



Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura



*Universidad Nacional  
del Nordeste*

## **Investigación en Artes**

# ***AUTOETNOGRAFÍA TRANS: EL CUERPO PERFORMÁTICO COMO MANIFIESTO CONTRASEXUAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE RESISTENCIA-CHACO (2014-2016)***

**Tesista: Sofía Victoria Díaz**

**Dir: Luis Vernet 621- Barrio Santa Inés**

**Cel: 3624-090757**

**e-mail: [sofiavictoriadiaz@gmail.com](mailto:sofiavictoriadiaz@gmail.com)**

**Directora: Mgter. Guadalupe Arqueros**

**NEDIM. IIGHI-CONICET/UNNE**

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5

### PRIMERA PARTE

PROBLEMA.....	8
OBJETIVOS.....	9
FUDAMENTACIÓN.....	9
ANTECEDENTES.....	10
HIPÓTESIS.....	11
MARCO TEÓRICO.....	12
METODOLOGÍA.....	16

### SEGUNDA PARTE CONCEPTOS Y DEFINICIONES

<b>PERFORMANCE.....</b>	<b>17</b>
<b>Los albores de la performance.....</b>	<b>17</b>
Dadaísmo en Europa.....	18
En Argentina.....	21
<b>Introduciendo la performance.....</b>	<b>23</b>
<b>1-Unidades de conformación de lo performático: Cuerpo-Tiempo-Espacio.....</b>	<b>25</b>
El cuerpo.....	25
El cuerpo performático.....	26
El tiempo.....	29
El espacio.....	30
<b>2-Expansión y tecnopoéticas.....</b>	<b>36</b>
<b>La performance como método: el desplazamiento.....</b>	<b>38</b>
Conclusiones finales.....	43
<b>CUERPO.....</b>	<b>43</b>
El cuerpo moderno.....	43
El cuerpo trans.....	48
El cuerpo en el arte.....	53
<b>GÉNERO.....</b>	<b>57</b>
De la distinción sexo-género e identidad de género.....	57
De la distinción travesti, transgénero y transexual.....	63
Teoría queer y transfeminismo.....	65
El manifiesto contrasexual y post-transexual.....	69
<b>ESPACIO PÚBLICO.....</b>	<b>71</b>
¿Qué es el espacio público?.....	71
Lo público y lo privado.....	72
Activismo trans en la Argentina: las trans en la calle.....	73

## **METODOLOGÍA**

<b>AUTOETNOGRAFÍA</b> .....	78
MI OBRA.....	80
LINEAMIENTOS TÉCNICOS DE LA PRODUCCION ARTÍSTICA.....	81
TEXTO AUTOETNOGRÁFICO.....	84
VIDEO-PERFORMANCE AUTOETNOGRÁFICO EXPERIMENTAL.....	84

## **TERCERA PARTE**

CONCLUSIONES BREVES.....	93
ANEXO.....	94
BIBLIOGRAFÍA.....	94

*A mi familia*

*A mis hermanas trans*

*Aquí estoy*

## INTRODUCCIÓN

La sociedad contemporánea es educada bajo parámetros modernos, binarios y heterosexuales donde todo aquello que se percibe como ajeno a esas normas es visto como disidente y anormal. La persona trans es la evidencia de aquello que escapa a la dicotomía masculino-femenino siendo concebida por las instituciones modernas y el texto jurídico-medico como lo anormal o el error que ratifica y garantiza la existencia de la regla binaria. El caso local no es ajeno a las problemáticas que interpelan a este movimiento político-social a nivel nacional e internacional y que en términos generales se sintetiza con *la exclusión social, cultural, política e intelectual*. En tal sentido y siendo parte de la comunidad trans y artista performer de Resistencia; es que en la presente tesina indago y reflexiono sobre las problemáticas propias de nuestra población en la actualidad. Como parte de la sociedad l\*s artist\*s transgénero en la Argentina y en el mundo visibilizan a través de la performance las diferentes problemáticas implicadas en el hecho de nacer fuera de los cánones modernos orientados hacia el binarismo sexual y la heterosexualidad obligatoria.

Así mismo considero que el arte es una poderosa herramienta socio-cultural de transformación y la obra de arte contemporánea es un instrumento del pensamiento que permite sensibilizar, concientizar y visibilizar las problemáticas del género trans que son poco abordadas por los estudios académicos y por las políticas públicas locales. En este contexto de exclusión y marginalidad se explica por ejemplo la escasez de artistas trans involucradas en la investigación académica artística o que hayan accedido a la educación superior o de estudios científicos que indaguen en nuestro grupo social.

Esta propuesta de investigación en artes (Borgdoff, 2005) busca explorar empírica y conceptualmente en la performance y en el cuerpo trans insert\*s en los espacios públicos de Resistencia como manifiesto contrasexual (Preciado, 2002) desde una perspectiva autoetnográfica (Blanco, 2012). En tal sentido es de total importancia la producción de textos académicos que cuestionen y visibilicen los parámetros hegemónicos de las tecnologías humanas que vulneran a los diferentes grupos sociales, que oprimen a los cuerpos y a l\*s sujet\*s trans marginad\*s y precarizad\*s, y que del mismo modo permitan visibilizar a nuestra población en tanto comunidad social legítima (con derechos y oportunidades comunes a otros grupos) como también generar conocimiento válido mediante la propia experiencia personal y la práctica artística en el ámbito académico local.

En cuanto a lo conceptual de esta investigación puedo decir que indagué en la bibliografía específica sobre performance y sus dos vertientes; la primera como disciplina artística (Zuzulich, 2012) y la segunda como método de investigación que permite leer los comportamientos, las practicas, las costumbre y los actos de las personas (Schechner, 2000) El cuerpo es elemento fundante de la performance al igual que el espacio y el tiempo; estos tres componentes se constituyen como unidades de conformación de lo performático (Zuzulich, 2012). Así mismo, el cuerpo trans es un cuerpo en tránsito y también es, un cuerpo manifestando en contra del binarismo sexual. Los cuerpos son ficciones sociales y culturales, las practicas del género y del sexo también los son. El cuerpo trans es el resultado de un proceso cultural y también social que emerge desde la subjetividad de la persona trans (Berkins, 2009). Intentar una definición acabada sobre las identidades travesti, transexuales y transgéneros es muy difícil (Berkins en Raices Montero, 2010) La identidad de género no se limita a varón, mujer, trans, etc. La cuestión de la identidad es muy compleja, maleable y cultural como también personal. En este sentido y con la aparición en los espacios públicos (Arendt, 1958) de cuerpos transgéneros sujet\*s de derechos es que se ha expandido la noción de esta identidad. El cuerpo trans en la calle y en alianza con otros cuerpos precarizados (Butler, 2017) es un manifiesto contra-sexual (Preciado, 2002) en tanto que impugna desde su génesis la dicotomía masculin\*-femenin\* y en palabras de Preciado (autor del “Manifiesto Contra-sexual”) es un análisis crítico de la diferencia binaria género-sexo, producto del contrato heterosexual, cuyas performatividades normativas fueron inscritas en los cuerpos como verdades biológicas; y apunta a sustituir el contrato social que comúnmente se lo llama naturaleza por un contrato contra-sexual.

La alianza del activismo trans con el feminismo argentino otorgó contenido político y teórico para sustentar esta causa compartida que busca erradicar la desigualdad y precariedad de y entre las personas perpetuada por el capitalismo, el patriarcado y sus aliad\*s. Estas bases conceptuales sirvieron como material para la elaboración y ejecución de las performances incluidas en el presente investigación en arte (Borgdoff, 2005).

Al momento de redactar una hipótesis consideré que la autoetnografía es una forma de generar conocimiento válido, basándome en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta del contexto socio-cultural en el que se halla la persona que investiga. Así, la autoetnografía se trasforma en un testimonio de vida que construye

conocimiento, transmite emociones y expone una mirada crítica sobre los acontecimientos históricos por los cuales transita, vive y se desarrolla la persona en cuestión (Blanco, 2012:54). La investigación académica y la producción artística aquí propuestas son las vías propicias para inscribir los discursos y relatos personales de la población trans. Este texto académico promueve y codifica el conocimiento devenido de la experiencia personal de manera que sea viable generar debates teóricos que permitan ampliar la mirada actual sobre las temáticas del género trans y del arte poco abordadas, así mismo contribuye y aporta teoría que potencializa la construcción de la memoria activa de la población trans de Resistencia y de esta manera intenta responder a los interrogante planteados en el problema de la presente tesina.

Por último y con el fin de redactar un texto con lenguaje inclusivo o igualitario es que utilizaré el asterisco (\*) cada vez que refiera a denominaciones genéricas. Con este tipo de escritura se busca quitar la marca genérica de los artículos neutros.

## PRIMERA PARTE

### El problema

Nuestra vida individual puede dar cuenta de las épocas y de los contextos históricos que recorreremos a lo largo de nuestra vida vivida en este mundo capitalista y de heterosexualidad obligatoria. En tal sentido y siendo parte de la comunidad trans y artista performer de Resistencia; es que en la presente tesina indago y reflexiono sobre las problemáticas propias de nuestra población en la actualidad. La persona trans es la evidencia de aquello que escapa a la dicotomía moderna masculino-femenino siendo concebida por las instituciones y el texto jurídico-medico como lo anormal o el error que ratifica y garantiza la existencia de la regla binaria. El caso local no es ajeno a las problemáticas que interpelan a este movimiento político-social a nivel nacional e internacional y que en términos generales se sintetiza con la exclusión social, cultural, política e intelectual. En tal sentido es de total importancia la producción de textos académicos que cuestionen y visibilicen los parámetros hegemónicos de las tecnologías humanas que vulneran a los diferentes grupos sociales, que oprimen a los cuerpos y a l\*s sujet\*s trans marginad\*s y precarizad\*s, y que del mismo modo permitan visibilizar a nuestra población en tanto comunidad social legítima (con derechos y oportunidades comunes a otros grupos) como también generar conocimiento científico mediante la propia experiencia personal y la práctica artística en el ámbito académico local.

Esta propuesta de investigación en artes (Borgdoff, 2005) busca explorar empírica y conceptualmente en la performance y en el cuerpo trans insert\*s en los espacios públicos de Resistencia como manifiesto contrasexual (Preciado, 2002). También intenta visibilizar las problemáticas trans vinculadas a la educación y el trabajo, la salud integral y las violencias institucionales. Toda la producción teórica y artística será presentada desde una mirada autoetnográfica (Blanco, 2012) con el objetivo de aportar conocimiento desde la experiencia personal a los estudios artísticos del medio académico local.

De todo este planteo surgen los siguientes interrogantes:

¿La autoetnografía y el arte performático son un medio eficiente para evidenciar las problemáticas, prácticas y discursos de la comunidad trans local?

¿En qué tipo de narración podemos inscribir las historias personales, los discursos y las prácticas políticas de las personas transgénero de Resistencia?

¿De qué manera la performance puede ser utilizada para visibilizar nuestros relatos, vidas, experiencias y esperanzas como población trans?

¿Mi experiencia personal como persona trans permite escribir la historia del activismo y transfeminismo local?

¿Qué manifiesto al ser una persona trans?

### **Redactando los objetivos**

-Indagar y reflexionar empírica y conceptualmente sobre la performance y el género trans desde la autoetnografía para aportar conocimiento desde la experiencia personal a los estudios artísticos del medio académico local, regional y nacional.

-Producir y realizar performances en torno al género trans y sus problemáticas en los espacios públicos de Resistencia, Chaco con el fin de visibilizar la precaria situación existencial de la población trans.

-Producir y ejecutar mediante el uso de los lenguajes artísticos combinados una exposición performática como presentación final de esta investigación en artes.

### **Fundamentación**

La sociedad contemporánea es educada bajo parámetros propios de la modernidad, binarios y heteronormativos donde todo aquello que se percibe como ajeno a esas normas es visto como disidente y anormal. Como parte de la sociedad l\*s artist\*s transgénero en la Argentina y en el mundo visibilizan a través de la performance las diferentes problemáticas implicadas en el hecho de nacer fuera de los cánones modernos orientados hacia el binarismo sexual y la heterosexualidad obligatoria. La presente propuesta de investigación en arte (Borgdoff, 2005) apunta a que el cuerpo performático (Zuzulich, 2012) se apropie de los espacios públicos de la ciudad de Resistencia, considerando que el arte es una poderosa herramienta socio-cultural de transformación y siendo la obra de arte contemporánea un instrumento del pensamiento que permite sensibilizar, concientizar y visibilizar las problemáticas del género trans que son poco abordadas por los estudios académicos y por las políticas públicas locales las cuales se traducen en la poca expectativa de vida de las personas trans (40 años), el poco acceso a la educación en todos sus niveles, la violencia institucional y la falta de empleo, entre otras grandes ausencias estatales que profundizan la

precariedad de las entidades trans y femeninas. Son las problemáticas vinculadas a las instituciones modernas las que atraviesan a toda la población trans, las cuales deben ser visibilizadas y deconstruidas de manera que su relectura permita producir otros relatos, discursos y representaciones sobre las personas trans.

En este sentido y en palabras de Mercedes Blanco podemos decir que la premisa de que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a la persona así como las épocas que recorre a lo largo de su existencia (Blanco, 2012) puede ser considerada propicia para la elaboración de una investigación *en arte* (Borgdoff, 2005) de manera que la misma permita inscribir los diferentes discursos, narrativas y prácticas políticas de las personas transgénero de la ciudad de Resistencia.

El presente estudio está enmarcado dentro de lo que se conoce como *investigación en arte* según la cual la producción artística es, en sí misma, una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación (Borgdoff, 2005:1)<sup>1</sup>

### **Para mencionar los antecedentes**

En la actualidad y siguiendo a Paul B. Preciado nos encontramos ante la fragmentación del saber feminista queer y trans. También hay carencia de archivos documentales, precariedad de las traducciones de textos e investigaciones –cuando estas son posibles- sumado a la falta de recursos institucionales dedicados a la comunidad trans (Preciado, 2003). En el ámbito local no se encuentran producciones teóricas universitarias estrictamente dedicadas a dicho grupo social ni tampoco ningún documento académico que vincule los conceptos *performance*, *transgénero* y *autoetnografía* en la ciudad de Resistencia. También es propicio destacar que será poco probable que se encuentren documentos-archivos de artistas trans involucradas en la investigación académica.

A nivel nacional hay producciones dedicadas a artistas transgéneros performers. En este sentido se puede citar la producción teórica del Licenciado Claudio Bidegain (Bidegain,

---

<sup>1</sup> Este autor se pregunta si existe un fenómeno como investigación *en arte* y si la misma se distingue de otro tipo de investigación y concluye que la misma es realizada por artistas. Prevé una repercusión en un ámbito más amplio que el del propio arte. Se utilizan métodos experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio que el del mundo del arte (Borgdoff, 2005:14)

2015) que viene trabajando hace años en una investigación sobre la artista trans Susy Shock. Su producción teórica es un estudio sobre el arte performático de la artista que se desarrolla en *Poemarios Trans Pirados* y *Noches Bizarrras* en el marco de Casa Brandon en la ciudad Autónoma de Buenos Aires. El texto de Bidegain es un análisis sobre la reivindicación de lo monstruoso que se inscribe en lo queer proponiendo la imposibilidad de clausurar derivas del deseo, el género y el sexo.

También en el contexto nacional se destaca la producción de Effy Beth (Faigenbaum, 2016). Su obra transcurre entre la performance de género y la producción teórica que se ve materializada en su blog personal.

En el ámbito local se encuentra mi propia producción performática que viene desarrollándose desde el año 2012 en la ciudad de Resistencia. La performance “Luto” realizada en 2013 en Casa de las Culturas en el marco de la Marcha del Orgullo Gay, entabla un diálogo entre el cuerpo y la muerte, la tecnología y la automedicación atravesadas por la patofilia de género del sistema de salud pública provincial. “La cautiva”, realizada en el Museo de Bella Artes (MuBA) de Resistencia, desarrolla una fuerte crítica a la institución artística y a su accionar violento hacia las mujeres y las personas trans. Ambas producciones constituyen un antecedente directo a la propuesta que aquí presento.

### **Al momento de redactar una hipótesis se consideró que:**

La autoetnografía es una forma de generar conocimiento válido basándose en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta del contexto socio-cultural en el que se halla la persona que investiga. La autoetnografía se transforma en un testimonio de vida que construye conocimiento, transmite emociones y expone una mirada crítica sobre los acontecimientos históricos por los cuales transita, vive y se desarrolla la persona en cuestión (Blanco, 2012:54).

En el caso de las personas trans y por medio de nuestras experiencias de vida se puede transcribir y codificar en algún tipo de texto o narración donde se inscriban los discursos personales, las prácticas políticas y artísticas de nuestra población. El arte y la obra performática son una herramienta radical de producción de conocimiento y generadora genuina de cambios sociales profundos.

La investigación y la producción artística académica aquí propuestas son las vías propicias para inscribir los discursos y relatos personales de la población trans. Este texto académico promueve y codifica el conocimiento devenido de la experiencia personal de manera que sea viable generar debates teóricos que permitan ampliar la mirada actual sobre las temáticas del género trans y del arte poco abordada, así mismo contribuye y aporta teoría que potencializa la construcción de la memoria activa de la población trans de Resistencia.

### **En lo que refiere al marco teórico**

A partir de los años '60 del siglo XX el panorama en las artes visuales cambiaría para siempre. Para la historiadora del arte Roselee Goldberg (Goldberg, 1979), la performance tuvo sus antecedentes en las vanguardias artísticas de principio del siglo XX (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo) y “llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970” (Goldberg, 1979: 7). En ese momento el arte conceptual estaba en su apogeo e insistía en un arte de ideas que no pueda comprarse y venderse, siendo la performance la demostración perfecta de esas ideas conceptuales y prosigue:

“Ha sido una manera de apelar directamente a un público más amplio, además de dar una sacudida a los espectadores para animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones de arte y su relación con la cultura” (Goldberg, 1979: 8).

Por su naturaleza, la performance, escapa a una definición exacta más allá de la simple declaración de que es arte donde l\*s artista\*s ponen el cuerpo y recurren libremente a cualquier tipo de disciplina y medio para su ejecución.

Por otro lado entre los años 1970 y 1990 se potencian las luchas activistas del feminismo y en consonancia con ellas emerge la fuerza liberadora de las minorías sexuales, primero en Norteamérica y Europa para luego trasladarse al resto de Latinoamérica. Es en este estado latente que numerosas autoras feministas y lesbianas como Judith Butler (2007) que:

“proponen una definición de género en términos de performance en reacción tanto a la afirmación del feminismo esencialista de una verdad natural o pre-discursiva de la diferencia sexual como a la imposición normativa de ciertas formas de masculinidad y feminidad” (Preciado, 2003: 1)

Más tarde Judith Butler, gestora y referente de la teoría queer, caracterizará a la identidad de género como resultado de la repetición de invocaciones performativas de la ley heterosexual.

“Esta doble intervención crítica puede denominarse “giro performativo” y dió lugar a nuevas lecturas de las representaciones de género y de la sexualidad, tanto en el espacio artístico como también político a nivel mundial... una de esas nuevas lecturas o retórica del género puede ser el uso o la apropiación de la noción artística y teatral de performance, utilizada por la teoría queer, para desnaturalizar la diferencia sexual” (Preciado, 2003: 7)

La teórica también define lo queer:

“El termino Queer, en sentido literal, significa maricón, torta, traba y por extensión designa lo que está fuera de la norma sexual moderna. Apareció en los años '90 en el seno de la comunidad gay y lesbiana en Norteamérica” (Preciado, 2003: 4)

Y agrega:

“En ese contexto, una minoría (no en su connotación cuantitativa, sino en el sentido que este término adquiere en el pensamiento de Gilles Deleuze como potencial revolucionario frente a la norma institucionalizada) decidió autodenominarse con este término despectivo para diferenciarse (establecer una distancia política) de las iniciativas que buscaban la construcción de una identidad estable (una normalización) para los gays y lesbianas” (Preciado, 2003: 4)

Este potencial u operación discursiva de transformar un insulto en una categoría de identificación y praxis política es una de las características más destacable de la teoría Queer.

Hasta aquí hemos visto como la noción de *performance* tuvo sus etapas, esbocé una definición actual de la *performance* y también hemos visto cómo el arte y la política se entrecruzan en las prácticas activistas y cómo su vinculación con la producción teórica y académica dará lugar a la formación de lo que hoy conocemos como teoría queer.

Desde la mitad del siglo XX se gesta una noción de sexualidad que pone en duda la relación causal (de corte esencialista) entre sexo y género:

“Cuestiona la idea de que el sexo es una instancia biológica predeterminada y fija que sirve como base estable sobre la cual se asienta la construcción cultural de la diferencia sexual” (Preciado, 2003: 3)

En este sentido es propicio destacar dos cuestiones: la primera que el término *género* aparece en un contexto asociado a la medicina y a las tecnologías de intervención de la sexualidad y no en un ámbito de estudios sociológicos y humanistas. La segunda, que a

partir de los años '50 empiezan a aparecer mediáticamente las transexuales como sujetas políticas en Norteamérica y en Londres dando testimonio de sus vidas y poniendo a la luz de la opinión pública otro tipo de cuerpo y sexualidad que difiere por completo con la concepción binaria de la modernidad. Con esto se destaca la importancia de la experiencia personal transexual llevada a la esfera pública como una herramienta poderosa que permite aproximarse y elaborar teorías acerca del colectivo transgénero, transexual, travesti y queer a nivel mundial.

Para Preciado, autor del concepto de *Manifiesto Contrasexual* (Preciado, 2002) estos hechos evidencian cómo los dispositivos institucionales de poder de la modernidad (desde la medicina al sistema educativo, las instituciones jurídicas o las industrias culturales) han trabajado unánimemente en la construcción de régimen específico de la diferencia sexual y de género. En este régimen, la normalidad (lo natural) estaría representado por la dicotomía moderna masculino y femenino, mientras otras identidades sexuales como ser transgéneros, transexuales, discapacitados etc., no serían más que la excepción, el error o el fallo, monstruoso que confirma la regla.

Es dentro de este marco que aparece la *contrasexualidad*. Definida por Preciado “no como la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros” (Preciado, 2002: 18) y prosigue:

La contrasexualidad es un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heteronormativo, cuyas performatividades normativas han sido inscriptas en el cuerpo como verdades biológicas (Preciado, 2002:18).

En el marco del contrato contrasexual los cuerpos se reconocen así mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes que reconocen a l\*s otr\*s como cuerpos parlantes. Renuncian a la identidad sexual cerrada y su determinación natural como también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes.

El *manifiesto contrasexual* de Paul Preciado deconstruye sistemáticamente la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género y proclama la equivalencia (no la igualdad) de todos los cuerpos –sujetos, sujetos parlantes comprometidos con la búsqueda del placer-saber (Preciado, 2002). Así mismo define la sexualidad como:

“tecnología y considera a los elementos del sistema sexo/genero (hombre, mujer, heterosexual, homosexual, transgénero) así como sus prácticas e

identidades sexuales como máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información “(Preciado, 2002: 19).

Afirma que el deseo, la excitación sexual y el organismo son productos retrospectivos de las tecnologías sexuales que identifican los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de concepciones más abiertas del deseo, sexo y género. Todos los aportes teóricos del feminismo trans y queer, ponen en cuestión la distinción sexo-género y el acento en el hecho de que la noción de género apareció en el contexto del discurso médico cuyo único objetivo era llevar a cabo la “normalización” sexual.

En cuanto al término Transgénero (Giberti en Maffia, 2009):

“incluye en este término a las transexuales (lxs que sienten que nacieron con el sexo físico equivocado), ya sean *preoperadas*, *postoperadas* y *no operadas*; *crossdreseras* (Anteriormente llamados travestis o travestidas), lxs que usan la ropa del sexo opuesto con el fin de expresar mejor una identidad interior de *crossgénero*; personas *intersexuales* (anteriormente llamadas hermafroditas) y muchas otras identidades demasiado numerosas como para enumerarlas aquí” (Giberti en Maffia, 2003: 41)

Finalmente un concepto fundamental relacionado con la experiencia personal y el cuerpo de l\*s artistas en esta propuesta es el de: la *autoetnografía*. Desde hace décadas, más precisamente finales del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI:

“la investigación cualitativa no solo ha venido llevándose a cabo en buena parte del mundo occidental sino que, pareciera, su validez y sus aportes ya no requieren de grandes defensas provenientes de la academia” (Blanco, 2012: 49).

Dentro de este marco es posible considerar a la *autoetnografía* como uno de esos enfoques divergentes para la generación de conocimiento cuyo abordaje lleva a hacer de forma previa algunas referencias a la Etnografía más tradicional de la cual deriva.

Según Mercedes Blanco (Blanco, 2012) los debates actuales sobre la *autoetnografía* y su puesta en práctica, remite a una controversia de carácter epistemológico porque apuntan a cómo se produce el conocimiento:

“Una perspectiva epistemológica del enfoque autoetnográfico es la que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a una persona, así como las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia... En sus inicios, se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio o se consideraba parte de él. Algunas de sus características eran que el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las

complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando. De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida a relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador (de manera separada o combinada) situados en un contexto social y cultural. Este abordaje cualitativo es polisémico, produce una variedad de textos sosteniendo que cualquier tipo de texto es válido y que la escritura personal constituye en sí misma un método de investigación (Blanco, 2012:170-172)

### **En cuanto a la metodología**

Para indagar –siguiendo lo planteado por los objetivos – sobre la temática transgénero vinculada a la performance en los espacios públicos de Resistencia, utilicé la perspectiva autoetnográfica, previa recorrida por la producción teórica y documental involucrada en el proyecto. La observación participante y la entrevista semi estructurada fueron las técnicas de recopilación de datos que giraron en torno a tres cuestiones de la población trans: *violencia institucional, salud integral, educación y trabajo*. La posterior traducción en datos de la información obtenida me ayudó a trazar un mapa en común de los posibles “porqué” que hacen posible la manifestación de las problemáticas que atraviesan a las personas trans en Resistencia. Toda esta información la utilicé para la producción de las performances. La misma se organizó a través de cuatro micro-performances realizadas en distintos espacios públicos de la ciudad que son el corpus de esta investigación. Además de estas performances específicas para la tesina también ejecuté otras dos piezas, una en el monte chaqueño y la otra en el acto de apertura del Encuentro Nacional de Mujeres realizado en octubre de 2017 en Resistencia, Chaco. De este modo se puede advertir que la tesina es en parte la producción artística y la obra de arte es en parte el resultado de esa investigación y que es también una obra procesual que puede ser leída de múltiples maneras. Las mismas exploraron entre el espacio-tiempo y el cuerpo performático como también lo público y lo privado.

