aparición de posibles clichés en desarrollo dentro de las propias propuestas.

La capacidad de los cuerpos/subjetividades liminales, esos que elaboran estrategias artísticas y despliegan prácticas creadoras en los lenguajes de la contemporaneidad, en busca de hacer aportes a la reconfiguración de imaginarios y prácticas sociales, es decir, que inventan en función de producir movimientos tectónicos entre la estructura patriarcolonial que domina nuestra cultura, y en la trama de modos de pensar que nos acerquen a relaciones menos conflictivas con respecto a las contradicciones, llevando los binarismos y las dicotomías a los bordes más abismales.

No hay mucho espacio para pensar en una metodología única y universal al pensar en el desprendimiento del paradigma colonial/occidental de investigación. Todavía menos cuando nos ubicamos en el terreno de los cambiantes lenguajes artísticos, cuyos materiales y técnicas para la producción de nuevos conocimientos son “informales”, extradisciplinarios y desobedientes. Aun así, —alejada de la idea del arte como mera expresión— es posible rastrear en ellos modos rigurosos que movilizan problemas, sacudiendo las grandes estabilidades de la modernidad.

Al igual que ha ocurrido con el sexismo y el androcentrismo en las ciencias, —en su negación del conocimiento producido por mujeres (Harding 2002, 17) o existencias feminizadas—, sobre todo desde el siglo XVIII, con la clasificación ilustrada hecha para distinguir y distanciar ciencia, artesanía y arte, hasta hace muy poco tiempo la investigación artística, entendida específicamente así, no había sido considerada como tal, y aún hoy en nuestras universidades, para hacer reconocible el saber tramado desde las artes, se exige un esquema idéntico al productivista forjado desde la episteme tecnocientífica —artículos indexados, metodología validada con hipótesis, resultados comprobables, replicables, etc.—, sin comprender que las rutas de la exploración artística funcionan en direcciones muy distintas.

La subjetividad, con toda su materialidad corporal, es uno de los canales fundamentales tanto para las artes como para los feminismos, así como también para los estudios culturales desde los que se ubica esta investigación. Lo que le ocurre al cuerpo frente a determinados acontecimientos produce la necesidad de narrar, posiciona nuestros enfoques críticos y, de allí, las posibilidades de hacer algo distinto con nuestra cotidianidad y el lugar que ocupamos en ella (Morris 2017).

Es a causa de la incomodidad de su “cuerpo vibrátil” (Rolnik 2005), su “carne recorrida por ondas nerviosas” (Rolnik 2005, 1), que Giuseppe Campuzano, situado frente a una historia que ha expulsado su latencia travesti, transformó su dolor en invenciones y textualidades diversas.

A través de su proyecto *Museo Travesti del Perú* este filósofo artista, más allá de su individualidad travesti, mostró distintos contrastes entre la memoria marginada y la historia relatada por el Estado-nación peruano; los modos de movilización social y resistencia de una reflexividad andina, que se distingue de la occidental; y aspectos de un mestizaje que se desliga de aquel proyecto ideológico tan conveniente a los propósitos homogeneizantes de la nación moderna.

El MTP, tanto en su inestable materialidad como en su conceptualización, es más próximo al cuerpo incompleto, incoherente y fragmentado de Coyolxauqui (Anzaldúa 2015, 50) y, mucho más cercano aún, al estado cheje (*ch'ixi*) o manchado, abigarrado y de coexistencias contradictorias señalado por Silvia Rivera-Cusicanqui como característico de los Andes. Esto es, el MTP es un proyecto cargado “de subversión semiótica contra el principio totalizador de la dominación colonial” (Rivera-Cusicanqui 2010b, 8).

La posibilidad de una investigación que arriba a resultados completos y definitivos es la única que queda clausurada, para dar paso a las opciones de un museo en mutación constante, tan fragmentario e inconcluso como nuestros mestizajes. En este sentido, el MTP no es un resultado, es una investigación en proceso que ha quedado abierta,¹³⁴ una estrategia metodológica y una pedagogía “no explicadora”¹³⁵ (Rancière 2003), que valora la intuición y la efervescencia creativa.

¹³⁴ De hecho, el *Museo Travesti del Perú* ha tenido remontajes muy diversos luego del fallecimiento de Giuseppe Campuzano en 2013. Dicho de otro modo y parafraseando lo dicho en una entrevista que le realicé a Karen Bernedo (videógrafa de los trabajos de Campuzano) en Lima en abril de 2016, hay varios *Museos Travestis del Perú*: el de Gustavo Buntix, el de Miguel López, etc. Y con ellos —agrego— varían las intenciones, objetivos y efectos de cada uno.

¹³⁵ Cuando Jaques Rancière se refiere a la “pedagogía no explicadora”, lo hace para señalar el proceso llevado por el maestro no ortodoxo del siglo XVIII Joseph Jacotot, y que él ha estudiado con detalle. Rancière señala que el método explicador sólo sirve para mostrar al alumno su propia incapacidad: “La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta *incapacidad* es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. [...] Explicar alguna cosa a alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos” (Rancière, 2013, 8).

Su metodología travesti incluye, deliberadamente, la reconstrucción de relatos que se mueven entre la ficción creadora de nuevas narraciones y diversos testimonios ocultados, borrados o, también, “visibilizados negativamente” (Albán 2015).

Esta investigación de Campuzano, a lo largo de una década de tejeduras, desplaza la idea de “evidencia” indudable, y pide el montaje de ficciones diversas, como sucede con la práctica de aquel historiador que no es digno de confianza, señalado por Paul Ricoeur (2003):

A diferencia del narrador digno de confianza, que garantiza a su lector que él no emprende el viaje de la lectura con vanas esperanzas y con falsos temores concernientes no sólo a los hechos referidos, sino también a las valoraciones explícitas o implícitas de los personajes, el narrador indigno de confianza altera estas expectativas, dejando al lector en la incertidumbre, a punto de saber dónde quiere llegar finalmente (Ricoeur 2003, 873)

Como ya he apuntado, si la modernidad renacentista aplaude la claridad de la perspectiva en términos espacio- temporales, la anamorfosis travesti de Campuzano construye, visual y simbólicamente, narraciones desde la opacidad, ambigüedad, el descentramiento y la basculación elástica.

Recordemos que, en el MTP, Campuzano elabora una genealogía crítica, no lineal sino más bien caótica, de talante heterodoxo y heterocrónico del Perú, a partir del travestismo, de su propia práctica travesti, pero en la conjunción que esas vivencias específicas del artista —corpóreas y sexuadas— hacen con la experiencia situada del territorio y la historia.

Esta estrategia metodológica travesti va más allá del puro orden comunicacional. Como he apuntado antes, se extiende hacia la pedagogía, en el mejor sentido estimulador de la reflexividad. Según el propio Campuzano: “Más que un mero recurso de comunicación, es un medio para la sensibilización, un dispositivo para el diálogo social, un espacio para el activismo político” (Campuzano 2013a, 81).

Ahora bien, pensando en el péndulo entre las afectaciones íntimas, y la reinención oscilante de la historia, y atendiendo a lo dicho por Meghan Morris: “para mí las anécdotas no son expresiones de una experiencia personal, sino alegorías de un modelo que dice cómo funciona el mundo” (Morris 2017, 189), haré ahora énfasis en uno de los ejemplos más reveladores del modo en que esta investigación-creación-canal de pedagogía produjo pliegues, y que Giuseppe Campuzano cuenta en un relato interno, no visible en la exposición del MTP.

Campuzano se refirió al dilema que le causaron los zapatos que una amiga *traca*¹³⁶ limeña le regaló. Para entonces ella, la amiga, había elegido llamarse Fiorella, aunque luego se cambió el nombre a Carla, cuando migró a Italia, allí, donde en 2008 fuera asesinada por un cliente.

El artista-filósofo-travesti había perdido los zapatos que formaban parte de la colección del MTP desde 2004 y, dice sobre esa pérdida:

Luego de un instante fetichista, logré reencontrar su sentido travesti y entonces simplemente conseguí otros. Esa Carlita falsificada fue la que expuse en Bogotá y cercené el ritual mimético de un viaje trunco [...] aunque debo acotar que La Carlita original jamás existió (Campuzano 2013a, 99)



Figura 29. *La Carlita*, 2004. Objeto encontrado, 15 x 9.2 x 9.23 cm c/u, zapatos de Carla Aucaylla Quispe. Fuente: Campuzano 2008a.

En lugar de ser “despejada”, la duda germina acelerada alrededor de la veracidad de la historia de la Carla. Aquella que no existió nunca en original, que siempre fue simulación, copia, anamorfosis de alguna otra Carla, o de todas las “Carlas” y, también, aquella que es metáfora de la ficción contenida por los relatos.

“Descubrí el sentido travesti” dice Campuzano, dejando a la vista, entre veladuras, el modo creativo en el que complejizó las capacidades semánticas de lo travesti.

¹³⁶ *Traca* es una de las maneras en las que se llama a las travestis que se visten de mujer en la jerga callejera de Lima.

Esto también sucede a partir de otras piezas del MTP. Como ocurre con las cabelleras en tubos de ensayo de “La prohibida” (Campuzano MTP, 2013b). Allí, en la materialidad de las melenas, el sentido se balancea entre la invención y la cadena de acontecimientos históricos trenzados con cabelleras travesti.



Figura 30. Giuseppe Campuzano, *La prohibida*, 2013. Perla Zapata Gonzales, Callao, Trenza africana (extensión); Darley Suárez Campos, Pucallpa, Rubio cenizo; Karol Maytawari Olorden, Iquitos, Negro natural; Rosita Chávez Florindez, Lima, lunar de canas; Giuseppe Campuzano, Lima, negro simulado; Yocasta de Tebas, Castaño edípico; Gladis Jolivú, Los Ángeles, Rubio oro y 16 pistas de audio. Fuente: Campuzano (2013b), <https://soundcloud.com/giucamp>

Esas cabelleras, por un lado, han sido valoradas por los pueblos ancestrales debido a su conexión con una sensorialidad ampliada y/o, con arcanos de feminidad (Horswell 2010). Son un valioso tesoro, ostentado con orgullo y esmerado cuidado por la comunidad trans y travesti. Pero, por otro lado, desde la Colonia las cabelleras han sido percibidas como amenaza de desobediencia al orden patriarcal/heterosexista.



Figura 31. Condena a Francisco Pro a la pena de “vergüenza pública” y destierro a perpetuidad. Real Audiencia de Lima, Causa 1192, 1803 Manuscrito Archivo General de la Nación, Lima. Fuente: Campuzano (2008a).

Cito, transcribiendo en nuestro castellano actual, un detalle del Manuscrito del Archivo General de la Nación, presentado en la imagen, que condena a la “tapada” Francisco Pro al destierro perpetuo. Este texto es una muestra histórica de lo amenazantes que fueron las cabelleras travestis y lo humillante que resultaba el ser despojada de ellas.

Esta cita corresponde a la Real Audiencia de Lima, en su Causa número 1192, del año 1803. Fue destacada por el propio Campuzano en su libro *Museo Travesti del Perú* (2008a), y relata las dimensiones de lo que fue considerado “vergüenza pública” en el siglo XIX, y el tipo de medidas tomadas por las autoridades de entonces:

[Vistos, con la confesion del Reo Francisco Pro y en conformidad de lo expuesto a su vista por el señor Fiscal: teniendo consideracion al numeroso concurso en que ha sido aprehendido con hábito mugeril, a los indicios antecedentes, y aun a la notoriedad publica de maricon, de que deponen los soldados aprehensores; para contener el progreso de tan pernicioso abuso, y sus funestas consecuencias por vía de pronta providencia, y sin prejuicio de la continuacion de la causa, *sáquese al Reo a vergüenza pública por las calles acostumbradas, con la misma ropa con que fue aprehendido, cortándole antes el pelo a punta de tijera* (Real Audiencia de Lima, 1803, Causa 1192, Manuscrito Archivo General de la Nación, Lima]. [El énfasis es mío]

La versión original, en castellano antiguo:

Vistos, con la confesion del Reo Francisco Pro y en conformidad delo espuesto asu vista por el señor Fiscal: teniendo concideracion al numeroso concurso, enque ha cido aprehendido con Avito Mugeril, a los antecedentes indicios, y aun ala notoriedad publica de Maricon, deque deponen los soldados aprehensores; para contener el progreso de tan pernicioso abuso, y sus funestas consecuencias por via de pronta providencia y sin

prejuicio dela continuacion dela Causa, saquese al Reo a berguensa publica por las calles acostumbradas, con la misma Ropa con que fue aprehendido, cortandole antes el pelo apunta de tijera [...] (Sic. Citado por Campuzano 2008a, 39)

De allí que el castigo, mediante su mutilación violenta, moralizante y, a menudo, con exposición pública de la vergüenza, fuera uno de los primeros canales de represión biopolítica, mucho antes del siglo XIX (Horswell, [2005] 2010; Campuzano, 2008; De Oto, 2010), como fue aplicada desde las Ordenanzas de 1566 (Archivo General de Indias; Campuzano, 2008a, 36 -39), hasta la actualidad.

Hago una transcripción “libre” de las palabras de aquellas Ordenanzas de 1566 para, nuevamente mostrar la proveniencia de los mandatos en relación con los cabellos y su conexión con la propuesta de Giuseppe Campuzano:

[Y que, de traer los indios cabellos largos como las indias, es causa de que no anden limpios y tengan enfermedades de cabeza, y porque haya diferencia de los varones a las mujeres, y por otros inconvenientes que de ello se sigue: se manda a los indios traigan cortados los cabellos por encima de la frente y, por los lados, debajo de las orejas, y las indias por la frente y dejar crecer, *so pena que, si los trajeren largos como hasta aquí, sean trasquilados públicamente*] [El énfasis es mío].

Yten que de traer los yndios cauellos largos como las yndias es causa que no anden limpios y tengan enfermedades de cabeça y porque aya diferencia de los varones a las mugeres y por otros ynconvinientes que dello se sigue se manda que los yndios traigan cortados los cabellos por cima de la frente y por los lados debaxo de las orejas y las yndias por la frente y los dexar creçer *so pena que si los traxeren largos como hasta aquí sean tresquilados públicamente* [Ortografía transcrita fielmente de su versión original. El subrayado es mío] (20 r – 20v) (Archivo General de Indias Ca., 1566)

Un ejemplo actual que expresa cómo sigue funcionando aquella misma represión en nuestros días, contra las travestis a través del despojo agresivo de su cabellera como método de humillación y escarmiento, es dolorosamente visible al inicio del cortometraje, también peruano, titulado *Loxoro* (Llosa, 2011, 2’ 58”). Narro a continuación lo que veo y siento cada vez que miro la primera escena de ese filme:

Al capturar a una joven traca que caminaba sola en la noche, tres hombres le preguntan cuánto cobra, ella asustada responde y con la voz temblorosa pide que no le hagan daño. Entre los tres la toman con fuerza, le gritan insultos con rabia al notar que se le ha desprendido una de las prótesis removibles de los pechos e, inmediatamente, con tono falsamente amable le piden que se tranquilice, que se quede quieta, y proceden a cortar toda su cabellera, mientras ella llora triste, aterrada e impotente.



Figura 32. Still del cortometraje *Loxoro* de Claudia Llosa, 2012. Fuente: Captura de pantalla de Youtube.

Una “justicia” que ya no es ejercida por la autoridad policial o legal, sino que es aplicada desde la masculinidad común que transita por las calles, plenamente segura de su impunidad frente a estos actos.

Esta violencia estremecedora de la contemporaneidad es un ritual de puesta en “orden” heredado, y es retomada con consciencia y sensibilidad por Campuzano en su ejercicio de pendulación interhistórica (Segato 2011, 26).

A estas alturas del texto, creo relevante subrayar que la “distancia crítica”¹³⁷ no forma parte de la metodología de investigación aplicada en el proceso del MTP. Mucho más afín a los procedimientos y modos de organización de las aproximaciones que lleva a cabo Campuzano, resulta la identificación por parte del artista de aquello que Maldonado-Torres ha llamado el “sufrimiento metódico” (Maldonado-Torres 2006, 186). Una categoría que plantea la aplicación metódica del sometimiento y degradación de las corporeidades por parte del colonizador pero que, desde esos cuerpos con una historia sufriente, termina por reflejar, como un espejo, lo que Aimé Cesaire señala como la decadencia de Europa (Maldonado-Torres 2006), a partir de la incoherencia entre la violencia y la idea de civilización exigida por el método cartesiano y enarbolada por Occidente.

El sometimiento colonial hizo del colonizador un genuino salvaje, y refleja una masculinidad desnuda en su propia decadencia, sus propios miedos ante el menoscabo

¹³⁷ En la observación participante, aplicada en la práctica de la investigación antropológica, la “distancia crítica” se considera saludable ante los peligros de la pérdida de objetividad. Asimismo, Hal Foster, desde una perspectiva que se afina en una sospecha de la influencia de la antropología y de los estudios culturales, la recomienda ante los peligros que ve en la “sobreidentificación” de la izquierda, y la “desidentificación criminal” de la derecha. (Foster 2001, 207)

de su espacio de privilegios patriarcales, ante la amenaza de la feminización del mundo, del que las travestis pueden ser una sugerente alegoría.

Giuseppe Campuzano había vivido las crueldades del machismo en su propio cuerpo en la búsqueda de encuentros eróticos nocturnos. Mario Bellatin, quien lo conoció y vivió una amistad cercana con el artista-investigador narra: “A quienes más temía, era a los grupos de muchachos que lo invitaban a pasear por los alrededores movidos únicamente por el deseo de descargar sobre su cuerpo una violencia insólita” (Bellatin 2015, s/p).

No es difícil imaginar que seguramente por ello mismo, Campuzano sufría en su propia carne “vibrátil” las noticias de hostigamiento y exterminio a las tracas de las calles de Lima, como práctica estatal de limpieza social.

El Museo Travesti del Perú reúne la erótica de Campuzano —que se descubre un cuerpo más complejo en medio de este proceso— y, en la ampliación lúdica del conjunto de materiales hallados para la conformación de una colección inestable, también erotiza la historia y los modos de operar del curador y del museo, dentro del que crea varias “orgías” entre artistas y documentos.

Giuseppe Campuzano inicia su investigación poética haciéndose preguntas que parecen juguetonas sobre otros modos de travestismo, relata: “en 2003 necesitaba replantear mi propio travestismo ante aquel “travesti” manoseado por las ONG y el *drag queen* producido para el consumo” (Campuzano [2008] 2013, 66).

Para hacer ese replanteamiento del travesti, el artista se propuso varias indagaciones en medio de lo no contado por la historia del Perú. Uno de sus principales puntos de partida fueron las fiestas de carnaval en un viaje, en 2004, a Mukiyauyo, el pueblo de su padre (Campuzano 2013, 106) al norte del Perú: “un viaje a los carnavales del pueblo de mi padre me ofrece respuestas” (Campuzano 2013, 83). Desde allí inventó distintas aleaciones, entre fragmentos del pasado indígena en las múltiples expresiones que halló, y varias piezas del presente.

Es desde esas afectaciones a su intimidad, que para Campuzano se hacen seminales su colección de varios recortes de la prensa nacional contemporánea, de donde fue logrando un archivo de recortes de prensa que se pasea por cuarenta años de historia, y también una colección de imágenes y objetos prehispánicos, relatos, testimonios y varias obras de artistas coetáneos. Un conjunto que da cuenta de esas

violencias contra la rebelde y amenazante feminización de cuerpos masculinos en una genealogía alterna del Perú.



Figura 33. *Extra*, 2008. Fuente: Campuzano (2008a)

Contra el exterminio visible en aquel museo, Giuseppe Campuzano desplegó la opción de otro imaginario, uno que muestra el esqueleto de los forzamientos que se elaboraron desde las leyes coloniales, y se fueron superponiendo hasta conformar las perspectivas del Perú actual en relación con las normatividades.

El MTP es una investigación que —como ya lo he planteado en publicaciones anteriores— deja claros sus cuestionamientos ante las lógicas binaristas occidentales del Estado, de la medicina, y de la iglesia, implantadas progresivamente a partir el siglo XVI colonial. Pero también, el MTP es un proyecto que muestra cómo un cuerpo que se va descubriendo politizado, se desdobra y transforma en su territorio, con sus prácticas, su eros, sus ritualidades sincréticas y su espiritualidad.

Tanto la metodología, como los conceptos manejados entre las múltiples dinámicas y puestas en escena ante el público del MTP, abren la posibilidad de otra episteme, y una comprensión política de su contexto antes intocada (Rodríguez Bencomo 2017).

La propuesta de Giuseppe Campuzano no rechaza las teorías y metodologías del conocimiento occidental, sino que reedita los relatos históricos despejando, sin romanticismos, las zonas forcluidas del legado indígena del Perú y de su eros no binario. Es un planteamiento hecho con el cuerpo, que ha implicado trabajar con el sufrimiento —el propio, el de los antecesores y el de los pares— para, desde ese lugar, celebrarse insumiso ante las imposturas de un Estado que no compagina con sus propios ideales y la imagen que ha querido proyectar.

El *Museo Travesti del Perú*, y las revisiones que sobre esta propuesta se hagan, son un potencial aporte a la opción despatriarcal y decolonizadora de las metodologías, del conocimiento, de las prácticas artísticas, pero también, a las relaciones más politizadas con la cotidianidad, la historia, el territorio y el cuerpo que nos permitan reinventar, una y otra vez, mundos plurales.

4. La transmasculinidad de Daniel B. Coleman: metodología artística y de vida

Daniel B. Coleman, en su necesitada y por ello elegida experiencia de transmasculinidad, ha tenido que vérselas con las estructuras de poder desde la academia, la familia, desde la calle, las fronteras nacionales e, incluso, a lo interno de los grupos de las diversidades sexuales con los que ha querido compartir su propia experiencia trans, por las posturas cerradas y excluyentes con las que se ha encontrado o, algún grupo de la práctica religiosa que sigue, por el rechazo de carácter homófobo, transfobo y otras lamentables posturas conservadoras contra las diferencias sexo-genero-diversas (Coleman 2015, 2016, 2019).

A todas esas manifestaciones de violencia, explícita o implícita, DBC le ha hecho una resistencia ética, crítica, digna y plural que siempre construye algo más (Walsh 2017, 19). Es decir, que la propuesta de DBC traspasa los límites del campo del arte porque serpentea entre sus propios campos de acción cotidiana —el arte de la performance, la academia, su religiosidad, sus afectos, el transfeminismo—. Es desde ese movimiento permanente, que este artista ha creado metodologías para avanzar en sus planteamientos artísticos desde la investigación.

La despatriarcalización para poder descolonizar exige mayor estímulo de la imaginación y, por ende, exige hacer énfasis en la importancia de la poesía, los ritos, la performance... es decir, la creación,¹³⁸ puesto que estas invenciones de carácter simbólico desarticulan estereotipos, desprograman lo emitido por los medios masivos, “empujan los límites de la cultura y la identidad” como ha dicho Guillermo Gomez-Peña sobre su propio quehacer (Gómez-Peña 2011, 303).

De este modo, las metodologías en DBC siguen la “huella”, la “erranza que orienta” de Glissant (2006) que se cuele por los resquicios del conocer disciplinario y, en su opacidad, interrumpe las certezas.

En mi propio conocer los procesos de Daniel B. Coleman, veo descubrirse en cada trabajo nuevos enfoques con relación a sus modos de aproximarse a su interseccionalidad. Recuerdo aquí, en rápida síntesis, lo abordado por mí anteriormente

¹³⁸ Alejando esta noción de las peligrosas dicotomías entre arte popular y arte ilustrado que suelen descartar a uno u otro según las cargas ideológicas y los proyectos políticos que las promueven. Véase Ticio Escobar, “Arte popular: el desafío contemporáneo” Rev. *Estudios Curatoriales*, Año 3 N° 4, Buenos Aires, UNTREF, 2016.

a lo largo de este texto: la transmasculinidad como mutación que deja aflorar nuevas libertades; el dolor, la propia sangre corporal, y las fuerzas telúricas en reclamo de las desaparecidas en América del Sur; la rebeldía afrotrans que se politiza en el espacio público y en la galería frente a la historia colonial; la vuelta a las historias más personales para reparar daños y continuar las indagaciones encarnadas; el sosiego ritual que rememora, honra a sus ancestros negros y nos permite soñar a pesar de su negación y del olvido impuesto.

Cada propuesta desplegada por DBC ha implicado vínculos comunitarios, viajes, estancias de corta o larga duración, relaciones amorosas y sus eventuales rupturas, posicionalidades que transmutaron. Aunque, dentro de estos cambios, la racialidad cada vez más consciente y la transmasculinidad en ligazón con su negritud, han ido moldeando su propia maduración desde “la identidad-rizoma” apuntada por Glissant (2006).

La opacidad de esa identidad rizomática representa un caos amenazante para el orden dominante. Un eje elástico y sinuoso constituye los modos de proceder de Daniel B. Coleman, pero es esa elasticidad la que impulsa sus modos de tramar conocimientos para la emancipación.

DBC pone el cuerpo, y se asume responsable “artista-actor social” que crea “respuestas-interrogaciones-acciones” (Coleman —en el texto citado aún firmaba como Chávez— 2017, 473) en la búsqueda de “memorias socio- corporales transtemporales” (2017, 472). El artista se hace consciente como “abridor de caminos” para sí y para otras, otros, otras. Lo que “requiere ir hacia adentro y sacar movimiento y consciencia corporal” (2017, 468) desde coyunturas políticas que lo afectan y le despiertan la necesidad de entrelazar poéticas y teorías desde su propia corporalidad en riesgo permanente. Dice en tono lírico Daniel B. Coleman:

Respuestas y propuestas diseñadas por necesidad...
 necesidad de pensar el mundo desde la poesía
 necesidad de dejar que mi corazón siga latiendo en compás
 ¿puede una obra de arte ser más devastadora que la realidad?
 Un mundo derrumbándose, ladrillo a ladrillo
 entre la estética y las velas encuentro políticas de la vida
 ¿Por qué arrastrarme cuando puedo correr?
 (Coleman —en el texto citado aún firmaba como Chávez— 2017, 469)

Como se puede constatar a través de esas palabras, el conocimiento en la propuesta de DBC se construye a través de preocupaciones por mantener la vitalidad del

mundo a partir de la acción, de la movilización y de la relación con su actualidad más patente, a partir del despliegue de sus capacidades poéticas.

Su método se hace en la andanza “aprendiendo del camino” (473), en las relaciones que va tejiendo, y en los hallazgos logrados en su *solitude*, pero siempre para “decidir actuar y crear desde lo que nos mueve” (473), para encontrar nuevos modos de cuidado y sanación del cuerpo propio y de las zonas más heridas del cuerpo social.

Hubo un momento, cuando realizó la videoperformance “Quisieron enterrarnos... No sabían que éramos semillas...” (2014) y la performance “FOSA: Transfeminicidio” (2014), en los que la rabia y el duelo estuvieron llenos de un dolor que se encaminó a un comprometimiento del cuerpo en dirección a la autolesión, la apertura de heridas sangrantes como la conexión con los dolores colectivos. DBC las reconoció, ya entonces, como “afectividades negativas” (479), junto con la confrontación de los miedos propios. Hizo en aquel momento, distintos ejercicios relacionados con la muerte. Se aproximó desde esas prácticas a los más graves riesgos de los cuerpos no hegemónicos como el suyo, para mirar de frente el rostro de los deseos de erradicación provenientes de las normatividades asumidas por los habitantes de este territorio latinoamericano, cargado de toda su historia de represiones y miedos centenarios.

