

<b>MATERIA:</b>	V Trabajo de Fin de Máster
Nombre estudiante:	BEN ZAYDUN DARIO CHÓEZ ESPINOSA
Título del trabajo:	Derivas y despedanzamientos del sujeto masculino a través la performance de Lukas Avendaño.
<b>Modalidad:</b> <input type="checkbox"/> <b>A (Aplicado)</b>	Elegir una opción del Menú del desplegable
<input checked="" type="checkbox"/> <b>B (Teórico)</b>	Trabajo de investigación aplicado (cultural): ciclos (cine, audiovisual, música, teatro, literatura, ...)
<b>Palabras clave (entre 4 y 8):</b>	Masculinidad hegemónica, masculinidades contra hegemónicas, andrógino, colonialidad de género, performance, Lukas Avendaño.
<b>Resumen</b> <b>(entre 200 y 300 palabras):</b>	<p>Mi interés sobre este trabajo, es preguntarme ¿Cómo el performer desde su disonancia con las tecnologías del poder, aporta hacia la construcción de un sujeto político masculino, en una sociedad donde los patrones heteronormativos están fuertemente arraigados y no permite la liberación del cuerpo y del deseo de la denominación hombres? Desde el sector de las pensadoras y activistas del feminismo, se ha generado un debate entre la validez o no de la presencia, cada vez más floreciente, de los hombres simpatizantes de sus luchas; si bien los porcentajes aún son insignificantes, la paradoja fundante es que el hombre cis no puede ser juez y parte en un lucha antipatriarcal, antimachista, por lo tanto excluyendo las buenas intenciones que puede generar ese accionar, la demanda es que los hombres cis deconstruyan su masculinidad hegemónica y la pongan en debate, es en este sentido que a través del trabajo artístico y el pensamiento del performer mexicano Lukas Avendaño, me propongo hilar un relato que permita encontrar una deriva que me acerque al sujeto masculino/ si lo hubiere; para esto me propongo, articular esta investigación desde el constructo teórico feminista, desde las teorías queer, así como de las propuestas teóricas de las masculinidades no</p>



## Universitas Miguel Hernández

**Master en Artes Visuales y Estudios Culturales  
con perspectiva feminista y cuir/queer.**

Trabajo Final de Máster

### **Derivas y despedanzamientos del sujeto masculino, a través la performance de Lukas Avendaño.**

*Ben Zaydun Darío Chóez Espinosa.*

Tutor: Jesús Martínez Oliva.

2022-2023



Beneficiario/a de la beca para estudiantes del Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (Perspectivas Feministas y cuir/ queer.) de la UMH – curso académico 2022-2023, financiada por el Instituto de las mujeres

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPITULO 1</b> .....	<b>6</b>
<i>El andrógino, la piedra en el zapato de las masculinidades hegemónicas</i> .....	<b>6</b>
1.1 Breve historia del Andrógino .....	<b>6</b>
1.2. La masculinidad hegemónica .....	<b>16</b>
1.3. Masculinidad hegemónica el deseo perdido.....	<b>25</b>
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>31</b>
<i>La Performance feminista rupturas y disidencia</i> .....	<b>31</b>
2.1 La performance, la puerta a la disidencia y a la rebeldía. ....	<b>31</b>
2.2 La performance feminista, cuerpo y sujeto femenino. ....	<b>40</b>
2.3 La marca de lo colectivo en la performance feminista como una manera de insurgir frente al patriarcado.....	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>68</b>
<i>Lukas Avendaño: del activismo Muxe y contribuciones al sujeto masculino</i> .....	<b>68</b>
3.1 La derivas del cuerpo Muxe en el trabajo performatico de Avendaño .....	<b>69</b>
3.2 El sentido colectivo de la performancia de Lukas Avendaño .....	<b>77</b>
3.3 La paradoja del sujeto masculino.....	<b>85</b>
<b>Conclusión</b> .....	<b>94</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>100</b>

## **Derivas y despedanzamientos del sujeto masculino, a través la performance de Lukas Avendaño.**

### **RESUMEN**

Mi interés sobre este trabajo, es preguntarme ¿Cómo el performer desde su disonancia con las tecnologías del poder, aporta hacia la construcción de un sujeto político masculino, en una sociedad donde los patrones heteronormativos están fuertemente arraigados y no permite la liberación del cuerpo y del deseo de la denominación *hombres*? Desde el sector de las pensadoras y activistas del feminismo, se ha generado un debate entre la validez o no de la presencia, cada vez más floreciente, de los hombres simpatizantes de sus luchas; si bien los porcentajes aún son insignificantes, la paradoja fundante es que el hombre cis no puede ser juez y parte en un lucha antipatriarcal, antimachista, por lo tanto excluyendo las buenas intenciones que puede generar ese accionar, la demanda es que los hombres cis deconstruyan su masculinidad hegemónica y la pongan en debate, es en este sentido que a través del trabajo artístico y el pensamiento del performer mexicano Lukas Avendaño, me propongo hilar un relato que permita encontrar una deriva que me acerque al sujeto masculino/ si lo hubiere; para esto me propongo, articular esta investigación desde el constructo teórico feminista, desde las teorías queer, así como de las propuestas teóricas de las masculinidades no hegemónicas.

**PALABRAS CLAVE:** Andrógino, colonialidad de género masculinidades hegemónicas, masculinidades contra hegemónicas, performance, Lukas Avendaño.

## **Drifts and dismemberment of the masculine subject, through the performance of Lukas Avendaño.**

### **ABSTRACT**

My interest in this work is to ask myself how the performer, from his dissonance with the technologies of power, contributes towards the construction of a masculine political subject, in a society where heteronormative patterns are deeply rooted and does not allow the liberation of the body and the mind. desire of the denomination men? From the sector of feminist thinkers and activists, a debate has been generated between the validity or not of the increasingly flourishing presence of men sympathetic to their struggles; Although the percentages are still insignificant, the founding paradox is that cismen cannot be judges and part of an anti-patriarchal, anti-sexist struggle, therefore excluding the good intentions that this action can generate, the demand is that cismen deconstruct their masculinity hegemonic and put it into debate, it is in this sense that through the artistic work and the thought of the Mexican performer Lukas Avendaño, I intend to spin a story that allows me to find a drift that brings me closer to the masculine subject / if any; For this I propose to articulate this research from the feminist theoretical construct, from queer theories, as well as from the theoretical proposals of non-hegemonic masculinities.

**KEYWORDS:** non-hegemonic masculinities, new masculinities, performance writing, performance theater, male subject, cyborg, Lukas Avendaño

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de la necesidad de reflexionar desde que lugar se debe posicionar el arte y las performance con enfoque de nuevas masculinidades desde lo cisgenero, para generar posible vías de deconstrucción de lo que se ha denominado masculinidad hegemónica. En este camino, ha sido valioso el aporte del trabajo investigativo de Melisa Fernández Chagoya (2018) y su libro *¿Hombres feministas?* que desde la misma interrogante, nos genera una duda, sobre la imposibilidad de que los hombres pueden ser feministas.

La misma autora, se establece vínculos con una de las pioneras de la investigación de masculinidades la australiana Connell( 2003) y el investigador francés Thiers (2013), de estas lecturas, una de las coincidencias fundamentales es que no puede plantearse, como tema de estudio *las masculinidades*, sin profundizar en la memoria del pensamiento, la práctica y la organización política feminista. Este es precisamente el gran problema, que adolecen sintomaticamente, muchos estudios sobre masculinidades desarrollados por hombres, el poco interés de investigar sobre los estudios académicos del feminismo, les hace alejar del problema fundamental sobre el cual se asienta la inequidad frente a las mujeres, que es precisamente el privilegio de los hombres.

El privilegio como un “don” adquirido desde el nacimiento, plantea un problema estructural que no puede ser resuelto con un cambio de actitud, con un responsabilidad compartida de roles, con un punto de vista diferente, por tanto: decir que no todas las masculinidades son hegemónicas, es negar ese privilegio. Es precisamente en este sentido, que los estudios de la colonialidad, (Quijano, 2000) nos permiten ver como más detalle, cómo el entramado del concepto *raza*, construye un tejido donde se articulan poder, saber y ser, pero que además de eso, como demuestra Lugones (2008), opera en esa interrelación, la colonialidad de género.

La colonialidad de género desde la mirada de Lugones opone las categorías hombre/no hombre, es decir en esa jerarquía queda claro la negación de la mujer, pero además feminiza al andrógino, de tal manera que ambas categorías estan al mismo nivel, lo cual permite seguir a Bordiu (2000) cuando comenta que -en el plano simbólico-, lo homosexual es femenizado desde el poder simbólico masculino.

Por otro lado Connell (2003), Fénandez Chagoya (2018) y Thiers (2013) coinciden en la importancia de pensar las “nuevas masculinidades” y la posible deriva del “sujeto masculino” desde la oposición al sentido mismo de lo masculino, es decir del rechazo a lo “masculino”. Es precisamente, desde esta postura, que establezco en mi proceso investigativo, la línea del estudio del andrógino y del tercer género como una deriva necesaria, pues permite entender las razones de todo ese andamiaje construido alrededor de la masculinidad hegemónica. Es en esta dirección, que el primer capítulo de este trabajo lo he denominado: “El andrógino, la piedra en el zapato de las masculinidades hegemónicas”, porque pone en duda la “hombria” la “masculinidad” al desacralizar el símbolo del falo y desestabilizar la heterosexualidad del pene.

En la primera parte hago reflexiones desde el andrógino planteado en el mundo griego por Platón, posteriormente me acerco al estudio de Mircea Eliade (2018) centrándome en la mitología andrógina del cristianismo gnóstico. Siguiendo esta ruta, trazo vinculaciones con los estudios de Horswell (2013) y González (2013) alrededor del concepto de sodomía, el mismo que fue instaurado en la época romana cristiana, y que con el transcurso de los siglos y la penetración del cristianismo ortodoxo en el estado, se convirtió en el siglo XIII, a través de la figura de Santo Tomás de Aquino, en una fuerte normativa, que regularizaba y penalizaba las prácticas sexuales que se salían de la “buena norma”.

Estos antecedentes históricos son importantes, pues permiten esbozar el primer prototipo de masculinidad hegemónica, que señala y declara como abyecto lo femenino y lo andrógino. Cabe destacar que los criterios de Tomás de Aquino, acompañaron todo el proceso de reconquista de la hispania medieval y en el año de 1492, con el proceso de colonización, llegaron a lo que hoy se conoce como África y América. De esta forma se exporta a la “nuevas tierras”, la condena y estigmatización del andrógino, y de lo femenino.

Horswell (2013) y González (2013), localizan tanto en el mundo andino, como en mesoamérica, vestigios de lo que fue el tercer género, un género andrógino que conviva junto a lo masculino y lo femenino sin problemas, si bien cumplían un papel de restaurar la complementariedad y el equilibrio entre lo femenino y masculino en el plano ritual

simbólico, en la convivencia diaria, los andróginos no experimentaban marginación alguna. Esto cambiará al devenir el “nuevo sistema mundo” e instaurarse la colonialidad del poder (Quijano, 2000) y de género (Lugones, 2008), de tal manera que la masculinidad hegemónica, blanca y europea, se implantó como la norma y el prototipo de dominación.

Sin embargo la masculinidad hegemónica capitalista y falocéntrica al negar desde su espacio normativo lo andrógino y estigmatizar las prácticas homosexuales, como siniestras, pecaminosas, satánicas (Rubin:1989), genera una leve fractura que posibilita dentro ese agenciamiento maquínico (Deleuze y Guatari, 2010), la liberación de un deseo, que excede al placer y que se conjuga en esas *líneas de fuga* que se tejen desde los cuerpos disidentes, los cuerpos diversos, los cuerpos femeninos, trans y queer. Pero esta recuperación del deseo, del cuerpo deseante surge como una exposición, como un producto de la encarnación de la lucha de los cuerpos (Férrandez Chagoya, 2018) que permiten ese acuerpamiento colectivo (Fuentes, 2019), sin este resurgir de ese cuerpo deseante, vivo y libre, las masculinidades no hegemónicas, difícilmente podrán perder el privilegio heteroscisnormativo asignado socialmente.

Este concepto de encarnar los cuerpo desde un conocimiento y una práctica situada (Haraway, 1991), me lleva al estudio de la performer feminista, pues en esta expresión artística se sintetiza, el pensamiento académico, la organización política, filosófica e ideológica y además la práctica artivística (Golberg, 1988), (Cheng, 2002), (García Muriano, 2014), (Ferrer, 2017), (Sánchez Ribés, 2017), (Tylor, 2018), (Albarrán, 2019) (Fuentes, 2019), (Cruz, 2021) .

La performance es una práctica artística que desde sus orígenes en los inicios del siglo XX, generó una desavenencia crítica, contra las prácticas hegemónicas de los estados totalitarios, así como también contra ese arte servil, que se fue acomodando al glamour y entretenimiento de las clases altas, perdiendo así su contrapunto crítico y liberador.

La performance genera distintas líneas de fuga que provocan ese nacimiento de deseos que irrumpen dentro de esos agenciamientos (Deleuze y Guatari, 2010), sin embargo, la particularidad y trascendencia de la performance feminista que surgió a finales de la década de los años 60 del siglo pasado, es que responde a un proceso colectivo, a

diferencia de la performance realizada por hombres (Cheng, 2002) cuya trascendencia se encuentra en el plano de lo individual.

Esto sin embargo, no tiene nada que ver con la autoreferencialidad, pues en general en la performance transitan los devenires particulares de cada performer, sino más bien, que la performance feminista, interrelaciona de forma simbólica con situaciones que no solo involucran a una persona, sino que son situaciones compartidas por el colectivo al cual representan y se deben. Esto es lo que (Fuentes, 2019) señala como *constelaciones de performance*, que también a la manera del rizoma (Deleuze y Guatari, 2010) construyen líneas de fuga que interrelacionan con las historias de lucha y organización política, del pasado y del presente y por ende han construido ese sujeto femenino, que de forma continua también se va definiendo, inclusive hacia su propia extinción en función de la performatividad de género que señala Butler (1990).

El sujeto femenino a la sazón, se define por las luchas y el compromiso para reivindicar sus derechos legítimos, a través de una organización, con pensamiento ideológico, filosófico y político claros; pero también, se ha definido, por las contradicciones al interior, lo cual da a entender, que es un colectivo diverso, divergente y en permanente cambio y transformación. Es en este sentido, que pensar en un “sujeto masculino /si lo hubiere”, viene de la mano de desnudarse del privilegio masculino. Sin lugar a duda la performer de Lukas Avendaño, permite desde su ser muxe, torcido, tercer género, queer, componer un tejido para pensar en el devenir de la masculinidad fuera de sí.

Es decir, que deconstruir la masculinidad hegemónica, implica necesariamente situarse en un tercer espacio (Horswell, 2013), justo en el lugar de enunciación desde donde se posiciona la performatividad de Avendaño, él dice: que no es hombre, ni mujer, es muxe, y al hacer esta declaración constela con su pasado sodomita, andrógino, pero también conecta con las luchas que la propia comunidad muxe plantea en el presente por la reivindicación de sus derechos, y además constela con las luchas y la organización LGBTQI+ de su país, de Latinoamérica y del mundo. La performer de Avendaño es colectiva, empoderada y acuerpada.

En este trabajo académico entonces me interesa pensar en una performance desde la heterocisnorma como forma de construir un “sujeto político masculino / si lo hubiera”,

pero que sobre todo se posicione en primera instancia desde el pensamiento y la práctica política y activista feminista y LGBTQI+, es precisamente este pensamiento situado, que puede devenir en la descolonización de la construcción de ese género masculino hegemónico y normalizado desde la colonia, escindir los privilegios masculinos de su propia corporalidad es una de las preguntas que se desarrolla a lo largo de esta investigación, a través de una línea de fuga donde el deseo sea parte de una práctica política libre.

## **OBJETIVO GENERAL**

El interés de este proyecto de investigación, es profundizar en los conceptos desarrollados sobre las masculinidades no hegemónicas, a partir de los estudios y la práctica del pensamiento y de la performance feminista y queer, como una punto de partida para pensar en una performance, que provenga de las nuevas masculinidades y que plantee derivas “del sujeto masculino si lo hubiera”.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Realizar una investigación teórica sobre las masculinidades hegemónicas y las masculinidades no hegemónicas, tomando como punto de partida los estudios desarrollados por Connell(1995), (Bourdieu, 2000), (Thiers, 2013), (Férrandez Chagoya, 2018) para hilar puentes hacia los estudios del feminismo.
2. Estudiar el trabajo performático de Lukas Avendaño como hilo conductor para analizar las masculinidades no hegemónicas y heteronormadas.
3. Analizar la construcción del “sujeto masculino si lo hubiera” a partir de entender la construcción del sujeto femenino desde su práctica filosófica, académica, organizativa, política y artística.

## CAPITULO 1.

### El andrógino, la piedra en el zapato de las masculinidades hegemónicas

#### 1.1 Breve historia del Andrógino

En este capítulo, se abordará el concepto de Andrógino, su origen histórico y su relevancia en el estudio de las masculinidades. El andrógino ha sido una figura presente a lo largo de la historia y ha sido objeto de interpretaciones y significados diversos. Comprender su evolución y comprender cómo ha sido abordado en diferentes culturas y épocas puede brindar una visión más completa de las construcciones de género y la masculinidad.

El concepto de andrógino tiene sus raíces en la mitología y la filosofía antigua. En la obra del filósofo griego Platón, "El Banquete" (1986), se presenta un mito que describe a los seres humanos como originalmente andróginos, con una forma que combinaba características masculinas y femeninas. Según el mito los seres humanos originalmente tenían una forma esférica con cuatro piernas, cuatro brazos y dos cabezas, los había de tres tipos: unos eran todo mujeres, otros hombre y mujer, y los últimos hombre y hombre, esta raza de humanos comenzaron a experimentar un gran desarrollo e incluso a tener sus propias ambiciones, por lo que Zeus temiendo su poder, los dividió en dos, creando así los seres humanos tal como los conocemos.

Dada la dificultad para poder reproducirse, ya que al separar sus cuerpos, sus órganos reproductivos quedaron espalda con espalda, se fueron extinguiendo, por esta razón según narra Platón se naturalizó la proliferación de la especie a través de la unión "*varon con la hembra*" sin embargo ese deseo constante entre las partes aisladas, hace que estas no dejen de buscarse de tal manera que :

“ los hombres nacidos de los hombres dobles se aman entre sí, como las mujeres nacidas de la mujeres dobles también se aman unas a otras, como las mujeres nacidas de los Andróginos aman a los hombres y los hombres nacidos de estos mismos Andróginos sienten el amor a las mujeres. Platón (1986: pág.119)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El mito del andrógino en la discusión sobre el amor, es traído a colación por Aristófanes, Platón entonces concluye que de él se desprende , “que el amor del hombre a la mujer y de la mujer al hombre” es el más inferior de todas las formas de amor, puesto que es la unión de los contrarios, sin embargo en el mismo

Esta mirada del amor griego, establecida por medio del mito, nos hace pensar en una gama diversa del amor, que florece en el universo de los *contrarios* y los *semejantes*, pero siempre en una búsqueda de la *belleza* como totalidad y fin último, Mircea Eliade (1957: pág. 41) al referirse al mito del andrógino, apunta que para los griegos: “ *la perfección humana se imaginaban como una unidad sin fisuras*”, pero esta unidad sin fisuras, no es una totalidad hermética donde uno se interpone al otro, sino más bien ese lugar donde conviven las diferencias, y la belleza es un elemento que une, en su afán de encontrar la completitud de los *contrarios o semejantes*, por tanto, el andrógino no está excluido, sino es parte fundamental de la estructura.

Pero el concepto del andrógino no se limita a la mitología griega. En diferentes culturas alrededor del mundo, se encuentran representaciones de seres que incorporan características tanto masculinas como femeninas. Por ejemplo, en la mitología egipcia, se encuentra la figura del dios Atum, que posee atributos de masculinidad y femineidad. Además, en diversas tradiciones religiosas y espirituales, como el hinduismo y el budismo, y culturas de los pueblos ancestrales de Abya- Yala<sup>2</sup>, se encuentran deidades y figuras divinas que representan la integración de los opuestos sexuales,

El mismo Eliade (2018)<sup>3</sup> nos habla que dentro de la tradición gnóstica protocristina, evangelios como los de Tomás, Juan y Pedro, hacen mención a lo Andrógino como el paisaje ideal para lograr la perfección, en *el Evangelio de Filipo (códice X de Khénoboshion)*, se enuncia por ejemplo, que Adán y Eva fueron separados, esto coincide en alguna medida con el mito griego donde se habla también de que “*los andróginos fueron separados*”, lo cual alude a la influencia que en su constitución, tuvieron del pensamiento de Platón. Del Evangelio de Tomás, Eliade apunta:

(...) Jesús se dirige a sus discípulos diciéndoles: «¿Cuándo convertiréis a los dos [seres] en uno, y cuándo haréis a lo de dentro igual a lo de fuera y lo de fuera igual a lo de dentro, y lo alto igual a lo bajo? Cuando consigáis que el varón y la hembra

---

texto, el mismo Platón, hace alusión a esa diversidad de amores que puede darse entre los contrarios o los semejantes, pero que sobre todo buscan la unidad.

<sup>2</sup> Abya-Yala es un palabra originaria de la lengua Kuna, de los pueblos Kuna que se encuentran entre Colombia y Panamá, significa *Tierra en florecimiento*, y es el nombre con el que se denominaba al continente americano antes de la conquista de 1492. El líder aymara Takir Mamani en la década de los 90 del siglo XX, sugiere su utilización, como una manera de recuperación de la memoria ancestral de los pueblos ancestrales, y reconstruir el pasado con el presente.

<sup>3</sup> Para más información al respecto se puede revisar *Mefistófeles y el Andrógino*, de Mircea Eliade.

sean uno solo, a fin de que el varón no sea ya varón y la hembra no sea hembra, entonces entraréis en el Reino». Eliade (2018: pág. 40)

Eliade recalca también, que el estudio de los mitos se encuentra dentro del plano del universo simbólico, sin embargo, cabe anotar lo que en su momento, desde la óptica estructuralista, menciona Strauss (1977: pág.34): “*el pensamiento concreto parte del fenómeno al concepto y no como el pensamiento científico del concepto al fenómeno*”; con lo mencionado, es claro que la presencia del andrógino se vive no solo en el plano de lo simbólico, sino también en el plano de lo concreto, es decir conviven las dos realidades para poder configurar el pensamiento, lo importante de esta afirmación, es reconocer que en la antigüedad antes y después de Cristo los espacios para que las diversidades puedan mostrarse y ser reconocidos existían. La pregunta que surge entonces es: ¿Cuándo cambian estas condiciones, y el andrógino, comienza a ser estigmatizado, excluido y condenado?

Siguiendo a Oscar González (2013) menciona, que pese, a que las prohibiciones de las relaciones sexuales se produjeron a partir del siglo III y IV d.c., se tiene evidencia, que los romanos, en aproximadamente en torno al 149 a.C., crearon una ley denominada *Les Scantina*, que regulaba las prácticas sexuales. Entre ellas: el abuso sexual a menores, el adulterio y la homosexualidad. “*la sanción recaía sobre el sujeto que ejercitaba el rol pasivo en el coito entre varones, debido a que se consideraba una posición sexual en el que se perdían los privilegios de ciudadano libre.*” (González, 2013: pág. 45)

Cabe tener en cuenta que la sociedad romana era de carácter esclavista, por tanto, los “ciudadanos libres”<sup>4</sup> tenían muchos privilegios en lo referente a las prácticas sexuales en relación a sus esclavos, por consiguiente, no había un castigo a la homosexualidad

---

<sup>4</sup> Los ciudadanos libres eran aquellos individuos que gozaban de plenos derechos y status social dentro de la sociedad romana. Aunque inicialmente la ciudadanía estaba reservada exclusivamente para los hombres adultos de origen romano, a medida que Roma se expandía, se fueron concediendo derechos de ciudadanía a otros grupos, como los habitantes de ciudades aliadas y provincias conquistadas. Sin embargo, la ciudadanía romana no se extendía a todos los habitantes del Imperio Romano. Existían diversas categorías de personas, como los esclavos, los libertos (esclavos liberados) y los peregrinos, que no gozaban de los mismos derechos y estatus que los ciudadanos libres.

propriadamente dicha, aunque con la promulgación de las leyes de *Les Scantia*, se castigaba a las perversiones con menores con estatus de ciudadanos libres (la pedasteria).