Fueron programadas en diferentes lugares de la ciudad tales como: la plaza pública “25 de Mayo de 1810” y la Facultad de Arte, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE), la Iglesia Catedral de la ciudad de Resistencia y la Casa de Gobierno de la provincia del Chaco. Desde lo formal la producción performática tuvo una estética contemporánea, con citas y apropiaciones de la historia del arte y del feminismo. La producción artística presentada incluye las tecnologías aplicadas al arte, el video, los textos y discursos académicos, hechos, situaciones, personas, figuras y objetos de la vida cotidiana que sugieren las cuestiones

planteadas sobre la comunidad trans local. Por la naturaleza efímera de la performance se produjeron registros audiovisuales vinculados a lo artístico y documental donde la imagen, el texto escrito, la teoría específica y el sonido se presentan como una unidad artística en sí misma y cuyo formato final fue un texto autoetnográfico, un video experimental autoetnográfico y una exposición performática para la defensa de la tesina propuesta.

**SEGUNDA PARTE**  
**CONCEPTOS Y DEFINICIONES**  
**LA PERFORMANCE**

Es una tarea compleja dar una definición acabada y ubicar a la polifacética performance dentro de una única definición conceptual en la contemporaneidad. Es por eso que en este escrito dibujaré un panorama histórico de sus posibles albores sin tratar de definirla, también pondré en evidencia los diálogos y puntos de tensión que juegan un papel fundamental en la construcción de sentido de la práctica artística como también describiré los elementos básicos y formales que constituyen al hecho performático cuando irrumpe en lo cotidiano de un espacio público y su relación con el contexto social o el espectador que la recepcione.

Al indagar a la etimología del vocablo *performance* (inglés) es decir, en su forma y significado como así también en su origen, me encuentro ante la imposibilidad de darle una traducción al castellano, es una palabra de carácter ambiguo (el o la performance) y de múltiples usos. En la actualidad es aplicada a campos tan dispares como las artes, la mercadotecnia y los deportes. En Latinoamérica refiere específicamente al arte de la performance o arte de acción aunque el término está empezando a ser usado para hablar de *dramas sociales* y *prácticas corporales* (Taylor-Fuentes, 2011: 7). Así mismo tanto artistas como teóricos del arte eligen términos como “hacer”, “acto”, “acontecimiento”, “ejecución” y “actualización” según lo expuesto por Taylor-Fuentes. En la medida que crezca la práctica de la performance se conceptualizarán más formas de abarcar esta disciplina artística siempre cambiante e interpelada por la ambigüedad, lo complejo y lo efímero, incapaz de ser definida por una idea acabada sino, y al igual que las artes combinadas, escapan a definiciones reduccionistas. El estado básico de la performance es la multidisciplina o diálogo entre diferentes campos del saber, del arte y la cultura.

## **Los albores de la performance**

El siglo XX fue el caldo de cultivo para que la performance desarrolle todos sus procesos, sus maneras y ejecuciones en tanto disciplina artística. Hay teorías que abarcan diferentes visiones de su origen, la teórica estadounidense Roselee Goldberg encuentra la antesala de la performance en rituales tribales, en los dramas del medievo y en las puestas en escena del Renacimiento como también sostiene que las obras contemporáneas devienen de la tradición de los movimientos de vanguardia como el *Dadaísmo* o el teatro generado dentro de la escuela de diseño alemana Bauhaus. Sin embargo en la teoría de Jorge Zuzulich, la performance tendría su antesala en el “gesto corporal de los pintores impresionistas y en la aparición de la corporeidad como marca de lo pictórico”. El elemento corporal y su uso en las artes visuales es el marcador que nos guía en la genealogía de los antecedentes y devenires de la performance “que llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970” (Goldberg, 1979:7).

A continuación me referiré al *Dadaísmo*, de manera breve, por considerarlo como un antecedente de la performance. Luego describiré la formación del campo cultural en Chaco (Argentina) como un una manera de intentar dar contexto a la performático en el ámbito local.

## **Dadaísmo en Europa**

“Avant Garde” es un término militar que designa a los soldados que luchan en la primera línea de combate.

Así mismo:

La idea de vanguardia se plantea como profunda crítica y al mismo tiempo como una utopía de cambio en un determinado momento de lo moderno, signado básicamente por el episodio de la Primera Guerra Mundial (Casullo-Forster, 1991: 95)

El espacio histórico en las primeras dos décadas del s. XX se constituye en lo social, en el arte, en la política y en la cultura donde aparece un clima de “aceleración de la historia” en términos de Casullo (1991). Esto se pone de manifiesto en el campo socio-económico donde hay avances y desarrollo de formas productivas, logros y triunfos de la ciencia que impactan de lleno en la industria y en la economía. La aceleración generada por la historia interpela la subjetividad y la conciencia de los actores y sujetos históricos. Revolucionan el campo de

las ideas y de los proyectos colectivos constituyéndose como posibilidad de ruptura de modelos y lógicas arraigadas al pasado facilitando la idea de revolución social. El marxismo fué la teoría que dará terreno para pensar la transformación del medio social a través de la experiencia de las masas organizadas en términos políticos, partidarios y sindicales.

Este nuevo espacio histórico es un campo de relaciones fructíferas entre la cultura, la política y el arte donde lo anti burgués, lo revolucionario, lo contestatario y una visión crítica del mundo forman el tejido embrionario entre política y arte que será el sostén principal de las nuevas figuras y actores sociales que surgirán a causa de la manifestación de todo lo anteriormente mencionado. Estos nuevos sujetos sociales son “el político”, “el intelectual” y “el artista” en términos de Casullo y serán l\*s encargad\*s de gestar, manifestar y revolucionar la estética y el arte de la época a través de los movimientos de vanguardias que plantearán la necesidad absoluta de una nueva imagen crítica del mundo.

El artista como sujeto social por medio del uso experimental de los lenguajes artísticos posibilita la construcción de nuevos discursos acerca de la realidad cognoscible. Así mismo, el arte más que discutir el mundo, discute con los lenguajes que los instituyen, con las discursividades que los legalizan y aseguran lo real. El arte básicamente discute el lenguaje que enuncia el mundo (Casullo ,1999:100). El artista de vanguardia intentará desestabilizar la ideología moderna y burguesa que planteaba una autonomía del arte, algo inaceptable para el sujeto vanguardista. Se desestima la tradición artística con el objetivo de tener libertad en la construcción de discursos y en la representación de lo real. Artistas como Tristán Tzara, Hugo Ball y Emmy Hennings entre otros, fueron participes de la revolución artística del siglo XX que al igual que los pintores impresionistas se valieron del uso y del discurso del cuerpo para generar conmoción en la institución artística burguesa.

El cuerpo del artista y la performatividad (acción) al hacer arte nos permiten pensar el rol del sujeto de vanguardia como una herramienta social disponible con la facultad de inscribir nuevos relatos, discursos, medios y modos de producción artística que hablen de la realidad que les interpela y en contraposición a los paradigmas estéticos de principios del siglo XX. Ninguno de los movimientos vanguardistas fue tan contundente, extremista y transversal como el Dadaísmo que tuvo su génesis conceptual en París pero su manifestación material se concretó en Zúrich el 5 de febrero de 1916 en el espacio cabaret “Voltaire”. El subversivo artista alemán Hugo Ball llega a esa ciudad en 1915 junto a la artista mujer

Emmy Hennings procedentes de Alemania. Eran extranjer\*s pobres, desemplead\*s y no registrad\*s, Hennings realizó algunos trabajos domésticos a tiempo parcial, Ball trató de continuar sus estudios (Goldberg, 1979:55). El cabaret “Voltaire” fué el epicentro donde artistas y escritor\*s tuvieron la intención de crear un centro de espectáculos artísticos en palabras de RoseLee Goldberg, más tarde se unen al proyecto Marcel Janco, Tristán Tzara y Jean Arp.

Para el Dadá el arte estaba agotado y era un gesto burgués. Fué un movimiento extremista y disonante, arrogante en sus juicios cargados de humor irónico. Su discurso llamó a dejar atrás el arte y las escuelas como también incitó a romper con estilos, legados y vanguardias. El evento, la cita colectiva, la preparación entre calculada e improvisada de un acontecimiento era el objetivo a consumir (Casullo, 1999:120) y estos objetivos mencionados son homologables con las características de la performance contemporánea. Sin conformarse con la elaboración de la obra concreta como símbolo de su ontología también obligó al artista a poner su cuerpo como parte de la obra, el cuerpo del artista en la obra. Manifiestos, lecturas de poemas en diferentes idiomas, danzas folklóricas rusas combinadas con la improvisación corporal. El lenguaje del movimiento artístico Dadá fue mediado por la dimensión corporal y su performatividad. Muchas veces l\*s artistas, disfrazad\*s, arremetían contra el público reunido en la sala, hasta que la gente se revelaba y se producían las algarabías más impensables (Cirlot, 1988: 50).

Aunque la vida del cabaret Voltaire fue corta, el espíritu de esta nueva forma radical de pensar el arte como “no arte” ya se había configurado y expandido por varias ciudades del mundo. En toda actividad dadaísta debía verse un acto de provocación dice Cirlot, aunque en determinado momento la acción dadaísta pareciera carecer de sentido, tiene como meta conseguir una concienciación por parte de l\*s espectadores (Cirlot,1988:50) El artista dadá, en su lucha contra todo lo previamente establecido, propugna un cambio profundo, no solo en la apariencia del objeto artístico en sí, sino en la concepción del mismo (Cirlot,1988: 48) logrando de esta manera sacudir el estatuto ontológico de la obra y sus modos de hacer. En 1922 este movimiento artístico que sentó las bases para lo que hoy se conoce como arte contemporáneo llegaría a su fin con la última performance del rumano Tristán Tzara que se dedicó a rezar la “*Oración fúnebre por Dadá*” en distintas ciudades de Alemania.

Tanto el Impresionismo como el Dadaísmo fueron desestabilizadores para la norma estilística vigente. Sus procedimientos, sus propios discursos orientados a la concienciación de lo inaceptable como tradición, el uso del cuerpo como medio ejecutor de la obra (proclamas de manifiestos) y su narrativa viva y potente nos ayudan a pensarlo como un antecedente de la performance. Los manifiestos Dadá, la irrupción performática en los espacios, la improvisación del acto performático y la acción cargada de ironía, de repudio y disgusto habilitan la posibilidad de homologar el estatus ontológico de esas acciones con el estatus de lo que hoy es entendido como performance. De alguna manera la performance anterior como la performance actual mantienen lineamientos generales y comunes que serán desarrollados más adelante.

### **En Argentina**

El s. XX en Argentina desarrolla, dentro del campo cultural, una fuerte tensión por la identidad nacional debatiéndose esta entre el costumbrismo y el cosmopolitismo. El primer término refiere a la nostalgia por el pasado y la utopía de preservar la tradición. El segundo término está asociado a la idea de cambio y la modernidad europea. Así mismo se evidencia la coyuntura sociopolítica por el impacto de la política migratoria y modernizada sostenida por la elite gobernante desde 1880 y la elaboración de una cultura nacional que tienda a dar formas, espacios y contenidos a la identidad argentina aparece como una alternativa ante la amenaza de la disolución (Wechsler, 2008:72). Ante la creación de estrategias y dispositivos político culturales que intentan neutralizar la heterogeneidad de la población, la identidad criolla se ve amenazada. Los textos y la literatura serán el camino por donde artistas e intelectuales corporizaran las ideas de esta nueva argentina. Así mismo el campo cultural y artístico de la Buenos Aires de principios de s. XX se ve explorado por varias corrientes de pensamiento que intentan modelar una “identidad nacional” que pueda ser codificada en y por medio de las manifestaciones artísticas como la pintura o bien, por medio de la palabra escrita (ensayos, conferencias, notas) que se constituyó como principal medio de crítica, dogmatismo y difusión de la tan ansiada formación de la imagen representativa de la argentinidad.

Hacia el año 1910 se crea el Museo Nacional de Bellas Artes clave para la formación del campo artístico argentino y bajo este criterio de nacionalismo se busca exhortar a realizar

obras de carácter nacional. La “estética de la tradición” en términos de Wechsler trata de recuperar lo que se consideraba como raíces argentinas editando los tipos nacionales como el indio, el gaucho y el paisaje de campo. Entre la stampa conservadora y la extranjerizante surgen otros medios y espacios alternativos de representatividad tales como el sector de la izquierda política que mira el presente de la marginalidad y el suburbio y es en esa realidad del pueblo donde se encuentra la verdadera argentinidad, sostenían. Estaban en contra del criterio extranjerizante. Otra vertiente que surge de estas tensiones es la del sector de vanguardia donde los artistas elegía propuestas de vanguardias, discutían con la institución arte y decodifican la estética tradicional como también a la de la izquierda.

Por otro lado, a principios del siglo XX y en Chaco, las condiciones sociopolíticas y su contexto territorial también estarán atravesadas por tensiones inherentes a la formación multicultural del Chaco como territorio nacional y luego como provincia. La ciudad de Resistencia fue fundada en 1878 como una nueva colonia del Territorio Nacional del Chaco. La formación de la esfera pública de la ciudad se hizo entre migrantes del extranjero, aborígenes y criollos de provincias vecinas mayormente de Corrientes y de Santa Fé. El desarrollo de la colonización y la explotación forestal convierten al territorio nacional en un importante centro comercial de la región pero detrás de esa impronta de progreso moderno se vivenciaba la explotación de las personas aborígenes y criollas como mano de obra barata. Hacia 1910 se empieza a estructurar el campo intelectual y cultural de la región con la creación de instituciones educativas y culturales como la Escuela Secundaria Normal Sarmiento y el teatro Edén y más tarde el teatro bar Olimpo constituidos como puntos de encuentro y vinculación en la ciudad de Resistencia. Es claro que el tejido social y la esfera pública se formatea por medio de diferentes ejes políticos, sociales y económicos a modo de mosaico intercultural donde convergen y conviven varias culturas entre sí, siendo esto una problemática muy importante a la hora de generar una idea de identidad territorial o provincial.

María Silvia Leoni de Rosciani en su texto *“El Movimiento Intelectual en Resistencia y la Construcción del Chaco (1910-1946)”* describe amenamente la construcción socio-política y cultural de la provincia, donde destaca la ausencia de sentimiento de pertenencia o identidad que uniera a los habitantes y subraya que la idea de

Patria estaba vinculada a extranjeros y provincias vecinas. Así mismo Rosciani describe a Resistencia como:

“una yuxtaposición de distintos sistemas culturales sin unidad y en conflicto por la falta de un marco de referencia inclusivos y la existencia de grupos excluyentes. El deseo de identidad constituyó el impulso del fomento y la difusión artística por medio del centro de estudios “La Arbolada” que “organizaba reuniones semanales literarias, artísticas, de lectura, canto y composición, veladas de artes, festivales y conferencias sobre temas históricos y científicos” (Rosciani, 1996:10)

En 1936 surge “*La peña de Los Bagres*” producto de las reuniones informales de escritores, artistas, bohemios y el espacio donde se realizaba fue el restorán “Chanta Cuatro”. De formación heteromorfa, heterodoxa y heterogénia, estas reuniones no eran bien vistas por escandalizar a puritanos y moralistas. Se recitaban poemas, se leían cuentos y fragmentos de novela, comentaban las actividades artísticas locales e invitaban a exponer a las figuras que visitaban la ciudad. La publicación de medios gráficos como “*La voz del Chaco*” y “*Estampa Chaqueña*” contribuyeron a la difusión del medio cultural- artístico de la ciudad facilitando el acercamiento del público a las diferentes propuestas que se publicitaban en cada edición de los medios gráficos.

Esta descripción de los eventos y ejecuciones culturales independientes devenidas de las inquietudes de agentes sociales con necesidad de manifestarse de manera pública a través de diferentes lenguajes artísticos nos aproxima al contexto de incertidumbre y descontento por el que transitaron los artistas del Dadaísmo. Así mismo esta descripción de las acciones por parte de literat\*s, científic\*s, artistas plástic\*s y músic\*s que se llevaban a cabo en las peñas nos permite imaginarnos o pensar que la espontaneidad, la improvisación, los recitales poéticos y los cuerpos de l\*s artistas manifestándose libremente, podrían fácilmente ser tenidos en cuenta como albor o devenir de la performance en la ciudad de Resistencia en tanto manifestación espontánea, ejecución y acción de un cuerpo parlante.

### **Introduciendo la performance**

En la actualidad es tan común ver y escuchar la palabra performance que ya nos suena muy familiar, aún sin saber muy bien a que refiere. “La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970” dice RoseLee Goldberg en su clásico texto sobre la práctica. Hacia 1970 el arte conceptual estaba

en su apogeo y este sostenía un arte de ideas por encima del producto o de la mercancía. Así la práctica de la performance se alineaba a otras prácticas surgidas en ese entonces como el happening y el body art (Goldberg, 1975). Así mismo y en la actualidad se “designa a esas prácticas donde el cuerpo del performer y el de un receptor activo, a través de un despliegue en conjunto, modelizan un espacio-tiempo compartido” (Zuzulich, 2012:18) es decir hay una congruencia entre el cuerpo del performer, el cuerpo del espectador, el espacio y el tiempo, de esta conjunción se manifiesta la performance.

Esta palabra se torna compleja por su ubicuidad y por su ambigüedad. “En Latinoamérica, donde el termino no tiene traducción al español ni al portugués, performance tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al arte del performance o arte de acción” (Taylor- Fuentes, 2011:7). Nótese que este término no tiene género, se puede decir la performance o el performance. También se lo utiliza para indicar otras prácticas en la mercadotecnia o en el mundo del deporte. Así mismo, por lo expuesto y parafraseando a Oscar de Gyldenfeldt podríamos preguntarnos ¿Qué es la performance o cuándo hay performance? (Gyldenfeldt en Oliveras, 2009:21)

Se dice que hay performance cuando hay cuerpo del artista, tiempo y espacio pero no todo lo que hay es performance. Esta disciplina artística es efímera porque se la ejecuta en un tiempo y un espacio único e irrepetible desmaterializándose, no podemos obtenerla como objeto o mercancía porque por su naturaleza inmaterial escapa a ser contenida. Parece una obviedad esta afirmación pero no lo es, en ella radica una de las características más importante de la performance: es gesto vivo y concepto.

A diferencia del teatro al que tradicionalmente se lo conoce como un arte de representación, la performance se aleja rotundamente de lo representacional. Desarticula el dispositivo de presentación clásica, es decir que desactiva el carácter transparente que lo funda. No hay actores, hay performers. No hay ningún doble, nada de lo presente sustituye a algo ausente. No hay representación sino presentación. Hay cuerpo del artista en un espacio y tiempo compartido. Puede presentarse sola o en grupo, con sonido, con música, efectos visuales o prescindir de todo esto. La podemos ver en una esquina, en una plaza, en un museo o galería frente a miles de personas o sin ningún espectador más que la cámara de video encendida. Puede ser colectiva o individual, pueden ser una serie de actos mínimos e

íntimos o aun acción a gran escala visual que puede tener una duración de minutos o varias horas y también puede durar varios días.

En la performance hay complejidad, ambivalencia e indefinición. Sin límites fijos, permisiva y con interminables variables. Por su naturaleza conceptual la performance es “arte vivo hecho por artistas” (Goldberg, 1975:9). Combina elementos teatrales, literarios y plásticos, danza, música, tecnologías, objetos, video, films, diapositivas y arquitectura. Busca materiales para su composición en cualquier medio de comunicación o disciplina para manifestarse. Esta práctica artística es ilimitada y compleja, por su composición se acerca al video arte o al collage o a la yuxtaposición pero también dialoga con la idea de lo lúdico y lo ritual. Es pensada como “alegoría...se constituye a partir de diversos fragmentos que se yuxtaponen abriendo la posibilidad de múltiples significados” (Zuzulich, 2012: 21) y “lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina varios elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (Taylor-Fuentes, 2013:11)

## **1-Unidades de conformación de lo performático: Cuerpo-Tiempo-Espacio**

### **El cuerpo**

En este apartado trataré de indicar algunas cuestiones referidas al cuerpo, solo algunas, porque el segundo capítulo estará destinado a hablar de él.

En la lógica de la performance se advierte que sin cuerpo del artista no hay performance. El cuerpo es el punto de inflexión de toda presentación. Con mi cuerpo puedo realizar infinidad de tareas en lo cotidiano, en la calle, en el trabajo, en la facultad, en la discoteca, en este momento que escribo esta tesina; “no tenemos cuerpo, somos un cuerpo” dice Zuzulich.

Mi cuerpo es atravesado por ideologías, saberes, costumbres, dogmas religiosos, discursos médicos y legales. Es recipiente y depositario de conocimiento, creencias antropológicas y sociológicas, regímenes disciplinarios de género y estéticos, de memoria y emoción. ¿Soy dueña absoluta de mi cuerpo? La performance pone en acto la fuerza que tiene como origen lo corporal y se apropia de la fuerza que acciona el gesto vivo del artista y un espectador activo donde el evento alberga el encuentro entre esos cuerpos.

La corporeidad en la acción artística está ligada al uso de los cuerpos en un determinado espacio y tiempo. En esta comunión corporal hay transferencia de saberes y sentires. La corporeidad tiene anclaje histórico e indica los funcionamientos que se esperan de él y también sus anomalías. A lo largo de la historia de la humanidad el sentido que se le dio al cuerpo fue cambiando constantemente, es así que la corporeidad del Renacimiento indicaba ciertas aperturas que en el hoy contemporáneo sería difícil su existencia. En aquel entonces las rupturas paradigmáticas promovidas por el conocimiento científico dieron las pautas para pensar el cuerpo como máquina. Emerge la individualidad y el pensar el cuerpo como uno y no ligado al cosmos o a Dios. Este nuevo cuerpo es escindido de todo contexto. Las representaciones del mismo estarán vinculadas a la proporción perfecta o divina que establece relaciones de proporción entre la totalidad del cuerpo y sus partes para lograr que el mismo adquiera el sentido de la armonía. El cuerpo bello del renacimiento se identificaba con la gordura dice Zuzulich (Zuzulich, 2012). Como advertí, este paradigma corporal, no es bien visto en nuestra contemporaneidad porque el cuerpo y su representación es normada por la publicidad y los medios de comunicación masivos sin problematizar la cuestión del retoque digital que está al alcance de un software como Photoshop en palabras de Zuzulich (Zuzulich, 2012)

Muchos autores se preguntaron acerca del cuerpo como por ejemplo Zuzulich que retoma a Spinoza y se pregunta ¿Qué es lo que puede un cuerpo? También Nietzsche afirmó que “el cuerpo es territorio tensionado por fuerzas en disputas” y Deleuze dice que “que todo cuerpo es viviente como producto arbitrario de la fuerzas que lo componen” y yo me pregunto: ¿Qué pasa con el cuerpo cuando hay performance? (Zuzulich, 2012)

### **El cuerpo performático**

Sin lugar a dudas es el cuerpo del artista en acción pero también lo son las diferentes corporeidades que están presentes en la manifestación artística. El cuerpo performático es un cuerpo que no se limita a lo puramente orgánico ni tampoco a ser soporte de lo que se conoce como “alma”. Es un cuerpo cargado de intensidad y de fuerzas, es un cuerpo que centra su despliegue en un querer, cuerpo deseante que explora los límites de sus propias posibilidades y se establece como un territorio de disputas y tensiones (Zuzulich, 2012:75)

En mi obra siempre hay tensiones e intensidades que se vivencian a través de mi cuerpo, por ejemplo, la performance “*La cautiva*” – que realicé en el marco de una exposición colectiva de mujeres llamada “Cosas Nuestras” que fue montada en el Museo de Bellas Artes de Chaco (MuBA) – que visibilizaba los adoctrinamientos e invisibilidad de los cuerpos de las artistas mujeres en la historia del arte. Mi cuerpo fue vestido con lencería erótica, atado y amordazado con cinta adhesiva para luego ser liberado por los espectadores que vivenciaron el rito de autoflagelación enmarcado como acto de liberación de las diferentes cautividades que problematizan la existencia de la mujer en el mundo del arte.

El cuerpo performático está siempre conducido por las fuerzas de la embriaguez, parafraseando a Nietzsche. Él habla de dos estados de ánimos que conducirían al hombre a un estado de arte: “el sueño dispone a ver, a entrelazar, a poetizar; la embriaguez, la pasión, a los gestos del canto, a la danza” (Nietzsche citado en Zuzulich, 2009: 76). El territorio de la embriaguez es el territorio propicio para el cuerpo performático. Esta embriaguez es un estado que nos recuerda al estado de vigor animal, es altamente estimulante y eleva el sentimiento de vitalidad en conexión con la impulsividad de lo sexual y de la muerte. En el cuerpo performático se activa o se vuelve más consciente la pulsión sexual cuando la acción artística despliega la fuerza creadora de la vida. Es intransferible lo que se siente en la acción performática donde los cuerpos se transforman en testigos de la acción.

Así mismo me permito pensar en la intensidad de fuerzas que transitan el cuerpo del performer en cada presentación; si la fuerza de la creación artística está dirigida por un querer entonces esta intencionalidad consciente del artista a la hora de exponer su cuerpo ante lo expectante, no solo transita la embriaguez por su corporeidad sino también este impulso vital que es trasferido a través del gesto o la acción corporal del performer a todas las corporeidades presentes en ese espacio compartido donde las libertades y los consensos quedan suspendidos por la acción performática.

