

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Cuerpo vivido y performatividad cotidiana

Narrativa política de los cuerpos de la diversidad sexogenérica y funcional en las performances de Daría Castro, Nicolás Sandoval y Lisa Bufano (2010-2017)

Nancy Patricia Moreno Guamán

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2021



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Nancy Patricia Moreno Guamán, autora de la tesis intitulada “Cuerpo vivido y performatividad cotidiana: narrativa política de los cuerpos de la diversidad sexogenérica y funcional en las *performances* de Daría Castro, Nicolás Sandoval y Lisa Bufano (2010-2017)”, 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 Magíster en Estudios de la Cultura 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 lo 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/a 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.

09 de noviembre de 2021

Firma: _____

Resumen

Esta tesis conjuga los estudios sobre el cuerpo desde la lectura de las corporalidades disidentes de la normatividad funcional y sexogenérica y los debates sobre la mirada. Analiza el cuerpo como repertorio histórico en las *performances* de Daría Castro –La Maracx—, Lisa Bufano y Nicolás Sandoval, artistas y activistas de las corporalidades desbordantes, y a través de la lectura del vínculo indisoluble entre las propuestas artísticas y la cotidianidad busca comprender el sentido de hacer política desde la presencia pública de las corporalidades y su potencia para desacomodar los imaginarios y cuestionar la ideología de la normalidad.

De este modo, la investigación se despliega en tres unidades. Por un lado, aborda el cuerpo y la heteronormatividad, por otro, el cuerpo desde la discapacidad y, finalmente, el cuerpo y la noción de espacio. En el primer capítulo, con La Maracx, se redimensiona el cuerpo trans y las violencias avaladas desde la hegemonía heterosexual. Luego, a partir del trabajo de Lisa Bufano, me ubico junto a los cuerpos discapacitados para reflexionar sobre la ideología de la norma y la sociedad discapacitante. En el tercer apartado, mediante la exploración de las *performances* y escritos de Nicolás Sandoval, me acerco a las corporalidades que se nombra a sí mismas y se hacen espacio. Distintas lecturas sobre la mirada y la *performance* atraviesan de manera transversal todos los capítulos en pos de evidenciar el cuerpo como narrativa política.

Las consideraciones finales de este trabajo subrayan la fuerza desestabilizadora de las corporalidades diversas al hacer presente, a través de su aparición pública y formas de nombrarse, los miedos, prejuicios y mandatos científicos y sociales que han obstruido la posibilidad de germinar relaciones políticas puestas en valor desde las tensiones, afectos y disputas de sentido. Más que un análisis distante, este trabajo nace de una lectura frente al espejo y una revisita a las miradas que desde la infancia me alejaron de los cuerpos que soy o puedo ser: cuerpo transformado, cuerpo extendido, corporalidad inabarcable.

Palabras clave: activismo, discapacidad, espacio, normalidad, arte, albinismo

A mi madre que me bendice cada día con sus acciones y palabras amorosas.

A mi padre y mi hermano que me abrazan desde las estrellas.

A mis hermanas Susana y Yolanda, por cuidarme siempre.

A Cristina Burneo Salazar y Karina Marín, por su generosidad y compromiso con la vida, por incentivarme a seguir preguntando.

A Álex Schlenker, por acompañar mis búsquedas desde el día uno, por sus ánimos y apoyo constante.

Agradecimientos

Gracias a las mujeres de mi familia por ser las primeras compañeras de las que aprendí el valor de desobedecer y recomenzar. Gracias por darme la certeza de saber que hay un cálido hogar donde cada una de ustedes se encuentre.

Gracias Daría, La Maracx querida, por dejarme entrar a tu vida y a la vez habitar mi cuerpo con los recuerdos que activas. Abrazo tu existencia inconforme.

Gracias a Gina y Norma por haberme brindado su tiempo, cariño y confianza. En mi corazón resuenan siempre sus palabras. Gracias a mis compañeras/os, profesoras/es de la maestría por su predisposición para hacer del aprendizaje una experiencia de solidaridad y cuidados.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Epistemología política del cuerpo.....	21
1. El cuerpo como narrativa política.....	21
2. La <i>cuerpa</i> hacia adentro	29
Capítulo segundo Politizar las miradas	37
1. Imaginarios en torno a los cuerpos de la diversidad funcional.....	38
2. Performar desde el cuerpo protésico	46
Capítulo tercero Hacerse sitio: complejizar el espacio.....	55
1. Lugares en disputa desde el albinismo	57
2. Discursos en torno al espacio	60
Conclusiones.....	67
Obras citadas.....	71
Anexos.....	75
Anexo 1: Texto presentado en la perfoponencia de La Maracx	75
Anexo 2: Texto escrito por Nicolás Sandoval	80
Anexo 3: Manifiesto albino, por Nicolás Sandoval.....	82

Figuras

Figura 1. Daría La Maracx	22
Fuente: Archivo de la activista	22
Figura 2. La Maracx. Performance en evento del frente activista de personas transfemeninas y gays del Ecuador Nueva Coccinelle	33
Figura 3. Fotograma. Lisa Bufano en el inicio del registro audiovisual de la <i>performance Mentally Fine</i> , 2010	48
Figura 4 Fotograma. Lisa Bufano hace una coreografía en el piso. Registro audiovisual de la <i>performance Mentally Fine</i> , 2010.....	48
Figura 5. Fotograma. Lisa Bufano hace una coreografía en el piso. Registro audiovisual de la <i>performance Mentally Fine</i> , 2010.....	49
Figura 6. Fotograma. Lisa Bufano se eleva desde el suelo utilizando prótesis. Registro audiovisual de la <i>performance Mentally Fine</i> , 2010	49
Figura 7. Fotograma. Lisa Bufano mirando hacia la calle recorre el estudio sobre sus cuatro extremidades. Registro audiovisual de la <i>performance Mentally Fine</i> , 2010	50
Figura 8. Nicolás Sandoval en Rey del hielo. Fotografía de Lorna Remmele, 2018	57
Figura 9. Nicolás Sandoval en Mendicante. Fotografía de Gonzalo Tejeda, 2016	63

Introducción

En los debates contemporáneos sobre el cuerpo este es abordado desde narrativas que sobrepasan nociones biológicas o binarias entre cuerpo y alma. Por ello, la presente propuesta de investigación quiere indagar en el cuerpo como enunciado dinámico de lo político a partir de la *performance* y el sostenimiento de la mirada. Con esta finalidad, estableceré una aproximación teórica a las concepciones de *performance*, espacio, régimen de la visión y cuerpo. El trabajo se desprenderá principalmente del análisis de las *performances Cuerpos Censurados* de Daría Castro; *Mentally Fine* de Lisa Bufano; y *Mi blanco* de Nicolás Sandoval, desarrollados entre los años 2010 y 2017. Sin embargo, otras producciones del/las artistas mencionadas serán el complemento para aproximarme a una comprensión de la potencia política de sus corporalidades.

Las prácticas seleccionadas tienen como hilo común la particularidad del cuerpo desde el cual se expresan el/las artistas (que se autodenominan artivistas¹ en el caso de Daría Castro y Nicolás Sandoval), de ahí que este trabajo investigativo proponga dos líneas de estudio: por una parte, analizar la narrativa político-corporal de sus *performances* y, por otra, abordar las tensiones entre tales prácticas, la mirada y el espacio.

El interés por desarrollar esta investigación surge de mi relación personal con Daría, compañera travesti que desde su autoidentificación como transfeminista ha elaborado una serie de textos y prácticas que nacen de su vivencia en el proceso de transición de Darío a Daría. “La Maracx”² es el seudónimo con el que realiza sus intervenciones artísticas relacionadas con problemáticas de género, tales como el acoso sexual y la discriminación. Posteriormente, este interés se amplió hacia las propuestas de Bufano y Sandoval, quienes desde su materialidad corporal también me permiten abordar la cuestión de la mirada y la normatividad en torno a cuerpos inesperados, así como su relación con el espacio público.

¹ De acuerdo a la Fundación del Español Urgente (Fundéu), “artivista” refiere a la persona que, por medio del arte, realiza acciones encaminadas a sensibilizar, visibilizar o denunciar situaciones políticas, ambientales, económicas, etc. que desea exponer con el objetivo de problematizarlas y/o transformarlas.

² En adelante, me referiré a Daría como La Maracx, dado que es el nombre que utiliza en sus *performances*, pero, sobre todo, porque es el nombre que ha elegido luego de su transición.

¿Por qué hablar de lo que “no soy”? fue una pregunta constante hecha por quienes escucharon las búsquedas de este trabajo cuando aún estaba en ciernes. El cuestionamiento tiene una respuesta que no es tan sencilla asumir: a mí me interpelan esos cuerpos otros que pude haber sido yo y de los que me guardo la posibilidad de ser en un futuro: el cuerpo de la diversidad funcional, el cuerpo alejado de la norma, incluso el cuerpo que envejece y por descontento pasa a ocupar un lugar de sombra en la sociedad. Esta interpelación la asumo como una postura política para pensar qué intercambios y pugnas subyacen alrededor de las corporalidades desbordantes. Pienso en las estéticas, en los juicios *a priori*, en las emociones en juego dentro de la interacción que proponen el/las artistas escogidas.

Si bien en primera instancia la elección de este/estas tres artistas pudiera parecer inconexa, su selección se debe a que cuando hablo del cuerpo diverso, hablo de las corporalidades que no entran en los parámetros de una “normalidad” heteronormativa y/o funcional. Al respecto, las teorías críticas sobre la diversidad funcional y sobre la sexualidad y el género se presentan como unas aristas fundamentales para el abordaje de las prácticas artísticas escogidas, pues considero que me permitirán profundizar en la manera cómo se asume la diversidad funcional y sexogenérica, es decir, en los sentidos contruidos alrededor de las presencias que desencajan con el ideal del cuerpo normado, perfecto, loable y deseado por el orden moderno occidental. De ahí mi interés por los imaginarios interpelados.

En este punto y a manera de recordatorio personal, quiero agregar que el cuerpo en el que pienso no es únicamente el cuerpo delimitado por la piel sino también el cuerpo que se extiende con la prótesis, por ello, recorro a Lisa Bufano, para vislumbrar la dificultad de poner en palabras aquel cuerpo transformado.

Este trabajo, por tanto, pretende dialogar y releer los estudios sobre el cuerpo diverso —sexogenérico y funcional— que han sido elaborados por investigadoras/es y activistas en EEUU, México y España y que se me presentan como una posibilidad para hablar de un entorno más cercano, así como para poner en cuestión qué se replica o qué se ha problematizado a nivel social. No puedo dejar de mencionar que, aunque en otras coordenadas geográficas dichos estudios han marcado un camino, en el contexto más próximo las diversidades aún cargan con el estigma de la patología o el error, por ello, el diálogo entre teoría y vivencias resulta fundamental.

De lo mencionado se desprende la siguiente pregunta de investigación que guiará este trabajo: ¿Cuál es la narrativa político-corporal de las *performances*

seleccionadas en relación a la mirada y el espacio? En búsqueda de claridades ante esta inquietud y motivación personal me centraré en la performatividad como hecho inherente al cuerpo, asimismo, abordaré las prácticas de la diversidad funcional y sexogenérica como estrategias o modos de interpelación ante los imaginarios sociales hegemónicos y, además, esbozaré la idea de presencia para comprender las disputas de sentido que generan las corporalidades disidentes cuando toman parte de los espacios de relacionamiento social.

El trabajo de investigación se realizará bajo un enfoque interdisciplinar. Para su desarrollo se tomará en cuenta discusiones contemporáneas en torno al cuerpo, la *performance* y el espacio (o espaciarse, como se propone más adelante), asimismo, se recurrirá a la revisión teórica de los estudios que problematizan los regímenes de la mirada.

Desde antes de decidirme por la temática de este trabajo me han acompañado incógnitas sobre lo que las compañeras feministas llaman “poner el cuerpo”. He sentido que ese “poner el cuerpo”, de tanto decirse, a veces es un eco más que una realidad y que, sin embargo, ese cuerpo enunciado como puesto (enfrentado o compartido), guarda la potencialidad de ser transgresor, no únicamente como consigna de lucha sino como modo de supervivencia. Recordaba entonces el sonido de los tacos de aguja de La Maracx llegando a una mesa de diálogo con treinta minutos de retraso. Lucía radiante pero su rostro era serio, tomó el micrófono y entre enojo e ironía dijo: “disculpen que llegue tarde, las *travas* siempre llegamos tarde a todo. Hasta a los derechos”. Y añadió: “y eso que llegué, porque así como me ven vestida, dos taxistas no quisieron hacerme la carrera”.

El interés por comprender el cuerpo no es reciente. David Le Breton (2002) señala que desde finales de los años sesenta el cuerpo se presenta como un nuevo imaginario en prácticas y discursos hasta entonces inéditos: ya sea como “territorio a explorar indefinidamente al acecho de las incontables sensaciones que oculta, lugar del enfrentamiento buscado con el entorno [...], o lugar privilegiado del bienestar o del buen parecido (las formas, *body-building*, cosmética, dietética, etc.)” (151), el cuerpo pasa a ser un tema predilecto del discurso social.

Para el autor, este imaginario atraviesa un proceso de individuación caracterizado en las sociedades occidentales por la “inversión de la esfera privada, preocupación por el yo, atomización de los sujetos, obsolescencia rápida de las referencias y de los valores e indeterminación” (153), lo cual, entendido en el marco de

una estructura social de tipo individualista, desembocará en la concepción del cuerpo que funciona como lugar y tiempo de la distinción, y a su vez, como ancla: “lo único que puede darle certeza al sujeto cuando las relaciones sociales se vuelven precarias”.

Con el recuerdo del retraso de La Maracx me pregunto por si el cuerpo existe antes, o puede estar separado, de la performatividad. Haciendo uso de la metáfora del cuerpo como ancla, pienso en si las *performances* de Sandoval y Bufano pueden ser entendidas como representaciones de la realidad o si la *performance* es parte de la narrativa de la vivencia de las corporalidades diversas.

En el campo del arte, los años sesenta fueron claves para el debate sobre las prácticas artísticas ya que se evidenció una preocupación por el retorno al sujeto y las subjetividades, como escribe Jesús Martínez Oliva (2005, 181): “se manifestó un nuevo interés por el cuerpo como lugar donde se viven de forma traumática los imperativos del orden social y de la subjetividad privilegiada e impositivamente universal (masculina, blanca, heterosexual, occidental)”. Es notorio cómo desde la segunda mitad del siglo XX se empieza a abordar el cuerpo como una preocupación fenomenológica, antropológica y social. En este contexto, mi interés por el cuerpo no está disociado de las subjetividades, por ello, me parece que es importante preguntarse por los sentidos del cuerpo propio, sus emociones y respuestas, más allá de los imaginarios sociales que, aunque los abordaré, poco me dicen sobre la vivencia de aquel cuerpo *otro* que es mirado con todo un bagaje establecido cultural e históricamente.

En este marco, me inclino por abordar las prácticas artísticas como una puesta en discusión de aquellas ideas asentadas y las estrategias o ejercicios de enunciación de quienes son objeto de estas. En tal sentido, considero que la *performance* es una herramienta crítica para pensar el cuerpo como una existencia en pugna, en diálogo, en re-creación constante. Me parece que señalar que hay unos discursos de normalidad que continúan vigentes es importante en la medida en que me permite hablar de unas corporalidades de la diversidad sexogénica y funcional que se han hecho espacio para autonombrarse.

Para reflexionar sobre la *performance*, parto de la idea de que la relación cuerpo y *performance* es indisociable. Diana Taylor (2012) sostiene que la palabra “*performance*” hace referencia a comportamientos y prácticas corporales que tienen lugar en un tiempo y espacio designados y que corresponden a comportamientos re-actuados, re-vividos o reiterados (17). Al respecto, considero que este re-vivenciar del cuerpo es latente en el *performance art*, es decir, que la *performance* no es una antítesis

de 'lo real', o como observa la autora ante la acusación de la *performance* como simulación: “el énfasis en el aspecto artificial del *performance* como un fenómeno socialmente construido revela un prejuicio antiteatral. En lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo 'real'” (33) y en esa realidad siempre habrá actos estéticos, políticos, sexuales, económicos o religiosos que atraviesen al ser humano. Así, para este trabajo de investigación me acojo a la propuesta de Taylor de analizar la *performance* como “una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo” (55).

En cuanto al espacio público, me interesa poner en debate la noción señalada por Manuel Delgado (2011, 30), quien indica que idealmente, “como concepto político, *espacio público* se supone que quiere decir esfera de coexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad”, justamente, para discutir los modos convencionales de entender el espacio público, ya sea como el lugar de lo igualitario y lo democrático o como el escenario del orden contrapongo la noción de espaciarse, la cual remite a comprender el espacio no como sustantivo, sino como acción: hacerse sitio, hacerse público, aparecer. Este giro conceptual permite pasar del espacio, entendido como lugar, a la problematización de valores políticos inscritos en las relaciones que se establecen cuando se materializa la presencia de los cuerpos antes confinados; es decir, el espaciarse pone su atención en la potencia de las corporalidades diversas para intensificar disputas de índole simbólico, relaciones discursivas y exclusiones significativas.

La propuesta metodológica de este trabajo toma en consideración el análisis del lenguaje de materiales escritos, una revisión de archivos audiovisuales a través del análisis corporal y de secuencia, y me ayudaré de técnicas orales como conversaciones y entrevistas para conocer más a fondo las experiencias y todo aquello que no se puede ver en los registros de las *performances* del/las activistas. No podría dejar de señalar que en este trabajo dejo sonar mi voz y soy partícipe de mis propias inquietudes. Siento que hacer otro abordaje del cuerpo, quizá más distante, sería faltar al llamado activista que postula “Nada de nosotras, sin nosotras”. El cuerpo está inscrito en esa frase porque no puede ser pensado desligándome de él, como bien señala Jean-Luc Nancy: “El cuerpo es la voz que habla, la mano que escribe”. Mi cuerpo dialoga en esta investigación,

Esta tesis parte de tres niveles de relación con el/las artistas seleccionadas. Con La Maracx, la relación es cercana geográfica y personalmente. Con Nicolás y Lisa,

dicha cercanía se complejiza –mas no imposibilita el trabajo- ya que Nicolás reside en Chile y Lisa radicaba en Estados Unidos, país donde falleció. Pongo a consideración estos distintos niveles de proximidad para señalar que las fuentes de investigación no serán homogéneas para los tres casos. Si bien tendré como base fuentes primarias que me ayudarán a una primera conceptualización de términos, recurriré también a material de archivo, así como a entrevistas, ensayos y registros de seminarios y mesas redondas para caracterizar las discusiones sobre las categorías contempladas en este trabajo.