También fue penado en el acto sexual, en una relación entre hombres, la pasividad del ciudadano libre; es decir era castigado el acto de la penetración por parte de un esclavo, pues implicaba la amenaza a la masculinidad del ciudadano libre y por extensión de la masculinidad del imperio; en consecuencia, se impuso como castigo, la pérdida de su condición de ciudadano libre.

La instauración de la *Les Scantia* se mantuvo durante mucho tiempo bajo el mismo esquema, sin darse ningún tipo de cambios, ni mucho menos agravar condena a la práctica homosexual, sin embargo, no fue hasta el siglo IV, en la época cuando el cristianismo gana mayor presencia en el Imperio Romana, donde se comienza a ejercer presión, para que se produzcan cambios radicales en la política, pues miraban a estas prácticas sexuales entre hombres como “*contra natura*”, por eso Pérez (2021: pág. 826), haciendo alusión a lo que el apóstol Pablo escribió en las *Cartas a los romanos*, dice :

(...) resulta claro que el cristianismo sí encuentra punible, y ello a través de la pena capital, la homosexualidad. Pero, más interesante aún, Pablo comenta respecto de los romanos que, sabiendo estos de la gravedad de sus actos, no solo no cesaban en su práctica, sino que consentían a quienes los practican (...)

La demanda que hizo el apóstol Pablo en sus cartas se dio a conocer públicamente, y casi dos siglos después, en el año 390 d.C., se promulgó un decreto que establecía la pena de muerte mediante la hoguera para los hombres que adoptaran roles sexuales pasivos con otros hombres, (Pérez, 2021). Sin embargo, a pesar de convertirse en un mandato legal, parece no haber tenido un gran impacto en las prácticas sexuales debido a los desafíos que enfrentaba el imperio, como la crisis económica, las invasiones de pueblos bárbaros y las guerras sucesivas. Estos eventos llevaron a la división del imperio en Occidente y Oriente, y posteriormente, a la caída del imperio de Occidente en 474 d.C.

Bajo el reinado de Justiniano II (527-565 d.C.), quien gobernaba el Imperio romano de Oriente, se produjo un resurgimiento del tema de la homosexualidad. Justiniano II, quien ya había adoptado el cristianismo como su religión principal, se veía influenciado en sus decisiones políticas por la ética y la moral cristiana. En consecuencia, se emitió un decreto

que consideraba cualquier forma de práctica homosexual como algo "contrario a la naturaleza". Dicho decreto establecía la pena de muerte para aquellos involucrados en tales actos entre hombres (Horswell, 2013), (González, 2013).

Cabe anotar que a pesar de haber sido depuesto el Imperio romano de occidente por los visigodos, el cristianismo fue también intensificando su zona de influencia, es así que para el año 650 d.C., como señalan González (2013), Horswell (2013), se emite uno de los decretos en contra de homosexualidad, pero a diferencia de la pena de muerte, en hispania visigoda la sanción fue *la castración*:

Se afirma que ésta, como otras leyes, fueron establecidas por los visigodos para promover la unidad de Hispania a través del cristianismo como religión oficial; se trataba de integrar a una mayoría que ya profesaba el catolicismo romano a otros grupos de distintas filiaciones. (González, 2013: pág. 47)

Sin embargo estas regulaciones se circunscribieron solamente a la *Hispania visigoda* como bien afirma González (2013: pág. 47): “*en otras regiones de Europa no se proscribió a la homosexualidad, al contrario, hubo una creciente tolerancia e, incluso, en los años subsecuentes se le trató con indiferencia*”, con esto se puede inferir claramente, que fue el cristianismo institucionalizado, quien mayor interés tenía, en arrasar contra las prácticas sexuales de hombres, que según sus preceptos eran faltas “*contra natura*”, pero a la vez también había una intención clara de dismantelar, contra las fuentes del cristianismo gnóstico, que como señalaba Eliada (2018) era una vertiente del cristianismo en cuya ontología se reconoce al andrógino como el origen del ser humano y cuya aspiración máxima era la unidad del ser.

El argumento anotado, contradice radicalmente la categoría “*contra natura*” del *cristianismo hegemónico*<sup>5</sup> y por tanto en su momento, pudo haber sido peligroso para la construcción de un pensamiento totalizador, por esa razón podría ser que la denominación de “herejes” que se dio a los cristianos gnósticos en su momento, se convirtió en una

---

<sup>5</sup> Pongo esta categoría del cristianismo hegemónico que vendrían a ser los *cristianos proto-ortodoxos* para diferenciar entre el cristianismo gnósticos.

*postverdad*<sup>6</sup> para desacreditar el sentido ontológico y con ello las prácticas sexuales entre hombres, por esa razón también anotan varios investigadores la expulsión de los cristianos gnósticos entre el siglo I y II d.C., anota Horswell con respecto al decreto en la *Hispania Visigoda*.

lo que una vez fue una forma idealizada de amor en el contexto griego, e incluso en el romano, tomó un carácter diferente; una práctica homosexual, la cual antes ni siquiera tenía un nombre, ahora emergió en el discurso medieval como una categoría de transgresión problematizada que sería conocida como sodomía. (Horswell, 2013: pág. 61)

Si bien Gregorio Magno<sup>7</sup> utiliza la categoría de sodomita para condenar las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, también introduce el concepto de "contra natura", el cual luego será retomado por Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII. Basándose en su obra "Moralia in Iob"<sup>8</sup> Aquino desarrolla el séptimo pecado capital, la lujuria, que se describe como la búsqueda desordenada de placer sexual fuera del contexto del matrimonio. Según González (2013), Aquino pone especial énfasis en la sodomía, entendida como una actividad sexual desviada entre personas del mismo sexo, considerada como un pecado grave.

---

<sup>6</sup> Si bien la postverdad es una conceptualización contemporánea creada por el dramaturgo y novelista *Steve Tesich*, no quiere decir que no se haya desarrollado en la Antigüedad, la posverdad implica que la verdad objetiva se ve eclipsada por la manipulación de la información, la propagación de noticias falsas, la desinformación intencionada o la preferencia por creencias y opiniones personales por encima de los hechos verificables. Este fenómeno puede tener un impacto significativo en el ámbito político, social y mediático, y dificulta la formación de consensos basados en la realidad objetiva.

<sup>7</sup> Gregorio el Magno, quien fue nombrado Papa en el año 590 d.C., es conocido como Papa Gregorio I. Es una figura destacada en la historia de la Iglesia Católica y desempeñó un papel crucial en la expansión del poder e influencia de la Iglesia durante el siglo VI. Durante su papado, Gregorio llevó a cabo diversas reformas eclesiales y administrativas. Asimismo, promovió activamente la evangelización de los pueblos germanos y envió misioneros a regiones como Inglaterra para difundir el cristianismo.

<sup>8</sup> En esta obra, Gregorio examina las cuestiones éticas y morales presentadas en el libro de Job y ofrece interpretaciones y lecciones prácticas para la vida cristiana. "Moralia in Iob" aborda temas como la virtud, el sufrimiento, la paciencia y la providencia divina, y busca ofrecer orientación espiritual y moral basada en las enseñanzas bíblicas.

En cuanto a la gravedad de la sodomía, Santo Tomás de Aquino distingue entre el papel activo y pasivo en el acto sexual entre hombres, considerando que la sodomía activa es una ofensa moral más grave que la sodomía pasiva.

Para Aquino la sodomía activa era más ofensiva y moralmente condenable, ya que implicaba una transgresión directa del orden natural; el acto de penetrar analmente a otro hombre era considerado una perversión y una desviación del propósito moral y procreativo del acto sexual. La Sodomía pasiva por su parte, hace referencia al papel del individuo que es penetrado analmente en el acto sexual entre hombres. Aquino también consideraba esta forma de sodomía como una desviación sexual, aunque en menor grado que la sodomía activa. Aunque su enfoque principal estaba en condenar la sodomía activa, también consideraba que la participación pasiva en este tipo de actos era inmoral y contraria al orden natural.

Surge la pregunta de por qué Aquino tenía la intención de condenar principalmente la sodomía activa. Si consideramos el concepto de pasivo/activo de las leyes romanas en el siglo II a.C., y cómo dichas leyes imponían una mayor condena al rol pasivo, especialmente si el individuo que asumía ese rol era un "ciudadano libre", contrastado con el enfoque de Aquino en el siglo XIII d.C., donde se castigaba al que asumía el rol activo en la sodomía, podríamos encontrar diferencias significativas. Sin embargo, es necesario considerar varios aspectos.

En primer lugar, es importante observar que la sociedad romana era esclavista, mientras que Aquino desarrolló todo su pensamiento en el auge de la sociedad feudal. Por tanto, las condiciones políticas, sociales, económicas y religiosas eran completamente diferentes. Por otro lado, aunque las leyes romanas condenaban al pasivo y Aquino al activo, superficialmente parecen diferentes, pero el principio subyacente sigue siendo el mismo. En la sociedad feudal, al no existir esclavos, el rol pasivo se asume como feminizado y carece de valor. Lo que realmente importa es quién asume el rol activo, ya que implica el deterioro de su masculinidad. Como menciona Tomás y Valiente (2001: pág. 105), este hombre dejaría de "*ser colaborador de Dios*" y su semen divino se desaprovecharía. Además, iría en contra de la "ley natura", que remite a Dios como creador absoluto y Adán como la personificación humana de Dios para engendrar a sus hijos. En resumen, el hombre que asume el rol activo profana el principio ontológico en

el que Dios creó al "hombre" a su semejanza y creó a Eva de su costilla para que pudieran procrear.

La obra de Tomas de Aquino "Summa theologiae" y todo su tratado en cuanto a la sodomia se convierte como señalan (Horswell, 2013), (González, 2013) en un precedente a través del cual comienza a rreglamentarse y regularse las relaciones sexuales, de tal forma, que todo lo que se escape del parámetro y de la norma reproductiva, en la relación Hombre/mujer, era condenado y señalado dentro del orden "contra natura" y por tanto entraba dentro del incumplimiento de uno de los pecados capitales más graves "la lujuria" y como subcategoría de esta "la sodomía".

Este fue precisamente uno de los principales motivos con los que se justificó el proceso de conquista y genocidio de los pueblos ancestrales de América y África en el siglo XV. El tomar y usurpar bienes de otros y el matar sin justificación eran penados por sus propios mandatos. Sin embargo, el peor e inexcusable de todos los pecados era el acto de "sodomía".

En el contexto de la conquista, Horswell (2013: pág. 65) observa que existe un germen de lo que significa la diferencia de género: "Yo sostengo que hay un aspecto de género en la raíz de la preocupación española con el comportamiento sodomítico". Él sustenta este argumento al señalar que la configuración teórica de los estudios de Tomás de Aquino, se adhieren a la tradición ancestral, que vincula la lujuria en su totalidad con la feminidad, basada tanto en creencias paganas como judeocristianas (Horswell, 2013)<sup>9</sup>.

Lo que apunta Horswell está en concordancia con lo dicho en párrafos anteriores por (Pérez, 2021), que en efecto, el sodomita adquiriría la misma condición pasiva y feminizada de la mujer, con la diferencia de que dentro de esa categoría, tomaban valores en torno a una composición binaria: natura /no natura, bueno/malo, reproductivo/no reproductivo.

La irrupción de la conquista entonces produjo lo que ha conceptualizado Wallerstein como "nuevo sistema mundo", y en cuya situación como cita Quijano (2014: pág. 786) "

---

<sup>9</sup> Horswell apunta que llega a esta conclusión a través de una nota que encuentra en el texto de Mark Jordan 1997 *The Invention of Sodomy in Christian Theology*, para mayor información revisar Horswell (2013:65)

Europa no solamente tenía el control del mercado mundial, sino que pudo imponer su dominio colonial sobre todas las regiones y poblaciones del planeta, incorporándolas al “sistema-mundo”, que así se constituía y a su específico patrón de poder.”

Este cambio estructural necesito crear siguiendo a (Quijano, 2000) la categoría *Raza*, cuyo objeto fue imponer la supremacía cultural europea, sobre los pueblos conquistados, que fueron tachados de salvajes, sodomitas, herejes, lujuriosos, caníbales, etc. Como la “raza superior”, los europeos, tuvieron todo la autoridad de dios para imponer una colonialidad basada en el poder, en el saber y en el ser, afectando a *cuatro áreas importantes que son: el trabajo, el sexo, la autoridad colectiva y la subjetividad/intersubjetividad* (Quijano, 2000: pág. 1) .

Al análisis realizado por Quijano, Martha Lugones (2016), desarrolla la categoría *Colonialidad de Género*, pues según su perspectiva hay un vacío en el desarrollo del Quijano, a este respecto, ella añade: “La mujer europea burguesa no era entendida como su complemento, sino como alguien que reproducía la raza y el capital mediante su pureza sexual, su pasividad, y su atadura al hogar en servicio al hombre blanco europeo burgués.” (Lugones, 2016: pág. 106)

Lo que menciona Lugones (2016) puede concordar con la aseveración de Horswell (2013), que en cierta medida invitan a reflexionar sobre el dispositivo de género que arriba con la colonización, pero además de ello, hará intersección tanto en África y Abya-Yala con el concepto de raza (Quijano , 2000), de tal forma que los pueblos conquistados sin exclusión de edad o género, son degradados por su condición de no europeos, por tanto :

Los varones se convirtieron en no-humanos-por-no-ser-hombres, y las hembras colonizadas se convirtieron en no humanas- por-no-ser-no-hombres. En consecuencia, las hembras colonizadas nunca eran pensadas como en falta por no ser similares a los hombres, y fueron convertidas en viragos. (Lugones M. , 2016, pág. 107)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Esta nota es particular a este texto , y es para explicar el término *Las viragos* que eran: “mujeres ruidosas, masculinas, dominantes”. (Lugones, 2016: 107)

La mirada de Lugones, sin duda es enriquecedora, porque da pie en pensar a profundidad, en la intersección que se da entre: género, raza y clase, así como también, pensar en la categoría Colonialidad de Género<sup>11</sup>, como ese mecanismo que se impuso desde la colonia, donde raza y género se convirtieron en importantes dispositivos para justificar el abuso sin control sobre esas tierras virginales salvajes, caóticas, exuberantes y virginales, y como a las mujeres a una categoría “no humanas por -no ser-no hombres”, eliminando todo rasgo de una cultura donde era común que en muchos pueblos de Abya-Yala, las mujeres tenían una gran presencia en roles políticos y de organización social, como bien lo desarrolla Horswell (2013) cuando hace referencia a los Hermanos Manco Capac y Mama Ocllo, fundantes de la nación Inca.

Sin embargo, Lugones no problematiza sobre el *Tercer género* desarrollado por Horswell (2013), quizá porque quiere poner de relieve la importancia de la mujeres antes de la colonia y su posterior envilecimiento como último eslabon en la cadena de interrelaciones en función del hombre blanco, la no hombre blanco, y *los salvajes no humanos por no ser hombres*, de tal forma que “deja afuera una discusión de la androginia como la totalidad originaria de la creación y la fuerza creativa central para las cosmogonías andinas, mesoamericanas, y de yoruba y Jucumi, y para el pensamiento, visiones y prácticas espirituales . (Walsh, 2015, pág. 177).

La visión de Horswell (2013) sobre el tercer género, no esta precisamente en la dirección de fracturar el binario de genero femenino/masculino, “*sino se trata de la negociación de la diferencia de género para crear un par complementario, una invocación de una totalidad originaria y mítica andrógena.*” (Horswell, 2013: pág.47), pero esta negociación a la que él se refiere, no es solo algo específicamente que se dio y da en el mundo andino, sino en diferentes culturas del mundo, desde lo griegos, los fenicios, los pueblos africanos, y gnósticos cristianos, que como anoté en párrafos anteriores, según Eliade (2018), solo entraran al reino de lo cielos cuando varón y hembra dejen de ser esas representaciones de género y puedan ser uno.

Lo que menciona Eliade, es exactamente lo mismo que desarrolla Horswell (2013) en torno *al tercer género* en los Andes, y el andrógino cumple efectivamente una relación de complementariedad de tal forma que establece “*una negociación*” entre los contrarios

---

<sup>11</sup> Lugones desarrolla el concepto de Colonialidad de Género..

para lograr un equilibrio, donde las relaciones de poder y de organización social se distribuyen.

De esto se deduce, que el problema fundamental del patriarcado no es precisamente el disfrute sexual entre iguales, sino la preocupación de que el germen de lo andrógino es un piedra en el zapato, que desarticula y desequilibra el poder, por eso el estudio del andrógino es relevante en el estudio de las masculinidades.

Cabe mencionar que el concepto del andrógino tiene una relevancia significativa en el estudio de las masculinidades. Al desafiar la dicotomía tradicional entre masculino y femenino, el andrógino pone en tela de juicio las construcciones binarias de género y abre espacio para la exploración de nuevas formas de masculinidad. Además, el andrógino nos invita a reflexionar, sobre la interconexión y la complementariedad de los aspectos masculinos y femeninos presentes en todas las personas, sin importar su identidad de género

“Los andinos travestidos introdujeron una crisis dentro del paradigma patriarcal español, porque la ruptura simbólica del tercer género en el sistema binario de género sirvió con el propósito de crear armonía y complementariedad entre los sexos e invocó el poder y privilegio de la fuerza creativa andrógina.” (Horswell, 2013, pág. 15)

## **1.2. La masculinidad hegemónica**

Como se mencionó en el subcapítulo anterior, lo andrógino como mito fundante de muchas culturales, se convierte en el paradigma que marca otros marcos de interacción, que rompen el concepto de género, entendido este como esa diferencia entre mujer/hombre, que no precisamente deviene, como dice Laurentis (1989); en función del sentido biológico, que en efecto marca una disposición orgánica exclusiva en el cuerpo del hombre y en el cuerpo de la mujer, sino que más bien, dichas disposiciones, son determinadas por esos “*efectos discursivos*” producidos por un entorno que condiciona y norma el sentir y la práctica de los cuerpos, en función de intereses, condicionados por quienes detenta el poder:

“Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja.(2)” (De Laurentis, 1989, pág. 8)

Es precisamente en este sentido que menciona Laurentis, que en Grecia<sup>12</sup> lo andrógino responde a una construcción donde la tecnología del cuerpo, permitió la existencia de prácticas homosexuales, sin impugnarlas y acordonarlas en un marco sexo/génerico. De esta forma la masculinidad se construyó atravesada por la diversidad de prácticas sexuales.

Sin embargo, fueron los romanos quienes empezaron a reconsiderar y establecer una serie de restricciones a las relaciones entre hombres, como señala Pérez (2021). No se culpaba al acto sexual entre hombres en sí, sino al papel pasivo que asumía un ciudadano libre. Es decir, no se castigaba el acto sexual en sí, sino que se sancionaba la masculinidad que se veía vulnerada cuando un *habitante no libre* infringía la norma a través de la penetración.

Esta situación se asociaba, en cierto sentido, con lo femenino. Pero fue a partir del siglo IV d.C. en donde se comienza a establecer marcos jurídicos coercitivos a las prácticas sexuales “contra natura”, que devendrá en las reflexiones de Gregorio y posteriormente en los escritos de Santo Tomás de Aquino, que serán los fundamentos a través de los cuales en la conquista de Abya-Yala y África, se sientan los fundamentos de un nuevo “sistema mundo”, donde lo andrógino es condenado y estigmatizado como “sodomita”.

Es mi intención entonces referirme en este apartado en primera instancia a la masculinidad que fue exportada con los procesos de colonización europea en el siglo XV, que sin duda, es fundamental para tender un hilo hacia la configuración del concepto de masculinidad hegemónica y su influencia en la sociedad actual. La masculinidad hegemónica se refiere al conjunto de normas, valores y comportamientos asociados con

---

<sup>12</sup> Es importante mencionar que aunque en Grecia eran permitidas las prácticas homosexuales, las mujeres estaban inmersas en un sistema de roles, que les dejaba al margen de muchas actividades en la vida pública, como la participación en la política, la construcción del pensamiento, las artes, etc, su vida se limita al cuidado del hogar y la procreación.

la idea dominante de lo que significa ser un hombre en una determinada cultura. Estas normas pueden tener un impacto significativo en la forma en que los hombres se perciben a sí mismos y en cómo interactúan con los demás.

La masculinidad hegemónica se basa en la noción de poder y dominio, donde los hombres son socialmente valorados por su virilidad, fuerza, control emocional y capacidad de proveer y proteger. Esta forma de masculinidad establece un estándar idealizado al que los hombres deben aspirar y que se considera superior a otras formas de masculinidad y a la feminidad. Implica la reproducción de una serie de comportamientos y actitudes que refuerzan el poder masculino y la subordinación de otros géneros.

Siguiendo el relato de Horswell enuncia que ya en las guerras por la reconquista de España, se comienza a configurar el prototipo de masculinidad, mismo que estaba definido por un lado, por el aspecto físico, y por otro por un sin número de cualidades que definían la “hombría”, en relación a la idea de las virtudes que se apegan a ese ideal de hombre como *colaborador de dios* (Pérez, 2021).

Este ideal por tanto, lleva implícito el aspecto de la virilidad, como el signo fundamental que legitima la masculinidad, y que en alguna medida era idealizado en los soldados, esta era una de las razones por las que Pérez (2021) nos habla de que el acto de la sodomía entre los soldados pertenecientes al ejército romano, era duramente castigado, pues quebrantaba el principio de la masculinidad, la cual no podía ser mancillada por cualquier actitud homosexual que deslegitimara; virilidad, fuerza y poder. Al respecto cita (Bordiu, 2000: pág. 39):

La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una carga. En oposición a la mujer, cuyo honor, esencialmente negativo, sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad, el hombre «realmente hombre» es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública.

La apariencia masculina que la diferencia de lo femenino, adquiere por lo tanto, un valor significativo que de forma precisa apoya la creación de ese discurso hipermasculinizado.

La barba grande, el cuerpo robusto y tosco, y la espada como detonante de la virilidad (Horswell, 2013) se convierten en el aditamento que apoya esa construcción performativa del género que como bien menciona Butler (1990: pág. 311) “...está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y control de género.”

Es precisamente entre en el siglo XIV y XV en las guerras de la reconquista de *Hispania* en que se produce la primera configuración del imaginario de lo masculino y luego esta misma versión, será exportada con el proceso de colonización hacia Abya-Yala y Africa, de esta forma se configura el primer sentido de la masculinidad moderna con un rasgo nacionalista y totalitario (Connell, 2003).

Investida además, con toda esa carga semiótica, que en su forma y contenido responden a un gran poder hegemónico, que constituiría un “nuevo orden mundial” donde lo “no europeo” es abobinable y contranatura, y es la representación de lo abyecto y por ende es necesario someterlo a un proceso de exterminio, de la misma manera que Dios exterminó a la viciada, pecaminosa y lujuriosa ciudad de Sodoma, de la cual solo se salva Lot y su esposa, pero esta, al no cumplir la recomendación del creador, de no mirar atrás en su huida, es convertida en sal.

En el relato bíblico de Sodoma, quedan claros dos elementos importantes: por un lado el justificante divino, con todo el derecho para exterminar lo desviado (contra natura), representado en la homosexualidad y por otro lado el castigo a la *curiosidad e inobediencia* de la mujer, que en su afán de no silenciar su mirada, se atreve a ver lo que sucede a su par feminizado, y por esta acción es convertida en estatua para inmortalizar su rebeldía e indisciplina, en tal razón las mujeres y los *sodomitas* se configuran como el *abyecto femenino*.

Desde la colonialidad y a través de todo el proceso de subjetivación/intersubjetivación (Quijano, 2000) que se producen con el proceso de *colonialidad del saber* se impone un régimen de “violencia simbólica” (Bordieu, 2000) que vulnera las sabidurías ancestrales en un proceso de *usurpación simbólica* (Guerrero, 2004) donde se genera un estado *hipnótico* que no permite cuestionar toda la carga simbólica que se recibe, pero a la vez se la acepta como válida, pero que al momento de la independencia colonial en el siglo

XIX, en su defecto no se erradican, de tal forma que queda claro, que ese proceso de colonialidad (Quijano) o de blanqueamiento (Echeverría, 2011), se prescriben en los imaginarios como una verdad, y con ella la colonialidad cobra su propia vida impulsada por las desigualdades.