En este sentido vale el ejemplo de las performances realizadas por la artista guatemalteca Regina Galindo, la misma indaga en su obra sobre los desplazamientos de las personas y la lucha de las mujeres campesinas en Centroamérica. En su pieza “*La Verdad*” presentada el 21 de noviembre de 2013 en el Centro Cultural de España en Guatemala, Galindo se predispone a leer duran una hora algunos de los testimonios más crueles de las víctimas de las guerras en ese territorio. Ella está sentada y a su alrededor se hallan los

espectadores. Un vaso de agua y un micrófono sobre una mesa pequeña. Ella está vestida de blanco y en estado de quietud. Comienza leyendo y narrando las atrocidades de la guerra y las monstruosidades y perversiones que sufrieron los cuerpos de las mujeres de su país. De repente ingresa al espacio performático un medico odontológico que sostiene en su mano derecha una jeringa cargada de anestesia, Galindo sigue ejecutando la acción de leer pausada y tranquilamente hasta ser interceptada por un odontólogo que le sostiene la cabeza y le abre la boca inyectándole la primera dosis de anestesia. Acto seguido, ella sigue su lectura performática hasta ser intervenida nuevamente por la inyección de anestesia y así sucesivamente y de forma coercitiva y cada vez más frecuente se le inyecta más calmantes hasta no poder hablar, esto la lleva a callar. Acto seguido, se levanta y se va del recinto.

Cuando se ve la intervención médica sobre su cuerpo es inmediata la reacción del cuerpo espectador, de alguna manera u otra esa acción nos transmite algo a los espectadores, nos moviliza, nos pone en su lugar, nos adentra a la mística de la obra, nos da la pauta de que el otro puede ser una y que los horrores de la vida también pueden ser sensibilizados, visibilizados y transferidos por medio del cuerpo performático que ejecuta la acción manifestado en ese momento la mística de la obra de arte.

Podría citar otros ejemplos de performances cuyos alcances sobre los cuerpos espectadores habilitan múltiples lecturas. Este cuerpo es un cuerpo intenso, un cuerpo que resiste y transita por las vicisitudes de lo inesperado, de lo inefable, de las fronteras permeables que permiten la conexión indudable entre los cuerpos presentes.

El cuerpo performático está cargado de intensidad, sin limitaciones orgánicas ni metafísicas, es un cuerpo que deviene todo el tiempo sin llegar a materializarse ni cristalizarse, es un cuerpo que genera y al igual que la performance, un espacio de comunidad, de percepciones subjetivas y colectivas que operan en el acto performático sustituyendo el prejuicio y la pasividad corporal del espectador. La performance por medio del cuerpo del artista genera y moviliza emociones, sentires y devenires espontáneos que son consumados en la ejecución artística.

En tal sentido podemos decir que el cuerpo de la performance es un cuerpo habitado por intensidades, es decir, sólo lo habitan energías. Este cuerpo opera como ente deseante cuyo propósito es el devenir. El deseo se vincula a lo positivo y al goce y actúa este como guía en el proceso productor performático.

Por otro lado se advierte que:

“la performance altera sustancialmente el modo en que se ha normatizado el uso y la disposición de los cuerpos en la sociedad contemporánea, en especial la manera en que el cuerpo es disciplinado por los dispositivos de trabajo...este cuerpo deseante y embriagado por lo dionisiaco, que en toda su singularidad, “modifica sustancialmente la experiencia de los participantes (performer/público) y, por ende, la performance se convierte en un laboratorio para la experimentación de nuevas formas de ser, de vivir, de actuar y de pensar” (Zuzulich, 2012:80-81)

## **El Tiempo**

En su texto “La actualidad de lo bello” el teórico y filósofo alemán Hans-Georg Gadamer realiza un análisis de la cuestión del tiempo vinculado a la obra de arte, la cual trataré de exponer aquí para abordar la cuestión de la temporalidad performática.

En la actualidad estamos normad\*s por lo cronológico, es decir por la sucesión lineal de la abstracción que los humanos llamamos “tiempo”. Esta temporalidad es impulsada desde los tiempos de la revolución industrial mediante la aparición desde el universo tecnológico de lo que conocemos como reloj mecánico. En esa época como ahora se debía diagramar las tareas a realizar por parte del proletariado y esto ordenaba la producción y circulación de las mercancías en el ámbito del sistema capitalista. Así mismo esta sucesión lineal del tiempo se la puede relacionar con el dios griego Kronos que designaba la dimensión temporal vinculada a lo cuantitativo y esta experiencia se asocia a nuestra cotidianeidad. Gadamer expone dos experiencias fundamentales del tiempo, “la experiencia práctica, normal, del tiempo es la del “tiempo para algo”; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener” (Gadamer, 1991:103). En este sentido es un tiempo estructuradamente vacío, es un tiempo que debe llenarse con algo, es decir, es la temporalidad que se emplea en las tareas del trabajo, en las tareas de lo cotidiano, en las tareas de la facultad o en todo aquello que el ser humano emplee su tiempo para concretar algo, para llenarlo con algo. Gadamer lo indica como un tiempo vacío y lo asocia al aburrimiento. El tiempo se experimenta entonces como algo que tiene que pasar o ha pasado.

Por otro lado existe otra experiencia temporal totalmente antagónica al tiempo cuantitativo que tiene afinidad con la fiesta y el arte. El dios griego Kairos lo personifica y se lo conoce como tiempo oportuno. Es atemporal, tiempo que se vuelve eterno y ligado a lo ritual, a la iluminación y al momentum de la epifanía. El tiempo oportuno es tiempo de

celebración de la fiesta, es el tiempo lleno. Esta celebración nos invita a “demorarnos”, en palabras de Gadamer. La fiesta y la performance se vinculan desde la temporalidad. Si hay algo que se asocia a la experiencia festiva, es que se rechaza toda idea de aislamiento de unos hacia otros, es decir que la fiesta congrega, agrupa y es comunidad. Como hemos visto la cuestión de la celebración y su tiempo oportuno es contrario a la del tiempo vacío que se liga a la idea de trabajo que deviene desde la industrialidad del proletariado. Saber celebrar es un arte, celebramos al congregarnos y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística (Gadamer, 1991:102)

En este sentido lo performático se presenta como un literal ofrecimiento de tiempo a partir del cual la obra se despliega asegurando la captura del acontecimiento precisamente en esa demora, cargada de intensidad, que impone a los cuerpos (Zuzulich, 2012:49) Las performances tienen su tiempo variable, hay algunas que pueden tener una duración estimada de unos pocos segundos o minutos como también hay algunas experiencias de lo performático que tienen una durabilidad temporal de horas, días o años. Si bien l\*s performers podemos “diagramar o planificar” previamente una temporalidad del acto a realizar no necesariamente esta temporalidad pautada puede concretarse, es decir, la fugacidad del tiempo interno u oportuno que se manifiesta dentro de cada performance es inestable como la misma performance.

En toda performance existe un tiempo interno que es inherente al acontecimiento u evento artístico, el cual es compartido por la co-presencia de los cuerpos en el espacio de ejecución performática y esta temporalidad única, contraria al tiempo del trabajo, es constituyente de la fugacidad y de lo efímero del mismo hecho artístico que se haya ligado a la desmaterialización de la obra.

Así mismo se asocia esta idea de tiempo pleno con una apertura revolucionaria en tanto y en cuanto la performance disponga el “demorarse” de los cuerpos co-existentes en el espacio-tiempo oportuno y “es, efectivamente esta concepción temporal la que evidencia el carácter político de lo performático en tanto suspensión del orden temporal propio de la racionalidad capitalista” (Zuzulich, 2012:50).

## **El espacio**

Con el advenimiento de la era moderna y en el devenir de la ciencia y de la técnica, el mundo conocido es concebido como imagen. Ciencia y técnica instalan una imagen del mundo frente al sujeto. Esta imagen se transforma en modelo de “verdad” que certifica por medio de la mensurabilidad la veracidad del mundo como explica Jorge Zuzulich (Zuzulich, 2012). Así mismo y desde el Renacimiento, la formulación de la perspectiva monocular plasmada en la construcción de las pinturas fomenta el ocularcentrismo, transformando a la obra de arte en una ventana “abierta al mundo” como diría Batista Alberdi. En consecuencia se construye un espectador inmóvil y alejado de la obra, muy propio de la experiencia estética moderna.

A mediados del siglo XX las turbulencias en el mundo del arte siguen generando crisis en los sistemas de representación de la realidad. La escultura en su labor como objeto de arte expande su campo de acción. La escultura minimalista de Richard Serra o las obras de Land Art agregan nuevas connotaciones a lo que se refería hasta ese entonces como escultura. Por su parte, la historiadora del arte Roselind Krauss escribe en 1978 un artículo analizando el desarrollo de la escultura a lo largo del tiempo, la relaciona con la idea de monumentalidad que con el correr del tiempo y la aparición de la instalación quedara muy sesgada esta visión monumental. De este modo Krauss, inaugura una nueva escena artística llamando a estos nuevos avances escultóricos como “escultura en el campo expandido”. En consecuencia, la nueva espacialidad que otorga la instalación, tensiona el estatuto del espectador alejado de la obra que con el advenimiento de la performance en los años sesentas todas las posibilidades de un espectador inmóvil quedarán desarticuladas al cristalizar la acción del espectador como co-creador del espacio performático.

A diferencia de las producciones artísticas enmarcadas en la tradición (escultura, pintura) la instalación artística presupone un nuevo espectador. No lo considera un sujeto inmóvil e inactivo como lo fue a lo largo de la modernidad sino más bien, se aventura a la idea de un espectador “corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollado como el de la vista” (Bishop, 2006:46). A partir de los años setentas, el arte de la instalación buscó romper con el paradigma del ocularcentrista moderno. El espectador debía transitar, meterse y experimentar la obra desde otros puntos de vistas, lo cual supone a un espectador más movlizado que el espectador moderno. Así mismo, los artistas buscaban hacer un objeto no contenido en sí mismo, por lo que empezaron a trabajar los emplazamientos,

donde el espacio en su totalidad estaba pensado en función al adentramiento del espectador en la obra y debido al carácter efímero y desmontable de esta, insistía en el estatuto de un espectador activo. La experiencia requería que el público ingresara directamente en la obra para que ésta funcionara, en contraposición a la experiencia estética vinculada a la pintura o escultura que requiere hasta hoy día un espectador inmóvil y pasivo. Esta activación del espectador es emancipadora porque es análoga al compromiso del espectador con el mundo (Bishop, 2006:47) pero también incrusta el concepto posmoderno de espectador “descentrado” sugerida por la teoría posestructuralista, donde cada persona está intrínsecamente dividida, fragmentada y dislocada consigo misma. Esta teoría ha sido acuñada por la crítica de arte y por el feminismo que sostiene que las “fantasías de centrar” perpetuadas por una ideología dominante son masculinas, racistas y conservadoras. En consecuencia, se considera que la multiplicidad de perspectivas subvierte el modelo de perspectiva renacentista y terminan por instalar la condición de un espectador activo y descentrado.

De alguna manera la instalación y su concepción de un espectador activo y un estatuto ontológico ligado a lo efímero y transitorio, termina por vincularse de manera directa con ciertos aspectos constitutivos de la performance. Esta última también involucra al espectador de manera activa al considerarlo como parte fundamental, posibilitando la acción de un espectador descentrado que puede manipular la obra al participar activamente. Entonces podemos aventurarnos a decir que la instalación y la performance pueden fácilmente convivir con un espectador que accione y descentralice la perspectiva monocular de la experiencia moderna del arte. De hecho, en mi performance “La Cautiva”, fué necesaria la participación del espectador para que se desarrolle la acción, al encontrarme yo, atada de manos y pies, la pieza requería que el espectador “liberara” mi cuerpo en cautiverio, de este modo y por la acción del espectador, la performance seguiría su desarrollo adecuadamente dentro de los parámetros de la fugacidad y lo efímero.

Por su parte el filósofo alemán Peter Sloterdijk realiza un trazado teórico sobre el concepto del espacio que tiene su vinculación con el espacio performático. En sus palabras se contiene la idea de un espacio esferológico surgido de la “teoría de las esferas”, que comienza con la convocatoria de los sentidos, las sensaciones y el entendimiento de lo más

cercano que tenemos en tanto sujetos cognoscentes del espacio vivido y vivenciado (Sloterdijk, 2017)

En este sentido el pensamiento moderno presentado bajo el cobijo del nombre Ilustración, con su lema pragmático “Progreso” y con su marcha hacia adelante, irrumpe en el intelecto humano, desde su interior ilusorio al exterior no-humano.

En esta época de velocidad contemporánea, la civilización tecnológica, el estado del bienestar junto al mercado mundial globalizado son medios que intentan imitar la imaginaria seguridad teológica y cosmológica... “ahora, redes y pólizas de seguros han de ocupar el lugar de los caparzones celestes; la telecomunicación debe imitar a lo envolvente” (Sloterdijk, 2017: 72) y Sloterdijk se pregunta: ¿Dónde estamos cuando estamos en el mundo?

Esto se dirige al lugar que los seres humanos creamos para tener un sitio donde podamos existir como realmente somos. En palabras del filósofo alemán este *lugar* recibe el nombre de *esfera*, que es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida que consiguen convertirse en tales. Son creaciones espaciales, sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior (Sloterdijk, 2017) Así mismo las esferas pasan a ser el fundamento de asociaciones humanas en comunas, pueblos y ciudades donde se establece la base de la solidaridad y continúa diciendo:

“Lo que aquí se llama esfera sería, por consiguiente, en una comprensión primera y provisional, un globo de dos mitades, polarizado y diferenciado desde el comienzo, ordenado interiormente sin embargo, subjetivo y capaz de sensibilidad: un espacio común de vivencia y de experiencia, dúplice y único a la vez” (Sloterdijk, 2017:130)

Así la esfera sería un espacio interno que recuerda al útero de la madre como también un espacio dual que se comparte entre otros individuos. Es un lugar de pertenencia y permanencia, en tanto y en cuanto, el individuo exista como tal. El espacio esferológico sería para Sloterdijk un espacio para el habitar del hombre. Tanto el habitar como el construir están en relación de fin y medio. La palabra *bauen* en alto alemán medieval significa habitar como también implica la idea de permanecer y mantenerse, entonces construir es, propiamente habitar y el rasgo particular de este es proteger.

Zuzulich afirma:

“Es decir que la construcción de ese espacio implica, instala como noción previa el *habitar* y esa instalación del *habitar*, conjunto entre productor y receptor, genera la apertura de un lugar que posibilita el acontecimiento, esa apertura conjunta instauro la idea de “que algo va a suceder”, algo se abre, algo se libera en la medida que ese espacio se produce” (Zuzulich, 2015:62)

El espacio performático sería un espacio esferológico en tanto espacio *habitable*, en el cual ambas partes, recepción y producción, se hallan en un estado de co-pertenencia y circulando o haciendo circular la energía, dinámica y generadora de acontecimiento, que incita al espectador y al artista a *dejarse estar* o *demorarse* en palabras de Gadamer (Gadamer, 1991) En este *celebrar* el acontecimiento performático que involucra activamente al performer como al espectador, es cuando y donde surge un nuevo espacio, propicio este, para la permanencia de los cuerpos co-presentes y co-productores de la performance.

Las performances siempre activan al público aun cuando el espectador desconoce su capacidad o participación necesaria en la misma. Hay performances que requieren la participación activa del espectador y hay performances que prescinden de ello, pero esto no implica que el espectador no sea co-productor de la misma, aún en su estado aparente de pasividad sabemos, por la teoría presentada aquí, que el público siempre será parte de la obra, sin él la obra no surge, sin él la obra no existe.

Esta idea de co-construcción del espacio esferológico performático puede verse por ejemplo, en la performance de la artista cubana Tania Bruguera, “*El suspiro de Tatlin*” realizada en el año 2008 en el Modern Tate de Londres. Esta pieza performática requirió de la presencia de dos cuerpos policiales a caballo dentro del espacio de exposición, estos policías daban órdenes a los espectadores, los movían hacia un lado y hacia otro, poniendo en evidencia el control de las instituciones sobre los cuerpos de los sujetos. En este ejemplo se puede apreciar claramente la idea de un espectador descentrado y movilizado de un lado a otro, por decisión propia o por coerción de los agentes policiales. Así se construyó ese espacio esferológico entre los participantes del evento y los agentes policiales que eran performers contratados por la artista. La comunión permanente entre producción y recepción posibilitan la manifestación de un espacio esferológico y performático abriendo la posibilidad del juego lúdico que construye todo hecho artístico.

Por último quiero introducir el concepto de *Heterotopías* de Michel Foucault (Foucault, 1967) Según esta teoría al hablar de Heterotopías nos referimos a los “contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar...espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (Foucault, 1967: 4) Tienen formas extraordinariamente variadas y no son constantes con el correr del tiempo. Un ejemplo de heterotopía es el cementerio. También Foucault habla de las...

“...*heterotopías de la desviación* que son lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes y son lugares reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida” (Foucault, 1967:5)

En consecuencia *estos espacios otros* son una *yuxtaposición de espacios incompatibles* porque “yuxtaponen en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (Foucault, 1967:6) Estas características señaladas aquí se relacionan con la espacialidad performática.

“El espacio performático puede ir mutando, puede ir trayendo hacia sí la conformación de diversos modos de configuración espacial en su propio espacio heterotópico desplegado. Podemos pasar de una fiesta, un ritual, a una espacialidad cotidiana y todo acontece en ese espacio co-presencial que la performance establece” (Zuzulich, 2015:66)

Entonces la performance en su devenir es un espacio esferológico como también heterotópico que permite a los individuos crear desde lo lúdico y artístico, una *comuna* que alberga a los individuos, tanto productor como receptor, para dejarse estar o *permanecer habitando* en el dominio del arte.

Es muy interesante el aporte de Michel Foucault, su introducción del concepto de *heterotopía de la desviación* posibilita marcar ciertos paralelismos con la vida de las personas trans de Resistencia. Nosotr\*s, las mujeres o personas trans, fuimos históricamente y somos puestas al límite o bordes de lo social, político, económico y cultural. Nosotr\*s, somos puestas en la vereda de enfrente de lo consensuado como norma aceptada y exigida. La exclusión nos obliga a construir y a habitar *esos espacios otros* de contención pero ¿Cuáles son *esos espacios otros*? ¿Qué tipo de espacios construimos y habitamos las personas trans en Resistencia? En la marginalidad y en contexto de odio hacia lo diverso ¿Cómo hacemos las personas trans para *construir* habitando espacios seguros que posibiliten la contención a nuestras problemáticas? Si una de las problemáticas es la falta de seguridad social, me pregunto: ¿Cuáles son las posibles salidas a estas tensiones

problematizantes de la población trans? La performance transgénero en Resistencia ¿Tiene espacios de visibilización y concientización de nuestras prácticas, relaciones y discursos que manifiestan y confirman nuestra existencia en esta sociedad?

A mi entender y creo profundamente, que el acceso a la educación en todos sus niveles, es la base fundamental para el empoderamiento trans como manifiesto de nuestra existencia y lucha permanente. En mi experiencia vivida puedo aseverar que estar escribiendo este texto es prueba de que el acceso a la educación universitaria es altamente dignificante y hace, desde una mirada crítica, tener una visión de mundo superadora. Empecé la facultad para superarme a mí misma. No tenía idea de lo que implicaría y significaría estudiar la Licenciatura en Artes Combinadas. Rupturas paradigmáticas y nuevos entendimientos del mundo fueron posibles por la excelente calidad de material bibliográfico y práctico junto al gran desempeño de profesor\*s, inspiradores por cierto. El arte significó en mí restaurar esa esfera inconclusa que era mi vida hasta ese momento. Hoy puedo decir que el estudio me dio poder, confianza en mí misma para enfrentar los obstáculos y las presiones pero sobre todo me dio la posibilidad de tener mi propio discurso artístico y una visión crítica de la realidad contextual. Hoy soy menos ignorante que hace cinco años atrás. La educación académica me cambió la vida. Mi deseo es que este cambio paradigmático en mi vida también pueda ser experimentado por mis hermanos trans.

## **2-Expansión y Tecnopoéticas**

Con la aparición de los procedimientos tecnológicos de la fotografía, el video, el cine y la televisión, l\*s artistas performatic\*s iniciaron los cruces entre arte y tecnología. Tempranamente y por su vinculación con la dimensión de lo representacional, la performance tensiona su propio concepto de *aquí y ahora* al mediatizar los cuerpos co-presentes a través de obras de video o fotografía. Esto se conoce como la *performance expandida*.

Del diálogo con la fotografía surge la fotoperformance y del diálogo con el video surge el videoperformance. Ambos procedimientos tecnológicos mediatizan los cuerpos por medio de la toma de registro de las performances. El archivo de la performance es sólo un registro de la misma, ahí no hay performance porque por su carácter efímero e inmaterial no puede ser contenido en un objeto acabado. La acción en el aquí y en el ahora no es

transferible, ni en video ni en fotografía, ni en ningún medio que instale la memoria representacional como evento performático.

La performance es compleja, combinable e interdisciplinaria. Sus cruces experimentales con otras disciplinas como la literatura, el net art, la robótica y la biopolítica solo hacen expandir sus indefinidos límites para posibilitar otras aperturas en los intersticios del arte.

Así mismo cabe destacar que:

Por lo tanto, las especificidades en cuanto al uso de los planos y del montaje en cine, a la configuración del espacio y el uso de la luz en relación con la fotografía y, obviamente, también al video, en tanto lenguaje electrónico, con la posibilidad de usar pantallas partidas, solarizados, wipes, ventanas, mixtura de imagen y texto, operaciones con sintetizadores de imagen, opciones de colorimetría y distorsiones, son todas distintas posibilidades expresivas, también del cine y de la fotografía, que van a ir articulándose, fundiéndose, hibridándose con la performance” (Zuzulich, 2012:93)

El aporte de la performance en este cruce sería el de la potencia de los cuerpos en un espacio compartido, también la intensidad generada por el cuerpo en el acontecimiento que se mixtura con las posibilidades técnicas, expresivas y poéticas de lenguajes como fotografía, cine y video.

Entonces es propicio destacar dos cuestiones que hacen al cruce referido más arriba. Por un lado tenemos el uso de la fotografía o el video como una herramienta que permite documentar o conservar la existencia de esas acciones sin dejarlas caer en el olvido. Este tipo de uso de dispositivos tecnológicos en pos de conservar las acciones en video o fotografía, son realizados con el fin archivista de lo histórico del evento. No hay una búsqueda artística ni estética en la captura de la acción de los cuerpos en el acontecimiento performático a no ser que se haya programado un guión técnico para luego ser montado el videoperformance o fotoperformance.

Hay artistas que utilizan los medios digitales o tecnológicos para que sean parte activa de su obra. Un ejemplo de esto es mi performance “Luto” que la realicé en 2013 y que cito en este trabajo como antecedente directo de mi obra. Para esta performance realicé un *Foundfootage*, entendido este como una desviación del cine o un objeto del cine expandido que básicamente se caracteriza por el uso de material de archivo, que es editado y montado en un nuevo audiovisual. Los videos utilizados fueron bajando de YouTube con temáticas vinculadas a la medicina, a la biología y al uso de agentes químicos como el

metacrilato, sustancia peligrosa inyectable que utilizan muchas personas transgéneros-travestis para “modelar” o “hacer” el cuerpo femenino-trans. Este foundfootage fue proyectado sobre mí durante la performance. La acción consistió en el derramamiento de un líquido oscuro sobre mi cuerpo mientras se visualizaba el video en un espacio público y al aire libre. La tensión de la performance estuvo puesta en lo abyecto<sup>2\*</sup> del evento y sobre el posicionamiento político de denunciar el incumplimiento del art. N°11 de la Ley de Identidad de Género por parte del organismo de Salud Pública de la Provincia del Chaco.

A seis años de aquella performance todo sigue igual, el estado provincial chaqueño sigue sin cumplir con una ley nacional y en ese accionar político por parte del estado, muchas mujeres y varones trans somos violentad\*s una vez más en nuestros derechos primerísimos. De este acontecimiento performático que realicé en el acto de cierre de la tercera marcha del Orgullo Gay en Resistencia (Chaco-2013) donde hubo un cruce entre tecnología y performance, surgió un videoperformance que forma parte de los antecedentes de esta tesina.

En “Luto” hubo *tecnopoética*, entendida esta como “cuando las prácticas artísticas y sus programas asumen explícitamente el entorno tecnológico, nos encontramos frente a una poética tecnológica o tecnopoética” (Kozak, 2012: 182) y continúa:

“En tanto regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación, arte y tecnología han estado estrechamente ligados; pero no todas las zonas del arte ponen en relieve esta confluencia. Tecnopoéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen...vivimos en la era de la técnica: desarrollamos nuestra vida en un paisaje tecnológico en el que objetivos, acciones y deseos están técnicamente articulados” (Kozak, 2012: 7-8)

Las tecnopoéticas tienen una dimensión experimental ligada a lo nuevo o a la novedad, donde l\*s artistas y creadores tecnológicos asumen el carácter político de la tecnología. Algunas de las tecnopoéticas son: bioarte, videoarte, glitch, ecoarte, net.art, instalación, ruidismo, remix, spam de arte, guerrilla de comunicación entre otros.

---

<sup>2</sup> La noción de Abjecto la tomo de Julia Kristeva que lo define como lo propio, lo natural e implícito de/en la naturaleza del ser humano o del sujeto y su organismo a la vez que censurado por sucio y vergonzoso socialmente. Es decir todo lo que le pertenece y esta intrínseca e íntimamente relacionado con él/ella/elle. Esto refiere, en primer lugar, a sustancias corporales como caca, vomito, orina. Semen relacionadas directamente con las tres fases del proceso constitutivo: oral, anal, genital. Kristeva, Julia (1980): “*Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*”. Francia

### 3-La performance como método: El desplazamiento

Con el correr de los años hemos podido visualizar una expansión de la palabra performance que va desde el hecho artístico<sup>3</sup> a la mercadotecnia, pasando por autos de alta gama y mostrando desempeños deportivos hasta un sinnúmero de hechos que distan bastante de su génesis artística. Así mismo, la palabra aparece por todas partes, aunque no sepamos necesariamente a que refiere (Taylor-Fuentes, 2011:7) y sabiendo que puede ser asociada a palabras y acciones como ejecución, actualización, puesta en acto, arte vivo, arte de acción, etc. Recordemos que en los años sesenta, cuando surge la performance con su potencialidad ontológica, lo hace rompiendo con lazos institucionales y económicos que desfavorecían a los artistas que no tenían acceso a las instituciones artísticas.