El documento consta de tres capítulos con sus respectivos acápite. En el primero titulado “Epistemología política del cuerpo” abordo la conceptualización del cuerpo por fuera de concepciones biológicas y junto a La Maracx Luz de América redimensiono la experiencia del cuerpo trans frente a los mandatos y violencias constitutivas de la hegemonía heterosexual. Además, a través de la escritura de La Maracx y su uso recursivo de la *a*, *x*, *e*, o de términos como *cuerpa*, evidencio formas expandidas de escribir sobre los cuerpos y el género, lo cual no es un simple gesto lingüístico, sino un posicionamiento político ante la construcción de sentidos desde el lenguaje. En “Problematizar las miradas” pongo a consideración, de la mano del trabajo de Lisa Bufano, reflexiones sobre la manera como la ideología de la normalidad instituye sentidos que discapacitan a los cuerpos con particularidades anatómicas explícitas. En el tercer capítulo, “Complejizar la noción de espacio”, parto de las *performances* y escritos de Nicolás Sandoval, para pensar en el cuerpo que se hace sitio posibilitando establecer socialmente relacionamientos humanos que no desconocen fricciones ni afectividades y dan paso a otra forma de concebir la política. A lo largo de todas estas unidades aparecen de forma constante distintas lecturas críticas sobre la mirada y la *performance*, de ahí que entre los capítulos haya más conexiones que saltos temáticos.

Ya en la última parte de este trabajo expongo las consideraciones a las que he arribado gracias al ejercicio de poner en diálogo teoría, experiencias personales y archivos. Más allá de la terminología formal que designa dicha sección como “Conclusiones” expongo y replico la invitación a seguir escuchando y pensando desde el cuerpo y junto a otros cuerpos para ensayar y sostener convivencias potenciadas por el reconocimiento mutuo.

Capítulo primero

Epistemología política del cuerpo

Este trabajo es una suerte de diario y documento académico sobre los cuerpos que no son míos, pero que me interpelan y palpitan dentro, como sugiriendo que uno de esos cuerpos puedo ser yo; una posibilidad que cobró peso y forma en mi pensamiento desde que comprendí que los cuerpos cambian con el tiempo, a voluntad o por la fuerza de los años, a ritmo propio o por exigencia social. Y es que, aunque esto suene obvio, resulta que la obviedad no acostumbra a dar un paso al costado para pensar más allá de lo visible.

Esta tesis la escribo desde mi cuerpo y cada uno de sus sentidos y partes, desde las que siento profundamente mías hasta aquellas que en el ejercicio de mirar(me) las descubrí veladas. Qué más es la interpelación sino el sentirse tocada desde el fondo y aún más adentro. Esta es mi propuesta para conversar de piel a piel, siendo los cuerpos – uno junto a otro— extensión de sentires e interrogantes.

1. El cuerpo como narrativa política

Hasta hace pocos años, el cuerpo era para mí ese espacio donde se expresa la vida a través de historias cercadas por la piel, era el lugar de experiencias individuales independientes del afuera. Esto lo pensaba desde una noción básica que ubica al cuerpo en el espectro de lo que cada persona controla y maneja a libertad dado el sentido de propiedad que este convoca. Solo cuando empiezo a hacer memoria de mi propia historia comienzo a comprender que tal idea es una lectura llana y ajena a cómo operan la ciencia, las relaciones sociales y los imaginarios en la trayectoria de cada cuerpo, de cada vida materializada en este y en su socialización, de ahí que para el presente capítulo me interesa hablar de la experiencia del cuerpo –de Daría y mío— en tanto encuentro ellos la oportunidad de establecer un conocimiento relacional que se desprende de la historia de Daría a la vez que evoca la mía propia al demostrarme que la sociedad de mi infancia aún cala en su vida actual.

Debo haber tenido seis o siete años. Viví en el centro histórico hasta entrada la época de la adolescencia. Cuando niña, era común ver la llegada de manifestantes a las

plazas del sector y tras de ellos, la policía. Aún más cotidiano y normalizado era ver la persecución de uniformados y transeúntes a las travestis, transexuales y trabajadoras sexuales del barrio. Ya sea en la Plaza de Santo Domingo o en el actual boulevard de la Av. 24 de Mayo, los mismos vecinos molestaban a “las chicas”, como suelen llamarlas. De niña era común escuchar que les golpearon en la esquina, que el patrullero les llevó al Centro de Detención Provisional o que algo le debe haber pasado a la “Suquita de la 24” porque ya no se la veía en la calle (también le decían “El suco” a la transexual desaparecida).

Años después, ya viviendo en otro barrio —también del centro, uno que no era considerado zona roja— esas imágenes y comentarios se redujeron. Era como si ya nada aconteciera. La preocupación de las vecinas y vecinos era la delincuencia, porque a *los otros* ya se los estaba desplazando a otras partes de la ciudad. Parecía que dejaron de existir, al menos en mi día a día. De pronto, en la universidad, comienzo a ver a Daría, y tras de ella, miradas y reparos que ya había escuchado cuando niña. Eran miradas de curiosidad, burla y extrañeza. No faltaban los comentarios. Le llamaban Darío aunque, en términos del estereotipo masculino, cada vez lucía menos Darío que el primer día que le vi. A su presencia le rondaban preguntas como: ¿Qué se cree?, ¿qué hace aquí?, ¿qué le pasa?, ¿qué mismo es?

En el medio donde trabaja, ella se describe así: “Daría Castro nació en Quito en 1994. En sus redes sociales se identifica como Marika transfeminista, VI(H)rulenta que no pide permiso ni perdón. Una travesti que estudió Comunicación Social en la Universidad Central del Ecuador. No hace arte y está radicalmente furiosa”.³



Figura 1. Daría La Maracx
Fuente: Archivo de la artista

³ Identificación de su perfil en el periódico feminista La Periódica donde Daría es articulista.

Nos conocimos en la universidad. Con Daría despabilando recuerdos tempranos, cambió mi idea de que el cuerpo es lo que uno vive en su individualidad. No había reparado pensar en el ámbito social que es el que habilita —o condena— que Daría sea, luzca y viva como ella quiere. Considero que el entorno es una especie de policía moral que, junto a ciertas instituciones e imaginarios, siguen delimitando la existencia de las corporalidades disidentes de la heteronormatividad.⁴ Lo pongo en esas palabras porque la historia de personas LGTBI escrita desde sus propias voces así lo corrobora.⁵ En el ejercicio de conectar una historia personal a una vivencia colectiva, Daría aparece aquí como testimonio vivo y una voz que tiene mucho por decir.

Al pensar en los lugares de sombra y visibilidad en los que oscilan las corporalidades LGBTI pienso en los cuerpos bajo la noción de narrativas políticas, entendiendo una narrativa como un discurso o un enunciado propio, evidentemente político, porque se trata de vidas en lucha constante, con búsquedas propias, trascendentales y necesariamente colectivas. La disputa aquí es contra la hegemonía y estandarización de los cuerpos. Para comprender el cuerpo en tanto narrativa política, adhiero a lo que Manuel Roberto Escobar (2009, 158), define como “una política de la vida relacionada con nuevas formas de subjetivación (o nuevas formas de constitución del yo) [...] donde las influencias universalizadoras se introducen profundamente en el proyecto reflejo del yo”. Acojo esta noción de narrativa política para comprender cómo, pese a que a partir de los sesenta el cuerpo pasa a ser un tema predilecto en el discurso social, las corporalidades maricas, como las nombra Daría, incluso décadas después, siguen ubicadas en la periferia del cumplimiento de derechos, de la reparación y de la toma de la palabra.

Antes de continuar, considero pertinente comentar que en el origen de mi interés por los cuerpos, di con lecturas que me pusieron frente a dos términos que los entendía como sinónimos: me refiero a cuerpo y corporalidad, conceptos que gracias a la minucia teórica Zandra Pedraza Gómez, pude incorporar a mi espectro de estudio para relacionarlos con lo que otras autoras postulan en cuanto a cuerpo como materialidad indisoluble.

⁴ El término hace referencia al sistema normaliza las relaciones heterosexuales deslegitimando cualquier tipo de vínculo o comportamiento que está fuera de este marco.

⁵ Para conocer a profundidad esas voces recomiendo leer a Purita Pelayo, autora del libro de crónicas “Los Fantasmas se cabrearon”, publicado en 2017, que relata la historia del movimiento LGBTI antes de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador.

Pedraza (2004) sostiene que la noción de corporalidad permite “comprender la situación del sujeto contemporáneo y de su subjetividad en relación con el cuerpo”. Explica: “En la palabra cuerpo solo podríamos reconocer, pese a todos los esfuerzos, las dimensiones físicas, somáticas del cuerpo, aquellas producidas por conocimientos expertos como la química, la fisiología, la anatomía y la biología” (66); es decir, este término estaría vinculado a una materialidad, mientras la corporalidad permitiría hablar de la construcción social del cuerpo:

Corporalidad es un término capaz de aprehender la experiencia corporal, la condición corpórea de la vida, que inmiscuye dimensiones emocionales y, en general, a la persona, así como considerar los componentes psíquicos, sociales o simbólicos; en ella habitan las esferas personal, social y simbólica, a saber, el cuerpo vivo y vivido. (66)

Recurro a esta diferenciación para comprender mejor los términos y, sobre todo, porque me parece que me da la posibilidad de hablar con un tratamiento más empático de las existencias diversas, ya que al nombrarlas llanamente como cuerpos parecería que me refiero objetos; en cambio, el decir corporalidad me ubica en un plano más cercano y complejo a la vez: el de la experiencia social⁶ del cuerpo, o como señala Pedraza, “su vivencia fenomenológica”. Se trata más bien de una diferenciación teórica, pues la misma autora sugiere que es imposible separar el cuerpo de la corporalidad y viceversa, ya que la corporalidad es factible en la medida en que disponemos de cuerpo que se inscribe en un entorno social.

Con esta aclaración retomo lo señalado líneas arriba: Si bien las corporalidades maricas acusan estar en la periferia de los derechos, también hay que decir que estas, pensando en el sentido de agencia, no han dejado de redefinir sus propias prácticas de enunciación, supervivencia y visibilización. Sobre este último punto me parece importante establecer dos momentos para contextualizar los lugares de enunciación de Daría y sus procesos personales y políticos:

El primero. Veintisiete de Noviembre de 1997. Ecuador despenaliza la homosexualidad. Esta despenalización fue legal mas no social ya que pese a que se derogó parte del artículo que criminalizaba las relaciones homosexuales, las personas de la comunidad LGBTI seguían –y aún continúan— siendo extorsionadas, agredidas, violentadas física, sexual y socialmente a causa de sus preferencias. El propio Estado se

⁶ Como también escribe Mara Viveros Vigoya (1999, 164): “el cuerpo es simultáneamente un entorno (parte de la naturaleza) y una expresión del yo (parte de la cultura), la subjetividad de la experiencia corporal y la objetividad del cuerpo institucionalizado”.

desentendió cuando la Comisión de la Verdad en su informe final omitió los casos relacionados con homosexuales desaparecidos y asesinados entre los años 1984-2008 por parte del Estado ecuatoriano.

El segundo. En 2017 y gracias a la acción militante de organizaciones universitarias feministas, como Luna Roja, El Punto o Universidad Púrpura, se empezó a visibilizar casos de violencia sexual contra mujeres y diversidades dentro del ámbito universitario. Para entonces la Universidad Central no contaba con un registro pormenorizado de la población estudiantil. Se desconoce cuántos hombres y mujeres, homosexuales, lesbianas, transexuales, estudian en la universidad pública, y si esta entidad cuenta con un protocolo contra la violencia de género.

En medio de este vacío institucional, Daría se vinculó como pasante de comunicación en INIGED, el Instituto de Investigación en Género y Derechos de la Universidad Central. Dentro de sus actividades y con el apoyo del instituto desarrolló campañas de visibilización de la población LGTBI a veinte años de la despenalización de la homosexualidad. Una de ellas fue el embanderamiento de la Facultad de Administración con los colores de la bandera *gay*.

Dentro de lo que la institucionalidad universitaria permite, ese fue un gesto político fuerte para una universidad que a menudo se reconoce solidaria con las luchas sociales, pero que perenniza silencios ante otras demandas. Tal acción generó discusiones internas que desembocaron en descalificar a las organizadoras y restarle importancia al mensaje que se quería transmitir. En el fondo, las opiniones apuntaban a que la universidad no debía “prestarse a modas y campañas políticas de gente ajena a la institución”, como denunciaban ciertos docentes. Tal desconocimiento de la realidad y la lucha de las diversidades sexuales dejó en claro que la discriminación que Daría denuncia constantemente es palpable en todo ámbito, incluido el universitario, donde hace tres décadas era imposible ver a una travesti cursando el tercer nivel de educación.

Con este antecedente y bajo el lema “Universidades sin acoso” de una campaña homónima, Daría continuó poniendo sobre la mesa las problemáticas referidas a la violencia contra las mujeres y diversidades que se repiten en los espacios educativos. Así, en octubre del 2018, en el marco del Congreso “Cuerpo y Territorio despojados”, organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Daría, La Maracx Luz

de América,⁷ presentó la perfoponencia⁸ “Corporalidades censuradas: de la universidad al espacio público”.⁹ En una parte de su intervención relata:

Las clases inician a las 7 de la mañana. Universidad pública, carrera de las ciencias humanas y sociales, barrio residencial, centro sur de Quito. Llenita de privilegios la pendeja.

Son las 6 y media de la mañana, he despertado de un susto. Mamá grita: “qué fue, eres el colmo, luego dices que no entras a clase. Este hijo que me tocó”.

¿Cómo le dices a tu mamá que para insultarte por ser una dormilona no te trate en masculino? Lo he intentado, pero ella muy astuta se la saca diciendo que cualquier excusa le pongo para no cumplir con mis responsabilidades. Tiene razón, odio madrugar.

Es falso que “a quien madruga Dios le ayuda”, pues parece que de las travestis, la diosa se ha olvidado. (Castro 2017, párr. 6)

Aquella Daría que taconeaba por la ciudad nació cerca del 2015, en aquel entonces tomaba clases de ballet y empezaba a cambiar su voz y su apariencia al salir de casa luciendo vestidos cortos, collares largos y zapatos altos. Desde entonces sería Daría, para su mamá que aún no entendía los cambios y para los docentes y compañeros de facultad que todo el tiempo se rigieron en llamarla por el nombre que consta en la cédula de identidad. En su presentación, Daría hizo un recuento de los hechos de violencia y discriminación que vivió y conoció de cerca en la universidad. A propósito del embanderamiento de la Facultad de Administración, escribe:

Lunes 27 de noviembre de 2017. Se conmemoran 20 años por la despenalización de la homosexualidad en el país. A una jauría de cuerpas insurrectas se nos ocurre complotar la mariconada del siglo. Con la bandera arco iris de Fundación Equidad, los esfuerzos del Instituto de Investigación en Igualdad de Género y Derechos; y unas cuantas voluntarias de la facultad de comunicación social, travestimos el edificio fálico de la Facultad de Administración de la tricentenaria Universidad Central del Ecuador.

5 horas habían transcurrido, varios posteos del acto subidos a Fachobook. 93 comentarios en la fan page oficial de la universidad. 7 de cada 10 eran machistas, homofóbicos y fascistas.

¿Cómo la UCE iba a permitir que se enarbole la bandera de las tortilleras marimachas, de las maricas y travestis? Pues se hizo, se jodió al sistema burocrático. Todo por la ley. 1 día fue suficiente para que los machitrolls centralinos presionaran a las autoridades y se retire la bandera. 1 día nos bastó para burlarnos de ellos. (Castro 2017, párr. 7)

⁷ Seudónimo artístico. En esta denominación, reivindica el nombre de su abuela Luz de América junto a su autopercepción.

⁸ El término hace referencia a una práctica híbrida entre *performance* y ponencia. Dado el carácter de esta última, un documento escrito es leído conforme avanza la ejecución de la *performance*.

⁹ Todas las citas correspondientes a Daría Castro, La Maracx, conservan la escritura original. Para leer el texto completo ver Anexo 1.

La Maracx leía este párrafo en un salón de la Universidad Andina lleno de estudiantes. Un vestido de volantes negro y zapatos taco aguja del mismo color causaban eco en cada pisoteo sobre la baldosa. Se nombra reconociéndose como “marica”, no como *gay*, porque considera que ese es el nombre políticamente correcto y además el más manoseado. En cambio, a su parecer, reconocerse marica implica una consciencia de clase porque en la sociedad el marica es el *gay* empobrecido, desempleado, el de la vida precarizada (su definición me lleva a pensar inevitablemente en los oficios a los que estaban destinadas las personas de la diversidad sexual varios años atrás: la peluquería y la prostitución). Para Daría, el nombrarse marica es a su vez un ejercicio de apropiación simbólica puesto que retomar el término antes utilizado como insulto, anula su intención denigrante.

Pese a que Daría pudo estudiar en la universidad, no deja de denunciar el pasado de sus antecesoras y de muchas maricas contemporáneas que solamente llegaron a aprender a leer y escribir antes de que sus padres les echen de la casa o les desconozcan, quitándoles toda contención. Sin embargo, la universidad no representó una zona libre de conflicto, al contrario, fue el espacio donde Daría tuvo que ver de frente a los prejuicios atribuidos a las personas LGBTI, como señala:

Semanas antes del embanderamiento habíamos abierto un ciclo de conversatorios en la UCE. En Derecho, hablamos de Satya y sus madres lesbianas. En Psicología, hablamos de y con personas trans, (basta de patologizarnos, no somos su chiste). En Sociología hablamos de maricones, porque sí, en la izquierda también estamos las maricas y, finalmente, en Medicina hablamos de cuerpos intersexuales.