Desde la perspectiva de la colonialidad de género (Lugones, 2008), la heterosexualidad se impone, como un sistema global e inequitativo, donde la mujer no blanca es sojuzgada por su raza, como animal, y *la mujer blanca / no hombre blanco*, es vista solamente como un objeto que garantizaba la reproducción de la especie blanca/europea. Por su parte el andrógino, en relación a esta polaridad se encuentra marginado, pues la propia constitución de sus prácticas son “contranatura”, y en su desviación y rebeldía son nocivas para el establecimiento de la colonialidad, donde el acto de la penetración define la masculinidad, porque son el símbolo del poder y la autoridad (Bordiu, 2000).

En este contexto el regimen colonial desde la perspectiva de Quijano(2000), ha ido expandiendo sus territorios y marcos de acción, arraigando más sus formas hegemónicas, en el establecimiento de esa relación que el llama *colonialidad /modernidad*, que es un régimen que pese a los cambios y transformaciones históricas, lo vivimos en la actualidad, “La colonialidad del poder, la familia burguesa y el eurocentrismo siguen siendo, sin duda, mundialmente hegemónicos.” (Quijano, 2000: pág14), lo cual ha profundizado más las crisis y ha supuesto la creación de marcos de desigualdad mucho más grandes, que no solamente se encuentra en el plano de lo económico, sino también en la división, sexo /género, que como menciona Rubin (1996), son categorías que estan interrelacionados, pero cada una responde a campos de estudios diferentes.

Siguiendo el estudio de Rubin (1996) *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*, nos habla siguiendo el estudio de Freud y Lacan que, para la homosexualidad masculina, el rechazo al falo estaría implícita con la castración, que es efectivamente lo mismo que pasa con las mujeres, que al no tener falo, se encuentran en una situación de castración, por lo tanto la dominación del género se mira en función de la existencia o no del falo, es por esta razón que la *libidi dominandi* según Bourdieu (2020) se configura en el acto de penetración como un símbolo del ejercicio del poder en la relación hombre /hombre, precisamente fueron los abordajes del psicoanálisis,

vinculados con todo el trabajo que desarrollaron “ los movimientos de liberación gay” que según Connell (2003: pág. 61): “condujeron a la idea de una masculinidad hegemónica.”

Connell apunta además, que la masculinidad hegemónica no solo viene definida en función de la diferencia sexo/genero, sino también, se determina por la interseccionalidad que se establece entre; clase, genero, y raza: Estas interrelaciones, permite reconocer diferentes tipos de masculinidades no hegemónicas, que entran en una relación de sometimiento frente a la masculinidad hegemónica.

Si bien el análisis de Connell es correcto, la autora también intuye que pese a las brechas que existen entre las masculinidades, no se puede negar los privilegios que tienen los hombres que pertenecen a las masculinidades no hegemónicas; de igual manera Fernández (2018), cree que en el fondo no ve un gran diferencia entre las caracterizaciones de las diferentes masculinidades no hegemónicas, por cuanto, la construcción de las normatividades de este “sistema mundo” responden a un ordenamiento falocentrista, y por lo tanto, aunque sean masculinidades no hegemónicas, gozan del privilegio del *falo* como símbolo del poder, y de la *libido dominandi* como símbolo de dominación; Siguiendo a Fernández comenta:

En mi opinión, en esta sociedad todos los hombres son privilegiados, aunque, sin duda, unos más que otros. Analizar los privilegios implica que, en su hacer, se genere una relación analítica con aquellos sujetos desprovistos de ellos: los hombres son privilegiados frente a las mujeres, luego entonces, generar intentos de visibilización de hombres no privilegiados frente a los sí privilegiados, me parece, incluso, una tarea ociosa porque en el fondo no se está desenmascarando la estructura que, justamente, permite y promueve que se privilegie a unos y se des-privilegie a otros/as. (Fernández Chagoya, 2018, pág. 46)

Comparto el planteamiento que tiene Fernández, ya que el privilegio de hombre, deja sin sentido la controversia entre *masculinidades no hegemónicas* y *masculinidades hegemónicas*, de tal forma que el escenario de disputa es por el poder de la masculinidad y no por replantearse cambios estructurales que posibiliten un resquebrajamiento y ruptura del sistema sexo/genero que ha deslegitimado y vulnerado a las mujeres y a las comunidades LGTBQ+, esto se alinea perfectamente a los que anota Rubin (1996: pag.

80) "...que una revolución feminista completa no libraría solamente a las mujeres: liberaría formas de expresión sexual, y liberaría a la personalidad humana del chaleco de la fuerza del género", dejando claro que es importante el abordaje del estudio de las masculinidades desde la óptica del feminismo como también anotan (Connell, 2003), (Thiers, 2013) y Fernández (2018).

Con lo mencionado en los párrafos precedentes se puede observar, que la masculinidad hegemónica dentro de su proceso de construcción, opera en función de dos puntos que son: 1. Construcción social y aprendizaje de la masculinidad hegemónica y 2. Influencia en las relaciones de género y la igualdad.

En cuanto a la Construcción social y aprendizaje de la masculinidad hegemónica: La masculinidad hegemónica es una construcción social que se aprende y se internaliza a través de diversos mecanismos, como la socialización familiar, las interacciones en el entorno escolar y las influencias mediáticas, tal como menciona Bourdieu (2000: pág. 62) "la Familia se impone la experiencia precoz de la división sexual del trabajo y de la representación legítima de esa división, asegurada por el derecho e inscrita en el lenguaje."; de esta manera los hombres son socializados desde temprana edad para adoptar ciertos roles y comportamientos considerados "masculinos", lo que limita su expresión emocional, promueve la competencia y la agresividad, y refuerza la idea de la dominación masculina.

Sin embargo, Connell persiste en aclarar en que la masculinidad hegemónica va cambiando y se va permeando en función de los intereses y constructos del poder que rigen en el momento histórico que vive, por tanto, la violencia y agresividad son respuestas también a regímenes que demandan ese tipo de configuración para el mantenimiento de un orden establecido, a través de la muestra del miedo o terror como pueden ser las guerras o las dictaduras militares.

En torno a este régimen de violencia Connell observa que después de la Segunda Guerra Mundial, el prototipo de masculinidad hegemónica se desplazó hacia otros territorios, que no precisamente se vinculan con una violencia explícita: "La masculinidad hegemónica establece en parte su hegemonía al reclamar la corporalización del poder de la razón y, por lo tanto, representa los intereses de la sociedad como un todo; es un error identificar la masculinidad hegemónica sólo como una agresión física." (Connell, 2003: 225)

El desplazamiento de la masculinidad hegemónica entonces, sucede solo en la forma, pues en ninguna medida repercute en la desacralización del falo, como ese vínculo de poder, por consiguiente, si se la mira en relación a la interseccionalidad de género, no hay desplazamiento en la masculinidad, pues mantiene su privilegio; es por esto, que con razón Fernández Chagoya (2018) habla de la *sospecha feminista*, que se produce, por las desconfianza que tienen las activistas de organizaciones feministas, hacia los *hombres profeministas*, y a los discursos de las masculinidades no hegemónicas:

Este tipo de violencia puede mirarse en los discursos sobre los hombres que se piensan como “nuevos hombres”, es decir, aquellos que niegan su machismo, quienes se posicionan en contra de la violencia pero siguen ejerciendo mecanismos de opresión desde un performance del “hombre bueno”(Fernández, 2018:60)

La categoría de “hombre bueno” que menciona Fernández, me llevan a pensar en las categorías binarias, que no hacen más que reforzar la colonialidad/modernidad, pero que, en ninguna medida irrumpen contra esa estructura, sino más bien la refuerzan, porque esconden el verdadero problema y difuminan las luchas feministas.

Por el lado de la *Influencia en las relaciones de género y la igualdad*, hay que anotar que la masculinidad hegemónica, también influye en las relaciones de género y en la lucha por la heteronormatividad, como única posibilidad válida donde se puedan establecer las relaciones humanas. Al establecer un sistema de privilegios y desigualdades, esta forma de masculinidad refuerza la subordinación de las mujeres y otros géneros no conformes a la norma masculina. Además, puede perpetuar la violencia de género y dificultar la construcción de relaciones basadas en la igualdad, el respeto y la cooperación.

Rubin (1996) también describe en su trabajo sobre el *Tráfico de mujeres*, como a través del tabú del incesto, se genera todo un complejo sistema de normatividades que objetualiza a la mujer, como un bien intercambiable. El objetivo de este intercambio es perpetuar las relaciones de parentesco, organización social y poder; sin embargo, se evidencia también, un complejo sistema sexo/género, que desde la perspectiva del psicoanálisis, evidencia como el falo, cómo elemento simbólico del poder, determina y contruye relaciones heteronormativas; por tal razón el no tener falo, hace de que las mujeres

y homosexuales, que no caben en esos moldes sean subsumidos dentro de un sistema de control y subyugación que domestica los cuerpos, la eroticidad y la vida.

Si la división sexual del trabajo distribuyera el cuidado de los niños entre adultos de ambos sexos por igual, la elección de objeto primaria sería bisexual. Si la heterosexualidad no fuera obligatoria, no sería necesario suprimir ese primer amor ni se sobrevaloraría el pene. Si el sistema de propiedad sexual se reorganizará de manera que los hombres no tuvieran derechos superiores sobre las mujeres ( si no hubiera intercambio de mujeres) y si no hubiera género, todo el drama épico pasaría a ser una reliquia. En suma, el feminismo debe intentar una revolución del parentesco. (Rubin, 1996 : 76)

A pesar de su poderosa influencia, la masculinidad hegemónica no es estática ni universalmente aceptada, existe una gran resistencia y desafío de movimientos contra hegemónicos que desafían los estereotipos y las normas tradicionales de género, promoviendo una masculinidad más inclusiva y diversa. Estos esfuerzos buscan fomentar una mayor libertad de expresión para los hombres, así como promover la igualdad de género y la transformación de las relaciones sociales.

Una propuesta interesante que sale de la retórica de los estudios de las masculinidades y que hace alusión a las formas auténticas de des-construcción de masculinidad hegemónica, supone que el objeto de estudio no sean los propios varones, o bien, no solamente ellos, así como que tampoco sea la categoría “masculinidad” el punto de partida.(Féández , 2018: pág. 50)

Esta perspectiva de estudios de las masculinidades como plantea Fernández (2012), concuerda con el planteamiento de Connell (2013) Thiers (2013) pues realizan una crítica a los estudios de las masculinidades que se enredan entre lo que Fernández (2012) menciona como “nostalgia masculina” lo cual en efecto, no permite hacer una crítica profunda que deconstruya la propia subjetividad heteronormativa y falocentrista, plena de privilegios.

Por esta razón las académicas mencionadas incitan a reflexionar las masculinidades desde los planteamientos académicos feministas, así como también de los estudios de las

disidencias sexuales LGTBQI+, el objetivo es generar conexiones que permiten problematizar no específicamente la masculinidad, sino el género como un sistema de control, que privilegia al varón.

### **1.3. Masculinidad hegemónica el deseo perdido.**

A lo largo de este capítulo, he querido desarrollar lo andrógino, porque considero que es una parte importante, dentro de la configuración de lo que puede llamarse masculinidad disidente, porque como bien se ha dicho, rompe con esos parámetros sexos/genéricos que le han impuesto, desde una mirada falocéntrica, que niega el deseo de los cuerpos, que no es solamente un juego de la carne, sino también una postura política, porque permite quebrantar ese sistema sexo/género que impide que los diversos puedan convivir.

Horswell (2013) sin intentar problematizar la visión del binario, nos hablaba de la existencia del tercer género en los Andes, dejando en claro su existencia en el plano de lo ritual, lo cual sin duda asevera el punto de vista de Eliade (2018), quien también habla del andrógino en ese sentido, sin embargo la presencia del andrógino como bien detallan Connell (2003), Horweel (2013) y González (2013), fue marginada y sentenciada por ser una práctica contra natura. Es por esta razón que lo andrógino (hombre/hombre, Mujer/mujer), y el género femenino, han adquirido esa condición de *abyecto* (Horswell, 2013). La castración disciplinaria, provocada desde lo jurídico, religioso y psicoanalítico, han permitido que estos colectivos encarnen desde sus propios cuerpos, procesos de resistencia y activismo político.

Es precisamente esa disidencia compartida y ese encarnar de sus cuerpos, lo que: (Connell, 2003), (Thiers, 2013) y (Fénandez, 2018) consideran importantes para la configuración del ese sujeto femenino que como menciona Laurentis (1989 : 16)

Por la frase el sujeto del feminismo entiendo una concepción o una comprensión del sujeto (femenino) no sólo distinto de la Mujer con mayúscula, la representación de una esencia inherente a toda las mujeres (que puede verse como la Naturaleza, la Madre, el Misterio, la Encarnación del Demonio, el Objeto del Deseo y del Conocimiento [masculinos], la Condición Femenina Propiamente Dicha, la Femeidad, etc.), sino también distinta de las mujeres, de las reales,

seres históricos y sujetos sociales que son definidos por la tecnología del género y engendradas realmente por las relaciones sociales. El sujeto del feminismo en el que pienso es uno no tan definido, uno cuya definición o concepción está progresando, en éste y otros textos críticos feministas;

La pregunta entonces que queda abierta desde el espacio de las *masculinidades no hegemónicas* (si las hubiere) es: ¿Cómo se construye el sujeto masculino (*si lo hubiere*)?. Esta precisamente, es la pregunta que desarrolla Fernandez (2018), para llegar a la conclusión, de que la encarnación de las luchas en sus cuerpos, es lo que posibilita la construcción de esa subjetividad masculina; sin embargo, como ella misma sostiene y se ha mencionado antes, no se puede hablar de masculinidades no hegemónicas, en un mundo donde “todos los hombres gozan del privilegio de ser hombre” y por tanto gozan de todas las prerrogativas.

En tal medida, queda pensar en un tipo de masculinidad no hegemónica que disienta con el concepto de masculinidad y en si misma se abra espacio en esas “líneas de fuga” (Deleuze, 1995), que como marcas en la historia han dejado las luchas de las masculinidades disidentes, híbridas y andróginas, así como también la de los movimientos feministas, porque son precisamente esas disputas, las que han permitido que los cuerpos se encarnen, no para buscar un reconocimiento dentro de la norma, sino como una forma de quebrantar la norma y por extensión, romper la construcción de género (Rubin, 1996), en tal razón, Fernandez (2018) cree que la única manera de crear un sujeto masculino, es desde la radicalidad de dejar de ser hombre, impugnando su propio cuerpo, y así configurar ese deseo en la interrelación de esos flujos que encarnan la liberación de las formas hegemónicas que configuran la heteronorma falocéntrica.

Si bien como menciona Connell(2003) las masculinidades se definen en torno al proceso histórico que le toca vivir, también hay un desencadenante que no deja que existan cambios estructurales en la configuración de nuevas perspectivas de las masculinidades, es decir, impera un criterio sobre el otro, y se legitima desde un espacio social y culturalmente construido desde hace muchos años, en base a esto Connell (2003:pág. 112) propone: “Necesitamos un modelo para la estructura de género que actúe, por lo menos, en tres dimensiones, que distinga relaciones de a) poder; b) producción y c) catexis (vínculos~ emocionales).”

Cuando habla sobre el poder, Connell se refiere específicamente a las relaciones de opresión que se han ido configurando en torno al poder del patriarcado<sup>13</sup>, como forma de dominio, que somete incluso, siendo las propias mujeres las que son el soporte económico y la fuente de ingresos de sus familias.

Al mencionar la producción, la autora se refiere a las prácticas económicas del trabajo atravesadas por el género, que condenan a la mujer al cumplimiento de tareas menos remuneradas, o en su defecto, a cumplir roles que no son determinantes a la hora de tomar decisiones estructurales, lo cual puede mirarse tanto a nivel de lo público y lo privado.

Y sobre el tercer punto *la Catexis*, Connell (2003: pág. 113) afirma: “el deseo sexual se considera a menudo como algo tan natural, que normalmente se le excluye de la teoría social.”, es decir que en el contexto de las masculinidades, la *catexis* se refiere a cómo se establecen y se mantienen las conexiones emocionales y afectivas de los hombres con ciertos aspectos de la masculinidad hegemónica, es decir, las formas dominantes y valoradas de ser hombre en una sociedad.

De esta forma a través de la *catexis* se asignan y se canalizan energías emocionales, afectivas y sexuales hacia determinados objetos, ideas, símbolos o prácticas, cumpliendo así un papel fundamental en la construcción y mantenimiento de la masculinidad hegemónica. Los hombres internalizan y asignan energía emocional hacia ciertas características y comportamientos considerados "masculinos", como la valentía, el poder, la agresividad, la competitividad, entre otros. Estas características se convierten en objetos de deseo y en fuentes de identidad masculina.

La *catexis*, en este sentido, implica una inversión emocional y afectiva en la construcción y reproducción de la masculinidad hegemónica. Los hombres se sienten atraídos hacia los aspectos de la masculinidad que son socialmente valorados y recompensados, y a través de esta conexión emocional, buscan afirmar su identidad masculina dentro de los sistemas de poder y jerarquías de género existentes.

---

<sup>13</sup>Esta denominación aclara Connell que es dada por el movimiento de Liberación de las mujeres. Cabe mencionar también que con respecto al patriarcado (Rubin, 1996: 47) menciona: “el patriarcado es una forma específica de dominación masculina, y el uso del término debería limitarse al tipo de pastores nómadas como los del Antiguo Testamento del que proviene el término, o a grupos similares”

Estas energías emocionales y afectivas están estrechamente ligadas a los deseos y las atracciones que experimentan los hombres hacia las características y comportamientos considerados socialmente valorados y recompensados dentro del marco de la masculinidad hegemónica.

Por su parte, al hablar sobre el *deseo*, Deleuze y Guatari (2010: 401) proponen: “Los agenciamientos son pasionales, son composiciones de deseo. El deseo no tiene nada que ver con una determinación natural o espontánea, sólo agenciando hay deseo, agenciado, maquinado.”, es decir, que el deseo no es algo intrínseco o preestablecido en la naturaleza de los individuos, sino que surge y se constituye a través de los agenciamientos.

Un agenciamiento, en la filosofía de Deleuze y Guatari (2010), se refiere a la relación dinámica y compleja entre diferentes elementos, fuerzas o entidades que se combinan e interactúan entre sí. Estos agenciamientos son los que dan forma y configuran al deseo. El deseo no es algo dado de antemano, sino que se manifiesta en la interacción y composición de estos agenciamientos.

El deseo está vinculado a las líneas de fuga, a las combinaciones y disociaciones de flujos, y no se encuentra restringido por la represión. El deseo, en este sentido, no se limita únicamente a los impulsos sexuales, sino que abarca una amplia gama de deseos y anhelos que surgen de las interacciones sociales, las relaciones de poder y las estructuras culturales, es decir es un proceso de agenciamiento y devenir. No está determinado por una esencia fija, sino que se construye y se transforma constantemente en relación con los agenciamientos que se establecen. Es una fuerza productiva y creativa que se manifiesta en la multiplicidad de conexiones y relaciones que se establecen en el mundo.

Desde mi mirada, me parece que ambos conceptos, catexis y deseo, apuntan a la idea de que las identidades y las prácticas están influidas por una carga emocional y afectiva que se relaciona con los deseos, atracciones y repulsiones que experimentamos en relación con las normas y los valores de género. Tanto la catexis de Connell como el deseo de Deleuze y Guatari, sugieren que estas energías emocionales y afectivas son producto de procesos sociales y culturales, y están sujetas a la configuración de poder y a las dinámicas de cambio y resistencia.

Pensar en el concepto de las líneas de fuga, como posibles caminos de discidencia es muy significativo porque son “líneas objetivas que atraviesan una sociedad, en las que los marginados se instalan aquí o allá, para hacer un bucle, un remolino, una recodificación. (Deleuze, 1995, pág. 11), desde este planteamiento se puede pensar en las diferentes líneas de fuga y derivas que se han creado desde los estudios y los activismos feministas y LGTBI+, para deconstruir el género, ¿Acaso entonces, no serán estas vías, las que desde el estudio de las “masculinidades” sean las idóneas para deconstruir la masculinidad hegemónica?.

Deleuze menciona que son varias líneas de flujo las que transitan, incluso líneas de diferentes matices, muchas veces contrarias en sus discursos y posturas ideológicas, quizá hay algunas que se alinean mejor al discurso del poder y otras que se alejan radicalmente, por tanto es importante *situarse* como diría Haraway (1991), desde los espacios generados por las marginilidades disidentes que se enfrentan a los procesos de normalización que desde el capitalismo falocéntrico objetualizan los saberes y el ser.

Será desde ese margen desprivilegiado del falo, desde donde se puede encarnar a un sujeto masculino en vías de su propia deconstrucción y donde el deseo, siendo una expresión y manifestación de la *líneas de fuga*, se conecte con la posibilidad de escapar, de disociarse de las normas y construcciones establecidas, y de conjugarse con otras fuerzas y flujos, como mencionada (Rubin, 1996: pág.85)

El sueño que me parece más atractivo es el de una sociedad andrógina y sin género (aunque no sin sexo), en que la anatomía sexual no tenga ninguna importancia para lo que uno es, lo que hace y con quien hace el amor.

En resumen, la masculinidad hegemónica puede limitar la expresión de este *deseo* del que nos habla Deleuze y Guattari (2010), construido en ese devenir de encuentros y desencuentros, y que por lo tanto no es estático y va cambiando transformándose en relación con las líneas de flujo por donde se encuentra, por tanto, pensar en el deseo como un constructo inamovible, hermético es entrar en el juego donde el capitalismo falocéntrico, construye y legitima solo unas formas hegemónicas de saber, de ser y de sentir.

El sujeto masculino (*si lo hubiere*), por tanto, no está en ese condicionamiento que desde el propio poder falocéntrico se quiere instituir para hacer contrapeso a las disidencias feministas y queer. Encarnar el sujeto masculino, es encarnar ese horizonte de la fuga, de la pérdida, y en función de ella, deconstruir esa relación simbólica del falo/poder. El sujeto masculino en resonancia con Rubin (1996) no está en el futuro, sino en el pasado, en ese pasado que nos permite revivir esa esencialidad bisexual; andrógina por la que apela (Butler, 2002), (Rubin, 2012), (Horswell, 2012).

Es importante reconocer la importancia de la diversidad en las expresiones sexuales, fomentar entornos seguros y respetuosos donde los seres humanos puedan ser auténticos y expresar sus deseos y emociones sin miedo a la discriminación o el rechazo. Siguiendo a Preciado en el Manifiesto contrasexual<sup>14</sup>:

es necesario superar la distinción entre producción y reproducción (naturalizada en términos de masculinidad y feminidad, respectivamente) que se sitúa en el núcleo de la división del trabajo dentro del capitalismo heterosexual colonial moderno: la nueva organización política del trabajo no puede lograrse sin una nueva organización política del sexo y la sexualidad. (LASTESIS, 2022, pág. 95)

---

<sup>14</sup> Este texto es parte de la nueva introducción del *Manifiesto contrasexual* de Paul B. Preciado (Barcelona: Agrama 2020, pp. 11-40) y que fue cedido para la publicación del libro de antología feminista *Las tesis*.

## CAPÍTULO 2

### La Performance feminista rupturas y disidencia.

#### 2.1 La performance, la puerta a la disidencia y a la rebeldía.

Resulta interesante acercar los estudios de las “masculinidades no hegemónicas” y del “sujeto masculino”, *si los hubiere*, al territorio de lo performático, sobre todo porque es un lugar que no está definido, lo cual nos invita a pensar que se construye y deconstruye de forma constante en base a las interrelaciones que se dan en un contexto histórico determinado, esto sin duda me lleva a pensar en el concepto de rizoma planteado por Guatari y Deleuze, donde en efecto la indefinición, la pregunta es un valor que desequilibra la masculinidad hegemónica: “un rizoma no empieza, ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “«y...y...y...»”. (Deleuze y Guatari, 2010, pág. 29)

Es decir el performer como rizoma no asume en sí la idea de un cuerpo, sino que es mutable, se hace en función de los devenires, se puede pensar entonces que en ese estado rizomático, nunca se llega a hacer un sujeto masculino o femenino, ya que en la medida que fluye como *conector “y”* entre *ser* y *ser*, nunca llega a ese estado del *ser como* una totalidad, una totalidad que es precisamente la substancia que le enraíza a esa genealogía de árbol, normada y vertical.