Sin embargo, hoy casi cinco años después, el proceso de su espiritualidad ha acercado a Daniel B. Coleman a mirar críticamente aquellas exploraciones, haciéndose notar a sí mismo los peligros de aquellas prácticas para sí, la profunda necesidad del autocuidado, y de la búsqueda de otras prácticas y poéticas, más suaves, sutiles y amorosas, que recorran la memoria y las transtemporalidades de su racialidad y de su masculinidad con útero, para poder llegar a la sanación y a la ruptura del miedo.

Los mandatos patriarcoloniales comienzan a reblandecerse cuando las nuevas exploraciones logradas por Coleman como en “The Black Trans* Dancing Body” (2017-2018) y “Warriors: Beyond Unicorns and Errasures” (2018), hacen de la acción un espacio para honrar la existencia desde la calma, desde la no violencia, desde el retorno afectivo hacia lo borrado.

Estas metodologías para la búsqueda y construcción de conocimientos desde el cuerpo plenamente implicado, inmerso en la práctica, hacen que experiencias como la enfermedad puedan servir de alerta para reencaminar la búsqueda, para andar las relaciones en nuevas direcciones, poner en pausa, o suspensión definitiva, aquello que daña y afrontar las injusticias desde lugares que protejan más ese cuerpo que lucha, al

tiempo que inventa modos de comprensión que ofrecer a otras y otros, otros, que necesitan de la retórica que pueden ofrecer búsquedas como las de Daniel B. Coleman.

Las metodologías, en su mejor desembocadura, tendrían que llevar hasta propuestas pedagógicas, es decir, la puesta en práctica de la búsqueda y edificación del conocimiento. Los trabajos desplegados por Daniel B. Coleman y por Giuseppe Campuzano abren la posibilidad de que se entiendan como aportes pedagógicos. En las siguientes páginas me detendré en la explicación de esta última afirmación y la comprensión de las particularidades pedagógicas de estos dos artistas.

5. Pedagogías como re-danzas del mundo. La pedagogía como metodología

Paulo Freire, apuntaba la importancia de preguntarnos por nuestra comprensión del acto de enseñar y el acto de aprender (Freire en Orozco et al. 2000, 00:04:11), no como la acción de “depositar” conocimiento en alguien con espacios cerebrales a ser llenados, ni como la “acumulación” de conocimientos, sino como el despertar mutuo e igualitario de un proceso que llevara a la capacidad de tomar decisiones.

Decía Freire que:

El punto de partida de la educación está en el contexto cultural, ideológico, político, social de los educandos. No importa que este contexto esté echado a perder. Una de las tareas del educador es rehacer esto, en el sentido de que el educador es también un artista: él rehace el mundo, él redibuja el mundo, él repinta el mundo, él recanta el mundo, redanza el mundo... (Freire en Orozco et al. 2000, 00:06: 48)

La educación era para Freire un acto amoroso que se co-construye, en el que se es “educando-educador” a la vez, y en el que el conocimiento no se mueve *para*, sino *con* los otros, desde la consciencia de lo que nos oprime, y de lo que es necesario emanciparse, para poner en práctica el propio poder de romper el silencio y decidir.

El artista uruguayo Luis Camnitzer menciona que “El arte es comunicación puesta en marcha por artistas y espectadores en búsqueda del sentido de las significaciones” (Camnitzer 2008, 147). También Freire —valorado y citado por Camnitzer— afirmaba que la educación es comunicación, en tanto diálogo de interlocutores buscando sentidos (Freire 1973, 77).

Dadas las prácticas y búsquedas de Campuzano y Coleman, puedo aproximar sin mayores dificultades sus trabajos a modos singulares de pedagogía. Es decir, me resulta pertinente y necesario dedicar atención a lo que sus trabajos aportan al debate en cuestión. Ambas artistas estimulan la andanza en torno a algunos criterios en relación con la aplicación de lo pedagógico desde el arte, sin que esto implique el abandonar otros acercamientos que permite su creación artística.

La labor de sanar heridas de un pasado de intrusión, genocidios, violaciones, robos, torturas y sometimientos históricos, especialmente sobre los cuerpos que no quieren pertenecer servilmente a la masculinidad hegemónica, demanda nuevos conceptos, estéticas, éticas y retóricas como convite de resquicios posibles de

vulneración micropolítica de estas matrices, para producir transformaciones en nuestro modo de vivir en relación.

Cuando se piensa en pedagogía, a menudo, se asocia con espacios y dinámicas regidas por las lógicas del sistema escolar formal. Sin embargo, es posible estimar tanto los espacios de organizaciones comunitarias, como los espacios del arte como agentes productores de interlocución, activación de inquietudes y movilización de ideas, deseos, afectos, es decir, a partir de lo que Freire propuso comprender como espacios de pedagogía.

Catherine Walsh, pensando en una clave que conjuga el pensamiento de Frantz Fanon con el de Paulo Freire, ha planteado la posibilidad de entender las pedagogías como lugar decolonizador, esto es, “como prácticas insurgentes que agrietan la modernidad/colonialidad y hacen posibles maneras muy otras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con” (Walsh 2013, 19).

El movimiento feminista —con toda su pluralidad— es uno de los más claros ejemplos contemporáneos de cómo la construcción de sentido se moviliza, a pesar del peso del Estado patriarcolonial y sus constantes prácticas violentas. Las marchas cada 8 de marzo son cada vez más organizadas, numerosas, enérgicas, espontáneas, y llenas de resignificaciones críticas sobre lo que entendemos dentro de la categoría “mujer”, y con ella todo lo que implica habitar espacios de feminización. El movimiento, mientras más pluralista ha sido ha ganado, a vertiginosa velocidad en estos últimos años, el respaldo de más y más gente en todas partes del mundo.

Las palabras en los medios de teóricas como Silvia Federici o Rita Segato son escuchadas cada vez con mayor atención, siendo replicadas en formatos populares desde los activismos.

El activismo curatorial se hace cada día más presente, y hoy las exposiciones antipatriarcales casi no se pueden contar por la amplia multiplicación de formatos que se están presentando.

Las artistas de todas las edades producen interpretaciones y propuestas, y Giuseppe Campuzano, Pedro Lemebel y Nestor Perlongher son hoy de fundamental importancia en nuestros enunciados —no están ellos para continuar señalando la importancia de no ser canonizados.

Paulo Freire hablaba de la práctica pedagógica como la de mantenerse desafiando, permanentemente, al otro a “sacar la voz” (Tijoux 2011), a “*Liberarse de todo el pudor,*

tomar de las riendas, no rendirse al opresor”¹³⁹ (Tijoux 2011). Es decir, instaba a aclarar la consciencia en conversación, para asociarse, organizarse y movilizarse, fuera de las “metodologías bancarias”, en aras de estimular la capacidad de pensar, la comprensión crítica del mundo para su transformación (Freire en Orozco et al. 2000).

Como apunta Luis Camnizer, el arte conceptualista latinoamericano de los setenta —aunque ahora, en nuestro contexto, tan agudizadamente semejante a aquel, es imprescindible también— tenía como objetivo el “equipar a la gente con herramientas creativas” (2008, 150).

En este sentido, las propuestas de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman devienen pedagogías encarnadas, radicales y, sobre todo, despatriarcoloniales, en la medida de que son aportes “que animan el pensar desde y con genealogías, racionalidades, conocimientos, prácticas y sistemas civilizatorios y de vivir distintos” (Walsh 2013, 28).

El trabajo de Daniel B. Coleman pone en práctica la pedagogía desde varios ámbitos distintos que se entrecruzan, pero que puedo organizar desde los más evidentes a los menos explícitos, aunque quizá, más importantes. Los apunto del siguiente modo:

1. Daniel B. Coleman trabajó por varios años dentro de *La Pocha Nostra*, esto es, elaboró experiencias en colectivo hacia el relacionamiento constantemente creativo en comunidades temporales, con personas de distintos lugares del mundo. Los talleres que impartieron estimulaban “una maravillosa y atropellada, pero eficiente forma de democracia radical” (MACBA 2015). En estas condiciones se hacen válidas las exploraciones más insospechadas de enrarecimiento de los cuerpos de los artistas y otros asistentes, en función del uso encarnado de las herramientas teóricas que abren paso a la reinención de relaciones decoloniales y avezadas políticamente. Dentro de estas experiencias, una de las que destacaré como con mayor capacidad transformadora es el activismo repolitizador del cuerpo, porque en medio del *body hacking*, de las prótesis caseras, despierta la posibilidad de hacer mutaciones que nos hacen inasibles a la mano del poder. Dice DBC:

¹³⁹ Las cursivas aquí quieren hacer notar que se trata de la letra de la canción de la cantautora chilena Anita Tijoux: “Sacar la voz” (2011).

en mi tiempo como integrante principal de La Pocha Nostra (ya dos años), he aprendido mucho sobre esa confluencia entre pedagogía y performance. Junto con miembrxs de la tropa he dado talleres en Costa Rica, Tijuana, Alemania, Barcelona, Vancouver, Toronto y Brasil, entre otros lugares en los cuales intentamos crear comunidades de diferencia donde todxs pueden sentir confianza de tomar riesgo con sus cuerpos, mostrar sus sensibilidades y expresar sus políticas. Son estas prácticas las que siguen dándome enseñanzas y pautas para mi propio pensar-hacer pedagógico-performativo (Coleman —en el texto citado firmaba como Chávez— 2017, 466).

2. Este artista también impartió por su lado, y junto a la que fue su compañera hasta 2017 Dani d'Emilia, otros talleres de performance desde una perspectiva que se asumía transfeminista y decolonial. En sus dinámicas, el cuerpo fue el eje de otras prácticas como la escritura y la fotografía, entre otras. En este proceso, surgió la retoma de la expresión “ternura radical” que, desde hace más de una década, forma parte de la pedagogía-performance de la Pocha Nostra. DBC y d'Emilia quisieron honrar esa “ternura radical” a través de una interpretación propia a través de lo que llamaron un “jam poético”, en el que aproximaban la comprensión de esa ética de la ternura en sus propias vidas y prácticas, por lo que surgió el “Manifiesto vivo” (2015). En este manifiesto, que fue presentado por primera vez como lectura performativa en el Centro Nacional de las Artes, en Ciudad de México, el pensamiento crítico se une a la afectividad, la fragilidad, la corporalidad disidente y lo político.



Figura 34. Daniel B. Coleman y Dany d'Emilia, “Manifiesto vivo”, 2015. Fotografía Nelly Cubillos. Fuente: *Revista Hysteria* <https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/>

3. Daniel B. Coleman ha realizado, a lo largo de su trayectoria performancera, varios *workshops* en los que involucra jóvenes de distintas comunidades, a los que les ha proporcionado distintas herramientas creativas para abordar su situación política.
4. Desde la educación formal, DBC ha impartido en la esfera universitaria los cursos de introducción a la actuación, por un lado, y los estudios de performance por otro. En la actualidad, desde 2017, ejerce como docente de planta en las cátedras de Estudios de Género y Estudios de la Performance de la Universidad de Gainsborou, desde donde lleva una permanente exploración de su práctica pedagógica. Dice el artista-docente en su página web:

Pienso en las aulas como espacios de alquimia pedagógica. Mis aulas universitarias son ricas en debates y se centran en los estudiantes, fomentando la investigación intelectual crítica con atención a lugares sociales como raza, etnia, clase, género, diversidad cognitiva y funcional, religión y sexualidad como prácticas integrales de la ubicación de los procesos de aprendizaje e información. En mi plan de estudios, las voces de académicos, artistas y organizadores no occidentales y no blancos se centran como cruciales para las prácticas de producción de conocimiento [...] De este modo, extendiendo el legado de los pedagogos críticos que entienden la pedagogía como la forma en que aprendemos a nombrar nuestras experiencias del mundo, ampliando nuestra capacidad

para cambiarlo. Baso mi enseñanza en premisas de transfeminismo y pedagogía decolonial (Coleman 2018).¹⁴⁰

Ciertamente, la labor pedagógica de Daniel B. Coleman es intensa, extendida y afectiva. En esta práctica que Coleman realiza desde el diseño de acciones en solitario o la construcción de conocimientos en colectivo, la performance está casi siempre presente. Mediante sus modos de entender lo pedagógico DBC viene contribuyendo, no sólo a la denuncia y combate contra las violencias de Estado que mutilan vidas sino, que viene trabajando en la restitución de los derechos sobre el cuerpo, el hogar, y el estatus político que vienen siendo tachados, como lo ha señalado Achille Mbembe en su *Necropolítica* (2006). En sus propuestas artísticas Daniel B. Coleman se dirige hacia a la restauración de la condición sensible de quienes fueron, y siguen siendo, calificados como “salvajes” por el patrón colonial de “civilización”.

En el caso de las propuestas de Giuseppe Campuzano es menos explícita la identificación de los aportes de carácter pedagógico, por cuanto él, como autor, no escribió trabajos específicos sobre su práctica en esta dirección. Sin embargo, su legado escrito y obrado habla de las huellas dejadas por sus investigaciones y prácticas —muchas veces investigaciones a partir de la práctica— tanto en el público desprevenido, como en la comunidad traca y en la comunidad artística.

Campuzano, como agente agitador desde la creatividad, pudo producir “un rastro duradero en la memoria” (Camnitzer 2008, 69), otro sistema de imágenes, es decir, otro imaginario, y un relato subversivo que quedó para las travestis del mundo andino y para todas nosotras. Y, hacia afuera de los códigos travestis, Campuzano dejó una desarticulación crítica y llena de humor en torno a los estereotipos de la traca limeña y todes aquellos sujetos feminizadas.

Cada intervención del Museo Travesti del Perú y el libro del mismo nombre, con las argumentaciones teóricas y gráficas que lo sustentan, implicaron formas pedagógicas distintas para establecer relación con el público. Su instalación “en varios parques, plazas, bulevares, mercados, universidades y centros culturales a lo largo del Perú” (Campuzano 2013, 63) implicaba considerar el modo de “hacer visible la rica tradición histórica [no lineal] de las y los travestis” (63) para transformar el pensamiento convencional en torno al sexo y al género en el Perú, desde el conocimiento y la

¹⁴⁰ Sección enseñanza, página web del artista.

experiencia travesti, activista, feminista, chola y sexuada más allá de la genitalidad en la que, según el propio Campuzano (2013, 75), nos introdujo el discurso colonizador.

Ese hacer discurso “desde adentro” (77) es una asunción de carácter pedagógico, así como “trasladar el/la travesti desde la periferia hasta el núcleo de la discusión” (77). Para esto, el Museo Travesti del Perú incorporó acciones que incitaban la participación de la comunidad más allá de la información propuesta por el museo. Decía Campuzano:

Entre otras acciones está el cuaderno de comentarios en el que se invita a los asistentes a expresar sus opiniones. En las muestras públicas de la investigación de cuatro décadas de prensa, en la que se expone la persecución y el asesinato de travestis a través de notas de prensa, se consulta al público de dos distintas maneras: una pública, a través de un panel donde la gente escribe sus puntos de vista; y una privada, una cabina donde se graban las sensaciones que estos reportes generan (Campuzano 2013, 77).

Estas estrategias generan reflexividad en varias direcciones. No se trata de proporcionar información, sino de despertar en les “no travestis” preguntas y la necesidad de la interlocución. De aquí que su autor escribiera “La necesidad original de contar con una historia travesti individual ha devenido en historia colectiva y una nueva estrategia para razonar el Perú” (Campuzano 2013, 79). Otra memoria en permanente mutación pudo echar a andar desde esta propuesta.



Figura 35. Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, intervención callejera en Distrito Los Olivos, Lima, 2006. Fuente: Lucchetti, M and Judith Wielander (2013). *Part 4.2: Influence of the Printed Word Visible Workbooks 1+2*, Kunsthau Graz/Universal Museum Joanneum, 24.

El travestismo, como la máscara indígena, ha fungido como estrategia detonante de la curiosidad y el pensamiento “como instrumento ritual que cubre para mostrar” (Campuzano 2013, 107).

Asimismo, es necesario acentuar que el trabajo de Campuzano ha sido muy importante desde su relación cercana con las travestis locales, a partir de la puesta en discusión, al interior de su propio mundo, de las distintas problemáticas que pudieran asociarse con sus derechos como personas a no ser discriminadas, perseguidas, violentadas, asesinadas, en su derecho a la salud y a sus libertades estéticas, de expresión, sexuales, de identidad y de culto. Campuzano logró un grado de resemantización y autovaloración de sí mismas como bisagras —como lo fueron antes de la intrusión colonial— pero ahora bisagras interhistóricas, además de espirituales —“hoy día en calidad de cosmetólogas, terapeutas que escuchan y transforman” (Campuzano 2013, 133) —.

En la acción “Cubrir para mostrar”, realizada en el año 2006, travestis, amigos y activistas, salieron a la calle con veinticuatro carteles de gran formato que mostraban el relato mediatizado durante años sobre las travestis, a partir de la reproducción de ampliaciones de recortes de prensa que conformaban el “Archivo travesti” construido

por Giuseppe Campuzano. Ese relato reproducía la imagen negativa de la travesti que ha sido normalizada por los medios, pero al mismo tiempo, dejaba ver la gran cantidad de “crímenes de odio” que se cometieron hasta ese momento en Perú.

Desde esas historias mediáticas, pero también desde los cuerpos presentes, la “invasión del espacio político/público masculino” (Campuzano 2013, 160) despertaba reflexiones provenientes de la relación directa de Campuzano con sus compañeras tracas. Ese contacto que le permitió un conocimiento detallado sobre la pobreza y la desigualdad estructural experimentada por las travestis, sus opciones en cuanto al acceso laboral, su umbral de vida, la migración y las familias alternativas, el acoso, las razones de ingreso a las cárceles peruanas con la excusa de que son incitadoras de inmoralidad. Ese vínculo le permitió vivir, también, los modos de organización de grupos de travestis como la Asociación Cristiana de Travestis de la Virgen de la Puerta, o las soluciones excepcionales, como la de la atención vespertina a travestis en el Centro de Salud Alberto Barton del Callao, en Lima. Esos lazos y ese modo de conocer estuvieron por detrás de acciones como “Cubrir para mostrar”, y sirvieron para proponer modos de reducir la vulnerabilidad de sus compañeras, de deshacerse de las ideas fijadas acerca de las desobediencias sexogenéricas, y de juntarse para “sacar la voz” entre compañeras.



Figura 36. Giuseppe Campuzano, *Cubrir para Mostrar*, 2006. Intervención en la Avenida Javier Prado el día del cierre de campaña electoral, Lima. Fuente: Archivo Giuseppe Campuzano.

Simón Rodríguez planteó que “Sin conocimientos el hombre no sale de la esfera de los brutos y sin conocimientos sociales es esclavo” (Rodríguez 2004, 91). Campuzano apuntaba que el MTP priorizaba el aprendizaje que podía surgir de la relación con las tracas —Decía: “Deberían encontrarse maneras de llegar a las comunidades indígenas transgénero y aprender de ellas” (Campuzano 2013a, 160) — y, simultáneamente, esperaba de este dispositivo performático “la afirmación e inspiración para que otros activistas transgénero investiguen su patrimonio de género, sobre todo en los lugares donde hay una comunidad perceptible” (Campuzano 2013a, 159).

Una pedagogía que encontró en la poética modos de salir de la parálisis cognitiva y de la esclavitud del ignorante social, está presente en las estrategias desplegadas por Giuseppe Campuzano a lo largo de la trayectoria del MTP.

Una de las distinciones cruciales que estas pedagogías realizan con respecto al mundo homogeneizante y coercitivo del capital moderno/colonial, es que diluyen las falsas fronteras entre el campo artístico, las experiencias trans, lo individual y lo colectivo, y los posicionamientos políticos, así como aquellos límites relacionados con la idea de que el pensamiento emerge únicamente de ejercicios racionales despojados de corporeidad.

Los legados de opresión de la esclavitud; las discriminaciones sufridas por las personas trans —desde su propia familia, la escuela, los hospitales y la “justicia” hasta ser desterrados de toda posibilidad de ser considerados humanxs—; los feminicidios y transcidios; las masacres a los estudiantes racializados de la escuela normal de Ayotzinapa en 2014 o a les asistentes —también racializadas— a un club gay en Orlando en 2016, dan cuenta de la falta que hace la valoración de los saberes que el cuerpo puede proporcionar, además de las múltiples redes que pueden surgir entre las artes, los activismos y las pedagogías políticamente situadas.

Estas tramas son capaces de generar aquello a lo que Paulo Freire llamó “lo inédito viable” (Freire 1993, 10), es decir, la posibilidad de accionar desde la rabia y el amor como canales conjuntos para producir una esperanza nacida de fundamentos éticos e históricos que abriguen zonas de espiritualidad compartida y “raizal” (Fals Borda 2007).

Para concluir, entiendo que las prácticas de artistas como Campuzano y Coleman son propuestas de pedagogías que ayudan a tejer narrativas y retóricas *otras*. Esto en la medida en que, como lo apunta Deborah Poole, los actos del ver, y de la sensibilidad en

general, no son actos de dominación y control en sentido unilateral (Poole 2000, 16). Es decir, la construcción de sentido circula, y es posible filtrar en ese proceso los significados y valores que responden, desobedientes, ante el mandato de sumisión. Es allí a donde apuntaba Freire, y a donde han apuntado las acciones, ideas y prácticas de Campuzano y Coleman.

A continuación, me interesa detenerme en la discusión en torno a las experiencias que aglutinan, al mismo tiempo, los ámbitos de debate desde la intimidad y desde el espacio público, colectivo y urgente, motivados por la necesidad de generar un desenganche con respecto a aspectos específicos del sistema violento que tiraniza nuestros cuerpos, la vida.

Capítulo quinto

Pensar la violencia. Re-existir en medio de la persecución

Estamos sacudidas, en medio del gran desengaño que nos ha producido el rumbo que, desde hace varios años, tomaron los gobiernos “progresistas” en los territorios latinoamericanos, con la descarada reproducción de desigualdades y el principio de “dueñidad” (Segato 2016), los extractivismos, autoritarismos, e incluso asumiéndose, desde traidoras retóricas del poder, decoloniales, aunque sólo “como un nuevo adjetivo *light*, como reemplazo de crítico o alternativo, o peor aún, de mercantilización” (Walsh 2019, 01:04: 09) que sólo atiende la voz de los de arriba.

Experimentamos la emergencia de neofascismos más cruentos, y ya despreocupados de usar máscaras para endulzar su veneno. Vemos cotidianamente una multitud de feminicidios en nuestros países, y no logramos digerir las ya incontables denuncias de más de medio siglo de pederastia eclesiástica, de incestos y de niñas obligadas a llevar hasta el fin embarazos, como torturas, que son producto de las más repugnantes violaciones. Estamos viendo el temible resurgir de los antiderechos propatriarcales que, más que negarnos derechos, nos quieren despojar de los que ya habíamos logrado, devolvernos a la tutela, y retirar toda posibilidad de que decidamos sobre nuestros propios cuerpos.

Ante la actual emergencia de los conservadurismos y la reedición de violencias de carácter estructural, simbólico y directo a los cuerpos femeninos y feminizados, este capítulo se propone la reflexión alrededor de la violencia patriarcal comprendida, sobre todo, a partir de la manera en que Rita Segato lo hace. Esto es, concibiéndola más allá de la idea de que es sólo contra las mujeres y, más bien, entendiéndola como parte estructural de un sistema en el que todo lo masculino está atravesado por un mandato de masculinidad (Segato 2003) que, mediante la crueldad, nos somete a todes y compromete, gravemente, la vida en general.

Desde una perspectiva feminista/transfeminista, en cruce con los estudios culturales y la lectura crítica de las prácticas artísticas contemporáneas, intento comprender cómo las propuestas de las dos “subjetividades liminales” con las que vengo dialogando, al tiempo que proponen retóricas y poéticas para narrar el horror desde su propio cuerpo, desafían la articulación de ese sistema que es simultáneamente

patriarcal y colonial —a pesar de la persistencia y sus mutaciones hacia nuevas formas de ambos modos de dominación en su pacto con la modernidad capitalista de nuevo orden— y proponen vías para sostener la vida en una andanza que implica la insistencia en la creación y reunión con otros.

Pretendo acentuar aquellos aspectos relacionados con estrategias de existencia insurgente o, en los términos de Adolfo Albán Achinte: “re-existencia”, que se levantan a pesar de las historias de larga data, a partir de una revisión de la experiencia de mis dos queridos artistas, cuya liminalidad corporal y política es el canal directo de sus creaciones:

- 1) Lo indígena andino, vivido desde un mestizaje “abajista” (Rivera Cusicanqui 2010) develado desde el cuerpo travestido de Giuseppe Campuzano.
- 2) La negritud,¹⁴¹ experimentada desde Estados Unidos, en una migración conceptual y re-existente hacia el Sur, con un cuerpo transmasculino, no binario y feminista de Daniel B. Coleman.

Esto, en tanto que como lo detalló Rita Segato en *La nación y sus otros* (2007), la racialización funciona de modo distinto en Brasil, Ecuador, Estados Unidos o Perú, dependiendo de las relaciones interhistóricas que atraviesan los discursos nacionales en cada caso. Y, como he intentado señalar a través de los trabajos de Campuzano y Coleman, esta racialidad implica, necesariamente una sexualidad externa a la norma impuesta con la instauración de la colonialidad, y la experiencia de los terrores experimentados por su desobediencia al género.

En este sentido de racialidades sexo-genero-desobedientes, hay confluencias y divergencias en la relación de las creaciones travesti-andino-mestizo, con influencia indígena, y la transmasculina-norteamericana, con sangre afro y las búsquedas de ambas, desde un sur epistémico, hacia modos de existir que impliquen sacarnos de encima la pesada carga odiante que nos han impuesto.

Aunque ya he evocado el problema de la violencia a lo largo de los capítulos de esta tesis y de publicaciones precedentes, creo muy necesario detenerme en una

¹⁴¹ Cuando digo la negritud estoy recalando una diferenciación importante establecida por el propio Daniel B. Coleman Chávez en su proceso de autoidentificación. Coleman apunta que la relación con el concepto de afrodescendencia es bioética, pero en ella el *telos* de la narrativa de la esclavitud se convierte en un límite para explicar las existencias negras diaspóricas. Al mismo tiempo, señala que la negritud desromantiza las construcciones hechas desde el discurso en torno a la afrodescendencia, y contempla un carácter existencial, racial, social que integra las realidades materiales devenidas de esa tríada (Chávez —hoy Coleman— 2015).

comprensión más específica de ésta, y trabajar sobre los aspectos que considero pertinentes atender en detalle.

La violencia funciona como otro de los elementos articuladores de esta discusión, porque su basamento histórico en argumentos de carácter biologicista sostenidos tanto en la sexo-generidad, como en la raza, son un rasgo común en la experiencia narrada tanto por Daniel B. Coleman como por Giuseppe Campuzano.

De aquí que las capacidades de la creación de formas simbólicas para volver a relatar los desgarros, pero también para inventar nuevas posibilidades de vínculo, afectividad y cuidados entre nuestras existencias, serán siempre divergentes ante ese modelo al que nos obligan a imitar, que es prácticamente imposible —el predominantemente masculino, heteropatriarcal, y misógino— y que, en definitiva, no es deseable para la sociedad que soñamos.