Una profesora de psicología aceptó llevar a lxs estudiantes al foro, siempre y cuando quede clarito que “eso es una enfermedad y nosotros como profesionales les podemos ayudar”. En Medicina, los profesores machitos decidieron boicotearnos el foro, habían prohibido la asistencia de lxs estudiantes por considerar al cuerpo intersexual como antinatura. Simplemente, el bisturí lo corrige todo. (Castro 2017, párr. 9)

El recuento evidencia con claridad el nivel de discriminación hacia las personas LGTBI en la academia. De esas experiencias atravesadas en carne propia surge el deseo de relacionarme con las corporalidades *otras*, las disidentes de la hegemonía sexual, a través de sus narrativas políticas. Debo confesar que el término “otredad” siempre me ha causado inconformidad. En esa palabra encuentro un halo de jerarquía en quien la usa, ya que siento que da cuenta de *algo* que se mira con desconfianza, aunque también me parece que muchas veces se recurre a “lo otro” ante la imposibilidad de no saber cómo nombrar lo que excede a nuestra comprensión; sin embargo, en estas primeras

páginas haré uso del término *otro* al son de la teoría revisada. De todas maneras, valga la aclaración que detona lo que para mí es una certeza: virtualmente, todas y todos somos el otro, en algún momento podemos encarnar los cuerpos no placenteros, aquellos que inquietan y pesan, como se verá a lo largo de la investigación. La reflexión que propongo en este acápite se centra en la comprensión del cuerpo en tanto materialidad cargada de imaginarios que se desprenden de mandatos históricos.

Para Aníbal Quijano (2000, 380), el cuerpo no escapa del ojo de las razones de la modernidad/colonialidad, este ocupa un nivel decisivo en las relaciones de poder porque “es el cuerpo el usado y consumido [...], el implicado en el castigo, en la represión, en las torturas y en las masacres”, esta precisión me lleva a pensar en el cuerpo como lugar de inscripción de la dimensión material y subjetiva del poder. Para la presente investigación resulta neurálgico comprender que la colonialidad al ser constitutiva de la modernidad, actúa en la concepción subjetiva del mundo de la vida, y el cuerpo no puede entenderse por fuera de esa realidad, de esta matriz de poder; por ende, el cuerpo no puede ser pensado sin reconocerlo como materialidad significativa.

Redefinir el cuerpo implica cavar los cimientos aparentemente neutrales y científicos que tienden a naturalizar nociones sobre el mismo a través de ideas biológicas o positivistas (binarismo cuerpo-mente), cuando en realidad el cuerpo está atravesado por conflictos de orden epistemológico e incluso ético, de ahí que mi interés en mencionar el término colonialidad para entender esta matriz como base articuladora de la vida y de la experiencia corporal, que considero no se puede leer en términos de individualidad pues constituye una hegemonía.

Esta puntualización me permite pensar en las vivencias de La Maracx desde la noción de fractal: un fragmento conteniendo un todo. La teoría del fractal, desarrollada por el Roy Wagner, propone la idea de que la oposición entre individuo y sociedad es una falacia. Al pensar en la persona fractal, Wagner (2013, 87) sugiere un sentido de indivisibilidad entre lo singular y lo plural, es decir, entre la persona y el grupo: “Una persona fractal no es nunca una unidad en relación a un agregado, o un agregado que permanece en relación con una unidad, sino que es siempre una entidad con la relación integralmente implicada”.

Tomo la noción de fractalidad para, junto a la perfoponencia de Daría, reafirmar en que la narrativa corporal es colectiva, de afectos encadenados con las historias que La Maracx desempolva para nombrarse con justa razón “radicalmente furiosa” al

recordar violencias estructurales experimentadas por corporalidades de la diversidad sexual, experiencias que en su texto describe así:

En Derecho nos enteramos que una estudiante, una mujer trans había aceptado salir a tomar alcohol con tres profesores. Terminó siendo violada por ellos. Decidió retirarse de la carrera. Los violadores siguen dando clase. Y luego vienen con sus afirmaciones y preguntas retóricas: ¿dónde están las trans? Solo les gusta la vida fácil. ¿Por qué no quieren superarse estudiando? La respuesta es clara, en la universidad nos acosan, nos violan y nos matan. Otra chica trans, también estudiante de Derecho inició su proceso de cambio de nombre y género en el Registro Civil. Primer día de clase, nuevo semestre. Exige a profesores y compañeres que la llamen por su nombre cultural. Por su verdadero nombre, no por el impuesto al nacer. Burlas, acoso y hostigamiento. Dejó la carrera. El decano llamó la atención a los profesores, pero no les importó. Los estudiantes lo minimizaron. (Castro 2017, párr. 10)

En la perfoponencia, texto y cuerpo en movimiento, se vuelven a lo largo de todo el relato. Imposible omitir lo que presencié: el contorno de La Maracx caminando entre las/os asistentes al congreso se volvía paralizador conforme transcurría el escrito. Los testimonios compartidos provocaron un silencio sepulcral. Lo que otras mujeres vivieron en la Central parecía un cuento increíble. Para Daría, no basta con denunciar desde la furia, ella también ha optado por expresarse desde la *cuerpa*, desde sus pisadas.

2. La *cuerpa* hacia adentro

Ahora que nuevamente soy una adorable estudiante de comunicación y que tengo que habitar esas inmundas aulas con hombres y mujeres les voy a contar como es esta relación.

A ellas les pido que dejen de verme las uñas, los tacones, las piernas descubiertas y que me miren más a los ojos. Que tejamos alianzas brujeiles, que nos creamos entre nosotras.

A ellos yo no les pido nada, les exijo: dejen de decirme “brother, loco, man, mijín”. O cada vez más me voy a burlar de su masculinidad frágil, por ejemplo, cuando entro a los baños a cagar y ustedes están allí y me da mucha tristeza ver como se les arruga la virilidad. O cuando debemos despedirnos en estas normas pacatas del contrato social: con ellas, un abracito, el manoseo y el beso al borde de los labios. Conmigo se quieren hacer para atrás, temen que su ‘amiguito’ se confunda e interprete que estas nalgas travestis son territorio para conquistar.

(La Maracx 2018)

La Maracx cerró su perfoponencia con este párrafo acerca de un día regular en la universidad. Lo que para quienes nos consideramos heterosexuales es el contacto de despedida, para Daría es un gesto para comprobar cómo las ideas hegemónicas de heterosexualidad entran en crisis cuando se tiene a una persona de la diversidad sexual en frente. Por ello, siempre es importante volver la mirada al cuerpo, al primer territorio donde se asientan los estereotipos y hace eco la norma.

El término *cuerpa* ha sido utilizado por las compañeras feministas para referirse al cuerpo de las mujeres descartado del idioma. Cambiarle la *o* por la *a*, o la *x*, tiene un sentido político que busca hacerle espacio social al cuerpo femenino históricamente ocultado. Quienes abogan por cortar con aquel tipo de lenguaje, parten del enunciado de que el español es un lenguaje sexista pues toma como un todo las expresiones en masculino, es decir, al considerar que, por ejemplo, la palabra “nosotros” ya da cuenta de hombres y mujeres en su conjunto, lo que se hace es invisibilizar la presencia femenina y de las disidencias sexuales. De ahí que entre las activistas sea común escuchar hablar de *cuerpa*, *cuerpx*, *amigue*, *todes*, como lo hace Daría en su día a día.

Si bien para las instituciones que norman la lengua este uso es indebido y contraproducente para la economía del lenguaje, desde los feminismos se sostiene que el lenguaje construye realidades y que la invisibilización de otras presencias solo genera más silencios. Para Daría, la *cuerpa* es potente porque inquieta, causa ruido, incomoda y ahí está su potencial político. Desacomoda ideas, pone en tensión la normativa social y con ello, la necesidad de moldear cuerpos, estéticas, comportamientos.

La Maracx tiene claro el panorama en el que ha tenido que desenvolverse y de este se alimenta para el activismo cotidiano. ¿Quién puede hablar mejor de su situación sino aquella travesti a la que los taxistas dudan en hacerle una carrera? Aunque Daría diga que no hace arte, a mi parecer, hacer arte no se trata únicamente de llevar a cabo una práctica artística en un museo, sino también de jugar con sus limitaciones y posibilidades, por ello considero que las acciones de Daría por la visibilización y búsqueda de derechos efectivos es claramente artivista, pues se mueve en el terreno de la descolonización simbólica y representacional de las corporalidades diversas. Entre las lecturas que han acompañado esta propuesta investigativa pude identificar que este artivismo tiene una genealogía bastante propia del *coño sur*, denominación asignada por La Maracx para designar su ubicación geográfica.

Para comprender el contexto latinoamericano traigo a colación la investigación de la exposición “Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en

América Latina”, que postula que el “perder la forma humana” fue una característica de la problematización del cuerpo en nuestra región. Para los años ochenta y noventa el cuerpo ya se entendía dentro de los movimientos sociales como un enunciado político. Si bien ya entrada la segunda mitad del siglo XX el cuerpo se empezó a abordar como una preocupación fenomenológica, antropológica y social, fueron los años sesenta la década clave en el campo del arte para nuevos debates sobre las prácticas artísticas ya que se abocó por el retorno al sujeto y las subjetividades, como escribe Jesús Martínez Oliva (2005, 181): se evidenció “un nuevo interés por el cuerpo como lugar donde se viven de forma traumática los imperativos del orden social y de la subjetividad privilegiada e impositivamente universal (masculina, blanca, heterosexual, occidental)”.

En este contexto, la inserción del cuerpo en el quehacer artístico convocó reflexiones sobre su “puesta en escena” en el arte contemporáneo, campo que desde entonces se muestra como un camino que posibilita pensar en las corporalidades como discursividades políticas, dejando de lado lecturas exclusivamente médicas o biológicas que, a su vez, dejan por fuera la relación de este con el mundo social, asunto que también lo problematizó el giro etnográfico de los 60.

En esa línea, la Red Conceptualismos del Sur (2012, 11) propone la noción de “perder la forma” como una alusión “a las metamorfosis de los cuerpos y las experiencias de resistencia y libertad que ocurrieron paralelamente como réplica, refugio o subversión durante los años ochenta en América Latina”. Así, la problematización del cuerpo en nuestra región se hizo visible en distintas estrategias empleadas no solo por artistas sino también por movimientos sociales que denunciaban la tortura y desaparición de personas (comunistas, gais, defensores de derechos humanos, etc.), así como el terrorismo de Estado.

Las prácticas de la sociedad civil iban desde la poesía, la arquitectura y el teatro hasta el activismo gráfico, todas disputando el espacio público en medio de la represión ejercida en gran parte del continente¹⁰, como señala la Red: “este complejo corpus nos permite identificar la aparición múltiple y simultánea de tácticas afines, de modos de acción e invención de espacios en diferentes contextos, y la coincidencia en el recurso al cuerpo como soporte artístico y político prioritario” (12). Entiendo, por tanto, que el cuerpo se reafirmó como el lugar de enunciación de artistas, colectivos sociales y

¹⁰ Ecuador incluido. Aunque la historia oficial nos dice que el país no atravesó una dictadura, sino que fue “dictablanda”, para las personas de la comunidad LGBTI no aplicaba este eufemismo. Para profundizar en casos de violencia estatal recomiendo leer el capítulo “Cacería de brujas en lencería”, del libro *Los fantasmas se cabrearon*.

activistas que en una suerte de afinidad y contagio compartieron experiencias de acción y denuncia.

En este punto considero pertinente traer a colación lo que se entiende por subjetividad. En primera instancia, el término parece hacer referencia a la experiencia interna y sensible, pero de nuevo Zandra Pedraza (1999, 47) esclarece esta noción:

La subjetividad comprende aquello que le permite al sujeto distinguirse del mundo. Al sujeto lo integran y perfilan las maneras de pensar y sentir con respecto a sí mismo y al mundo exterior, objetivo, que él aprehende justamente por medio de los rasgos del pensar y el sentir que denominamos subjetividad: se trata de las vivencias y experiencias simbólicas que son mundo y sustrato para la elaboración subjetiva y para su propia interpretación; es decir, la subjetividad como autorreflexividad de la imaginación [...] La subjetividad se caracteriza porque los principales puntos de referencia, aquellos que dan sentido y estabilidad, se encuentran en el yo.

Recurro a los textos de Pedraza porque me ayuda a matizar ideas y comprender que al hablar de subjetividades el pensar y sentir no están desconectados como polos opuestos, sino que ambos “abracan desde el oler, oír y percibir, hasta el juicio y la razón”. (47). En esa línea, destaco en el accionar de Daría los afectos solidarios que evoca su activismo. A estos Daría ha denominado “ternura trans”. Considero que mencionarlos implica hablar del amor que procura transformar los modos de relacionamiento y potenciarlos en luchas colectivas que continúen abriendo caminos, porque como acentúa Daría: “¡No somos recién llegadas! Siempre estuvimos aquí, en el corazón de ‘la nación’. Sobreviviendo como las enchaquiradas, y resistiendo como las Coccinelle”¹¹. Al vincular la historia con las luchas de la comunidad LGBT la Maracx acusa la conformidad del presente:

Me niego a pensar que solo son “tiempos difíciles”, como si se tratara de un otoño invernal que dará paso a flores veraniegas, porque el contexto de fundamentalismo impulsado por los grupos antiderechos no se asemeja a una estación climática “que pronto pasará” [...] Respondemos con el ímpetu de cumplir nuestros proyectos de vida. Exigiendo infancias libres de violencia sexual, adoctrinamientos binarios y sexistas. Creando adolescencias que potencien nuestra creatividad y aseguren que nuestro paso por el sistema educativo esté libre de bullying. Construyendo diversas experiencias de adultez para hacerle frente al empobrecimiento y la marginalización. Reivindicando modelos de vejez digna, en compañía de las nuestras¹², para sostenernos ante el agotamiento. Así respondemos.

¹¹ Fragmento de la columna “No pedimos que nos amen. Nosotras nos amamos”, publicado en el portal web de Radio Cocoa. Lectura disponible en <http://radiococoa.com/RC/columna-no-pedimos-que-nos-amen-nosotras-nos-amamos/>

¹² Escrito así de manera intencional.

Es la ternura trans entonces un camino y el soporte de la acción colectiva.

En las primeras páginas señalé que la despenalización de la homosexualidad es un punto clave para acercarme al activismo de Daría y es que, aunque no vivenció aquella lucha, el camino que ha ido transitando le acercó a compañeras trans que encabezaron la pugna por la despenalización, como Purita Pelayo, claro ejemplo. Es así que actualmente Daría está involucrada con la organización Nueva Coccinelle, desde la cual se exige al Estado ecuatoriano cupo laboral trans, acceso a la educación integral y justicia y reparación ante el recrudecimiento de la violencia contra las diversidades sexogenéricas.

En una *performance* que abrió un evento del colectivo Nueva Coccinelle, La Maracx remarcó cuáles son las problemáticas del presente para la comunidad *trava*, como ella la denomina (nuevamente apropiándose de este término ampliamente utilizado con tintes peyorativos). La *performance* se sintió transfronteriza pues en parlantes de alto alcance, Daría hizo sonar los cánticos de las travas de Argentina, recurrió a ellas para decir que, a lo largo del *coño sur*, una vez más, la comunidad LGTBI sigue estando al final de la fila de los derechos, como cuando se ansiaba la democracia.



Figura 2. La Maracx. Performance en evento del frente activista de personas transfemeninas y gays del Ecuador Nueva Coccinelle
Fuente: Archivo personal, 2019

Considero que La Maracx ejemplifica aquello del retorno a las subjetividades al señalar que tras tantos años de lucha, las trans y travestis también tienen que cuestionarse desde qué lugar hablan. Esa frase marcó un giro: La Maracx se refería a las luchas internas que se corresponden con las disputas cotidianas. En su llamado, encuentro una similitud con lo destaca la Red de Conceptualismos al señalar que conforme se diseñan tácticas de acción, inevitablemente entra en juego una nueva subjetividad flexible. En el caso de los ochenta y noventa, acorde a los planes de privatización de la vida, se pudo vislumbrar una subjetividad marcada profundamente por el devenir económico y político. Para aquella época, la Red habla de la subjetividad de la deuda. Sin embargo, para la contemporaneidad de La Maracx, al parecer se trata de la subjetividad de la crisis y las rupturas. Expresa Daría:

Ojalá no tuviéramos que desgastarnos un día más por fuera de nuestros trabajos pagados haciendo activismo. Es una palabra muy bonita, pero nadie quiere medir cómo nos duele la espalda, ¡cómo nos cabrean la mente!, cómo tenemos que contener, sostener y aprender quienes sobrevivimos a la violencia.

Ojalá hoy la única realización que tuviéramos fuera decir que estamos vivas y somos libres... Pero no nos vamos a mentir. León Febres Cordero está más vivo que nunca [...] Nos vamos a decir las verdades. La verdad es que los treinta y cinco años siguen siendo el límite para nuestras vidas. Esa es una realidad.

En esas líneas, Daría evidencia la vulnerabilidad de las corporalidades trans, de aquellas *cuerpas* sudamericanas. Con las palabras de La Maracx me acerco a una subjetividad que se pregunta por los afectos y creo que ese mirar hacia adentro es una forma de reconfigurar lo político. Su origen está en el roce de las *cuerpas*, en el compartir experiencias que reconstruyen lazos emocionales y los problematizan, porque creo que, en medio de los procesos políticos, la subjetividad necesita ser crítica con una misma y la comunidad. Daría lo expresa con claridad:

Creo que están bien las marchas, pero también debemos hablar para adentro, preguntarnos hacia adentro por la violencia. Tengo compañeras trans que solo piensan en tener novio y está bien, pero hay que hablar de cuando defienden al violento. Creo que eso es una traición, porque los mismos violentadores de trans son los que abusan de las niñas. Cubrirlos es una traición a las niñas y a todas las mujeres. Si no nos cuidamos entre nosotras, ¿quién lo hará?