El sentido de lo performático por consiguiente, rompe la dirección de la hegemonía totalizadora, poniendo en entre dicho “el flujo de una verdad continua”. Siendo el performer un conector, irrumpe históricamente, para cambiar de dirección, quiebra el flujo normado, con lo cual genera un efecto disruptivo contra el sistema, que desestabiliza toda la estructura, en este camino pueden estar las consideraciones que hacen Golberg (1988) y Cruz (2021) en sus estudios diacrónicos sobre la performance..

Ambos autores, consideran que el inicio de la performance se localiza en el nacimiento de las vanguardias que surgieron a principios del siglo XX, y en cuyas prácticas existía un deseo de proponer nuevas formas de producción, que a la vez que cuestionaban el arte canónico y burgués, espectacular y vacío, buscaban también encontrar nuevas formas de

comunicación que remuevan al espectador, insistiendo en lo que Guatari y Deluze (2010) nos hablan sobre el rizoma, se puede pensar en esa característica de multiplicidad que genera canales que no solo interpelen un punto, sino que atraviese multiplicidad de campos.

Pero al momento de que el creador asume el riesgo, de ponerse así mismo en una situación de desequilibrio, se desprende de esa aura entregada al artista, producto de ese pacto entre la nobleza, la iglesia y arte, este concepto precisamente reflexionaría Walter Benjamin en 1936 en su celebre ensayo sobre “La reproductibilidad técnica”, y que sin duda posibilita que el *artista* se desvista de ese ego patriarcal, ecúmenico, que le ha dado vida y valor a un objeto, convirtiéndose también en complice de un poder patriarcal. “la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “«sentido para lo homogéneo en el mundo» ha crecido tanto, que la vuelve capaz de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único” Benjamin (1936: pág.48).

En esta aparente contradicción entre la homogeneidad y reproductibilidad, se localiza una doble desacralización del objeto, por un lado ese objeto sacralizado, en su homogeneidad se aleja y se torna invisible para el pueblo mientras *mas cerca esta*; y por otro, la reproductibilidad sacraliza al objeto en su propia accesibilidad, de esta forma el objeto, en esa reproductibilidad y objetualización, adquiere un valor aurático.

Es por esta razón que los vanguardistas al poner su cuerpo, ponen en cuestión y debate la pregunta sobre ¿Qué y quién es el objeto?, pues no hay un límite claro, y mucho menos un tiempo, donde ya se evidencia que este juego del biopoder objetualiza el cuerpo del sujeto, através de ese espacio de la vida y la muerte, al respecto Golberg nos recuerda:

La performance fue la manera más segura de trastornar a un público complaciente. Dio a los artistas autorización para ser tanto «creadores» en el desarrollo de una nueva forma de teatro de artistas como «objetos de arte» en los cuales no establecían separación entre su arte como poetas, como pintores o como intérpretes (Golberg, 1988: pág. 14)

Esta capacidad de trastornar, que tenían los artistas que vivieron las vanguardias en sus diferentes formas, tendencias y espacios (futuristas, dadaistas, simbolistas), permite

rastrear una suerte de despojo, fatalidad, y autosacrificio, en un universo donde no era posible la censura y por tanto, la crítica era directa y *encarnada*, muchas de las performance de Marinetti por ejemplo, les condujo a prisión, según el relato de Golberg (1988).

Por esta razón, me resulta sugestivo pensar que dichas acciones, en esencia pueden tener un cierto germen que desestabiliza la *hegemonía patriarcal* desde una mirada masculina, sobre todo porque pone en juego sus propios cuerpos y su vida, enfrentarse al status quo, es salir de la zona de confort del artista y convertir su arte en un *artivismo*, que es precisamente el lugar desde donde se puede interpelar su propia masculinidad y a la vez se pueda resignificar el cuerpo.

Quizá buscar la efervescencia de una práctica antipatriarcal, en las acciones que se desarrollaban en las vanguardias sería hilar muy fino, por lo tanto me quedo con el riesgo contra hegemónico que me parece importante señalar, pues es una línea que consiente explorar los caminos que ha construido el trabajo del performer, que es precisamente un camino incierto, pero que sobre todo inquieta e incomoda al poder, como señala Ferrer (2017: pág. 51): “La performance no esta en el deber ser sino en el ser”

Este “deber ser” del que habla Ferrer es precisamente ese “ser” que desde la perspectiva de Guatari y Deleuze es interrumpido en su transito habitual y rutinario, para convertirse en un flujo de multiplicidades que puede devenir en un “*ser*”, que a la vez también enfrentará ese proceso de interrupción, porque el peligro que se corre, es que “*el ser*” enunciado por Ferrer, devenga en un “deber ser”, es precisamente esta característica del rizoma, la que lo hace performativa, al respecto manifiestan Guatari y Deleuze (2010: pág.14): “la multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino unicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.”

Golberg (1988: pág. 50) al referirse a los antecedentes del café Voltaire que fue fundado en el año de 1916 por “*Emmy Heggins y su marido Hugo Ball*”, nos habla de que el teatro cabaret era un género que ya se desarrollaba en la vida nocturna de Munich. Dentro de estos escenarios, a los cuales él denomina “*íntimos*”, se dieron a conocer innumerables artistas, entre ellos destaca la figura de *Frank Wedekind*, que sin duda me parece significativo, pues como indica la misma *Golberg*, siguiendo la narración de *Ball* dice de

Wedekind: “*en el teatro luchaba tanto por eliminarse a sí mismo como eliminar los últimos restos de una civilización en otro tiempo firmemente establecida*” (Golberg, 1988: pág. 50 ).

Con dicha descripción, me queda claro esa disposición de *Wedekind* de vivir al límite en cada una de sus acciones, su forma particular de encarnar sobre su propio cuerpo, desacralizando ese “deber ser”. Desde su práctica enfrente toda una crítica a la moralidad de su época, que le llevo muchas veces a ser encarcelado, con la consecuente pérdida de sus derechos y pagos altos de dinero por su fianza.

Además dentro de su amplia, polémica y variada carrera artística, me interesa señalar la publicación en el año de 1904 de un libro, que en su tiempo fue censurado, pues su argumento relata los avatares de la vida de Lulu una mujer que en su tragedia, recupera el territorio objetualizado de su cuerpo y lo conduce hacia una vida emmancipada, donde ella es capaz de tomar las decisiones que quiere y necesita, incluso contraponiéndose a las propias censuras del sistema.

Sin duda este tema para inicios del siglo XX, aún era inconcebible, pues la mujer debía seguir el orden imperante, silencioso y privativo de esa construcción del género femenino, donde desde la infancia se *castra* la libertad. Como añade De Barbieri (1993: pág. 155) “ (...) se moldean niñas y niños para aceptar y ejercer la desigualdad y las jerarquías en función del género”.

La Lulu de la obra de Wedekind, se convirtió así en el arquetipo fundante de la *fem fatal*, una mujer que recupera el dominio de su cuerpo y sus decisiones, y aunque pueda ser, que con el transcurso del tiempo ha sido llevada, de manera inevitable al campo de la sexualización y objetualización patriarcal dentro de lo que Foucault y De Laurentis denominan la tecnología del género, pues como añade, De Laurentis (1989: pág. 20): “*la sexualización del cuerpo femenino ha sido ciertamente una figura u objeto de conocimiento favoritos en los discursos de la ciencia médica, la religión, el arte, la literatura, la cultura popular*”, sin embargo, desde mi mirada lo importante es la encarnación del personaje de su propio cuerpo, sabiendo incluso que su propia emancipación puede provocar deseo en el otro, pero es un deseo que parte de esos impulsos de contener, antes que de encontrar un disfrute del cuerpo del otro.

Lulu se convierte en esa mujer que encuentra en la disrupción de las líneas de fuga, espacios para vivir el deseo, que a su vez se forma de las interacciones con su entorno sociocultural. Es decir, el deseo se configura y se moldea a través de los agenciamientos, que son las formas en que el deseo se conecta, se relaciona y se expresa en el entramado de fuerzas y relaciones sociales.

La tragedia de Lulu adquiere un valor trasgresor para su época, pues al igual que los movimientos de las feministas chicanas recuperan la imagen vilipendiada de *Malintzin*<sup>15</sup> y la re contextualizan políticamente, *la Lulu* asume su tragedia no desde el dolor ni la culpa, sino desde asumir su cuerpo, como territorio de confrontación política, siguiendo a Alarcón (1993:34) al respecto comenta: "no sólo está en juego la apropiación y revisión de Malintzin, sino la autoexploración, autodefinición y autoinvención cultural de las chicanas mediante , y más allá de, el sistema y contrato socio simbólico de la comunidad"

Profundizar en todas las implicaciones que se sucedieron en el desarrollo de las vanguardias y las diferencias surgidas entre las diferentes tendencias,<sup>16</sup> sus pugnas y miradas, no es precisamente el objeto de esta investigación, sino más bien: ¿Cómo la performance desde sus inicios marca un lugar disruptivo, para crear líneas de fuga que permitan deconstruir las normas impuestas desde la colonialidad / modernidad?.

Por la razón mencionada, me interesa esas líneas de fuga que concibe la performance a nivel de la práctica política, entendida esta, siguiendo a Guatari y Deleuze (2010), no como ese *agenciamiento máquinico de la política*, sino más bien, como esa capacidad de generar un pensamiento crítico político, que en la fugacidad de las acciones provoque nuevas dislocaciones y líneas de flujo, en cuyo devenir caoticen la estructura hegemónica para configurar nuevas formas de pensamiento.

---

<sup>15</sup> Malintzin, conocida como Malinche, es un personaje histórico femenino, que jugó un papel importante como interprete en el proceso de colonización de México en el siglo XVI, la carga de Malinche es su saber, siguiendo la descripción de (Horswell, 2013) sobre los interpretes se ubican en un tercer espacio, y que de alguna manera en su transculturación protegen en su saber los elementos de su propia cultura como táctica para que no desaparezcan.

<sup>16</sup> Para saber más Golberg y Cruz tienen desarrollado en sus investigaciones, el tema de una forma más extensa ,haciendo un relato cronológico, del futurismo en Italia en Rusia, el dadaísmo en Francia y Viena y el Surrealismo en Francia.

De hecho parte de las diferencias que se producen en el interior del movimiento dadá entre Tzara y Ball, se encuentran en este nivel del *agenciamiento maquínico de lo político*, más que en esa potencia crítica política, que desarrollan a través de sus propuestas estéticas, al respecto Cruz (2021:39) apunta: “Esta resistencia a identificarse con un registro político específico, no implica, empero, que el Dadaísmo, tal y como fue pionero, careciera de sentido crítico”, de aquí se desprende, que la condición efímera de las acciones de los vanguardistas, no significa una vaciedad de contenido y un desconocimiento de la realidad socio cultural de su momento histórico, sino que más bien, lo efímero son golpes que se asestan sobre la estructura, y en la inmediatez y perturbación, abren agujeros por donde transitan esas líneas de fuga que posibilitan la configuración de un pensamiento crítico y disidente.

Esta calidad de ser efímero, como característica de la propuesta artística de las vanguardias, los acompañará hasta su extinción en la Segunda Guerra Mundial, todas esas influencias entonces se desterritorializan hacia EEUU, en donde aprovechando un suelo fértil, y una época de “bienestar económico” como lo describe Fuentes (2020: pág.33) comprendida entre los años 1930-1960, se da la posibilidad, para el desarrollo de nuevas propuestas artísticas, que en sí mismo, vayan mucho más allá del propio teatro<sup>17</sup>, que en cierto sentido fue el lugar del cual procedían. En su relato histórico Golberg (1988: pág.121) añade, que desde el año 1933 son invitados a la reciente escuela de arte Black Mountain College, dos maestros que habían colaborado con la Bauhaus, Josef y Annie Albers, en la inauguración del curso Golberg (1998: pág.121) anota en palabras textuales de los maestros: “El arte está interesado por el COMO y no el QUÉ; no con el contenido sino con la performance del contenido factual. La performance -como se hace-, es el contenido del arte”.

Evidentemente este discurso del *como*, lleva implícito el *concepto*, que es precisamente lo que sostiene y da cuerpo a la acción performática, de tal manera que lo que sucede o sucederá, es algo que no se sabe, está en ese devenir que menciona Deleuze y que se

---

<sup>17</sup> Si bien en todo el trabajo de los vanguardistas se da una hibridación de las diferentes artes como forma de romper las barreras existentes entre ellas, el teatro se convierte en la matriz, en ese origen desde donde se despliegan ese juego para deconstruir el propio sentido del arte. En sus diferentes formas y propuestas, futuristas, dadaístas, simbolistas, y la escuela de la Bauhaus, encontraron en la escena un valioso lugar para experimentar, es por eso que (Golberg, 1988) (Cruz, 2021), trazan los orígenes del performer en esta época.

encuentra entre esos dos puntos de fuga, y que por consiguiente son irrepetibles; podría pensarse en esa relación “mapa”/ “calco” que nos hablan Guatari y Deleuze (2010: pág.18) “Contrariamente al calco, que siempre vuelve «a lo mismo», un mapa tiene multiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance* mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competence*”.

Este concepto del «mapa», me permite visualizar, que esa es una de las razones por la que la performance no puede ser encansillado y por el mismo motivo, su definición, conceptualización y estudio, son complejos y de gran heterogeneidad; Fernando del Toro por ejemplo en su ensayo *¿Qué es performance?* haciendo una crítica a la publicación del libro *Performance de Theory* Richard Schechner dice:

...por una parte, observamos que el problema fundamental de los escritos de Schechner, y de aquellos que se inspiran en su “teoría”, es la ausencia total de una sistematización intelectual, incluso la más rudimentaria. En efecto, en las obras publicadas bajo el nombre de *estudios de performance*, lo que queda claro es la imposibilidad de saber ¿en qué consiste el performance! El *performance* no es jamás definido y esta imposibilidad epistémica y heurística impide producir conocimiento, incluso elemental, sobre el *performance*. (Del Toro, 2014, pág. 16)

La aseveración de Fernando del Toro, sin embargo me lleva nuevamente a ese plano de la indefinición, no como una pretensión de no confrontar el *problema de la cuestión*, sino, sobre todo de permitir que el objeto se vaya definiendo históricamente, porque su misma constitución es rizomática, de tal manera que genera una serie de interrelaciones con otras puntos, donde se puede converger.

Quizá no es que no haya un epistemología desde una mirada arbórea (Deleuze y Guatari, 2010), sino más bien pueden ser epistemes situados que van respondiendo a las particularidades históricas, el mismo Toro (2014) para situar su campo de estudios lo hace desde la mirada desde los estudios sociológicos de Goffman, y de la práctica y teoría de Kaprow, quién como señala también Golberg (1988) y Cruz( 2021), puede considerarse quién inicio la performance propiamente dicho, con la presentación de *18 happenings in 6 parts* (Reuben Gallery, New York, octubre 1959).

Toro (2014) siguiendo a Kaprow, cita que este último, ya había desarrollado un complejo estudio, donde se puede advertir un intento por definir la performance, las tesis desarrollan la descripción de una “multiplicidad” de acciones y actividades que los humanos realizamos en diferentes disciplinas de forma concreta, pero me pregunto: ¿No son estas multiplicidades, esas líneas de fuga que nos habla Deleuze (1995) que de forma rizomática generan una interrelación, pero a la vez inquietad a los agenciamientos maquínicos de la norma?.

Con lo dicho anteriormente, me queda claro que si bien Kaprow genera un marco, este también es difuso y se presta a muchas interpretaciones, pero quizá eso es lo que pretende. Juan Albarrán en su libro *Performance y arte contemporáneo*, extrae lo que manifiesta Kaprow con respecto a su performer *18 happenings in 6 parts*: “ Su forma es abierta y fluida; no se persigue ningún objetivo obvio y, en consecuencia, nada se obtiene de ellas salvo la seguridad de haber presenciado cierto número de sucesos con una atención mayor a la habitual” (Albarrán: 2019: pág. 40)

Desde mi perspectiva, esta fugacidad del performer, no solo se encuentra en el plano de la práctica artística, sino también en todos los planos y niveles con los que el convive, en esta dirección podemos hablar del nivel teórico, activista, político, etc. La performance genera varias líneas de fuga que por su carácter rizomático, produce también una multiplicidad de significados, por lo tanto, en la interrelación con otras ciencias, el performer en su performatividad, cambia para ser un objeto de estudio, pero a la vez se libera de los propios estudios, para entablar diálogos con otras subjetividades que pueden devenir de los movimientos sociales, o como en este estudio, un camino para enfrentar ese agenciamiento maquínico, que determina la masculinidad hegemónica.

Precisamente, es esa característica evanescente de la performance, lo que desconcierta, y es una de las razones principales, por la que se trata de darle un cuerpo, una presencialidad, ya sea para demandarla, para estudiarla, venderla, o mitificarla.

El peligro entonces que corre la performance frente al poder del neoliberalismo es la fetichización y objetualización de la propuesta artística como mercancía, es por esta razón que alude Tylor (2018: pág. 106) “Aunque la exigencia del **PERFORMER** haya infiltrado todos los espacios en todo momento, hay que recordar que el performace, por

su inestabilidad, es tan vital para desafiar los sistemas de poder como lo es para sostenerlos” .

De cierta manera lo dicho por Tylor (2018), da pie para reflexionar sobre la “característica de ruptura asignificante del rizoma”, desarrollada por Deleuze y Guattari (2010: pág. 15), según los autores, esta se refiere a un evento o acontecimiento que interrumpe y desestabiliza el orden establecido y las estructuras de significado. Es una ruptura que no puede ser comprendida o integrada dentro del marco existente de significados y relaciones sociales. Sin embargo también complementan su discurso añadiendo: “existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera, desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas.” (Deleuze y Guattari;2010: pág. 15).

Es precisamente esa “reestratificación del significado” que nos hablan (Deleuze y Guattari; 2010) en función del rizoma, que desde mi perspectiva, tiene mucho que ver con lo mencionado por Tylor en relación a la inestabilidad de la *performance*. Tal vez precisamente esa sea la razón por la que la misma autora dice: “...mi interés particular en el performer radica no tanto en lo que es la performance sino en lo que este concepto nos permite hacer” (Tylor, 2015: pág. 51)

Esta cualidad del performer del “hacer” como menciona Tylor, adquiere una resonancia en el plano de lo político y subversivo, y a la vez invita a reflexionar en prácticas artivísticas que pongan en cuestionamiento esas construcciones que se han tomado como normadas; en el caso de esta investigación, hablo del desquebrajamiento de la *masculinidad hegemónica* como construcción maquínica de un orden neoliberal falocéntrico y heteronormativo.

De esta forma, el performer en su “hacer”, en esas *líneas de fuga* trazadas por la crítica feminista, transfeminista y queer, *desterritorializa* el sentido de los significados que se sujetan a esas estructuras simbólicas que han perpetuado y estructurado ese sistema de privilegios *masculino* contruidos desde la antigüedad. En concordancia con lo añadido dice Connell (2003: pág. 314): “*lo que se necesita es una recorporalización para los hombres, una búsqueda de formas distintas de usar, sentir, y mostrar sus cuerpos.*” .

## **2.2 La performance feminista, cuerpo y sujeto femenino.**

Este apartado sobre la performance feminista, cuerpo y sujeto femenino, se centra en la relación entre la performer feminista, su cuerpo y la construcción del sujeto femenino en el contexto del arte y la performance. La performance feminista ha surgido como una respuesta a la opresión de género y cómo una forma para desafiar y subvertir las normas patriarcales y las construcciones de género dominantes.

En el mito de Medusa, se relata que ella era una de las tres hermanas Gorgonas, sabias y monstruas, pero que a diferencia de sus dos hermanas, ella era humana y de una belleza incomparable; por todos sus atributos fue elegida para ser sacerdotisa en el templo de la Diosa Atenea. Tan grandes eran sus atributos, que Poseídon, no pudo contener su sed de lujuria y la violó. Atenea al enterarse del fatídico suceso, castiga a Medusa, la convierte en un ser monstruoso con cabeza de serpiente, para que todo aquel que la viere, se convierta en piedra, luego de maldecirla la proscribió a vivir lejos de cualquier forma de vida.

Perseo, el joven semidiós, era hijo de Dánae y Zeus, fruto de una unión que tuvo origen en una violación. Su historia comienza cuando fueron acogidos en la isla de Serifos, gobernada por Polidectes. Este último, urdiendo un ardid, envió a Perseo en busca de la cabeza de Medusa como regalo de bodas, sin que el joven comprendiera en ese momento las verdaderas intenciones del rey.

La realidad era que Polidectes deseaba a la madre de Perseo, Dánae, y había ideado el plan para deshacerse de él. Pero con la ayuda de Afrodita y Hermes, Perseo logra cumplir su misión: corta la cabeza de Medusa, lo que da origen al nacimiento de dos seres asombrosos, el gigante Crisaor y el majestuoso Pegaso.

De regreso a casa el joven héroe, salvará a Andrómeda de las fauces del monstruo marino Cetón, se casará con ella y al llegar a la isla de Serifos, liberará a su madre Dánae de las garras de Polidectes, cuando este, en su ansiedad mira a Medusa y se convierte en piedra. Perseo después de su hazaña entregará, la cabeza de Medusa a Atenea y esta la colocará en su escudo.

En este mito se incscribe tres elementos importantes: 1. El estigma al cuerpo femenino 2. La subestimación a la sabiduría y a la capacidad creadora femenina y 3. Negación a la autodefinición, es decir al sujeto femenino.

Perseo el joven adolescente, que perfectamente puede ser un *erómeno*<sup>18</sup>, para salvaguardar a su madre sale del *ginecio*, de su entorno femenino, para ir en búsqueda de la cabeza de Medusa, pero al igual que su madre Dánae, Medusa también ha sido violada, los cuerpos de ambas han sido profanados, y por tanto ambas comparten la condena a la proscripción y condena de su cuerpo.

Perseo al cortar la cabeza de Medusa, libera al caballo alado, al gigante, y a la propia gorgona, deja un *cuerpo sin órganos* (Deleuze y Guatari: 2010) para reconstituirse en el cuerpo colectivo, pues también libera a su madre Dánae, y a todas las mujeres violadas en su entorno. De esta manera el cuerpo de Perseo en su androginia, se transforma en el cuerpo de Medusa, para clamar el colectivo.

Perseo /Medusa, convierten a Atlas en piedra, liberan a Andrómeda del monstruo marino, y liberan a su madre de Polidectes, es decir, es la sabiduría y la esencia creadora de Medusa, donde Perseo asume un papel de intermediario, como esa definición que hace Horswell (2013), cuando habla del tercer género en el plano simbólico para restablecer el equilibrio entre los pares, masculino/femenino.

La cabeza de Medusa es entregada a Atenea, ¿Pero quién es Atenea?, esta diosa nació de la cabeza de Zeus, portando casco, espada y traje militar, por eso ella asume un rol hegemónico masculino, porque ella misma es la idealización masculina de la mujer, es por esta razón que Atenea no condena a Poseidón por el acto de violación, porque siguiendo a Rita Segato [en LASTESIS, 2022], él hace lo que el estado demanda que se haga, para mantener el sistema opresivo al género femenino, por tanto la diosa de la guerra, condena y estigmatiza al cuerpo y a la belleza de Medusa, más no al violador.

Al ser transformada Medusa en un monstruo, con cabeza de serpientes, es *condena in situ* a la soledad, evitando de esta manera que los hombres se le acerquen por que ella es

---

<sup>18</sup> Los éromenos eran los jóvenes que tenían una relación pederástica con un adulto, como una posibilidad de conocimiento y aprendizaje, las implicaciones de esta relación pederasta en la Grecia Antigua eran consentidas y a diferencia del significado de hoy, no existía una objetualización.

la perdición, la lujuría. De esta manera se estigmatiza su belleza y sus atributos de sacerdotisa: sabiduría, creatividad y autonomía, son condenadas al olvido.

Los hombres se convierten en piedra porque solo ven en Medusa al objeto deseante. Perseo en cambio, en su esencia andrógina, busca liberar a Medusa del agenciamiento máquinio, a través de generar un deseo que interaccione con su historia femenina, por esta razón el ve a Medusa a través del espejo/escudo como un cuerpo obligado a esconder su esencia, por eso corta su cabeza y al hacerlo, libera a Medusa, a su madre, y a el mismo. Posterior a eso Atenea recupera su subjetividad cuando coloca la cabeza de Medusa en su escudo. Atenea es cuerpo y cabeza, son dos a la vez y son uno, es un cuerpo sin órganos siguiendo a Deleuze, un cuerpo que se reconstituye en esas líneas de fuga para ser sujeto político de su historia, de su tiempo.