Ante la imposición del miedo por parte del Estado y sus instituciones, junto con la consideración de éstas como inherentes a la naturaleza humana y a la interacción social, se han formulado distintas preguntas. De modo que la violencia ha sido pensada desde distintos enfoques disciplinares, y desde contextos diversos. En general, las interrogantes se articulan en torno a la definición de la violencia, sus orígenes —¿biológicos? ¿psicológicos? o ¿sociales?—, su trayectoria histórica, y su efectividad.

Creo indispensable mantenerse en la contracorriente, junto con quienes sostienen la convicción de una fuerza que interpele y contrarreste la avanzada depredadora. A continuación, haré una selección limitada de algunas de las ideas de ese amplio espectro, que me han aproximado a esta problemática para luego, exponer mis propias consideraciones en la relación que busco desde las propuestas ofrecidas por los dos artistas/pensadores¹⁴² con los que vengo conversando.

¹⁴² Tómese en cuenta que, cuando digo artistas/pensadores, intento reforzar la idea de que las producciones artísticas con las que estoy trabajando trascienden el espectro de producciones bellas para el goce y la contemplación o, para la circulación banal dentro del mercado del arte, en tanto que se trata más bien de propuestas que avanzan en la producción de conocimientos del modo complejo e indisciplinar en que pueden hacerlo las artes.

1. Pensamiento y violencias

Fanon, en el primer apartado de *Los condenados de la tierra* (1963), titulado precisamente “La violencia”, pensaba la decolonización (de Argelia) como un cambio en el orden del mundo, a través del discernimiento de un proceso histórico y, como un fenómeno necesariamente violento.

El autor martiniqueño entendía esa violencia como una respuesta inevitable ante la escandalosa, injusta, opulencia europea construida sobre los cuerpos esclavizados y el mundo subdesarrollado. Era necesario no dejar la liberación a la suerte, y por eso proponía que: “la "cosa" colonizada se convierte en hombre en el [violento] proceso mismo por el cual se libera” (Fanon 1963, 17). Había que vencer el totalitarismo de un mundo maniqueo, compartimentado y desigual con la organización armada de las masas del pueblo colonizado transformadas en dirigentes. Apuntaba, deslindándose de la idea de una confrontación racista a la inversa, que:

Ese estilo, que en un momento dado sorprendió a los occidentales, no es como ha querido afirmarse un carácter racial, sino que traduce antes que nada un cuerpo a cuerpo, revela la necesidad en la que se encuentra ese hombre de lastimarse, de sangrar realmente sangre roja, de liberarse de una parte de su ser que ya encerraba los gérmenes de la podredumbre. Combate doloroso, rápido, donde inevitablemente el músculo debía sustituir al concepto (Fanon 1963, 109).

Sartre, en el prólogo del mismo libro, y pensando en los no europeos, validaba la lucha armada y aplaudía la postura de Fanon en su propuesta de un hombre nuevo, y la idea de que la libertad nace del fusil. Por eso alentaba a su seguimiento:

Nos servirá la lectura de Fanon; esa violencia irreprimible, lo demuestra plenamente, no es una absurda tempestad ni la resurrección de instintos salvajes ni siquiera un efecto del resentimiento: es el hombre mismo reintegrándose. Esa verdad, me parece, la hemos conocido y la hemos olvidado: ninguna dulzura borrarán las señales de la violencia; sólo la violencia puede destruirlas Y el colonizado se cura de la neurosis colonial expulsando al colono con las armas. Cuando su ira estalla, recupera su transparencia perdida, se conoce en la medida misma en que se hace; de lejos, consideramos su guerra como el triunfo de la barbarie; pero procede por sí misma a la emancipación progresiva del combatiente, liquida en él y fuera de él, progresivamente, las tinieblas coloniales (Sartre [1961] 1963, 12).

Una violencia, la apuntada por Sartre siguiendo a Fanon que él, esperanzadamente, veía entonces cambiando de sentido para cicatrizar las heridas causadas por la colonización, pero que debía estar alimentada por la reflexión: “Que

cada cual reflexione como quiera, con tal de que reflexione” (Sartre [1961] 1963, 13), para romper con los eufemismos y las inercias de la complicidad, que también han alimentado la continuidad de las prácticas criminales del colonialismo —como lo llama en el texto. Por esto, se burla de la postura de Albert Camus a favor de la “no violencia” diciendo: “Pero si el régimen todo y hasta sus ideas sobre la no violencia están condicionados por una opresión milenaria, su pasividad no sirve sino para alinearlos del lado de los opresores” (Sartre [1961] 1963, 14).

El texto de Sartre se dirige al hombre europeo, en un llamado al reconocimiento de la extracción de riquezas y la explotación despreciativa de seres humanos en una especie de *mea culpa*, más allá del remordimiento, que permitiría el develamiento de la innoble proveniencia de los valores, el piso de la “civilización”, manchada de sangre, torturas y otras crueles devaluaciones humanas.

Por otra parte, a Hannah Arendt le preocuparon las posturas de Sartre y Fanon. En su ensayo *Sobre la violencia* ([1969] 2006) alertaba los peligros de naturalizar el comportamiento violento como propio de bestias que pierden la razón, pero también decía que “el uso de la razón nos torna peligrosamente “irracionales”” (Arendt [1969] 2006, 83). Apuntaba entonces que la rabia surge de la miseria, del sufrimiento, de la impotencia para cambiar las condiciones, y de un sentido de justicia ofendido:

Recurrir a la violencia cuando uno se enfrenta con hechos o condiciones vergonzosos, resulta enormemente tentador por la inmediatez y celeridad inherentes a aquella. Actuar con una velocidad deliberada es algo que va contra la índole de la rabia y la violencia, pero esto no significa que éstas sean irracionales. Por el contrario, en la vida privada, al igual que en la pública hay situaciones en las que el único remedio apropiado puede ser la auténtica celeridad de un acto violento (Arendt [1969] 2006, 85- 86).

Porque, la presencia de las emociones, para Arendt, no implica la ausencia de racionalidad y, al contrario, es posible ver en la ecuanimidad frente a una tragedia insoportable, una actitud aterradora.

Pero advertía en la postura de Fanon, como en la de Sorel y en la de Pareto —a los que emparentó teóricamente—, una glorificación de la violencia, impulsada por un odio profundo hacia la burguesía, y un ardiente deseo de justicia ([1969] 2006, 89).

Señalaba la filósofa alemano-estadounidense que la violencia colectiva es “peligrosamente atractiva” por el intenso nexo sentido, pero con efectos efímeros y, finalmente, poco efectivos. Cuestionaba de Fanon su llamado a lo que ella interpretó

como una ciega hermandad en el campo de batalla; su perspectiva sobre la muerte como lugar nivelador de humanidades y la metáfora de la inmortalidad del grupo por encima de la vida de cada miembro.

Es decir, Arendt veía en este enfoque una esperanza ilusoria, porque la violencia es expansionista. En sus palabras: “La práctica de la violencia, como toda acción cambia al mundo, pero el cambio más probable originará un mundo más violento” (Arendt [1969] 2006, 110).

Para esta autora era necesaria una aproximación en términos políticos alejados de las metáforas orgánicas. Decía: “La violencia puede destruir al poder, es absolutamente incapaz de crearlo”, y el poder en construcción está en peligro en el momento en el que el método para ejercerlo es la violencia (Arendt [1969] 2006, 106).

La de Arendt, es una lectura de Fanon que, a pesar de tener aciertos en cuanto a sus consideraciones generales sobre la violencia, en lo específico sobre Fanon, parece haberse realizado con algo de sesgo y prejuicio, por lo que califica a Fanon de racista, a partir de donde levanta argumentaciones sobre las engañosas posibilidades de los enfoques en términos biologicistas:

El racismo, blanco o negro, está por definición preñado de violencia porque se opone a hechos orgánicos naturales —una piel blanca o una piel negra— que ninguna persuasión ni poder puede modificar; todo lo que uno puede hacer cuando ya están las cartas echadas, es exterminar a sus portadores. El racismo, a diferencia de la raza, no es un hecho de la vida, sino una ideología, y las acciones a las que conduce no son acciones reflejas sino actos deliberados basados en teorías seudocientíficas. La violencia en la lucha interracial resulta siempre homicida pero no es “irracional”; es la consecuencia lógica y racional del racismo, término por el que yo no entiendo una serie de prejuicios más bien vagos de una u otra parte, sino un explícito sistema ideológico (Arendt [1969] 2006, 103).

Creo que estas consideraciones le impidieron a Arendt tener una lectura más profundamente analítica, y dejaron la posibilidad de divisar su propio racismo en la diferenciación entre raza y racismo —“El racismo, a diferencia de la raza, no es un hecho de la vida, sino una ideología” (Arendt [1969] 2006, 103)— que afirma la existencia de razas como “un hecho de la vida”, y en la consecuente simplificación y ocultamiento de las complejidades planteadas en las ideas de Fanon en *Los condenados de la tierra*.

Judith Butler, al contrario, en “Violencia -no violencia. Sartre en torno a Fanon” ([2005] 2009) hace una crítica al prefacio de Sartre en *Los condenados de la tierra*,

estableciendo una distancia entre él y los planteamientos expuestos por Fanon. La autora inicia señalando el lector imaginario de Sartre: sus hermanos blancos. Apunta que ese prefacio funcionaría como un anzuelo para los lectores europeos, a los que Sartre coloca en una posición de excluidos del discurso, como para aleccionarlos.

Luego, afirma que tanto Sartre como Fanon, se dirigen a “dos zonas de la masculinidad” (Butler [2005] 2009, 194). Es decir, siempre se habla de hermanos hombres —hermanos colonizados, hermanos europeos— dos fraternidades racialmente divididas: “Se trata de una coreografía de hombres, algunos formando círculos internos, otros proyectados hacia los márgenes” (Butler [2005] 2009, 196), en el que la dignidad humana opera a través del ámbito masculino que se constituye en el juego establecido por el discurso.

Pero más adelante, acompañada de Homi Bhabha, apunta una importancia de las ideas de Fanon —que contrariamente no encuentra en Sartre, en quien ve el tratamiento de “un binarismo instantáneo” (Butler [2005] 2009, 201) — cuando propone comprender los momentos de transición, mediante la superación de las polaridades entre liberales y colonizados. Y ejemplifica, señalando el uso retórico que hace Fanon del término “tercer mundo”: “El tercero es el término que desequilibrará las polaridades de la colonización, y constituye una constante invariable para el propio futuro” (Butler [2005] 2009, 201).

Butler habla de la necesidad de atender al “filtro de la subjetividad reflexiva del herido” (Butler [2005] 2009, 203) para cuestionar la postura de Sartre, y su interés no explícito por la restitución del masculino, en su llamado a la reflexión del hombre europeo, con lo que el filósofo opaca la reflexividad del colonizado.

Ésta, la de Fanon, es la violencia insurrecta del oprimido y no la histórica violencia ejercida por el colonizador sobre el colonizado. Esta violencia sería, según Sartre, la respuesta en espejo de los colonizados a las circunstancias impuestas. Pero, Butler se pregunta si ¿la violencia puede atribuirse sólo a una de las dos partes? “¿Es la violencia que el colonizado hace suya, diferente de la impuesta por el colono?” (Butler [2005] 2009, 205).

Con este texto y estas preguntas Butler insiste en detallar el subtexto en el prefacio de Sartre. Recuerda la postura burlona de Sartre contra la no violencia como un posicionamiento binarista, en el que no violencia es igual que pasividad cómplice, que deja ver, a la vez, un culto al masculinismo. La autora ve con claridad cómo Sartre se

mantiene en una norma humanista que preserva la diferencia entre el hombre y la mujer. Así Butler recuerda que “la emasculación es el símbolo de la deshumanización” (Butler [2005] 2009, 216).

Butler vislumbra en las ideas de Fanon, en lugar de una mera exaltación de la violencia, el deseo por un futuro libre de ésta, junto con una concepción distinta de lo humano, una que, desde el cuerpo, se abra a la interrogación por el Otro —en este marco, Butler cita a Arendt sobre su sugerencia de la pregunta “¿quién eres tu?”, como fundamento de la democracia participativa— y que por lo tanto se sitúe distinta de la prefigurada por el humanismo. Es decir, esta autora valora la propuesta de Fanon como una que desea una idea de lo humano que no nos predisponga para la violencia, como sí lo han hecho las perspectivas humanistas, que han sido copartícipes del colonialismo, sino que apunte al reconocimiento del Otro como colectivo.

En la experiencia colonial de nuestro continente, como ya lo he apuntado, la sexualidad-racialidad jugó un papel fundamental en la implantación de los mecanismos de dominación sobre la vida cotidiana, con sus memorias, prácticas habituales e imaginarios.

El dispositivo sodomita (Jaime 2017) para el control de la población, la producción y la vida desde el sistema moral —educación, iglesias, sistemas para la confesión, vigilancia entre vecinos—, tuvo secuelas directas en las políticas de la intimidad.

La violenta inoculación de la inferioridad, como colonialidad, es racial y sexogenérica a la vez. Y esas relaciones de poder —racistas, machistas y heterosexistas— fueron tatuadas en los cuerpos de las comunidades originarias abyayalenses y, aunque diferenciadamente, en las comunidades secuestradas de África, con tortura y con la crueldad de las acciones y las palabras “sagradas” del cristianismo, para que entraran en la horma de la civilización y para, con ello, mantener a buen resguardo el estatus de los intrusos. Es a raíz de esa experiencia de brutales coerciones que hasta hoy vivimos despojadas de nuestra autodeterminación corporal.

A partir del inicio de la colonialidad ya no será posible para nadie experimentar libremente ninguna experiencia que implique el cuerpo. Nuestras vidas están marcadas por el control biopolítico nacido de aquella experiencia, la emisión de mensajes moralizantes y estéticas coercitivas que hoy circulan por todos los medios de interacción humana.

Desobedecer, con la intersección expuesta, a los mandatos del “cuerpo legítimo” (Bourdieu 1986), masculino, corporativo, blanco y heteronormado, significa incrementar nuestra vulnerabilidad en todos los sentidos. De allí las palabras de Judith Butler:

Existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física humana a lo largo del planeta. Ciertas vidas están altamente protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas “que valgan la pena” (Butler 2006, 58).

Indígenas y negritudes fueron calificadas de salvajes en distintos escalafones jerárquicos a través de múltiples señalamientos a los que fueron nombrados como sus “vicios”: la sodomía, el incesto, el canibalismo, la embriaguez, desnudez, lujuria. Esa “animalidad” debía ser corregida, incluso con la más feroz violencia. Fue así, y desde entonces, como los “cuerpos ilegítimos” fueron expulsados de las vidas “que valen la pena” de las que habla Butler.

Dentro de esa experiencia de lo que Estevão Fernandes llama “colonización de las sexualidades indígenas” (Fernandes 2017, 23), una de las estrategias para lograr la “heterosexualización indígena” (Fernandes 2017, 23) fue la violación.

Dice Fernandes que “hubo un número de episodios brutales de violencias sexuales practicadas contra los indígenas en todo el continente” (Fernandes 2017, 23). El estupro sexual se consideraba legal como método de captura de esclavas y esclavos (Trexler 1995, 14). Fernandes cita a Roger Bartra, quien rescata el relato de un violador/colonizador del período presente en una Carta que Michele de Cuneo dirige a Annari el 28 de octubre de 1495:

[...] habiendo capturado una muy bella mujer caribe, que el dicho Almirante me dono, y que – habiéndola llevado a mi cabina y estando desnuda según su costumbre – me inspiro deseo de satisfacer mi placer. Quise ejecutar mis deseos, pero ella no aceptó y me arañó de tal forma con sus uñas que hubiera preferido no haber nunca comenzado. Pero al ver esto (para contarte todo hasta el fin) tomé una cuerda y le propiné tan buena paliza que daba unos alaridos inauditos, que no podrían creer tus oídos. Finalmente llegamos a tal acuerdo que te puedo decir que ella parecía haber sido criada en una escuela de putas (Bartra 1992, 150. Citado por Fernandes 2017, 61- 62).

Esta violencia, este acceso sexual sin consentimiento a los cuerpos femeninos y feminizados para aleccionar y marcar un poderío, forma parte estructural del control

biopolítico patriarcolonial, y se sigue manifestando como estrategia bélica desde los inicios del proceso de apropiación de los territorios de Abya Yala.

Pero esta dimensión de la violencia ha sido generalmente silenciada, o a menudo veladamente explicitada, aunque por su vigencia como método, en la actualidad sea fundamental ver y mencionar. Dice Rita Segato que “[...] los crímenes sexuales no son obra de [...] enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad” (Segato 2006, 19).

Es decir que, como esta autora ha afirmado, la violación representa la dominación física y moral, tomando en cuenta la función que la sexualidad ha tenido, y continúa teniendo, en el mundo. Es por esto, por lo que los crímenes de género, en todo su espectro, representan la expresión máxima de esa ideología en la que el hombre —que se asume superior por su condición masculina— se adjudica el poder de decidir sobre la vida de una mujer o una feminizada y puede transformarla, según disponga, en su víctima. La violación responde a un proyecto de dominación.

María Galindo,¹⁴³ autora de *No se puede decolonizar sin despatriarcar* (Galindo 2014), ha señalado con ímpetu que una de las marcas más dolorosas de esta experiencia de duración extensa es la violación. La violación es señalada por Galindo como el origen no del mestizaje, sino del que ella ha llamado “bastardismo”. La agitadora callejera, activista, creadora, y autora, lo discute de la siguiente manera:

Por esa domesticación colonial del deseo sexual es que yo prefiero hablar de bastardismo y no de mestizaje. Hubo mezcla sí, pero no fue una mezcla libre y horizontal; fue una mezcla obligada, sometida, violenta, o clandestina, cuya legitimidad siempre estuvo sujeta a chantaje, vigilancia y humillación [...] El mestizaje es una verdad a medias que quitándole el manto de vergüenza e hipocresía se llama bastardismo (Galindo 2014, 106).

Más adelante, en el mismo texto, Galindo también señala que “Tenemos un vínculo directo con la violada y tenemos un vínculo directo con el violador y ante el

¹⁴³ Para María Galindo el abordaje teórico para “despatriarcar” es plebeyo, es decir, necesariamente aterrizado y comprensible para todxs. Despatriarcar se planta como alternativa crítica ante las tesis de la igualdad, de la inclusión y la democracia de género, pero sobre todo, es una metodología de trabajo que funda un proyecto, deshace los ghettos —entre lesbianas, trans, del sur, afros y todes les que hemos sido subordinades y separades— y sin el cual no es posible la decolonización. (Galindo 2015, 00:23:00).

horror de origen, lo que se ha hecho es sustituir esa escena con una fábula maniquea que ablanda los complejos y que maquilla cicatrices” (Galindo 2014, 108).

En este sentido, en cuanto a la “violación cruenta”, vuelvo a Rita Segato porque ya hace varios años ella ha explicado que, en el plano histórico, el acceso sexual a la mujer es un patrimonio que forma parte del marcaje del territorio conquistado (2003).¹⁴⁴

Este acceso al cuerpo de las mujeres sin su permiso funcionó como “ruptura contractual” (Segato 2003, 28), como método de guerra, que no sólo implantó el dominio sobre un territorio, sino la relación de deshumanización sobre sus habitantes —especialmente las femeninas— estableciendo un pacto masculino entre los hombres europeos y los *pater familiae* indios, aunque desde un desempoderamiento proveniente del racismo, que dio origen a la emasculación y, con ésta, sus particulares modos de violencia de los de abajo contra las de más abajo.

En el contexto más actual, desde la violencia del opresor neocolonial, las mujeres y las feminizadas —sobre todo las racializadas— estamos siendo objeto de ataques que implican despojos de derechos fundamentales y, más que desigualdades, exclusiones, en el sentido señalado por Boaventura de Sousa Santos (2005), que apuntan a nuestra muerte, quizá de un modo semejante a como apuntaron a la de los argelinos en los años sesenta.

Dentro de las graves violencias a las que todes —la niñez, mujeres, ancianos, diversidades funcionales, pobres, migrantes y refugiades— podemos ser sometidos, están las violencias desplegadas a diario contra sujetos con una altísima vulnerabilidad ante las distintas formas de la violencia patriarcolonial. Me refiero a la históricamente experimentada por las desobedientes sexogenéricas.

Sabemos, según el Observatorio *de Personas Trans Asesinadas* (TGEU) que, en la actualidad, el territorio con mayor índice de asesinatos es Suramérica/América Central. De manera que se trata de la región con más alto riesgo a nivel mundial para las personas reconocidas en el amplio y engañoso rango reunido en las siglas LGBTIQ (Galindo 2017).

Para 2016 el porcentaje de transcidios y travesticidios, acumulado en esta zona —racializada— del mundo en relación con el resto, era del 78%, y estos reportes

¹⁴⁴ Aunque, la misma autora señala que sólo con el advenimiento de la modernidad tal acto comenzó a ser entendido como delito, acotando la asombrosa información sobre que, por ejemplo, en Brasil, este delito fuera “contra las costumbres” y no “contra la persona”.

pueden ser más, tomando en cuenta que se trata de cifras que contabilizan la muerte de personas no reconocidas como tales, “irreales” en palabras de Butler (2006a).

Estos asesinatos están notoriamente cargados de encono y, en la región mencionada, se traducen —para el año 2016— en 1.768 personas a las que se les suprimió la vida por su desobediencia a la normatividad sexogenérica y, 2.048 para 2017.¹⁴⁵

Es fundamental recordar que la violencia específicamente patriarcal se define por un entramado de ideas que tienen como soportes fundamentales las religiones monoteístas, su alianza con el disciplinamiento militar, con los intereses en el sostenimiento y profundización de las desigualdades de la comunidad colonial, que posteriormente fue la republicana capitalista y, en su más reciente y cruda versión excluyente, dentro del contexto de los posnacionalismos corporativos y neoliberales.

Este proceso implica un juego cada vez más perverso, que da acceso grupos en progresiva reducción a la ciudadanía y a la consideración de ingreso a la condición humana. Es muy claro el “aparato ideológico”¹⁴⁶ que sostiene este sistema de dominación imperante, basado en la supremacía del sexo masculino, por sobre otras jerarquías.

Esto implica varias dimensiones de la dominación —simbólica, física, psicológica, económica— y se ve reflejada de varias maneras: directa, estructural e institucional. Una estructura misógina y racista, en conjunción, marca las directrices del comportamiento en todas las esferas y, al ser detectada su evasión, o enfrentamiento, la respuesta es inmediata, e implica un castigo sin sofisticaciones, al punto de olvidar los discursos y prácticas de la “civilización”, establecidos tras el desarrollo de sistemas de gobernabilidad más sutiles, luego del Siglo XVIII, con el poder de inyectar un único régimen de verdad para sujetar al sujeto (Foucault 1966).

¹⁴⁵ Ver <https://transrespect.org/es/research/trans-murder-monitoring/>

¹⁴⁶ Judith Butler en una declaración ofrecida luego de haber sido atacada en el aeropuerto, en su llegada a Brasil, por fundamentalistas cristianos reflexionaba sobre la estratégica invención de la llamada “ideología de género”. Allí se refería a que comprende la ideología como aquello que asumimos sin discusión, de manera acrítica, como “creencias” con carácter ilusorio y dogmático: “el tipo de premisa que las personas adoptan como ciertas en su cotidiano, y las premisas que los servicios médicos y sociales adoptan en relación a lo que debe ser visto como una familia o considerado una vida patológica o anormal”. Por lo que establecía un contraste con su teoría de la performatividad asumiéndola como parte de una lucha por los derechos y las libertades fundamentales: “No es una ideología”. “Libertad no es—nunca es—la libertad de hacer el mal. Si una acción hace mal a otra persona o la priva de su libertad, esa acción no puede ser calificada como libre—ella se transforma en una acción dañina” (Butler, 2017).

Rita Segato, como ya he dejado ver, es una de las autoras que me resultan cardinales para esta aproximación sobre las prácticas violentas en nuestros países, sobre todo porque no deja de tener presente la colonialidad del poder, con sus componentes interconectados de raza y género y, por lo mismo, se ha dedicado a trabajar desde los distintos ángulos que exige su complejidad.

Segato ha trabajado rigurosa y sostenidamente sobre las violencias y su relación interhistórica con el surgimiento de los Estados nacionales, ha propuesto la categoría del “mandato de masculinidad”, la actual aparición del “principio de dueñidad”, la articulación de estos con lo que ha llamado “pedagogía de la crueldad” y ha señalado cómo, tanto la raza como el género, han engranado a lo largo de la historia en función de la sustentación de los sistemas de poder que hoy recrudecen de modo vertiginoso.

Recientemente, Segato ha apuntado que hay dos métodos del patriarcado atentando contra el asentamiento de la democracia en Latinoamérica:

1. “La esfera para-estatal de control de la vida” (Segato 2018, 00:02:23), conocido comúnmente como crimen organizado. Una esfera que se compone de distintas estructuras abusivas que se mueven desde el Estado, pero también fuera de él, guerras no declaradas, sin principio ni final, ni ejércitos nacionales, y que se sustenta sobre el enriquecimiento, no declarable, de cada vez menos personas manejando las vidas de cada vez más personas, a través de violencias de carácter para-legal, para-policial y para-militar. Estas violencias están creciendo en las estadísticas, de forma inédita y sin oscilaciones, en línea recta ascendente y sin contención, como observa que está sucediendo en México desde 2006. En este contexto, Segato también señala la espectacularidad del arbitrio –arbitrario contra el cuerpo de mujeres y de la niñez– del principio de dueñidad, que obedece a la “pedagogía de la crueldad” desde el mandato de masculinidad.
2. Y, al mismo nivel del primero, “el implante de los fundamentalismos cristianos” (Segato 2018, 00:08:57), en los que la línea divisoria entre los protestantes y los católicos ya no está vigente, y ha sido sustituida por los cristianismos ecuménicos, herederos de las búsquedas de diálogo de los años 70, y los cristianismos ultraconservadores evangélicos y católicos. Estos segundos, emulando el faccionalismo religioso que destruyó el Medio

Oriente. Afirma Segato que en América Latina está operando un plan de guerra a través de estos fundamentalismos religiosos. En cuyo caso, el cuerpo de las mujeres, como en el caso del crimen organizado, es igualmente su centro para el control de la vida, en el que —acota la pensadora— las mujeres no correspondemos a la “imagen y semejanza de Dios”, pues sólo el hombre lo hace. Segato apunta, que la ganancia masiva de adeptos a las religiones, en su versión ultraconservadora, se corresponde con la necesidad de salvación ante el mandato arbitrario de los dueños de la vida y la muerte.

Ninguna manifestación de soberanía de los cuerpos y de propuesta de invención de otras concepciones de humanidad puede caber en este patrón que conjuga fundamentalismos cristianos y esfera paraestatal.

Los aportes en las reflexiones sobre la violencia son ya muchos y diversos desde la preocupación, trabajo teórico y activista de los distintos feminismos. Éstos han venido destacando el carácter sistémico (Monárrez Fragoso 2010)¹⁴⁷ de la violencia que persiste en el tiempo, atravesando el lenguaje, las manifestaciones artísticas y otras producciones simbólicas, las ideas reproducidas por el sistema educativo y los medios de comunicación, los enfoques de las ciencias y las directrices del derecho.¹⁴⁸

Todos estos canales —según Galtung— tienen como función legitimar la “violencia directa” que va contra las necesidades básicas, y la “estructural” que está relacionada con el concepto de dominación, conseguido a través de la explotación.