De aquellos años ochenta recojo algo que a mi parecer marcó un después en el pensarse el cuerpo más allá de las formas: el de producir subjetividades alternativas. Intuyo que ahí está la raíz de unas corporalidades diversas, desobedientes de la norma,

que han heredado el valor del autonombrarse, del poner en palabras el sentir personal y los desacuerdos. En lo personal, me convoca la idea de “poner el cuerpo” de esa manera, con las estrategias del tomar el micrófono para hablar en primera persona sin dejar de incomodarse hacia adentro, es decir, el poder verbalizarse en ambos frentes. En el programa radial *Guarichas e Insurrectas*,¹³ La Maracx conminó: “Tenemos que invitarnos a celebrar las existencias de quienes ya vivieron violencia, como proceso de reparación, y tenemos que regresar a hacer algo que no nos gusta y es mirar las violencias que vivimos ahora quienes solo queremos celebrar”.

Ahora bien, todo el despliegue de lo político-corporal no puede entenderse completamente sin mencionar que el ejercicio de politizar la realidad adquiere otras dimensiones si se lo piensa a través de problematizar las miradas que se cruzan en el relacionamiento, en la puesta del cuerpo en el espacio, y es que el hecho mismo de hablar, exponer y darle cabida al cuerpo como un modo de hacer política convoca a replantear el escenario que se habita, por ello al entender el cuerpo como “un *site* nada neutral y pasivo” en palabras de Jesús Martínez, la producción activista toma un tinte de entramado donde las situaciones políticas, sociales, económicas y personales se condensan y reactualizan. En los siguientes capítulos, abordaré la reactualización de las experiencias a través de la *performance*.

¹³ Programa que se transmite en la señal de la Radio Casa de la Cultura. Intervención de La Maracx, a propósito del Día del Orgullo Gay. Programa del 26 de Junio del 2019 disponible en <https://archive.org/details/26jun2019guarichaseinsurrectas2/26JUN2019+GUARICHAS+E+INSURRECTAS+2.mp3>

Capítulo segundo

Politizar las miradas

Hago una confesión necesaria: cuando elegí el trabajo de Lisa Bufano para profundizar sobre la diversidad funcional lo hice pensando en qué miradas se tiene sobre el tema; siendo más específica, al elegir analizar *Mentally fine*¹⁴ me propuse indagar qué ideas rondarían la cabeza de los espectadores de la *performance* de Lisa. Consideré que sería más o menos ‘fácil’ abordar sus pensamientos pues sin duda me reconocería en alguno, de hecho, cuando vi por primera vez el video de la *performance*, sin ahondar ni haber caído en cuenta en la corporalidad de Lisa, recuerdo haberme preguntado internamente ¿qué querrá lograr?

Con el paso del tiempo, luego de ver decenas de veces el registro y haberme encontrado con más dudas que claridades gracias a conversaciones y lecturas, debo reconocer que en mi primer acercamiento al trabajo de Bufano operó un modo de ver hegemónico que de entrada habilitó que yo cuestioné el accionar de Lisa y las respuestas que genera. Es decir, era mi voz sobre la de ella o, mejor aún dicho, era mi mirada –conjugada con la de las mujeres que la observan en el video— sobre la de ella, sometiendo su cuerpo, un yo supremo intentando encontrar racionalidad ahí donde luego reconocí tensiones.

Cuando elegí abordar la obra de Bufano expuse que la selección vino de un interés genuino, y así es, pero además osé en decir que mi aproximación a ella era la más difícil de sostener debido a una cuestión geográfica y también a que Lisa falleció hace varios años, quizá pensé que la cercanía física me aseguraría mayores claridades teóricas. Sin embargo, ahora veo con un poco de vergüenza que mi propuesta era errónea y egoísta, debo decirlo para volver a Lisa con otros ojos, esperando que su cuerpo me hable y, sobre todo, yo pueda escucharlo.

Quiero adentrarme en el trabajo de Lisa con la plena conciencia de que no puedo salir librada de profundizar en mi propio cuerpo. Acercarme como lo había planteado la primera ocasión implicaba extraer de ella su potencia con el fin de aclarar mis ideas en cuanto a la mirada y retirarme sin reparar en los fragmentos que podrían resultar de mi

¹⁴ *Performance* del año 2010.

apresurada labor. Vuelvo ahora a Lisa Bufano con la predisposición a dejarme mirar y permitir su escrutinio. No podría ser de otra forma.

1. Imaginarios en torno a los cuerpos de la diversidad funcional

Lisa Bufano está acostada boca arriba en lo que parecería ser una gran vitrina. En sus extremidades sobresalen cuatro maderos largos tallados que simulan las patas de una mesa. Lleva el cabello corto, un top y una licra negra. El videoregistro¹⁵ inicia con Lisa moviéndose sobre la base de ese escaparate. Al principio parece que está intentando erguirse, pero la lentitud de su movimiento anuncia que no hay ese afán. Lo que se muestra es el proceso de registro de la residencia artística que Lisa está haciendo,¹⁶ pero pronto el video que se está grabando se ve interrumpido por transeúntes que pasan enfrente de lo que es una amplia ventana –no vitrina, como lo supuse— y se detienen a mirar aquel cuerpo deslizándose sobre el suelo. Quien graba no detiene la cámara ni llama la atención de las mujeres que ya son parte del encuadre. La predisposición de sus cuerpos frente al ventanal indica que observan con curiosidad el acto de Bufano.

Segundos más tarde, cuando advierten que están interponiéndose entre la cámara y la artista se retiran, pero solamente a un costado. Se nota que no tienen intención de irse sin antes haber resuelto sus inquietudes. El camarógrafo no deja de grabar y en medio de la *performance* de Lisa se oye en *off*: “Háblanos de ella, ¿no tiene pies?” Esas preguntas conectan con lo que yo también me pregunté cuando vi la *performance* por vez primera. En mi pensamiento racional esperaba distinguir un movimiento claro para darle nombre a lo que Lisa estaba haciendo: ¿está danzando, está ejercitándose, está adolorida?, ¿de qué va su acción? Intentaba responderme sentada frente al computador.

Tuve dos encuentros con el registro audiovisual que me cambiaron las preguntas. En Youtube, el video de *Mentally fine* se muestra con el audio original, donde se escucha claramente la voz de las mujeres que miraban la *performance*. En cambio, en la página oficial de Bufano, el video está silenciado, solo se puede ver la imagen de la artista ejecutando sus movimientos y curiosamente la edición para el sitio web destaca con subtítulos ciertas preguntas de las espectadoras (no se transcribe todo

¹⁵ Disponible en http://www.lisabufano.com/_video/jan7cc.mov

¹⁶ *Mentally fine* es una performance de Lisa Bufano realizada en enero del 2010 en el marco de su participación en el Programa Artistas en Residencia (*AIR Program*), realizado en Idaho, Estados Unidos.

el diálogo que murmuran entre ellas y luego con el camarógrafo). A diferencia de lo que puedo escuchar en Youtube, en la web se precisó en agregar subtítulos únicamente a ciertas intervenciones. Siento que esta decisión de edición no fue involuntaria ni casual.

Creo que, si en un primer momento la idea de grabar el video era registrar los resultados de la residencia artística, esa intención pasó a segundo plano con el apareamiento de las espectadoras y sus interrogantes. El hecho de que el video de la página de Lisa resalte las preguntas da paso a mirarme en las inquietudes de las señoras y hacerme una con ellas. En el registro web de la *performance* entonces no solo tiene valor en sí misma la acción de Bufano, sino que las palabras —y el ordenamiento al que corresponden— pasan a ocupar un lugar igual de importante si quiero comprender de qué hablo cuando pienso en el ejercicio de observar y de qué manera Lisa también me interpela, me mira.

Sostengo que tanto imágenes como intervención de las espectadoras son importantes debido a que por un lado el desplazamiento corporal de Lisa rompe con la noción de movilidad restringida que asociamos al pensar en una persona con discapacidad. Lo que quiero decir es que sus movimientos provocan. El levantarse de la posición inicial mediante movimientos lentos (que no demuestran dificultad de ejecución sino voluntad de hacerlos durar para ser captados) y empezar a recorrer el espacio detrás de la ventana, ocuparlo todo, devienen invitación a mirar detenidamente, provocan que quien observa no pueda capturar la trayectoria en un abrir y cerrar de ojos, sino que deba esperar a ver qué sigue para poder digerirlo.

En clases de Dibujo recuerdo haber aprendido que para que un cuerpo humano luzca ‘naturalmente’ perfecto había que respetar las proporciones. En el caso del cuerpo estas eran las reglas: el cuerpo debe ser proporcional al tamaño de siete cabezas; el tronco, al de tres cabezas; el cuello, al tamaño de una mano, las piernas, corresponder a cuatro cabezas, y los brazos, a tres cabezas y media. Esa regla tenía más especificaciones para el resto del cuerpo, pero hago acento especialmente en brazos y piernas ya que esas medidas son totalmente ininteligibles en el cuerpo de Lisa. Incluso, siento que el hecho de que sus extremidades sean de larga madera (cada extensión se equipara a la medida entre su cabeza y las rodillas) no es una decisión gratuita.

Con su cuerpo empataado a la madera pulida y brillante, Lisa parece estar diciendo que no quiere pasar desapercibida. No en vano hace su *performance* en un salón con amplia vista a la calle, sin cortinas, sin tapar su rostro y sin esperar a que no haya gente circulando afuera. El llamado es evidente. La devolución a su gesto es decidora.

Quienes pasan frente al estudio buscan nombrar lo que ven, ponerle sello. Tal vez el cuerpo desproporcionado que miran y su disposición espacial más que humana resulta animalesca. Ese cuerpo conceptualmente inasible descoloca, inquieta, rompe esquemas que parece deben ser recompuestos en el ordenamiento mental de sus espectadoras, me incluyo.

Creo que mi pregunta inicial por el qué hace Lisa estaba dirigida a buscar una historia lineal de inicio, entramado y desenlace. Esperaba que, como en una obra de teatro, la posición final de Lisa sea una venia sosteniendo las extensiones de madera entre sus dedos, y que el qué hace se resuelva en alguna interrogante final sembrada en la mente de quien la mira. No esperaba específicamente que hable, solo quería reconocer la finalidad, el cierre de su ejecución, una respuesta concreta. Debo reconocer ahí el peso de la razón, una obsesión por categorizarlo todo.

Solo luego de haber reproducido reiteradamente el video de Lisa en Youtube he reparado en algunas cuestiones, entre ellas mi urgencia por encontrarle la lógica a la propuesta (esto es revelador para mí, porque con Lisa quería respuestas, mientras que en otras *performances* no he pedido nada. Vuelvo a mi primer encuentro con su cuerpo y reconozco que, en realidad, yo estaba exigiendo no desbordarme, me agarraba de donde pudiese para no salir de los esquemas), y algo más, a decir: Reconocí en las espectadoras la dislocación de sus ideas que se reflejan en la formulación de sus preguntas, y antes que miedo voy encontrándome con un deseo. Me animo a decir esto ya que la predisposición de sus cuerpos es delatadora. El tono con que se expresan dibuja sus rostros en mi mente. Especifico que recurrí al video de Youtube porque ahí logro escuchar la entonación de sus voces y conjugar las palabras con sus cuerpos inquietos.

Las mujeres están pasando por la vereda del estudio. Antes que ellas, van dos personas que no se detienen, solo observan la escena hasta perderla de vista, pero continúan su camino. En cambio, las espectadoras se quedan frente a la imagen de Lisa, desaceleran su paso y se acercan al ventanal. Examinan. Ninguna retrocede o pretende marcharse luego del primer vistazo. Hay curiosidad. Una al lado de otra, ambas paralelas a Lisa, observan durante veinte segundos. Surge la duda:

—¿Es esa una persona? —pregunta una de ellas.

—Sí —responde la otra mujer—, es *ella*. (Énfasis añadido).

—¿Ella? —replica con asombro la señora que inició el diálogo.

Enseguida, quien recalca que *esa* que ven en el piso es una chica retira la mirada y parece querer irse, pero al regresar a ver y darse cuenta que hay una cámara y un hombre registrando el momento se disculpa y se acerca junto a su acompañante hacia el camarógrafo. Al querer irse noto un rostro estupefacto, hay silencio, uno que dura muy poco, ya que cuando están cerca al joven de la grabadora, fluyen el resto de interrogantes. Al desaparecer del encuadre ya no puedo describir con precisión quién dice qué, ni qué gestualidad hay en cada palabra, pero logro notar una suerte de atracción y repulsión a la vez. Transcribo lo que sigue de la conversación:

—¿Ella no tiene pies? —se escucha decir a una de las mujeres—. Háblanos de ella.

—Mmm..., ella es una bailarina con discapacidad. Es una artista. Está en un programa de residencia artística y tiene un estudio en el segundo piso. El primer jueves le abren este espacio y dejan que lo use para lo que ella quiera hacer — responde el camarógrafo.

Aunque el joven pone acento en informar sobre el contexto de la *performance*, la atención de las señoras está clavada en el cuerpo de Lisa, no en sus desplazamientos.

—Bueno, ¿es minusválida? —inquieren apenas termina su interlocutor.

—No tiene piernas por debajo de la rodilla, tampoco dedos.

—De acuerdo, pero... ¿mentalmente bien? —se oye a una de las mujeres preguntar con preocupación.

—¡Sí!

—¿Nació de esa manera? —interroga con tono pausado una de las espectadoras. Por la inflexión de su voz parece que se quedó con la mirada fija en algún punto de la escena y abrió su boca casi en automático, como si solo la boca pudiera reaccionar ante lo que su mirada contempla perpleja. Cuando el joven expresa “No” sin intención de ampliar la respuesta, una de las señoras agrega:

—¿Un accidente? —dice buscando equiparar lo que mira con una tragedia—. Puedo relacionarlo. Yo casi termino con una amputación.

—¿A ella se le ocurrió la idea? —remata la voz femenina.

En Youtube, la conversación continúa, pero el volumen se va disminuyendo hasta que, al igual que la pantalla, se acaba el audio y se oscurecen las imágenes. Recurrí a esa plataforma para captar las voces, sin embargo, el diálogo que cito corresponde a lo que Lisa decidió destacar al subir el registro a su web sin audio, subtitulando partes específicas. Su selección interpela mis sentidos, siento que Lisa me

dice ¿qué es lo que estás pensando?, ¿puedes mantenerte serena ante lo que ves, escuchas y lees? Su forma de aparecer ante mis ojos, hablándome desde varios frentes me genera incomodidad.

“¿Mentalmente bien?”, “accidente”, “minusvalía”, “¿a ella se le ocurrió la idea?” fueron las palabras que me animaron a escribir este apartado. Ninguno de esos términos o preguntas apareció de la nada, corresponden a marcos sociales de significación que conforman distintas nociones de discapacidad asociadas a discursos dominantes. A las personas con discapacidad se les ha denominado impedidos, anormales, defectuosos, incapaces, lisiados, o minusválidos, como en el diálogo citado líneas arriba. También han recibido el nombre de trastornado, retrasado mental (esta categorización me conecta con la puesta en duda del sano juicio de Lisa al preguntar si mentalmente está bien y si la *performance* era una idea suya –como insinuando que *esa* mujer no estaría en capacidad de pensar por sí sola).

Estas conceptualizaciones dan cuenta de sentidos negativos que guardan estrecha relación con modelos que han es hecho suyo el estudio de la discapacidad, entre los que destaca el modelo médico que ubica la discapacidad como un problema individual, una patología o un estado de salud que hay que tratar. En línea con este modelo está la idea de rehabilitación que es “tanto una filosofía como una práctica diseñada para erradicar o minimizar el problema de la deficiencia, capacitando a las personas con alguna a funcionar física, social y psicológicamente en el nivel más alto que les sea posible alcanzar” (Barnes 2009, 104). Este enfoque señala entonces que la persona con discapacidad debe ser tratada o ‘arreglada’ para su funcionamiento *correcto*, es decir, para que no haya impedimentos, deficiencias, o defectos que interfieran en el desarrollo personal.

En un segundo momento, la idea de rehabilitación se amplía bajo el modelo liberal interrelacional que, de acuerdo a Barnes, consiente la discapacidad ya no solo como un asunto de interés individual, sino que relaciona a la persona con su entorno físico y social. Bajo este paradigma, la rehabilitación se expande a programas sociales que cumplan la tarea de apoyar y atender a las personas con discapacidad para integrarlas a su entorno social, pero como puntualiza Barnes: “puesto que la discapacidad se presenta como una cuestión de ‘salud’, más que una cuestión política, será inevitable que los trabajadores de la rehabilitación sigan estando sujetos a, o sigan siendo ‘aliados de’ la profesión médica” (108). Llama mi atención la observación de

Barnes sobre el rol médico pues sugiere una figura con poder de decisión sobre la vida de otros.

Un tercer enfoque propone criticar el ideal de una sociedad sana. Se trata del enfoque radical sociopolítico cuyos postulados son el resultado de la militancia de personas con discapacidad, que sostienen que “es la sociedad quien discapacita a las personas” (109). Este pronunciamiento da un paso al costado del primer enfoque que concibe la discapacidad como un mal funcionamiento individual. Al reparar en el peso social se problematiza la organización de las sociedades destinada a corporalidades no discapacitadas. No se trata solo de una organización física o espacial, sino de un ordenamiento ideológico.

He traído a colación este breve recorrido justamente para ahondar en la ideología de la normalidad. Llegar a este punto obedece al haber comprendido que la discapacidad no es tema exclusivo de quienes viven con alguna y su entorno. El enfoque sociopolítico lanza luces de en dónde hay que rasgar. Sigo la pista con Karina Marín (2020, 35) quien sostiene:

Para un mundo regido por la ideología de la normalidad, lo que llamamos discapacidad es una categoría más, que se suma a las taxonomías de los cuerpos divergentes. Una categoría que hay que controlar, definir, analizar, intervenir. Algo de lo que se debe hablar desde ciertas epistemologías y no desde otras: la medicina, la terapéutica, las viejas pedagogías, la psiquiatría. Cuando la discapacidad se presenta, con ella hacen también su aparición otros relatos que apuntan a un ejercicio de normalización, de control e intervención sobre esos cuerpos.