Me he referido en esta introducción a Medusa, pues comparto la mirada de muchas investigadoras y académicas feministas, que como menciona Beitia (2012: pág. 14): “les ha movido ese deseo de recuperar la genealogía femenina en todos los ámbitos del saber y las han escuchado más allá de los estereotipos de género”. (Pérez J, 2012) en su *Historia del feminismo*, desarrolla esa genealogía de la lucha de las mujeres europeas desde el siglo XVI. Dicha disputa llegó a su época más efervescente en el siglo XIX, debido al desarrollo industrial, y a la incorporación, a la fuerza productiva, de mano de obra femenina, debido por un lado a las guerras y por otro al desplazamiento que desde los pueblos se genera a las ciudades.

Por esta razón y siguiendo a Pérez J. (2012), el feminismo de las sufragistas, que se da a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, surge como una necesidad de mejorar las condiciones laborales de las mujeres, no solo a nivel económico (pues sus salarios eran reducidos en comparación al de los hombres) sino también, para garantizar condiciones dignas de trabajo, además de exigir también, acceso a la educación, y la vida política, y de esta manera garantizar la creación de nuevas leyes que les permita gozar de derechos hasta entonces exclusivos de los hombres.

Sin de dejar de reconocer la capacidad organizativa, para cambiar el paradigma que se mantuvo desde la época liberal (siglo XVIII), donde “se implantó un nuevo orden social que estructuró la sociedad en dos esferas, la privada y la pública” (Pérez J, 2012: pág. 97), en alguna medida, las ganancias obtenidas en términos de derechos por el *Feminismo*

*sufragista*, fue subsumido, pues no solo se enfrentaban al poder de estado heteropatriarcal, sino se enfrentaban al dispositivo y constructo de la *familia*, que reproducía en el hogar, la misma política del estado falocéntrico.

En el sentido antes mencionado y como apunta (Pérez J, 2012: 22) “Romper el papel de madre y esposa no lo aceptaban ni siquiera los teóricos más revolucionarios”, en tal circunstancia, la aceptación de los cambios que históricamente se sucedían para bien del conjunto femenino, pasaba por un filtro y análisis de la masculinidad hegemónica. Es por esta razón, que el mismo Pérez J. (2012) añade; que los hombres consideraban al trabajo que las mujeres realizaban fuera de casa, como una extensión de las tareas domésticas.

El trabajo artístico, por tanto no estaba alejado de esa realidad, en el relato histórico que Golberg (2012) desarrolló, queda claro que la presencia de las mujeres artistas a principios del siglo XX estaba subyugada e invisibilizada. Si bien participaban en las acciones desarrolladas por los vanguardistas, su trabajo pasaba desapercibido, incluso su labor como diseñadoras, en alguna medida puede ser subestimado, venido a menos, por esto que señalan (Pérez J, 2012), (Bordiu, 2000), (Connell, 2003), en relación de los roles y los trabajos predestinados a la mujer. Lo dicho también lo manifiesta Hemus [en Cruz, 2012:56] , pues ella se refiere a dos cosas: en primer lugar que la danza era vista como un actividad “propia de las mujeres”, y dos que la mujeres imprimían por medio de la danza, una emoción que las llevaba a ser “expresivas” a diferencias de sus compañeros que “jugaban”.



Ilustración 0-1 Claude Cahun (Francia 1894-1954)

Caso aparte dentro de este análisis resulta el trabajo de la artista y filósofa francesa Lucy Renée Schwob, que adopta el nombre de Claude Cahun (1894-1954) por considerar que este tiene un género fluido, y que deja también libertad a la ambigüedad, su trabajo artístico irrumpe en la vanguardia, pero desde una visión que trasciende el propio vanguardismo por su posición artista y por contraponer también el binario, como un determinante que no solo condena el cuerpo , sino que restringe las libertades. De ella pervive su serie fotográfica transgénerica, y andrógina, que si bien hoy se

ha vuelto en un referente dentro del proceso de construcción de genealogías del arte queer, es revolucionario e inquietante en su época.

Estas tensiones que menciona Hemus entre “ellas son expresivas” y “ellos jugaban”, tiene que ver con lo que (Bourdieu, 2000) denomina: “dominación simbólica”, donde se da por naturalizadas algunas relaciones por parte del dominador, para justificar su poder frente al dominado. El problema de estas caracterizaciones, es que se inscriben dentro de un orden simbólico falocéntrico, donde en si, nos es importante la actividad, sino el significado que se construye desde el poder de esa actividad, y que valga anotar, no pudo ser modificado con el feminismo de las sufragistas:

las mismas tareas pueden ser nobles y difíciles cuando son realizadas por unos hombres, o insignificantes e imperceptibles, fáciles y triviales, cuando corren a cargo de las mujeres, como lo recuerda la diferencia que separa al cocinero de la cocinera, al modisto de la modista; basta con que los hombres se apoderen de tareas consideradas femeninas y las realicen fuera de la esfera privada para que se vean ennoblecidas y transfiguradas: (Bourdieu, 2000, pág. 45)

Continuando con lo que menciona Bourdieu, en el sentido de esta apropiación por parte de las tareas consideradas como femeninas, se puede pensar no solamente en la apropiación de las actividades, sino en algo que es mucho más peligroso, la apropiación de los discursos, esto era, a lo que en el primer capítulo se refería (Férrandez Chagoya, 2018) con respecto al miedo y la duda de las feministas tienen “a las nuevas masculinidades”. Apunto este detalle, porque pese a que los cambios que se produjeron con el movimiento de las sufragistas, en EEUU y Europa fue significativo, el propio proceso de lucha y organización político feminista, fue subsumido por la garras de la espectacularización del poder falocéntrico.

La publicidad utilizó de este modo los elementos de las reivindicaciones feministas, aunque sin proclamar que se readaptaban para vender. Aunque fuese con esa finalidad mercantil, no cabe duda de que las campañas publicitarias reforzaron otra imagen de la mujer, la de esa mujer moderna con derechos y con libertades, porque dieron por supuesto que eran asumidos masivamente por las mujeres de las distintas clases sociales. (Pérez J, 2012:150)

De esta forma, tras la Segunda Guerra Mundial, sobre todo la mujer de clase media, al tener acceso a la educación, a un trabajo estable, y a mejores condiciones de vida, el feminismo redefine su lucha, y en consiguiente, sus intereses se desplazan a recuperar el territorio de su cuerpo, la regulación de la maternidad y el cuidado de sus relaciones. Si bien como menciona Pérez J (2012) estas luchas fueron absorbidas y podría decirse convertidas en un *agenciamiento maquínico* (Deleuze y Guatari, 2010) que fetichizaba el cuerpo de la mujer, como objeto de deseo *máquinico*, se genera también *líneas de fuga* que permiten reinventar esas dinámicas absorbentes a través de las cuales el poder falocéntrico trata de objetivar los cuerpos y los deseos.

A nivel artístico también se vive ese desplazamiento histórico que provoca el feminismo, los experimentos que se desarrollaron en arte *Black Mountain Colleague* en EEUU en los 50, responden a ese proceso histórico, aunque también es importante destacar la influencia de la Bauhaus, que en su tiempo desarrollo una gran investigación en torno al trabajo del cuerpo, el tiempo, y el espacio. Los experimentos que desarrollaron recuperan la subjetividad del cuerpo femenino, rompiendo ese pensamiento misógino y determinista sobre la danza, que tenían los dadaistas en su época. Por tanto, desde la danza se comienza a construir nuevas formas de exploración del cuerpo, no sujeta a esa forma establecida, canónica, que daba más sentido a la belleza y estilización del cuerpo, como era el caso del ballet clásico o incluso el ballet moderno de Graham.



Ilustración 0-2 Charles Ross, "Qui a mangé le baboon", 1963, Judson Memorial Church. Foto Peter More

Expandiendo los experimentos que Cunnigan y Cage desarrollaron en la *Black Mountain Colleague*, un equipo multidisciplinar de bailarinas y bailarines, artistas visuales, y compositores, crearon La *Judson Dance Group*, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown. Lucinda Childs. Steve Paxton, David Cordon.

(Golberg, 1998). Esta compañía es importante pues traza nuevos horizonte de las prácticas del cuerpo en la escena, trazando un camino hacia la postmodernidad, Yvonne Rainer [en Golberg, 1988: 116] en su "No manifiesto sugiere:

«NO al espectáculo, no al virtuosismo no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido, no al atractivo y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a las imágenes de pacotilla, no a la implicación del interprete ni el espectador, no al estilo, no a la afectación, no a la seducción del espectador por medio de las tretas del interprete no a la excentricidad no al movimiento, ni ha ser movido.»

El manifiesto de Rainer de 1962, sin duda es una respuesta a toda la espectacularización generada en la sociedad de consumo, que indirectamente también se robo los presupuestos de las luchas feministas, objetualizo los planteamientos de liberalización de la mujer, convirtiendo en fetiche los cuerpos como pretexto de libertad. De esta manera desafían la objetificación y la sexualización, y redefinen la noción de belleza . Como icónicas performer que responden a esa lucha se puede enunciar a Niki de Saint Phalle (1961), Yoko Ono (1964), Shigeko Kubota (1965) y Esther Ferrer.



Ilustración 0-3 Niki de Sainte Phalle, *Les Tirs*.

Niki de Sainte Phalle, de origen francesa es parte de la corriente de *Nouveau Réalisme*, (Cruz, 2021) irrumpe en el mundo del performer con su trabajo “Les Tirs”, en este obra ella emula el juego de los disparos en las ferias, pero la creación sobre la cual se dispara, hace una alegoría a todo ese conjunto de simbologías que perpetúan la “dominación simbólica” falocéntrica y machista, como indica Cruz (2021: pág. 298): “Niki dispara no sólo contra la hegemonía estética establecida por el Expresionismo Abstracto y su trasunto europeo, el Informalismo, sino también contra la estructura patriarcal que ambos vigorizan”.

Siguiendo el relato de Cruz (2021), enuncia que la performance de las artistas japonesas: *Cut Piece 1964* de Yoko Ono y *Vagina Painting (1965)* de Shigeko Kubota, son consideradas dentro del movimiento *fluxus feminista*, aunque también Cruz lo hace sin afirmar, por la misma razón que manifiesta que el fluxus es complejo de definir por la propia disimilitud de sus propuestas, sin embargo, tanto *Cut Piece* como *Vagina Painting* están tanversalizados por un crítica al cuerpo de la mujer como objeto y fetiche sexual.

En *Cut Piece*, Yoko Ono, a través de la intervención del público de cortar sus prendas de vestir mientras ella esta sentada inmóvil, se convierte de ser objeto a sujeto, pues su mirada acompaña a quienes han accionado en su cuerpo, de tal forma que la presa se transforma en cazador, y el cazador en presa.



Ilustración 0-4 Shigeko Kubota, *Vagina Painting*

En *Vagina Painting* de Shigeko Kubota, en cambio a través de pintar en un lienzo en blanco con una brocha de color rojo en su vagina, construye un discurso desde el *action painting* (Cruz :2021), desde su propia corporalidad femenina, ella misma se convierte en objeto y sujeto de su propio discurso político, saliendo de su subalternidad

como mujer y como creadora, no necesita poner su cuerpo al servicio de “otro artista”, para que hable por ella. Un acto de rebeldía y de “recuperación de su genital como fuente de creatividad artística” (Cruz, 2021:367).

En 1960 fue traducido del francés al inglés el libro escrito por la filósofa francesa Simone de Beauvoir denominado *El segundo sexo* (Pérez J, 2012), el alcance de este pensamiento es importante pues con su tesis *No se nace mujer, sino que hace*, construye un nuevo marco de estudio, donde plantea en efecto que la cultura androcéntrica no ha permitido a la mujer contruirse como sujeto de su propio devenir, debido a todo un conjunto de normativas que le han impedido ser.

Comparando lo que manifiesta Beauvoir con el mito de Medusa que se desarrollo al inicio de este capítulo, Atenea es un representación femenina, una idealización de la mujer desde la perspectiva del hombre, si bien tiene las cualidades masculinas, no es un hombre, es decir esta subsumida de forma eterna a su condición de mujer, por lo tanto, es su deber someterse a las imposiciones y normatividades impuestas desde la masculinidad hegemónica.

Atenea entonces, se hace sujeto cuando reconoce que la esencia de su genealogía reposa en Medusa (Beitia, 2012), al momento de portar sobre su escudo la cabeza de Medusa (símbolo de autodeterminación y sabiduría), se reconoce como mujer con un legado histórico, de despojo, de humillación, pero de rebeldía, lucha, y saber.

La cabeza cortada de Medusa, es el símbolo de la liberación de esos *estratos* que nos hablan (Deleuze y Guatari, 2010), que son las capas sociales, políticas y culturales que conforman la organización jerárquica y estratificada de la sociedad. Estos estratos engendran sus "C<sub>s</sub>O" (Cuerpos sin Órganos), que representan formaciones y estructuras totalitarias y fascistas donde las singularidades individuales pueden florecer.

Sin embargo también la otra variante que tienen los C<sub>s</sub>O (Deleuze y Guatari, 2010) es una liberación de las estructuras y estratos. Este tipo de C<sub>s</sub>O se refiere a un proceso de destrucción creativa de las organizaciones y jerarquías establecidas, abriendo posibilidades para la multiplicidad y la singularidad, de esta manera el cuerpo sin órganos es un estado en el cual los órganos y las estructuras fijas y jerárquicas del cuerpo son desmontadas y desarticuladas. Es un cuerpo liberado de las funciones normativas y los códigos sociales que lo limitan y lo codifican.

Es precisamente en esta segunda composición del proceso del C<sub>s</sub>O, que ya a finales de la década de los sesenta del siglo pasado, el proceso de la segunda ola del feminismo entra en una etapa de colectivización y lucha política mucho más intenso, donde se expande su marco de acción, no solo en relación a las problemáticas propias que como mujer enfrenta, en temas como violencia de género, aborto, etc., sino también, que su compromiso se expande a problemáticas que se interrelacionan con la lucha feminista, de forma general mencionaré: la guerra de Vietnam, el hippismo, los movimientos ecológicos, el racismo, las revueltas del mayo del 68 en Francia, las revueltas de Stonewall, muerte de estudiantes en Tlaxcoalo en México 68, la epidemia del Sida (década del 80) etc.

Precisamente es en esa época, donde se posiciona la *performance feminista*, como una propuesta artística, que une arte, política, activismo y pensamiento crítico.

Lo particular de la práctica artística feminista es su interrelación directa, por un lado; con los estudios de género, que poco a poco se fueron posicionando desde los ámbitos académicos; y por otro lado, con la participación y presencia de los movimientos activistas, y organizaciones sociales. Al respecto Joan Semmel dentro del documental "Not for sale" comenta:

“Si las mujeres dejan de estar en una posición en la que la sexualidad se utiliza contra ellas dejarán de estar sometidas y se volverán activistas, quizás cuando sean activistas ya no les guste tanto la estructura familiar. La familia y la maternidad ya no serán tan sacrosantas” (Joan Semmel sexuality and Censorship panel 1975) (Cottingham, 1998).

La práctica artística de las performers feministas, entonces es la resultante de amalgamar un tejido complejo, en el que se construye un sin número de interrelaciones rizomáticas, que permiten dar contenido, estructura y vigencia a las acciones artísticas. Además cabe mencionar, que son de una gran variedad, pues las visiones estéticas responden a necesidades y enfoques diversos, pero siempre inmersas, dentro de la propia temática feminista, de esta forma el pensamiento feminista en sus diferentes vertientes es la base conceptual, desde donde se crea diferentes *líneas de fuga*.

Un caso excepcional, es el de la artista austriaca Waltraud Höllinger, quién adoptó el nombre de VALIEX EXPORTS. En el año (1969) desarrolló en un cine<sup>19</sup> su acción Genital Panic, ella entro vestida con un pantalón que tenía una raja en la entrepierna, si bien esta acción en su tiempo, tejida por el relato que entro con una metralleta en un cine



Ilustración 0-5 Waltraud Höllinger, Genital Panic

porno ha sido desmentido por la misma Waltraud, queda vivo ese relato disruptivo, donde la objetivación del cuerpo en el porno se opoca, con la presencia de ella portando la metralleta, símbolo fálico que le permiten decidir sobre su sexualidad y su deseo.

De esta manera la acción de Waltraud Höllinger pone en disputa “el falo”, que lleva a reflexionar en lo que manifiesta Rita Segato en su ensayo *Estructura del género y el mandato de violación*: “La expoliación de lo femenino -por la fuerza, por el robo- se expresa aquí de una manera asombrosamente cerca de la máxima lacaniana según la cual « la mujer es el falo» mientras que «el hombre tiene el falo» (Lacan,1977, pág. 289)” (LASTESIS, 2022, pág. 223)

<sup>19</sup> En su Propio relata Waltraud Höllinger desmitifica el mito construido en torno a esta acción, que ella entro con una metralledora a un cine porno, esto también es aseverado por Albarrán (2019, pág. 48)

Es importante mencionar que la performance feminista comienza a definir sus propias vías de creación estética políticas a partir de los años 70 hasta la actualidad, con una producción que abarca grandes representantes, tanto en EEUU, como en Europa, Asia, y Latinoamérica. La performance feminista se caracteriza porque conlleva un trabajo artístico que se va deconstruyendo de forma permanente, encontrando entre sus contradicciones nuevas líneas de fuga, es decir tiene una presencia rizomática que genera interacciones y tejidos, transversalizados también por una presencia teórica y un pensamiento crítico político.

Cabe mencionar, que pese a que no todas las performers se identifican plenamente con la categoría de la *performance feminista* (Cheng, 2002), (Cruz, 2021), en un sentido que enmarque y limite su propio discurso, eso no quiere decir, que sus propuestas no dejen de tratar temáticas inherentes al tema de género, y con un firme compromiso político.

El concepto “lo privado es político” acuñado por la académica y activista Kate Millett, pone al cuerpo, en una confrontación política con el sexo asignado, normalizado y cosificado; el cuerpo se convierte en sí mismo, en un dispositivo discursivo con trascendencia política, de tal forma que el sexo como órgano reproductivo pierde su hegemonía, y se convierte en un elemento desde donde se enuncia un nuevo cuerpo liberado y político, capaz de tomar sus propias decisiones.

En la performance *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, la performer leyó un manifiesto mientras extraía un rollo de papel con un texto enrollado dentro de su vagina. Esta acción, que libera al pegaso y el gigante Crisaor de su adentro, desafiaba las normas de género y ponía en evidencia el cuerpo como productor de significados y significantes, y no solo un fetiche.

Faith Wilding por su parte en la performance *Cleaning the House* (1972) limpiaba una habitación mientras recitaba una lista de tareas domésticas y reflexionaba sobre el papel de la mujer en el hogar y la sociedad, cuestionando esos roles impuestos desde un orden determinista y patriarcal.

*The Dinner Party* (1979) de Judy Chicago, es una gran instalación que representa la historia y los logros de las mujeres a través de la historia. Cada lugar en la mesa está dedicado a una mujer destacada, la gran construcción triangular evoca muchos elementos simbólicos que tienen que ver con la matriz, y la mujer como fundamento de la historia .



Ilustración 0-6 Marina Abramović, *Rhythm 0*.

Marina Abramović, en *Rhythm 0* (1974) expone su cuerpo en una sala con 72 objetos diferentes, desde plumas hasta cuchillos afilados, y permitió que el público hiciera lo que quisiera con ella durante seis horas. Esta obra puso a prueba los límites del poder, la violencia y la delgada línea que hace posible ser parte de esos agenciamientos maquínicos y de un deseo encaminado por el poder.

Martha Rosler en *Semiotics of the Kitchen* (1975), utiliza la metáfora de la cocina doméstica, para explorar temas de género, poder y roles sociales. Con una crítica y un humor mordaz, Rosler subvierte los estereotipos tradicionales de género asociados con el espacio doméstico y el trabajo de las mujeres. Rosler y Weisnstock [ en Cruz (2021: p.464], comenta : “Ella piensa que habla voluntariamente, pero, al actuar dentro de ese sistema, termina por ser instrumentalizada: cada vez que nombra un objeto, se nombra asimismo como instrumento de dicho sistema de producción”

La artista cubana Ana Mendieta en *Siluetas Series* realizada entre (1973-1980), se enfrenta al sentido de la inmanencia, al cubrirse su cuerpo con materiales naturales como barro, fuego, hierba o sangre, creando siluetas efímeras en el paisaje, pero cuestionando el devenir del ser humano en la era del consumo. Al explorar la conexión entre el cuerpo femenino y la tierra, abre diferentes líneas de fuga que van desde el ser migrante latina, mujer, y artista.

La obra "Íntimo y personal" se basa en una partitura conceptualizada por Ester Ferrer en 1971, en la cual de alguna manera se inscribe lo que ella misma profesa “la performance es lo que será, lo aleatorio, el cambio” (Ferrer, 2017, p. 52) , de esta manera se enfrenta a un



Ilustración 0-7 Ester Ferrer, *Íntimo y personal*.

proceso de medición de las partes de su cuerpo, y también de los asistentes, por lo tanto esta medición, esta supeditada al cambio, pues lo que ahora es mañana no sera, si bien Ferrer no se considera feminista, su trabajo tiene muchos elementos que le acercan a la performance feminista (Cruz, 2021).

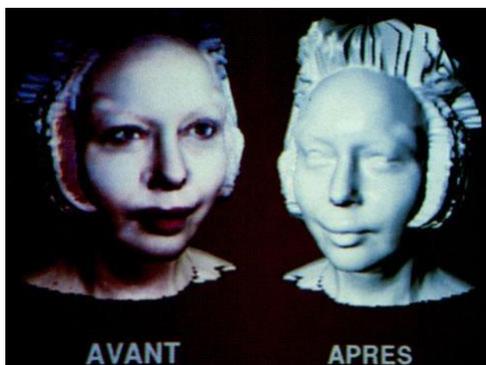


Ilustración 0-8 Orlan, *The Reincarnation of Saint Orlan*

Haciendo un gran salto histórico me parece importante el trabajo de la artista Orlan "The Reincarnation of Saint Orlan" (1990-1993), ella responde a una línea mucho más contemporánea y radical, en esta performance ella se sometió a varias cirugías plásticas mientras estaba despierta y transmitía el proceso en vivo a través de videovigilancia. Estas acciones mientras desafiaban los ideales de belleza y cuestionaron los roles de género, también marcan un precedente en cuanto a la espectacularización de los cuerpos, por medios digitales y en vivo, de tal manera, que rompe las temporalidades y expande también el concepto del cuerpo hacia el plano de lo mediático y la tecnopolítica complejizando mucho más el devenir.

El trabajo de la performer mexicana Rocío Boliver, también conocida como La Congelada de Uva, en su performance "Cierra las Puertas", en un línea similar a lo que en los sesenta desarrollo *Waltraud Höllinger*, aunque más provocadora, se incerta un cristo en su vagina, para luego zurcir sus labios con la imagen de cristo dentro (Tylor, 2018). Siendo México, uno de los países de Latinoamérica donde mayor cantidad de feminicidios y transfeminicidios existe, y de forma contradictoria la Virgen de Guadalupe es la Santa Patrona, la acción devela esa hipocresía falocentrista que se oculta tras el

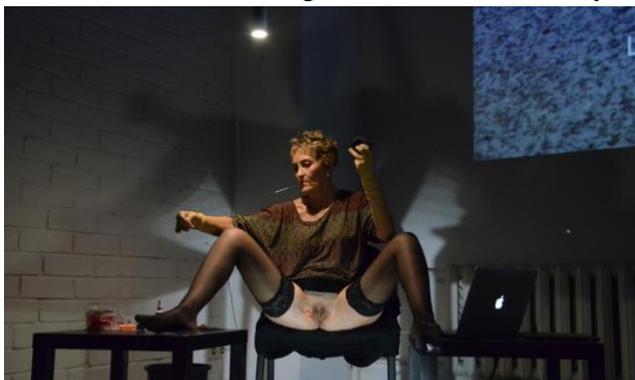


Ilustración 0-9 Rocío Boliver, *Cierra las puertas*.

velo de la virgen, entonces *La Congelada de Uva*, purifica el ritual de la institucionalidad religiosa que junto con el poder del estado falocentrico, han perpetuado hacia las mujeres, la desigualdad, la usurpación y la muerte.