¹⁴⁷ En este sentido es valioso el aporte de la investigadora mexicana Julia Monarréz Fragoso (2010), quien introduce la categoría de “violencia sistémica contra las mujeres”, afirmando que hay una modalidad de grandes dimensiones de expresiones de violencia y abusos en contra de las mujeres, que implican golpes, hostigamiento, trata de mujeres, feminicidios y feminicidios de niñas, violencia sexual, etc., que develan una estructura sistémica porque es cultural, pero también es social, política, económica y religiosa articuladamente. Señala la autora, que el “feminicidio sexual sistémico” obedece también a jerarquías de clase, es decir que la pobreza —la injusta desigualdad socioeconómica—, el habitar zonas precarizadas de la vida urbana y la racialización de las mujeres del sur global son un factor determinante en marcate del poderío patriarcal. A estos apuntes de Monarréz Fragoso, sólo acotaré que cuando ella se refiere a violencia sistémica contra las mujeres, yo comprenderé violencia sistémica contra todas las que muestran lo femenino en su cuerpo y en su comportamiento.

¹⁴⁸ Como hemos podido observar que ha venido quedando en evidencia con relación a la ya desenmascarada justicia patriarcal —en nuestro continente y fuera de él— con los muchos casos de feminicidios y violaciones sin pena para los perpetradores, o las decisiones acerca del aborto legal y gratuito, y sobre la maternidad subrogada. Juicios sesgados y vergonzosos que despojan a la mujer de toda posibilidad de autonomía sobre su vida y su cuerpo con la anuencia, o complicidad sin vergüenza, por parte del Estado. Movimientos como #NiUnaMenos, #AbortoLegal y #NiñasNoMadres en Latinoamérica y las respuestas colectivas, de carácter masivo, levantadas en España por casos como el de La Manada y el caso del despojo de su maternidad a Juana Rivas, dan cuenta de esto.

El sistema patriarcal patentó la violencia misógina. Pero quizá, sea importante recalcar aquí que el patriarcado no es solo la “imposición” de un sistema social. Con Silvia Federici (2010) podemos comprender, más claramente, que se trata del monopolio de la violencia y que éste, necesariamente, implica colonialidad.

Es decir, que se trata del despojo de tierras, conocimientos, modos de relacionamiento, economías y prácticas culturales. Pero, como lo dice Federici (2016), es en el momento en el que el patriarcado se imbrica con la iglesia, cuando se incrementa el feminicidio-epistemicidio. El mismo que hemos visto en el siglo XVI relacionado con la cacería de brujas, en distintos territorios del mundo y en distintos momentos de su historia, y que hoy tiene su respectiva reedición 2.0.

En esta misma dirección, me parece importante escuchar la voz de una activista feminista comunitaria como la de la boliviana Adriana Guzmán Arroyo, quien, desde sus estudios y experiencia, explica que:

Hablar de la violencia hacia las mujeres tiene que ver con esta caracterización que hacemos del sistema patriarcal globalizado. Es a través de la violencia sobre nuestros cuerpos que se reproduce y sostiene el sistema patriarcal capitalista y todas sus opresiones y violencias hacia nosotras y hacia la humanidad. Es en el cuerpo de una mujer que las wawitas, niñas y niños, aprenden la explotación, en el trabajo del hogar esclavizante impago y desvalorizado socialmente, trabajo que se realiza mediado por la llamada violencia doméstica o intrafamiliar.

El incremento de los feminicidios en el mundo no responde solamente a una reacción machista de una cultura patriarcal puesta al descubierto, responde al reciclamiento y perfeccionamiento del sistema de explotación que basado en la impunidad necesita legitimar su poder de matar, humillar y someter a la sociedad, pueblos y comunidades y lo hace en nuestros cuerpos. Si el mundo no se duele del genocidio más grande en la historia cometido contra las mujeres sistemáticamente, tampoco se duele frente a las guerras mal llamadas de baja intensidad (Guzmán Arroyo 2017).

Travestis y transgénero son subjetividades liminales también en los términos espirituales y, como ya he mencionado en los capítulos anteriores, este tipo de liminalidad que se ha hecho poco inteligible para los colonos, fue argumento de base en el marco de la persecución de las llamadas brujas en la que también entraron estas corposubjetividades inclasificables para el heteropatriarcado.

Estas vidas ambivalentes en relación con las fronteras establecidas por el “panóptico normativo” en múltiples sentidos, siempre —sea desde la transmasculinidad, la transfeminidad, los travestismos o las otras múltiples maneras de cruzar esos límites— amenazan los discursos de la identidad y la supremacía masculina, al estar

“contaminadas” en mayor o menor escala, de “lo femenino” y esto, en palabras de Estela Serret:

En la idea subordinada de lo femenino juega constantemente el temor a las fuerzas que representa; expresa una fuerza sometida, pero también expresa una fuerza enigmática, incomprensible, cuya insubordinación no puede ser vista simplemente como la amenaza a un poder, sino que pone en peligro la misma existencia de la cultura (Serret 2001, 97).

Junto con las mujeres, estas vidas colocan en crisis todo el sistema de clasificación social, sus jerarquías y la cultura tal y como ha sido conocida desde tiempos que anteceden a la Historia —con esa mayúscula colocada a propósito— aunque, con los tiempos de la modernidad, hayan entrado en complejas reconfiguraciones, “reciclajes” y crisis.

Es por ser existencias liminales que se convierten en temidos monstruos (Reguillo 2006, 38; Rodríguez Bencomo 2014, 101). Por eso serán despojados de su rostro (Derrida 1989) al menor descuido, por atreverse a mostrar sus cuerpos insumisos, por transgredir la heteronormatividad mediante prácticas sexuales prohibidas, comportamientos fuera del orden impuesto por el cristianismo capitalista, moderno y colonial, y por la descolocación incoherente de las características signadas por la clínica a su sexo biológico, que son elementales para su legibilidad como humanidades (David Gutiérrez, Angélica Evangelista, Ailsa M. Anne 2018).

La naturalización de la violencia “contra aquellos cuyas vidas no están del todo consideradas como tales, que viven en un estado de privación entre la vida y la muerte” (Butler 2006a, 45) es una violencia tan expresiva como lo viene siendo la violencia sexual y feminicida contra las mujeres. Por eso es motivo de preocupación y espanto, porque resulta revelador de la situación de limitación de las libertades, en la que nos encontramos en pleno siglo XXI.

Pensar estos ejercicios de poder con sus especificidades contextuales abre ventanas para agudizar los sentidos en torno al modo en que se organizan las subjetividades —mujeres, hombres, o personas que no se identifican con ninguno de los dos géneros, ni con las prácticas sexuales que se le asignan— y cómo esas experiencias subjetivas se reproducen o transforman la realidad.

Ya he apuntado, que no es posible pensar la estructura social moderna sin pensar en la marca colonial que la ha hecho posible. Las relaciones de poder en las distintas esferas señaladas por Quijano (2000) —trabajo, naturaleza, intersubjetividad, sexo y

autoridad colectiva— están articuladas por un régimen discursivo moderno-colonial (Rodríguez-Sarmiento 2015). Ese régimen no sólo permea nuestra sexualidad, como lo ha afirmado Rodríguez-Sarmiento (2015), sino que además, atraviesa otras dimensiones ligadas a nuestro cuerpo, como nuestros comportamientos y las interacciones con los demás, por lo que es imprescindible comprenderlas en llave con nuestras concepciones sobre el género, la raza y la clase, y sus diversas intersecciones, y cómo éstas son asumidas y controladas desde el biopoder institucional de los Estados-nación, restringiendo las libertades íntimas y públicas de cada individuo.

En relación con travestis y transgénero, son grupos frecuentemente expuestos a las más rudas e impunes violencias, sobre todo aquellos que se mueven en la calle, están inmersos en lenguajes de agresión extrema permanentemente.

En el contexto latinoamericano es necesario, además, considerar la carga de violencia que no sólo expresa la punición a la rebeldía contra el régimen heteronormativo y su panóptico, sino que, con mucha frecuencia, es recibida también por su visible intersección con la racialidad y con la pobreza —es decir los efectos de las dos primeras desde muy temprano se van mostrando en la clase—. Se trata de misoginia, homofobia, trans/travestifobia, racismo, aporofobia y xenofobia, en sus inagotables y específicos entrecruzamientos.

Pensando de modo semejante al “devenir-negro del mundo”, elaborado por el filósofo camerunés Achille Mbembe (2016). “Ese momento en el que la distinción entre el ser humano, la cosa y la mercancía tiende a desaparecer y a borrarse” (Fernández-Savater y Mbembe 2016, 3), se trata de que las lógicas de segregación, subyugación y sometimiento aplicados a los negros podrían ser aplicados a nuestros propios cuerpos, en la medida en que la violencia a la que siguen intentando someter —en nuestro enfoque— a aquellos trans/travestis -racializados, siempre podrá ser replicada. De modo que, en un juego de múltiples sentidos, podríamos decir también: “devenir-trans/travesti racializado del mundo”.

El espectro de acción se ha ido ampliando —ya no es sólo una posibilidad—, y esos métodos de persecución, tortura, subyugación y muerte irán llegando hasta otras/nosotras, vulnerables, haciendo crecer cada vez más nuestra fragilidad. Creo que es en este sentido que Achille Mbembe ha apuntado que “La lógica de raza en el mundo moderno atraviesa las estructuras y los movimientos sociales y económicos y se metamorfosea sin cesar” (Mbembe 2016, 81).

Por eso, considero imprescindible considerar que las respuestas a la violencia a la que aquellos cuerpos, como podrían ser los nuestros, no necesariamente harán buen nido en la violencia. A continuación, propongo atender a propuestas que desintegran las cadenas y transforman los golpes desde esa potencia espiritual trans/travesti, legada por las ancestralidades, aunque desde su lugar en nuestros tiempos y lenguajes, desde modos inesperados de creación.

2. El arte como re-existencia, cuerpos vulnerables

La creatividad es un instrumento de lucha y el cambio social es un hecho creativo. (*Mujeres Creando*).

Además, ya tampoco tengo casi tiempo para ocuparme de mi persona. Tengo que regentar este Moridero. Debo darles una cama y un plato de sopa a las víctimas en cuyos cuerpos la enfermedad ya se ha desarrollado. Y lo tengo que hacer yo solo. Las ayudas son esporádicas. De cuando en cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia y nos socorre con algo de dinero. Otros quieren colaborar con medicinas, pero les tengo que recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero (Mario Bellatín).

Hay relaciones de poder experimentadas específicamente desde el museo y el campo del arte, pero también hay propuestas que despiertan la potencia de los debates sobre las jerarquías, y del deseo por movilizar las estructuras subyugantes dentro y fuera de las esferas.

Me interesan las prácticas artísticas de existencias divergentes que le hacen frente a esos órdenes, porque revisan el ocultamiento de ciertos espacios materiales que, desde los acontecimientos actuales, están haciéndose sentir más allá del campo, develando normalizadas cargas simbólicas, sus reproducciones y adormecimientos.

Como investigadora y como curadora me mantengo con la necesidad de efectuar, permanentemente, toma de posiciones. No dejan de preocuparme las desigualdades y las exclusiones que nos tocan a las mujeres, a las madres, a todes les marcades como “abyectos”, a les despojades.

Me importa cómo, dentro de las prácticas artísticas irreverentes al mercado y el letargo de los espacios internacionales del arte —vinculados con privilegios extremos y distantes élites— hay activismos y artivismos (Sandoval y Latorre 2008)¹⁴⁹ unidos a

¹⁴⁹ Este neologismo —artivismo— fue introducido en la esfera académica en 2008 por Chela Sandoval y Gisela Latorre, aunque al parecer ya se manejaba desde los 80 del siglo XX. Para las autoras significaba una relación orgánica entre arte y activismo —más ligado al net art y el arte chicano—, hecho en la búsqueda de otros modos de exigencia desde la creación ligada a posicionamientos políticos. Asimismo, la artista mexicana Jesusa Rodríguez —para el momento en el que escribo, senadora— recobra término, pero recordando el añadido de la h por el movimiento hartivista movilizad en México,

movimientos sociales o a las iniciativas urgentes de sujetos “de a pie”, decididos a descongelar las lógicas de la institucionalidad excluyente, dentro de la que se insertan la helada, nacionalista, patriarcal y colonial museística, y la transnacional y también patriarcolonial movida del arte, ambas pertenecientes a los órdenes dominantes.

Como ya apunté, estamos sintiendo la emergencia estructural de los conservadurismos con aterradora fuerza, visible en la reedición cotidiana de violencias simbólicas, directas e institucionales sobre los cuerpos femeninos y feminizados. Vemos cómo, hay un permanente ejercicio de distintas violencias sobre las vidas no masculinas ni heterosexuales, ni blancas, ni adineradas y, a la par, en engranaje, se insiste con ferocidad en el despojo de la memoria.¹⁵⁰ Un programa de uniformación de las subjetividades facilita la intensificación de la violencia, principalmente, por medio de su pertinaz erotización mediática (Giroux, 2013).

Pero, las respuestas violentas sobre las que ha iniciado este capítulo no son las de las subjetividades subyugadas que, desde los lenguajes artísticos, inventan fugas transidentitarias y transindisciplinarias. A diferencia de ciertas vanguardias artísticas del siglo XX, ellas incomodan y a la vez crean otra belleza y otra ética, porque se zafan de las rígidas, violentísimas, marcas de la identidad para transitar hacia la zona elástica de los modos de ser.

Decían las Mujeres Creando en una de sus acciones de 2006:

Cualquier identidad puede ser engullida y absorbida por la normalización, el disciplinamiento y la lógica del sistema, cualquier disidencia puede ser reabsorbida, reconducida, reacondicionada y consumida.

No importa cuál fuera el punto de partida para ésta: la edad, el sexo, el color de la piel, el lugar geográfico donde has nacido, tus elecciones para el placer, tu origen cultural, tu trabajo, tu ropa, no importa.

y su resignificación del “hartivismo” (2013), inspirado en el manifiesto “Estamos hartos” (1960) de Mathias Goeritz, José Luis Cuevas y Pedro Friedeberg, quienes se autodenominaban hartistas respondiendo a su disenso las asociaciones instrumentalizadas del arte desde la política en el contexto mexicano de mediados del siglo XX. Jesusa Rodríguez, recientemente, apunta a la creación en respuesta al hartazgo que producen las violencias estatales contemporáneas.

¹⁵⁰ Uno de los más recientes, crudos, ejemplos ocurridos en nuestro continente es el incendio del bicentenario Museo Nacional de Brasil en Río de Janeiro y sus 20 millones de piezas, como consecuencia de años de un descuido y abandono por parte del Estado que, sabemos, no han sido ingenuos. Se trata de un despojo de la memoria, más silencioso pero parecido al de la destrucción de las milenarias piezas asirias (28 de febrero de 2015) del Museo de Mosul y de la ciudad de Nimrud (13 de abril de 2015) del siglo VIII a.C. Estas tragedias, como tantas otras, no tuvieron la reacción inmediata de donaciones de los dueños del mundo, como sí ha obtenido la, también valiosa, Catedral de Notre Dame en París —de ocho siglos y medio— a raíz del incendio (15 de abril de 2019), también causado por descuido del Estado, pero que, a diferencia de los tesoros ubicados fuera del norte global, recibió mil millones de dólares en donaciones para su restauración a apenas 72 horas del infortunio.

Cualquiera de estas diferencias contenedoras de identidades puede nutrir al propio sistema en su reforzamiento, pueden constituir una prótesis del sistema en su fortalecimiento, en sus espejismos de libertad, en sus augurios de incorporación e inclusión sociopolítica.

Y más adelante continuaban:

La identidad nos importa en la medida en la que es espacio para crear desorden social. Desorden afectivo, desordenando turnos, prioridades y privilegios. Nos importa para deshacerla, rehacerla y reinventarla. Rechazamos la autoafirmación egocéntrica reiterativa, victimista y rutinaria de la diferencia, partimos de la certeza que ningún espacio asignado ni inclusivo, ni exclusivo, ni excluyente, ni separatista, es terreno de lucha y contestación social (Mujeres Creando citadas en Gil 2011, 265 -266).

Por eso que han afirmado las Mujeres Creando, es que las propuestas artísticas y creadoras que se desanclan de la bandera identitaria pueden resultar molestas y, al mismo tiempo, realmente desafiantes. Se trata de desarticular la “verdad” de los que dominan, romper la continuidad del sentido común, mostrando otra memoria y otras posibilidades de ver, percibir y relacionarnos.

En la historia del arte contemporáneo, con raíces en el paisaje latinoamericano, distintas personalidades creadoras han trabajado con sus propias intersecciones, dejando ver los problemas que efervescieron en cada una de sus vidas.

Señalaré brevemente dos casos de artistas que se vinculan a las discusiones llevadas adelante por les artistas con los que dialogo, y que me permiten ejemplificar modos de interseccionalidad desde la experiencia artística:

- Ana Mendieta fue una artista performer y videoartista cubana, radicada en los Estados Unidos desde sus doce años, tras ser parte de la “Operación Peter Pan”. Sobre ella, Karina Bidaseca (2014) señala la marca del exilio y las estrategias creadoras de Mendieta para sanar esa brecha; pero también, su situación de mujer cubana en Estados Unidos; y su condición de mujer artista no asimilada por los grupos anglo, aunque estuviera casada con el famoso artista minimalista Carl André, de quien, por cierto, y como dato no menor, se sospecha que fue el perpetrador del feminicidio de Mendieta pero del que fue absuelto por la justicia en 1988.

También Bidaseca recalca lo que ya Andrea Giunta (2012) apuntara sobre la despolitización que sufrió el relato sobre esta artista. Dice Bidaseca: “Es indudable que el arte de Mendieta exploró su interés en la política sexual y

colonialista” (Bidaseca 2014, 137). En este marco, Bidaseca recuerda la serie “esculturas rupestres” realizada en Cuba, que estaba conformada por piezas de piedra caliza que fueron talladas evocando figuras de la fertilidad de los indígenas taínos de Cuba.

Pero también, recordaré aquí el trabajo que esta artista desarrolló en relación con ese interés por la sexualidad y la colonialidad con una perspectiva feminista. En acciones y autorretratos como *Trasplantes de pelo facial* (1972), Mendieta abría un diálogo con *LHOOQ* (1919) de Marcel Duchamp, al tiempo que asumía esa apariencia “monstruosa” — como ella misma la calificaba. Ese trasplante de cabello facial estaba vinculado con la idea de “transferencia”, desde la santería afrocubana. Es decir, que ocurría una transmisión de fuerzas contrapuestas entre su presente y el tiempo de sus ancestros, y entre lo masculino y lo femenino —aunque también con el psicoanálisis. Los cabellos habían sido progresivamente transferidos de la barba de un compañero, y pegados por la misma artista a su rostro.

Mendieta afirmaba que: “después de mirarme al espejo la barba se hizo real” (Ruido 2002, 65), con lo que se apropiaba de los poderes de los que el pelo era portador.



Figura 37. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplants* (detalle), 1972.

La interseccionalidad visibilizada por Mendieta fue trabajada desde una resignificación de sus espacios de intimidad, desde la remoción de muchos de sus propios cimientos identitarios, a través de elementos narrativos provenientes de sus

historias más antiguas, a través del despertar de su memoria de larga data, su ancestralidad afrocubana. La violencia experimentada por esta artista en varias dimensiones relacionadas con su género y su procedencia fue material para propuestas de gran impacto.

- Liliana Angulo es una artista contemporánea afrocolombiana, que ha trabajado con instalaciones, performances, construcciones colectivas y relaciones comunitarias, fotografía, intervenciones y otras formas de concreción de sus ideas.

El trabajo de esta artista explora modos de resignificación política de la negritud, y la manera en que el imaginario sobre la afrodescendencia en Colombia se ha edificado históricamente, con lo que cuestiona los ideales del Estado-nación y sus correlatos sobre el blanco-mestizaje. Una de sus estrategias frecuentes es la exageración de lo negro, con los elementos de los estereotipos de los que está cargado, en lugar de atenuarlo o esconderlo.

En su propuesta “Negritude”, usa la presencia de un bailarín en un video, incluye la frase “Trabaja como un negro” en un panel de letras blancas sobre fondo negro, y coloca grabados de William Blake sobre la historia de la esclavitud sobre espejos —para “llamar la atención sobre la propia imagen de las personas” (Mila Aponte -González y Liliana Angulo 2009, 00:04:24) — y los interviene con letras de Salsa.

Angulo se pregunta “¿dónde está lo negro en cada uno de nosotros, en cada una de nuestras mezclas?” (Mila Aponte -González y Liliana Angulo 2009, 00:08:13).



Figura 38. Liliana Angulo, *Negritude*, 2007-2009, Red cultural Banco de la República.
Fuente:
<https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/9023250937/in/photostream/lightbox/>

En las propuestas de Liliana Angulo se ha ido incorporando, desde hace ya muchos años, el trabajo con organizaciones afro de carácter político —varias de mujeres—, con comunidades, y la integración de lo visual en sus modos de representación, de manera que “puedan volverse productores de imágenes, no solo objetos de representación, sino también empezar a producir cosas” (Mila Aponte - González y Liliana Angulo 2009, 00:10:07).

Frecuentemente esta artista se ha planteado cuestionamientos, a veces humorísticos, en sus trabajos, rondando los estereotipos de género, pero en su articulación interseccional con la raza, la etnicidad y la clase, tanto a partir de los roles y estereotipos femeninos como, desde hace una década, a partir de los estereotipos de la masculinidad negra.

Las propuestas de estas dos artistas abordan respuestas a las violencias experimentadas en sus cuerpos, en sus contextos, con sus pares, discutiendo o sacando del ocultamiento aquellos relatos que el racismo o el patriarcado, o ambos en alianza, que históricamente han sido escondidos o camuflados por las estructuras de la dominación.

Los trabajos de ellas, como los que incluyen la sexualidad en sus desafíos interseccionales —Anzaldúa, Lemebel o Perlongher, Campuzano, Coleman— despliegan la imaginación ante las autoritarias imposiciones del régimen heterosexual, de las nacionalidades, de la patria, o de cualquier otro *corset* identitario. Sus creaciones no respondieron con la violencia arengada por Sartre cuando interpreta a Fanon, sino

con la elaboración de otra posibilidad de lo sensible, con el ofrecimiento de otros códigos.

Aunque todas ellas pasaron por el sufrimiento de ser perseguidas por su “alorota” (Lemebel [1986] 2011), perseveraron en sus asombrosas acciones para transformar en propuesta su disidencia.

Es en la aproximación desde este contexto que mi atención insiste en la singularidad interseccional de Giuseppe Campuzano y de Daniel B. Coleman. Ellos me han dado acceso a la exploración de las disidencias sexuales, pero destacando las raíces históricas de carácter colonial, racista y sexista que condicionan el modo en el que el patriarcado se enclavó en el Continente.

Giuseppe Campuzano eligió dimisiones reiteradas y cambiantes a los privilegios de su sexo masculino (Vázquez y Castro 2009) con lo que, a menudo desafió, entre el humor, estéticas disímiles y anacrónicas entre sí y la agudeza de su pensamiento e investigaciones, la rigidez binarista y masculinista.

Daniel B. Coleman se mantiene “infectando” la masculinidad con su sexo femenino, con su transidentidad no binaria, con su feminismo trans — y hay que comprender que, no necesariamente, ser trans significa ser feminista— sus manifestaciones desobedientes al mandato de una masculinidad a la que, de todas formas, no le está permitido ingresar del todo.

Estos relatos, como los de tantas, están cargados de sufrimiento y dolor. Pero, si volvemos por un momento al cuestionamiento a las lecturas dicotómicas del mundo, nos sirve pensar en el dolor desde la idea planteada por el sociólogo y antropólogo francés David Le Breton cuando afirma que el dolor trasciende lo meramente físico, que no es tan sólo una cuestión del sistema nervioso, sino que también está relacionado con la manera en que construimos sentido sobre nuestras experiencias (Le Breton 1999). Dice Le Breton:

los dualismos heredados de la tradición metafísica de nuestras sociedades: cuerpo y alma, físico y psicológico, orgánico y psíquico, objetivo y subjetivo, visible e invisible... Contradice además el acostumbrado dualismo de nuestras sociedades que aíslan el cuerpo de la persona [...] no palidece el cuerpo sino el individuo entero (Le Breton 2017).

El sufrimiento que produce el dolor puede aniquilar la voluntad, pero también, dice Le Breton (1999), ofrece la posibilidad de descubrirse vivo en el hacer sensible la presencia propia y de los otros.

En esta misma dirección, retomo un planteamiento desarrollado por Nelson Maldonado-Torres, cuando se refiere a la relación entre *El discurso sobre el colonialismo* de Cesaire y *Los condenados de la tierra* de Fanon; pero también a las tensiones entre el proyecto histórico de ruptura alemana con el pensamiento cartesiano de origen francés —consistente en la duda hiperbólica como un ocultamiento, no del ser (Heiddeger), sino de la colonialidad— que fue empujada por Heiddeger como la fuente epistémica de la Europa de posguerra en crisis, señalada por Cesaire, y la propuesta decolonizadora de Cesaire, que ha trazado una respuesta del colonizado desde lo que Maldonado-Torres ha llamado el “sufrimiento metódico”. En sus propias palabras, apunta:

Los *condenados* no necesitaban imaginarse un genio maligno para adquirir la verdad sobre el “hombre europeo”. La violencia del amo era suficiente. En vez de la duda metódica, los *condenados* pasaron por un proceso de *sufrimiento metódico* basado en la supuesta falta de humanidad de los mismos. Por eso, tal violencia no podía sino generar contradicciones. Los esclavos se sabían humanos y también sabían que el “amo” solo podía legitimar sus concepciones y la violencia que sostenían a través de un proceso de ceguera metódica brutal. Los amos se ocultaban a sí mismos el conocimiento sobre la humanidad de los que consideraban no humanos. De eso se trata la mala fe en su expresión más destructiva (Maldonado-Torres 2006, 186). [El énfasis es mío].

Ese “sufrimiento metódico” por el que pasaron los condenados — los *damné*, a los que le fue arrebatada la posibilidad de dar— es una categoría de Maldonado-Torres que yo identifico con especial vigor.¹⁵¹ La he valorado como vía de comprensión del estigma transformándose en método y potencia para la creación. Ante el sometimiento al dolor infligido por el colonizador para embrutecer y degradar al colonizado, el colonizado es capaz de desmontar lo que ni Husserl ni Heidegger podrían, para dejar al aire “la barbarie del colonizador”.