Pienso una vez más en el momento de la *performance* de Bufano. A decir del diálogo, se podría suponer que para las espectadoras y sus marcos referenciales, Lisa era todo, menos alguien que podría ser vista como normal, por ello la insistencia en indagar sobre su estado físico y mental. Al vincular la acción con la capacidad de decisión de la artista, entra en juego otro de los atributos que históricamente ha incidido en la clasificación de lo que se considera normal: la inteligencia. De este parámetro se desprende la diferenciación entre quienes gozarían de loable inteligencia o, por el contrario, tuvieran una deficiencia mental detectable. La categorización viene de la mano de las reconocidas pruebas de coeficiencia intelectual. De no ser por la bibliografía consultada, este tipo de pruebas pasa desapercibido por mí debido a la familiaridad con los ejercicios que desde niña resolví en el marco de este tipo de análisis, no obstante, conocer que la medición de la inteligencia es parte de una histórica hegemonía de la normalidad que busca mejorar lo considerado defectuoso (ya sea a

nivel intelectual, físico o sensorial) me ayuda a establecer cuán estrecha es la conexión entre medida, norma y cuerpo.

La normalidad se relaciona con el surgimiento de la estadística como ciencia. De acuerdo con Lennard Davis (2009, 198), el ideal estadístico se trata de un “ideal del ordenamiento jerarquizado que parte del imperativo de la normalidad, y luego se suplementa con las nociones del progreso, de perfectibilidad humana y de la eliminación de la divergencia, imponiendo una visión hegemónica de lo que el cuerpo debería ser”. Con explicaciones de carácter más especializado, el autor subraya que conforme se establecen los atributos de la normalidad, se van marcando a la vez, aquellos que son asociados a la discapacidad. De lo cual se concluye que no hay discapacidad sin una construcción social, jurídica o epistemológica que la legitime a partir de lo que se considera déficit o falencias del cuerpo y sus partes.

Desde su génesis, la estadística nace con el objetivo de, a través de los datos, proporcionar insumos al Estado para la creación de políticas públicas. Siguiendo con Davis, esta ‘aritmética política’ surgida en el siglo XVIII pronto se trasladó al cuerpo con la ayuda de los conocimientos de la estadística médica definida como la “aplicación de los números a la ilustración de la historia natural de la salud y la patología” (191). Términos como ley, promedio o media fueron dibujando aquello que se erigiría como normal y su contraparte, lo divergente, o lo que se encuentra en el rango del error, en los márgenes de los parámetros normales. Estas formulaciones sobre el cuerpo normal y el defectuoso serán una preocupación nacional en el contexto de la industrialización necesitada de trabajadores sanos, productivos y mentalmente competentes. Urgencia que se mantiene en el orden social y económico del capital.

Para las espectadoras de *Mentally fine*, aunque lo cubran con pregunta, el cuerpo de Lisa es el cuerpo accidentado, abyecto, indescifrable al punto de no dejarse asimilar ni en su sexo. *Esa* persona que es ella, encarna lo inasible. Lo que se necesita cazar con interrogantes para satisfacer el deseo de la razón. En este sentido, Karina Marín propone desacomodar la lógica, hacer que la razón entre en crisis como estrategia para despabilar la mirada. El llamado por impugnar la hegemonía de la norma es urgente.

Así como la ideología de la normalidad define a la par la discapacidad, los prejuicios marcan el pulso de la mirada que como sociedad atribuimos simbólicamente a quienes no encuadran con los referentes del cuerpo normativo: sano, bello, blanco, occidental, heterosexual, productivo, consumidor y un sinnúmero de características y

roles enmarcados en la normalidad. La mirada está llena de significados ideológicos, y el conjunto social, de ideas discapacitantes.

Mi primer acercamiento a la problematización de la mirada se dio en las clases de Régimen colonial de la visión, aunque en este trabajo no quiero encausar mis intereses de investigación exclusivamente a la colonialidad sí quiero volver a ciertas consideraciones teóricas. Al mencionar el régimen escópico me interesa subrayar que la mirada no es un acto fisiológico ni un fenómeno de observación neutral, sino que está habilitada por la cultura y sus dispositivos ideológicos que la direccionan, como ocurre con respecto a la conceptualización de la discapacidad. Este régimen jerarquiza, clasifica y asigna valores a las relaciones interpersonales, a los saberes o a los grupos humanos en términos de ordenamiento racional, estético y civilizatorio. Este patrón supone una serie de diferenciaciones y oscilaciones entre el yo y el otro, el sano y el enfermo, el cuerpo completo y el cuerpo protésico, el que habla y del que se dice, es decir, un complejo de binarismos en los cuales se asientan relaciones de poder. Es decir, el régimen escópico responde a lógicas culturales que son constitutivas de toda esfera de relacionamiento social y que se corresponden con una economía simbólica y una retórica visual, elementos que, de acuerdo a Joaquín Barriandos (2011, 16), “articulan matrices binarias de género, clase, sexo, raza, etcétera, y reproducen las estructuras biopolíticas del patriarcado, del capitalismo, del desarrollismo”.

Con la teoría comprendí el entramado, y considero que después, gracias a otras lecturas de la mirada, asumí que no hay régimen del saber, del poder ni del ver que yo pueda estudiar sintiéndome inmune, como si profundizar en la mirada se tratara de algo ajeno a mi constitución. Karina Marín ha sido brújula en esta navegación. Escribe que para desdibujar la mirada, ponerla en crisis, los mismos cuerpos son una oportunidad: “Esos cuerpos desestabilizan la utopía del cuerpo, en tanto concepto de lo único y lo perfecto, de lo normal y lo bello. El cuerpo de la utopía es inexistente: carece de carne, apunta hacia una espiritualización de la materia [...] Los cuerpos divergentes no se espiritualizan: pesan” (2020, 21). En el apartado anterior mencioné la noción de peso. Quiero referirme al peso como contundencia antes que como carga. Al pensar en lo contundente, reconozco en las corporalidades no placenteras aquel potencial del que Karina habla cuando señala que los cuerpos divergentes abren la oportunidad de contrariar lo que se ha dicho sobre sus existencias. Al contrariar dan paso a la generación de otros sentidos, siempre y cuando, desde el otro lado, se sostenga la

mirada. La otra opción es retirarla, arrumar las imágenes en la esquina de lo acostumbrado a ver.

Fijar la mirada, desde la invitación de Karina, no consiste en hacer que mis ojos se vuelvan estacas forzadas a mantenerse firmes, si no, tener la disposición de mirar con atención y, sobre todo, escuchar. Mirar quizá nuevamente aquello que desde la infancia aprendí a ignorar, pero hacerlo desde la reflexión. Imposible no escudriñar sin hacer memoria de cuántas veces aceleré el paso o tomé distancia cuando pasaba cerca a los ancianos en situación de mendicidad que viven en el centro. La insistencia con que sus imágenes aparecían me llevó a naturalizarlas. Negar su figura ha sido negar a verme en el cuerpo de la anciana que puedo llegar a ser. La presencia de las corporalidades exiliadas de la norma son la extensión de una realidad latente, la afirmación de que el cuerpo no es uno ni es fijo. Es mi cuerpo frente al de los demás, mi cuerpo lanzado al porvenir incierto intentando escuchar las experiencias de los cuerpos a los que exilié de mi visión.

2. Performar desde el cuerpo protésico

Lisa Bufano (1972-2013) fue una artista interdisciplinaria estadounidense. Desde su infancia se desempeñó como competidora de danza y gimnasia y realizó estudios superiores en Animación y Escultura en la Escuela del Museo de Bellas Artes (Boston). Su habilidad y formación profesional estuvieron presentes en gran parte de las obras y colaboraciones artísticas que Lisa ejecutó. Como consecuencia de que a sus 21 años tuviera una infección severa causada por la bacteria del estafilococo, fue amputada ambas piernas desde la rodilla hacia abajo y también perdió los dedos de las dos manos. Este suceso marcó el trabajo de la artista, quien optó por incorporar en sus coreografías contemporáneas prótesis y accesorios para explorar de otras maneras su cuerpo.

Las primeras veces que vi las *performances* de Lisa asumí las prótesis que utilizaba tenían la función de ocultar o al menos disimular las partes suprimidas de su cuerpo. Siguiendo esta percepción inicial reconozco que estas ideas se configuran en torno a la noción del cuerpo incompleto o deforme que debe ser reconfigurado para asemejarse a los cuerpos del común de la sociedad. Ya sea en la piscina, detrás de un ventanal o sobre un escenario, me parecía que las prótesis venían de la intención de acoplar el cuerpo a un nuevo estado que no denote abiertamente las huellas dejadas por la infección y que a la vez siga permitiéndole estar en el mundo del arte ya que además

pensaba que eran usadas únicamente para las presentaciones artísticas, o sea, que no eran parte de su cotidiano. Sin embargo, al indagar sobre su biografía encuentro que para Lisa el arte y el mundo de la vida no eran esferas separadas, es decir, que no hay desdoblamiento posible entre el cuerpo de la artista y el de la mujer operada.

Aunque sus indagaciones y montaje de materiales para sus creaciones hayan sido recurrentes a lo largo de su vida, parece ser que la exploración de otras formas de imaginar los cuerpos se intensificó luego de la amputación. En una entrevista recogida en su biografía, Lisa menciona: “Mi ojo siempre se ha sentido atraído por las formas anormales [...] Ahora mi herramienta es mi cuerpo. Todavía estoy animando una forma, pero es mi propia forma [...] Siendo una artista con una deformidad, encuentro que hay una respuesta instintiva en el público, un aspecto de atracción/repulsión”.¹⁷

Al dar con más fuentes, comprendo que las prótesis y accesorios no eran utilizados para tapar el cuerpo mutilado, sino para inquietar a las/los espectadores. Su presencia quería desacomodar. De ahí que las tecnologías que incorporaba a su fisonomía no replicaban la forma del miembro ausente, sino que eran diseñadas con la intencionalidad de no pasar desapercibidas, como señala en la misma entrevista:

A pesar de mi propio terror e incomodidad al ser observada o, tal vez, debido a eso, estoy descubriendo que estar frente a los espectadores como una artista con deformidad puede producir una tensión magnética que podría transformarse en fuerza. Intento canalizar esta tensión exagerando el modo de la diferencia física, por ejemplo, presentándome sobre zancos.

La formulación de un cuerpo transformado, de una nueva apariencia, me lleva a pensar en la potencia provocadora de Lisa. ¿Qué despierta en mí su *performance Mentally fine*?

¹⁷ Extracto tomado de la biografía de Lisa Bufano, disponible en https://wikivisually.com/wiki/Lisa_Bufano. La traducción me pertenece.

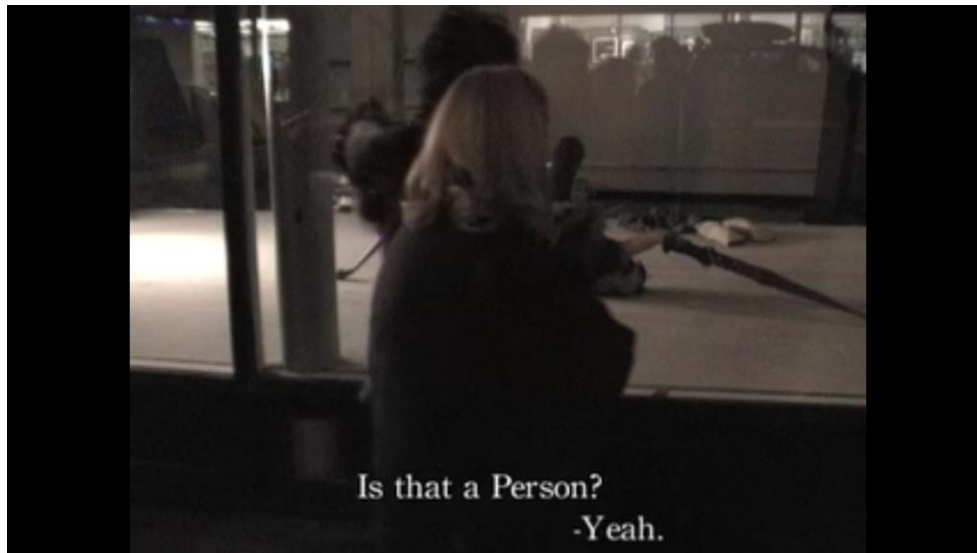


Figura 3. Fotograma. Lisa Bufano en el inicio del registro audiovisual de la *performance Mentally Fine*, 2010

Fuente: http://www.lisabufano.com/_video/jan7cc.mov

Con la cabeza y espalda tocando el suelo y el resto de su cuerpo ondeando lentamente hacia los lados, elevándose y descendiendo Lisa parece hacer un estiramiento. Después de treinta y cinco segundos de contorneo, la artista se recuesta sobre su brazo izquierdo, la parte frontal de su cuerpo está hacia el ventanal. Nuevamente, con movimientos pausados, se coloca boca abajo para enseguida incorporarse de rodillas. Como simulando el acto de desperezarse, arquea su espalda hacia atrás. Al volver su cuerpo hacia el frente ubica sus largos brazos a los costados y se eleva.



Figura 4 Fotograma. Lisa Bufano hace una coreografía en el piso. Registro audiovisual de la *performance Mentally Fine*, 2010

Fuente: http://www.lisabufano.com/_video/jan7cc.mov



Figura 5. Fotograma. Lisa Bufano hace una coreografía en el piso. Registro audiovisual de la performance *Mentally Fine*, 2010

Fuente: http://www.lisabufano.com/_video/jan7cc.mov

No llega a pararse. Se queda sobre sus cuatro extremidades que conjugan huesos, músculos, piel y madera tallada. Camina de retro, da media vuelta, se dirige hacia donde están dos reflectores encendidos, la luz cubre la madera de su cuerpo y Lisa se retira, sin dejar de mostrarse hacia la calle, se retira hacia el otro extremo de la sala. El video culmina con una pantalla totalmente negra. En aproximadamente dos minutos que dura la acción, Lisa va desde el piso hacia arriba y desde la luz hacia la pantalla en negro con la que cierra el video.

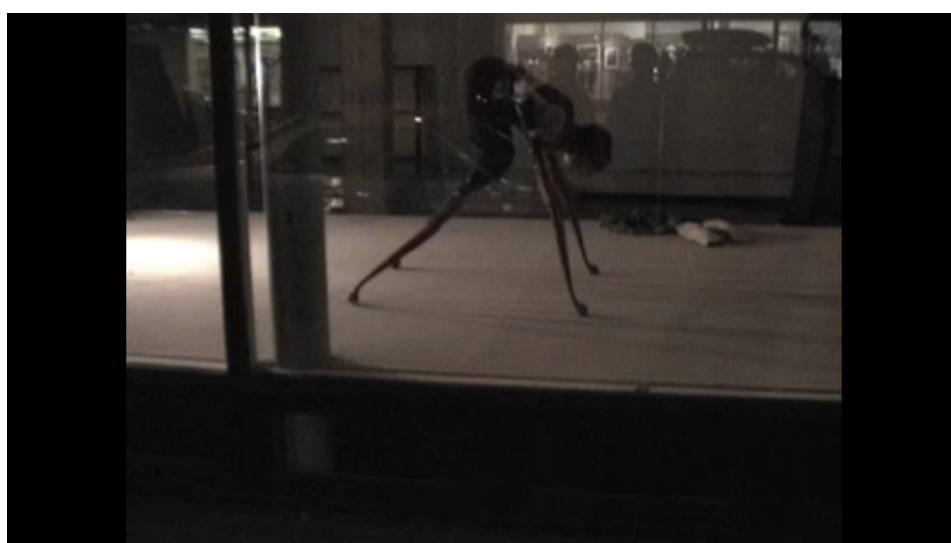


Figura 6. Fotograma. Lisa Bufano se eleva desde el suelo utilizando prótesis. Registro audiovisual de la performance *Mentally Fine*, 2010

Fuente: http://www.lisabufano.com/_video/jan7cc.mov

Al enfocarme en el cuerpo completo, ya no solo en sus extremidades, puedo ver que no hay interés de demostrar que puede caminar como cualquier otra persona, su posición y movimientos coordinados para desplazarse indican destreza, memoria de lo que su cuerpo aprendió desde niña. La particularidad de su cuerpo extendido, cuerpo de bailarina profesional, difiere de la idea de incapacidad o impedimento. Puedo ratificar que ella quería hacerse ver.



Figura 7. Fotograma. Lisa Bufano mirando hacia la calle recorre el estudio sobre sus cuatro extremidades. Registro audiovisual de la *performance Mentally Fine*, 2010

Fuente: http://www.lisabufano.com/_video/jan7cc.mov

Al acercarme a las palabras de Lisa resulta una necesidad intentar separar el arte-acción de su vida. De hecho, quienes realizan estudios sobre la *performance* sostienen que esta difiere de una teatralidad, al contrario, reitera, recuerda, vuelve a traer al presente la vivencia del cuerpo. Así, Diana Taylor (2012, 14) aclara que *performance* “connota simultáneamente un proceso, una práctica, un acto, una episteme, un evento, un modo de transmisión, un desempeño, una realización y un medio de intervención en el mundo”. Opto por esta conceptualización que difiere de aquella que escinde la vida cotidiana de los actos performativos al considerarlos constructos ficticios o artificiales. Ya desde su surgimiento en Latinoamérica alrededor de los años sesenta, Taylor (10) menciona que la inserción del cuerpo en el quehacer del arte se erigió como un acto político casi por definición pues:

El cuerpo, materia prima del arte de *performance*, se llegó a entender no como un espacio neutro o transparente sino como un cuerpo humano que se vive de forma intensamente personal: “mi cuerpo”. El cuerpo: incluido “mi cuerpo”, se reconoció como producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible –o invisible– a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia –en términos de ciudadanía, por ejemplo, o de estado civil o migratorio– entre otras normas sociales.