Siguiendo esta línea de performer que se acercan a las posturas del postfeminismo, resulta importante dentro de esta breve y reducida genealogía el trabajo del colectivo Quimera Rosa que en conjunto a PostOp, Mistress Liar y DJ. Dorotty realizaron el 2010 en la Rambla de Barcelona la performance "Oh-Kaña!", como un homenaje a Ocaña performer, artista y activista LGBTQ+ , en esta acción exploran y cuestionan las normas y expectativas impuestas sobre el cuerpo y la identidad de las personas trans. Esta performance busca visibilizar y empoderar las experiencias de las personas trans. "Oh-Kaña!" es un acto de resistencia y afirmación, donde las artistas desafían las limitaciones impuestas por una sociedad que suele marginar y discriminar a las identidades trans, y en su lugar, reclaman el derecho a la autodeterminación y a la expresión libre de su identidad.

Desde Guatemala, la figura de la artista Regina José Galindo, que tiene a su haber una gran producción artística y por ello es una de las performer más representativas de su país y de latinoamérica. En su performer *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), Galindo caminó descalza por las calles de Guatemala dejando una huella de sangre detrás de ella, la obra despliega y pone en evidencia, a través de este proceso de memoria, los abusos y la violencia que ha ocurrido en su país, desde la colonia, la dictadura militar e incluso la supuesta democracia.



Ilustración 0-10 Regina Galindo, *Recorte por la línea*.

En *Recorte por la línea* (2005): ella se sometió a una cirugía plástica para modificar sus rasgos faciales y parecerse a un estándar de belleza occidental, si bien su performance puede guardar cierta similitud a las operaciones a las que se somete *Orlan*, es importante señalar el giro epistémico, por cuanto esta atrevesada por el concepto de raza desde las perspectiva de los estudios de la colonialidad, la obra critica los ideales de

belleza impuestos y las presiones sociales que enfrentan las mujeres latinoamericanas para alcanzar el canon de belleza blanco europeo, poniendo en evidencia la persistencia de ese *blanqueamiento* (Echeverría, 2011) y de la colonialidad del ser, el saber y el género. (Quijano A. , 2000) (Lugones, 2005).

En esta limitada semblanza desarrollada, se puede evidenciar como el sujeto femenino que se encontraba subsumido y oprimido, se fortalece a través de encarnar la luchas desde su propio cuerpo político, un cuerpo que en su desnudez esta vestido y plagado de la genealógica de todas las luchas femeninas, por tanto subvierte ese *deseo máquinico presente en un agenciamiento social* (Deleuze y Guatari, 2010) que ordena, dispone y regula los cuerpos.

El cuerpo político de la mujer , distorsiona el agenciamiento porque se posiciona en diferentes líneas de fuga, es un “cuerpo sin órganos-deseos” (Deleuze, 1995: pág. 14) y en ese devenir genera distintas interrelaciones para justamente tratar de no sucumbir a ese “cuerpo sin organos-organismo” (Deleuze, 1995:pág. 14).

De esta manera el concepto “lo privado también es político”, evidencia a los cuerpos políticos, que toman presencia colectiva como sujetos para develar la “desigualdad de condiciones” y la ineficacia del sistema, de esta manera se intenta poner en práctica el cumplimiento de los derechos, en tal sentido la performance feminista, es una línea de fuga artista que traspasa la vaciedad la arte aurático, siguiendo a la investigadora Cheng [ en Pedro Cruz (2021:449) ]añade:

1) en cuanto medio joven, la performance no se halla colonizado por los artistas masculinos, de manera que las trabas institucionales para su apropiación por parte de las acciones reivindicativas de las mujeres eran menores; 2) el acto performático posibilitaba un «entorno colectivo» que permitía compensar la situación del aislamiento en la que vivían las artistas en ese momento; 3) la performance ofreció un «formato democrático de concienciación», en el que cualquiera tenía la posibilidad de hablar; y 4) el carácter interactivo de las acciones acortó las distancias entre artistas y audiencia, generándose así una «comunidad de espectadores» que apoyó en términos emocionales, intelectuales y sociales las causas de las feministas.

El «entorno colectivo», el «formato democrático» y el «carácter interactivo» que caracteriza Cheng (2002) como genérico en la performance feminista, sin duda deja ver el germen de lo “comunitario” como un aspecto importante en la construcción del sujeto político femenino; además también traza un vía que se opone radicalmente al capitalismo

patriarcal, edificada sobre el «individualismo», cuestionando el poder del estado, que no genera un bienestar y una igualdad para todos.

Dentro de este marco es claro que la performance feminista se convierte en una propuesta política contrahegemónica que encuentra justamente un terreno fértil, no solo porque la escena del performer aún estaba naciendo como menciona Cheng (2002), sino también porque encuentra empatía con un arte que en su rebeldía, elasticidad y “mutabilidad” como menciona Ferrer (2017: pág.5) tiene la capacidad de poner en riesgo a los privilegios de una arte elitista y patriarcal, desde posturas disidentes como en este caso, el feminismo.

Ahora bien, este cuerpo que se genera en un «entorno colectivo» es la resultante también de la suma de cuerpos individuales que comparten el mismo deseo de transformación, porque también sus limitaciones, son reminiscencia de toda esa sujeción venida de siglos, por tanto; esta lucha colectiva se encarna también desde sus cuerpos, pero a diferencia de las performances realizada por hombres en esa misma época, las primeras; 1) no gozan del privilegio de los hombres, como hombres, y 2) la propuesta de los artistas performer, en cierta medida no rebasa el territorio de lo individual, la misma Cheng(2002) añade cuando se refiere al trabajo de *Kaprow*:

En consecuencia, las performances repadreas de Kaprow, que comprenden su trabajo como artista, crítico y maestro, consisten en dislocar esa condición normativa y desarticularse a si mismo, para utilizar otras posibilidades de vida. Tiene la intención de deshacerse de la suposición de que el arte es “una profesión que carece de utilidad inherente”, para dirigir sus dondes artísticos “hacia aquellos que pueden usarlos.(Cheng, 2002: pág. 35)

Desde esta perspectiva Kaprow ve al arte y al propio artista desde una perspectiva “aurática” que ya el mismo Benjamin (1938) criticó, pero sobre todo, lo trata desde su lugar privilegiado de Artista-blanco-hombre, intenta categorizar solamente, lo que es y que no es arte. Ahora bien, esto pone en evidencia que desde el sentido del propio arte, los artistas hombres no han pensado en esa posibilidad de colectivo, como una manera también de ir aunando procesos en conjunto, entonces la pregunta es: ¿Cómo construir desde la perspectiva de la performance masculina, esto que Cheng(2002) ve en la

performance feminista, esta necesidad de lo colectivo, de lo democrático, de lo participativo como una forma de construir una comunidad de hombres que deconstruya la masculinidad hegemónica?

Como al igual que la performer feminista, que utiliza su cuerpo como herramienta política para subvertir las normas sociales que limitan la expresión de la femineidad y la sexualidad femenina. A través de sus performances, cuestionando y desafiando las estructuras de poder que oprimen a las mujeres y limitan su autonomía. Deviniendo en CsO.

Para concluir he de decir, que la performer feminista es una figura clave en el movimiento feminista, ya que encarna la lucha desde su propio cuerpo y su expresión artística para desafiar y cuestionar las normas de género, el patriarcado y otras formas de opresión.

Además opera y se articula en conjunto con la academia, con los activismos y con la organización política, adquiere la capacidad de sujeto porque es colectivo e incluyente. Su trabajo se basa en la idea de que el cuerpo puede ser un medio de resistencia y empoderamiento, y que el arte puede ser una herramienta de cambio social y político.

El posicionamiento desde el arte ha permitido visibilizar las experiencias y luchas de las mujeres, desafiar la invisibilidad y la objetificación de los cuerpos femeninos, y fomentar la construcción de nuevas narrativas y representaciones de género más inclusivas y equitativas y además tiene la capacidad por su engranaje y su poder de convocatorio generar un impacto en la sociedad siendo un agente de cambio en la lucha por legitimar la igualdad de género como un territorio en disputa.

### **2.3 La marca de lo colectivo en la performance feminista como una manera de insurgir frente al patriarcado.**

En este capítulo examinaré la performance feminista, como una forma de expresión artística, organizativa y política, que desafía e insurgir frente a la estructura falocéntrica neoliberal, de tal forma que la performance puede convertirse en un espacio desde donde se articulan procesos colectivos y de colectivización como vías de organización política para poner en evidencia una opresión de género naturalizada. La performance feminista es un espacio, desde donde se desafían las estructuras patriarcales, imprimiendo en sus

discursos una huella, que partiendo de una narrativa individual trasciende hacia lo colectivo, por tanto desde ese lugar liminal, aporta a la creación y desarrollo de espacios y comunidades en los que se comparten experiencias y se busca la transformación social.

La performance feminista, extiende su práctica más allá de la actividad artística, y construye desde su propio paradigma una postura política que conecta tres ejes: 1. Organizativo y político 2. El estudio académico 3. La práctica artivística, por eso ha sido un espacio conquistado por mujeres y colectivos feministas como una forma de resistencia y de expresión de sus vivencias y luchas. Lo mencionado de alguna manera concuerda con la investigación desarrollado por García Muriano (2014) en su Tesis doctoral sobre *Esther Ferrer*, ella describe tres aspectos fundamentales de las activistas feministas en la Francia de los años 70:

“En primer lugar, esta el espacio público, donde tendrían lugar las manifestaciones multitudinarias y las acciones-protesta. En segundo lugar esta el ámbito de lo privado, esto es en lugares de reunión y debate no institucionales como casas o estudios, donde también se realizan talleres y se planearían estrategias de resistencia. Y en tercer lugar, debe hablarse del medio impreso, donde se difundirían texto propios (teorías, manifiestos, etc) el imaginario feminista del momento y las tradiciones de pensadoras y de pensadores extranjeras/os cuyo trabajo se relacionaba con la teoría y la práctica feminista” (García Muriano, 2014: pág. 253)

Lo que queda claro, es que la práctica feminista genera una compleja red rizomática , donde circulan distintas líneas de fuga, que van subvirtiendo el paradigma falocentrico/neoliberal, desde una forma enunciativa radical y crítica. Dentro de este contexto Diana Tylor (2018) comenta que la performance, en este caso la performance feminista, nos ayuda a interpretar y develar esa “compleja relación con los sistemas de poder” (Tylor, 2018: pág. 14), pero la valía de la performance feminista radica también, en el hecho de que conjuga los saberes que desarrollan los colectivos feministas a nivel público, privado y académico (García Muriano, 2014) .

A través de la creación y puesta en escena de performances feministas, se han visibilizado problemáticas como la violencia de género, la discriminación y la opresión que sufre el

colectivo femenino, esto ha posibilitado generar nuevas maneras de *empoderarse* e insurgir frente a las políticas de un estado falocéntrico, heteronormado y capitalista.

Es importante hacer un énfasis en el concepto de *empoderamiento*, que rompe desde la construcción del lenguaje, esa lucha del poder desatada desde los espacios de las masculinidades hegemónicas, generando así desigualdad, violencia, hambre, guerras, injusticia, etc. Siguiendo a Sánchez Ribés (2017) en su libro sobre *Regina Jose Galindo: la performance como arma*, comenta:

“Al hablar de empoderamiento hablamos de muchas cosas a la vez: hablamos de conciencia de grupo pero también de individualidad única, de emancipación de roles antiguos, de participación en todas las esferas públicas y presencia en los organismos de toma de decisiones, de reconocimiento de parámetros machistas y su erradicación, de explotar la esencia verdadera de cada persona sin coacción o manipulación, etc.” Sánchez Ribés (2017: pág. 109)

La performance feminista, en el sentido que nos menciona (Sánchez Ribés, 2017) se convierte en un dispositivo que permite el empoderamiento desde lo “individual” hacia lo colectivo, como “conciencia de grupo”, en una relación que no deja de nutrirse mutuamente; de esta manera como mencionamos en el subcapítulo anterior, el cuerpo adquiere una connotación política tanto en el plano “individual” como en el “colectivo”.

Por lo dicho anteriormente, se observa que el cuerpo femenino como constructo político, responde a una memoria histórica, a una memoria individual y a una memoria colectiva.

Es por esta razón que la performance feminista tiene la capacidad de reinterpretarse de forma constante, juega entre el estancamiento del “archivo” y la evidenciación de esa desigualdad a través del “repertorio” (Tylor, 2018), la misma Regina Galindo, siguiendo a Sánchez Ribés (2017) menciona tres puntos importantes que se repiten en su trabajo performático, que desde mi lectura serían: 1. Evidenciar la vejación y la huella de dolor que ha dejado y deja el patriarcado 2. Empoderar su propia lucha, desde la encarnación de sus cuerpos, desde un conocimiento situado para enfrentar y cuestionar las construcciones sociales que perpetúan la desigualdad. y 3. Desenmascarar todo el sistema

júridico heteronormando y falocéntrico que no permite ejecutar todo el conjunto de derechos y acuerdos internacionales en defensa de la mujer, ganados a través de la lucha.

Cabe mencionar que la propuesta de Regina Galindo pese a tener un corte feminista, ella misma no se etiqueta como tal, pues considera que el hecho de ser una mujer empoderada y que encarna con libertad su trabajo en contra del poder hegemónicos masculino, su trabajo habla por sí solo, su compromiso ideológico y político se imprenen en sus performances. (Sánchez Ribés, 2017).

Este pensar de Galindo dejan entrever, que el feminismo es una postura ideológica, y política, con un fuerte andamiaje epistémico, y que de forma continua se va deconstruyendo e insurgiendo frente a los agenciamientos maquínicos del poder (Deleuze y Guatari, 2010) que de alguna manera enquistan, y encajonan los procesos.

Además, la marca de lo colectivo en el performance feminista ha permitido la creación de obras artísticas que no solo reflejan la experiencia individual de las artistas, sino que también se conectan con las luchas y demandas del colectivo feminista en su conjunto. De esta forma, se han creado performances que abordan temas como la diversidad sexual, la interseccionalidad, la diversidad cultural y otros aspectos que afectan al colectivo feminista en su conjunto.



Ilustración 0-11 Pepe Espaliú, *Carrying*

Los espacios de colaboración y creación colectiva donde las artistas feministas se unen para compartir ideas, experiencias y recursos, permiten el intercambio de conocimientos y la construcción de redes de apoyo entre las artistas, fortaleciendo así la resistencia frente al patriarcado

Como ejemplo de lo dicho en el párrafo anterior, me parece importante mencionar al icónico performance "Carrying" realizada por el artista español Pepe Espaliú en 1992. En esta obra, Espaliú aborda la temática del VIH/SIDA y su impacto en la comunidad LGBTQ+. La carga que

lleva Espaliú representa metafóricamente el peso emocional y físico que las personas afectadas por el VIH/SIDA tienen que soportar. A través de su cuerpo en movimiento y la acción de cargar con estos objetos, el artista busca transmitir la experiencia de vivir con la enfermedad y enfrentar las dificultades y estigmas asociados a ella. Esta performance desarrollada por Espaliú, según mi mirada es muy importante en el contexto de lo colectivo, pues en el mismo sentido que Galindo, él se empodera desde su fragilidad como enfermo de SIDA y desde esa encarnación genera una narrativa, que trasciende desde lo “individual” hacia lo “colectivo”, además también, interpela al estado y lo hace corresponsable de la estigmatización y la discriminación hacia las personas con VIH/SIDA.

La obra de Espaliú destaca por su carga emocional y su capacidad para generar reflexión y conciencia sobre la enfermedad y las condiciones de vida de las personas afectadas, pero también por el poder de convocatoria y llamado hacia lo colectivo.

La marca de lo colectivo en la performance feminista se refiere a la construcción de estas redes y a la creación de espacios en los que se fomenta el diálogo, el aprendizaje y el desarrollo de prácticas y discursos feministas. En este caso y tomando como consideración los estudios de Dyana Tylor (Tylor, 2018: pág. 38): “Performance se refiere también a muchos tipos de actos corporales incorporados, que se repiten. Nuestros actos, tanto estéticos como sociales, son productos de largas tradiciones y prácticas culturales”.

En torno a lo que manifiesta Tylor, es evidente que Latinoamérica atravesada por el proceso de colonización, el genocidio y la muerte, arrastre consigo toda una memoria que se refleja en *actos sociales, festivos y políticos* que de alguna forma hacen visible ese contraste entre pasado y presente, pero también, mucho más cercano podemos encontrar evidencia en los actos políticos de las Madres de la plaza de mayo en Argentina, un espacio de denuncia colectiva que desde el año 1977, las madres de los desaparecidos sacan a la luz los crímenes de estado cometidos por la dictadura militar, a través la encarnación y empoderamientos de sus propios relatos y corporalidades.

Pero la lucha de la madres de la Plaza de mayo, es un ejemplo vivo de cómo el acontecimiento histórico irrumpe el propio *archivo* para convertirse en una relato de *repertorio* que se reactualiza de forma continua, pero que también se va extrapolando, haciendo sinergias intergeneracionales, ya sea en la propia localidad, o en diferentes

espacios. Tylor, (2018:126) nos habla como los H.I.J.O.S <sup>20</sup>, realizan escarches “intervenciones performáticas” a través de los cuales subvierten el orden de los torturadores:

Las tácticas de H.I.J.O.S sirven para identificar a los responsables de flagrantes violaciones a los derechos humanos. La irrupción performática, aunque difícil de soportar para los torturadores, no pone sus vidas en peligro. Los H.I.J.O.S, como las Madres y las Abuelas, reclaman justicia institucional, no venganza parajudicial (Tylor, 2018: pág. 129).

Pero además de esas interrelaciones que se tejen a nivel local, también hay otras performances que interrelacionan entre sí, debido a las situaciones similares de opresión, desigualdad, y explotación sistemática que se vive, en tal sentido vemos como la presencia política femenina, se autoconvoca y responde de manera organizada frente a la impunidad, pereza y falta de acción del estado frente a crímenes y desapariciones.

Se puede señalar la lucha de las mujeres de Soacha en Colombia, donde las mujeres, madres, hermanas, esposas, denuncian las muertes de sus seres queridos en lo que se ha llamado los “falsos positivos”, asesinatos de inocentes que fueron luego de su muerte vestidos de guerrilleros, justificando así el estado su muerte; o en México la lucha de las madres de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa.

En todas estas acciones políticas y sociales, está vivo ese germen de la denuncia encarnada desde sus luchas, su performance entonces revasa el valor artístico. Cabe mencionar entonces, que las estrategias que utilizan los colectivos feministas, genera líneas de fuga frente a *agenciamientos falocéntricos*, y de esta manera subvierten las expectativas de género, exploran nuevas narrativas y visibilizan las problemáticas y experiencias de las mujeres en la sociedad patriarcal.

La performance feminista colectiva, genera espacios que ofrecen a las artistas, y a los colectivos organizados, la posibilidad de crear y compartir narrativas alternativas, desafiando las normas establecidas y promoviendo la diversidad y la inclusión. También

---

<sup>20</sup> H.I.J.O.S es un agrupación argentina, cuyas siglas significan Hijos por la identidad y la justicia, contra el olvido y el silencio, nace en el año 1995 y en su mayoría esta conformada por los hijos de los desaparecidos (Tylor, 2018)

brindan un refugio emocional y psicológico, donde las artistas pueden encontrar apoyo y solidaridad en medio de la lucha contra la opresión de género. Desde esta perspectiva todas las interrelaciones que se generan a través de la performance feminista colectiva, oscila tanto entre el nivel individual como en el nivel social.

A nivel individual, el performance permite a las artistas empoderarse, sanar y reconstruir su identidad en un contexto de liberación y resistencia. A nivel social, la performance colectivo desafía las estructuras patriarcales, generando diálogos y reflexiones que promueven la transformación cultural y política.

Desde la mirada contemporánea, y debido al desarrollo tecnológico, se diversifican las maneras en que la performance feminista, se va reconfigurando, de tal manera que se potencian las formas de organización a través de la presencia de interfaces que posibilitan encadenar otro tipo de diálogos, mucho más ágiles e inmediatos, en tal situación nos encontramos en un panorama, en donde las líneas de fuga, por donde transita el tema de lo Organizativo y político, el estudio académico y la práctica artivística, a mi entender viajan aceleradamente para producir lo que Marcela Fuentes (2019) define como *constelación de performance*, en su palabras ella apunta:

“Aquí ofrezco el concepto de constelación de performance como la lente teórica de disrupción y de creación del mundo posibilitadas por las articulaciones activistas entre las performances de protesta corporales y la acción en redes digitales. Las constelaciones de performance son patrones multiplataforma de acción colectiva que articulan performances asincrónicos y multilocalizadas (7)”  
(Fuentes, 2019: pág. 21)

El planteamiento que hace Marcela Fuentes, se da en relación a las nuevas prácticas tecnopolíticas que han surgido con el uso de las nuevas tecnologías y las redes sociales. Las nuevas narrativas que se generan en ellas, contrarestan la hegemonía de la comunicación heteronormada y capitalista, amplían el concepto de cuerpo y el de la práctica política, a un universo expandido con multiplicidad de nodos y *líneas de fugas*, que debido a la velocidad producen constelaciones que irrumpen frente al sistema. Fuentes(2019) analiza el caso de NUM “Ni una menos”, que surgen en marzo 2015 en la Argentina como respuesta al aumento de feminicidio :



Ilustración 0-12 Performance Ni Una Menos, Argentina.

Ni una Menos es un enunciado performativo que interrumpe el una más y luego otra y otra más de las pedagogías del disciplinamiento sancionadas por lo perpetradores y por lo medios de comunicación. Ni una menos pone un límite (No toleraremos un muerte más) y

niega la operación de sustracción de vidas, diciendo Aún estamos todas a través de la memorialización y resignificación de las vidas de las víctimas” (Fuentes, 2019: pág. 213)

Lo importante de “Ni una menos”, es que a través del desplazamiento de la acción política al plano de la tecnopolítico, no solo que irradió dentro de lo local, es decir Argentina, sino también que tuvo la capacidad de trascender a nivel de toda Latinoamérica, el entramado de red teje interrelaciones con todo el movimiento feminista latinoamericano, pues como se ha mencionado, la opresión sistemática responde a una colonialidad de género (Lugones, 2005), en relación al entramado de colonialidad de raza, saber, ser y poder, y desde luego en Latinoamérica la organización y la lucha feminista a partir de la década de los 90, el movimiento ha ido cobrando mayor fuerza y es por eso que es el punto donde se localiza lo que se ha denominado cuarta ola del feminismo. (Fuentes, 2019)

La red que se utilizó dentro de la acción citada fue Twitter; de esta se aprovechó, el enorme potencial que posee para construir una *narrativa de noticias*, y de generar vínculos con medios de prensa, entrevistas, videos, etc.. Además, también se aprovechó el enorme potencial para poder remarcar y dar fuerza a los *twitts* a través del *hashtag*. #NiUnaMenos (Fuentes; 2019) .

Igualmente se produce un elemento importante que detalla Fuentes, y es que la acción, no solo queda al nivel del prosumidor, de lo mediático, sino que trasciende al nivel de la acción performativa *insitu*, concreta, es decir se conjugan los dos universos, el de la presencialidad y el lo virtual.

La *constelación de performance feminista*, entonces tiene la capacidad de irradiar a través de cuatro dimensiones en líneas de fuga que van desde lo histórico, genealógico y académico, a la organización social, a la producción en redes y a la acción social.

“ Los hashtags actualizan la noción del enunciado performativo o realizativo de Jonh I. Austin en la era de las redes sociales. Tal como Austin señala respecto de los actos de habla, los hashtags *accionan* en el mundo, es decir, hacen mas que describir lo que ya existe. Pensar en lo que llamo la “performatividad de los hashtags” implica resaltar la labor de estas peculiares unidades del discurso, las cuales funcionan como engranajes de las prácticas de persistencia activista en la era de la conectividad digital” (Fuentes, 2019: 229)

Siguiendo el desarrollo de Fuentes (2019) nos habla que “Ni una menos”, en mi manera de comprender, coexiste como un nodo central, desde el cual se *contesla* *performancias* que se irradian en función de luchas que desde lo particular refuerzan ese proceso colectivo, ella nos habla:

A través de la contigüidad de los Hashtags, lxs activistas trazan una cartografía de violencia de género más amplia que el problema de la violencia feminicida para de esta manera ubicar casos específicos dentro de un conglomerado de relaciones de poder más amplio. (Fuentes, 2019: pág. 227)

De esta manera, el hashtag #NiUnaMenos, al convinarse con otras acciones que tienen la misma etiqueta, vuelve la lucha mucho más profunda y estructural en sentido político e ideológico, pero también, tiene la capacidad de generar constelaciones de *performancias* en otros tiempos y espacios, como es el caso de la *performer* realizado por el colectivo chileno LASTESIS en el año 2019.