Pero, sobre todo, ese “sufrimiento metódico” puede hacer que el dolor de la herida, experimentado históricamente por aquellos cuerpos a los que Occidente intentó

¹⁵¹ En 2015 organicé mi comprensión la categoría “del sufrimiento metódico” (2006) para el Seminario *Epistemologías de la Diferencia*, dictado por el propio Nelson Maldonado-Torres, en tres puntualizaciones: 1) La aplicación metódica del sometimiento y degradación de la corporeidad por parte del colonizador en relación con los negros esclavizados, pero que también podríamos pensar con respecto a otras existencias (mujeres, indígenas, sodomitas). 2) El desocultamiento que Aimé Cesaire realiza sobre la decadencia de Europa desde el método cartesiano transformado en espejo, que devela cómo estas violencias son incoherentes con la idea de civilización enarbolada por Occidente, haciendo, al contrario, del colonizador un genuino salvaje. 3) El estigma que se transforma en método y potencia para la creación o, dicho de otro modo, cómo el dolor de la herida experimentado históricamente por los cuerpos, se troca en *poiesis* sanadora (no heroica, ni trascendente), en tanto que establece otras posibilidades de relación intersubjetiva con capacidad de reconfiguración de la realidad.

“descivilizar”, se vuelva *poiesis* sanadora, más que acción heroica o trascendente, en tanto su capacidad para hacer germinar otras posibilidades de relación intersubjetiva, con impulso para reconfigurar la realidad.

Esa reconfiguración pasa, por el “cuerpo vibrátil” pensado por Suely Rolnik —ya citado en el capítulo I—. Es decir, por un cuerpo que piensa desde su organicidad y desde sus sensaciones de larga data. Se trata de un cuerpo que puede insurgir en su relación activa con lo que le ocurre y su memoria, para mapear los sentidos del dolor, pero en la forma de “sufrimiento metódico”.

En la videoperformance “La Pinchaharawis” (2011), Giuseppe Campuzano dice entre varias otras ideas sueltas: “Cuerpo mestizo y mestizante del desmantelamiento conceptual: ¿Colonia mestiza o República europeizante?”, a través de subtítulos que corren rápidamente en letras blancas. Mientras, el artista travestido de virgen —huaca— dolorosa, con Inti, el sol, a contraluz sobre su corona, más bien lunar, realiza su performance.

La acción consiste en mantenerse en posición hierática, al tiempo que canta sin detenerse. Su canto es un lamento andino “ay... ayayay... ayayayayay... ayayay”, sin más letra que esa que, en su voz, se trasmuta en gesto erótico.



Figura 39. Giuseppe Campuzano, videoperformance *La Pinchaharawis*, 2011. Fuente: Captura de pantalla de Youtube.

El harawi, o jarawi, es un género tradicional de poesía andina que fue comúnmente empleado durante el imperio Inca. Es la expresión de sentimientos de tristeza o melancolía, de la intimidad amorosa y de los recuerdos mediante el canto.

En este video, esa tristeza, esa intimidad truncada y esa memoria despiertan de nuevo, rememoran el dolor usando como *medium* la iconografía de las pinturas religiosas coloniales a través de una *Mater Dolorosa*, pero que, al mismo tiempo, es una evocación al más remoto pasado shamánico y andrógino andino, latente en ese lamento-gemido hecho por Campuzano, travestido de virgen-huaca. Una estrategia de ambivalencias múltiples que no dejan de pendular que, ya lo sabemos, es muy propia del MTP.

“La Pinchajarawis” (2011) es una refulgencia que, en el entrecruzamiento con la memoria chola, cuida, ampara a las travestis dolidas y dolientes del Perú. Es Giuseppe Campuzano curando un poco su dolor histórico y actual, y el de todas las desobedientes a los mandatos patriarcales.

Campuzano se refirió a la violencia planteando cómo las flexibilidades de la sexogeneridad, al ser entendidas como traiciones a la sacralidad heterosexual impuesta por el cristianismo, produce una violencia que se reproduce en pobreza, marginación social, acoso, criminalización, afectaciones psicológicas y otros problemas de salud, así como directamente en el cuerpo travesti. Una vulnerabilidad que tiene como respuesta que “los travestis hacen de todos los lugares un “espacio de placer” [...] la vida se vive un día a la vez” (Campuzano [2006] 2013, 150) y, dentro de esos espacios, también las travestis crean sus propios modos de vivir la religiosidad cristiana, con su propia virgen y sus propias procesiones, experiencias complejas sobre las que Campuzano pedía una aproximación en toda su complejidad, y desde un enfoque respetuoso.

En este sentido, sobre la vulnerabilidad, Judith Butler apuntaba el año pasado, hablando de la ética de la no violencia, en el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB), que hay un lugar de la experiencia que sale de nuestro control y que puede dañarnos. En ese lugar puede nacer una agresión, pero, asienta la filósofa norteamericana:

la mejor manera de combatir esa violencia no es cuidándonos más, es dependiendo más, siendo más vulnerables. De la misma manera que lo más efectivo para luchar contra la violencia es la no violencia, la resistencia. Porque siendo vulnerables, defendiendo los cuidados, es como acabaremos con esa “masculinidad indiferente” que mata para defenderse. Le pondremos fin cuando todos aprendamos que matar al otro es matarnos a nosotros mismos, porque todos cuidamos de todos. Suena inocente, pero ¿no es ser sociales y apoyarnos unos en otros lo que nos diferencia del resto de los animales? ¿no hay declaración más feminista que reconocer la interdependencia? (Butler, 2018).

Daniel B. Coleman me contaba algunas de sus valiosas reflexiones sobre la experiencia de la violencia. Relatándome su proceso creativo en “Warriors: Beyond Unicorns and Errasures” (2018), me dejaba saber:

Yo estaba pensando con esas violencias hacia personas negras, violencias insertadas en comunidades. Y pensando en los sueños de los antepasados, que crearon música y movimiento. Vivir con el deseo de acabar con esa violencia. Sintiendo todo eso a través del movimiento, de la música, del espacio para reconfigurarlo otra vez [...] Como muchos pensadores negros han planteado, no nos sirve recrear el espectáculo de violencia... (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:48:10).

La vulnerabilidad, la necesidad de conjurar la experiencia violenta y de pensar en el cuidado y el autocuidado, acercaron al artista al “régimen estético” (Ranciere 2009) de la negritud, es decir, esa sensibilidad que trama la belleza con la política para la vida, eso mismo que, en este caso particular, puedo entroncar con lo que Albán Achinte llama re-existencia, y que hizo posible que esos cuerpos persistieran, en medio del brutal agotamiento en las plantaciones, y a pesar de los innumerables vejámenes del patrón blanco.

Ese “siendo vulnerables” al que apunta Judith Butler, esa defensa de los cuidados, es el despliegue del *interser*, que ya he citado, de la propuesta de comprensión hecha por Arturo Escobar (2013). Pero Daniel B. Coleman amplía estas ideas con una importante cavilación que recuerda que el humanismo conocido no nos funciona más:

Y también he estado pensando mucho con el aprofuturismo. Estoy aterrizando en la idea de que para las personas que tenemos descendencia afro, el mundo ya se acabó y lo estamos viendo, por el capitalismo, en algún momento ya los seres humanos no vamos a existir... el trabajo del aprofuturismo, que para mí viene al lado del afropesimismo, de que este mundo tiene que acabar, vamos hacia allí. Pero para nuestros ancestros, hasta para personas que tienen pieles más prietas que yo, para ellos y ellas y ellos mismos, como que nunca llegar a ser un ser humano. Porque este mundo, como está configurado, no nos reconoce como tal, entonces no hay tanta tristeza, porque ya sabemos. (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 00:49:30).

Mbembe habla de “tonterías, mentiras y fantasías” (2016) que sustituyeron a aquellas personas que fueron catalogadas como “negros”. Pero tanto raza como sexogénero son invenciones biologizadas de la dominación, fantasmagorías instrumentalizadas por la modernidad desde la apertura de la colonialidad. Para reforzar esta acotación, recordaré que las violencias experimentadas por los indígenas desde la colonia tenían como objetivo tatuar la norma en sus cuerpos, borrar la “sodomía” y sus dioses, para imponer a un sólo Dios *Pater* y patriarca en su lugar.

Y esa es una relación que permite pensar también en lo apuntado por Segato, ya con respecto a la configuración de los Estados nacionales (2007b), cuando afirma que:

Son estos no-blancos quienes constituyen las grandes masas de población desposeída. Si algún patrimonio en común tiene estas multitudes, es justamente la herencia de su desposesión, en el sentido preciso de una expropiación tanto material -de territorios, de saberes que permitían la manipulación de los cuerpos y de la naturaleza, y de formas de resolución de conflictos adecuadas a su idea del mundo y del cosmos —como simbólica— de etnicidad e historia propias.

Dos son las respuestas activas a esta dialéctica otrificadora. Por un lado, la desposesión y el sufrimiento que aúna a los victimizados por el permanente desalojo de las actividades prestigiosas y de las dependencias estatales donde se decide el destino de los recursos de la nación se transforma en fuente de identidad, es decir, de una identidad fundada en una experiencia común de discriminación (Segato 2007b, 24).

Desde esa desposesión otrificadora y esa experiencia común de discriminación, me permito ampliar la reflexión de Segato y la que hace Mbembe sobre la fantasía del negro, para colocarla en relación con el poder levantado del blanco/masculino/heterosexual y que, en todas las interseccionalidades posibles de esta subyugación, terminó por convertirse “en una cáscara calcificada —una segunda ontología— y en un chancro —una herida viva que corroe, devora y destruye a aquél o a aquélla que la debe soportar—”. (Mbembe 2016, 85).

Dice Achille Mbembe que “James Baldwin, [...] compara esta herida con un veneno del que considera necesario preguntarse por los efectos que produce tanto en la persona que lo fabrica y destila, como en la persona a quien se le administra sistemáticamente” (Mbembe 2016, 85).

Daniel B. Coleman y Giuseppe Campuzano, condensan intersecciones vividas, de la experiencia re-racializada, es decir, el remarcado de su historia singular del racismo, concatenada con la remembranza de una sexualidad manifiesta por una historia ancestral de espiritualidades a las que se busca, permanentemente, encarnar. Y es justamente este último elemento el que permite que, en ambos casos, el veneno destilado, homeopáticamente, pase a ser el vector de energía vital para espolear pequeñas acciones, gestos quizá, que fisuren el bloque ideológico que ha pretendido expulsar su diferencia.

Coleman vive la experiencia de lo afro con un cuerpo transmasculino, no binario y feminista desde Estados Unidos, en una migración elegida hacia el Sur del mundo. Desde su país de origen, experimenta las tensiones del racismo, y el relato de las luchas por los derechos civiles de la mano de su padre.

Una “huella del paso de la historia” (Segato 2007b) marca el paisaje de aquel territorio, con sus alteridades a partir de un sufrimiento común. De modo que, atendiendo la propuesta de Segato en *La nación y sus otros* (2007b), la singularidad de las preocupaciones y propuestas de DBC pasa por considerar la singularidad del modo en que se construyeron las racializaciones en su país de origen.

Coleman está urdiendo una exploración en este sentido, a través de algunos de sus trabajos que se pueden identificar en esta tesis, especialmente a través de “Warriors: Beyond Unicorns and Erasures” (2018).

Dentro de las representaciones del campo social estadounidenses, la raza y diferencia étnica son indistinguibles, apunta Segato (2007b, 32). Aquí el modelo es el de la segregación, sostenida en la sectorización taxativa —guionizada, dice Segato— de segmentos genético-culturales, con base en el protestantismo blanco anglosajón.

Desde ese panorama, se hace dolorosamente explicable la historia vivida de violencia racial y sexual que Daniel B. Coleman debió procesar en sus años de estudiante universitario. DBC sufrió esas agresiones por parte de uno de sus profesores, como lo relató públicamente, a mediados de 2017, en su hoy desaparecido muro de Facebook, como una acción política, pero a la vez, como parte de un ejercicio de organización de sus emociones y de su historia personal.

Esa violencia sexoracial perpetrada en el cuerpo de DBC, fue la estrategia para el sometimiento a la norma, como método aleccionador realizado desde la fuerza física y simbólica de un macho blanco anglosajón de la academia norteamericana que, por el discurso que lo justifica, se abrogó el derecho sobre la vida de quien se fue manifestando disidente interseccional a la legitimidad impuesta.

Como si fuera necesario que DBC regresara a las lógicas del dispositivo de lo que Colette Guillaumin ha denominado *sexage* (Guillaumin 1978). El *sexage* explica aquel sistema de apropiación empleado en la esclavitud de la plantación establecido según las jerarquías de poder esclavócratas. Este dispositivo se aplicaba de modo específico a la mujer negra esclavizada, en tanto que se entendía como un cuerpo, todo su ser, disponible para otro. Esto estableció, según la perspectiva de Guillaumin, una diferenciación en la relación entre una clase-sexo-hombres y una clase-sexo de las mujeres.

Es decir, que la experiencia intentada por aquel macho académico violador, expresó su deseo de regresar a DBC a las lógicas de apropiación de las fuerzas de

trabajo femenino, que sirven para mantener la economía doméstica, al tiempo que recordarle a ese cuerpo negro su reducción histórica a “cosa”, un objeto disponible y, por ende, el derecho que tendría ese sujeto masculino a apropiárselo, despojando a DBC de su autonomía.

Creo que de manera más o menos tangencial, esa experiencia ha resultado marco de respuestas y procesos en DBC para su elaboración como subjetividad creadora, con su siempre presente singularidad interseccional, para los elementos que alimentan la politicidad de su trabajo.

Sin embargo, dentro de los procesos de este artista, hubo un momento en el que la violencia histórica parece haberse traducido en la puesta en peligro de sí mismo, a través de acciones performáticas —con fuertes cargas políticas— que implicaban autoagresiones —no del todo conscientes de su peligrosidad— de diverso carácter. Dice Daniel: “abrían mi cuerpo y no sabía cómo contenerme ni controlarme a mí mismo. O sea, esto de crear rituales... yo sabía cómo hacerlo y no hacer daño al público, pero no a mi (ríe)” (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 01:16:06).

Esta etapa pasó, para iniciar nuevas propuestas más atentas a qué hacer con la violencia en su propia vida, a partir de la decisión que tomó —Daniel— de adentrarse más elaboradamente en su práctica espiritual *lucumí*,¹⁵² de origen africano, desde donde comenzó a preguntarse “¿cómo estoy habitando este cuerpo?”, comprenderse como parte de una “ecología no binaria, negra” (Rodríguez Bencomo y Coleman 2019, 46:18:85), y a saber cómo no hacerse daño al practicar la performance “sin abrir portales”, a reservarse ciertos rituales, pensar en lo sagrado, dejándose guiar —desde la escucha de sus ancestros— en la mejor alineación con su propio camino.

Pero, junto con su comprensión del autocuidado necesario para poder continuar en disputas simbólicas imprescindibles para las diferencias —esas multitudes— DBC

¹⁵² Según Diken Mayora, especialista en religiosidad afrodescendiente y parte de la Asociación Proyecto Bambata Herencia Africana, los yorubas son actualmente el grupo étnico predominante en el sudeste de Nigeria, y son una de las dos poblaciones afrodescendientes —junto con el pueblo congo— que pueblan América. Pese a las circunstancias adversas, estos pueblos lograron mantener su cosmovisión y expresión religiosa. Lucumi es el nombre dado a los esclavizados de origen yoruba que, a través de la memorización y repetición generacionales tras generaciones de nombres, características esenciales de cada divinidad, cultos y prohibiciones, lograron preservar valores de la cosmología de este pueblo, basada en un complejo sistema de creencias filosóficas espirituales, conocido como Ifa, que toma su nombre de la ciudad de Ife, y que se plasma, entre otras cosas, en un rico acervo de prácticas adivinatorias (Mayora 2019).

no apunta reclamos por el reconocimiento de la condición humana ni a la visibilización de su otredad:

Ahora hay más visibilidad de las transfemeninas en la historia del mundo y, al mismo tiempo, el mayor índice de asesinatos a ellas que ha habido jamás, entonces no quiero ese tipo de visibilidad... No quiero que me pongan a hablar de lo trans ni nada... Prefiero hacer esos actos simbólicos, construir comunidades en mucha complicidad... [ante] la imposibilidad de llegar a ser “humano”, desear seguir en el mundo de la imaginación, de lo espiritual, ocupar el espacio de otra manera, porque nunca vamos a lograr eso, entonces, ¿por qué desear llegar ahí? (55:34:89).

Propongo visitar varias veces las ideas e imágenes del MTP de Campuzano, y las propuestas de Daniel B. Coleman, pues funcionan como “despertadores de la máquina imaginadora”, colocada en contraposición de la “Máquina de la desimaginación” —señalada en las preocupaciones de Henry Giroux (2013)—.

Esa “máquina de la desimaginación” es un diseño para avanzar en la naturalización de la multiforme violencia y el anesthesiado del campo social ante las más atroces subyugaciones, y tiene correspondencia directa con la “pedagogía de la crueldad”, categorizada así por Rita Segato (2016) — y con ciertos componentes claves del “capitalismo *gore*” —una versión avanzada del capitalismo moderno— conceptualizado por Sayak Valencia (2010). Categorías, ambas, que nos permiten tener una perspectiva más actualizada de los fenómenos de la violencia en nuestro contexto contemporáneo.

La diversidad de máquinas imaginadoras que Campuzano, Coleman, y otros artistas, son capaces de activar pueden, en mayor o menor grado, despabilar el criterio a través de elementos imaginales que contrarrestan la prolongación de la, cada vez más abismal, dominación y la normalización de la pulsión de muerte que se cierne sobre los cuerpos/existencias no legítimas, a partir de la afirmación de sus valores artísticos, pero también corporales y epistémicamente liminales, racializadas y género-sexo-divergentes.

El *Museo Travesti del Perú* de Giuseppe Campuzano tuvo, y aún en sus ediciones más asépticas de hoy —cuando la Giu ya no está—, es un antídoto contra las violencias en tanto que estimula ese despertar de la imaginación para que haga recorridos inusitados por momentos históricos del Perú, jugar y performar con los relatos que sí incluyan las sexualidades otras de ese país y suavice los resentimientos cruzados que lo carcomen.

Quiero decir que, desde el MTP, Campuzano ha avivado la memoria para contar, desde su cuerpo travesti y elaboradamente “mestizoabajista” (Rivera-Cusicanqui, 2010b), o —como lo ha llamado Segato— mestizo no blanco (2007), la historia de una nación travestida autoforzada a cumplir con parámetros falseados desde el criollaje.

Esa mirada sexuada y no blanca de Campuzano, ha producido fisuras simbólicas en el friso de la nación, abriendo resquicios para eventuales espacios de fuga a los relatos del poder, sus coerciones y violencias, pero también de re-existencia.

Esa narración ha sido labrada desde una identidad heterogénea, inestable y dispersa que desarma los órdenes del género y el sexo, a través de asumirse dentro de un mestizaje imperfecto, asimétrico, manchado. Desde el MTP, Campuzano conmemora las grandes y pronunciadas disimetrías sociales que nos atosigan, empezando por las tracas limeñas.

En cuanto a la incidencia de la propuesta de Campuzano como agente activador de las imaginaciones dentro del campo social, es importante recordar que el surgimiento del *Museo Travesti del Perú* se debió, no sólo al empuje artístico de Campuzano y su poder para generar otra percepción y otra retórica —en gran medida, gracias a su retador pensamiento frente al modelo epistémico cartesiano, ese proveniente de su formación como filósofo—, a su ingenio travesti —ligado a una emocionalidad que es capaz de resurgir desde las más devastadoras experiencias— sino que, además, estuvo acompañado por los activismos maricones y transfeministas, cercanos al MHOL, de los que el artista participó.

Desde sus más explícitas manifestaciones de arte activista —que, como ha apuntado el curador brasileño André Mesquita (2011), se diferencia del arte político por su mayor grado de implicación con los movimientos y sus demandas— entre los que hubo varias acciones callejeras de los movimientos contra la limpieza social llevada adelante antes y durante el fujimorismo; la acción “Suéltate la trenza”, realizada por el colectivo *Las Pelangochas*, conformado por Giuseppe Campuzano y Susana Torres, que se realizó para “Encuentros con el Arte”, en el marco del proyecto “Siembra Democracia”, organizado por el IEP – Instituto de Estudios Peruanos y el MHOL en Lima en julio de 2003; o la intervención urbana “Cubrir para mostrar”, realizada en Lima al cierre de la campaña electoral presidencial de 2006.



Figura 40. Giuseppe Campuzano y Susana Torres, Cartel “Suéltate la trenza”, Lima, julio de 2003, para la Marcha del Orgullo GLBT, Intervención para “Encuentros con el Arte” en el marco del proyecto "Siembra Democracia" organizado por el IEP – Instituto de Estudios Peruanos y el MHOL – Movimiento Homosexual de Lima. Fuente: Buntinx, G, Daniel Contreras y Sophia Durand (2017). “Homenaje al Museo Travesti del Perú” en Micromuseo.



Figura 41. Colectivo *Las Pelangochas* conformado por Giuseppe Campuzano y Susana Torres, “Suéltate la trenza, carda tus cabellos... Pon tus trapitos al sol”, Intervención pública y afiches realizados para “Encuentros con el Arte”, Celebración del Orgullo gay-lésbico bisexual trans, Lima, julio de 2003. Fotografías: Carlos León Ximénez. Fuente: Campuzano (2013a).

Destaco entonces la procedencia artística del MTP, pero también, su punto de partida desde el desafío político lanzado a partir de su propia liminalidad de la experiencia corporal, desde la disidencia epistémica, la consciencia de la racialización histórica al indígena con sus modos de vivir, y la rebeldía del sexo-género, como elementos fundantes que le dan cuerpo al carácter contrainstitucional, insurgente y re-existente de este museo invertido.

Rita Segato (2016) propone la “contrapedagogía de la crueldad” como antídoto para los agentes “violentogénicos” y su “programación neurobélica”. Su propuesta apunta al desarrollo de vínculos que atiendan a la afectividad, fuera de los patrones de

producción e individualismo del capitalismo contemporáneo. Sin embargo, también se hace necesario que desarrollemos mayor atención y capacidad para imaginar, a contracorriente del bombardeo pornocrático —en su acepción contemporánea, y no en la acepción romana— que tiene sitiado el espacio para la imaginación. Los especialistas para la estimulación de esas capacidades son artistas como Campuzano y Coleman.

Contra la “producción de subjetividad capitalística”¹⁵³ (Guattari y Rolnik 2015, 31) y la “violencia sistémica” (Monárrez Fragoso 2010) que ésta ha venido desencadenando, desde su obediencia al sistema patriarcal, que es correlativa a la colonialidad, con todas sus mutaciones, el MTP plantea una “máquina imaginadora” capaz de despertar la suspicacia en nuestra mirada.

Según Henry Giroux:

la violencia se vuelve no sólo la principal fuente de entretenimiento y de placer indirecto, sino también el entronque más valorado para mediar las relaciones, resolver los problemas y definir tanto una idea exagerada de masculinidad como de identidad nacional (Giroux 2013, 41).

Y, puedo reforzar este apunte por medio de Rita Segato (2016), cuando señala los pormenores de esta fase del capitalismo, en la que la espectacularizada “pedagogía de la crueldad” habilita la naturalización de las asimetrías para la dominación, reduciendo la empatía humana y entrenándonos para que los actos de crueldad formen una parte, cada vez más amplificadas, de nuestro cotidiano, es decir, marcando el hecho de que la personalidad modal de esta época se caracterice por una estructura psicopática, no vincular, en creciente insensibilidad ante el dolor propio y de los otros (Segato 2016).

Giuseppe Campuzano crea el *Museo Travesti del Perú* —un museo siempre cambiante y provisional, callejero, de oropel, lleno de reproducciones y de obras de muchos, burlón ante las figuras monumentales del patriarcado peruano— y con este, interrumpe la disposición para adormecer la voluntad política de los grupos humanos, la adicción por el consumo de la violencia mercadeada como espectáculo, y el olvido de la capacidad de pensar críticamente los relatos instituidos por el Estado nación sobre el travestismo como aberración a ser castigada y eliminada.

¹⁵³ Félix Guattari apunta una diferenciación entre capitalista y capitalístico para señalar que hay una subjetividad y relacionamiento que, en el campo social y aún en regímenes no capitalistas sigue sosteniéndose en el deseo dependiente del modelo capitalista.

El *Museo Travesti del Perú* hace que el imaginario se sacuda y funcione como contraveneno, antídoto contra el campo minado de violencias, al poner en imágenes y acciones modos otros de tentar la memoria y narrar, desde su cuerpo “travesti-mestizo-abajista”, desde su identidad incoherente y en deslinde constante de los órdenes dominantes.

Desde ese mestizaje no blanco y feminizado, Campuzano logra desmontar la utopía latinoamericana de “la raza cósmica”, al mismo tiempo que las imposiciones totalitarias del régimen heteropatriarcal, pues recuerda el origen de las exclusiones de la esfera de lo humano, a partir de sus intersecciones desobedientes.

Hermanado con las tracas *loxoroparlantes* de la actualidad peruana —capaces de inventar un código lingüístico como el loxoro, para ocultarse estando a la vista y evadir las violencias policiales— Campuzano devela las capas de las violentas arremetidas históricas, la construcción de una nación y sus privilegiados, y sus varios mecanismos de *verdugaje* “civilizatorio”.

He llamado a este tipo de propuestas “contramuseo”, intentando señalar que se trata de planteamientos que organizan el relato en contravía de todo lo que debe cumplir un museo para serlo. Es decir: hacer un relato correctamente construido que deje bien parados los mitos del Estado-nación, desde objetos originales para que no den cabida a la duda, organizados cronológicamente en líneas históricas sin quiebres ni hiatos visibles, y desde la posición omnisciente con voz de hombre autoritariamente emitida.

Este contramuseo es agente de la máquina imaginadora, porque le da cuerda con artefactos que, siendo réplicas, cuentan el relato de la nación peruana desde la perspectiva de otras, las casi exterminadas, pero de existencia persistente: las andróginas como Viracocha con el poder de la transformación, las liminales, las divergentes, las no binarias.

Es interesante mirar cómo el *Museo Travesti del Perú* muestra las rugosidades ocultadas por la narrativa del Estado-nación, para permitir la invención de maneras de contestar al patriarcado, la colonialidad y el levantamiento del capital basado en las jerarquías de lo humano a partir de 1492.

Sayak Valencia (2010) denuncia el carácter endriago de la alianza del heteropatriarcado, la colonia y el capitalismo. Campuzano hace una trama mutante de imágenes y performances que se mueven entre las más antiguas ediciones, por 1566, de la violencia colonial contra las existencias indígenas no binarias y, por tanto,

feminizadas —de un modo u otro, y sus ejecuciones más presentes.

Esta máquina para la imaginación es un modo de “contrapedagogía de la crueldad” que saca el mejor partido posible a los lenguajes contemporáneos del arte.

El *Museo Travesti del Perú* cuenta, no los travestimientos de las existencias divergentes, sino que deja al desnudo la nación travestida —sus forzamientos para encajar en la comunidad imaginada (Anderson 1993); las amputaciones a las que debió someterse Perú para encajar en el modelo implantado por la intrusión—. Así deja al aire los agujeros maquillados, mediante una colección “falsa” de objetos encontrados —o una ficción tramada en torno a ellos—, obras de artistas populares, colectivos de artistas contemporáneos peruanos, grabados del siglo XIX, recortes de prensa del siglo XX que muestran sin empacho el estigma, las torturas, y la anuencia de los medios y la sociedad frente a los crueles actos históricos de deshumanización.