Entiendo, por tanto, que la *performance* se desborda del campo artístico por la multiplicidad de memorias y sentidos inscritos en el cuerpo. La autora además propone que, como modo de transmisión o transferencia de memorias y conocimientos, la *performance* oscila entre el archivo y el repertorio. Esta idea me parece interesante ya que plantea que la *performance*, aunque reitere o recuerde la manera en que el cuerpo está presente, esta reiteración suele ser efímera, lo cual no quiere decir que sea imposible de contenerla en soportes. Al registro, Taylor lo relaciona con la noción de archivo, y a la *performance*, con la de repertorio. En el caso de *Mentally fine*, el archivo viene a ser el video que guarda la propuesta de Lisa, mientras que el repertorio sería el despliegue corporal.

La memoria “de archivo” existe en forma de documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, videos... es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales [...] El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través del *performance*: gestos, narración oral, movimiento, danza, canto, entre otros; en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible [...] El repertorio a la vez mantiene y transforma las coreografías del sentido. (17)

Considero útil esta distinción en tanto me permite enunciar que en el presente trabajo mi objeto de análisis son los archivos. En un primer momento, la distancia temporal y geográfica con el/las artistas, me pareció un impedimento o una falta a la veracidad a la hora de plantear esta investigación, pero reconocer que el archivo “excede a lo vivo” me permite enfocarme en el registro que ha perdurado y desde ahí, dar mi propia lectura al repertorio desde lo que mis sensaciones experimentaron con los archivos, abrir un espacio para un testimonio emocional. Es decir, ampliar la posibilidad de acercamiento a la *performance*.

Un video de un *performance* no es el *performance*, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que allí se representa es parte del repertorio) [...] Múltiples actos corporales están siempre presentes en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores [...] El archivo y el repertorio generalmente operan en conjunto. (18)

Ajena a tomar el archivo como simple accesorio, reconozco en él la presencia de la artista. En el caso de Lisa, ha sido la selección de palabras que quiso resaltar en la producción del video lo que me ha interpelado. Tanto su deseo de mostrarse, como de hacer evidente el diálogo de las espectadoras, revelan su propósito de producir una tensión magnética. Mediante su cuerpo reformulado, Lisa desacata al cuerpo de la norma. No lo diseña para mostrarse ella misma desde lo funcional sino para mostrar un cuerpo versátil, capaz de inventarse más allá de lo moldeado. Las prótesis son entonces el dispositivo tecnológico que opera como dinamizador de sentidos, de lenguajes. Al respecto, Bertha Díaz (2017) señala: “Sin duda, la experiencia desde y ante el cuerpo está inscrita en el ámbito de lo sentido. Por eso, un cuerpo otro, abre al ámbito regular de lo sensible, una capa nueva, y –por ende— también el sentido, en tanto significado, clama un nuevo despliegue un ensanchamiento y/o eclosión”.

¿Cuál es el alcance de estas tecnologías que remueven ideas canónicas del cuerpo? Las extremidades talladas en madera me remiten a una suerte de ficción donde el cuerpo se expande gracias a una materialidad imaginada por Lisa, pero ininteligible para mí (y quizá para las espectadoras) quienes relacionamos prótesis con reparación. En el animar la propia forma, como declaraba Bufano, yacía la búsqueda de la respuesta instintiva de quienes la observaban. Su fuerza estaba en el incomodar y hacer de la aversión una potencia.

Arribé a este término bajo la constante de que el cuerpo se construye en la relación entre sí mismo y los demás. María del Pilar Gavilanes (2017), reflexiona: “Nadie sabe de antemano de lo que es capaz un cuerpo, cómo se organiza un cuerpo, los modos de existencia que están envueltos en él [...] El estar en el mundo se entiende entonces como un potencial a partir de las acciones, los afectos y las pasiones que puede soportar y desarrollar un cuerpo desde su singularidad”. El potencial se refiere, por tanto, a lo que puede un cuerpo, no desde el poder o la fuerza, sino desde su capacidad de afectar y solo puede afectar aquello que se muestra, lo que aparece.

Karina Marín (2020, 120) menciona que en el encuentro entre mi cuerpo y el del otro, en el sostener o retirar la mirada ocurre una experiencia política que configura percepciones. Ya sea que quien mira decida desviar su mirada ante lo que considera abyecto, o quede viendo verificándose a sí mismo en el encuentro, siempre habrá un pensamiento en acción. Su invitación es a constatar la vida mediante la disposición a la mirada:

Eso que nos han enseñado a ver como dependencia, carga, sacrificio, o falta de autonomía, se convierte entonces en oportunidad: si nos miramos, nos sostenemos. Si nos sostenemos, si sostenemos las imágenes que somos, la carga no es indigna, sino potente. Nos cargamos. Nos hacemos cargo de nuestra aparición para hacer surgir nuevos mundos, nuevos sentidos.

Esta cita ha sido una especie de mantra mientras escribo estas páginas. Reconozco que en este ejercicio de acercamiento a aquellas corporalidades desbordantes varias han sido las novedades al revisar mis propios pensamientos. Desarticular la manera como aprendí a mirar incentivó a que me anime a usar los otros sentidos, regresar a ver mis miedos y preconceptos y ahora me siento en la capacidad de poder escuchar cómo chocan, se abrazan, se reflejan nuestros cuerpos en la sociabilidad, cómo conviven en tensión. A propósito del encuentro social, con Nicolás Sandoval, exploro la socialización en el espacio, pero desde el sentido del hacerse sitio.

Capítulo tercero

Hacerse sitio: complejizar el espacio

La primera vez que vi una persona con albinismo tenía alrededor de siete años. En las vacaciones de fin de año viajé con mi familia a un cantón rural de la sierra sur a visitar a mi abuela. En una salida al mercado vi a un señor albino, ahora lo nombro así, pero en ese entonces solo supe, por expresiones de mi abuela, que era un “hijo del Chimborazo”. Al volver a casa comenté con asombro lo observado a una familiar y ella ratificó las palabras de mi abuela, agregando que los hijos del Chimborazo, a decir de una leyenda, son hijos del volcán y de una indígena que estaba juntando leña en sus faldas. “Son enfermitos, no hay que verles a los ojos”, concluyó. A mi edad me sonaba a cuento de hadas con una dosis de extrañeza. Pasaron muchos años para que vuelva a ver a una persona con albinismo.

La segunda ocasión fue en Quito, en la Plaza de San Francisco. Con la explicación que había recibido cuando niña, se repitió en mi cabeza el relato tipo cuento. Quien estaba sentada con una gorra negra en las gradas del atrio, era “hija del volcán”. Asocié el blanco de su piel con la nieve. Así como resonó esa definición de mi familiar, también hizo eco su orden: no debía mirarle porque es enferma. Esta vez, ya adolescente, me preguntaba si al hacerlo yo me transformaría en alguien igual. Esa asociación entre enfermedad y una especie de magia de la naturaleza era la que hacía extraña la descripción que recibí de pequeña.

Buscando en internet salta información que señala que el albinismo tendría que ver con un error congénito, alteración de los genes, incapacidad del cuerpo para producir melanina, defecto transmisible de padres a hijos. Descripciones de nivel médico que en cierta medida serían la base de la relación albinismo-enfermedad que escuché en la infancia. Sin embargo, me pregunto, qué tipo de sentidos se elaboraron en torno al albinismo para que siendo una particularidad genética visible deba causar temor, al punto de que mirar se convierta en una suerte de autocondena. Qué decir del escuchar, hablar o acercarse.

Las preguntas que me hago son recientes. Debo decir que luego de pocas veces de haber visto más personas con albinismo no me cuestioné más sobre las ideas que les

circundaban. Aquí puedo ratificar lo que pone sobre la mesa Karina Marín (2020, 115) cuando escribe que hemos exiliado los cuerpos del caos:

Ese exilio ha sido posible solamente porque nos hemos negado a mirar [...] Al retirar la mirada, nos hemos entumecido; inmovilizándonos, hemos creído poder librarnos también de cualquier tipo de discapacidad. Hemos creído poder formar parte de las filas de la norma. Hemos creído que podíamos quedar fijos y tranquilos. Nos hemos procurado la seguridad de una identidad plena, incuestionable, inamovible.

Pero mi mundo se aceleró cuando me encontré con una imagen de Nicolás Sandoval (Santiago de Chile, 1986) en un libro catálogo. La fotografía (ver figura 7) era de la exposición *Cuerpos que (se) miran*¹⁸ realizada en Cuenca. Nicolás es activista albino, escritor, modelo y músico. Sus propuestas artísticas tienen que ver con reflexiones sobre el albinismo, la singularidad del cuerpo propio y el diálogo con los otros cuerpos. En la imagen, lo primero que llamó mi atención es el cabello blanco de Nicolás. Lleva puesto un traje rojo que contrasta intensamente con su piel. La chaqueta tiene corazones bordados en todo el frente. Alrededor de su cuerpo, atándolo, reluce una gran cadena que se une en sus extremos por un candado bajo las manos. En el fondo, reluce una tela con efecto tornasol. Una rápida asociación de mi pensamiento al ver su imagen me recordó a los personajes de circo. El atuendo que usa y la cabellera alborotada, con gran volumen, me remiten a las pelucas que utilizan los payasos de las fiestas infantiles. Su bigote terminado en curva trae al presente la representación de los magos en los dibujos animados.

Su imagen chocó con el registro de mi memoria, hasta entonces no había visto una persona albina con el cabello suelto y sin gorra. El título de la fotografía terminó de avivar mis recuerdos: *Rey del Hielo* me trasladó a la explicación de mi infancia: *Hijo del Chimborazo*. O sea, descendiente del volcán, de sus nieves.

¹⁸ *Cuerpos que (se) miran* es el nombre de la exposición colectiva y el catálogo consultado. La curaduría estuvo a cargo de Paulina León y Karina Marín y se realizó en 2017.



Figura 8. Nicolás Sandoval en Rey del hielo. Fotografía de Lorna Remmele, 2018
Fuente: <https://laviadeoro.wordpress.com/rey-del-hielo/>

Luego de esta primera imagen ocurrió lo que sucede cuando se opta por no dejar de ver: su figura me habitó con la misma intensidad con la cual escudriñé en libros e internet en busca de algo que me permite conocerlo más y desarmar el sentido que me regía. Sin duda, la conjunción ‘creencia mítica + enfermedad’ fue la pauta que me conmovió. ¿Cuánta extrañeza podía seguir asignándole a quien, al mostrarse, estaba logrando remover intencionalmente mi concepción primigenia de cuerpo, aquella, en este caso, permeada por la hegemonía que ubica su corporalidad entre la falla y la superstición?

1. Lugares en disputa desde el albinismo

En el capítulo anterior, abordé la influencia de la medicina en la construcción de la alteridad “por reparar”. En este, quiero referirme al ámbito de lo que se ha consolidado como estigma en relación a la diversidad corporal. La piel ha sido el lienzo sobre el que se ha escrito la historia de las corporalidades exiliadas. Ya sea por una condición física, genética o adquirida, en la piel se ha inscrito la seña de lo que se considera abyecto. Ahí hace ebullición el estigma.

Erving Goffman (2001) señala que la noción de estigma no es una idea reciente. Ya desde la Antigua Grecia el término fue asociado con los signos corporales; así, las personas que tenían un corte o quemadura eran consideradas personas con estatus moral dudoso. En el cristianismo esta idea mutó: el estigma era un signo corporal relacionado con las señales de la gracia divina o, contradictoriamente, con las perturbaciones psíquicas. En la actualidad, el estigma ya no es observado como un signo físico sino como un mal en sí mismo.

Este breve recorrido por las ideas que se han cernido sobre la corporalidad en Occidente me lleva a repensar en la relación establecida entre signo físico y estereotipo, dicha asociación vertida sobre personas con algún atributo percibido como anormal ha generado que haya individuos estigmatizados por sus características físicas, psicológicas o temperamentales. Desde el primer momento que la identidad del ser humano es estigmatizada, este pasa a ser parte relegado del intercambio social. Goffman sostiene que la identidad social se construye en el intercambio social rutinario (12), sin embargo, esta identidad está conformada por expectativas normativas y anticipaciones de lo que se espera en la otra persona con la cual se da el intercambio social, de ahí que Goffman afirme que hay dos tipos de identidad social: la virtual, que hace referencia a la atribución de carácter de un individuo de manera *a priori*, como una “esencia”, y la identidad real que tiene que ver con el carácter y atributos que le pertenecen al sujeto. A partir de estas diferenciaciones, se crea una brecha amplia entre el individuo “normal” y aquel que, al ser percibido como extraño, es decir, fuera de las expectativas normativas, es convertido socialmente en un sujeto reducido, estereotipado y desacreditado; en definitiva, en un individuo estigmatizado.

Se puede definir entonces como sociedad estigmatizante al conjunto social que bajo parámetros de normalidad destierra a personas con características anatómicas distintas considerándolas menos seres humanos y, con ello, sujetos desacreditables alrededor de quienes se crea una ideología para explicar la supuesta inferioridad, como afirma Goffman: “En nuestro discurso cotidiano utilizamos como fuente de metáforas e imágenes términos específicamente referidos al estigma, tales como inválido o bastardo [...] Tendemos a atribuirle un elevado número de imperfecciones y, al mismo tiempo, algunos atributos deseables” (15).

En el Manifiesto albino, Sandoval (2017, párr. 5) afirma: “La historia se ha encargado de crear una fantasía albina a la medida del mercado. Desde los *freak shows* pasando por el imaginario cinematográfico hasta el modelaje, somos el bufón, el

antagonista, el místico o el exótico”. Traigo a colación la conceptualización de estigma ya que en lo que a personas albinas refiere, además de la idea de la falla genética, de la enfermedad, opera un atributo “menos letal”, pero igual de fulminante. Me refiero al sentido de lo mítico e incluso milagroso que también se les ha asignado. Creo que no importa si a manera de ángeles en la tierra o de cuerpos que no hay que ver, lo que ocurre con los atributos, cualquiera estos sean, es que al asignar el estigma y construir con base en él una historia, lo que se consigue es eliminar de antemano la aparición de la otra persona, en suma, menoscabar su potencia en nombre de lo no terrenal, y con ello, cerrar la puerta a la desestabilización de los sentidos.

Dado que la aparición es la confirmación de la existencia, quisiera referirme a lo que, según mi intuición y forma de relacionarme con el mundo, podría pensarse como zonas corporales jerarquizadas por la mirada, mismas que en un intercambio social frente a frente pueden ser zonas de escrutinio más o menos intenso. Entre estos puntos ubico el rostro y la zona del tórax hasta el vientre. Estos puntos frontales de la anatomía difieren de aquellos pliegues y cavidades culturalmente velados al ojo humano. El hecho de que mis primeros cruces con personas albinas hayan provenido de la dirección casi automática de mi mirada hacia sus rostros me ha llevado a pensar en que en el encuentro social hay una trayectoria de la vista que organiza el cuerpo observado y sus sentidos. De ahí que en torno a un rostro con una particularidad física históricamente se hayan afianzado señalamientos, pues como sostiene Rosemarie Garland-Thomson (2009, 95): “Ciertos sitios corporales llaman intrínsecamente más atención que otros porque están llenos de significado cultural. Nuestros rostros, por ejemplo, son el primer territorio que habitan nuestros ojos cuando nos encontramos”¹⁹. Para la autora, en el rostro se ancla gran parte del lenguaje: “Debido a que los humanos recurren a sus propios cuerpos para comprender el mundo, nuestro rostro proporciona una rica fuente de significados” (98).

Recurro a esta cita para ubicarme en el que también fue el primer encuadre de mi visión cuando miré la fotografía de Nicolás. A través de ella solo podía esbozar divagaciones sobre lo que el artista pretendía con su *performance*. Interiorizar su rostro me fue complicado ya que rompió con la legibilidad facial instalada en mí. Sentí que su presencia me apretaba al recordarme que su rostro me fue prohibido desde cuando me dijeron que a las personas albinas no hay que verlas.

¹⁹ La traducción de las citas correspondientes a Rosemarie Garland-Thomson me pertenecen.

Siguiendo la guía que el trabajo de Garland-Thomson ha significado para esta investigación, considero importante retomar lo que la escritora llama “escenas de lo que se mira fijamente”, sobre esto explica: “Las escenas de lo mirado fijamente pueden ayudar a comprender nuestro impulso de mirar con atención y nuestras respuestas a que nos miren con atención. El mirar fijamente empieza como una búsqueda de novedad de nuestro cerebro, un deseo de estimulación visual en medio de un paisaje aplanado por la familiaridad” (95).

En contraposición al mandato de no ver, navegando por la página de Nicolás hallé la comprobación de su deseo de ser visto, “deseo de aparecer, de estar en el mundo, de encarnar la imagen” (Marín 2020, 53). Entre el archivo fotográfico de sus *performance* hubo una que me llevó a pensar en la presencia de las corporalidades disonantes en la esfera pública. De manera ingenua, con una idea que reconozco binaria, sentí curiosidad por saber qué respuestas reciben quienes ponen en común los cuerpos inesperados por la sociedad. Frente a una corporalidad desafiante había ausencia de familiaridad.

Buscando respuestas desde un afuera. inmediatamente pensé en la expulsión y rechazo social, esto me ubicaba en un papel revictimizante puesto que estaba desconociendo las negociaciones de sentido que pueden instalarse cuando se da la aparición, ya que la presencia pública, siguiendo con Garland-Thompson (2009, 195), “amplía nuestra comprensión compartida de las variaciones humanas [...] y nos invita a adaptarnos a ellas”. Esto me lleva a entender que el mostrarse, como un acto de decisión personal y no como algo impuesto, puede habilitar el surgimiento de un paisaje visual compartido donde antes hubo curiosidad y silencio profundo. Vale decir entonces que en el escenario donde se fijó una mirada se constata la existencia mutua, se expande el encuadre a través del relacionamiento, de encuentros complejos, en los que las relaciones entre diversas personas no se definen por el tratar de entender sino por convivir y en esa convivencia dejar que las subjetividades de cada uno sigan su cauce. Creo que se trata de saber mirar con la predisposición de habitar un mundo en tensión, dejando de asignar o presuponer subjetividades no activas en las otras personas.