La *performer* de LASTESIS se llevo a cabo, a raíz de la perpetuación de un sin número de violaciones, maltratos y crímenes de estado producido por el estado, en complicidad con la fuerza pública dentro del marco de las movilizaciones populares en contra de su gobierno de su turno; sin duda, la acción que se produjo en Chile, rapidamente constelo

por Latinoamérica, Europa, Asia y Medio Oriente, marcando un precedente mediático y tecnopolítico sin precedente.

Rita Segato en el libro de Antología Feminista recopilado por el Colectivo LASTESIS comenta: “Me asombro enterarme de que las autoras de este extraordinario hito de mujeres fueron diciendo, por todas partes, que la lectura de textos míos se encontraban



Ilustración 0-13 LAS TESIS, *Un violador en tu camino*.

en la base de su composición”. (LASTESIS, 2022: pág. 242)

En el caso de la performance del colectivo LASTESIS, Rita Segato(2022) dice, que esos factores en común que permitieron que la acción se representara en

muchos países, se debió a dos motivos: el primero fue precisamente como consecuencia de “la violencia que padecen” las mujeres, pues esta es una violencia generalizada en todo el mundo y “la segunda es que se «escucha» que la canción contiene, lleva en sí, un pensamiento codificado, compacto y oculto, y esta preñez le da su potencia” (LASTESIS, 2022: pág. 243).

Es precisamente este pensamiento codificado que habla Segato, unido a esa problemática común que a nivel global padecen las mujeres, debido a los embates del patriarcado feminicida y transfeminicida, así como al privilegio de un sistema que privilegia al hombre como dispositivo de una sociedad de control, que coincide plenamente con lo que Fernández(2018) menciona:

“El pensamiento feminista siempre ha sido sui generis ya que desde diferentes enfoques epistemológicos y haciendo uso de diversas teorías, de manera estratégica ha logrado penetrar en las ciencias colocando los temas que le competen a las agendas políticas feministas de una manera eficaz, pero sobre todo, científico-política. Suigeneris también porque la comunidad científica-política de feministas –a diferencia de otras comunidades científicas a secas– no leen a los mismos autores/as ni se enquistan en las mismas corrientes de pensamiento, es más, ni siquiera ocupan los mismos métodos y técnicas de análisis; por lo tanto,

se trata, además, de un pensamiento interdisciplinario.” (Férrnandez Chagoya, 2018: pág. 200)

Esta particularidad que anota Férrnandez Chagoya (2018) con respecto a la capacidad del movimiento feminista de “colocar los temas que les competen en la agendas políticas feministas”, es precisamente lo que sobrepasa el temor de la utilización de herramientas digitales para construir tecnopolíticas en la contemporaneidad y a su vez trazar lo que Fuentes (2019) denomina *constelaciones de performance*.

Como Fuentes anota, en el universo digital circula una cantidad infinita de datos, que desde el poder, por el mismo hecho que tiene el control de la tecnología, tiene también la capacidad de manipular y controlar la informacion, sin embargo la elásticidad del tejido colectivo feminista, le permite construir estrategias diversas, para apropiarse de los canales y medios de información digital, y desde una posición contracultural, insurge contra la norma que impone el poder.

De esto se desprende que la huella que contruye el movimiento feminista transita desde el pasado hasta el presente a través de su presencia, tanto en la organización política, las luchas, el pensamieno académico, la tecnopolítica y los artivismos y tecnoartivismos. La performer feminista no camina sola, “*constela*” y en su devenir teje interrelaciones en los niveles descritos, que ya sea a la manera de “araña” (Fuentes, 2019), o de forma de rizoma (Deleuze y Guatari, 2010) a través de lo colectivo nunca deja de transformarse.

Esto me lleva a pensar en lo expuesto en el capítulo primero sobre el sujeto masculino, ¿Existe o no? ¿Puede haber un *empoderamiento* masculino, a partir de una práctica colectiva que exceda los intereses particulares de los marcados por la masculinidades hegemónicas? ¿Pueden los hombres construir *constelaciones de performance* y tejer redes, crear líneas de fuga para romper sus propios privilegios? Bourdieu (2000: pág. 11) señala: “*La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescindie de cualquier justificación*”, es decir el privilegio del hombre viene dado desde su nacimiento, por eso, incluso pese a sus diferencias de clase y raza, no necesita reconocer “encarnar” su cuerpo y su propia subjetividad, pues esta sobreentendida.

Es por esta razón, que me queda claro, que la construcción política de sujeto, surge desde la encarnación del propio cuerpo, por eso cuando la performer tecnopolítica de LASTESIS da la vuelta al mundo, es porque hay una encarnación verdadera que se ha grabado desde tiempo inmemoriales en la *cuernpa* y la memoria de las mujeres, sus palabras entonces no son vacías sino que reviven en sus textos ese código de rabia, de furia que el patriarcado ha impuesto como llaga desde el nacimiento, ellas cantan : “(...) *Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía. El violador eres tú. El violador eras tú. Son los pacos [policías], los jueces, el estado, El Presidente.(...)*” (LASTESIS, 2022: pág. 24).

Fernández Chagoya (2018: pág. 194), señala que la única manera de poder encarnar el cuerpo masculino para deconstruirlo, es la radicalidad, que para ella se encuentra entre el horizonte de la propia muerte en el caso de Thiers, o en el caso de Connell en el transfeminismo. Solamente en la medida entonces en que ese cuerpo masculino se ponga en riesgo verdadero, se puede efectuar esa transformación, de otra manera la tendencia mayor es como señala Connell (2003) que sea una “*masculinidades cómplices*”, entendida esta como la *masculinidad* que pese a tener un pensamiento diferente al proyecto hegemónico, es cómplice pues no efectúan un proceso de deconstrucción crítico de sus propios privilegios. La pregunta entonces que me queda en el aire es: ¿Cómo puede encarnar el hombre su cuerpo y de que manera debe hacerlo para poder legitimar un discurso antipatriarcal ?.

En conclusión, puedo mencionar que la marca de lo colectivo en la performance feminista, se presenta como una estrategia importante en la lucha contra el patriarcado, ya que permite la creación de espacios en los que através de una profundización crítica se fomentan las transformaciones sociales. La performance feminista puede desafiar las normas de género, visibilizar las problemáticas de las mujeres y promover la resistencia y la transformación social. Además, subraya la importancia de los espacios colectivos en el performance como puntos de encuentro, apoyo y empoderamiento para las artistas feministas.

### CAPÍTULO 3

#### **Lukas Avendaño: del activismo Muxe y contribuciones al sujeto masculino**

La pregunta que he desarrollado sobre como se puede construir un sujeto masculino desde el trabajo performático, siguiendo los estudios de las masculinidades no hegemónicas desarrolladas por Connell (2003) y Fernández Chagoya (2018), me ha permitido esbozar un pequeño acercamiento al estudio de lo andrógino y a la existencia del tercer género en Abya-Yala.

Tomando como referente los estudios de (Horswell, 2013) y (González, 2013), se ha problematizado el discurso de la masculinidad hegemónica, desde la existencia negada y vilipendiada del tercer género. También se dejó claro que la época de la colonización en el siglo XV marcó un escenario diferente al orden mundial, este nuevo *sistema mundo* se desencadenó desde el concepto de raza (Quijano A. , 2000), que sentaba la hegemonía de lo *Europeo*, frente a lo *no lo europeo*, ramificándose así la colonialidad del poder, del saber y del ser, además de esto también, según los aportes de Lugones (2008) se estableció una *colonialidad de género*; este estudio es vital porque posiciona al género y sexualidad en el plano de lo político. Pero dentro de esa mirada de la colonialidad de género se estableció la categoría Hombre/ no hombre, quedando excluida la categoría mujer y sobre todo el tercer género.

Desde esta mirada entonces se ha visto que la masculinidad hegemónica se construye desde el privilegio de la exclusión, por tanto, como mencionan (Connell, 2003) (Fernández Chagoya, 2018), no se puede plantear un estudio de masculinidades no hegemónicas, sin hacer un recorrido por los aportes académicos, organizativos de los grupos excluidos que en este caso son la mujeres y la comunidad LGTBIQ+.

Por extensión a lo dicho anteriormente, creo que pensar en un dispositivo performático que invite a reflexionar sobre ese *sujeto masculino/ si lo hubiere*, sería desde el espacio de la performance feminista surgida desde finales de los años 60 del siglo XIX, pues en ellas, como se ha mencionado, siguiendo a (Cheng, 2002) (García Muriano, 2014) (Cruz, 2021), reposan elementos que nos hablan de organización política, creación académica, y activismo, y además de eso, permite generar ese entremado de *constelación de*

*performancia* (Fuentes, 2019) que eleva la lucha colectiva feminista a un plano de la tecnopolítica.

Dentro este marco general, me parece importante reflexionar sobre el trabajo realizado por el performer mexicano Lukas Avendaño, pues su trabajo artístico, convive en un espacio liminal donde el género en si mismo se diluye.

Lukas Avendaño, como activista Muxe permite tender hilos para pensar en posibles derivas que deconstruyen la masculinidad hegemónica blanca europea, establecida desde la colonialidad a través de la colonización de Abya-Yala (Quijano, 2000) y aún vigente.

Como dice Connell (2003), la masculinidad hegemónica también se va adaptando y adecuando a los cambios, pero de tal manera de que esta acción no le resta hegemonía al poder androcéntrico que constituye, es decir, contruye un tipo de *agenciamiento maquínico* (Deleuze y Guatari, 2010) que se ve obligado a adecuarse a los nuevos cambios, debido a las rupturas que producen la diversidad de *líneas de fuga* que la atraviesan, pero cuyo desplazamiento no rompe la verticalidad arbórea y conservadora que le constituye.

Lukas Avendaño frente a este poder inamovible, genera rupturas desde la raíz que conteslan con su pasado y las constextualiza en su presente con toda ese legado de su memoria sudaca y muxe; su cuerpo entonces como constructo político, se deconstruye y genera una diversidad de nodos por donde atraviesan líneas que portan consigo lo individual y lo colectivo; lo femenino, masculino y queer, lo mexicano, lo indio y lo sudaca. Son precisamente todos esos lugares encarnados, empoderados, que tambalean la masculinidad hegemónica, generando derivas para pensar en un sujeto masculino que se desmasculinice y se tuerza al lado de lo abyecto, de lo “contranatura”, de lo andrógino.

### **3.1 La derivas del cuerpo Muxe en el trabajo performatico de Avendaño**

En este apartado exploraré las derivas y líneas de fuga que Lukas Avendaño provoca como Muxe desde la exploración de su propio su cuerpo, a través de su trabajo performático. Avendaño de una manera situada, explora y representa las experiencias propias de su vida como parte de la comunidad Muxe, y a la vez realiza un tejido con la

identidad colectiva de las personas Muxe, quienes son parte de la cultura zapoteca del Istmo de Tehuantepec en Oaxaca, México.



Muxe es un término utilizado en la cultura zapoteca de Oaxaca, para describir a individuos que nacen biológicamente hombres pero asumen roles y características de género femenino, en palabras de la investigadora Georgina Bevacqua dice:

Los/as muxes son una comunidad originaria de Juchitán de Zaragoza en el sur del estado de Oaxaca (México)<sup>2</sup>. En tanto comunidad pre-hispánica, las formas de organización social sexo-genérica no se circunscriben al binarismo occidental y moderno. Según Amaranta Gómez Regalado, antes de la llegada de los españoles, los/as muxes tenían un rol y espacio definido en la sociedad y representaban un tercer género.

Actualmente, se los/as reconoce como aquellas personas transgénero que asumen roles femeninos (Sacayán).” (Bevacqua, 2022:pág. 2)

Lukas Avendaño (Avendaño, Muxes "El tercer Género de México", 2020) menciona, que la palabra Muxe según el lingüística de origen zapoteca Víctor Cata<sup>21</sup> responde a un desplazamiento del calificativo “amujerado”, que se dió por parte de los españoles en el siglo XVI a las personas con prácticas homosexuales, de tal forma, que al ser asumida

---

<sup>21</sup> Víctor Cata es lingüística y escritor de origen zapoteco de Juchitán Oaxaca, tiene un gran recorrido como escritor bilingüe, traduciendo obras emblemáticas del español al zapoteca, entre sus libros de cuentos se encuentra Nácasinu diidxa' 'Sólo somosmemoria', con edición de la Universidad Complutense de Madrid, en 2016, publicó el capítulo número 40 del Quijote de la Mancha.

esta palabra por lo zapotecas se fue *zapotizando*<sup>22</sup> hasta convertirse de *amujerados* a *amuxerados*, y por último *muxe*.

En el recorrido histórico que analiza la presencia del tercer género en el continente de Abya- Yala en tiempos prehispánicos, (González, 2013) y (Horswell, 2013), relevan la importancia que tenían este colectivo para la comunidad, pues en los tiempos rituales, cumplían la función de ser los operantes de las ceremonias para restablecer el tiempo sagrado -lo que fue en un inicio- y volver así al orden cósmico y al equilibrio por medio de la complementariedad entre diferentes (Horswell, 2013).

Esto dice si duda les garantizaba cierto prestigio, y aunque luego de la colonización, cambiaron drásticamente las cosas por el castigo de pena de muerte dado a quién practique actos de sodomía, no se puede saber a ciencia cierta, si antes de la época prehispánica había algún tipo de vejación al tercer género, por cuanto la información de los cronistas de la colonia, por un lado estaba cargado de un sesgo de manipulación y prejuicio, y por otro como señala (Horswell, 2013) la comunidad muchas veces oculto la información para mantener en secreto sus prácticas ancestrales, y proteger a los suyos, por consiguiente, quienes correspondían al tercer género necesariamente tuvieron que esconderse y la práctica ritual se fue desplazando hacia el lado de las mujeres.

A diferencia de lo que paso en los Andes, Avendaño (Avendaño, Muxes "El tercer Género de México", 2020) apunta que hay tres razones históricas que de alguna manera han permitido generar, después de la colonización, un ambiente propicio donde se puede convivir con la muxicidad en la cultura zapoteca del Istmo de Tehuantepec en Oaxaca. Estas razones son:

1. Sabiendo ya el sometimiento de los Mexicas, los zapotecas asumen su derrota frente a los *peninsulares*, y sin poner resistencia negocian la defensa de su cultura (o lo que podían defender) a cambio de la conversión de la comunidad al cristianismo.
2. La importancia que tuvo el istmo de Tehuantepec como polo de desarrollo económico a finales del siglo XIX y principio del XX, debido a la creación del ferrocarril transístmico

---

<sup>22</sup> Al decir que la palabra se fue zapotizando, Avendaño nos quiere decir que la palabra de origen hispánico se adaptó a las particularidades lingüísticas del zapoteca.

que unía el océano atlántico y el pacífico, garantizó una cierta estabilidad económica, un apogeo y un intercambio cultural .

3. La influencia en los 70 y 80 del siglo XX, de la teología de la liberación, permitió la conformación de la “Coalición obrera campesina estudiantil del istmo (COCEI -1980)”, movimiento popular que permitió el empoderamiento de la comunidad y la posibilidad de construirse como sujetos históricos a los ojos de Dios. (Avendaño, Muxes "El tercer Género de México", 2020, min. 19'18"-19'32").

Dentro de este marco histórico que desarrolla Lukas para poder configurar la/le *muxe*, la pregunta que me hago es: ¿Qué queda del cuerpo que deviene del tercer género, como se va reconstituyendo en el proceso de reconfiguración histórica y como a través de la performance se va generando posibilidades para ir repensando de forma continua el cuerpo político? . Siguiendo el pensamiento de Lukas, veo que las cuerpos “amujeradas”, híbridas, andróginas, se han ido reconfigurando dentro de ese sistema heteronormativo impuesto y condicionado desde la colonialidad de género (Lugones, 2008), de esta forma sus subjetividades se encuentran en un proceso constante de lucha para poder reconstituirse más allá, incluso de la propia denominación del tercer género.

“Si yo, deliberadamente, me asumo como una identidad de género que disiente del género masculino y que se aproxima a la construcción social histórica que se ha hecho del género femenino, no es un tercer género, es el género femenino, así que hablar de un tercer género, yo lo que intento pensar, intento imaginar, es precisamente que hay una expresión cultural, que se ha «objetivizado» para decir



Ilustración 0-2 Lukas Avendaño, *No soy persona, soy mariposa*.

son los muxes, pero no es esta identidad cultural del *muxe per se*, sino que es de ser *muxe*, a raíz de todo un ecosistema cultural que le da existencia y que genera como todas las condiciones sociales, económicas, políticas (..)” (Lukas, 2020, min. 7'20"-8'44'')

Lo importante del relato de Lukas es que siendo él mismo *Muxe*, con las características antes señaladas, siente que su discurso político e ideológico, se “aproxima a la construcción social

histórica del género femenino”, con lo cual deja claro que el pensamiento feminista es transformador y aglutina también en su proceso de configuración otras identidades de género, que históricamente también han sido vulneradas y relegadas, de esta manera podría mencionarse por extensión, que la performer feminista desde la mirada de la construcción política del cuerpo, teje redes entre esas *líneas de fuga* disidentes, que conectan indudablemente con sectores mucho más diversos, desconfigurado en ese devenir y en ese juego de interrelaciones, el relato que desde el poder se ha construido del propio género.

Sin embargo esta identificación de género, problemática en si mismo, me lleva a pensar en lo que reflexiona Butler (2002) en *Cuerpos que importan* cuando habla sobre la catrastación simbólica del falo que se da en ese proceso de identificación de lo femenino: “ «Esta identificación» se produce pues repetidamente y en la demanda de que la identificación sea reiterada persiste la posibilidad, la amenaza, de que pueda no repetirse.” (Butler, 2002:155)

Por lo transcrito, la autora nos hace ver el riesgo mismo de la identificación, pues en ese reconocimiento el sujeto tiene miedo de perder su condición de sujeto, al sentir que quizá no puede perpetuarse a través de su repetición, sin embargo esta perpetuidad es un sintoma del poder que no acepta en su devenir un cambio y transformación.

Pero también, y siguiendo a Butler (2002) nos habla que la identificación produce un estado *fantasmal de alineamiento*, que de alguna manera posibilita que los sujetos en su devenir se vayan configurando de forma constante, es decir, que se puede ser una serie de identidades, la pregunta que me atravieza es: ¿Cómo esta característica fantasmal pervive en un *agenciamiento maquínico*?

En el caso de Avendaño, se observa que su trabajo performativo insurge a esos agenciamientos máqunicos que en cierto sentido folklorizan y convierten el tercer género en un archivo (Tylor, 2018) consumible, elidiendo dentro de esa caracterización incluso ese sentido fantasmal (Butler: 2002), que permitiría una fluidez, es precisamente en este sentido que Lukas Avendaño desde su propia corporalidad va *despedanzando*<sup>23</sup> ese C&O

---

<sup>23</sup> Propongo este concepto de *despedanzar*, para pensar en el performer bailarín poeta queer, que desde la danza sinuosa y esperpéntica genera líneas de fuga que despedazan la verticalidad de los patrones y las

(cuerpo sin órganos *orgánico*) que debido a los agenciamientos máqunicos devino en un organismo heteronormado; y al hacerlo muta de piel, para resurgir en un CsO (cuerpo sin órganos) libre y sin atavíos de ser organizado y enclaustrado (Deleuze y Guatari, 2010).

Lo interesante es que esta acción de *despedanzar* de Avendaño, va generando desplazamientos, que liberan discursos que han servido para encasillar, incomodar, sojuzgar, pero al igual que la líneas de fuga o las *constelaciones de performance* (Fuentes, 2019), genera interrelaciones que van descolonizando el saber, el ser y el género en el nivel de historia y en el nivel de lo simbólico.

En la performance *No soy persona. Soy mariposa*, Avendaño se enviste del texto poético de Felipe Osornio<sup>24</sup> y lo lleva hacia su territorio Muxe :

(...) Soy puñal, porque soy puñal de bronce, chapado a la antigua, en boca de oro etnocyborg punk, envuelto en alambre de puas, zapoteca, muxe, indio, sodomita, atrapasueños. (...) Soy puñal de colección, espécimen regional heredero, puñal revolucionario, charro negro, corcel semental sentimental, con el rifle en el ano en honor a zapata, cuarto jinete del Armagedón kitsch, porno mariachi, neón. (...)

Soy puñal por escupir a los hipócritas, políticos, funcionarios, académicos mamarrachos encorsetados, promotores de la impunidad. Soy puñal por evidenciar públicamente: la doble moral, el doble discurso y la doble vida. Soy puñal, por traicionar a mi familia, por traicionar a la patria, por traicionar al pinche gobierno, por traicionar a la academia y a las bellas artes, por negarme a ser un macho, por decir no al sexismo, al clasismo y a este nacionalismo, por no golpear mujeres, por no matar jotitos.

Soy puñal, soy del sur, vengo del sur, nací en el sur, soy el hijo de su puta madre, soy el pinche caudillo puñal del sur porque al sur emigran las aves. Soy kamikaze travestido de artista, soy un terrorista, porque trafico armas con mi cuerpo, porque

---

estructuras hegemónicas. Despedanzar es un quiebre espacial para constelar en distintos planos semánticos y subjetivos.

<sup>24</sup> Felipe Osornio, conocido en el mundo artístico como *Leche de virgen* es performer, poeta, curadorx mexicano, es un referente del trabajo del arte queer/cuir y postporno en Latinoamérica en México, junto con Lukas Avendaño desarrollaron a partir del texto “Pensamiento puñal”, un trabajo colaborativo en el año 2017, para ampliar el conocimiento revisar sus redes sociales. (Osornio, s.f.)

lo vendo, porque lo rento, porque lo fio, porque ya lo dice el viejo proverbio, un vaso de agua y una mamada, a nadie se le niega como primer principio de la caridad.

Soy yo, bomba resistiéndome a la ocupación de mi cuerpo por el enemigo. Soy la resistencia con declaratoria de guerra por la recuperación de la autonomía y la comunalidad de mi cuerpo y el territorio. Soy bandido, ¡Soy el pinche bandido!, ¡Soy un pinche bandido!, ¡Soy un pinche bandido! cuatrero y nepero” (Avendaño, No soy persona . Soy mariposa, 2015, min. 6'9"-19'20")

Ya desde el nombre de la performance *No soy persona. Soy mariposa*, Avendaño pone sobre la piel una variedad de dispositivos para reflexionar, sobre el cuerpo, la identidad y la memoria. Cuando utiliza el “soy” y “no soy”, Avendaño se coloca en el centro de su enunciación, lo cual nos permite situar al ser, pero además situarnos en relación al ser performer.

En el instante en que *mariposa* y *persona* se encuentran en el mismo nivel, la identidad de género no es cuestionable. En el tema de la identidad el ser podría ser lo que quiere, siempre y cuando disfrute de ciertas garantías y derechos que le permitan vivir en igualdad de condiciones, por tanto *mariposa* y *persona* sencillamente son lo que deciden ser, y la opción se vuelve en la posibilidad de tener el derecho a la identidad como una forma de aceptar tu condición, por tanto puede decirse siguiendo a Teresa de Laurentis; “La construcción de género es tanto el producto como el proceso de su representación, puedo reescribirla: La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación.” (De Laurentis, 1989, pág. 15)

El puñal, como arma cortopunzante, fálica, se transforma en un elemento que en sus dos filos encarna lo mencionado por Laurentis “presentación y auto-representación”, y es precisamente desde la presencia del cuerpo que *despendanza* hacia ambas direcciones, “Soy puñal, por traicionar a mi familia, por traicionar a la patria, por traicionar al pinche gobierno, por traicionar a la academia y a las bellas artes, por negarme a ser un macho”(ídem ant.). ¿Pero acaso no son precisamente estos dispositivos enumerados por Avendaño. que a través de las tecnologías del cuerpo (De Laurentis, 1989), han encorsetado y normalizado el cuerpo y los deseos?.