Suely Rolnik dice:

...Cuando la vida se encuentra amenazada, cuando el río siente los efectos de esas fuerzas destructivas en su vitalidad, inmediatamente inventa su manera de seguir, bajo otra forma, transfigurándose, creando otro lugar, de otra manera; el río cumple así el destino de la vida, que en su esencia es un proceso continuo de transfiguración para seguir perseverando. Es esa fuerza de perseveración que define la vida, lo que Spinoza llama *conatus*. (Suely Rolnik 2017, s/p).

El Museo Travesti del Perú muestra que el riesgo de ser fronterizo y encarnado, liminal de cuerpo y raza en este Estado nación que ha ido mutando hacia estados patriarcales de alta intensidad (Segato 2003), de guerra, despojos y vidas amenazadas¹⁵⁴ tiene una potencia en la dirección contraria a la que su autor llamó “la colonialidad del placer” (Campuzano 2013, 215; Rodríguez-Sarmiento 2015).

Una transfiguración del torrente travesti, hecha relato insurgente, hizo patente la “persistencia de sí”, el *conatus* spinoziano. Una persistencia que se sostiene en la alegría como medidor de la potencia de los cuerpos.

¹⁵⁴ Del 16 al 19 de octubre de 2018, se celebró en la Sede Quito de la Universidad Andina Simón Bolívar el congreso internacional *Cuerpos, despojos, territorios. La vida amenazada* —con un descomunal trabajo de organización de valiosas mujeres docentes, investigadoras y activistas de la UASB entre las que destacan Catherine Walsh, Alicia Ortega y Cristina Burneo—. Allí presenté una primera aproximación a las ideas propuestas en el presente capítulo V de esta tesis.

Pero las existencias aisladas, solas, no son felices. La creación de vínculos es fundamental para re-existir. La realización de la “sujetidad”¹⁵⁵ emancipada —al decir de Bolívar Echeverría— sólo es posible en la co-laboración y en el co-disfrute en esa sujetidad dentro del sujeto social (Echeverría 2001, 478). Voces como las de Lorena Cabnal, Rita Segato, Deleuze y, antes, Baruch Spinoza, insisten en señalar que el poder necesita cuerpos/existencias entristecidas para facilitar su control.

En esta misma dirección rescato, otras palabras del filósofo Bolívar Echeverría: “Incluso si la resistencia mayor a la enajenación moderna se muestra ausente, hay siempre la posibilidad de que se regenere y reconstruya: a partir de la resistencia pequeña” (Echeverría 2011, 753).

Esta “resistencia pequeña”, que se me hace dialogante con la “revolución molecular” de Guattari ([1981] 2017); se sostiene en “la decolonización del placer” propuesta por Campuzano, en una revisión de la historia que involucra la carne, reconociendo el dolor infligido por la verticalidad *patriarcolonialista*, pero también una erótica que hace puente entre los vestigios de lo ancestral indígena, nuestro presente y lo posible. Todo lo que no puede ser, sin implicar la búsqueda de una justicia intolerante a las diversas formas de violencia experimentadas por toda existencia “manchada” por lo femenino. Una justicia que abrace la vida, como factor determinante para el “cuidado de sí” (Foucault 1999), el cuidado entre nosotras, y de ese existir reafirmativo de nuestra diferencia (como la de Lemebel en su manifiesto).

El MTP es un dispositivo para existir imaginando una trayectoria otra de los hechos, una caótica e informal que deja sentir el estruendo de las ruinas y los descosidos de la historia, mientras teje y re-teje con humor y coquetería hipertélica.

La categoría propuesta por Adolfo Albán Achinte (2010), que apunta a la re-existencia, invita más que a batallar en contra de la fuerza “macha” colonial:

no se trata solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir, lo que incluye formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo

¹⁵⁵ Se trataría según Bolívar Echeverría del sujeto no enajenado, creador y movilizad, no despojado por el capitalismo de su capacidad de decisión. El sujeto autoprovisto de sujetidad es desobediente y, en palabras del propio Bolívar Echeverría: “La constitución de la sujetidad sobre el sustrato de la naturalidad animal trae consigo el conato o tendencia del sujeto a “perseverar en su ser” [...] Ser sujeto es afirmarse en una identidad [sin que implique la anulación de la sujetidad del otro]. [...] Perseverancia es aquí el esfuerzo de rescatar una forma, una entidad volátil, de la amenaza de desaparición que aparece cuando es puesta a prueba o en peligro en una migración o cambio de situación” (2011, 782).

que se va construyendo el mismo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirlo como un mundo humano [...] el arte como territorio de re-existencia aludiría entonces, desde un punto de vista decolonial, a la creación de zonas de afirmación de la vida frente al mundo de la muerte moderno/colonial. El arte como territorio de re-existencia es también expresión del grito de horror frente al escándalo provocado por la naturalización de la muerte en el mundo moderno/colonial, lo que se convierte en crítica del mundo establecido (Maldonado-Torres 2017, s/p).

La re-existencia propone, en los casos de Campuzano y su contramuseo, y de las acciones artísticas de Daniel B. Coleman, pasar de las persecuciones, humillaciones, encarcelamientos, violaciones y otras torturas, por negarse a performar la masculinidad en sus más angulosas, duras, impenetrables manifestaciones, a replantearse —desde un activismo que implica suavidades, risa, lentejuelas, zapatillas de ballet pintadas de café... creación— la existencia en un recorrido “alegrón” —aunque no por esto menos relevante— editado de otro modo, es decir, “inventarse formas de vida distintas” como dice Adolfo Albán Achinte (2010), para continuar en el ejercicio de decolonización de nuestros cuerpos y el placer y, a partir de allí, la historia general, la historia del arte, el pensamiento y el imaginario social.

Ante el sometimiento a la vergüenza, la re-existencia de estos artistas divergentes transita hacia su conversión en un orgullo que es también disidente del hegemónico orgullo gay, e inventa otra narrativa. La vergüenza se transforma en el proceso de activación del “sufrimiento metódico” (Maldonado-Torres 2006) que hace surgir de los procesos más íntimos una fuerza para seguir abrigados entre el deseo común, entre otras, otros, otros.

Pedro Lemebel dice sobre este estado que “la vergüenza es un manjar amargo que se masca y cuesta tragar” (Lemebel 2007, 215). Y Douglas Crimp (2005) brinda por la vergüenza —“for shame”¹⁵⁶— y muestra de dónde surge ese manjar amargo, cuando relata y analiza una situación desencadenada por Ronnie Tavel¹⁵⁷ en la filmación de “Blow Job” de Andy Warhol, en la que desencadena la vergüenza de la travesti puertorriqueña Mario Montez.

Crimp destaca la potencia de “la producción de sentido, de presencia personal, de política, de eficacia crítica y performativa” (Sedgwick [1996] citada en Crimp 2005,

¹⁵⁶ Crimp realiza este análisis como una crítica al crecimiento del movimiento del orgullo gay, a propósito de Stonewall (1969), que se vuelve una lucha oficial y lugar común hecha por los hombres gay y que termina volviéndose una política normalizadora implantada por gays y lesbianas.

¹⁵⁷ Guionista de las películas de Andy Warhol.

189) que porta este sentimiento de susceptibilidad y alarma. La vergüenza, dice Crimp, expone, y en esta exposición, teje relaciones sociales adormecidas.

Por otro lado, según Eve Kosofsky Sedgwick, la vergüenza es un performance que aflora un momento desgarrado de la constitución de la identidad, un circuito roto en la comunicación del continuo narrativo que se tiene de quien se cree ser y, al mismo tiempo, es un anhelo de reconstitución de ese puente.

Pero la vergüenza, según esta autora, también produce una identidad —contagiosa e individualizante al mismo tiempo—, es “la identidad echada a perder” (Goffman citado por Sedgwick, 1999, 202)¹⁵⁸ que, según algunos psicólogos, puede ser el mejor espacio para la constitución del yo, y —acota Sedgwick— es un canal para la creación de una relación de identificación interpersonal, a partir del interés en el mundo que produce el desasosiego del desvanecimiento del yo.

Entonces la vergüenza, pese al dolor, lejos de ser un elemento negativo, se convierte en materia moldeable en las manos de sujetidades trans/travestis en su práctica artística, desde allí, la vergüenza se vuelve un factor favorecedor de la corrosión de la solidez identitaria que brota del aparecer y desaparecer ante otros, en una condición intermedia entre el miedo de no ser aceptada, y el depositar el sonrojo en el otro.

Es la experiencia de estos dos artistas que se han dispuesto a moldear la vergüenza a su modo: Giuseppe Campuzano, desde su travestismo en clave andina y, Daniel B. Coleman, con su transmasculinidad en búsqueda afro. Ambos brindan por la vergüenza, es decir, desde la puesta en acción de los que han sido perseguidos para ser condenados, e incluso, erradicados.

Dice Bolívar Echeverría que:

El primer modo de perseverar en el propio ser comienza con un desafío que respeta la “sujetividad otra” de lo otro en la vigencia que esto otro mantiene al estar presente como *fysis* (natura) o creación perpetua, avanza por la afirmación del carácter contingente y aleatorio de la identidad del sujeto y de su cosmos en medio de lo otro. El segundo modo avanza por la anulación de la otredad de lo otro y su conversión en un “caos” o naturaleza salvaje por conquistar y domesticar; pasa por la afirmación del carácter absolutamente necesario de la identidad del sujeto y su cosmos y por la subordinación de la realidad de lo otro a esa necesidad. El primero se encamina a encontrar para el sujeto y su cosmos un lugar propio en medio de lo otro mientras el segundo se dirige a someter lo otro al sujeto y a integrarlo dentro del cosmos. (Echeverría 2011, 783).

¹⁵⁸ Aquí Sedgwick hace referencia al título de un libro de Erving Goffman: *Notas sobre la administración de una identidad echada a perder*.

Campuzano y Coleman en sus propuestas apuestan por hacer brillar el caos, su naturaleza salvaje, indomable. El cosmos y el caos se entremezclan en sujetidades que siempre son otras, que se mueven en el respeto de mantenerse en el estado del “no ser”, para, desde allí, poder descubrir la presencia de las disputas por el sentido. Por eso la vergüenza, es asumida como posicionamiento por y para permanecer latente en esa diferencia cambiante e inasible, pero que es también estrategia de cuidado para otros y autocuidado.

Es en el arte, en la creación, en el reconocernos afectados y afectivos, y no en la violencia, donde hay posibilidades de respuesta, regeneración, reconfiguración de modos de nombrar y conceptualizar, y transformación de las imágenes. Podría entenderse al arte como un método que tiene la posibilidad de disponernos para re-existir.

El psiquiatra chileno Claudio Naranjo (2019) ha dicho que la cura para el dolor está en la superación de la ignorancia, el no saber y, asimismo, ha afirmado que lo que nos aleja de la sanación es el profundo miedo que tenemos a entrar en contacto con eso que se nos hace opaco.

Coleman y Campuzano, opacos ellos mismos adrede, han jugado en contra de ese miedo hacia lo que Gloria Anzaldúa ha señalado, como la construcción de conocimiento, en la importancia de atender a esa especie de “intelecto del corazón” para “saltar fuera del túnel de visión dictado por los patrones de pensamiento habituales” (Anzaldúa 2015, 116), un sentido intuitivo y visual que no ha sido tomado por el pensamiento lógico. Es decir, desde un conocimiento que da ánimo, que se lleva consigo como una ofrenda posible de imágenes y palabras que empoderan y son capaces de redimir las más dolorosas experiencias.

Re-existir está en las huellas que permiten mantener el hilo de los pasos en el camino andado por períodos de muy larga duración, a la vez que en el saber estar presente.

Giuseppe Campuzano,¹⁵⁹ a pesar del golpe a su vida que fue la enfermedad degenerativa que lo invadió, re-existió hasta que pudo, más allá de sí, insurgiendo

¹⁵⁹ Un día de inicios de 2013, en medio de la elaboración de mis ideas para mi proyecto de tesis doctoral, supe que Giuseppe Campuzano sufría una enfermedad degenerativa. Ya había estado en contacto con él vía electrónica y, sin embargo, comenzó a hacerse más y más remota la posibilidad de entablar diálogo directo con aquella adolorida existencia. En noviembre de ese año “La Giu” Campuzano ya no pudo más y descansó su cuerpo, dejando más de una década de pensamiento, producción artística y

contra la “anemia vital” (Rolnik 2018, 75) que plaga nuestro mundo contemporáneo y ampliando nuestros modos de percibir y comprender los sentidos de nuestro saber desde un cuerpo situado y sexuado, erotizando el conocimiento y desmontando, desde la fugacidad del Museo Travesti del Perú, las imposturas institucionales.

Daniel B. Coleman es un artista de apenas 31 años, cargado de energía vital y deseos de sembrar auténticas afectividades, reflexividades y sosiegos entre la aridez de la historia y la violencia endriaga del presente.

Asumamos pues, con ellos, nuestros cuerpos vulnerables y la vida como obra. Activemos los cuidados imprescindibles en medio de la persecución a la que estamos siendo sometidos todos. Sobrepongamos nuestras existencias subyugadas en medio de la ferocidad de estos tiempos nuestros, a partir de aquello que ha sido propuesto desde la *Red Conceptualismos del Sur* como “saberes insumisos” y “ecologías de la acción” en común (2018), para hacer de la existencia algo más que agotadora resistencia, un lugar para crear presente, y hacer emerger futuros más cálidos y acogedores para las historias libertarias.

activismo concentrados en el Museo Travesti del Perú. De modo que, cuando ya inicié la elaboración de la tesis propiamente, debí continuar acompañada por su legado, y por los breves encuentros y relatos de sus amigos Karen Bernedo, Susana Torres y Miguel López.



Figura 42. Concepto de Germain Machuca *Las Dos Fridas-Líneas de Vida*, 2013. Performance realizado por Giuseppe Campuzano y Germain Machuca y fotografías a color. Foto: Claudia Alva. Fuente: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/museum-musex-mutext-mutant-giuseppe-campuzanos-transvestite-machine>

Iniciación¹⁶⁰

Esta tesis comenzó siendo muy distinta. Aquel texto que desarrollé como propuesta para mi postulación al Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, tenía la pretensión de poder ver y vivir la producción artística latinoamericana desde un radio más amplio del trabajado por mi hasta entonces. Como creo que ya es evidente para quien haya leído al menos en parte los textos precedentes, me refiero al trabajo con aquel arte que está relacionado con los problemas antiguos y contemporáneos que han lacerado la existencia de los habitantes del continente por siglos.

Por eso, mi intención apuntaba al abordaje de cinco casos con los que ya venía conversando desde antes, y en los que las posiciones de disidencia se desarrollaban desde distintos lugares, pero confluyendo desde acciones *feminizantes*¹⁶¹ del mundo, desde las distintas interseccionalidades vividas por las creadoras con las que quería dialogar.

En esa antigua propuesta, se encontraban los graffitis y performances realizados por las bolivianas Mujeres Creando; los caminos trazados en la cabeza de las mujeres negras esclavizadas a modo de peinados, como un lenguaje traído a la memoria y al cuerpo por el trabajo artístico de la colombiana Liliana Angulo; estaba la búsqueda ecofeminista desde la cocina como guerrilla silenciosa del Comando Mariamónitos, liderado por la artista venezolana Argelia Bravo; también las performances y canciones de activismo feminista en hip hop de la ecuatoriana Cayetana Salao y, el único que se mantuvo de todos estos proyectos, el Museo Travesti del Perú, de Giuseppe Campuzano, que me había cautivado cinco años atrás. Un recorrido desde las rupturas de la subjetividad dominante, propuestas desde Bolivia; Perú; Ecuador; Colombia y Venezuela.

¹⁶⁰ Antes de avanzar con el balance que debe dar cierre a estos textos, creo importante aclarar por qué prefiero titular este apartado como “Iniciación”: La exigencia de presentar resultados comprobables y replicables en unas “conclusiones”, es incompatible con las búsquedas epistemológicas y críticas *otras* que he venido proponiendo en esta tesis. Las ideas aquí planteadas resguardan la flexibilidad, las porosidades y los constantes devenires que dan paso a interpretaciones del mundo ampliadas, interrogativas, y *transitorias*.

¹⁶¹ Con feminizantes pretendo hacer referencia a acciones transformadoras de la realidad, desplazando la ética patriarcal, suavizando el orden social (Rolnik y Guattari 2015, 422), y haciéndolo más vivible para todxs lxs otrxs que no forman parte de la masculinidad dominante y sus principios viriles.

Sin embargo, en el trayecto, debí migrar con mi hija de manera forzosa y definitiva de Venezuela a Ecuador, mientras, también experimentaba diversas mudanzas de mi piel teórica, entre los intercambios y conversaciones suscitados por el doctorado.

Estos tránsitos, unos obligados y otros voluntarios, me empujaron a ver de otro modo esta idea de un mapa trazado por marcas de nacionalidad a las que luego pude entender mejor como comunidades ficticias —lo que sólo pude asimilar en las zonas áridas mi experiencia migrante, y esclarecer al estudiar más detenidamente la propuesta de Campuzano—.

Las fronteras de ese mapa se deshicieron, junto con el hecho de que mi realidad socioeconómica cambió bruscamente, y a lo que se le sumaron los tiempos impacientes de la academia, que bajaron a tierra algunas de las ingenuas bases sobre las que había sido escrita aquella propuesta preliminar. Todas esas experiencias, me exigieron sentir con detalle los impedimentos para viajar a pasar tiempos demorados de conversa con las creadoras en sus lugares de base, a tocar, de cuerpo presente, lo que de materialidad tenían cada una de las propuestas que deseaba revisar.

Sin embargo, no todo fue removido de aquel propósito inicial, y mi idea de mirar experiencias diversas de interseccionalidad se mantuvo y modificó, inclinándose a mantener la bisagra relacionada con las discusiones en torno al sexo-género, ampliando y complejizando el trabajo desarrollado en mi tesis de maestría. En este caso, apuntando a revisar la interseccionalidad como una experiencia que, partiendo de los feminismos afro, ahora podemos comprender como un concepto abierto a muchos otros lugares de enunciación y a otras historias, es mutante y está lleno de las singularidades de diversas conexiones rizomáticas, produciendo lenguajes, estéticas e imaginarios cargados de inéditas fuerzas políticas, como creo que he colaborado a hacer sensible en la larga conversación que he llevado, a través de la elaboración de estos textos, con las propuestas de Giuseppe Campuzano y Daniel Coleman.

Hace poco he desempolvado varios de los muchos papeles trabajados desde 2014 hasta ahora. Al revisarlos, veo cómo estos años transcurridos entre 2014 y 2020 han estado atravesados por una plétora de acontecimientos históricos de gran importancia, verdaderos e inimaginados sacudones de múltiples dimensiones, océanos de historia entre los que navega una maraña de sucesos personales — incluso sólo en este año transcurrido desde la entrega de esta tesis, el 30 de abril de 2019, y los ajustes recomendados por mi generosa lectora, en octubre de ese mismo año, y después de la

pausa que le di desde entonces a la retoma de esta escritura— que me hacen pensar en mis traslaciones más vitales.

En estos años de pasos sinuosos o zigzagueantes, han estado presentes la emergencia constante de acontecimientos y debates coyunturales, que en 2014 parecían preocupaciones todavía algo tenues para la esfera pública mundial y especialmente latinoamericana, como las luchas por el aborto libre y seguro (2017); la aparición masiva del movimiento NiUnaMenos (2015) en las calles latinoamericanas; el movimiento NiñasNoMadres (2016); las últimas y más inusitadas manifestaciones de carácter global del 8 de marzo (2016);¹⁶² el surgimiento de férreos ataques entre Trans, Cis y TERF (2018); la visibilización de las violaciones a los derechos humanos en el país del que partí; las grandes oleadas migratorias (2016), los refugiados en Latinoamérica y las muchas violencias relacionadas; Octubre de 2019 en Haití, Ecuador, Colombia, Chile, China, Francia; los meses de confinamiento (2020) y la advertencia de un mundo en el que la vida se encuentra más amenazada que nunca antes, y en casi todos los sentidos. De este modo, los acontecimientos de estos últimos años, parecen haber dejado en evidencia que el concepto de política, sus lenguajes y espacios, están dando nuevos vuelcos.

Desde que emprendí este trasiego he debido hacer varias maletas y mudanzas, simbólicas y materiales, de ciudad, de país, y nuevamente de ciudad, y luego, dentro de una misma ciudad. Asimismo, en el medio de todo, mi hija ha cambiado muchas veces, en estos años he sentido la desaparición de su olor de bebé, y transformarse en una niña vibrante, y ahora la veo pasar de niña a prepuber despierta, curiosa y sabia. He debido huir despavorida de la llamada “violencia doméstica” —en una versión cruzada de misoginia con xenofobia—. He visto y sentido cambios drásticos en mi cuerpo. Mi útero enfermando, ese órgano complejo aún desconocido por la ginecología —y su práctica también patriarcal—, fuera de los códigos médicos, asociado a la memoria femenina en una multiplicidad de sentidos, y centro de problemas políticos de larga data, que se hizo sentir a través de dolores ineludibles, que me doblegaron, a pesar de

¹⁶² Las marchas del 8 de marzo son cada vez más organizadas, numerosas, enérgicas y llenas de resignificaciones sobre la mujer y todes las feminizadas. El movimiento, mientras más pluralista ha sido, más respaldo ha ganado y a mayor velocidad cada vez en todas partes del mundo. Hoy ya es el movimiento internacional con mayor poder de convocatoria. Las palabras en los medios de teóricas como Silvia Federici y Rita Segato son escuchadas más masivamente, sus ideas son replicadas en todos los formatos, han salido de las bibliotecas y reverberan entre los activismos.

mí, durante meses enteros, mientras el mundo reclamaba mi productividad. Y he sentido cómo mi cuerpo enfermo se levanta y aprende a ser de otro modo, desobedece modelos, y se hace trans y disidente desde lugares menos conocidos, no siempre esperados por mí, pero de igual manera rechazados socialmente. En medio de estas escrituras, también he debido sobreponerme al golpe de la muerte de mis tres ancestras más cercanas y fundamentales —mi madre primero, luego mi abuela paterna y por último mi nona, que era mi abuela materna—. De ellas ya hablé en el poema que, al principio de estos textos, les invito a leer estas páginas.

Al relatar juntos estos acontecimientos, rupturas, nuevos enlaces y drásticas despedidas, me refiero a que asumo mi vida y esta tesis inmersas en esa macrohistoria pero, también, en la microhistoria, como en una especie de viaje iniciático que ha sido sostenido, desde varios extremos, por las reflexiones que he ido sosteniendo, como hilos que he debido tensar y atar en medio de tormentas y apacibilidades transitorias y que, aún haciéndome extranjera de mi propio paisaje, de mis ideas, de mi cuerpo, también han sido hebras que han logrado sostenerme, al estar enlazadas a algo más grande que mi sola experiencia.

Estos hechos han significado interrupciones en la linealidad de la percepción de la realidad, que me han permitido continuar preguntándome. Ya en retrospectiva, lo aquí escrito, entre los cinco capítulos que componen esta propuesta, dejando ver esas preguntas como constitutivas del modo en el que, mi propio cuerpo implicado, ha funcionado como vínculo y reflexividad encarnada, enlazándose con las propuestas artístico-conceptuales desde y con el cuerpo de les artistas con lxs que me he puesto en diálogo.

Dicho en otras palabras, en este proceso he necesitado asumirme sujeto múltiple, en el sentido enunciado por Donna Haraway (1995), criatura en búsqueda y encuentro de afinidades que permitan la desarticulación de todos los esquemas binarios, que también son jerárquicos, sujeto postgénero que alimenta ampliadas posibilidades simbióticas, desde posiciones permanentemente parciales, y opuesta a todo totalitarismo.

Mi apuesta aquí se ha encaminado a sumar y sumarme a propuestas pluralistas para combatir la episteme binarizada, más que a la defensa de determinadas identidades cerradas en las que no creo. Las búsquedas que esta tesis me ha abierto, están relacionadas con un desprendimiento feminista de las defensas identitarias a ultranza.

De modo que las posiciones reactivas no sean las que predominen, sino que la apertura hacia la tejedura de redes de solidaridad, y el enlace de subalternidades, se hagan más fuertes y elásticos, en formas transversales, que permitan lidiar más efectivamente contra el avance del “devenir negro” (Mbembe 2016), y cada nueva y confusa forma de subyugación de la existencia.

Esta tesis me ha dejado abierta ante la necesidad de continuar el camino, tejiendo nuevas redes con las rebeldías posibles. Revisar el trabajo de Giuseppe Campuzano y las acciones de Daniel B. Coleman me ha permitido encontrar nuevas sintonías en las que no es la defensa de lo trans/travesti *per se*, sino de una propuesta mucho más compleja que atraviesa nuestros movimientos cotidianos, en los que es imprescindible hacerle frente, individual y colectivamente, al sostenimiento de la crueldad globalizada que cuenta con bases en la larga historia grupos sociales biologizados, de no humanos, y de una esclavización que ahora retorna acompañada de estrategias eugenésicas 2.0, a manos de la alianza corporativa con los Estados, más atroces que las aplicadas en los siglos precedentes.

De aquí que esta tesis tenga como uno de sus nodos fundamentales, la preocupación por modos de lograr la expansión de las posibilidades de la *sujetidad* apuntada por Bolívar Echeverría, o la de Deleuze por un deseo creador, a la que creo necesario atizar con insistencia desde imágenes y acciones inquietantes, agitadoras, como las aportadas por artistas como Campuzano y como Coleman.

Esta tesis a sido un esfuerzo vital por pensar en la potencia, llena de contradicciones que no buscan ser disueltas, desde la ininteligibilidad de nuestros cuerpos que, desde su materialidad, son capaces de abrir poéticas que fisuran lo homogéneo y la enunciación totalizante.

Los aportes del activismo trans y travesti, y de sus propuestas, han sido históricamente claves para desaprender la naturalización de los discursos patriarcales. Entre ellos, están las distintas “curvas”¹⁶³ encontradas, a través de los abordajes desarrollados en esta tesis, en los trabajos artísticos de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman.

Mi intención ha sido valorar sus aportes como propuestas, no sólo en el ámbito artístico sino, mucho más allá de éste, en relación con la comprensión teórica,

¹⁶³ Me quiero deslindar de las líneas rectas y las cuadrículas, y por eso acudo a la imagen de las curvas que suavizan los modos de construcción del conocimiento.

epistémica y activista, aunque en todos los casos, sensualizadas por la experiencia creadora que proviene de sus cuerpos sexuados, y que me implican, e implican a otrxs.

He conversado con las propuestas de estas artistas, que son indisolublemente pensadoras con el cuerpo, su sexualidad y la historia de su racialidad, a partir de las potencialidades que tienen sus planteamientos para desmontar las estructuras subyugantes del patriarcado y la colonialidad, desde su insistente subjetividad/sujetidad liminal. Para alcanzar esos objetivos, he comenzado por organizar mis pasos en relación con la importancia de despatriarcar para poder decolonizar, a partir de considerar, preliminarmente, la importancia de las pesquisas encarnadas y memoriosas para incidir en la desintegración de la dureza de las epistemes binaristas, machistas, dicotómicas, autoritarias e históricamente violentas. Seguidamente, me he detenido en las singularidades de cada uno de los artistas pensadores, atendiendo sus complejidades con el mayor detalle posible, trabajando un capítulo para cada uno.