2. Discursos en torno al espacio

Cuando propuse este acápite lo hice con el interés de traer al presente aquellos espacios que históricamente fueron erigidos para contener las corporalidades de la

“falla”: hospicios, manicomios, clínicas, claustros, circos, habitaciones dentro de las propias casas; ya sea espacios públicos o privados, en estos se puede leer el lugar social asignado para los cuerpos desbordantes. Luego de comprender cómo opera la ideología de la normatividad puedo sostener que estos espacios o infraestructuras iban acordes al pensamiento y la ciencia de cada época y, ya que permeaban en el imaginario social, los discursos se hacían tangibles en los lugares físicos. De ahí que los cuerpos “anormales” estudiados por la medicina, hayan permanecido en los hospitales o en los espectáculos de rarezas, conocidos como *freak shows*; que quienes hayan desobedecido la heteronormatividad hayan permanecido encerradas/os en clínicas, o confinadas/os en el armario; o que, aquellas corporalidades denominadas abyectas, hayan sido observadas para ser representadas desde su materialidad “errada”.

Menciono esto brevemente porque en este punto del documento, más allá de revisar la teoría sobre la vigilancia y el control, quisiera poner a discusión lo que a mi parecer serían las estrategias de visibilidad de las corporalidades desbordadas de la norma. Es decir, sus maneras de hacerse públicas pese a que los espacios de segregación sigan existiendo. Este giro de interés parte de una observación decidora hecha por mi director de tesis cuando presenté la propuesta de investigación. Álex Schlenker comentó que, si bien en la teoría hay conceptos como régimen colonial de la mirada, espacio público, performatividad, estos son categorías que me permiten comprender hasta cierto punto sus trayectorias, sin embargo, es importante leer cómo dichos términos han calado en las personas. Con esto hizo referencia a que es limitante tomar los conceptos como respuesta a todo dejando de lado la capacidad humana de moverse en las fisuras, cuestionarse y elaborar sus propios enunciados ante discursos como el de la colonialidad, por ejemplo. Su invitación fue a tomar los conceptos como ayuda memoria y darle lugar a la experiencia propia y de las corporalidades diversas; así, ante la teoría que hasta el momento había revisado fui encontrándome con estrategias de autonombramiento, otras reflexiones sobre la mirada y también sobre el espacio y lo público.

Recordando la sugerencia de Álex Schlenker, quiero ahondar en la idea de la aparición desde la *performance*. Si se entiende que aparecer es hacerse público y en el relacionamiento entre presencias se da la política, la noción de que “existir es espaciarse”, como señala Félix Duque al referirse al arte, me sugiere algo a la par en cuanto a la presencia y sus provocaciones. Parafraseando a Duque, espaciarse es hacerse un sitio en el pensar y en el saber artístico, es producir un mundo mediante la técnica, es

abrir las posibilidades de ver el mundo de una manera distinta, y esto implica un acto de violencia, porque espaciar significa despejar, liberar, romper y abrir un lugar en el espacio, es decir, abrirse un camino que fisura o extirpa lo previo, porque “no hay ni ha habido jamás un espacio abierto de antemano, sino que lo han abierto la espada, la llama, el hacha y el arado” (2001, 13).

AL respecto, quisiera proponer esta relación quizá aventurada, pero que me ha dejado pensando: si la reflexión sobre el espacio se traslada del pensar en el lugar al hacerse sitio, considero que junto a la *performance* el cuerpo se ha abierto camino para sí mismo, digo esto pensando en que el canon moderno del arte delimita las prácticas artísticas a soportes y técnicas tradicionales, entre ellas la pintura y la escultura, y se desconocía al cuerpo como soporte en sí mismo, de ahí que justamente, prácticas contemporáneas como la *performance* hayan irrumpido en el campo del arte .

En ese sentido, creo que la *performance* y el cuerpo se han espaciado en dos direcciones: por un lado, hacia adentro de los museos provocando desacomodos en cuanto a la noción de objetos y colecciones, ya que la *performance* no se deja “conservar” sino que fluye como repertorio; lo cual me lleva al otro movimiento de espaciarse: hacia afuera, pues el cuerpo, al menos como aquí he procurado acentuar, en su materialidad que se desborda de la ideología de la normalidad y la belleza, ha fungido como la llama y el arado para hacerse sitio en el lugar físico que el control, la medicina o la heteronormatividad le prohibieron (y también en el lugar de los imaginarios, donde van provocando inquietudes, miedos, afectos, indiferencias, es decir, haciendo la política).

Con esto no quiero decir que social ni culturalmente el cuerpo o la *performance* hayan hecho justicia a los siglos de segregación ni que ahora, por la presencia pública y el hacerse espacio de las corporalidades diversas se pueda hablar de derechos garantizados. Lo que sí creo es que espaciarse da paso a pensar en qué tipo de convivencia toma forma cuando estamos frente a quienes no han sido considerados semejantes, es decir, veo que esta idea de hacerse lugar alberga la fuerza de poner en entredicho lo que se entiende por diversidad, tolerancia o inclusión, nociones tan asentadas en el vocabulario, pero que urge descombrar, revisarlas hacia adentro y dudar del sentido de paz social que estas generan.

Ahora bien, volviendo a la presencia de Nicolás, junto a las imágenes de Mendicante,²⁰ Sandoval (2016, párr. 4) escribe: “¿Y si en vez de aceptar que otros nos nombren, nos clasifiquen y lucren de nuestra condición, nos nombramos nosotros, nos redefinimos y nos apropiamos de la que ya es propio?”²¹ En línea con su llamado considero que los lenguajes del arte se vuelven herramientas para desmontar las metáforas que rodean al albinismo y con ello insistir en el derecho a tener una imagen propia. Así, desde el arte de la *performance*, a decir de Albeley Rodríguez (2014, 48), “es posible sacar a la luz las concepciones y usos sedimentados del cuerpo para proponer revisiones de los modelos imperantes de subjetivación, ofreciendo posibilidades alternas que difieren de los patrones que reproducen las desvalorizaciones, disciplinamientos y controles”.



Figura 9. Nicolás Sandoval en Mendicante. Fotografía de Gonzalo Tejada, 2016
Fuente: <https://laviadeoro.wordpress.com/rey-del-hielo/>

Veo entonces en Nicolás, al artista activador de repertorios, que sitúa, vincula y amplía significantes y afectividades ya no en un público, como se suele llamar en los museos, sino en sujetos de experiencias dentro y fuera de dicho espacio. El accionar de Nicolás a través de la *performance* tiene que ver con lo que José Luis Brea señala como redefinición de las prácticas artísticas. Al respecto, Brea (2004, 112) apunta que el artista contemporáneo pasa de ser una figura simbólica-totémica a un artista productor-participante, que es en suma un “generador de narrativas de reconocimiento mutuo; un

²⁰ Performance de Nicolás Sandoval realizada en 2016, en el Encuentro Internacional de Arte de Acción La Real Periférica (Chile). En el plan de tesis esta performance aparece bajo el nombre de Mi blanco, pues así estaba registrada en páginas de crítica de arte. No aparecía en la web oficial de Sandoval. Sin embargo, el sitio fue actualizado y ahora aparece este registro bajo el título Mendicante.

²¹ Se puede leer el texto completo en <https://laviadeoro.wordpress.com/la-real-periferica/>

inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública”.

Frente a lo citado me nace una duda existencial: Esta percepción que tengo sobre las prácticas de Nicolás me enfrentan a una puntualización que da Karina Marín (2020, 43) al señalar que “el futuro de esos cuerpos no depende solamente de su voluntad de autorrepresentación, sino de cómo se comprometen con ellos las miradas que verifican su aparición”. Esta reflexión apunta a problematizar la idea de que, una vez que los cuerpos desterrados opten por mostrarse, se crea que ya se ha dado respuesta a las heridas dejadas por la Historia sobre esos cuerpos. A su vez, la cita me descoloca porque no comprendo hasta qué punto, hablar de lo que me interpela en la propuesta de Nicolás, podría ser considerado un ejercicio que sepulta la imagen de Nicolás, “un ejercicio de señalamiento: yo describiendo lo *otro*, yo, asumiendo poder para incorporar a lo siempre *otro* a mis discursos, a mis verdades” (44).

Mi preocupación por no cerrar el paso al encuentro político es genuina, ante ello, procuro no repetir el devolver su corporalidad al exilio. Consciente de que todo ojo lleva consigo su mancha, como escribe Georges Didi-Huberman (2010, 47) hago el intento de que el acto de mirar sea una “operación hendida, inquieta, agitada, abierta” que siga disputando mis sentidos. Escribo esto, además, con la intención de remarcar que el cuestionamiento a la hegemonía corporal es también hacia algo “más pequeño”: la ideología de los sentidos. Ambas se corresponden, pero creo que a veces, hablar de los discursos normativos suena tan general o amplio, que pareciera que las personas somos ajenas a ellos en nuestra praxis. Entonces lo que está en disputa concierne tanto a los lugares físicos como a los imaginarios que dan cuenta de estructuras sociales, en las que las corporalidades desbordantes se enuncian haciendo suya las grietas con el llamado a fijarnos en el punto ciego y desde la intimidad de cada vivencia hablar de la constelación de los cuerpos, de la colectividad bullente, como manifiesta Sandoval (2017, párr. 3):

Soy hermandad en la condición margen con todo cuerpo no hegemónico: soy el negro, soy el apátrida, soy las mujeres, soy la travesti, soy el mendigo, soy el loco, soy el lisiado, soy el discapacitado, soy el discriminado, soy el fallado, soy el monstruo, soy lo que la cultura no quiere ni espera, soy lo otro. Somos una colectividad dispersa pero bullente, consciente de su potencia.

Me pregunto si entonces luego del encuentro con la figura de Nicolás puedo seguir reproduciendo los juicios de valor sobre su corporalidad. Me digo que no, que no

hay leyenda, santidad ni pureza en una persona que se reconoce en el lado de los subalternizados declarando que su cuerpo no es uno, sino que es comunidad, uno junto a otro en fricción.

Conclusiones

El trabajo realizado ha arribado a varios puertos. Junto con La Maracx he podido ubicar la génesis del denominado retorno al cuerpo, es decir, la época en la que el cuerpo exigía ser comprendido en relación con las estructuras sociales y los contextos políticos. Esto propició un acercamiento al cuerpo distinto a aquel que hasta entonces solo las ciencias como la medicina, la estadística o la fisonomía realizaron. Para pensar en una epistemología, en una forma de construir el cuerpo, las luchas sociales fueron clave, pues pusieron sobre la mesa de debate la vivencia palpable de los mismos, las subjetividades relacionadas con el entorno, de esta manera se acentuó la importancia de no escindir al cuerpo de la realidad ni asir la experiencia de su materialidad por fuera de ella.

Esta idea de poner al cuerpo en su contexto y decir a través de él de qué manera se reproduce la vida en relación con su entorno me permitió destacar que el cuerpo es el lugar donde se enuncia la política, y desde el cual se gesta lo político. Uno de los caminos paralelos a las luchas de colectivos sociales que permitió observar este giro fue la *performance*, pues al postular el cuerpo como soporte de sí mismo, inevitablemente exige poner la atención en él considerando el repertorio que recrea y actualiza. En línea con lo mencionado, el activismo de Daría, “La Maracx”, abrió paso a sentir las demandas y autocríticas, personales y colectivas, en el marco de un posicionamiento relacional que cuestiona la estandarización de la vida, y con ello, las violencias que la normatividad conlleva y se hace carne de forma intensa en las corporalidades femeninas y feminizadas.

Este pensar ampliado del cuerpo, de la mano de Lisa Bufano, puso a flote la hegemonía de la normalidad y con ello fue posible desentrañar los discursos y mandatos que en ella subyacen, así, en un segundo momento, lo que era una inquietud por conocer la propuesta artística de una persona con discapacidad, se tornó en una indagación sobre la ideología de la normalidad, lo cual fue posible luego de mover las piezas del rompecabezas y entender, desde las teorías críticas de la discapacidad, que los imaginarios construidos alrededor de las corporalidades particulares, tienen su matriz en dicha ideología. Así, antes que pensar en la discapacidad como problema, se pudo poner en cuestión a la sociedad que discapacita, aquella para la que los cuerpos “anormales”

resultan desbordantes —como he insistido en nombrar a estas corporalidades a lo largo del documento— y, por ende, difíciles de asimilar.

En línea con la puesta en crisis de la normalidad, se cuestiona indefectiblemente el papel de la mirada. Partiendo de que es una construcción social y de que lleva la impronta de la colonialidad, fue posible realizar otra lectura de la mirada. En esta, el poner atención, fijarse en el cuerpo otro, adquiere el carácter de un llamado al encuentro político que consiste en constatar la presencia mutua y dejar que tomen forma las fricciones o afectos que este relacionamiento provoca. Si bien la mirada está cargada de sentidos, los imaginarios que actúan a la par son reexaminados para situarlos históricamente en relación a los discursos científicos que, a mi consideración, no podían ser obviados en dada la contundencia de su carácter de “verdad”.

Siendo la *performance* otro concepto transversal en el documento, en este segundo capítulo, extendiendo su comprensión y propongo una lectura que la destaca como herramienta y estrategia política de autonombamiento; es decir, avoco redimensionarla, si bien es importante la irrupción que implicó en el campo del arte, la idea es entender la *performance* como práctica movilizadora en y fuera de los espacios artísticos. Considero que entenderla como estrategia solo fue posible gracias a la enunciación de quienes me han alumbrado en este trabajo. Desde la definición que acojo y que subraya en que la *performace* no es una teatralidad y por ende no es ficción, sino repertorio de la realidad, y conforme proponen el/las activistas citadas, *performance* y cuerpo se constituyen; de ahí que las corporalidades divergentes ponen en evidencia esta relación para dar cuenta de lo que en el cuerpo converge y lo que sobre él se dice.

Sin embargo, un paso más allá, el trabajo de Nicolás Sandoval invita a hablar desde el cuerpo emancipado que, consciente del peso del estigma, aparece, se hace público y, al igual, que Bufano y La Maracx, desafían el acto de sostener la mirada para reforzar el sentido del encuentro en aras de que se potencie el ejercicio de verificar mi existencia a partir de un encuadre compartido. Este punto resulta crucial porque, aunque parecería que lo que se postula es una historia donde todas las corporalidades vivan felices, lo que en realidad resalta en la urgencia por devolver la agencia arrebatada a los cuerpos de la diversidad sexogenérica y funcional y potenciar los disensos, poner en entredicho los imaginarios y cuestionar a profundidad las prácticas y políticas que, tras conceptos como inclusión o paz social, se esfuerzan por sosegar lo que cada quien, desde su “cualquieridad”, como diría el pedagogo Carlos Skliar, tiene que decir sobre sí mismo y sobre el estar juntos/as. Esto conlleva a escuchar desde el respeto —

rechazando la ventriloquía—y a tomar con seriedad la propuesta de reconocerse uno junto a otro y desde ahí rediseñar un caminar distinto en la Historia.

Ese caminar involucra un hacerse sitio, es decir, espaciarse, aparecer y no solo ser visto como objeto de representaciones. En este punto, las acciones de Daría, Lisa, Nicolás se condensan y señalan la importancia de ocupar los espacios, de tomar parte de ellos y estar presentes para ir simbólicamente rompiendo los lugares a los que sus corporalidades fueron confinadas. Así, los cuerpos inesperados, desbordan limitaciones espaciales revestidas de sentido.

“[...] cómo ardían, / recuerda, en los ojos que te contemplaban; / cómo temblaron por ti, en las voces, recuerda, cuerpo”. Estos versos de Kavafis han sido mi mantra durante este trabajo. Arribar a este punto del documento ha significado escudriñar mi propia historia, explorar la herencia cultural y revisarla. En todo este trabajo aparezco desde los recuerdos de mi memoria, porque creo que como mujer que reconoce su entorno también puedo dar testimonio sobre cómo los mandatos sociales, los patrones corporales, las desigualdades y otras formas de violencia se viven en el día a día. Enuncio, entonces, mi historia en el marco de una experiencia compartida.

*

La escritura de esta investigación culminó en época de pandemia y aislamiento por el COVID-19. Me pregunto de qué maneras se gestionaron la vida aquellos cuerpos desbordantes, cómo se sintió el encierro frente a una situación que nos puso frente a límites inimaginables, qué hilos se anudaron para sostener y cuidar la salud mental, física y emocional de nuestros cuerpos. Creo que, en medio de la crisis, de los pensamientos catastróficos, de la incertidumbre cotidiana fueron la solidaridad y la imaginación política los remos de la balsa donde embarcadxs hasta el presente seguimos procurando cuidados mínimos.

La olla comunal en el barrio, el *delivery* de la amiga que prepara postres vegetarianos, el tomar el curso del artesano de la cuadra que además ha sido experto en mecánica de bicicletas, el cortarse el cabello con la vecina del piso de arriba, comprar y vender en ferias de segunda mano, hacer bingos virtuales para recaudar fondos y conseguir el medicamento que el familiar necesita, aprender algo distinto... Sin duda, para subsistir algo se reconfiguró en los entornos cercanos, ahí donde hubo colectividad, afectación mutua y la predisposición para abrírnos a otros cuerpos.