Entonces la performance:

...podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada (Taylor-Fuentes, 2011: 8)

Entonces sabemos que la performance va más allá de la representación, tensionando la idea de distancia entre la representación clásica (aristotélica) y su referente “real”, también adherimos a la idea de que el arte performático deja “huellas de un acto real”, interpela e inscribe lo real de manera muy concreta en palabras de Taylor-Fuentes (Taylor-Fuentes, 2011)

Podemos trazar varias trayectorias de la performance, situándola desde su surgimiento en el seno de las artes visuales al posicionamiento político-social de la práctica Drag (travestismo o transformismo) –que nos hace replantear el género sexual- como también en teorías de dramas sociales estudiadas por antropólogos como Víctor Turner.

De este modo asistimos al hecho de que la noción de performance se ha desplazado a varios campos del saber, confirmando de esta manera su carácter intrínseco de mutabilidad, indefinición e interdisciplinariedad. Su noción no es estanca, se des-limita constantemente.

---

<sup>3</sup> Es menester y antes de seguir avanzando, definir a groso modo la noción de hecho artístico, que en palabras de Román de la Calle (De la calle, 1981) refiere a la totalidad abarcante de cuantos fenómenos y subprocesos posibilitan y desarrollan la producción, manifestación, aprehensión, incluso crítica y difusión del objeto artístico en toda su contextualidad, inscripto este último, en una cultura que se refiere estrechamente a una concreta organización social.

Es también actualización, se re-codifica todo el tiempo. Así, la performance se acontece como objeto empírico y como categoría analítica teniendo en cuenta que:

“La cada vez más frecuente utilización de la noción de performance en distintas áreas de estudio de las ciencias sociales y humanas vuelve necesaria una revisión detenida de sus alcances e implicancias metodológico-analíticas” (Bianciotti-Ortecho, 2013: 121)

En este sentido Richard Schechner (Schechner, 2000) habla del campo del saber o disciplina académica que estudia la complejidad de la performatividad contemporánea. De su teoría adhiero a la idea de que vivimos en una *esfera* teatralizada y performativa... “todo es construido, todo es performance: del género al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana” (Schechner, 2000:11) A ese campo del saber le atribuye el nombre de *Estudios de Performance*.

En este sentido me interesa señalar a que refieren los términos *performático*, *performativo* y *performatividad*. Estos términos no son intercambiables afirma Diane Taylor (Taylor-Fuentes, 2011) Cuando me refiero a *performático* asisto a la idea de que se trata de todo lo que acontece en tanto performance como práctica artística. Así mismo y al referir a *performativo* o *performatividad* hago uso de la noción del término en tanto propiedad del discurso. Esta proliferación de términos, alcances e implicancias de la noción de performance es debido a la gran adaptabilidad de esta noción es que podemos comprobar su acción y amplio alcance, en el quehacer cotidiano como en el científico

Este desplazamiento se entiende dentro de un paradigma cultural cambiante, en tránsito... “en un mundo donde las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridándose con energía” (Schechner, 2000: 11)

Los *estudios de performance* proponen examinar al mundo contemporáneo *como performance*. Utilizan un método de gran alcance. Un lente metodológico que abre posibilidades en el quehacer científico, teniendo en cuenta que la perspectiva positivista del modelo moderno de comprensión del mundo, se vuelve cada vez más permeable y, lejos de mantener su anhelada objetividad, solo confirma que comprender el mundo en términos de dualidad ya no es posible en un mundo fraccionado, rizomático y en tránsito como el actual. Y Schechner expresa que:

“El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos;

performance de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobiernos; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el chamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos (Schechner: 12)

En esta reflexión entraría la visión del antropólogo escocés Víctor Turner que ubica a la antropología de la performance en la brecha gestada por el giro posmoderno, que implicó poner “énfasis en el proceso y las cualidades procesales de la vida socio-cultural de las sociedades” (Bianciotti-Ortecho, 2013:122). Dentro de este marco de giro posmoderno aparecen procesos y modelos sociales que se encuentran en estados de tránsito, fluidos e indeterminados con estructuras transformables. Para Turner la noción de *performance* es entendida como el sí mismo en la vida cotidiana y la *performatividad* es vista como la capacidad performativa del discurso. Se estudian dichos procesos sociales como performance teniendo en cuenta que su flexibilidad e incongruencia como también la estructura que los hace posible, es decir las reglas sociales y sus marcos simbólicos.

También se los estudiaría teniendo en cuenta su estructura diacrónica, sus secuencias espacio-temporales. Este estudio de los procesos sociales implicaría también incorporar elementos como volición y afecto a los elementos centrales de la ciencia moderna (cognición y racionalidad).

Para Turner existen dos tipos de performances: social y cultural. La primera incluye el “drama social” y la segunda incluye los “dramas estéticos y puestas en escena” (ritual, teatro, cine) pero “todos provienen del drama social” (Bianciotti-Ortecho, 2013:124). Turner reflexiona sobre la idea de que la fuerza del drama social consiste en que es una *secuencia de experiencias* que influencia en la forma y en la función de las performances culturales.

Como ejemplo puedo citar el trabajo de la antropóloga Silvia Citro, que analiza la “eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos” (Citro, 2012) en este trabajo con los pueblos originarios de Formosa indaga sobre la eficacia del ritual evangélico-pagano que logra legitimar las creencias, normas y valores que ahí se ponen en juego. O podemos pensar en el ritual de todos los jueves que desde hace más de 30 años las Madres de Plaza de Mayo realizan en la ciudad autónoma de Buenos Aires. En este ejemplo podemos ver como de un hecho aberrante y crimen de Lesa Humanidad inscripto en lo más

oscuro de la historia argentina, los cuerpos significantes de mujeres autoconvocadas en protesta realizan una ritual performativo y performático. Se evidencia como de un hecho político-social (desaparición forzada de personas) que en términos de Turner podemos aclamar como “drama social o performance social”, se clarifica la idea de *desplazamiento de la noción de performance*. Todos los jueves las Madres de Plaza de Mayo realizan una performance cultural alrededor de la pirámide de Mayo frente a Casa de Gobierno de la República Argentina como protesta, reclamo, manifestación, búsqueda y pedido de justicia. Este ritual es efectivo, por medio del mismo estas mujeres lograron trascender el odio y las fronteras del país y su lucha e historia ha sido reconocida en el mundo entero, más allá del reconocimiento, lo que se puede afirmar es que su acción hoy es muy valorable por los organismos de derechos humanos y sobre todo quiero destacar como por medio de esta performance cultural se ha logrado generar conciencia sobre los hechos ocurridos en nuestro país, nadie desconfía de la lucha de Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Por otro lado y en mi experiencia vivida, la manifestación pública y política vino patrocinada por el género y la sexualidad. El devenirme mujer transgénero significó una ruptura paradigmática con la escala varón-mujer moderna que disciplina nuestros cuerpos, saberes y sentires. Mi cuerpo trans es una manifestación política dentro de una esfera socio-política-cultural específica. Mi práctica activista me vinculó con agentes y organizaciones civiles y sociales comprometidas con los derechos humanos, de la población GLTBIQ+ y de las mujeres en Argentina. La carrera universitaria y los estudios de género me ayudaron a comprender lo que soy como también re descubrir nuestra historia. Así es que, por ejemplo, entendí porque en las grandes pinturas del grandioso mundo del arte las mujeres estaban casi siempre desnudas, entendí que la práctica Drag sirvió de ejemplo para que Butler desarrolla su revolucionaria teoría de lo performativo del género, aprendí que los relatos de las personas pueden dar cuenta de un contexto por medio de la experiencia vivida y que la belleza al igual que la fealdad son sólo construcciones sociales mutables y dependen de los consensos de una determinada era cultural. Mi vinculación con mujeres feministas potenció mi práctica cotidiana de sororidad. Este pacto entre mujeres es uno de los rituales más eficaces que se conoce, tanto por su transformación humana y por su capacidad de generar cambios en la sociedad por medio de la visibilidad y efectividad simbólica performativa de sus manifestaciones públicas. Si es referido a lo público podemos hablar de las marchas

internacionales de Ni Una Menos que se vienen realizando en nuestro país, la cual convoca a marchar en diferentes ciudades del mundo para denunciar, concientizar y pedir justicia por los femicidios, transfemicidios y travesticidios que se han incrementado de manera alarmante en nuestro país. El 3 de junio de 2016 se realizó en la ciudad de Resistencia la marcha Ni Una Menos que fue de convocatoria internacional. Esa tarde cerca de las 17 hs empecé a caminar por la calle, descalza y con un cartel que rezaba la leyenda “cuerpo trans violentado”. Hacía frío en la ciudad pero no fue difícil salir a la calle a hacer performance, recuerdo estar en paz y tranquila. Caminé alrededor de la plaza y di una sola vuelta. Mi cuerpo trans en protesta se unió al cuerpo de otras mujeres que marcharon por lo mismo. La experiencia fue significativa para mí. La práctica activista junto con la práctica artística dialogaron en mi cuerpo. Hice performance cultural-en términos de Turner- junto a cientos de mujeres que en el otoño chaqueño comprometieron sus prácticas cotidianas con el presente y futuro del feminismo local, nacional e internacional.

### **Consideraciones Finales**

En este capítulo realicé un breve recorrido por lo que entiendo que puede comprenderse como los inicios e indicios históricos de la performance. Comenté que el Dadaísmo en tanto práctica artística e ideológica utilizó los manifiestos y la corporeidad para la visibilidad de sus objetivos. Describí la formación del campo cultural del Chaco para poder imaginariamente intentar encontrar indicios de lo performático en la ciudad. Del mismo modo enuncié las partes constitutivas de lo performático en tanto hecho artístico y mencioné las tecnopoéticas y la expansión de la performance desde sus comienzos hasta ahora sin dejar de lado la idea radical del transpolar la noción de performance a otras áreas del saber cómo la antropología, la sociología y los estudios de género.

## **EL CUERPO**

*“Nada es más misterioso, para el hombre,  
que el espesor de su propio cuerpo”  
Le Breton*

### **El Cuerpo Moderno**

Indagando en la teoría de autores que hayan escrito sobre el cuerpo, confirmo que, a lo largo de la historia de las sociedades occidentales el rótulo “cuerpo” ha ido variando

constantemente. Conocemos y significamos el mundo que nos rodea por medio del cuerpo. “La existencia humana es corporal” (Le Breton, 2002:7).

Diferentes disciplinas académicas como la sociología y la antropología se han encargado de estudiar y reflexionar sobre el cuerpo. Lo han convertido en su objeto de estudio por estar éste en el centro de las acciones individuales y colectivas. David Le Breton nos habla de lo simbólico del cuerpo dentro de cada cultura. Este objeto de estudio es tan enigmático que a lo largo de la historia occidental vemos como cada sociedad forja un sentido particular sobre el cuerpo que se legitima y se entiende solo dentro de la comunidad que la provoca. Es decir que cada sociedad dibuja un saber particular del cuerpo dentro de los paradigmas que rigen la visión de mundo que ellos mismos construyen. Cada sociedad le otorga sentido y valor (Le Breton, 2002:8) y las concepciones del cuerpo son tributarias del individuo.

Con el advenimiento de la era moderna y el desarrollo de la filosofía mecanicista, la concepción del cuerpo tuvo un importante giro en cuanto a su conceptualización. En la práctica científica, sobre todo médica y por medio de un discurso instalado, se ha llegado a distanciar al sujeto de su cuerpo. Ahí opera la lógica dualista moderna, contraria a la concepción del cuerpo en la sociedad tradicional-comunitaria. En este sentido el *cuerpo moderno* se construye a través de la ruptura con el otro. Por medio de una estructura social individualista rompe con el cosmos y consigo mismo. El cuerpo occidental es el cuerpo de la censura y el espacio del ego, agrega Le Breton.

Todas las prácticas, discursos, representaciones e imaginarios corporales son agrupados dentro de esta visión o concepción actual del cuerpo, donde la medicina o ciencia médica o biomedicina se patrocina a sí misma como la historia “oficial” sobre el cuerpo.

Le Breton dice:

“Las representaciones del cuerpo le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo de la sociedad...las representaciones del cuerpo son tributarias de un estado social, de una visión del mundo” (Le Breton, 2002:13)

El cuerpo es una construcción simbólica social y cultural, no es una realidad en sí misma. Esta construcción social corporal moderna fue pergeñada por la anatofisiología (biología médica). Esta representación biológica tuvo su apertura al principio del Renacimiento y este individualismo convirtió al cuerpo en el recinto del sujeto, aislándolo

de todo cuanto lo rodeaba. Hay un divorcio entre la experiencia socio-cultural del sujeto y su capacidad de integración simbólica. Este sujeto moderno se abandona a sus propias iniciativas (Le Breton, 2002:15) y esto acarrea graves consecuencias en el tejido cultural inmediato.

La noción moderna del cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social surgida a partir del racionalismo de los siglos XVI y XVII que renueva los criterios de conocimiento, lo verdadero ya no está basado en la herencia de la cultura (Le Breton: 2002:83). En este sentido se visibiliza el distanciamiento entre el saber popular y el saber erudito. Este saber erudito se presenta como la representación oficial del cuerpo, este saber es, el saber biomédico. Esta práctica de la ciencia médica enmudeció a los demás saberes del ser humano y hoy en día, a pesar de este discurso, la mayoría de las personas ignoran y desconocen casi por completo la constitución de su cuerpo.

Por otro lado, en la actualidad se sigue recurriendo a prácticas chamánicas, que se presuponen como prácticas supersticiosas, lo cual confirma la fluctuación de las referencias sobre el cuerpo. En la práctica del chamanismo el conocimiento que se tiene sobre el cuerpo es distinto al conocimiento científico académico. El valor simbólico de cada referencia corporal en una determinada cultura solo es válido para esa cultura, lo cual nos da una idea de las variaciones en cuanto a lo representacional de la corporeidad. Se dice que un chamán o curandero al ser consultado por un malestar en el cuerpo, revela una imagen del cuerpo mucho más integral que la visión biomédica y al mismo tiempo se revela una dimensión simbólica corporal. En estas culturas tradicionales donde la figura del chaman existe y toma una dimensión muy considerable dentro de esa cultura, los saberes sobre el cuerpo son múltiples y vagos, basados en el saber-hacer o el saber-ser. En este medio social el cuerpo no es considerado como separado del cosmos, ni de la naturaleza, ni de los otros, por lo contrario, en nuestras sociedades occidentales el saber sobre el cuerpo está ligado a la especificidad y en consecuencia el cuerpo esta escindido del sujeto.

Así mismo, la condición corporal es vista por la sociología como un fenómeno social y cultural, objeto de representación e imaginarios (Le Breton, 2002:7) Así es que por medio de la corporeidad podemos ver, sentir, saborear, oír y tocar el mundo sensible que nos rodea, ya sea por medio acciones cotidianas o por acciones en la escena pública, aprehendemos el mundo circundante y establecemos significaciones específicas a través de

la corporeidad. Somos conscientes del mundo por medio del cuerpo. Nuestra existencia es corporal. Por medio del cuerpo nacen las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y también colectiva. Nos movemos en el mundo, nos movemos en un espacio y en un tiempo, clasificamos y atribuimos valor a los estímulos del entorno por medio de la percepción. Nuestro cuerpo produce sentido constantemente, es un sinfín de significaciones. Es modelado por el contexto social y cultural en el cual está inserto, *no hay cuerpo natural sino cuerpo ficcionado* por medio de actividades perceptivas, expresión de sentimientos, convenciones de rituales de interacción gestual y expresiva, puesta en escena de la apariencia, técnicas corporal, etc. La expresión corporal se puede modular socialmente aunque siempre se la viva según el estilo propio

Le Breton agrega:

“Entre sociedades, el carácter relacional del hombre con su cuerpo y la definición de los constituyentes de la carne del individuo son variables culturalmente...la designación del cuerpo traduce un hecho del imaginario social...en las sociedades tradicionales, el status de persona se subordina a lo colectivo, es mezclada con el grupo...el cuerpo es raramente objeto de esa escisión” (Le Breton, 2002:31)

Está claro que nuestra sociedad occidental es muy antagónica a la sociedad considerada tradicional. En esta sociedad individualista, el cuerpo es el interruptor que marca los límites de las personas.

Por otro lado, en 1937, Marcel Mauss propone la noción de *técnicas corporales* definiéndolas como:

“gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, sincronías musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa (Le Breton, 2002: 41)

La técnica no es un monopolio de la relación del sujeto con una herramienta en particular, antes que eso es otra herramienta funcional. El cuerpo es el instrumento o la herramienta del sujeto modelado por medio del *habitus* cultural produciendo eficacias simbólicas. Mauss denominó técnica a un acto tradicional eficaz y clasificó las técnicas corporales de la siguiente manera:

- SEGÚN EL SEXO: LA DEFINICIÓN SOCIAL DE HOMBRE Y MUJER IMPLICAN GESTOS CODIFICADOS DE DIFERENTES MANERAS
- SEGÚN LA EDAD: LAS TÉCNICAS DE OBSTETRICIA Y LOS GESTOS DEL NACIMIENTO; LAS TÉCNICAS DE LA INFANCIA, LA ADOLESCENCIA Y LA ADULTEZ SON DISTINTAS; TÉCNICAS

DEL SUEÑO; DEL DESCANSO Y DE LA ACTIVIDAD; TÉCNICAS DE LOS CUIDADOS DEL CUERPO;  
TÉCNICAS DEL CONSUMO; TÉCNICAS REPRODUCTIVAS.

- SEGÚN EL RENDIMIENTO: RELACIONADA A LA DESTREZA Y A LA HABILIDAD.
- SEGÚN SUS FORMAS DE TRANSMISIÓN

Las técnicas corporales pueden desaparecer con las condiciones sociales y culturales que las vieron nacer. “La memoria de una sociedad no se basa solamente en las tradiciones orales o escritas sino también se teje en lo efímero de los gestos eficaces” (Le Breton, 2002:46)

Así mismo la gestualidad comprende lo que l\*s sujet\*s hacen con sus cuerpos cuando están en comunidad y se encuentran entre sí, en palabras de Le Breton (Le Breton, 2002) por ejemplo: signos con las manos, estrechamiento de las manos, abrazos, besos, rituales de saludos, maneras de afirmar o negar, dirección de la mirada, variación de la distancia que separa a los sujetos. La gestualidad al igual que el cuerpo es un hecho social y cultural y carece de sentido biológico, es decir que todo es modelado por el entorno donde se halla el cuerpo.

Hay sociedades que utilizan el *marcado corporal* como símbolo de estatus dentro de la misma. En las sociedades tradicionales por ejemplo es más común la inscripción corporal que nuestra sociedad occidental. La marca social y cultural del cuerpo puede llevarse a cabo por medio de una escritura directa de lo colectivo sobre el cuerpo de cada persona. Puede ser un recorte, una deformación o un agregado. Es un modelado simbólico: sustracción de un fragmento del cuerpo; marcas en la espesura de la carne; inscripciones en la piel; modificaciones en la forma del cuerpo; uso de joyas u objetos rituales que reorganizan la conformación del cuerpo, según Le Breton. Estas inscripciones corporales tienen funciones diferentes en cada sociedad e integran o aíslan simbólicamente a la persona dentro de una comunidad. Dentro de estas modificaciones corporales y en el marco de una sociedad occidental podemos tener en cuenta a modo de ejemplo, la modulación corporal de las personas trans, sean varones o mujeres, que se lleva a cabo por medio de terapia hormonal e intervenciones quirúrgicas.

En este sentido, los discursos sociales son coercitivos cuando se habla del sexo de las personas. Se dice que hay rasgos estructurales en torno a los cuales las sociedades definen

lo que es característico de la mujer y del hombre. El cuerpo no es un marcador de una pertenencia biológica, por ejemplo en la tribu Nuer, las mujeres que tienen hijos son consideradas “verdaderas” mujeres. La mujer estéril es vista como un varón, puede tener varias esposas, si pudiera pagar por ellas. Sus esposas pueden ser fecundadas por parientes o amigos. El varón no es el padre: la mujer es el padre y tienen todas las prerrogativas sociales de esta función (Le Breton, 2002:69). Otro ejemplo es el de Nueva Guinea donde, los Arapesh y los Mundugumor, los varones y las mujeres tienen roles diferentes pero no se percibe ninguna diferencia de temperamento. En la tribu Chambuli, la mujer es la dominante; tiene la cabeza fría y es la que conduce el bote, el varón es más emotivo.

Le Breton agrega:

“Las características físicas y morales, los atributos asignados al sexo provienen de elecciones culturales y sociales y no de una inclinación natural que establecería de una vez y para siempre al varón y a la mujer en un destino biológico. La condición del varón y de la mujer no está inscrita en su estado corporal, esta socialmente construida. Como decía Simone de Beauvoir, “no se nace mujer, se llega a serlo”. Y lo mismo sucede con el varón” (Le Breton, 2002:69)

Ciertas diferencias físicas – como de talla, de peso, de longevidad – que se verifican por medio de estadísticas, dependen más del sistema de expectativas que atribuye los roles formando sistemas educativos y modos de vida. Las cualidades físicas y morales que se atribuyen tanto a la mujer como al varón no son inherentes de los atributos del cuerpo, están ligados a la significación social que se les da y también a las normas de comportamiento que implica esto. El feminismo, por medio de su actividad militante, hizo reflexionar sobre las terribles desigualdades sociales, estereotipos discursivos, prácticas sociales que convierten a la mujer en un ser cultural que hace su representación ante el varón y se subordina a él.

## **El Cuerpo Trans**

*“Necesitamos visibilizar nuestros cuerpos, que nacen en la ilegalidad,  
viven en la ilegalidad y mueren en la ilegalidad  
y que muchas y muchos prefieren ignorar.*

Lohana Berkins

El cuerpo trans es un cuerpo en tránsito y también es un cuerpo manifestando en contra del binarismo sexual. Los cuerpos son ficciones sociales y culturales, las prácticas del género y del sexo también los son. En este mundo dicotómico, la diferencia sexual es reguladora de los cuerpos y deseos de las entidades femeninas, todo bajo el yugo lapidario de la dominación masculina.

Ante todo somos cuerpo, nuestra existencia es corporal. Todo lo demás es mascarada o travestismo. Los cuerpos sexuados son disciplinados para entrar en el engranaje moderno del binomio varón-mujer que constituyen gran parte o el todo de la estructura social o campo de acción de los cuerpos sexuados. La disciplina se sustenta en las prácticas corporales pre-asignadas como verdades, amparadas por la tradición jurídica, médica, religiosa y de la palabra. Todo lo que no esté dentro de este binomio es considerado desviado o anormal y estos paradigmas arcaicos son promovidos por discursos gestados desde el patriarcado.

En el devenir trans-travesti, el cuerpo, es un nuevo paradigma contemporáneo. El cuerpo trans es el resultado de un proceso cultural y también social que emerge desde la subjetividad de la persona trans. Desde el nacimiento de los cuerpos sexuados, se ha tratado por todos los medios de justificar los roles destinados para cada uno de ellos por medio de la adquisición de símbolos de masculinidad y femineidad.

Las mujeres trans incorporamos algunos marcadores corporales de la femineidad. En esta operación distanciamos el sexo biológico del género esperado culturalmente. Hay un tránsito de un espacio subjetivo a otro. Nos autoasignamos un género dentro de una estructura social dicotómica. Nosotras construimos nuestra identidad genérica y en consecuencia construimos nuestro cuerpo trans. Somos cuerpos disonantes dentro de la heteronorma que también es un supuesto, a mi entender, como todo.

Todo es ficción, todo está armado y montado para una determinada *performance* social. No creo que haya cosas naturales o destinos biológicos únicos. Por el contrario, considero que somos cuerpos sexuados modelados por miradas e intereses masculinos y cuando algo o alguien no respetan esas reglas es inmediatamente disciplinado, señalado o apartado por estar del lado de enfrente de la norma.

Si los cuerpos sexuados fueran libres de estas estructuras masculinas y machistas seríamos a mi entender, cuerpos trans. Gran porcentaje de personas en algún momento de

nuestras vidas “dialogamos” con los géneros, jugamos inocentemente a travestirnos por más que sea por medio de un solo acto y nunca más se vuelva a repetir. Recuerdo que en mi infancia y en mi pueblo de nacimiento Charadai, Chaco (vocablo que en lengua Mocoví significa “agua clara”) dentro de esta dimensión lúdica nos “montábamos” con ropas femeninas con un amigo y vecino. Luego con mi prima o en soledad y por la siesta. Nuestro travestismo empieza en la infancia.

Las intervenciones sobre nuestros cuerpos son llevadas a cabo para lograr una imagen femenina, mejor dicho, un gran porcentaje de mujeres trans, travestis y transexuales intervenimos nuestros cuerpos teniendo la mirada puesta en los signos de femineidad o de una mujer o en ninguna. Está claro que varones no queremos ser y por lo tanto tratamos de adecuar nuestra corporeidad con lo que nos identifica, lo femenino y la mujer. Que no es muy distinto a lo que les sucede a todas las personas en la niñez que por los mandatos institucionales devenidos en pautas y modos de conductas que afectan las prácticas cotidianas de los cuerpos sexuados, nos construimos de acuerdo a las normas que rigen lo esperado culturalmente.

En su texto titulado “*Cuerpos Desobedientes*” (2004), Josefina Fernández realiza una investigación sobre los cuerpos de las compañeras trans, travestis y transexuales. Interesante el aporte aunque en ocasiones ciertas afirmaciones quedan impregnadas de un biologismo binario pero que no es mi intención hacer una crítica extensa a ciertas partes de su investigación sino más bien me interesa extraer algunos párrafos de los testimonios que dan cuenta de cómo se construye el cuerpo trans o por lo menos dar una idea no acabada del proceso por el cual, nosotras las trans, modificamos nuestros cuerpos en pos de la construcción de nuestra identidad trans.