A Giuseppe Campuzano, y su proyecto *Museo Travesti del Perú*, le he dedicado el segundo capítulo, con el objetivo de mostrar las capacidades desbinarizadoras que tiene una elaborada ficción, que ha partido del cuerpo propio, de la historia enraizada y el rescate desobediente de memorias acalladas por la fuerza. Todo lo cual, ha servido además para descubrir tramas ocultadas de la historia oficial y sus pretensiones universalistas. También ha servido ese espacio, para ingresar más profundamente en la densidad de la simulación como estrategia de desobediencia decolonial. Una estrategia germinada desde los legados del barroco latinoamericano, su drama y su episteme abigarrada, para hacer de lo poético una herramienta ineludible en la acción de escabullirse por los intersticios y, al mismo tiempo, mostrar las falsedades del poder.

En el tercer capítulo, he pausado la marcha para poder conversar con Daniel B. Coleman y, con él, narrar en detalle la importancia de su transición corporal como práctica artística polítizada, tomando en cuenta, sobre todo, aquellas de sus propuestas que concentran, entrecruzadamente, sus indagaciones y nuevos vínculos con la afrodescendencia, desde su transmasculinidad y sus sentidos, y que han servido para conocer otras maneras de disolver las rigideces epistémicas de la dominación y los esencialismos identitarios sobre los que se han sostenido.

En ambos casos me ha interesado asentar cómo, con qué estrategias, se despliega su capacidad para fisurar tanto la estructura como sus relatos, y precipitar aquello que

los pone en crisis a partir de sus “pluralidades corporales” (Cabnal 2010), en clave femenina no esencialista.

Ese despliegue “sensualiza la razón” (Holland-Kunz 1996), yendo a contrapelo del mandato cartesiano del razono luego existo, soportado, desconcertantemente, sobre la religiosidad cristiana. De este modo, se activa, desde el sondeo de las potencias singulares de esos cuerpos, todo lo situado que de esas subjetividades hay, en contravía de la fingida asepsia científica que no se implica, que se distancia, que observa desde afuera para establecer veredictos definitivos.

En contraste, las prácticas artísticas contemporáneas con las que me interesa dialogar, como las de Campuzano y Coleman, proponen ideas, insertándose en los debates que se están moviendo en su contexto, y al hacerlo, investigan con detalle y profundidad, desde sus propias metodologías indisciplinadas, para ofrecer nuevos rumbos, sacar hacia la superficie los entramados y estructuras que transitan de manera silenciosa, ocultada y mutante entre la dominación y la hegemonía patriarcal y colonial/capitalística, y así, activar su irrupción desde sus cuerpos.

Por eso, en el cuarto capítulo, me he dedicado a pensar desde sus metodologías como pedagogías, y las dimensiones que éstas llegan a cobrar desde la performance que, en ambos casos, funge como uno de sus lenguajes elementales, por implicar al cuerpo directamente.

En el quinto y último capítulo de esta tesis me he concentrado en una reflexión teórica enfocada en la violencia. Inicialmente, repasando los aportes de pensadoras y pensadores que han discutido entorno al empleo de la violencia y su pertinencia en las luchas por la transformación social, pero luego queriendo comprender qué sucede cuándo hemos vivido la violencia en el cuerpo y buscamos que la transformación comience por transfigurar el sufrimiento.

Nuevamente, los relatos, imágenes y actitudes de Campuzano y de Coleman han sido reveladoras, al canalizar, pedagógicamente, su experiencia de sufrimiento. Es decir, haciendo de su vulnerabilidad una potencia creadora contra la violencia, no reviviéndola, sino transformando el dolor en la oportunidad para dejar de ser meramente individuos y proyectar lo vivido por muchxs en la especificidad de tiempos y espacios, contextos, como en un abrazo afectuoso que contiene y calma, para reiniciar la historia reafirmando distintos.

En general, he procurado mostrar aspectos concretos que faciliten el conocimiento en torno a la relevancia que tiene cuidar de las complejidades implicadas en la transversalidad de la experiencia trans con la experiencia racializada, herederas ambas de crueles forzamientos patriarcoloniales, convergencias e interseccionalidades cuyos daños colaterales y estructurales vivimos todes, sobre todo en estos momentos históricos plagados de un fascismo orgulloso de serlo.

De allí que espero que quede claro que esta tesis se une al movimiento plural de los aportes feministas —en sus más diversas, multívocas, reflexivas/activas y nobles expresiones—. Por esto, sigue el ejemplo de sus expresiones contemporáneas, en relación con el peso dado a la insistente e imaginativa construcción de sentido que se moviliza, a pesar del poder del Estado patriarcolonial y sus constantes prácticas violentas.

También ha aspirado esta tesis a alimentar las producciones de sentido de lo que se ha venido conociendo como activismo curatorial, que tiene varios años haciéndose más presente, y hoy las exposiciones con enfoque antipatriarcal casi no se pueden contar, debido a la multiplicación de formatos en los que se están presentando.

Un grupo importante de artistas y creadoras que exceden los límites de esta investigación, su aspiración al detalle y, sobre todo, su formato, se han planteado, a lo largo de nuestra historia fracturada y editada, problemas que forman parte de las preocupaciones que he intentado explayar aquí.

Si esta tesis hubiera sido una exposición en el espacio, las propuestas de Giuseppe Campuzano y Daniel B. Coleman quizá hubieran estado más acompañadas del diálogo imaginal —desde y con las imágenes sonoras, visuales, conceptuales, juntas y revueltas— y con otros cuerpos vibrátiles, con sus varias maneras de estar en la creación, como las de la *muxe* mexicana Lucas Avendaño, *Mujeres Creando*, la novia sirena Lía García, Liliana Angulo. También las acompañarían Erika Ordosgoitti y Blanca Haddad, ambas artistas visuales y poetas venezolanas en el exilio, a quienes admiro profundamente, junto con la artista Deborah Castillo, por sus desafíos a los sistemas hegemónicos del deseo y por su enunciación valiente. Y, si sueño más, podrían haber estado Guillermo Gómez-Peña y a Emory Douglas, Gloria Anzaldúa, Adriane Pipper, Ana Mendieta

Sin embargo, la experiencia con el formato expositivo del texto académico se ha mantenido desde la posición de un cuerpo que, siendo sintiente, piensa, sosteniendo las

ideas en un tempo prolongado, para seguir en la búsqueda y el interés por ensanchar los marcos de inteligibilidad de esos cuerpos nuestros en cada cromática y erótica, y los modos posibles de brindar conocimientos transformadores, insistiendo en las relacionalidades desancladas de la defensa de identidades y de los purismos ghetizantes.

Hacer del “error” del sistema heteropatriarcolonial y del Estado-nación cristiano-capitalístico una herramienta para otras vistas de la historia, tramar pensamientos insurrectos y heterodoxos, a través del “mundus imaginalis” trans/travesti de Coleman y Campuzano, ha sido más que hacer pura teoría, se trata también de vivir desde una poética y otro ethos, una propuesta activista de re-existencia y de descubrimiento amante de aquello que la invención dominadora nos ha negado.

Este proceso, hasta aquí, se siente en semejanza con lo dicho por Jacques Derrida en “El tiempo de una tesis” para la defensa —tras veinticinco años de elaboración— de su propia tesis: “una gozosa contradicción de sí, un deseo desarmado, es decir, una cosa muy vieja y muy astuta, pero también acaba de nacer, y que goza estando indefensa” (Derrida [1980] 1997). Me poso fugazmente en estas líneas, y me despido de esta parte del proceso en el que nuevas preguntas quedan rondando, en estos intentos de claridad, insubordinación y búsquedas libertarias “que interrumpen el tiempo de la dominación” (Fernández-Savater y Rancière 2010, s/p).

Lista de referencias

- Acha, Juan. 1981. *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina*, Medellín: First Latin American Conference about “Arte no objetual.” Museo de Arte Moderno de Medellín.
- . 1988. “El arte de las acciones corporales”. En *Rev. Arte en Colombia*, N° 5, octubre, Bogotá: Art Nexus.
- Albán Achinte, Adolfo. 2009. “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En Zulma Palermo (Comp), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- . 2015. Intervención en Conferencia de Catherine Walsh “Pedagogías decoloniales”. En *1° Congreso Internacional de Educación para el Desarrollo en Perspectiva Latinoamericana*, Bogotá: Centro de Educación para el Desarrollo-CED UNIMINUTO, 51:52. En <http://congreso.ceduniminuto.org/?p=3318>
- Alcazar, Josefina. 2014. *Performance un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Alexander, Michelle. 2010. *El nuevo Jim Crow: Encarcelamiento masivo en la ceguera de la era del color*, Nueva York: La Nueva Prensa.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Anónimo. 2013. “Acción política contra la transfobia policial e institucional”. En Convocatoria pública, *Revista Sinécdoque*, Buenos Aires: 23 de agosto. <https://es.scribd.com/document/162335954/yhajaira-sinecdoque>
- Anzaldúa, Gloria. (1987) 1999. *Borderland/La frontera*, San Francisco: Aunt Lut Books.
- . 2015. *Light in the dark/Luz en lo oscuro. Rewriting identity, spirituality, reality*, USA: Duke University Press.
- Aponte -González, Mila y Liliana Angulo. 2009. “Ciudadanía en escena: Derechos culturales en las Américas”. En *Encuentro*, Bogotá: Instituto Hemisférico de Performance y Política. En <http://hidvl.nyu.edu/video/003475022.html>

- Arboleda, Santiago. 2013. *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*, (Tesis doctoral) Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador).
- Archivo General de Indias Ca. 2017. “Ordenanzas para el repartimiento de Jayanca, Saña”, Lima: Audiencia de Lima, Patronato, 189, r. 11, 1566. En http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=125401 Última consulta: 20 de enero.
- Arendt, Hanna. (1969) 2006. *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Austin, John L. 1990. *Cómo hacer cosas con Palabras*, Barcelona, ESP: Paidós.
- Bachelard, Gastón. 1982. *La formación del espíritu científico*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail. 1989. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- . 1994. “La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus formas”. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 250-304.
- Barres, Ben. 2018. *The Authobiography of a scientist transgender*, London: Cambridge MA/ Masachusetts, Society for Neuroscience.
- . 2018. ““Me respetaban más como científico transgénero que como científica mujer”: la vida de Ben Barres, el brillante investigador que luchó contra la discriminación de la mujer en la ciencia”. En BBC Mundo, 28 de diciembre. En <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46686532> Última consulta: 30/12/2018
- Barriandos, Joaquin. 2008. “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”. En *Trasversal*, Eipcp. En <http://eipcp.net/transversal/0708/barriandos/es>
- . 2011. “La colonialidad del ver hacia un nuevo diálogo interepistémico”. En *Rev. Nómadas #35*, Bogotá: Universidad Central, 13 -29.
- Benavides, Oswaldo. (2002) 2006. “La representación del pasado sexual de Guayaquil: Historizando los Enchaquirados”. En *Iconos* n° 24, enero.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Bidaseca, Karina. 2014. “Lo bello y lo efímero como configuraciones de emancipación. Una retrospectiva de la obra de la artista cubana Ana Mendieta”. En *Revista Internacional de Pensamiento Político - I Época - Vol. 9*, 131-138. En

- http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/10713/Lo_bello_y_lo_efimero.pdf?sequence=2
- . 2015. “Fracturas de la modernidad. Fugas identitarias y transfiguraciones culturales”. En Rev. *Intervenciones en estudios culturales* Vol. 1 N° 1, Bogotá: Universidad Javeriana, enero- junio, 16 -39.
- Benjamin, Walter. (c.1940) 2011. “Tesis de filosofía de la historia”. En *Duererías. Analecta Philosophiae*, 2ª época, n° 2, febrero, Revista de Filosofía, José Sánchez Sanz y Pedro Piedras Monroy “A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las ‘Tesis de filosofía de la historia’”. En http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf Última consulta 23/03/17.
- Bellatín, Mario. 2015. “Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez”. En *El Comercio*, Lima: 07/06/2015. En <http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofo-travestipez-385128> Última consulta: 28 de mayo de 2017
- . 1994. *Salón de belleza*, México, D. F: Tusquets.
- Bernedo, Karen. 2013. Videoregistro de la acción de Giuseppe Campuzano en la exposición *Línea de Vida*. 27 de febrero. En Vimeo https://vimeo.com/70049978?fbclid=IwAR1rutcGxiTS6KB_zKQ6AySkSsXfeGs7HIXGJrd36fLmro45FMdCDX-yngI
- Betancourt León, Hamlet. 2009. “Acordes arrítmicos del color de la piel del bailarín de la escuela cubana de ballet”. En México: *Cuicuilco*, número 46, mayo-agosto.
- Bonilla, Luis. 2016. “Miquel Missé: "La vida me ha sido más fácil desde que decidí vivirla como un chico", Entrevista a Miquel Missé, sociólogo y activista transexual”. En *Ara Cat*, 25 de abril. En http://www.ara.cat/es/Miquel-Misse-desde-decidi-chico_0_1565843540.html Última consulta 25/11/2018.
- Blázquez-Rodríguez, María Isabel. 2005. “Los componentes de género. Y su relación con la enfermería”. En Rev. *Index Enfermería*, vol.14 no.51, Granada (Esp.): marzo. En http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962005000300010 Última consulta: 16 de enero de 2019.
- Bourdieu, Pierre. 1986a. “La creencia y el cuerpo” en *El sentido práctico*, Madrid: Taurus.

- . 1986b. “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid: Ed. La Piqueta.
- . 2000. “Sobre el poder simbólico”, en *Intelectuales, política y poder*, Trad. de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires: UBA/ Eudeba, 65-73.
- . 2003. *La dominación masculina*, Madrid: Editora Nacional.
- Borgdorff, Henk. (2006) 2010. “El debate sobre la investigación en las artes” en *Cairon: revista de ciencias de la danza*, N° 13.
- Brea, José Luis. 2007. “Cambio de régimen escópico. Del *inconsciente óptico* a la *e-image*”. En *Revista de Estudios Visuales*, N° 4 *¿Un diferendo "arte"?*, enero. En <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf> Última consulta: 24 de febrero de 2017.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*, Barcelona (Esp.): Paidós, 2006a.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2006b.
- . (1990) 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona (Esp.): Paidós Studio.
- . (2005) 2009. “Violencia -no violencia. Sartre en torno a Fanon” en Frantz Fanon, *Piel negra máscaras blancas*, Madrid: Akal, 193 -216.
- . 2017. “Judith Butler escribe sobre su teoría de género y el ataque sufrido en Brasil” en *Revista Emergentes*, Buenos Aires: noviembre 20. En <https://emergentes.com.ar/judith-butler-escribe-sobre-su-teor%C3%ADa-de-g%C3%A9nero-y-el-ataque-sufrido-en-brasil-1499e8252e1c> Última consulta 29 de agosto de 2018.
- . 2018. “Judith Butler: “Yo quiero ser más débil” (paráfrasis de Esperanza Escribano). En Barcelona, ESP: *El Salto* 24 de abril. Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/gsnofaftershave/judith-butler-yo-quiero-ser-mas-debil>
- Cabnal, Lorena. 2010. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”. En *Feminismos diversos: El feminismo comunitario*, ACSUR, Las Segovias, 11 -25. En <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>
- . 2017. *Conversatorio con/sobre feminismos comunitarios*, Quito: Acción Ecológica, 20 de marzo.

- Camnitzer, Luis. 2008. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Buenos Aires/Montevideo, Casa editorial HUM/CCEM/CCEBA.
- . 2018. “¿Dónde está el genio?”. En Rev. *Esfera Pública*, Bogotá: 3 de octubre, Disponible en <https://esferapublica.org/nfblog/luis-camnitzer-donde-esta-el-genio/> Última consulta: 13 de febrero de 2019.
- Campuzano, Giseppe. 2006. “Reclaiming Travesti Histories” *Sexuality Matters. IDS Bulletin* 37/5, 34-39, Brighton: IDS.
- . 2008a. *Museo Travesti del Perú*, Lima: Campuzano/ Institute of Development Studies.
- . 2008b. “El monstruo estético” (conferencia), Lima: Centro Cultural Británico de Miraflores.
- . 2008c. “El museo travesti del Perú”. Revista *Decisio* (20), 49 -53.
- . 2011. *La Pinchaharawis*, Lima: videoperformance,
- . 2012. *Genealogía velada del futuro travesti*, Lima: Encuentros Cercanos.
- . 2013a. *Saturday night thriller*, Lima: Estruendomundo.
- . 2013b. “La prohibida” en canal *Giucamp*, Lima: Soundcloud, disponible en <https://soundcloud.com/giucamp>.
- . 2013c. Muro del artista, Facebook, 27 de febrero de 2013.
- Carosio, Alba. 2014. *Feminismos para un cambio civilizatorio*, Caracas: CLACSO/ CELARG.
- Carvajal, Fernanda y Fernando Davis. 2016. “La inflación barroca. Contra-productivizaciones neobarrocas en Néstor Perlongher y Pedro Lemebel”, Texto manuscrito facilitado por los autores, a publicarse en las Actas del Seminario Coloquio Internacional sobre Estudios y Políticas de Género "Los mil pequeños sexos", Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero (UNTREF), 14 y 15 de julio.
- Castro-Gómez, Santiago. (2002) 2008. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 -1816)*, Caracas, El perro y la rana.
- . “Siglo XVIII: El nacimiento de la biopolítica”. En Rev. *Tabula Rasa* N° 12, Bogotá: enero -junio, 2010, 31- 45.
- Cesaire, Aimé. (1955) 2009. “Depestre”, *Poemas de Aimé Cesaire* en César Panza (Trad.), *Poesía*, Caracas: UCV. Disponible en <http://poesia.uc.edu.ve/poemas-de-aime-cesaire/> Último acceso: 10/02/2019.

- . 1955. “Le verbe marronner”. En <http://sacalava.skyrock.com/2436467807-AIME-CESAIRE-LE-VERBE-MARRONNER.html> Último acceso: 10/02/2019.
- Crimp, Douglas. 2005. “Mario Montez, *For Shame*” en *Posiciones Críticas*, Madrid: Akal, 189 -201.
- Chatterjee, Partha. 2004. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Coleman —entonces Chávez, Brittany—Daniel B. 2014. *Ayotzinapa: quisieron enterrarnos... no sabían que éramos semillas*, videoperformance,
- . 2014. Audio de la Conferencia Magistral “Andares de(s) coloniales y diásporas afrodescendientes”, IX Coloquio de Estudios Culturales y Regionales, Chiapas: UNACH.
- . 2014. “Artista de Performance (Entrevista y performance)” en *Cuerpos disidentes y exhibicionismo Viral*, Chiapas: 2º Festival de Arte Post/pornográfico, 16, 17 y 18 de octubre. En <https://www.youtube.com/watch?v=7f6La04PcSg>
- y Louis Yako. 2014. “El mito de la diversidad y el pensamiento crítico en la academia estadounidense”. En *Arab Topics. A Side Stream Perspective on the Levant, Arabia, and North Africa*. En <http://news.alayham.com/content/myth-diversity-and-critical-thinking-american-academia> Última consulta: 10/02/2019
- Coleman —en ese momento Chávez—, Daniel B. 2015. Daniel B. Chávez /performance, activism, pedagogy, scholarship, Disponible en <http://www.danielbchavez.com/descendenciaagencia#0>
- y Dani d’Emilia. 2015. “Manifiesto vivo”, En *Revista Hysteria*, julio. En <https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/> Último acceso: 23 de diciembre de 2018.
- Coleman —firmó como Brittany Chávez— Daniel B. 2015. “Devenir performerx: Hacia una erótica soberana decolonial niizh manitoag” en R. M. Raul Ferrera-Balanquet (Ed.), *Andar Erótico Decolonial*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 83-98.
- . 2016. Entrevista por Albeley Rodríguez, Guayaquil – Barcelona, ESP.
- . 2017. “Notas para corazonar. La performance como una práctica pedagógica decolonial” en Catherine Walsh (edit.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas de resistir, (re)existir, (re)vivir Tomo II*, Quito: Abya Yala, 465 -487.

- Coleman, Daniel B. 2017. *Intimacies of Un-Becoming: Oral History Performances and Mujeres Afrodescendientes in San Cristobal de las Casas, Chiapas, México*, Chapel Hill: University of North Carolina, Doctorate of Philosophy in the Department of Communication Studies (Performance Studies).
- Coleman, Daniel B. 2018. "Mi praxis". En <https://www.danielbcoleman.com/biodbc>
Última consulta: 16 de enero de 2019.
- . 2018. *Warriors: Beyond Unicorns and Errasures*, Greensboro, Museo Elsewhere, registro: Aurora San Miguel, Greensboro NC: octubre. Video HD con sonido, 7 min. 14 seg. En <https://vimeo.com/309515075> desde el 4 de enero de 2019.
- . 2019. Mensaje de audio por Whatsapp, Greensboro: 13 de marzo.
- Cosme, Carlos et al. 2007. *La imagen indecente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal.
- Davis, Angela. 2017. *¿Son las prisiones obsoletas?*, Córdoba (Arg.): Bocabularia Ediciones,
- . 2016. *Democracia de la abolición Prisiones, racismo y violencia*, Madrid: Editorial Trotta.
- Deleuze, Giles. 1986. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Giles y Claire Parnet. 1980. *Diálogos*, Valencia (Esp): Edit. Pre-textos.
- De Oto, Alejandro y Quintana MM. 2010. "Biopolítica y colonialidad. Una lectura crítica de *Homo sacer*". En Rev. *Tábula Rasa* No.12: 47-72, Bogotá: enero-junio.
- Derrida, Jacques. 1998. "Firma, acontecimiento y contexto". En *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- . 1989. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, ESP: Anthropos, 107 -210.
- . [1980] 1997. "El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales" (Presentado originalmente en la Universidad de La Sorbonne el 2 de julio de 1980), Barcelona, ESP: Proyecto A Ediciones, 11-22. En <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/tesis.htm>

- De Sousa Santos, Boaventura. 2005. "Desigualdad, exclusión y globalización: Hacia la construcción multicultural de la igualdad y la diferencia". En *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, Madrid: Edit. Trotta, 195 - 233.
- Devenir, Sofía. 2018. Entrevista en Rev. *Bello Público*. En: <http://www.revistabellopublico.cl/index.php/rbp-interviu/entrevistas/119-sofia-devenir> Última consulta: 20 de marzo de 2018.
- Dussel, Enrique. 2000. "Europa, modernidad y eurocentrismo". En Edgardo Lander (Edit.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Caracas, UNESCO-IESALC/ Edics. Faces-UCV.
- Echeverría, Bolívar. 1994. *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*, CDMX: UNAM/El Equilibrista,
- . 2008. "El ethos barroco y los indios". En *Revista de Filosofía Sophia*, Quito-Ecuador: N° 2, Disponible en www.revistasophia.com
- . 2010. *Modernidad y Blanquitud*, México D.F: Editorial ERA.
- . 2011. *Antología. Bolívar Echeverría. La crítica de la modernidad capitalista* (Coord. y edit: Gonzalo Gosalvez), La Paz: Oxfam/ Vicepresidencia del Estado /Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional.
- Escobar, Arturo. 2013. "En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico". En Rev. *Tábula Rasa* #18 Bogotá, ene-jun, 15 -42.
- Escobar, Ticio. "Arte popular: el desafío contemporáneo". En Rev. *Estudios Curatoriales*, Año 3 N° 4, Buenos Aires: UNTREF, 2016. En http://untref.edu.ar/rec/num4_trabajos2.php
- Fals Borda, Orlando. 2008. *El socialismo raizal y la Gran Colombia bolivariana. Investigación Acción Participativa*, Caracas: Editorial El Perro y La Rana.
- . 2008. *Hacia el socialismo raizal y otros escritos*, Bogotá: Ediciones CEPA y Desde Abajo.
- Fanon, Frantz. (1961) 2007. *Los condenados de la tierra*, CDMX: FCE.
- . (1952) 2009. *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Akal.
- Federici, Silvia. 2017. "Silvia Federici: "Vivimos una nueva caza de brujas". En *Resumen*, 03/10/2017. En <http://www.resumenlatinoamericano.org/2017/10/03/silvia-federici-vivimos-una->

- nueva-caza-de-brujas/ Última consulta: 16 de octubre de 2017.
- . *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Quito: Ediciones Abya Yala/ Instituto de Estudios Ecológicos del Tercer Mundo, 2015.
- Fernandes, Estevão Rafael. 2017. “*Existe índio gay?*” *A colonização das sexualidades indígenas no Brasil*, Curitiba: Editora Prismas.
- Fernández- Savater, Amador y Achille Mbembe. Achille Mbembe. 2016. “Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume forma visceral” (Entrevista). En *El diario*, sección Interferencias, Madrid: 17 de junio.
- y Jacques Rancière. 2016. “La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada” en *Público*, 2010. En https://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado?doing_wp_cron=1557097337.3310489654541015625000 Última consulta 20/05/2016.
- Ferrus, Diane. 2007. "Un Poema Para Sarah Baartman". En *La revista del New Negro*, 05 de octubre. En: <http://www.thenewblackmagazine.com/view.aspx?index=1014>. Consulta: 10 de diciembre de 2015.
- flores, valeria. 2013. *Interrucciones. Ensayos de poética activista Escritura, política, educación*, Neuquén (Arg.): La Mondonga Dark.
- Fonseca, Vanessa. 1997. “América es nombre de mujer”. En *Revista Reflexiones* N° 58 Num. 1, San José: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica. En <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/issue/view/1160> Ultima consulta 16/04/2016.
- Foster, Hal. 2001. “El artista como etnógrafo”. En *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 173 -207.
- Foucault, Michel. 1977. *La Historia de la Sexualidad I: La Voluntad del Saber*. México DF: Siglo XXI.
- . 1999. “La ética del cuidado de sí como práctica de libertad” en *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona (Esp.): Paidós.
- . (1978-79) 2007. *Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Buenos Aires, FCE.

- Fraga, Eugenia. 2013. "El pensamiento binario y sus salidas. Hibridez, pluricultura, paridad y mestizaje" en *Revista Estudios Sociales Contemporáneos* N°9, Buenos Aires: IMESC-IDEHESI-CONICET, octubre, 66 -75.
- Franco, Jean. 1996. "Desde los márgenes al centro. Tendencias recientes en la teoría feminista" en *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile: Edit. Cuarto propio.
- Freire, Paulo. 1973. *Extensión o comunicación*, México: Siglo XXI Editores.
- . 1993. *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*, México: Siglo XXI.
- . 2003. *El grito manso*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fuentes, Marcela. 2009. "Entrevista a Giuseppe Campuzano". En '*Ciudadanía Staging: Derechos Culturales de las Américas*, Bogotá: Instituto Hemisférico de Performance y Política (Digital video library), agosto. Disponible en <http://hidvl.nyu.edu/video/003462248.html>.
- Galindo, María. 2014. *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*, Buenos Aires: Lavaca.
- . 2014. "Decolonizar la historia, el conocimiento, el deseo". En *Decolonizar el museo*, Barcelona, ESP: MACBA, 27/11/2014. En <https://www.youtube.com/watch?v=pg8qf9NhcbM> Consultado: 8 de marzo_2016.
- . 2015. "Conversa sobre *A despatriarcar* y *Espejito Mágico*". En *La Libre* de Barranco, Lima. En <https://www.youtube.com/watch?v=HnYFUDbbL2s> Última consulta: 8/12/2015.
- . 2016. Conferencia magistral de la integrante de Mujeres Creando. En *Jornadas Andinas de Literatura JALLA*, La Paz: Universidad Pública. <https://www.youtube.com/watch?v=AJKzPGWrY-U> Última consulta: 23 de noviembre de 2018.
- . 2017. *No hay libertad política si no hay libertad sexual*, La Paz: Mujeres Creando.
- Galtung, Joan. 2003. *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización* (Trad. Teresa Toda), Bilbao: Bazeak.
- Geidel, Molly. 2010. "Una mirada desde afuera. Explicando el fracaso de una colaboración con Principio Potosí". En Rivera Cusicanqui, S y El Colectivo, *Principio Potosí Reverso*, Madrid, Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 56 -60.