Obras citadas

- Alcázar, Josefina, y Fernando Fuentes. 2005. *Performance y arte-acción en América Latina*. Ciudad de México: Ediciones Sin Nombre.
- Almeida, Ana, ed. 2010. *Cuerpos distintos: Ocho años de activismo transfeminista en Ecuador*. Quito: Manthra Editores.
- Barnes, Colin. 2009. "Un chiste 'malo': ¿Rehabilitar a las personas con discapacidad en una sociedad que discapacita?". En *Visiones y revisiones de la discapacidad*, compilado por Patricia Brogna, 101-122. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barriendos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas* 35: 12-29.
<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>
- Brea, José Luis. 2004. *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Bufano, Lisa. 2010. "Mentally fine". Video de YouTube. 12 de abril.
<https://www.youtube.com/watch?v=c6TjdNyLn2U>.
- Castro, Daría. 2018. *Corporalidades censuradas: De la universidad al espacio público*. Quito. Texto no publicado
- David, Lennard. 2009. "Cómo se construye la normalidad. La curva bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX". En *Visiones y revisiones de la discapacidad*, compilado por Patricia Brogna, 188-211. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, Manuel. 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Díaz, Diego. 2013. "Maurice Halbwachs y Los marcos sociales de la memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimniano: de la memoria bergsoniana a la memoria colectiva". Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires, 1 al 6 de julio.

- Duque, Félix. 2001. *Arte público y espacio político*. Madrid: AKAL.
- Ferraroti, Franco. 2007. Las historias de vida como método. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* 14 (44): 15-40.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10504402>
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Steering how we look*. Nueva York: Oxford University Press.
- Goffman, Erving. 2001. *Estigma: La Identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- León, Paulina, y María Dolores Ortiz. 2017. *Cuerpo siamés*. Quito: Editorial Turbina.
- León, Paulina, y Karina Marín. 2018. “Miradas que se entrecruzan”. En *Cuerpos que (se) miran. Nuevas representaciones de la discapacidad*. Cuenca: Comisión de Cultura.
- Marín, Karina. 2020. *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*. Quito: Editorial Festina Lente.
- Pedraza, Zandra. 1999. “Las hiperestesias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social”. En *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Utópica Ediciones.
- . 2004. “Intervenciones estéticas del yo. Sobre estético-política, subjetividad y corporalidad”. En *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World-Systems Research* (2): 342-86. <http://www.ram-wan.net/restrepo/poscolonial/9.2.colonialidad%20del%20poder%20y%20clasificacion%20social-quijsano.pdf>
- Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.
- Red Conceptualismos del Sur. 2012. “Cuerpos y flujos”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rodríguez, Albeley. 2014. *Cuerpos “irreales” + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo*. Quito: Corporación Editora Nacional.

- Sandoval, Nicolás. 2017. “Manifiesto albino”. *La vía de oro*.
<https://laviadeoro.wordpress.com/manifiesto-albino/>
- Taylor, Diana. 2012a. *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- . 2012b. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Viveros, Maya. 1999. “Orden corporal y esterilización masculina”. En *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Utópica Ediciones.
- WikiVisually. 2021. “Lisa Bufano”. Acceso 12 de enero.
https://wikivisually.com/wiki/Lisa_Bufano

Anexos

Anexo 1: Texto presentado en la perfoponencia de La Maracx

Este documento es transcrito literalmente.

Corporalidades censuradas: de la universidad al espacio público

Patologización. Es el proceso por el cual la medicina establece parámetros para delimitar el cuerpo y la sexualidad. Construyendo una identidad “enferma” o desviada de la norma. Esta concepción parte del paradigma de salubridad hegemónica. La “patologización” no tiene que ver con la existencia de una enfermedad en sí, por el contrario, su fortaleza radica en la existencia de parámetros, modelos e ideales sobre el cuerpo, la sexualidad y la identidad estableciendo categorías y jerarquías entre ellas. La función de la patologización es el control y la tutela.

Disidencia Sexual y Género. Es un término que refiere a las expresiones de la sexualidad y de construcciones sexo-genero fuera del concepto binario y hegemónico de la lógica cis hetero patriarcal. Es pensar la diversidad sexo-genero-deseo dentro del marco de las relaciones de poder y la jerarquía de los cuerpos que importan. Las disidentes sexuales y de género somos las que nos reivindicamos en nuestra diferencia, como sexualidades y cuerpos abyectos por el poder, somos las que nos negamos a pasar por un proceso de normalización de nuestra identidad, cuerpo y sexualidad.

Censura Amigas queridas, bichas y perras mundanas. He tenido que definir que es la censura y como en esta ponencia no citaré a filósofos que trabajan en su aburguesado departamento europeo o a quienes no ponen el cuerpo con nosotras en las calles, he de decirles que la tenía realmente difícil. Pero fachobook -digo Facebook- ha hecho mi trabajo. Cuando me disponía a subir los afiches para promocionar este magno evento fui/fuimos censuradas. ¿La causa? Pues cada afiche contenía una de las fotografías tomadas por Luisa Osejo para reconocer las cicatrices de los cuerpos intersex. Cuerpos que al estado, a la iglesia, a la sociedad y por su puesto a san carelibro le son incómodos.

Y así censuradas, cohesionadas estamos aquí reunidas.

Fachobook no pudiste censurar esto.

Darí La Maracx
Marica TransFeminista.
Es una travesti que estudió comunicación social
en la universidad central del ecuador.
No pide permiso, menos aún perdón.
Radicalmente furiosa. Cuidado machito que te corta el pito.

Las clases inician a las 7 de la mañana. Universidad pública, carrera de las ciencias humanas y sociales, barrio residencial, centro sur de quito. Llenita de privilegios la pendeja.

Son las 6 y media de la mañana, he despertado de un susto. Mamá grita: “que fue, eres el colmo, luego dices que no entras a clase. Este hijo que me tocó”.

¿Cómo le dices a tu mamá que para insultarte por ser una dormilona no te trate en masculino? Lo he intentado, pero ella muy astuta se la saca diciendo que cualquier excusa le pongo para no cumplir con mis responsabilidades. Tiene razón, odio madrugar. Es falso, “a quien madruga dios le ayuda” Pues parece que de las travestis, la diosa, se ha olvidado.

Lunes 27 de noviembre de 2017. Se conmemoran 20 años por la despenalización de la homosexualidad en el país. A una jauría de cuerpas insurrectas se nos ocurre complotar la mariconada del siglo. Con la bandera arco iris de Fundación Equidad, los esfuerzos del Instituto de Investigación en igualdad de género y derechos; y unas cuantas voluntarias de la facultad de comunicación social, travestimos el edificio fálico de la Facultad de Administración de la tricentenaria Universidad Central del Ecuador.

5 horas habían transcurrido, varios posteos del acto subidos a fachobook. 93 comentarios en la fan page oficial de la universidad. 7 de cada 10 eran machistas, homofóbicos y fascistas.

¿Cómo la UCE iba a permitir que se enarbole la bandera de las tortilleras marimachas, de las maricas y las travestis?

Pues se hizo, se jodió al sistema burocrático. Todo por la ley. 1 día fue suficiente para que los machitrolls centralinos presionaran a las autoridades y se retire la bandera. 1 día nos bastó para burlarnos de ellos.

Semanas antes del embanderamiento habíamos abierto un ciclo de conversatorios en la UCE. En derecho hablamos de Satya y sus madres lesbianas. En psicología hablamos de y con personas trans, basta de patologizarnos no somos tu chiste. En sociología hablamos de maricones, si, en la izquierda también estamos las maricas. Y finalmente en medicina hablamos de cuerpos intersexuales. Una profesora de psicología aceptó llevar a los estudiantes al foro siempre y cuando quede clarito que *“eso es una enfermedad y nosotros como profesionales les podemos ayudar”*.

En medicina los machitos profesores decidieron boicotearnos el foro, habían prohibido la asistencia de los estudiantes por considerar al cuerpo intersexual como anti natura. Simplemente el bisturí lo corrige todo.

En derecho nos enteramos que una estudiante, una mujer trans había aceptado salir a tomar alcohol con tres profesores. Terminó siendo violada por ellos. Decidió retirarse de la carrera. Los violadores siguen dando clase. Y luego vienen con sus afirmaciones y preguntas retóricas: ¿dónde están las trans? Solo les gusta la vida fácil. ¿Por qué no quieren superarse estudiando? La respuesta es clara, en la universidad nos acosan, nos violan y nos matan. Otra chica trans estudiante de derecho inició su proceso de cambio de nombre y género en el registro civil. Primer día de clase, nuevo semestre. Exige a profesores y compañeres que la llamen por su nombre cultural. Por su verdadero nombre, no por el impuesto al nacer. Burlas, acoso y hostigamiento. Dejó la carrera. El decano llamó la atención a los profesores, no les importó. El decano no hizo más. Los estudiantes lo minimizaron.

CoCa, colectiva PachaQueer. Es agredida por un guardia de seguridad mientras transitaba en el campus de la universidad donde obtuvo una beca para estudiar. El #machito grababa a CoCa como si esta fuera un objeto exótico. La traba denunció. El rector calló. La beca se esfumó y ahora la universidad se cagó.

Regresemos a la central, semanas después de los foros y el embanderamiento se aprobaba, tras más de 2 años de discusión, el primer protocolo de atención en casos de violencia de género, exclusión étnica y discriminación sexo genérica. Se oye hermoso.

Pero adivinen lo que hizo un docente de prestigio de universidades de posgrado, un profesor que se acuesta con sus estudiantes y las tiene como novias, un machito académico de primera.

Y me robo sus palabras emitidas con orgullo:

“yo me bajé del protocolo el tema de discriminación y exclusión.

Yo lo hice. Porque ya basta de novelerías.”

El tipo es tocayo y panísima del agresor Hernán Cueva, profesor denunciado por más de 13 mujeres en junio (2018) pasado por acoso sexual durante 20 años de docencia. El patriarcado los crea y ellos se juntan.

Divina universidad pública,

Ahora he regresado a las aulas de esa universidad, ya no soy el chico gay miedosito por todo. Ahora soy una maricona que se queja de todo. Soy una travesti ridícula que va cortando pitos.

Soy la histérica que mientras sube las gradas de su facultad escucha:

“A las mujeres que se portan bien se las premia y a las que se portan mal se las castiga”

(Palabras santas de un estudiante de segundo semestre).

Como nada me tiembla y se me hinchan las tetas lo mandé al carajo frente al rostro de sus impávidos amigos, que por muy machitos que sean no pudieron hacer nada.

Vi las caras de asombro de sus compañeras, éramos cómplices, ellas también estaban molestas con lo que él había dicho. Esto de escuchar lo que *“en la FACSO se dice”* ha sido un ejercicio de más de dos años. El colectivo Universidad Púrpura conformado por docentes y estudiantes así lo había iniciado.

De hecho, recuerdan al pana del acosador, al honorable profesor de posgrado, adivinen qué hizo ahora:

En la inauguración de la muestra artística *“Transindisciplinar”* organizada por el Museo de la Universidad Central junto a una decena de colectivas feministas y trans, se

presentó la serie de artefactos artivistas, carteles en tamaño A4 donde se recogían los comentarios y burlas homofóbicas, machistas y misóginas de estudiantes y profesores de mi facultad.

Al parecer al machito académico le molesta tanto que se revele la podredumbre del lugar donde da clases que decidió pedir la censura para la muestra. 2018 queridas, 2018. Carta de censura para la muestra. Lo logró, fue censurada en parte. Nos unió, ahora no necesitamos de carteles para denunciarlos. Nuestra presencia los pone en evidencia.

Pero bueno terminemos con un episodio lindo.

Ahora que nuevamente soy una adorable estudiante de comunicación y que tengo que habitar esas inmundas aulas con hombres y mujeres. Les voy a contar como es esta relación:

A ellas les pido que dejen de verme las uñas, los tacones, las piernas descubiertas y que me miren más a los ojos. Que tejamos alianzas brujeriles, que nos creamos entre nosotras.

A ellos yo no les pido nada, les exijo: dejen de decirme “*brother, loco, man, mijin*”. O cada vez más me voy a burlar de su masculinidad frágil, por ejemplo, cuando entro a los baños a cagar, ustedes están allí y me da mucha tristeza ver como se les arruga la virilidad. O cuando debemos despedirnos en estas normas pacatas del contrato social, con ellas un abracito, el manoseo y el beso al borde de los labios. Conmigo se quieren hacer para atrás temen que su ‘*amiguito*’ se confunda e interprete que estas nalgas travestis son territorio para conquistar.

Tranquilos mis amores aquí se les guarda el secreto: “los volvemos locos”.

Anexo 2: Texto escrito por Nicolás Sandoval**Mi blanco**

Mi blanco no es tábula raza

Mi blanco no es pura genética

Mi blanco no es incoloro

Mi blanco no es discapacidad

Mi blanco no es enfermedad, dolencia o patología

Mi blanco está escrito con negro

Mi blanco es un blues

Mi blanco no es pureza

Mi blanco no es belleza

Mi blanco no es una pinta

Mi blanco no es apariencia

Mi blanco no es moda

Mi blanco no es mercancía

Mi blanco no es hegemonía

Mi blanco no es racista

Mi blanco no es especista

Mi blanco no es sexista

Mi blanco no te discrimina

Mi blanco es transversal a todas las etnias, especies y sexos

Mi blanco no es europeo

Mi blanco no es pelo lais

Mi blanco no es gringo

Mi blanco no es cuico

Mi blanco es mestizo

Mi blanco es latinoamericano

Mi blanco no es tu tiro al blanco

Mi blanco no es un payaso

Mi blanco no es tu circo

Mi blanco no es tu chivo expiatorio

Mi blanco perdona tu ignorancia, pero no tu estupidez

Mi blanco no te pertenece, no te pertenece, no te pertenece

Mi blanco no es nada de lo que piensas

Mi blanco no es de este mundo

Mi blanco no es nada del otro mundo

Mi blanco es revolución

Mi blanco es revelación

Mi blanco es marginal

Mi blanco es mi color

Mi blanco es albino.

Anexo 3: Manifiesto albino, por Nicolás Sandoval

Este documento es transcrito literalmente.

Declaro que...

Nací portador de la condición conocida como albinismo oculocutáneo, que ha determinado mi cuerpo, mi mente, mi hacer artístico y mi lugar en la sociedad.

Soy uno de los primeros, sino el pionero en proponer una visión artística y política sobre el albinismo en Latinoamérica, por ende, me entiendo como activista albino.

Soy hermandad en la condición margen con todo cuerpo no hegemónico: soy el negro, soy el apátrida, soy las mujeres, soy la travesti, soy el mendigo, soy el loco, soy el lisiado, soy el discapacitado, soy el discriminado, soy el fallado, soy el monstruo, soy lo que la cultura no quiere ni espera, soy lo otro. Somos una colectividad dispersa pero bullente, consciente de su potencia.

Es nuestra responsabilidad enunciarnos antes que cualquier otro sobre nuestras propias corporalidades de manera crítica en toda su complejidad. Hoy es urgente alzar la voz en respuesta al capitalismo, la cultura pop y la gente inescrupulosa que han hecho de nosotros mercancía, meros cascarones estéticos, fetiche, vertedero de sus fantasías o de su ignorancia. Estamos hartos en particular con aquellos colonizadores de luchas ajenas por moda o regio slogan publicitario, socavando la seriedad de la nuestra.

La historia se ha encargado de crear una fantasía albina a la medida del mercado. Desde los Freak Shows pasando por el imaginario cinematográfico hasta el modelaje, somos el bufón, el antagonista, el místico o el exótico. Es nuestra misión abolir las visiones sesgadas y desproporcionadas a nuestra realidad, cada albino desde sus diversos haceres. No queremos más estar fuera del mundo.

La normalización es la muerte en vida, por ello no sirve como solución a nuestra otredad. Nos enorgullece reconocer nuestra diferencia, sin embargo, no queremos que las relaciones humanas sigan definiéndose a priori por una condición física que nos separe. Queremos ir más lejos, diseminar una consciencia proporcionada sobre el albinismo, sin desechar la posibilidad de una mitología albina real, ya no desde la fantasía capitalista. Queremos afectarnos en el misterio de la temblorosa verdad que

subyace más allá del estigma, más allá de la piel, el pelo y los ojos. Lejos de una utopía racial y relacional, algunos nos hacemos cargo de llevar nuestra política de manera vivencial, haciéndose efectiva más favorablemente en contextos afectivos. Es fuera del resguardo íntimo donde la militancia se vuelve feroz, indispensable e irrenunciable, donde los encuentros son a veces afectuosos y todavía muchas otras veces violentos.

De los otros esperamos su observación, una actitud receptiva, no queremos sus definiciones, no somos un bien de consumo a gusto del cliente. En esta proclamación el cliente no siempre tiene la razón.

Es tan válido militar en el albinismo desde haceres diversos, sin embargo, sabemos que para nosotros siempre ha sido el cuerpo la primera evidencia por la cual fluctúa cabalmente nuestra complejidad, incluso antes que fuéramos autoconscientes de nuestra albinidad. Para nosotros sin buscarlo todo pasa por la piel, así resultó obvio para mí cuál sería mi oficio. Pasé por distintos haceres del arte sin dar en el blanco, la práctica de la *performance* me devolvió el cuerpo robado, encontré vías directas para hablar del albinismo desde sus cimientos, este maravilloso cuerpo fallado, lejos de abstracciones antojadizas o exquisitas elaboraciones estéticas. Decidí tomar mi cuerpo y biografía como material de trabajo. Mis amigos me decían que soy una *performance* andante y me lo he tomado en serio todos estos años. Mis amigos fueron mis ojos mirándome al espejo, reconociéndome en mi singularidad.

Ando con mi cuerpo a cuestras evidencia indeleble de su marca. Ando manifiesto bípedo viviente de carne y hueso por si solo elocuentes. Ando silencio encanado perdiendo palabras, palabras, palabras, para podar mi lengua. Me rindo al acontecer, ya no quiero hablar desde la boca, dejo a mi cuerpo narrar su mitología.

Pentágono para performistas

I. Un performista es algo distinto de un artista, es ante todo un maestro acontecedor, un capturador–transmisor del suceder vivo y presente, sin poseerlo.

II. Un performista debe estar dispuesto a trabajar con su cuerpo, su vida y biografía en su totalidad de posibilidades conocidas y también por conocer.

III. Un performista debe aprender también a trabajar sin el cuerpo.

III. Un performista debe permitir que su vida contamine la obra y que la obra contamine su vida sin medir una frontera, hasta que lleguen a ser una sola.

V. Un performista debe llegar a concebir su propia vida como obra.