Fernández escribe:

“Las tetas es lo principal, y la cadera y la cola; pero también los pómulos, para levantarlos. Las siliconas se ponen en donde se te ocurra. Hay algunas que se ponen en los brazos, porque los ven flaquitos o porque no les gusta verse las venas o los músculos, que son de varón. Yo tengo medio (litro) y medio (litro) en la cadera y en la cola y eso que soy una de las que menos tiene” (Testimonio de una informante en Fernández, 2004:163)

Así mismo esta autora destaca que el cuerpo femenino de una trans está atravesado por dos narrativas: por un lado se construye sobre la base de un relato de cuerpo masculino y en una comparación constante con este cuerpo masculino es que se construye la

corporeidad trans. Por otro lado este cuerpo esta modelado por la narrativa de otros cuerpos: cuerpos de mujeres, de trans en práctica prostibularia, el correspondiente a las vedettes y más recientemente se significa el cuerpo “modelo” fomentado por la moda, la publicidad y los medios masivos de comunicación. Hace referencia a “la mirada” de las personas trans y sobre las partes del cuerpo donde miramos para construir nuestra identidad trans. Afirma que las mujeres trans tenemos una mirada diferente sobre el cuerpo de la mujer con respecto de cómo miran las “mujeres biológicas” su cuerpo y en esto discrepo, porque creo que tanto mujeres como trans miramos los atributos o signos femeninos que están culturalmente concedidos como aceptables y en referencia a ellos nos construimos como mujeres, mujeres trans, mujeres transexuales etc.

Y continúa:

“De manera activa y consciente, las travestis modifican su cuerpo teniendo como referente, aunque de manera fragmentada y estereotipada, el cuerpo de una mujer prostituta o de una vedette...los cuerpos travestis son modelados y remodelados para corporizar, en el sentido fuerte del término, discursos situados social e históricamente, referidos estos tanto al sexo como al género. Y uno de estos discursos es relativo a la prostitución. El cuerpo travesti al que me refiero en este estudio es un cuerpo inserto en el ambiente prostibular, por tanto, es un cuerpo para cuya construcción intervendrán imágenes pertenecientes a ese dominio o en dialogo con él” (Fernández, 2004:166)

Los procedimientos que las mujeres trans usamos para adecuar nuestro cuerpo a lo femenino lo hacemos por medio del uso de hormonas femeninas (automedicación) como también por medio de intervenciones quirúrgicas médicas en hospitales, clínicas privadas o domicilios particulares donde la práctica de “cargarse silicona” es moneda corriente en el contexto trans y en casi todas las ocasiones es un contexto de marginalidad acompañada únicamente por compañeras trans.

Lohana Berkins fue una mujer trans, activista política y “madre” de todas las trans. Hubo muchas antes de ella pero en Lohana se capitalizó la lucha de todas. En 2007 publica el libro “*Cumbia, Copeo y Lágrimas. Informe sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*”, texto que significó arrojar luz sobre la situación de vida en la que nos encontramos las mujeres trans. Este informe se realizó por medio de encuestas a compañeras trans de diferentes provincias o mejor dicho de algunas zonas de la Argentina. No hubo un trabajo de campo sobre la situación de las mujeres trans, travestis y transexuales de Chaco pero las encuestas que arrojan indicios seguramente sería similares a

los de mi provincia. En capítulo habla de ese libro se aborda la problemática de los cuerpos trans vinculados a la salud y en el escribe:

“El derecho a la salud es uno de los elementos claves cuando hablamos de nuestra ciudadanía. Tal como sucede en el caso de las políticas educativas, cuando pensamos en las políticas de salud el principio de universalidad que las sustenta queda expuesto como una ficción: las travestis, transexuales y transgéneros vivimos afectadas por enfermedades relacionadas con la precariedad que caracteriza nuestras condiciones de existencia y morimos muy jóvenes por causas evitables” (Berkins, 2007:103)

Y es verdad. La personas trans vivimos estado de pobreza y vulnerabilidad durante toda la vida. En mi caso particular puedo decir que la cuestión de la salud me preocupa bastante en el sentido que la automedicación es peligrosa sin el amparo estatal. Por ley de Identidad de Género, nosotras las trans, deberíamos acceder a la terapia de recambio hormonal, a las intervenciones quirúrgicas en todos los hospitales públicos del país. No es menos cierto que la provincia del Chaco incumple con esta ley nacional y se alega desde el estado provincial que no hay “cuerpo médico” capacitado para dicha tarea, lo cual es una falacia considerando que el Hospital “Julio C. Perrando” es un icono de excelencia médica en el Nordeste argentino. Es desidia política, es falta de interés. Somos reducidas a la nada en nombre de discursos machistas y heteronormativo amparados por lo legal, la ciencia médica y la religión. En consecuencia, mi cuerpo trans es un cuerpo automedicado.

Siguiendo a Berkins quien dice:

“gran parte de las afecciones más comunes para las travestis, transexuales y transgéneros son enfermedades propias de contextos discriminatorios, de gran desigualdad y que implican estigmatización social (infecciones de transmisión sexual, enfermedades relacionadas con la pobreza, desequilibrios de salud ligada a adicciones, entre otros)” (Berkins, 2007:104)

En consecuencia el cuerpo trans también es un cuerpo enfermo y abandonado. Un cuerpo que sufre, un cuerpo que lucha, un cuerpo en tránsito. El acceso a la salud integral nos afecta a todas.

Así mismo:

“Las y los médicos, las y los trabajadores sociales, las y los empleados administrativos y las y los enfermeros muchas veces se niegan a llamarnos por el nombre que se corresponde con nuestra identidad de género, se mofan de nosotras, rehúsan atendernos, ignoran nuestra palabra, no respetan nuestro derecho a la privacidad y no nos proveen de toda la información necesaria. Todas estas situaciones nos llevan a vivenciar los hospitales como terrenos inhóspitos y a desarrollar estrategias alternativas que a menudo implican

mayores gastos y/o mayor inseguridad, ya que recurrimos a consultorios privados que a veces no cuentan con la infraestructura necesaria o a personas que no se hacen responsables de consecuencias de intervenciones” (Berkins, 2007:106)

Por lo tanto nuestra población trans, travesti y transexual se halla en estado de emergencia de salud y para saldar esas carencias debemos allanar los caminos que conducen a los centros de salud públicos los cuales están obstaculizados por dinámicas institucionales en detrimento de nuestr\*s cuerp\*s.

Las travestis, transexuales y transgéneros demandamos la elaboración de políticas públicas que traduzcan nuestros derechos en posibilidades concretas en el aquí y ahora (Berkins, 2007: 110)

## **El Cuerpo en el Arte**

*“No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo,  
sino, más bien, con la obra de arte”*  
Maurice Merleau-Ponty

*“Dibujar, pintar, modelar cuerpos, era atraparlos desnudos  
en su verdad anatómica, y después vestirlos como lo exigían  
las circunstancias de la escena o la acción”*  
Yves Michaud

A partir del Renacimiento toda la representación del cuerpo humano estaba cimentada desde la morfología, basada a su vez en la anatomía y en la disección, que se practicaban en las escuelas de arte hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El arte del siglo XX permitió mostrar el cuerpo de acuerdo a lo que las técnicas de visualización han permitido visionar. El ingreso de la fotografía al campo del arte transformó como primera medida la noción de representación, también la pose, volviéndola más natural, aisló detalles, abrió el campo del primer plano, y también complejizó todo lo referido a la puesta en escena. El siglo XX implicó la experimentación materializada por medio de la inventiva técnica, el uso de todos los dispositivos posibles de visualización del cuerpo y de lo humano. L\*s artist\*s se apropiaron de los nuevos dispositivos técnicos dando lugar a nuevas relaciones en el campo de la producción artística como también en el campo de la esfera pública posibilitando nuevas aperturas a las nociones de corporeidad y relaciones humanas. La mutación fotográfica inscribió su génesis dentro del marco científico y documental, desde ahí esparciría toda su potencialidad al arte y a la vida

cotidiana de los sujetos. Su impacto fue tan fuerte en la idea de descomposición y composición de las formas que mutaron desde los trabajos de Muybridge a las formas cubistas de Picasso y Duchamp – *Las señoritas de Aviñón* y *Desnudo bajando por una escalera* – respectivamente. A partir del artista icónico del siglo pasado, Marcel Duchamp, lo pictórico identificado con el elemento retiniano desaparece en beneficio de un nuevo elemento, fotográfico y cinematográfico (Michaud en Courtine, 2006:402) que por el fin del siglo, estos medios de comunicación estarán instalados profundamente en la cotidianidad de los seres humanos, dejando a la pintura en un lugar de tradición y pasado.

Los avances tecnológicos vienen dados desde el campo del conocimiento pero el arte se apropió de estos recursos para presentar nuevas formas de representación. Así mismo podemos ver la descomposición mecánica de los movimientos en trabajos de cine: Lloyd, Keaton y Chaplin o en las producciones constructivistas, los decorados, vestuario y escenografías de la Bauhaus. No es posible pensar el cine dissociado de las artes visuales, se manifiesta en ambos la misma visualidad.

Así mismo, el video abre un nuevo margen de posibilidades. Con el llegar la trasfiguración del cuerpo por medio de los software de edición de imagen, sonido y multimedia y l\*s artist\*s lo aprovecharemos. Estos avances tecnológicos: cámara de fotografía, dispositivos cinematográficos, cámara de video como también los dispositivos de exploración interna (rayos x) cambian por completo la relación con el cuerpo y lo humano.

El cuerpo siempre fue enigmático y recipiente de múltiples conjeturas. El arte del siglo pasado pero también el de este siglo, ha creado una imaginería corporal que va del cuerpo mecanizado al cuerpo desfigurado hasta el cuerpo bello en palabras de Courtine (2006). El arte se apropia de las representaciones sociales corporales y contribuye a la expansión y difusión otorgándole carácter de omnipresencia por medio de la publicidad y el espectáculo.

Así mismo, la aparición de la noción de poshumano viene dado por el desarrollo de la ingeniería biotecnológica, las cirugías estéticas, las prácticas de modificación corporal, la dietética y el body-building. Todo estas prácticas están mentadas por un imaginario corporal que pasó de lo mecanizado a lo poshumano o mutante. El cuerpo trans es un cuerpo poshumano, ha mutado, ha transicionado de una corporeidad a otra.

Courtine realiza un interesante análisis:

“Los implantes, las modificaciones quirúrgicas del sexo, las intervenciones sobre la producción, la mejora de los resultados gracias al dopaje, las perspectivas de modificación genética y de clonación, las intervenciones biotech, todo esto deja entrever la aparición de hombre mutante, hijo de sus propias elecciones y de sus propias técnicas, con esa ambigüedad que no permite saber si se trata de un hombre inhumano por deshumanización o de un superhombre que sobrepasa la humanidad para llevarla más lejos y más alto y lo consigue. (Courtine, 2006:409)

Desde los albores de la humanidad, las personas han explorado sus cuerpos y desarrollaron técnicas con fines tales como: conocerlos, embellecerlos, adornarlos y modificarlos. Estas técnicas se han ampliado, diversificado, y resignificando hasta formar parte de lo que actualmente conocemos como modificaciones corporales, convirtiéndose en una rica forma de expresión cultural (Wentzel en Citro, 2010:301). En la contemporaneidad nos hemos animado a explorar nuestra idea de lo corporal llevándolo a la práctica como los *modern primitives*, movimiento contemporáneo de practica mixta que se apropia de los rituales primitivos con el fin de vivir experiencias radicales, corporales, psíquicas y también espirituales, adoptan rituales comunales y técnicas de modificación corporal. Es un movimiento de mucho auge en la Argentina al ser practicado por mujeres posibilitan la manifestación de corporeidades femeninas que están por fuera de los mandatos sociales y mediáticos de los cuerpos.

En el siglo XX, el cuerpo se convierte en un medio del arte, deja atrás su status de objeto del arte y pasa al status de cuerpo activo y soporte de la producción artística. La presencia del artista como cuerpo y sujeto vivo siempre permaneció en el anonimato, su cuerpo siempre permanecía por fuera de la obra o más allá de ella. El artista estaba desencarnado y solo podíamos acceder a él por medio de una biografía, por ejemplo.

La cuestión de que una forma de vida puede ser arte en sí misma es un tema ya presente en Baudelaire (Michaud en Courtine, 2006:114). La primera realización la vemos en el Dadaísmo (como he desarrollado en el apartado de performance), esta vanguardia añade su potencialidad creadora, su violencia e intencionalidad radical al servicio del arte, siendo el cuerpo su principal soporte. La *acción* surgió tempranamente por medio del expresionismo abstracto y la técnica de “action painting”. Luego en los '50, se cruzan las

prácticas corporales con el arte dando lugar a expresiones como el happening, body-art y fluxus, llegando a ser la *performance* la máxima expresión de lo paradigmático del cuerpo en la obra. Sin cuerpo del artista en la obra, no hay performance.

Michaud nos dice que el resultado de esas evoluciones es que el cuerpo de fin de siglo es, a partir de este momento, a la vez sujeto y objeto del acto artístico (Michaud en Courtine, 2006:417) y se vuelve omnipresente por medio de procedimientos técnicos como la fotografía y el video. Del mismo modo, artistas como Cindy Sherman o Bárbara Krugger son sujeto y objeto de su obra cuestionando la identidad con dos dimensiones en tensión: lo social y lo artístico, lo cual permite entrever evoluciones de la noción corporal, de carácter complejo. Esta cuestión de la identidad y de lo poshumano hace entrar en crisis la cuestión de la identidad establecida como régimen inamovible. Se altera por el descubrimiento de otras vivencias y construcciones del cuerpo como el trabajo de artistas feministas: Judy Chicago y Nancy Spero como también la aportación de artistas gays y del pensamiento queer.

De este modo asistimos a la realidad de que el arte ha cambiado bastante, de régimen y de época. El arte moderno se ha acabado y dió lugar a un arte que forma parte de los mecanismos de la reflexión social y de la documentación por los cuales toda sociedad occidental, en tanto sistema, aprehende y reflexiona acerca de lo que ocurre en ella en palabras de Michaud (Courtine, 2006)

En la actualidad vemos tanto en el arte o en la cotidianeidad como hay un cierto agrado por lo *extremo*. Elena Oliveras en su texto *Estéticas Extremas* (2013) nos habla de la complejidad que han adquirido las obras de arte contemporáneo que permean límites de lo aceptado, de lo consensuando como “lo normal” en el arte y agrega:

“Necesitamos ser sacudidos, ensordecidos, enmudecidos, sometidos a estimulaciones poderosas, como si estas fueran el único camino para alejar la apatía y la indiferencia y, momentáneamente, en una sociedad analgésica, sentir que existimos (Oliveras, 2013:9)

Por consiguiente debemos entender que toda obra de arte (ahora y siempre) y en especial en nuestra contemporaneidad, es un objeto para el pensamiento. Este es el nuevo paradigma del arte, hay que trabajar para su lectura, hay que develar sus significados para que se manifiesten las respuestas a los enigmas planteados por las obras, recordando

siempre que todo arte es síntoma de una época y una manifestación del espíritu. En ese mismo texto Graciela Sarti nos dice:

“La cultura contemporánea da muestras nutridas de este diálogo de la carne y el metal, en la ficción y en los cuerpos reales: de los múltiples relatos sobre cuerpos mutilados por maquinas e imbricados con máquinas a las formas más radicales del body-art y la performance...implica, también un postulado de la perdida de vigencia del cuerpo biológico, suplementado o superado por el artificio (Sarti en Oliveras, 2013:19)

En efecto hemos visto como la noción de cuerpo ha sufrido, a lo largo de la historia occidental, cambios en lo que refiere a su imaginario y también a las representaciones sociales que se desprenden de dichas nociones, que tuvieron su génesis en la era moderna y que implicó la desafección y la escisión del cuerpo con el todo, homologando el estatuto del cuerpo al de una máquina. No obstante, los artistas hemos podido poner el cuerpo en la obra como parte fundamental de la producción artística solo cuando las barreras del consenso social fueron permeadas por la impronta posmoderna que articuló la nueva imagen extrema del cuerpo cyborg-poshumano que tiene sus similitudes con los cuerpos trans.

## EL GÉNERO

*“Ser mujer [...] no es una cuestión de genitales”*  
Silvia, travesti española

### **De la distinción sexo-género e identidad de género**

Si hay algo complejo, estructurado y también disciplinador dentro de la cultura occidental, eso es el binomio sexo-género. El sexo es tan tabú en nuestra sociedad. El género es complejo y difícil de “encajar” en una estructura binaria como varón-mujer. Este binomio dicotómico y disciplinador opera en toda la cultura. El sexo-género como práctica discursiva muestra diversos usos y apropiaciones como categoría psicológica y sociológica.

Vivimos en una matriz heterosexual y represora. No se tolera lo “desviado”. Las creencias patriarcales sobre la sexualidad humana nos interpelan desde la filosofía, la medicina, el derecho y la religión dogmática. Estas creencias afirman: que los sexos son dos, masculino y femenino; que las relaciones sexuales tienen el fin de la procreación; la familia es una “unidad natural” (Maffia, 2009:7)

La complejidad de la sexualidad humana está limitada por la dicotomía disciplinadora del binomio masculino-femenino. La dicotomía anatómica es muy fuerte, cuando no se la

encuentra, se la produce como es el caso de las personas intersex (anteriormente llamadas hermafroditas porque tienen los dos órganos sexuales: vagina y pene) en palabras de Diana Maffia. Esta ideología disciplinadora es anterior y más fuerte que el sexo biológico siendo este último un producto de una lectura cultural.

Si hablamos de género el panorama también es complejo. A la identidad de género se le agrega la expresión de género que significa y refiere a cómo las personas se presentan ante los demás. Un ejemplo es la identidad de género travesti que se presenta como una expresión de género mujer. Otras variables del género puede ser los roles de género: masculino y femenino que mutan socialmente. Maffia nos dice:

“Afirmar que los sexos son sólo dos es afirmar también que todos estos elementos irán encolumnados, que el sujeto tendrá la identidad subjetiva de género de su sexo anatómico y cromosómico, expresará y aceptará los roles correspondientes, y hará una elección heterosexual. Lo que escape a esta disciplina se considerará perverso, desviado, enfermo, antinatural y será combatido con la espada, con la cruz, con la palabra” (Maffia, 2009:8)

La afirmación de que la sexualidad humana tiene como único fin “natural” la reproducción de la especie es dictatorial, disciplinador y una obliteración absoluta del placer. Si se aplica el fin reproductivo a la sexualidad humana, se reduce las relaciones sexuales a la penetración del pene del varón en la vagina de la mujer. Otra práctica sexual será considerada una perversión viciosa y pecadora como la práctica homosexual, lesbiana o la práctica “transbiana” que se lleva a cabo en el acto sexual entre dos personas transgénero. La afirmación que subscribe y designa la homosexualidad y otras prácticas como anti natural alegando que en ninguna otra especie se expresa (algo muy discutido entre los, las y les biólogos), recomendando como “remedio” la castidad es más perverso y anti natural.

Por otra parte la distinción entre género y sexo es muy estudiada en los espacios académicos que van desde lo médico a lo sociológico. Por un lado podemos citar la perversión del protocolo médico cuando refiere a la temática transgénero, transexual, travesti e intersex. Hoy lo trans es un tema candente de interés científico y público en general. A nivel mundial las primeras aproximaciones a esta “problemática” empiezan a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estas aproximaciones son gestadas desde el modelo médico y más tarde desde la sociología y el pensamiento feminista. Este protocolo apunta al transexualismo desde una dimensión biológica, sus causas serían pura y exclusivamente del orden de la biología humana. Las ciencias médicas como la psiquiatría,

la psicología y la medicina buscan recolectar datos biográficos y psicológicos de los sujetos para clasificar, diagnosticar y teorizar sobre las posibles causas del transexualismo.

Hacia principios de 1910 el médico, sexólogo y activista por los derechos de las personas homosexuales, Magnus Hirschfeld, utiliza por primera vez el término “travestido” para referirse a las personas que gustan de travestirse con ropas del otro género con el fin de diferenciarse de las personas gays. Este investigador y activista judío alemán desarrolla la revolucionaria teoría del “tercer sexo” en tiempos donde la cuestión de las identidades sexuales estaban desarrollándose lo que le valió la persecución del statu quo médico como también la burla en los medios de comunicación. Así la noción de lo trans empezaba a tomar estado embrionario desde las investigaciones médicas sexuales. Los primeros intentos de reasignación sexual se efectuaron en la década de los años treinta siendo el caso de Lili Elbe el más conocido. En 1949 se utiliza por primera vez el término “transexual” siendo utilizado ampliamente en el discurso y contexto médico para referirse a las personas que querían una operación de cambio de sexo diferenciándolo de las personas travestis:

“...transexual fue utilizado para referirse a los pacientes con un desorden de la identidad de género de toda la vida, quienes además de travestirse (actividad asociada tradicionalmente con el fetichismo y travestismo) se identificaban completamente con el sexo opuesto, creían que se encontraban en atrapados en el cuerpo equivocado y querían cirugía para corregir ese desorden” (Soley-Beltrán en Maffia, 2009:71)

Por otra parte, el psicólogo y sexólogo neozelandés, John Money, se apropia de la palabra “género” y la utiliza para referirse al status social y personal de un sujeto, aparte de sus órganos sexuales. Este profesional de la psicología influyó enormemente en la tesis de la identidad de género y el tratamiento hormono-quirúrgico de la transexualidad. En sus desarrollos conceptuales y teóricos, agrega el concepto de sexo para indicar la sexualidad, la libido y la actividad sexual; y el concepto género para significar el lado no sexual del sexo. Más tarde Robert Stoller introduce en la teoría médica, la noción de “disforia de género” e indicaba “el malestar e inconformidad a cerca de la identidad de un hombre o una mujer que se siente en oposición al sexo físico de uno”; contrario a “euforia de género” (cuando se siente bien con el género propio). En principio, el género fue entendido como un sentimiento interior que constituye el sentido de la identidad nuclear del género, la cual se consideraba inalterable (Soley-Beltrán en Maffia, 2009:73). La solución para la disforia de género era la intervención quirúrgica o reasignación sexual.

Cabe destacar la importancia de la tecnología en la definición del transexualismo como una enfermedad y se ha reflexionado en el rol moral desempeñado por la profesión médica al desarrollar el transexualismo como una categoría de la identidad que clasifica como patológica la desviación de los roles tradicionales de género a los que reafirma, en palabras de Soley- Beltrán.

Las críticas al modelo médico no se hicieron esperar y vinieron del lado de la sociología y del pensamiento feminista que criticaba a dicho modelo por esencializar el transexualismo y la identidad de género.

La investigación feminista se centró en dos campos de estudios: sistema sexo-género e identidad de género y partió de la base de diferenciar entre lo cultural y lo biológico en la que se basa la distinción sexo-género. De este campo de estudio (variabilidad histórica del género) vino la difusión del paradigma de la identidad de género. Hacia 1970 se incrementaron las investigaciones en sociología y fue cuando desde el feminismo se retó al determinismo biológico (género determinado por el sexo) de la ciencia médica. La teoría feminista, liberadora y restauradora, consideró el concepto género como una construcción social no determinada por el sexo en contraposición al modelo médico.

El sistema sexo-genero fue introducido por la antropóloga Gayle Rubin y refería a:

“conjunto de medidas por las cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en un producto de la actividad humana y satisface dichos deseos sexuales ya transformados” (Soley-Beltrán en Maffia, 2009:76)

Esta activista lesbiana y antropóloga introdujo también la comprensión de la heterosexualidad como una institución social. Otras teóricas feministas hicieron aportes fundamentales para la comprensión del sistema sexo-género, como Adrienne Rich, poeta y activista lesbiana. Su aporte a la teoría fue la noción de “heterosexualidad obligatoria”. Más tarde, Monique Wittig, instaló la noción de “pensamiento recto o convencional” e incluyó una interesante teoría donde comprende al sexo como un mito, como una construcción que produce un sexo ficticio cuyo objeto es falsificar definiciones económicas, políticas e ideológicas entre varones y mujeres como hechos naturales (Soley-Beltrán en Maffia, 2009:76). El sexo es entendido como una “unidad artificial” presentado por el “pensamiento recto” como un objeto dado en la naturaleza. El carácter obligatorio del sexo y las relaciones

varón-mujer se esconde detrás de una pretendida existencia a priori de las relaciones sociales, en palabras de Soley-Beltrán. Con el feminismo hay un desplazamiento de la noción de género desde una categoría médica hacia una categoría de social. La teoría feminista sostiene que el género es maleable. En este sentido, la teoría revolucionaria de Judith Butler nos dice que:

“la teoría performativa del género sostiene que las reiteraciones de las prácticas discursivas de sexo-género performa, es decir, materializa cuerpos e identidades de acuerdo con la norma heterosexual...cuerpos e identidades, fruto de la incorporación de una convención, se presentan como un hecho social” (Soley-Beltrán en Maffia, 2009: 78)

Como anteriormente destacué, fue en la década de los años setentas, cuando el feminismo académico anglosajón impulsó el uso del término género; con la intención de diferenciar las construcciones sociales y culturales de lo biológico. También hubo un objetivo político y fue señalar que las características humanas “femeninas” eran adquiridas por las mujeres mediante un proceso individual y social, en vez de diferenciarse “naturalmente” de su sexo, en palabras de Marta Lamas (2002). Con posterioridad, el uso de esta categoría, llevó al reconocimiento de formas de simbolización e interpretación de las diferencias sexuales en las relaciones sociales formulando una fuerte crítica hacia la cuestión de la “esencia femenina”.