- Gil, Silvia L. 2011. *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giroux, Henry. 2013. "Más allá de la máquina de la desimaginación". En *Mundo Siglo XXI*, Revista del CIECAS-IPN, Núm. 31, Vol. IX, 39-49.
- Glissant, Édouard. 1990. *Poétique de la Relation*, París: Gallimard.
- . 2006. *Tratado del Todo-Mundo* (trad. María Teresa Gallego), Barcelona (Esp.): El Cobre Ed.
- Goffman, Erving. 1970 "Sobre el trabajo de la cara". En *Ritual de la Interacción*, Buenos Aires: Editorial Contemporáneo, 13-47.
- Gómez-Peña, Guillermo. (1999) 2011. "Performance artística y acción social. En defensa del arte del performance". En José Jiménez (editor), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid: MEIAC/Turner.
- . 2016. "En defensa del Performance" en Rev. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: año 11, n. 24, pp. 199-226, jul./dez, 2005.
- Gómez Pedro P et. al. 2014. *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*, Duke: Ediciones del Signo.
- Gómez, Pedro P. 2014. "Introducción: Trayectorias de la opción estética decolonial". En Pedro Pablo Gómez (comp.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*, Buenos Aires: Edics. del Signo, 9 -25.
- González, Lelia. 1980. "Racismo e sexismo na cultura brasileira" en *Temas e população negra no Brasil*, Rio de Janeiro, IV Encuentro anual da posgraduação e pesquisa en ciencias sociais.
- González-Stephan, Beatriz. 1996. "Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano". En *Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas Identidades y Ciudadanías*, Caracas: Editorial Nubes y Tierra Nueva Sociedad, 17 -48.
- Grusisnky, Serge. 1986. "Normas cristianas y respuestas indígenas". En Rev. *Historias 15*, Ciudad de México: Dirección de Estudios Históricos del INAH, oct -dic., 31 -41.
- . 2006. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492 - 2019)*, Ciudad de México: FCE.

- Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2015. *Micropolítica. Cartografías del deseo*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Guillaumin, Colette. 1978. "Pratique du pouvoir et idée de Nature. L'appropriation des femmes". En: *Questions Féministes*, No. 2, les corps appropriés. Febrero, 5-30. En <http://www.jstor.org/stable/40619109> Última consulta 03/03/2019
- Gutiérrez, David; Evangelista, A y Anne, AM. 2018. "Mujeres transgénero trabajadoras sexuales en Chiapas: las violencias del proceso de construcción y reafirmación de su identidad de género". En *Sociológica*, año 33, número 94, mayo-agosto, 139-168.
- Guzmán Arroyo, Adriana A. 2017. "Un Feminismo donde quepan muchos feminismos". En *La Paz: La Migraña 21*, mayo. Disponible en https://migrana.vicepresidencia.gob.bo/articulos/un-feminismo-donde-quepan-muchos-feminismos/?fbclid=IwAR2eTfGRSJDQcFZSw09fYDgIJe-0I51WaCCk-sgryzPatCSj0Bno5GP_ss8 Última consulta 12/03/2019.
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del Otro". En *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito, EC: UASB/IEP/Javeriana, 431 -458.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra/ Universitat de Valencia/ Instituto de la Mujer.
- Harding, Sandra. 2002. "¿Existe un método feminista?" en Eli Bartra (Comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, Ciudad de México, MX: Programa de Estudios de Género UNAM/ Universidad Autónoma Metropolitana.
- Hernández Gómez, Raquel. 2015. *Transitos Masculinos. Encarnación de género en el arte de la performance* (Tesis de Maestría en Estudios Culturales sin publicar), Chiapas: Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas. Disponible en <http://www.repositorio.unach.mx/jspui/handle/123456789/3124>
- hooks, bell. 2018. "eros, erotismo y proceso pedagógico". En *Pedagogías transgresoras*, Santa Fe, AR: Bocavularia ediciones.
- Hoechtl, Nina, Coco Gutiérrez-Magallanes, Julianne Gilland y Rian Lozano. 2016. *Entre Palabra e Imagen. Galería de Pensamiento de Gloria Anzaldúa*, Ciudad de México, MX: UAEM, abril – marzo.
- Holland-Kunz, Barbara. 1996. *Ecofeminismos*, Madrid, ESP: Cátedra/Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.

- Horswell, Michael J. 2003. "Toward an Andean theory of ritual same-sex sexuality and third-gender subjectivity". En Pete Segal (Edit.) *Infamous desire: Male homosexuality in colonial Latin America*, EEUU: Universidad de Chicago.
- . (2005) 2010. *La decolonización del "sodomita" en los andes coloniales*, Quito: Abya Yala/Universidad Politécnica Salesiana.
- . 2016. "The museum cross -dressed as a museum. Neo-barroque language and peripheral activist aesthetics in *El museo travesti del Perú*". En *Journal of Language and Sexuality* 5:2, USA: Benjamin Publishing Company, 222 – 249.
- Jaime, Martín (Ed.). 2017. "Colonialidad, multitudes maricas y comunidades espirituales en el mundo contemporáneo. Rutas de análisis" en *Diversidad sexual y sistemas religiosos. Diálogos transnacionales en el mundo contemporáneo/ Sexual diversity and religious systems. Transnational dialogues in the contemporary world*, Lima: CMP Flora Tristán/ UNMSM, Programa de Estudios de Género.
- Jay, Martin. 2003. "Regímenes escópicos de la modernidad". En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Khatibi, Abdelkebir. 2001. "Maghreb Plural". En Walter Dignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Del Signo,
- Kauffman, Linda. 2000. *Malas y Perversos. Fantasías de la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid: Cátedra.
- Lacan, Jacques. 2019. *El Seminario 15. El acto psicoanalítico, 1967/68*. En <http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario15.htm> Última consulta: 6 de enero.
- Laddaga, Reinaldo. 2010. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- La Fountain-Stokes, Larry. 2009. "Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú", Nueva York: Hemispheric Institute. En <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista> Última consulta: 25 de noviembre de 2016.
- Lagunas, Cecilia. 1996. "Historia y género. Algunas consideraciones sobre la historiografía feminista", Buenos Aires: *La Aljaba, segunda época, Rev. de Estudios de la Mujer*, Vol. 1, Universidad Nacional de la Pampa.

- Lander, Edgardo. 2000. "Ciencias Sociales. Saberes coloniales y eurocéntricos" en Edgardo Lander (Edit.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Caracas: UNESCO-IESALC/ Edics. Faces-UCV, 11-58.
- Le Breton, David. 2017. "El dolor, una cuestión de sentido". En *Página 12*, Buenos Aires: 16 de marzo.
- . 1999. *Antropología del dolor*, Barcelona, ESP: Seix Barral.
- Lemebel, Pedro. 2011. "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)" en Rev. *Anales Séptima Serie*, N° 2, noviembre
- León, Aurora. 1978. *El museo, teoría, praxis y utopía*, Barcelona, ESP: Cátedra.
- León, Merysol. 1997. "Una Propuesta Accional en los 90". En *Revista Estética*, N° 1 Mérida, VE: CDCHT/CIE, 111-116.
- Lerner, Gerda. 1990. *La creación del patriarcado*, Barcelona, ESP: Editorial Crítica.
- Ley 18/1987, de 7 de octubre, que establece el día de la Fiesta Nacional de España en el 12 de octubre, 1987. En https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1987-22831 Último acceso: 22/01/2017
- Leyva, Xolchitl, y Shannon Speed. *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de colabor.* Mexico DF: Flacso Ecuador-Guatemala, 2008.
- Longoni, Ana. 2019. "Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina", Buenos Aires, Revista Caiana #14 primer semestre, 63-74.
- et al. 2012. *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: MNCARS.
- Loza, Santiago. 2008. *Rosa Patria. Un retrato de Néstor Perlongher y su militancia olvidada*, Buenos Aires: Mandrágora Producciones/INCAA.
- Luhmann, Niklas. 1998. "Comunicación y acción". En *Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general*, México/ Santa Fé de Bogotá: Universidad Iberoamericana: CEJA, Pontificia Universidad Javeriana.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género". En *Tábula Rasa*, Cundinamarca: Universidad del Colegio Mayor, 73 -101.
- Llosa, Claudia. *Loxoro*, Lima: Patria Producciones, 2011, 18 min 54 seg.

- Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto" en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: IESCO-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007.
- . "Aimé Cesaire y la crisis del hombre europeo" en Aimé Cesaire, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal, 2006, 173 -196.
- . 2017. "El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial" en Sevilla: *Iberoamérica Social*, 17 de julio.
- Mamani Huallo, Armando. 2011. "Decolonización y despatriarcalización: Pilares del estado plurinacional". En *La Época*, 30/01/2011. Disponible en <http://www.la-epoca.com.bo/2018/06/04/descolonizacion-y-despatriarcalizacion-pilares-del-estado-plurinacional/> Última consulta: 15 de diciembre de 2018.
- Maquieira, Valeria. 2001. "Género, diferencias y desigualdad" en Beltrán E, Maquieira V, Álvarez S, Sánchez C. *Feminismos: debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza, 127-190.
- Marcos, Sylvia. *Taken from the Lips. Gender and Eros in Mesoamerican Religions*. Boston: MA: Brill, 2006.
- . 2011. "Erotismo indígena y moralidad colonial, los confesionarios de Nueva España". En *Tomado de los labios. Género y eros en Mesoamérica*, Quito: Abya Yala/ Universidad Politécnica Salesiana, 119 -137.
- Marramao, Giacomo. 1998. *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, Barcelona, ESP: Paidós.
- . *Mínima temporalia. Tiempo espacio, experiencia*, Barcelona, ESP: Gedisa, 2009.
- Maturana, Humberto y Gerda Verden-Zöllner. 2003. *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano. Desde el patriarcado a la democracia*, Providencia (Chile): J C. Sáez Editor.
- Mayora, Diken. 2019. "La Resistencia Espiritual Y Religiosa Entre Los Esclavos Yoruba Y Congo En América". En *Cultura y pensamiento de los pueblos negros* 17 de enero. En <http://culturaypensamientodelospueblosnegros.com/resistencia-espiritual-religiosa-esclavos-yoruba-congo-america/>
- Mbembe, Achille. 2016. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona (Esp.): Futuro Anterior ediciones/ NED ediciones.

- Mendoza, Breny. 2014. “La epistemología del Sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano” en Yuderkis Espinoza, D. Gómez y K. Ochoa (editoras), *Tejiendo de otro modo. Feminismo epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Edit. UC (Universidad del Cauca), 91 - 104.
- Mesquita, André. 2011. *Insurgências poéticas: arte activista y ação coletiva*, Sao Paulo: FAPESP/Ana Blume.
- Mignolo, Walter. 2008. “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”. En *Tábula Rasa*, Bogotá: No.8, 243-281, enero-junio. En <http://www.revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf>
- . 2010. “Aesthesis decolonial” En Rev. *Calle 14* Vol. 4, N° 4, Bogotá: enero -junio.
- Missé, Miquel. 2012. “El impacto de la patologización en la construcción de las subjetividades trans” en *Transexualidades. Otras miradas posibles*, Barcelona (Esp.): Ediuoc.
- . 2018. *A la conquista del cuerpo equivocado*, Barcelona/Madrid: Editorial Egales.
- Moraña, Mabel. 1998. “Mímica, carnaval, travestismo: Máscaras del sujeto en la obra de Sor Juana”. En Petra Schumm (ed.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt/Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Morris, Meaghan. 2017. “Una conversación con Meaghan Morris a propósito de “Banality in Cultural Studies” por Daniela Villegas-Mercado En *Revista LiminaR Estudios sociales y humanísticos* vol. XV, núm 2, México: jul- dic, 181 -212.
- Naranjo, Claudio. 2019. “La sed de amor es una de las grandes causas del sufrimiento en el mundo”. En *Entrevista RT*, 28 de febrero. En https://www.youtube.com/watch?v=-_0MIPyrFbs Última consulta 24 de marzo de 2019.
- Navarro, David. 2019. “Como mujer, tuve miedo de que un hombre me atacara por la noche, ahora que soy hombre soy yo quien da miedo”. En *Tribus Ocultas*, Madrid: 22 de enero. En https://www.lasexta.com/tribus-ocultas/libros/como-mujer-tuve-miedo-que-hombre-atacara-noche-ahora-que-soy-hombre-soy-quien-miedo_201901215c46cc260cf2953d8644c362.html Última consulta 23/01/2019.
- Nogales Epíndola, Jhonatan. 2014. “Despatriarcalización”. En *Mirando la*

- Despatriarcalización*, 1er Concurso de artículos sobre la despatriarcalización en el Estado Plurinacional de Bolivia. “Reestableciendo el vivir bien”, La Paz: Unidad de Despatriarcalización.
- Ontiveros, Martha. 2010. “*Performance* y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana”. En *Convergencia. Rev. de Ciencias Sociales*, #54, México D.F: UAEM, septiembre - diciembre, 93-110.
- Orozco, Efren, Luis Fernando Arana y Juan José Esquivel. 2000. *Paulo Freire constructor de sueños*, IMDEC/ cátedra Paulo Freire del ITESO. En UNO Internacional <https://mx.unoi.com/2016/12/01/paulo-freire-constructor-de-suenos/>
- Pacheco, Lourdes. 2004. “El horizonte epistémico del cuerpo”. En *Rev. Región y Sociedad*, Vol. XVI N° 30, CDMX: Colegio de Sonora.
- Padró, Carla. 2003. “Museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, en Lorente J.P. et. al. *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, ESP: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Paredes, Julieta. 2010. *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, La Paz, CEDEC y Mujeres Creando Comunidad (3a. Edición).
- . 2017. “El feminismocomunitario: la creación de un pensamiento propio” en *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 7, No 1, Enero / Junio.
- Page McBee, Thomas. 2019. *Un hombre de verdad*, Madrid: Planeta.
- Perlongher, Nestor. 1988. “Matan a una marica”, *Rev. Fin de Siglo* n° 16, Buenos Aires: octubre.
- . 1993. *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Preciado, Beatriz. 2004. “Entrevista a Beatriz Preciado por José L. Castilla: Conversaciones en torno a la teoría queer”. En <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-UfnjtVOD60J:artilleriainmanente.blogspot.com/2012/04/entrevista-beatriz-preciado-por-jose-l.html+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=ec>.
- . 2008. *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa Forum.
- . 2009. “Historia de una palabra: *queer*”, Barcelona, ESP: *Parole de queer*, no 1.

- Preciado, Paul B. 2004. "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...". En *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, Nº 54, , 20-27.
- . 2018. "La izquierda bajo la piel. Um prólogo para Suely Rolnik". En Suely Rolnik, *Esferas da insurreiçãõ*, São Paulo: n-1 edições,
- Púa, Franklin. Entrevista a Julio Tavares, en *Voces Milenarias. El Saber de AbyaYala*, Quito: Emisora de la Universidad Nacional de Colombia, 28 de febrero, 2015.
- Quijano, Anibal. 1992. "Colonialidad y modernidad/racionalidad", en Lima: *Perú indígena*, vol. 13, nº. 29,
- . 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social" en *Journal of World Systems Reserch*, VI, 2, 342-386.
- . 2014. "Colonialidad del poder y clasificación social" en Danilo Assis Clímaco (Selección), *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*, Buenos Aires, CLACSO, 285-330.
- Quintero, Pablo. 2010. "Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina". En *Papeles de Trabajo* Nº19, *Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, junio.
- Radi, Blas. 2017. "Yo soy Juan" en *Rev. Anfibia*, CABA: Universidad Nacional de San Martín. En <http://revistaanfibia.com/ensayo/yo-soy-juan/>. Última consulta: 18 de abril de 2018.
- Ranciere, Jacques. 2003. "El orden explicador". En *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona (Esp.): Editorial Laertes.
- . 2009. "Las paradojas del arte político". En *Revista Criterios*, La Habana: Nº36, Cuarta Época, 65-91.
- . 2011. "Los hombres como animales literarios". En *El tiempo de la Igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, ESP: Herder, 79 -100.
- Red CSur. *Encuentro 10 Años*, Buenos Aires, octubre, documento inédito, 2018.
- Reguillo, Rosana. 2006. "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros". En José Miguel Pereira y G. Mirla Villadiego Prints (Edits). Alfredo Duplat Ayala (Coord.), *Entre miedos y goces. Comunicación, vida*

- publica y ciudadanías*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/UNESCO, 25 - 54.
- Restrepo, Eduardo. 2005. *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las Colombias negras*, Popayán: Universidad del Cauca.
- Ricoeur, Paul. 2008. “La realidad del pasado histórico”. En *Tiempo y narración III, El tiempo narrado*, México DF: Siglo XXI, 837-863.
- Richard, Nelly. 2009. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. En revista en línea E-misférica, Nueva York, Hemispheric Institute. En <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard> Última consulta: 20 de octubre de 2014.
- . 2018. *Abismos Temporales. Feminismo, estéticas travesties y teoría queer*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 1990. “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia”. En *Temas Sociales*, N° 11, 49-75.
- . 2006. “Chhximakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos decolonizadores” en Mario Yapu (Comp.), *Modernidad y pensamiento colonizador. Memoria del Seminario Internacional*, La Paz: IFEA/ U-PIEB, 3-16.
- . 2010a. “Principio Potosí. Otra mirada a la totalidad” en *Principio Potosí Reverso*, Madrid/La Paz: MNCARS/El Colectivo,
- . 2010b. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2018. *Un mundo ch'ixi es posible, Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez Bencomo, Albeley. (2010) 2014. *Cuerpos “irreales” + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo*, Quito: Universidad Simón Bolívar /Corporación Editora Nacional.
- . 2014. “La creación. Un dolor trocado en vida vibrante”. En *Sobre los pasos de Antígona* (Catalogo de exposición de videoarte), Caracas: Museo de Arte Contemporáneo.
- . 2016. “Indisciplinar el Género. Propuestas artísticas para humedecer los activismos” (Ponencia presentada en Cuarto Aparte. Plataforma paralela a la

- Bienal de Cuenca) En *Recodo Sx*, Quito. En <http://recodo.sx/indisciplinar-el-genero-propuestas-artisticas-para-humedecer-los-activismos/>
- Rodríguez Bencomo, Albeley. 2017. “Desbinarizar. Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional” en *Rev. Intersticios de la política y la cultura* N° 11, Córdoba, Universidad de Córdoba, 185-212. disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/download/16953/17345>
- Rodríguez Bencomo, A y Daniel B. Coleman. 2019. Entrevista grabada de videollamada por Skype, Quito- Greensboro: 16 de enero.
- Rodríguez, Simón. 2004. *Inventamos o erramos*, Caracas: Monte Ávila.
- Rodríguez-Sarmiento, Víctor M. 2015. “La colonialidad del placer: Disputas y deslindes”. En *Revista Errata* #12. En <http://revistaerrata.gov.co/contenido/la-colonialidad-del-placer-disputas-y-deslindes>
- Rolnik, Suely. 2005. “El ocaso de la víctima”. En *Criterios*, La Habana: Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/zeharrolnikocaso.pdf> Última consulta: 16 de mayo de 2017.
- . 2006. “Geopolítica del chuleo” en *Instituto Europeo para las Políticas Culturales Progresivas*. En <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>
- . 2008. “Furor de archivo”. En *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, núm. 18-19, Bogotá: Universidad El Bosque, 9 -22.
- . 2018. *Esferas da insurreiçãõ. Notas para uma vida não cafetinada*, São Paulo: n-1 edições.
- Rufer, Mario. 2010. “La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales”. En: *Rev. Memoria sociológica*, 14 (28), Bogotá: enero-junio, 11-31.
- Ruido, María. 2002. *Ana Mendieta*, Barcelona, ESP: Editorial Nerea.
- Salcido, Miroslava. 2018. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, CDMX: Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Sandoval, Chela y Gisela Latorre. 2008. “Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color”. En Anna Everett (ed.) *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, Cambridge MA: MIT Press, 81- 108.
- Sarduy, Severo. 1982. *La simulación*, Caracas: Monte Ávila Editores.

- . 1984. “Barroco y neobarroco” en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura* (1972 1ª ed), México: Siglo XXI.
- . 1999. “La simulación” En Gustavo Guerrero y Francois Wahl (Coord.), *Severo Sarduy. Obra Completa* (Tomo II), Barcelona, ESP: ALLCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú.
- Sartre, Jean. (1961) 1963. “Prefacio”. En *Los condenados de la tierra*, México: FCE.
- Sedgwick, Eve K. 1999. “Performatividad queer The art of the novel de Henry James”. En *Nómadas* núm. 10, Bogotá: Universidad Central de Colombia, abril, 198-214. En <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105114274017>
- Segato, Rita L. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- . 2007a. “El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en deconstrucción”. En *Rev. Nueva Sociedad*, marzo-abril.
- . 2007b. “Formaciones Nacionales de Alteridad: Nación y cambio religioso en el Contexto de la Globalización”. En *La nación y sus otros*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- . 2011. “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial” en Bidaseca, Karina, *Feminismos y decolonialidad. Decolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Godot.
- . 2013. “Edipo Negro. La doble negación de género y raza”. En *La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 179 -210.
- . 2015. “Geopolítica del conocimiento: Universidad y país” en Coloquio Internacional *Educación superior latinoamericana y la geopolítica del conocimiento. Universidad democrática y autónoma vs. universidad colonial*, Quito: UASB (manuscrito),
- . 2016. *La guerra contra las mujeres*, Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- . 2018. “Contra el patriarcado, contra el fascismo” (Conferencia) en *Primer Foro Mundial de Pensamiento Crítico*, Buenos Aires: CLACSO, 22/11/2018. En https://www.youtube.com/watch?v=e_b7TC1Jbto Última consulta 03/ 02/2019.

- Serret, Estela. 2001. *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, CDMX: UAM.
- Sierra Maya, Alberto (Comp.). 2011. *Memorias del Primer Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano. Realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, Medellín: Fondo editorial Museo de Antioquia/Fondo Museo de Arte Moderno de Medellín. En https://issuu.com/elmamm/docs/i_coloquio_de_arte_no_objetual_mamm_af18f37f37e19a
- Silverblatt, Irene. 1990. *Luna, sol y brujas. Género y clase en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Senghor, Leopold. 1970. *Libertad, negritud y humanismo*, Madrid: Tecnos.
- Simone, Nina. 2011. “Strange fruit” (original de Bille Holiday, 1939). En Youtube, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tqbXOO3OiOs>.
- Spinoza, Baruch. (1677) 1987. *Ética* (Trad. Vidal Peña), Madrid, Alianza Editorial.
- Tavares, Julio. 2012. *Danca de guerra. Arquivo e arma*, Belo Horizonte: Nandyala.
- Taylor, Diana. 2012. *Performance*, Buenos Aires: Asuntoimpreso Ediciones.
- TGEU. 2016. *Observatorio de Personas Trans Asesinadas*. En <https://transrespect.org/es/research/trans-murder-monitoring/>
- Tijoux, Anita. 2011. “Sacar la voz”. En *La Bala*, Santiago de Chile: Sello Oveja Negra.
- Trexler, Richard. 1995. *Sexo y conquista. Violencia de género, orden político y la conquista europea de las Américas*, Cambridge: Polity Press,
- Tuhiwai, Linda. 2017. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, Navarra: Txalaparta
- Turner, Victor. (1967) 1980. *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 102-123.
- Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*, Madrid: Ediciones Melusina.
- . 2015. “Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local”. En Carrasco, Raúl y Fernando Lanuza (eds.). *Del queer al cuir. Políticas de lo irreal*, Santiago de Querétaro: UAQ/Fontamara.
- . 2015. “Decolonizar el Género: el reto pendiente de las multitudes de Abya Yala”, Manuscrito, Tijuana: COLEF.

- Castro, Roberto y Verónica Vásquez García. 2009. “Masculinidad hegemónica, violencia y consumo de alcohol en el medio universitario”. En *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 14, 701-719.
- Ventrella, Francesco. 2017. “Relações abstratas e empatias queer”. En Adriano Pedrosa y André Mesquita (editores), *Histórias da sexualidade: Antologia*, São Paulo: MASP.
- von Werlhof, Claudia. 2009. *Teoría Crítica del Patriarcado*, Oaxaca: La palapa editorial.
- y Behmann M. 2010. *Teoría crítica del patriarcado: hacia una ciencia y un mundo ya no capitalistas ni patriarcales*, Frankfurt: Peter Lang.
- Wade, Peter. 2000. *Raza y etnicidad*, Quito: Ediciones Abya Yala.
- Walsh, Catherine. 2002. “Las geopolíticas de conocimiento y colonialidad del poder: entrevista a Walter Mignolo”. En C. Walsh, F. Schiwy y S. Castro-Gómez (Edits.), *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*, Quito: Ecuador, Abya Yala, 17-40.
- y Edison León. “Afro-Andean thought and diasporic ancestry” en M.P. Banchetti Robino and C.R. Headley (editores), *Shifting the geography of reason: Gender, science and religion*, UK: Cambridge Scholars Press, 2006, 211 -224.
- . 2008 “Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político- epistémicas de refundar el Estado” Rev. *Tabula Rasa*, Bogotá: No.9, julio-diciembre, 131-152.
- . 2013. *Pedagogías decoloniales. Prácticas de resistir, (re)existir, (re)vivir Tomo I*, Quito: Abya Yala.
- . 2015. “Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales”. En *Clivajes*. Revista de Ciencias Sociales, Año II, Núm. 4, julio-diciembre
- . 2016. “On Gender and its Otherwise”. In: Harcourt W. (eds), *The Palgrave Handbook of Gender and Development*, London: Palgrave Macmillan, 34 – 47.
- . 2019. “Deshumanidad(es). Nuevas configuraciones del poder patriarcal-capitalista -colonial”. En *Conferencia*, Bogotá: Universidad Central, 6 de febrero.
- Wiener, Gabriela. 2017. “Las transfemininas somos las más expuestas, denigradas y asesinadas del colectivo LGTBQI”. En *La República* Lima: 24 de diciembre. En

<https://larepublica.pe/domingo/1161891-las-transfemeninas-somos-las-mas-expuestas-denigradas-y-asesinadas-del-colectivo-lgtbqi>, última consulta: 24/12/2018.

Williams, Antoine. 2016. "Because They Believe in Unicorns". En *Instalations. Antoine William Art*, Greensboro: *Museo de Elsewhere*. Disponible en <https://antoinewilliamsart.com/section/467153-Because-they-Believe-in-Unicorns.html> Última consulta 07/02/2019.

Williams, Patrick. 2006. "¿Cuerpos de la evidencia? Perspectivas sobre la encarnación africana". En Elvira Dyangani Ose, *Olvida quién soy*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno/ Cabildo de Gran Canaria.