En la actualidad ha proliferado la categoría teórica “perspectiva de género” que generalmente se la utiliza como sinónimo de sexo, es decir, para referir a las mujeres. Aquí opera una sustitución de “mujer” por “género”. Joan Scott (1986) realiza un ensayo donde explica como el academicismo feminista fue el mentor de esta sustitución, reduciendo el género a un concepto asociado a las cosas relativas de las mujeres. Según Scott, la categoría género, se la utilizó para hablar de los sistemas de relaciones sociales o sexuales como también para situar al feminismo dentro del debate teórico y académico. En tal sentido Lamas nos dice:

“los lenguajes conceptuales emplean la diferenciación para establecer significados siendo la diferencia entre los sexos una forma primaria de diferenciación significativa...el género facilita un modo de codificar el significado que las culturas otorgan a la diferencia de los sexos y de comprender las complejas conexiones que existen entre varias formas de interacción humana (Lamas, 2002:90)

En antropología, la noción de género alude al orden simbólico con que una cultura

dada elabora la diferencia sexual. El género como simbolización de la diferencia sexual, se construye culturalmente. Los procesos de significación tejidos en el entramado de la simbolización cultural producen efectos en el imaginario de las personas. Lo que define el género es la acción simbólica colectiva, nos dice Lamas y; mediante el proceso de constitución del orden simbólico, en una sociedad, se fabrican las ideas de los roles que deben desempeñar o mejor dicho, lo que se espera que sea un varón o una mujer.

En la lógica del género, la cultura diferencia a los (las, les) sujetos con el género como también marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. Es una lógica de poder y dominación. Así mismo, el francés Pierre Bourdieu, nos habla de la “violencia simbólica” como una violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad. El orden social masculino está establecido muy profundamente en las sociedades y no requiere justificación, se impone así mismo y es tomado como “natural” por medio de un acuerdo establecido socialmente:

“la eficacia masculina radica en el hecho que legitima una relación de dominación al inscribirla en lo biológico, que en sí mismo, es una construcción social biologizada” (Lamas; 2002:107)

La ley social refleja la lógica del género y construye sus valores por medio de una oposición binaria que tipifica en arbitrariedad, ciertas conductas y sentimientos. Mediante el género se ha “naturalizado” la heterosexualidad excluyendo a las otras variables sexuales de una valoración simbólica.

Entonces tenemos que la identidad de género se construye mediante procesos simbólicos que en una cultura dan forma al género. Esta identidad es históricamente construida de acuerdo con lo que cada cultura considera “masculino” o “femenino”.

Por otra parte y para finalizar esta sección de distinción sexo-género; cito textualmente la Ley N° 26.74, de “Identidad de Género”, sancionada en Argentina el 9 de mayo de 2012; que en el artículo dos la define:

“Se define por identidad de género a la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo. Esto puede involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios farmacológicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que ello sea libremente escogido. También incluye expresión de género, como la vestimenta, el modo de hablar y los modales” (Ley N° 26.743- Poder Ejecutivo Nacional- República Argentina)

Esta ley significó una apertura y coyuntura político-social sin precedentes en la República Argentina en relación a la cuestión del género trans. Fuimos reconocidas y restauradas por medio de un texto jurídico pero aun hoy día queda mucho trabajo por delante que solo será posible dentro de las alianzas feministas.

### **De la distinción travesti, transgénero y transexual**

¿Qué es una persona trans? Ante cualquier fenómeno somos seres humanos. Intentar una definición acabada sobre las identidades Travesti, Transexuales y Transgéneros es muy difícil (Berkins en Raices Montero, 2010:91). Las personas trans somos aquellas personas cuya identidad de género o expresión de género difiere de los estándares normales de disciplinamiento de las identidades, es decir; de las expectativas convencionales sobre el sexo físico. La identidad de género es el sentido interno que una tiene de ser varón o mujer o ninguno de estas polaridades genéricas; comunicada por medio de la expresión de género (ropas, cortes de pelo, gestos, etc.) Siempre existimos y formamos parte de todas las culturas y las sociedades en la historia de la humanidad, en palabras de Giberti (Maffia, 2009)

Las personas trans pueden incluir transexuales (las que sienten que nacieron con el sexo físico equivocado); incluye a las, los y les crossdreseras (anteriormente conocidos como transformistas y travestis); personas intersexuales (anteriormente hermafroditas) y tantas otras identidades complejas, diversas y trascendentes, muy difíciles de encasillar en una definición cerrada. Es un término “paraguas” que describe a muchos grupos de personas distintas pero relacionadas que usan una variedad de otros términos para auto-identificarse (Giberti en Maffia: 2009:43) Todas estaríamos de acuerdo en que nuestra auto-identificación es un derecho personal, derecho a la identidad como derecho inalienable.

Las personas crossdreseras o travestis son el mayor número de personas trans. La mayoría son varones heterosexuales, también hay bisexuales y gays; lesbianas, mujeres heterosexuales y bisexuales. Comúnmente conocidas como personas que practican el travestismo o transformismo como práctica sexual o artística. No viven con la identidad subversiva del sexo físico, pueden vivir el travestismo como algo íntimo y privado que no sale a la escena pública.

Las personas transexuales son las que sienten que nacieron en un cuerpo equivocado, manifiestan una fuerte disforia de género y por lo general buscan la reasignación sexual como camino de plenitud de su identidad física y de género. Pueden ser de mujer a varón (M-V) o los casos más conocidos son de varón a mujer (V-M)

La identidad de género no se limita a varón, mujer, trans, etc. La cuestión de la identidad es muy compleja, maleable y cultural como también personal. En este sentido y con la aparición en la escena pública de cuerpos trans sujetos de derechos, se ha expandido la noción de lo trans. De este modo vemos la voluptuosidad de la transconsciencia; entendida esta como “un hecho político significativo que constituye un indicador de los cambios que actualmente se registran en las concepciones culturales” (Giberti en Maffia, 2009:42)

Así mismo, el termino *transgender* o trans fue utilizado por la activista Virginia Prince (1991) para proporcionar un espacio a quienes están por fuera del binomio varón-mujer. Es un hecho y un procedimiento provocativo y desafiante de los dogmas disciplinadores. Impugna los criterios científicos por considerarlos aniquiladores de la disidencia y ambigüedad sexual e imponer modelos normativos, silenciado en esta operación, a los deseos, sentimientos y vivencias de cada sujeto. En 1996 las, los y les cuerpos trans tomaron el espacio público en protesta frente a la Asociación Psiquiátrica Norteamericana; lo hicieron con pancartas que rezaban la leyenda “patofilia de género”, refiriendo a aquellas personas que no pueden prescindir de la necesidad de patologizar cualquier conducta de género que le cause desasosiego, en palabras de Giberti (Maffia, 2009). En Argentina las travestis, trans y transexuales también tomamos el espacio público. Expandimos la mirada sobre y de los cuerpos trans. El flujo activista nos constituyó como sujetas parlantes y de derechos, en ejercicio pleno de ciudadanía. Nuestras vidas cuentan.

En tal sentido, la Transgeneridad se plantea como un movimiento social emergente, reformista, semejante a los movimientos de liberación de las mujeres, los movimientos gays y lesbianas (Giberti en Maffia, 2009:43) Es nuestro intento de definir nuestra identidad y nuestro espacio en tanto sujetas parlantes, visibles y no- binarias; como parte de una estructura social y cultural. En tanto trans, existimos.

## Teoría Queer y Transfeminismo

*“No creamos los términos políticos que llegan a representar  
nuestra identidad a partir de la nada,  
y somos igualmente responsables de los términos que conllevan  
el dolor del agravio social”*  
Judith Butler

En un contexto de heterosexualidad obligatoria, el término queer, fue utilizado para repudiar por medio de la fuerza performativa del discurso, a los homosexuales, travestis y lesbianas. Butler nos habla al respecto:

“Cuando el termino se usaba como un estigma paralizante, como la interpretación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual” (Butler, 1993:313)

En el hecho discursivo se emplea la fuerza performativa del discurso, operaba la regulación normativa heterosexual por medio de la potencialidad de las prácticas y de los usos del discurso heterosexual, blanco y propietario. A partir de los años `90, hubo un giro o inversión significante del termino queer devenido de las practicas activistas de gays y lesbianas; como también una apropiación del término por parte de la teoría feminista como la de Judith Butler.

En su texto *“Cuerpos que importan”*, Butler nos explica las instancias constitutivas de la política queer, citando a Nietzsche, Austin y a Foucault nos ilustra en la idea del poder del discurso. Ella nos dice que “el poder es una lucha y confrontaciones incesantes, producidas de un momento al siguiente (Butler, 1993) y advierte que ni el poder ni el discurso se renuevan completamente; en todo momento. No se trata solo de entender de como el discurso agravia el cuerpo sino tener en cuenta como el agravio coloca a determinados cuerpos en los límites de lo inteligible y disponible.

En este sentido y hablando del poder performativo del discurso y sus actos de constitución, como bien J.L. Austin lo destaca; y Butler lo retoma por medio del ejemplo de las ceremonias de matrimonio y nos dice:

“La heterosexualización del vínculo social es la forma paradigmática de aquellos *actos del habla* que dan vida a lo que nombra... ¿De dónde adquiere su potencia esta expresión performativa: ¡os declaro marido y mujer!?” (Butler: 1993:315)

Estos *actos performativos* son formas del habla que autorizan. La mayoría de estas expresiones son enunciados que al ser pronunciados también realizan una acción y ejercen cierto poder vinculante a dicha acción. Las *expresiones o actos performativos* funcionan dentro de una red de “autorización y castigo”. En la performatividad, el poder actúa como discurso, Butler dice atinada en su palabra. Ningún poder y ningún discurso, no actúa repitiendo una frase anterior; es un acto reiterado cuyo poder radica en la persistencia. El poder se reitera repitiendo una frase anterior, es la cita repetida. El poder de la cita le da potencia a la expresión performativa, le otorga poder de conferir. La cita es una invocación de una convención y otorga poder a lo que nombra en lo enunciado y pronunciado por un cuerpo parlante; regulador y emblema de la normalización.

*Queer* operó como práctica lingüística para avergonzar al sujeto que se nombra, en el discurso heteronormativo. Es una interpelación que cuestiona el lugar de la fuerza y la oposición dentro de la red de performatividad. Así mismo, *queer*, adquiere fuerza en la invocación repetida vinculada al insulto y a la patologización de lo que nombra. Es una interpelación repetida vinculando a quienes la pronuncian con la autoridad, el control y la vigilancia. El acto repetido es una acción que acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes, en palabras de Butler. El discurso no es inocente, tiene historia; precede y condiciona sus actos contemporáneos (Butler, 1991)

En este sentido, la noción de performatividad es ejemplificada por la filósofa norteamericana por medio de la del travestismo (crossdreseras, dragqueens y transformistas). Es el movimiento prototípico de la performatividad, si bien es performativo no significaría que toda la performatividad sea travestismo, nos dice Butler. La práctica de género travesti que produce la generización al incorporar normas y prácticas obligatorias del género, es una producción forzada no determinante. El género en tanto práctica, es una asignación que nunca se asume por completo según las expectativas vigentes y nunca se acerca por completo al ideal que persigue vehementemente. El género es un proceso repetido. Para poder operar, el género, primero incorpora ideales de masculinidad y femineidad, es decir adquiere normas que operan desde la visión heterosexual, binaria y moderna. El género opera por medio de normas; de ahí que en la ficción heterosexual se deben citar normas de masculinidad y femineidad para convertirse “en un proyecto viable” de la pretendida y

alienada normalidad. Las categorías de masculinidad y feminidad no son un producto de decisión de un yo; sino es una cita obligada de la norma heterosexual, ligada a la historicidad de las relaciones de disciplina, regulación y castigo entre las personas que filósofos como Michel Foucault han teorizado.

Las teorías y prácticas queers cuestionan la distinción clásica entre sexo y género con fundamento en la crítica de que la noción de género en un contexto de discurso médico y relacionado a la intervención y modificación de los órganos genitales con el objetivo de concretar la normalización sexual en palabras de otro teórico queer como el filósofo transgénero Paul B. Preciado. Así mismo entiende lo queer desde lo político como un espacio para re-pensar el verdadero sentido de la dicotomía sexo-género que es presentada como una relación natural. El binomio sexo-género es el resultado de un conjunto de dispositivos políticos e ideológicos:

“La sexualidad no sería algo biológico, sino una construcción sexual, una tecnología, y solo trascendiendo la dicotomía entre sexo-género se puede  
Se puede articular un discurso y una política con la labor normalizadora y mutiladora de la diferencia sexual (Preciado, 2003:4)

También entiende lo queer como todo lo que designe lo no-normativo de la sexualidad humana. Recuerda que la aparición del discurso queer es en los noventa en el seno de los movimientos de gays y lesbianas. Es una autodenominación para establecer una postura política en torno a la normalización sexual. Esta cultura plantea una posición crítica frente a la normatividad de toda formación identitaria de sexo, raza y clase. El objetivo de las teorías queers sería el acercamiento transversal a los dispositivos sociales de sumisión y dominio. Preciado afirma que es un movimiento post identitario que en un contexto de opresión acciona estrategias hiperidentitarias para la visibilización de ciertas minorías cuya acción tiene un enorme potencial discursivo y complejidad teórica. Para el filósofo español el movimiento queer converge con el postfeminismo al implicar una revisión crítica de las luchas feministas. El posfeminismo incorpora elementos identitarios de reivindicación de clase y raza; y también concibe a los cuerpos (no solo el de la mujer) como el efecto de tecnologías sexuales.

Así mismo Preciado nos dice que las teorías queer han explicado la noción de género en término de *performance*, una tesis de Butler que desarrolla en torno a la cultura dragqueen y nos explica que:

Una definición genérica de performance como proceso de repetición regulada (que abarca desde el ritual a la mascarada, pasando por el travestismo o las representaciones paródicas) permite asociar este concepto con la idea de performatividad como acto lingüístico y a su vez evita la excesiva estetización que ha adquirido en el mundo del arte (Preciado, 2003:6)

Por otra parte Miriam Solá define al transfeminismo como movimiento en construcción:

“...plantea la necesidad de crear espacios y lugares de resistencia a partir de las identidades en tránsito, de la proliferación de identidades no binarias y la creación de espacios de identificación” (Solá citado en Macías, 2013:81)

Acerca del transfeminismo se puede decir que es un espacio que entrelaza el género, sexualidad, clase y raza; una alianza entre colectivos y movimientos que experimentan en carne propia la violencia del patriarcado, la heteronormatividad y el capitalismo con ejes fundamentales en la lucha por la reivindicación del derecho a decidir sobre el propio cuerpo y la despatologización de la diferencia. También es una práctica política entre el activismo y la performance y una estrategia de deconstrucción del binarismo sexo-género; y un espacio amigable para la construcción de nuevas identidades de las multitudes queer. El transfeminismo abre el debate sobre el sujeto político del feminismo, referido a esto Preciado nos dice:

“Somos los jacobinos negros y maricas, las bolleras rojas, los desahuciados verdes, somos las trans sin papeles, los animales de laboratorios y mataderos, los trabajadores y trabajadoras informático-sexuales, putones diversos funcionales, somos los sin tierras, los migrantes...somos los que tenemos demasiada grasa, los discapacitados, los viejos en situación precaria” (Preciado en Solá, 2014:12)

Debemos entender al transfeminismo como un espacio de alianzas y luchas integradoras donde lo diverso y lo excluido del discurso del patriarcado forman parte sustancial de este territorio en construcción y búsqueda de la deconstrucción de las normatividad. Se trata de modificar la producción de signos y la sintaxis de la subjetividad en palabras de Paul Preciado. El transfeminismo es una alianza entre la lucha trans, la teoría queer y el movimiento de disidencias del heteropatriarcado.

En 2010 la “Red Puta Pollera Negra Trans Feminista” formado por colectivos e individualidades da a conocer el “Manifiesto para Insurrección Transfeminista” que declara:

“Venimos del feminismo radical, somos las bolleras, las putas, lxs trans, las migrantes, las negras, las heterodisidentes...somos la rabia de la revolución feminista...ya no nos vale con ser solo mujeres. El sujeto político del

feminismo “mujeres” se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo...llamamos a la reivindicación desde el deseo, a la lucha por la soberanía de nuestros cuerpos ante cualquier régimen totalitario...Llamamos a la insurrección, a la ocupación de las calles, a los blogs, a la desobediencia, a no pedir permiso, a generar alianzas y estructuras propias: no nos defendamos: ¡hagamos que nos teman!...somos una realidad, operamos en diferentes ciudades y contextos. El feminismo será transfronterizo, transformador transgénero o no será, el feminismo será TransFeminista o no será”

## **El Manifiesto Contra-sexual y Post-Transexual**

¿Qué es la contra-sexualidad?

En palabras de Preciado (autor del “Manifiesto Contra-sexual”) es un análisis crítico de la diferencia binaria género-sexo, producto del contrato heterosexual, cuyas performatividades normativas fueron inscritas en los cuerpos como verdades biológicas; y apunta sustituir el contrato social que comúnmente se lo llama naturaleza por un contrato contra-sexual. En este contrato los cuerpos no se reconocen a sí mismos como varones o mujeres sino como cuerpos parlantes, abriendo la posibilidad de acceder a las prácticas significantes. Se renuncia a la identidad sexual cerrada y determinada como natural como también rechaza los beneficios sociales, económicos y jurídicos que se adquieren al asumir esta identidad sexual cerrada.

La contrasexualidad trata de reconstruir sistemáticamente la naturalización de las prácticas sexuales y del género proclamando la equivalencia y no la igualdad; de todos los cuerpos sujetos parlantes. Es también una teoría del cuerpo situado por fuera del binarismo varón-mujer, homosexual-heterosexual, masculino-femenino y define la sexualidad como una tecnología. Aboga por la destrucción de tecnologías que identifican los órganos reproductivos como sexuales en detrimento de un cuerpo enteramente sexuado. La contrasexualidad tiene por objeto de estudio las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y generizados (Preciado; 2002:21) sin rechazar la hipótesis de la construcción social o psicológica del género:

“La contrasexualidad reivindica su filiación con los análisis de la heterosexualidad de Monique Wittig, la investigación de los dispositivos sexuales modernos llevada a cabo por Foucault, los análisis de la identidad performativa de Judith Butler y la política del cyborg de Donna Haraway. La contrasexualidad supone que el sexo y la sexualidad deben comprenderse como tecnologías sociopolíticas complejas” (Preciado, 2002:21)

Por otro lado y en 1991 la activista transexual Sandy Stone introduce el Manifiesto Postransexual. En este manifiesto la activista asume la nulidad de tratar de ocupar un espacio como sujeto hablante dentro de la tradición del género (masculino-femenino); afirma que sería volverse cómplice del discurso heterocentrado que intenta reconstruir: “Mas bien, podemos apropiarnos de la violencia inscrita en el cuerpo transexual y transformarla en fuerza reconstructiva” (Stone, 1991: sin número). Stone entiende a la persona transexual como un texto donde es posible hallar el potencial de la configuración corporal del discurso convencional para alterar este discurso por medio de las disonancias producidas por la yuxtaposición fragmentaria posibilitante de otras identidades. Lo transexual es una fuerza productiva divisional de los viejos discursos binarios del género y Stone, en aquel tiempo, hacía un llamado a la disonancia basándose en la práctica de inscripción y lectura de las corporalidades.

Y la activista en su manifiesto post transexual nos dice:

“Percibir a los/as transexuales como textos literarios, un conjunto de textos encarnados cuyo potencial para lograr una disrupción productiva de la sexualidades estructuradas y los aspectos del deseo que tienen que ser explorados” (Stone, 1991: sin número)

Este manifiesto tiene como fin reclutar transexuales de la “clase invisible”, es decir aquellos/as transexuales que pueden “pasar” como el género que han elegido. Lo más crítico que puede hacer una transexual es pasar; y esto significa negar la mixtura, borrar el género anterior o construir una historia plausible, nos dice Stone. Al hacer esto se niegan las posibilidades intertextuales del cuerpo trans. Así mismo la activista dice que necesitamos un lenguaje analítico más profundo para la teoría transexual, que permita lo ambiguo y polifónico de las corporalidades e identidades. Afirma que las trans no debemos negar la posibilidad de ser leídas, no debemos escoger la invisibilidad, más bien debemos deconstruir la necesidad de pasar y responsabilizarnos de nuestra historia articulando una acción política iniciada con la reapropiación de la diferencia y la recuperación del poder del cuerpo refigurado y reescrito. Tenemos que ser legibles, tenemos que ser capaces de aprender a nosotras mismas en voz alta, para escribirnos a nosotras mismas en los discursos que nos han escrito.

## EL ESPACIO PÚBLICO

### ¿Qué es el espacio público?

Este concepto puede remitir a diferentes perspectivas de interpretación. Es un concepto que ha crecido bastante en las últimas décadas debido a la impronta referenciada a la administración de las ciudades y se ha popularizado en los discursos políticos relativos al concepto de ciudadanía atribuido al sistema democrático. Su uso actual generalizado tiene un marcado carácter espacialista en relación con el urbanismo moderno. Se trata de un concepto muy difuso y también muy importante desde lo político, social y simbólico. Pueden ser llamados espacios públicos las plazas, las calles, el parque o la ciudad; pero también puede ser entendido como un espacio de aprendizaje, el ámbito de la libertad o en palabras de Foucault, lugares de control.

En relación al urbanismo se lo puede entender como lo inmanente de toda morfología urbana y como destino de toda intervención urbanizante:

“es el espacio diferenciado para un tipo especial de reunión humana, la urbana, en que se registra un intercambio generalizado y constante de información que se ve vertebrado por la movilidad” (Delgado, 2011:17)

Por otro lado el concepto difuso de espacio público está relacionado a una enorme y potencial connotación política en tanto esfera pública de coexistencia pacífica y armoniosa de la diversidad de la sociedad, en palabras de Delgado. Es un ámbito compartido de conflictividad social en tanto esfera pública contiene los conflictos sociales. Esta perspectiva está relacionada con la filosofía política.

Así mismo, la ciudad es la condición urbana en relación directa con el espacio público. También se dice que la ciudad es espacio público con la cualidad histórica de cambiar constantemente. En este sentido Fernando Carrión nos dice:

“Este punto de partida es importante porque si la ciudad es el espacio que concentra la heterogeneidad social de un grupo poblacional grande y denso, se requieren espacios de encuentro y de contacto, tangibles (plazas) o intangibles (imaginarios) que permitan a los diversos construir la unidad en la diversidad (la ciudad) y definir la ciudadanía. Esos son los espacios públicos. (Carrión, 2004:7)

En este sentido el espacio público se manifiesta como una forma representacional colectiva y en su acción define la vida colectiva; de este modo potencial el contacto social, posibilita las manifestaciones heterogenias y genera identidad. Según Carrión, el estado de

representación de lo colectivo posibilita la visibilidad de los diferentes actores sociales que constituyen la sociedad. En esta construcción de representatividad también se acciona la expresión y la formación de identidad social. En la representación opera la apropiación simbólica del espacio público que permite trascender las condiciones locales; como el caso de las Madres de Plaza de Mayo o el Movimiento Zapatista; o también las marchas Ni Una Menos, Marcha del Orgullo o las manifestaciones como el Encuentro Nacional de Mujeres de Argentina. En esta apropiación simbólica del espacio público por medio de lo conmemorativo permite legitimar el orden social por un lado; por otro lado busca recuperar la historia y también produce cambios en la percepción de los signos, significados e imaginarios urbanos modificando por medio de los cambios las relaciones comunicacionales de la población. El espacio público es un espacio de comunicación.

### **Lo Público y Lo Privado**

En su texto *“La Condición Humana”* (1958, 2005), Hannah Arendt realiza un análisis desde una visión aristotélica sobre la esfera pública y la privada. Para ella “público” tendría dos significados, por un lado significa que todo es visto y oído en cuanto aparece en lo público y goza de la mayor publicidad posible cuando toma estado público. El segundo significado sería el propio mundo, común a todas nosotras y diferenciado de nuestro lugar privado poseído en él.

Se dice que nosotras construimos nuestra realidad según la apariencia de las cosas, según lo que oímos y vemos. Lo privado se mantiene en la oscuridad íntima hasta que ve la luz en las instancias públicas. Esto se ve, según Arendt, en la narración de historias o en las transposiciones artísticas de la experiencia individual. Así, nuestra sensación de la realidad depende totalmente de la apariencia y en consecuencia de la existencia de una esfera pública en la que las cosas salgan a la luz, pero no todo lo que sale a la luz es tolerado por la escena pública. Solo se tolera lo que es considerado apropiado, digno de verse y oírse, en consecuencia todo lo inapropiado se convierte automáticamente en privado:

“Lo que la esfera pública considera inapropiado puede tener un encanto tan extraordinario y contagioso que cabe que lo adopte todo un pueblo, sin perder por tal motivo su carácter esencialmente privado” (Arendt, 2005:61)

Si el mundo incluye un espacio público debe ser capaz de superar el tiempo vital del ser humano, el mundo común sería al que nos adentramos al nacer y dejamos morir, trasciende nuestra existencia. Es lo que tenemos en común con nuestros antepasados, nuestros contemporáneos y las generaciones futuras. La publicidad de la esfera pública es lo que puede hacer sobrevivir al paso del tiempo de todo aquello que haya sido construido por el ser humano. La realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables aspectos y perspectivas en los que se presenta el mundo común.

“Sólo donde las cosas pueden verse por muchos en una variedad de aspectos y sin cambiar su identidad, de manera que quienes se agrupan a su alrededor sepan que ven lo mismo en total diversidad, sólo allí aparece auténticamente y verdaderamente la realidad mundana” (Arendt, 2005:66)

Con referencia a lo privado, Arendt lo define como la propiedad. Lo privado para ella tiene carácter de privativo. La privación de lo privada radica en la ausencia de los demás...el hombre privado no aparece, es como si no existiera (Arendt, 2005:67) En consecuencia, todo lo que sea realizado por el “hombre privado” carece de significado para los demás. Los romanos entendieron que estas dos esferas solo podían existir coexistiendo y que la sociedad de masa o el ciclo moderno se han encargado de destruir de a poco estas dos esferas.

### **Activismo Trans en la Argentina: las trans en la calle**

El activismo T, en forma de manifestación pública y organizada, sólo vio la luz después de varias décadas de la restauración de la democracia en la Argentina. Es reciente nuestra historia política construida por medio de la dura lucha por el reconocimiento de nuestros cuerpos, deseos y sueños. Las grandes batallas por la reivindicación de nuestros derechos civiles se dio en todo el país pero especialmente en C.A.B.A, aunque en las provincias también hemos sabido salir a la calles a reclamar nuestra aparición en las agendas políticas de los diferentes gobiernos.

Hacia 1991 las travestis en capital federal empiezan a organizarse y a reconocerse como tales. Ese año surge la primera organización trans (travesti para aquel entonces) llamada Asociación de Travestis Argentinas (A.T.A) coincidiendo con la aparición del cuerpo trans en televisión. Kenny de Michelis es presentada en prime time como un fenómeno en diferentes programas de chimentos cargados de frivolidad. Del mismo modo

en los noticieros de aquel entonces, el periodista José de Ser investigaba, denunciaba y visibilizaba la muerte de las mujeres trans en la ruta Panamericana, único espacio público asignado socialmente para nuestra aparición escandalosa y en situación de prostitución. Los medios presentaron a Kenny como un personaje pintoresco de la masculinidad y se veía al travestismo como una expresión hiperfemenina de la masculinidad para el consumo. Claramente puede decirse que la transgeneridad en aquel entonces no tenía el carácter revolucionario e impugnador que tiene hoy. Ese mismo año y en el afán de tener una vida mejor, las travestis se contactan con el activista argentino Carlos Jáuregui que estaba a cargo de la asociación “Gays por los derechos civiles”, es él quien asesora a las compañeras sobre cuestiones legales pero también las incentiva a organizarse. Paralelamente se preparaba la III Marcha del Orgullo Gay Lésbico y Jáuregui entendió al travestismo político como “esta era la pata que le faltaba al movimiento” (Berkins en Maffia, 2003:145). Por aquel entonces era común que las travestis no formaran parte ni de las agendas de gays ni de lesbianas y como era de esperarse hubo mucha resistencia a nuestra aparición pública. Las lesbianas discutían lo femenino de las travestis mientras que las instaban a re-alinearse con los gays y por otro lado los gays construían un oxímoron en cuanto a nuestra identidad porque se deslumbraban por el brillo travesti y al mismo tiempo lo rechazaban. En este ámbito se dio la primera lucha por nuestra visibilidad.

Por aquellos años la revista de contenido gay NX organizaba eventos para debatir sobre las problemáticas de nuestros colectivos generando sensibilidad por medio de los relatos personales. En Rosario se organizó el primer Encuentro Nacional GLT (Gay, Lesbiana, Travesti) organizado por el colectivo Arco Iris. Las compañeras trans participan del encuentro y presentan una obra de teatro llamada “Una Noche en la Comisaría” donde cuentan las peripecias y maltratos de la policía y también mostraban sus sueños y deseos. Lohana Berkins nos cuenta al respecto:

“Dos cosas quería señalar con nuestro evento. Por un lado es la primera vez que nuestra realidad es vista que no sea la policía ni nosotras. Por otro lado, es la primera vez que nosotras expresamos nuestros sueños y deseos”  
(Berkins en Maffia, 2003:146)

La participación en Rosario marcó un antes y un después en nuestra agenda política de aquel entonces. La estrategia adoptada, tal vez de manera inconsciente, fue la de la auto-

victimización para ser aceptadas, fuimos percibidas como víctimas. Pasarán muchos años para auto-percibirnos como sujetas de derecho y con identidad propia.

Los temas de la identidad y la política llegarán por medio del feminismo como no podía ser de otra manera. Conocer a las mujeres feministas nos pone frente a preguntas vinculadas a nuestra identidad: ¿Qué somos las trans?

En 1995 se creó la “Asociación de Lucha por la Identidad Travesti” (A.L.I.T) y la “Organización de Travestis Argentinas” (O.T.R.A) instalándonos del lado de lo femenino del binarismo como claro alejamiento de la masculinidad y de su simbolización. También en aquel entonces los medios masivos de comunicación insistían en nuestro comportamiento sexual, el morbo masculino pasaba por la pregunta: ¿Es Ud. activo o pasivo? En ese momento la estrategia fue no contestar para no instalarnos en el binarismo.

También es preciso tener en cuenta que el ámbito universitario fue de ayuda para nuestra lucha y visibilización. Las alianzas con los cuerpos del feminismo universitario posibilitaron que por medio de la teoría encontremos armas para entendernos y defendernos a nosotras mismas.

Así mismo otros hitos del activismo trans en la Argentina fueron el debate por la estatuyente, la derogación de los edictos policiales y el código de convivencia urbana, todos campos de batallas donde las trans pusimos el cuerpo en pos de una vida más vivible en términos de Judith Butler.

Por otro lado y con la llegada del nuevo milenio; en Resistencia comenzaron a reunirse de manera muy informal un número reducido de gays y lesbianas con el fin de organizarse y crear algún espacio jurídico que les identifique y represente. Ahí, en esas reuniones los cuerpos trans eran invisibles, al igual que en años anteriores, las travestis no teníamos espacios de representación en Chaco. Después de un tiempo nos acercamos a estas reuniones sin tener idea hacia donde iría todo, iniciamos así el camino del activismo trans en la provincia. Por ese entonces buscábamos conseguir la personería jurídica de la pretendida Comunidad Homosexual Chaqueña (C.H.O.C.H.A); la cual se basaba en los pilares de la Comunidad Homosexual Argentina. Como era de esperar las trans no estábamos muy representadas en esta agrupación, pero igual participábamos y nos involucrábamos en la construcción política de nuestra historia como población GLTB. En aquel entonces el ente regulador que aprobaba las personerías jurídicas nos había negado la nuestra porque no

estaba amparada legalmente ninguna asociación de diversidad sexual; reiniciamos el proyecto y lo transformamos en CONVIVIR; una asociación cuya principal función era la prevención del V.I.H. y dentro de esta asociación funcionó la secretaría de la C.H.O.C.H.A. Después de la debacle del 19 y 20 de diciembre de 2001, hito importante en la población argentina, porque el pueblo salió a la calle en un gesto de desobediencia civil desafiando al estado de sitio decretado y produciendo por medio de la poblada la expulsión del presidente de aquel entonces. Lohana Berkins nos cuenta que significó para las trans salir al espacio público:

“Al lado de nuestros vecinos y vecinas, fue nuestro primer asombro el no escuchar aquellos acostumbrados insultos con que muchos nos identificaban: negritas, viciosas, sidosas. Fue una sorpresa advertir que por una vez las exageradas siliconas, los pudorosos genitales, los pudorosos genitales, las indecorosas pinturas y corpiños se desvanecían tras la protesta social y se ocultaban en ella...allí éramos una vecina más” (Berkins en Maffia, 2008:150)

Las travestis en la calle tenían algo más que hacer: reclamar y defender la democracia de la que poco nos toca.

Siguiendo con este itinerario político del travestismo puedo decir que después de los hechos de diciembre la lucha siguió adelante en todo el país: las trans queríamos una vida más vivible y un reconocimiento jurídico de nuestras identidades. Empezamos a organizarnos y tejer redes por todo el país. Hacia el 2010, año en que se aprobó la ley de Matrimonio Igualitario, en Resistencia se formó otra organización que nucleaba a casi todo el movimiento G.L.T.B.Q.I. de la provincia: “Unidos por la Diversidad”; aun hoy está en funcionamiento. Vuelve a aparecer el mismo problema que anteriormente tuvimos las trans dentro de las organizaciones gays y lésbicas, por lo tanto era indispensable que se cree una plataforma de convivencia de los cuerpos trans. De este problema y en febrero del 2015 surge la primera asociación de transgéneros en Chaco: “Identidades Diversas-Chaco” y en 2017 se crea el espacio “Movimiento Furia Travesti” dirigidas por las activistas locales Dalex Gallozo y Ursula Sabarece, respectivamente.

Hoy en día los movimientos de minorías de género y sexuales han hecho alianzas con otras poblaciones que han sufrido la precariedad provocada por el neoliberalismo devastador. En este sentido y siguiendo a Butler es necesario entender que las políticas de género deben establecer alianzas con otras poblaciones afectadas y que la lucha por los

derechos de género y sexuales, en tanto justicia social y para que sea entendida como un proyecto democrático radical, debe reconocerse que somos más que un grupo que se ha visto, o puede ser sometido a la precariedad y a la privación de derechos, siendo estos últimos de carácter plural y no se limitan a la identidad sino que se trata de una lucha que quiere ampliar lo que se entiende por nosotros (Butler, 2017:71). La filósofa norteamericana entiende al ejercicio público del género como un movimiento social que se apoya en los vínculos que unen a las personas más que en cualquier noción de individualismo; movimiento que quiere terminar con los regímenes militares, disciplinadores y reguladores que nos exponen a la precariedad. Así mismo dice que las alianzas que han construido para ejercitar derechos los movimientos de género y sexuales deben construirse no solo con otras poblaciones afectadas sino también y más aun con nuestra propia población, que hemos sido sometidas a la precariedad provocada por la destrucción de la infraestructura de la vida cuando el neoliberalismo sustituye la concepción asistencial de las instituciones democráticas por una ética empresarial que exhorta a todos (incluido los desvalidos) a hacerse cargo de su vida sin la mediación institucional. Las alianzas que hemos construido son una forma social del futuro dice Butler; un ejemplo a mi entender es la participación de los cuerpos trans y queers en el Encuentro Nacional de Mujeres que viene realizándose en Argentina hace 32 años; el último se realizó en el año 2017 en Resistencia y yo integré la Comisión Organizadora de este hecho social sin precedentes. Fue un antes y un después en mi vida, jamás había participado activamente en política como el último año. El Encuentro tiene características particulares que hacen a su organización: es autofinanciado, plural, democrático, autónomo, federal y horizontal; se realiza en distintas ciudades del país cada año eligiéndose las sedes de manera democrática en cada asamblea final de cada encuentro. Los días 14, 15 y 16 de octubre del 2017, las entidades femeninas tomaron las calles, las plazas, los espacios públicos de resistencia con el objetivo de reunirse y hablar de las problemáticas que hacen a la vida misma de las mujeres, travestis, trans y queers para poder ser traducidas a las agendas políticas de los espacios de militancia de los cuerpos en alianza y lucha. El Encuentro es mucho más grande que estas pocas palabras y amerita todo un estudio al respecto.

En las calles y en las plazas los cuerpos se reúnen, se miran, se hablan entre ellos en toda manifestación social, juntos reclaman un determinado espacio como espacio público donde aparecer.

Judith Butler nos dice:

“En el caso de las asambleas publicas podemos ver con toda claridad que no solo se lucha por el espacio público, sino que también es una lucha, tan importante como la anterior, acerca de las distintas maneras en que los cuerpos serán apoyados en el mundo: es la lucha, entre otras cosas, por el empleo y la educación, por una distribución equitativa de los alimentos, por una vivienda digna, por la libertad de los movimientos y la libertad de expresión” (Butler, 2017:76)

## **METODOLOGÍA**

### **La autoetnografía**

En la historia de la ciencia moderna podemos afirmar que hasta hace unas décadas atrás solo podía ser considerada una investigación como científica, si y sólo si, en el desarrollo de la misma se utilizaba un estricto método científico. Este paradigma positivista que solo busca la objetividad por medio de lo empírico, ha obstaculizado y refutado a las investigaciones de carácter cualitativo llevadas<sup>4</sup> a cabo por investigadores de las disciplinas sociales y humanísticas; el sustento de este tremendo rechazo a este tipo de construcción de conocimiento estaba basado en la “poco creíble” subjetividad de la interpretación de un determinado fenómeno manifestado en la realidad circundante.

Desde finales de los años '80 y principios de los '90, los investigadores sociales han criticado y cuestionado duramente el paradigma positivista dando lugar a lo que se conoce como el “giro narrativo” que da importancia a aspecto literarios y reivindica la multiplicidad de maneras y formas de llevar a cabo investigaciones en las ciencias sociales y humanísticas. Así mismo es clave destacar que un método como la autoetnografía es estudiada y analizada por varios autores desde décadas atrás hasta el presente. Si bien es relativamente nueva esta forma de producir conocimiento podemos destacar ciertas características que hacen a lo autoetnográfico. Por un lado es entendida como un campo de investigación cualitativa y una forma de escritura y presentación de resultado en palabras de Mercedes Blanco (Blanco,

---

<sup>4</sup> Ampliar en Schuster, F.G (comp. y Prologo) (2004) *Popper y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Editores de América Latina

2012). Por otro lado también puede ser relacionada con palabras como enfoque, subgénero e híbrido que se nutre de varias tradiciones. Blanco nos dice al respecto:

“Se basa en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, si como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (Blanco, 2012:170)

Entonces podemos decir que es un enfoque que dista bastante del paradigma positivista y se ancla rotundamente en paradigmas interpretativos y humanistas. En la autoetnografía podemos encontrar la formulación de textos experimentales y reflexivos, estas investigaciones pueden transitar entre variables teóricas, metodológicas y epistemológicas. Este método genera discusiones epistemológicas dentro del ámbito académico debido a que su existencia permite evidenciar que existen diferentes posibilidades, maneras o caminos de generar conocimiento y transmitirlo. Los fundadores del género autoetnográfico son Carolyn Ellis y Arthur Bochner que en 1996 consideraron a esta técnica de producción de conocimiento como una manera de entender el significado de lo la gente piensa, siente y hace (citado en Blanco, 2012) y refiera a la interpretación o al entendimiento del sentido que los actores sociales le otorgan a su experiencia. Así mismo Gaitán citado por Blanco nos dice:

“Explora el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando” (Gaitán citado por Blanco, 2012: 171)

En este sentido la autoetnografía amplía su concepción dando cabida a relatos personales y autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador situado en un determinado contexto social y cultural. Otros autores como Clandinin y Connelly (1994) la entienden como un subtipo de etnografía y para otros son estrategias metodológicas que propugnan la multiplicidad y diversidad de formas de escrituras y presentación de resultados. Por su parte Carolyn Ellys la define como un género de escritura e investigación autobiográfico que conecta lo personal con lo cultural (Citado en Blanco, 2012)

Por todo lo expuesto es evidente que hay mucha controversia en lo que respecta a esta técnica científica, esta metodología cualitativa o este tipo de escritura donde la narrativa

personal se mezcla indisolublemente entre lo objetivo y lo subjetivo al investigar un determinado fenómeno de la realidad.

Por otra parte y en lo que refiere a esta tesina o investigación en artes, quiero decir que básicamente la investigación cualitativa giró en torno a la lectura, reflexión e interpretación en clave de autoobservación que unió las teorías específicas sobre los siguientes temas: performance, cuerpo, género trans y espacio público. Como parte del saber acerca de las problemáticas que aquejan a nuestra vida trans he realizado entrevistas informales a compañeras trans en situación de prostitución; esto ocurrió durante el año 2017 y fue con la intención de recopilar datos sobre sus vidas y también invitarlas a participar políticamente del Encuentro Nacional de Mujeres; dicho abordaje fue en Julio y de carácter informal y presento el pequeño informe del mismo en el anexo de esta tesina(A). Con este objetivo de hablar de lo que nos pasa, tuve la posibilidad de mantener charlas informales con cuerpos trans, entre ellos: Ursula Sabarece, Dalex Gallozo, Kanon Svetlana, Fabiola Ramírez y he participado durante dos días del taller “Personas transgéneros, travestis y transexuales” del 32 Encuentro Nacional de Mujeres- Chaco 2017 donde hemos debatido y reflexionado sobre nuestra población, también presento como información las conclusiones de dicho taller (B)

Los textos autoetnográficos serán entonces productos escritos y reflexivos sobre una autoobservación profunda. En su mayoría son textos poéticos que revelan un tipo de saber testimonial que atraviesa a un sujeto pero que constituye un conocimiento trans-subjetivo y aporta contenidos intersubjetivos válidos para una comunidad. El supuesto que fundamenta la técnica autoetnográfica es la reflexividad social que atraviesa a los sujetos y los constituye no como seres aislados sino como subjetividades producidas en un entramado.

## **MI OBRA**

Para esta investigación en artes he realizado cuatro performances en diferentes espacios públicos de la ciudad de Resistencia. Como parte de lo autobiográfico he viajado a mi pueblo natal (Charadai) donde realicé una performance para la cámara en el monte chaqueño durante el año 2016. Vale aclarar que esa performance no es en Resistencia pero es fundamental para mi obra aunque no se adhiera específicamente a los requerimientos de

la tesina presentada, también incluyo en esta producción la performance política realizada en la apertura del Encuentro Nacional de Mujeres- Chaco 2017.

Como la característica fundamental de las performances es lo efímero y su esencia escaparía al archivo y teniendo en cuenta que a la hora de su ejecución el tribunal evaluador no ha estado presente para ser co-productor de la obra, es necesario aclarar lo siguiente: el audiovisual experimental presentado como parte de la investigación no es necesariamente la performance en vivo. Así mismo destaco la incorporación de material de archivo, archivo encontrado y textos teóricos en la postproducción de este audiovisual híbrido y experimental.

A partir del estudio teórico que da fundamento conceptual a la investigación, presento a manera de obra las siguientes producciones:

- Texto autoetnográfico
- Audiovisual autoetnográfico experimental
- Exposición performática final para defensa de tesina

## **ASPECTOS TÉCNICOS DE LAS PERFORMANCES REALIZADAS**

### **Performance 1**

Nombre: **Ayuno**

Lugar: Catedral de la ciudad de Resistencia, Chaco

Fecha: 24 de diciembre de 2016

Hora: 7 am – 15 pm

Materiales: Remera blanca, short de jean, zapatillas blancas, carteles impresos, cámara en mano.

Toma de registro: Registro propio

Descripción Breve

Esta performance la realicé en vísperas de la nochebuena del año 2016. La misma consistió en hacer una ayuno de 8 horas frente a la catedral de Resistencia en protesta por todas las personas trans del mundo que fueron de distintas manera discriminadas por la institución católica y sus textos arcaicos. Fue uno de los días más calurosos del año y lleve tres carteles impresos con las leyendas:

“ayuno por l\*s trans del mundo”,

“ayuno harta de la mentira religiosa”,

“ayuno por un estado laico”.

En esta performance fui interrogada por la policía del Chaco con el fin de traer el “orden a los feligreses” pero el inconveniente no pasó a mayores ya que el espacio es público y mi protesta fue pacífica.

## **Performance II**

Nombre: **“Ser puta no es una opción”**

Lugar: Casa de Gobierno de la provincia del Chaco

Fecha: 30 de diciembre de 2016

Hora: 11 am

Materiales: Cinta adhesiva roja, corpiño de encaje negro, corset de microtul negro, minifalda de lycra negra, medias portaligas negras, botas taco alto de vinilo, cartel impreso.

Toma de registro: Giuliana Rubiolo

Descripción Breve

**“Ser puta no es una opción”** consistió en una protesta alrededor de la Casa de Gobierno como crítica al aparentemente único destino de las trans mujeres: el comercio sexual. Vestida con lencería erótica, botas de vinilo, cabeza tapada con cinta adhesiva roja y un cartel con el texto: 80 %; giré alrededor del edificio gubernamental sólo una vez. Ese porcentaje presentado en el cartel refiere a que el número 80 acompaña a la mayoría de las estadística (muy pocas por cierto) sobre la población trans: el 80 % muere joven por causas evitables, el 80 % huyo de la casa siendo niña, el 80 % está en el mercado sexual en situación de prostitución; el 80 % sufre discriminación todos los días por medio de burlas en la vía pública y por apremios de la policía; etc. A pesar de estar montada escandalosamente en la vía pública ningún policía vino a molestar como en la performance I.

## **Performance III**

Nombre: **“Por mas travas académicas”**

Lugar: Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE)

Fecha: 24 de Julio de 2016

Hora: 19 pm

Materiales: Máscara de monstruo, peluca corta castaña, buzo de invierno rojo, calzas negras de invierno negro, zapatillas negras, cartel impreso

Toma de registro: Mariana Alarcón

Descripción Breve

Esta performance la realicé en el marco del 1º Congreso Internacional de Artes llevado a cabo y organizado en julio del 2016 por la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE) La misma consistió en una ponencia performática titulada: “Intertextualidad y Género en el Audiovisual Chaqueño. Caso: Caperucita y el Leñador en

el Monte (Después del final feliz)". Dirección: Sonia Bertotti; para esta oportunidad me presente en el aula con una máscara monstruosa, peluca corta, un abrigo rojo y un cartel con la leyenda "Por mas travas académicas". La misma se desarrolló con normalidad e hizo referencia a la falta de estudios académicos sobre nuestras problemáticas en tanto población trans.

#### **Performance IV**

Nombre: **"Cuerpo trans violentado"**

Lugar: Plaza Central de Resistencia

Hora: 19 pm

Fecha: 1 de julio de 2016

Materiales: Vestido camisero color beige, colorante rojo y miel, cartel impreso, sin zapatillas.

Toma de registro: Blas Aparecido

Descripción Breve

En esta oportunidad la performance la hice durante la marcha de NI UNA MENOS en el año 2016, como sabemos esta marcha se caracterizó por ser autoconvocada y apartidaria, convocada por sectores de la sociedad argentina que en general no salen a las calles. Esta performance consistió en caminar alrededor de la plaza central descalza y en invierno con un cartel con la inscripción: "cuerpo trans violentado" en obvia referencia a los transfemicidios y travesticidios en la Argentina. Resultó fundamental visibilizar las muertes compañeras trans en ese contexto donde solo se hablaba de femicidios.

## TEXTO AUTOENTOGRÁFICO

Nací a las 14:30 hs en Charadai, Chaco. Nombre Mocoví que significa *agua clara*.

La guía espiritual del pueblo es María de Lourdes, la Virgen.

Cuántas advocaciones tiene la Virgen María. Muchas Marías; ¿Muchas feminidades?

Cuánta divinidad. Lleno de gracia materna el pueblo, rodeado de cañadas.

Soy Sofía Díaz, soy performer y activista también agencia política y una gender-queer social. Soy transfeminista.

Creo en el poder liberador del arte y del conocimiento. Creo en la potencialidad de las, les, los y l\*s cuerpos.

El objetivo de este texto autoetnográfico es insertar en un contexto académico una mirada y una voz personal sobre la experiencia trans vivida en la ciudad de Resistencia. Intenta describir a grandes rasgos los aspectos de nuestra vida en sociedad en tanto ciudadan\*s sujet\*s de derechos y como cuerpos en estado de impugnación de las denominaciones reguladoras del discurso médico-jurídico moderno.

Nosotr\*s decimos que nuestras voces sí importan, que nuestras vidas cuentan y nuestros saberes también son importantes. Nosotr\*s somos l\*s trans, l\*s travestis, l\*s transexuales. Nuestra voces son compartidas, nuestra causa es compartida en alianza feminista con las tortas, l\*s maricas, l\*s bisexuales, l\*s ambiguas y unas cuantas más. Somos much\*s, somos tod\*s.

Soy performer. Toda mi vida lo fui, tengo 43 años.

Tenía 15 años cuando vine a estudiar a la ciudad de Resistencia, la capital de Chaco en Argentina. Terminé la escuela secundaria en el Colegio Nacional “José María Paz”. Aún no había “salido del closet pero “se me notaba” ¿Qué cosa se me notaba?

Nunca más volví a entrar a ese colegio hasta octubre del 2017 cuando junto a feminidades de toda Latinoamérica vivenciamos el taller experiencial “Personas transgéneros, transexuales y travestis”. Durante los días que se llevó adelante la asamblea pública, política y social de mujeres o feminidades más antigua y gigantesca de la Argentina - me arriesgo a decir del mundo- como lo fue el “32º Encuentro Nacional de Mujeres”. Después de 20 años volví a ese espacio arquitectónico y regulador-normalizador social de mi adolescencia. Ya no en estado adormecido y clandestino, sino como sujet\* y agencia política de lo humano.

L\*s trans ya no venimos a contar nuestra triste historia, ya no. Si ya la conocen; los medios de comunicación y los textos médico-jurídicos ya se pronunciaron por nosotr\*s, ya significaron nuestros cuerpos, nuestros sentires y nuestros deseos. Enunciados pronunciados sin nuestra voz.

L\*s travestis y trans venimos a hablar y hacer política. Venimos a demandar acción social por parte del estado y de la sociedad que nos iguale en derecho para el libre acceso a la educación, al trabajo, a la salud y también a la casa propia. Demandamos políticas que se nos piense como sujet\*s de derecho y saberes porque nuestras vidas y nuestros saberes también son importantes.

A los 20 años decidí abandonar la carrera Bioquímica, no quería revolver abyecciones humanas. Me interesaba la química y la física, pero no la matemática. Me interesaba la investigación petrolera ¿y la alquimia? Pero no era mi deseo, tal vez era una proyección familiar, un mandato; esa carrera.

Yo quería ser dragqueen aunque en realidad esa práctica ocultaba mi deseo de ser trans. Mi primera aparición totalmente montada fue en un desfile temático que se hizo en el bar más underground de los noventas en Resistencia, “Los Chanchos”. Espacio contenedor de la potencialidad de los cuerpos y sentires, ahí nos congregamos tod\*s y fue una de las primeras veces que los gays, las lesbianas y las drags (yo era la única con el peso que eso implicaba) nos mostrábamos públicamente en comunión con otros sentires y cuerpos de los noventas. En ese desfile debuté como drag, modelo y activista sin saberlo. Para mis amigos Leo, Clauchi, Grace y para mí, esto era solo un juego. Y así fue que en el año 1994 salimos de la clandestinidad del closet social chaqueño para mostrarnos llen\*s de brillo, color y potencialidad disidente.

Pasaron unos meses y con poco dinero y muchas ganas me fui de Resistencia a Capital Federal. Quería ser dragqueen como primer paso trans. Yo tenía miedo del imaginario construido sobre la vida en torno de l\*s travestis en mi infancia. En los ochentas la revista policial “Esto” mostraba a los cuerpos travestis en contexto prostibulario donde importaban menos que un animal. No éramos consideradas sujet\*s de derecho. Ya existían los travesticidios porque sus cuerpos cayeron semanas tras semanas. Las hermanas travestis despedían los cuerpos de las compañeras asesinadas. Nadie más las despedía, solo ellas. Ni sus familias que dejaron de ver siendo apenas unas niñas porque muchas hermanas trans son

expulsadas de sus hogares a temprana edad. Se tenían a ellas mismas en estado de resistencia. Nunca estuve ni estaré dispuesta a perder a mi familia por ser trans. No quería un futuro siniestro para mí. Fue duro.

En Buenos Aires transité por la experiencia revolucionaria y artística que años más tarde estudiaría en la Facultad de Artes en la cátedra Estética. La categoría Camp y la performatividad de género atravesaron mi cuerpo en la ciudad de la furia.

Trabajé en “El Dorado” y en el “Morocco”; dos de las mejores discotecas del underground de Buenos Aires y también vivencí la experiencia *raver* de la escena electrónica de la ciudad; trabajando junto a “Isis” y otras artistas drag en una *rave* organizada por la Urban Groove en parque Sarmiento. Isis nos hizo el vestuario de vinilo y bolsas de residuos, hasta una pieza que incluía una ortopedia realizó. Una gran artista Isis. Inolvidable la “Urban Groove” (siete djs en escena) toda una historia musical. Síntomas de una época; como el arte.

Yo era delgada y alta, tipo supermodelo. Mi nombre drag fue “Lady Rupi”. Un derivado de Rupaul, la famosa dragqueen norteamericana. Fue tiempo de mucho maquillaje, montaje y supermodelos. Muy buenos recuerdos tengo de toda esa etapa de mi transición. El arte nos confería estatus por lo cual podíamos trabajar y socializar en ambientes “caretas y heterosexuales” donde por lo general las travestis no tenían acceso por normas convencionales y pura moralidad. Había diferencia entre ser dragqueen, que implicaba la fluidez entre ser de día de un género y a la noche de otro; y ser travesti que implicaba dar el paso siguiente en la transición de género. Las trans, al vivir en estado de feminidad transgredían e impugnaban las normas de género desde lo cotidiano, íntimo inmediato y profundamente político. Las drags hacíamos lo nuestro desde el arte. Era activismo artístico. L\*s artistas visibilizamos la práctica drag y las travestis politizaron la vida de las marginadas hermanas. Todas colaboramos sin saberlo y a todas nos afectaban los edictos policiales y contravencionales. La policía llevaba presas a travestis (trans) y dragqueens, no había diferencias; éramos varones vestidos de mujeres para la heteronorma de la institución policial.

Los medios de comunicación pusieron interés en las travestis y drags. Nos llamaban de los canales de televisión. Fuimos al programa “A Dos Voces” en La Plata en América TV; el tema era lo drag. Compartimos el set de televisión La Sir James, La Moira, el poeta

Fernando Noy y yo. Mi vida en ese tiempo giraba en torno a la gestación de mi identidad de género y lo drag fusiono en mí el arte y el género. Dos pulsiones en ambiente de contradicción. Amaba el montaje artístico y también anhelaba ser trans. El arte era la salida hasta tener confianza para hacer comprender a mi familia la implicancia de ser transgéner\*. No quería perder a mi familia. No quería ese destino para mí. El arte me dio inmunidad. Suspendió el conflicto. Mis padres vivían en Chaco y yo en Capital Federal. Ojos que no veían, cosas que no se hablaban en serio.

¡¿CÓMO OLVIDAR EL CIELO, LA MOROCHA, BUENOS AIRES NEWS Y EL PARQUE SARMIENTO EN ALGUNA RAVE?!

¡¿Y A LAS DRAGS PABLO FORTE, SIR JAMES, VARONESA DITRA?

¡¿Y A LAS TRANS DIANA DIET Y A LA WENDY? ELLAS YA NO ESTÁN ENTRE NOSOTR\*S. LAS TRANS TENEMOS POCAS EXPECTATIVAS DE VIDA, MORIMOS JÓVENES POR CAUSAS EVITABLES.

Pero lo drag no daba de comer. Así que por un tiempo recepcioné las llamadas telefónicas de la casa de una amiga trans, ella estaba en el comercio sexual. En ese ambiente prostibulario vi como una travesti le inyectaba silicona líquida en las mamas a una mujer. Muchas mujeres y mujeres trans construyen signos corporales regulados por la norma heterosexual. En los noventas el cuerpo debía tener curvas, ser ostentoso y artificial y la silicona era una salida barata ante la necesidad de poseer un determinado rango social. Eso tampoco quería para mi vida y para mi cuerpo; así fué que no permití que ese día me inyectaran silicona líquida en la cola y caderas, en el último instante antes de acostarme en la misma cama compartida (lo recuerdo vivamente hoy) me detuve, algo me detuvo, alguien me ayudo. Di un paso atrás ante la insistencia de l\*s presentes, quería ser travesti pero no a ese precio; ni yo entendí en ese momento por que dije no pero lo hice. Hoy estoy agradecida de ese acto de lucidez, teniendo en cuenta que la mayoría de las travestis-trans “cargan” sus cuerpos con metacrilato para cristalizar la añorada forma femenina de la heteronorma. Si no presentas aparentes curvas femeninas no trabajas en el mercado sexual y no serás un cuerpo deseable, ese era el mito que se comunicaban entre pares travestis. He visto verdaderas formas monstruosas e inescrupulosas intenciones comerciales ocultas en “la hechura de un cuerpo travesti”. En la marginalidad y en la oscuridad de lo clandestino, estados que nos

coaccionaron a transitar sin importar nuestras vidas y saberes, es donde se gesta ese cuerpo para muchas realidades de nuestra población. Por lo general una mamá trans personifica las veces de cirujano plástico. ¿Cómo fue que llegamos a esta situación? ¿Qué factores influyeron para que nuestra vida no cuente y nuestro cuerpo sea descartable? La violencia institucional es la responsable junto a varios discursos jurídicos, políticos, sociales, religiosos y culturales. Gran parte de la sociedad es cómplice de nuestra invisibilidad y de nuestro silencio, nosotras permitimos eso. Pero ya no. Hemos dicho basta y con este trabajo vengo a atestiguar

Siempre quise estudiar una carrera artística, por eso viví en Capital federal. Fue imposible trabajar y estudiar al mismo tiempo. Nunca que viví ahí pude hacerlo, ni tampoco pude relacionarme con las activistas travestis. Por eso volví a Chaco, la ciudad de la furia me había agotado y el amor romántico me había lastimado.

Cuando volví a Chaco en el 2000 comencé a involucrarme potencialmente con el activismo. La primera asociación civil que integré y conformé junto a otros cuerpos fue CONVIVIR donde funcionaba la secretaría de la Comunidad Homosexual Chaqueña (C.H.O.C.H.A) a principios del nuevo milenio. En esta asociación y hablando con las personas que integraban el grupo empecé a entender de que se trataba la sexualidad, la identidad de género, el V.I.H, la prevención y el quehacer político que buscaba reivindicar nuestros derechos como ciudadan\*s de la polis. Accionamos dando visibilidad al colectivo por medio de propuestas de concientización en la vía pública, charlas informativas y talleres orientados a difundir nuestras identidades. Luego renuncié, sentí que el espacio fue apropiado por varones gays preocupados por su propia dimensión política, excluyendo en este acto a todas las feminidades. No sentía que me representaran en tanto mujer trans. Lo travesti-trans era áspero para esa época y para ese grupo de personas. En ese momento no podía trabajar en equipo si no había predisposición al diálogo entre todas las partes.

Mi vida siguió adelante activando la visibilidad trans-travesti en la ciudad. En realidad afirmo que soy activista desde que me despierto y me presento como Sofía Díaz. Desde el momento que salgo a la calle y me encuentro con la otredad; soy un manifiesto contrasexual activo en contra del destino biológico, una expansión subversiva potenciada por la manifestación de mi género, mi identidad y mi deseo. Para mí la identidad es deseo.

El acercamiento al arte fue intermitente en mi vida. El primer recuerdo que tengo de algo artístico es un óleo en la entrada de la escuela primaria de Charadai, mi pueblo. Un retrato de Irene Niella de Gordiola. Recuerdo pasar el tiempo mirando esa pintura, mirándola a ella. Su vestido romántico color lila y sus guantes blancos con un abanico en la mano y la diadema brillante. Otro lugar de escape en mi infancia fue la biblioteca de mi tía Mirtha; cuantiosas enciclopedias y textos literarios de grandes autores como Borges, García Lorca, entre otros. Pero mi atención siempre estuvo puesta en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer sobre todo en sus leyendas como “La cruz del Diablo” y “El monte de las ánimas”. Mi ser necesitaba expandirse ante la desolación de un pueblo estancado en el tiempo y una realidad familiar conflictiva. Otro gran escape de vuelo artístico fue esperar las pausas de los programas de televisión para ver videoclips musicales. Uno que me voló la cabeza en el medio del monte fue “A quién le importa” de Alaska y Dinarama. Su estética alocada y ochentosa, sus colores potentes y la letra del tema movilizaron algo en mí. No me sentía tan sola, sabía que en algún lado del mundo había personas que eran distintas como yo. También Locomia, su estética neobarroca y su dance manierista entre abanicos, viento y hombreras; su música y sus sonidos circulaban y fluían entre el pop y el naciente sonido house de la música electrónica. Sin lugar a dudas el arte influyó en mi vida.

Tras la muerte de mi padre en agosto del 2011 me encontraba perdida, sin rumbo y sin futuro prometedor. En ese entonces participaba de la obra de danza-teatro de Eve Reyero, “Never Try”. We! como olvidar ese final de año. Por un lado, la pérdida paterna, y por el otro lado, el entrenamiento artístico para la obra donde la muerte se desvanecía entre ensayo y función. Me encontraba en el limbo, sin saber qué hacer. La meta era estudiar pero ¿qué y dónde? Recuerdo esa noche después de la tercera función de Never Try, mientras el viento mecía los sauces del boulevard donde estábamos cenando todo el elenco, la angustia por mi futuro corrompía mi espacio mental y emocional. Entre charlas y risas un compañero habló de la carrera que se abría el año entrante en la ciudad de Resistencia, para esto yo ni enterada estaba. Cuando pregunto a qué carrera se refería el compañero, me dicen: Licenciatura en Artes Combinadas. Juro ante Dios que un gozo enorme se apoderó de mí, yo sabía que algo muy grande venía en camino. Con mucho entusiasmo vuelvo a casa, me siento en la computadora y googleo la información; y ahí estaba todo lo que durante tantos años busqué, todo junto en una licenciatura. Recuerdo la emoción al pasar lectura por cada

materia que componía la currícula académica, era esto lo que buscaba, esta era la carrera de mi vida y lo mejor de todo era que sería en mi ciudad de residencia. Al día siguiente fui a la facultad de Ciencias Exactas en la ciudad de Corrientes a buscar mi título secundario, estaba en perfecto estado. Volví a Resistencia y a la tarde fui a la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura y me inscribí. Al año siguiente empecé el cursado regular de cada materia, con cada texto que leía sentía que expandía mi mente y mi cuerpo, es difícil describir en palabras lo que se siente cuando una persona encuentra lo que quiere hacer el resto de su vida, si alguna vez te pasó, entenderás. Cursé en tiempo y forma como me lo había propuesto. Es la mejor experiencia en la vida de cualquier ser humano, me refiero al hecho de acceder a la educación superior de manera gratuita y pública, más aun siendo trans, mujer, inmigrante, sorda, muda, paralítica, protestante, queer, gorda, bisexual, marginada y pobre. Queremos educación y trabajo, derechos básicos integrales porque nos quieren ignorantes y brut\*s para poder manejanos a sus antojos. La educación y el conocimiento es la base de todo, sin ellos somos nada y con ellos somos todo.

¡¡ Por más travas académicas!!

La experiencia universitaria me ubica como sujet\* pensante y critic\* en la palestra de la sociedad heteronormativa. El acercamiento a docentes como Guadalupe Arqueros, Alejandra Reyero, Cleopatra Barrios, Alejandra Muñoz, Eve Reyero entre otras mujeres poderosas y militantes feministas hizo que mi anhelo por ejercer la docencia sea cada vez más fuerte y también es fuerte mi deseo de contar mi historia que no es la única. Es por esto que decidí realizar una investigación en artes desde una dimensión autoetnográfica donde se visibilice y nombren algunas de la problemáticas que atraviesan e interpelan a nuestra población. Estas problemáticas son poco abordadas en el medio académico y los pocos estudios que hay son relatos de personas que no son trans; insisto en la idea de que nostr\*s debemos hablar y escribir lo que nos que nos pasa, nos atraviesa y nos mata. A tod\*s nos mata el varón violento, a tod\*s l\*s trans nos discriminan y se nos burlan por nuestra identidad de género, eso duele y mucho y en mi caso genera miedo social. Hay días en que no quiero salir. Tampoco nos dan trabajo que no sea el comercio sexual, aunque en la actualidad eso está cambiando y que una persona trans esté escribiendo este texto académico, lo comprueba. La salud de nuestros cuerpos es importante, muchas veces evitamos el acceso a la salud integral debido al mal trato que recibimos por parte de

trabajadores del sistema de salud y a la falta de respeto que implica el no respetar nuestra identidad de género y muchas veces se ignora que es ilegal no respetarla. Gracias a la alianza entre el activismo trans y el feminismo en la Argentina son cada vez más las personas trans involucradas en el quehacer político. Vamos de a poco entendiendo de qué se trata ejercer nuestro derecho al género. Siempre junt\*s, nunca más sol\*s.

Aquí estoy al final de este transcurrir revelador.

Esto es por mí y por mis herman\*s trans.

Aquí estoy. Esto es por tod\*s l\*s que no están, l\*s que anhelaron y no pudieron porque pronto volaron como mariposas a otros mundos más amorosos que este. Es por los cuerpos torturados y violados, por l\*s que están tristes y sin consuelo y por l\*s que murieron sol\*s y ya nadie l\*s recuerda, porque al ver su realidad una se da cuenta que nos tenemos a nosotr\*s mism\*s y que nos puede pasar a cualquiera de nosotr\*s, seas mujer, seas trans o lo que quieras ser.

Si nuestra vida sirve para dar esperanza a otr\*s, el objetivo está cumplido.

Si yo puedo hacerlo también puede hacerlo cualquiera, no importa donde estés ni de donde vengas. Si yo puedo hacerlo, voy a hacerlo.

Es por eso que declamo:

*CAMINO AL LADO DE L\*S DESPLAZAD\*S, PORQUE SU LUCHA TAMBIÉN ES NUESTRA.*

*CAMINO AL LADO DE L\*S MIGRANTES, PORQUE SU LUCHA TAMBIÉN ES NUESTRA.*

*CAMINO AL LADO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS, PORQUE SU LUCHA TAMBIÉN ES NUESTRA.*

*CAMINO AL LADO DE LA DESOBEDIENCIA PORQUE TAMBIÉN ES NUESTRA LUCHA*

*CAMINO AL LADO DEL TRANSFEMINISMO PORQUE ES LA LUCHA QUE NOS HERMANA*

*CAMINO AL LADO DE LA RESISTENCIA PORQUE NUESTROS CUERPOS ALIADOS SE FORTALECEN  
JUNTOS*

*CAMINO AL LADO DE LA VERDAD, LA JUSTICIA Y LA MEMORIA PORQUE A NOSOTR\*S TAMBIÉN NOS  
HAN DESAPARECIDO.*

*CAMINO A LADO DE LA DIGNIDAD PORQUE NUNCA MÁS NOS LA QUITARÁN*

*CAMINO AL LADO DEL AMOR PORQUE ESE ES EL CAMINO QUE NOS NEGARON*

*CAMINO AL LADO DE L\*S SIN VOZ PORQUE SU SILENCIO SERÁ OÍDO*

*CAMINO AL LADO DE LA INFANCIA TRANS PORQUE AHÍ ES DONDE EMPIEZA TODO*

*NOSOTR\*S DECIMOS BASTA.*

*NOSOTR\*S DECIMOS QUE YA NO ES TIEMPO DE CALLAR.*

*NOSOTR\*S DECIMOS QUE MERECEMOS UNA VIDA MEJOR PARA SER VIVIDA*

*NOSOTR\*S DECIMOS QUE EL ÚNICO CULPABLE DE NUESTRA PRECARIEDAD ES EL PATRIARCADO Y  
SUS CÓMPLICES*

*NOSOTR\*S YA NO NOS CALLAMOS, NOSOTR\*S DECIMOS BASTA.*

*NOSOTR\*S DECIMOS NI UNA MENOS, BASTA DE TRANSFEMICIDIOS Y TRAVESTICIDIOS*

*NOSOTR\*S NOS TENEMOS A NOSOTR\*S MISM\*S, PORQUE EN LAS ALIANZAS ESTA FUERZA.*

*TOD\*S JUNT\*S HERMANAD\*S Y EN MANADA*

*TOD\*S JUNT\*S Y NUNCA MÁS SOL\*S*

*AQUÍ ESTOY Y DECLARO: ¡¡¡EL FUTURO ES TRANS!!!*

## **VIDEO-PERFORMANCE AUTOETNOGRÁFICO EXPERIMENTAL**

**FORMATO: HD 1080P 23, 976**

**DISPONIBLE EN ANEXO**

## **TERCERA PARTE**

### **CONCLUSIONES BREVES**

A lo largo de este texto he desarrollado diferentes referencias conceptuales y teóricas que rigen específicamente el desenvolvimiento de esta tesina y que ayudan a tener una idea más general del planteamiento del problema de investigación.

A partir de los diferentes capítulos he comprobado la eficiencia de la autoetnografía y de la performance artística como medio legítimo de visibilización y concientización de las problemáticas, las prácticas y discursos de nuestra población trans en la ciudad en Resistencia, Chaco. La experiencia de una vida vivida puede dar cuenta del contexto y época en la que vive quien investiga, es por eso que es válido todo conocimiento vivencial que he adquirido a lo largo de mi vida en tanto persona trans y he comprobado que las problemáticas que me atraviesan son las mismas que interpelan a toda la población trans local, nacional e internacional. También destaco la importancia del texto autoetnográfico y de la escritura de la tesina en primera persona porque de esa manera se puede inscribir los relatos personales, experiencias y sentires trans y del mismo modo se transforma el texto en un importante aporte al activismo trans local. Ser un manifiesto contrasexual es ir contra la norma heterosexual, aportar conocimiento y escribir teoría académica desde la disidencia para la disidencia es un camino a seguir. Por eso la importancia de este estudio sobre performance y género trans en el ámbito local debido a que hay escasez de material académico dedicado a esta población. Es necesario seguir investigando sobre el tema, hay mucho por escribir. Una propuesta es la realización de un censo para sistematizar datos de las personas trans lo cual sería un gran aporte porque no existen estadísticas públicas sobre nuestra población.

En cuanto a mi obra performática y a lo resultante de esta investigación en artes presento toda la información del proceso de producción artística en diferentes formatos o soportes, los cuales se nombran a continuación:

- Tesina escrita como parte de la producción artística
- Texto autoetnográfico
- Video-performance autoetnográfico experimental
- Exposición-performática en la defensa final de esta tesina

## ANEXO

### A-Relevamiento de personas trans en situación prostituyente



ABORDAJE A  
PERSONAS TRANS EN

### B-Conclusiones del taller N°9:“Personas transgénero, travestis y transexuales” del ENM-Chaco 2017



Conclu. Taller 9.pdf

### C- Recortes periodísticos disponibles en URL

-Géneros e Identidades. (Re) construcciones desde el arte. (2014, 9 de agosto). *Diario Norte*, p.4

Disponible en URL: <http://www.diarionorte.com/article/109960/generos-e-identidades-reconstrucciones-desde-el-arte>

-La obra “Ser Puta No Es Una Opción” se manifestó frente a Casa de Gobierno. (2016, 29 de diciembre). *Diario21.TV*

Disponible en URL: [http://www.diario21.tv/notix2/noticia/73207\\_la-obra-quotser-puta-no-es-una-opcioacutenquot-se-manifestoacute-frente-a-casa-de-gobierno.htm](http://www.diario21.tv/notix2/noticia/73207_la-obra-quotser-puta-no-es-una-opcioacutenquot-se-manifestoacute-frente-a-casa-de-gobierno.htm)

-Cupo laboral trans: “Porque ser puta no es una opción”. (2017, 10 de marzo). *La voz del Chaco. Diario de todos*, p. 4

Disponible en URL: [http://www.diariolavozdelchaco.com/notix/noticia/69882\\_cupo-laboral-trans-porque-ser-puta-no-es-una-opcion-.htm](http://www.diariolavozdelchaco.com/notix/noticia/69882_cupo-laboral-trans-porque-ser-puta-no-es-una-opcion-.htm)

-Primera Persona del Plural desde Resistencia, Chaco. (2017, 2 de Junio). *Página 12, Suplemento SOY*

Disponible en URL: <https://www.pagina12.com.ar/41458-primera-persona-del-plural-desde-resistencia-chaco>

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hanna (2009) *La condición Humana*. 1ª ed. Paidós. Buenos Aires
- Bidegain, Claudio (2012) “Susy Shock trans piradx: el incansable género colibrí”. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria- IdIHCS/CONICET. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.  
Disponible en URL: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Berkins, Lohana (2007) *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. 1ª ed. A.L.I.T.T.
- Bianciotti-Ortecho (2013) *La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo*. Tabula Rasa Nº19. Colombia
- Bishop, Claire (2006) El arte de la instalación y su legado. *Las instalaciones en la colección del IVAM*. p.81-89
- Blanco, Mercedes (2012) “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”. Andamios. Revista de investigación social, vol. 9, núm. 19, mayo-agosto, pp: 49-79. Universidad Autónoma de la ciudad de México. Distrito Federal, México.  
Disponible en URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>
- Borgdorff, Henk (2005) “El debate sobre la investigación en artes”. Amsterdam. Amsterdam School of arts.  
Disponible en URL: [http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc](http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc)
- Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. 1ª ed. Paidós, Buenos Aires
- .....(2006) *Deshacer el Género*. Paidós Ibérica S.A, Barcelona, España
- ..... (2017) *Cuerpos Aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. 1ª ed. Espasa Libros, Barcelona, España
- Casullo-Foster-Kauffman (2009). *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. 1ª ed. Eudeba. Buenos Aires
- Cirlot, Lourdes (1988) *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. 1ª ed. Editorial Ariel. Barcelona, España

- Citro, Silvia (coord.) (2010) *Cuerpos Plurales: Antropología de y desde los cuerpos*. Ed. Biblos, Buenos Aires.
- Courtine, Jean Jacques (2006) *Historia del cuerpo III. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Santillana Ediciones Generales. Madrid. España
- Delgado, Manuel (2011) *El espacio público como ideología*. Editorial La Catarata. Buenos Aires
- Foucault, Michel (2010) *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Nueva Edición. Argentina
- Gadamer, Hans-Georg (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. 1ª ed. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España
- Faingenbaum, Dora (2016) *Que el mundo tiemble: cuerpo y performance en la obra de Effy Beth*. 1ª ed. EDULP, La Plata
- Fernández, Josefina (2004) *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. 1ª ed. Edhasa. Buenos Aires
- Galofre, Pol y Missé Miquel (Edts.) “*Políticas trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*.” Madrid: Egales.
- Goldberg, Roselee (1996) *Performance art. Desde el Futurismo hasta el presente*. Londres. Ediciones Destino Thames and Hudson.
- Huerta, Ricard. (2016). “*Transeducar*” . Madrid: Egales.
- Kozak, Claudia (2010). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra. Buenos Aires
- Krauss, Rosalind (2002) *La escultura en el campo expandido*. En Hal Foster, La Posmodernidad (p. 59-74). Ediciones Kairós. España
- Lamas, Marta (2002) *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. Santillana Ediciones Generales. México
- Le Bretón, David (2002) *Antropología del cuerpo y la modernidad*. 1ª ed. Nueva Visión. Buenos Aires
- Leoni de Rosciani, María Silvia (2008) *La conformación del campo cultural chaqueño. Una aproximación*. Moglia Ediciones. Corrientes, Argentina
- Macías, Belén (2013) *Furia de Género: el transfeminismo como práctica política de una lucha integradora. El desafío trans*. Instituto Interuniversitario de Estudios de Mujeres y Género. España

- Maffia, Diana (2009) *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*. Buenos Aires. Librería de mujeres editoras.
- Ministerio Público de la Defensa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2017) *La revolución de las mariposas. A diez años de La Gesta Del Nombre Propio*. Buenos Aires
- Oliveras, Elena (2009) *Cuestiones del arte contemporáneo*. 2ª ed. Emecé. Buenos Aires  
 .....(2013) *Estéticas de lo extremo*. 1ª ed. Emecé. Buenos Aires
- Platero, Raquel (Lucas) (2014). *Transexualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos* . Barcelona: Balleterra.
- Preciado, Paul (2003) “Retóricas del Género/Políticas de Identidad: performance, performatividad y prótesis”. Grupo de Lectura y discusión. Aula del rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). España. Universidad Internacional de Andalucía.
- (2002) *Manifiesto Contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid. Editorial Opera Prima.
- Raices Montero, Jorge Horacio (comp.) (2010) *Un cuerpo. Mil sexos: Intersexualidades*. 1ª ed. Topía Editorial. Buenos Aires
- Schechner, Richard (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Secretaría de extensión universitaria y bienestar estudiantil. Universidad de Buenos Aires
- Sloterdijk, Peter (1998) *Esferas I*. Editorial Digital Turolero
- Solá, Miriam (2014) *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. 3ª ed. Editorial Txalaparta, S.R.L. México
- Stone, Sandy (1991). *El imperio contraataca. Un manifiesto post-transexual* En Julia Epstein y Kristina Straub (eds.). *Body Guards: The cultural Politics of Gender Ambiguity*. p. 208-304. New York: Routledge
- Taylor-Fuentes (2011) *Estudios avanzados de performance*. 1ª ed. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the arts, New York University
- Wechsler, Diana (2008) *En torno a lo real. Arte Argentino en la década del treinta*. Expotrastienda. Buenos Aires
- Zuzulich, Jorge (2012) *Performance. La violencia del gesto*. 1ª ed. Instituto Universitario Nacional de Arte. Buenos Aires