Cuando alude al “rifle en el ano en honor a Zapata”, Avendaño revierte la historia colonial, se apropia de las implicaciones genocidas de esa arma letal y la convierte en prótesis deseante, contracultural, el rifle se resignifica, adquiere un poder de dildo, “para perturbar las tres narrativas modernas del capitalismo patriarcocolonial: el marxismo, el psicoanálisis y el darwinismo” (Preciado [en LASTESIS, 2022, pág. 84]), pero también perturba al propio “nacionalismo mexicano” que según Avendaño homogenizó lo blanco/mextizo sobre lo indio, negando así la existencia de muchos pueblos ancestrales, como los propios zapotecas del istmo de Tehuantepec.

Es precisamente desde este lugar que Avendaño va hilando con su memoria, un tejido que conecta pasado y presente, evocando así el proceso de colonialismo y la marca dejada por la colonialidad, que como menciona Echeverría (2011) ha ocasiona un “blanqueamiento” en la sociedades modernas de Abya-Yala.

Es por eso, que Avendaño desde su ser muxe, *etnocyborg punk, zapoteca, indio, sodomita*, grita con rabia: “soy del sur, vengo del sur, nací en el sur, soy el hijo de su puta madre, soy el pinche caudillo puñal del sur porque al sur emigran las aves” (ídem. ant.), el cuerpo del performer en este *despendanzar* simbólico entonces nos deja claro, que es un cuerpo grande y extenso que se expande y que al configurarse como un cuerpo político, lleva consigo las huellas de ese continente grande que es el sur, pero que más allá de la nostalgia, también es un continente que pese a sus contradicciones y brechas, tiene esa particularidad de acoger todas las aves que deseen migrar a sus tierras.

Pero también pienso en ese cuerpo que desde su política del desarraigo, de la denuncia, tiene la posibilidad de migrar de forma libre, de fluir en su mutabilidad, es un cuerpo que de forma permanente se deconstruye, se enfrenta con esa madre terrible, madre patria, castradora y heterocisnormativa, por eso con rabia se acepta como “ el hijo de su puta madre”, pero a la vez la niega y el mismo se enviste como “kamisake travestido de artista”, para perturbar su estructura, para generar desde esa corporalidad disidente *líneas de fuga, conteslaciones de performance* migrantes.

Lukas se asume el mismo como “bomba”, y en esta medida su cuerpo como performer muta también al lugar donde habita el *Deformer*, concepto que según Bevacqua (2019: 22) es : “un dispositivo de enunciación escénica – en esta oportunidad- y no como una disciplina poética o estilo artístico. Una categoría que demanda una reflexión continua

para sostener la disputa conceptual” , es precisamente en este sentido, que es importante que Avendaño se situó desde esa Muxidad andrógina, contestaría, rebelde, para disputar los sentidos que permanentemente los agenciamientos tratan de encerrar, para que el deseo mismo no pueda encontrar esas líneas de fugas para reconfigurarse en ese *Cuerpo sin órganos* (Deleuze y Guatari, 2010):

“Yo lo que quiero recalcar es la autonomía, la autonomía de ser un cuerpo autónomo, hablo de la autoeficiencia ética, de la autoeficiencia moral, de la autoeficiencia filosófica, quizá la autoridad que más pesa en nosotros o un gran sector de la gente es la autoridad de la familia, pero cuando tu padre, se desconoce esa autoridad y te da la absoluta libertad el mundo cambia, recuerdo una vez mi padre me dijo, una cosa es ser puto y otra cosa es ser pendejo; una cosa es ser puto y otra cosa es ser flojo; una cosa es ser puto y otra cosa ser infeliz, y tu tienes la obligación de ser feliz como te de la gana, como te hinche la gana, y cuando yo tuve eso, entonces me dije yo no tengo que entregarle las cuentas a nadie, ni a dios, ni a mi papá, ni a un patrón. No es que yo apelo a la libertad, la libertad nos pertenece” (Avendaño, 2014: min. 12'04"-13'05'')

En conclusión Avendaño desde su cuerpo político se vale del performance, como punto de partida, y a través de su propuesta artística y compromiso con su colectividad convierte la performer en *Defomer*, *despedanzando* cuestiona y subvierte los estereotipos de género, puede decirse que también explora la fluidez y diversidad de las identidades sexuales y de género y en su *constelar exploran las derivas del cuerpo Muxe en el contexto artístico y político*, desafiando las categorías tradicionales y generando espacios de reconocimiento y aceptación.

### **3.2 El sentido colectivo de la performance de Lukas Avendaño**

En esta sección abordaré el tema del sentido colectivo en la obra performática de Lukas Avendaño como una forma de expresión artística que va más allá del individuo, involucrando al colectivo y generando un sentido de comunidad y pertenencia, además también el trabajo de Avendaño ofrece una perspectiva crítica y transformadora de la masculinidad, el género y la sexualidad, así como también, sobre las estructuras de poder y opresión que se derivan del patriarcado.

Al hablar de lo colectivo indudablemente nos acercamos al concepto que excede el espacio de lo privado, a lo propio, para conectarse con el espacio de los otros, que como se había mencionado se expande incluso más allá de su propio territorio, en el sentido que mencionaba (Fuentes, 2019) con respecto a las *constelaciones de performance*, irradia hacia otras realidades disidentes, de tal manera que conecta con experiencias compartidas, historias colectivas que se manifiestan en la creación de vínculos emocionales y *per se* generan de un diálogo, hacia la construcción de identidades sociales.

La comunidad muxe se debate entre en esas contradicciones propias del mestizaje, venidas con el colonialismo, donde como menciona Silvia Rivera Cusicanqui (2010) en el “ch’ixi”<sup>25</sup> perviven un sin número de conocimientos culturales que son producto tanto del mundo indígena, como del mundo occidental, de tal manera que entre ambos se producen “(...)múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa.” (Rivera Cusicanqui, 2010., pág. 70).

En la comunidad muxe del Istmo de Tehuantepec en Oaxaca, se puede mirar muy claro esta particularidad de construirse, desde una doble narrativa: la ancestral y la colonial. La forma de negociar su pervivencia cultural, fue según Avendaño (Avendaño, Muxes "El tercer Género de México", 2020) una estrategia que garantizo en cierta medida, que la cultura andrógina muxe, puede sobrevivir a los avatares del estigma de la sodomización y ser abrigada por la comunidad para poder subsistir, pese incluso a los señalamientos, de todo ese andamiaje de la colonialidad de género que en otros territorios de Abya-Yala, arremetió ferozmente.

La antropóloga Amaranta Regalado menciona al hablar sobre la comunidad muxe dice:

Y en el caso de la comunidad muxe de alguna manera lo que yo percibo y lo que yo conozco y he experimentado, es que el proceso de aceptación y el proceso de apertura no es vivido de una forma aislada, es vivido de una manera colectiva, es decir; participan los padres, la abuela, el vecino, el compadre, la señora que vende

---

<sup>25</sup> Ch’ixi es un término de la lengua Aymara para designar al mestizo, que se encuentra en un espacio liminal y se debate entre su herencia indígena y su herencia blanca/ europea producto de la colonización y la imposición de régimen colonial/moderno.

el queso, el bolillo; es decir se vuelve cotidiano y se vuelve parte de la comunidad. Y dos rasgos culturales que tenemos los istmeños: es la reciprocidad y el intercambio entre la sociedad misma, pero además, el compromiso de cumplir con la gente la ayuda mutua, eso es muy importante porque hace un lazo de solidaridad siempre constante, y eso permite que no solamente en la economía, en la cultura, sino en otros aspectos, también en las identidades de género puedan ser tomadas dentro de ese marco de solidaridad.” (Regalado, 2016: min.1'10"- 2'43")

Con lo que manifiesta Regalado, se ve claro esos elementos que son propios de los pueblos de Abya-Yala, y en cuya política es evidente el sistema de reciprocidad como forma organizativa y económica para generar un sistema redistributivo que de equilibrio y sostén a la comunidad, lo importante de esta reciprocidad es que sobrepasa el factor netamente de los bienes materiales, pues también se genera una reciprocidad y solidaridad en el orden de los afectos, de lo simbólico, como sostén en este caso, de la propia comunidad Muxe.

Cabe insistir, que la colonialidad de género es el resultado de la colonialidad del poder, y por tanto determina una forma eurocentrada y androcéntrica de configurar el mundo, en tal sentido el hombre de los pueblos de Abya-Yala, para ser considerado como ese “buen salvaje” tenía que necesariamente aceptar todo el conjunto de normativas impuestos desde el nuevo orden, parte de esas consideraciones precisamente se configuran en torno a la particularidad del género, donde se hace una división hombre/no hombre, con fines de dominación y de instaurar un dispositivo de control a través de un sistema que determina roles, es por esta razón que la comunidad muxe, pervive pero frente a los embates de una sociedad machista que “respeto” la diferencia, pero que la sojuzga también, por que esta reconfigurada, dentro de un nuevo *agenciamiento maquínico*, donde la diversidad sexual es sojuzgada.

La solidaridad, reciprocidad hacia la comunidad muxe, entonces se genera en círculos inmediatos, la familia, en primera instancia, y los círculos cercanos, los círculos de familias que viven la muxeidad de forma interna, pero fundamentalmente es sostenido por las mujeres. La identificación muxe con lo femenino, parte justamente de ese territorio, porque además de compartir los roles culturalmente asignados a las mujeres,

también comparten el estigma, pero comparten también, el territorio de la lucha, de la resistencia, de los saberes ancestrales, de la reciprocidad, la solidaridad y los afectos.

La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido. Lejos de establecer la propiedad y la jurisdicción de la autoridad de la nación –o pueblo, o autonomía indígena– la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como productora, comerciante, tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir al “otro” y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes. (Rivera Cusicanqui, 2010., pág. 72)

El sentido de lo colectivo en la *deformance* de Avendaño, arrastra esa memoria que se configura entorno a la esencia femenina, como una fuerza que constituye el sentido simbólico de la comunidad, de la lucha, de la fuerza de los vínculos, pero también, él como muxe que vive una masculinidad queer, no normada, andrógina, busca su propia diferencia, por tanto genera líneas de fuga dentro de ese sistema de normas “reguladas” y “aceptadas” para los muxes, donde se les obliga a vivir un falso deseo subsumido a ese agenciamiento maquínico; Avendaño en su *despendanzamiento* provoca un deseo puro amparado en la libertad, y en el respeto y goce a la diversidad.

Avendaño entonces reconfigura la idea del “paraíso muxe” al momento que enuncia un grito que se colectiviza entre otros muxes, que intentan ser reconocidos sin temor a morir, sin temor a ser asesinadas, o vilependiadas, el paraíso muxe, esta en esa enunciación de la lucha que se visibiliza de forma constante, no en la idea romántica, es por esto que cuestiona las normas y estructuras sociales que afectan a su comunidad muxe, como a otras comunidades diferentes, especialmente a aquellas que han sido marginadas o excluidas. Su propuesta deformática por tanto explora y redefine las masculinidades y las identidades de género.

En su trabajo Réquiem para un Alkarabán, 2012 (Avendaño, Requien por un Alkaraban, 2012, min. 22'52"-25'26")



*Ilustración 0-3 Lukas Avendaño, Réquiem por un Alkarabán.*

Señor ten misericordia de nosotros, señor ten misericordia de nosotros, señor ten misericordia de nosotros, Cristo óyenos, Cristo escuchanos, Dios padre celestial, Dios hijo redentor del mundo, Dios espíritu santo, trinidad santa, un solo dios, Santa María, Santa María madre de dios, Santa María virgen de las vírgenes, madre de cristo, madre de la Iglesia,

madre de la divina gracia, madre purísima, madre castísima, madre virginal, madre sin mancha, madre imaculada, madre amable, madre abnegada, madre del creador, madre del salvador, virgen pudentísima, virgen digna de veneración, virgen digna en la paz, virgen poderosa, virgen clemente, virgen fiel, espejo de justicia, trono de sabiduría, causa de nuestra alegría, paz espiritual, paz digna de honor, paz insigne de devoción, rosa mística, torre de David, torre de márfil, casa de oro, agata de la alianza, puerta del cielo, estrella de la mañana, salud a los enfermos, refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos, auxilio de los cristianos, madre de los ángeles, madre de los profetas, madre de los mártires, madre de los confesores, madre de las vírgenes, madre consebida sin pecado original, madre que se dio al cielo, madre del santísimo rosario, madre de la familia, madre de la paz, cordero de Dios que quita el pecado del mundo ten piedad de nosotros, cordero de dios que quita el pecado del mundo óyenos señor, cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo escúchanos señor, cordero de Dios que quitas el pecado del mundo escúchanos, (grita) cordero de Dios que quitas el mundo oyenos señor (grita exhacerbado)

En este texto, que a su vez es un letanía del rosario, se puede apreciar el peso que Avendaño le da a la subjetividad femenina para desde ahí ir reescribiendo su identidad. Son varias líneas que dedica a la figura de ese Dios castrador, y estas que paradójicamente se encuentran al inicio y al final, como dos puertas que predeterminan de facto lo que

entra y como debe salir, como las propias normas que condicionan, los cuerpos y los sujetos.

Avendaño se apropia de la letanía, para deconstruirla, por consiguiente señala con fuerza, “Cristo óyenos” y “Cristo escúchanos”, y dentro del contexto de la *deformance*, estas palabras más que un clamor, son un grito por la reivindicación de los derechos que deben ser escuchados, ya no de la boca de Bartolomé de las Casas, sino desde la propia boca y memoria de un representante de la comunidad muxe, de la colectividad andrógina, sodomita, que emerge de la subalternidad, para exigir a este Dios patriarcal, heterosexista, castigador, ser escuchado.

Avendaño como muxe, teje líneas de fuga que unen pasado y presente, *despedanzando* la ceremonia, hace explotar su cuerpo en multiplicidades, para nuevamente recomponerlas, como fue recompuesto el propio Dionisos.

Avendaño hurgando en lo profundo de su etnohistoria, de su ser colectivo muxe, se reconfigura a sí mismo, en su nueva corporalidad política y colectiva, ya no es el hijo del Dios castrador, es *etnocyberpung* es un ser postgenérico, renace para reírse de esa totalidad, de esa colonialidad de los cuerpos, de los saberes, de los sentires.

Los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotros mismos) son mapas de poder e identidad y los cyborgs no son una excepción. Un cuerpo cyborg no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo), se toma en serio la ironía. (Haraway, 1991, pág. 309)

La letanía del rosario, secuestrada en la corporalidad colectiva, se proyecta deconstruida y con una presencia y voz propia. De la boca de Avendaño no salen súplicas, sino oraciones bombas incisivas, que cuestionan esa “identidad unitaria” que menciona Haraway y que ha determinado el papel sumiso y obediente de la mujer y por extensión del muxe en su feminización. En cada alusión que hace Avendaño de la madre: “madre virginal, madre sin mancha, madre imaculada (...)” (idem. ant.), cuestiona el sentido de ser mujer, madre, y muxe, a través del miedo implantado desde la colonialidad por la iglesia católica y su aparato regulador y represor “la inquisición”, como anota Lugones (2016, pág. 108) “La confesión cristiana, el pecado, y la división maniquea entre el bien

y el mal servían para marcar la sexualidad femenina como malvada, ya que las mujeres colonizadas eran vistas en relación con Satanás, a veces como montadas por Satanás.

Avendaño libera al significado de las palabras, que se enuncian en la letanía sobre la mujer -virgen y madre-, y en su ironía, él las va envistiendo de un significado político, que hace constelaciones comunitarias y tecnopolíticas con el pensamiento feminista en todo el mundo, al descolonizar el sentido de las palabras e *ironizar* con ellas, las coloca en un espacio liminal, generando un *discurso antagónico* entre ese principio binario, de lo buena y malo.

Por ser la propia configuración de Avendaño, una construcción político muxe etnocyberpunk, el mismo batalla en su antagonismo, por tanto las palabras resuenan como preguntas, mas que como afirmaciones.

La letanía dice de la virgen; que es fiel, espejo de justicia, trono de sabiduría, refugio de pecadores, pero la duda que nos deja la *deformer* (Bevacqua, 2019) es : ¿A qué fidelidad se refiere el texto de la letanía? ¿A la Fidelidad a la iglesia, al capitalismo, a la heteronormatividad? , ¿Cuál es la sabiduría, la de reverenciar la figura y el pensamiento heteronormado colonial europeo ?, ¿De que justicia nos habla la letanía, de la justicia machista que estanca procesos en contra de feminicidas, transfeminicidas y violadores?, ¿Entre los pecadores también están los dictadores fascistas, los dueños de las transnacionales, la monarquía, los homófobos, los xenófobos y todos aquellos que están abriendo las brechas sociales y deslegitiman las diferencias ?

Los conceptos de fidelidad, justicia, sabiduría, paz, y pecado, son confrontados para ser deconstruidos en el *dependanzamiento deformativo* de Avendaño, lo cual deja en evidencia que una masculinidad hegemónica se a apoderado de estos conceptos para legitimar su poder y menospreciar lo diverso.

La fidelidad desde la mirada de Avendaño, es una fidelidad cuyo compromiso teje redes en la línea de la comunidad, él es fiel a la comunidad muxe, a su origen del sur, a su diversidad genérica y a su esencia andrógina, a si como es fiel a los principios de una lucha que defiende y legitima sus derechos.



Ilustración 0-4Lukas Avendaño, *No soy persona, soy mariposa*.

La justicia no es un bien y un atributo de la masculinidad hegemónica para hacer y deshacer a sus conveniencias, la justicia es un derecho que posibilita que todes puedan tener el derecho a la equidad, a la libertad; la justicia como una posibilidad de que las comunidades deslegitimadas, pueden hacer colectiva su

voz, a través de la defensa de sus territorios, de sus cuerpos, de sus vivencias, de sus reclamos.

La paz no como un territorio utópico y divino, sino como un lugar que se gana con la lucha colectiva, encarnada, y política de los cuerpos deseantes, de tal manera que se evidencie la justicia y se ponga en práctica los derechos colectivos.

El pecado no como un condicionamiento binario y moral, que deslegitima y señala lo diferente, lo desviado, lo queer, lo anárquico, sino como un atributo humano, como una línea de fuga que desviste los agenciamientos máqunicos que se enquistan para legitimar el poder heterocisnormativo, pecar contra el sistema es revolucionario, liberar al cuerpo del pecado y del señalamiento.

El pecado colectivo, es la punta de lanza hacia la configuración de lo que Preciado (2002) denomina *contra-sexualidad*: “ La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino mas bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros.” (Preciado, 2002; pág. 18)

Avendaño desde esta masculinidad disidente *etnocyberpunk*, no es inocente, por tanto se alinea perfectamente en el lado de las brujas, de las magas, de las hechicheras, de las putas, de las mariconas, de esta manera rompe simbólicamente el rosario y lo erotiza convirtiéndolo en un dildo anal postgénérico, *tomando en serio esa ironía* que habla Haraway (1991) y en su deseo colectivo, mientras su voz sube de tono y se va enrabiando

cada vez más, dice: “cordero de dios que quitas el pecado del mundo **ÓYENOS** señor, cordero de dios, que quitas el pecado del mundo **ESCÚCHANOS**”, de esta manera Avendaño pone en cuestionamiento el poder del falo de propio Dios heterocisnormativo, y nos permite visibilizar que dios es un cordero frente a toda una comunidad muxe *etnocyberpunk*, frente a una comunidad feminista, a una comunidad queer, que en un aquelarre festivo *despedanzan y juegan con el dildo rosario*.

En resumen, puedo mencionar que Avendaño explora el sentido colectivo en su trabajo performer/deformativo, como una propuesta artística y política que busca ampliar los límites de lo que se entiende por masculinidad y género, y que invita a la construcción colectiva de nuevas identidades más inclusivas y diversas.

Su enfoque en la performance como una herramienta para construir comunidad y abordar problemáticas sociales destaca la importancia de la colaboración y la conexión entre las personas en la búsqueda de la transformación social. El trabajo de Avendaño también destaca la importancia de la cultura y la tradición en la construcción de la identidad de género y en la formación de comunidades de apoyo. En este sentido, la marca colectiva del performer, que se refiere a la manera en que el cuerpo del artista se convierte en un sitio de construcción y representación de identidades colectivas, es fundamental para la comprensión de su trabajo performativo.

### **3.3 La paradoja del sujeto masculino**

Este apartado se enfoca en analizar como las performers de Lukas Avendaño, desde su ser muxe, arrojan elementos que pueden ser interesantes para poder hablar de la paradoja de un sujeto masculino / si lo hubiere. Si bien como se ha mencionado, la figura del muxe habita en el espacio de las disidencias de género y por lo tanto puede ser considerado desde la mirada de Connell (2003) como una masculinidad no normativa, cabe pensar sobre todo en un sujeto masculino que se configura, no en el entremado de los privilegios del *agenciamiento máquinico* de la masculinidad dominante y hegemónica, sino en aquel que tiene que salir de ese lugar para poder tener una medida de su privilegio y dominación.

Como se había mencionado, siguiendo a Lugones (2008) la colonialidad de género, determino esta separación entre hombres y mujeres, y la prevalencia de los primeros, en

tal sentido, la masculinidad viene determinada desde la modernidad por la hegemonía del género masculino frente a lo femenino, y a lo feminizado como es el caso de lo andrógino; esto permite ver que la masculinidad con su hegemonía, como principio fundante, no cuestiona la masculinidad, pues ella está determinada biológica e históricamente, por tanto el género no es un debate de la construcción del sujeto masculino.

El problema radica en que si el género es fundamento y va interrelacionado, con la colonialidad del poder, del saber y del ser, es obvio que estructuralmente, el sujeto masculino/ si lo hubiere, se encuentra subsumido, mucho más allá de las situaciones de poder establecidas en torno a las diferencias de clase delimitadas por Marx. El capitalismo ha objetualizado al ser, sobre la base de los privilegios del hombre, quizá esta es una de las razones por la que sea muy complicado aceptar desde las posturas y pensamientos feministas, que la masculinidad hegemónica es un privilegio de unos pocos, sabiendo que es privilegio de todos los hombres.

Con lo dicho, queda claro que los hombres, como objetos y piezas del sistema capitalista, se han acomodado con el privilegio del género asignado, para defender la heterocisnorma, por tanto, resulta paradójico en sí mismo la idea del sujeto masculino, sabiendo que el sujeto como tal es un constructo que legitima la libertad crítica frente al poder, en tal razón, visto el género en función de la interseccionalidad se ve claro que el privilegio de hombre es un valor que no se desplaza en relación a la clase, a la raza, al género y al saber.

Por esta razón, así como la performer feminista, la performer queer con toda esa carga ideológica venida del activismo y del pensamiento académico, trabaja en colectivo para hacer una crítica a la construcción del propio sujeto femenino, se puede pensar que la performer desde las masculinidades no normadas, quizá pueda dar elementos para pensar en ese sujeto masculino /si lo hubiere, o por lo menos acercarnos a pensar sobre esa fluidez del género que justamente quiebra el mismo sentido del sujeto masculino.

La mirada de Connell (2003), conocida por su teoría de las masculinidades, plantea que las identidades masculinas no son homogéneas, sino que están en constante construcción y se ven afectadas por el contexto social, cultural y político. Desde esta perspectiva, se

reconoce que la masculinidad no es una característica fija y predeterminada, sino que puede ser desafiada y redefinida.



Ilustración 0-5 Lukas Avendaño, *No soy persona, soy mariposa*.

Como se desarrolló al hablar sobre *el sentido colectivo de la performer de Lukas Avendaño*, él explora la idea de cómo el Muxe, al mismo tiempo que desafía los roles masculinos hegemónicos al rechazar la violencia y la competencia, también se enfrenta a la discriminación y el estigma dentro de su propia comunidad, en este sentido, él desafía la masculinidad

hegemónica, y desde su trabajo derformativo cuestiona la construcción social de género y sexualidad.

Lukas Avendaño, se reconoce sobre todo como muxe con estas particularidades que derivan en un tercer género, como bien anota Bevacqua, es precisamente este lugar de enunciación el que posibilita pensar, sobre todo en ese proceso de construcción y deconstrucción del sujeto masculino, desde ese tercer genero que ponga en riesgo esa “masculinidad”, como puntualiza Thiers(2013: pág. 81):

(...) Sería necesario transformar la subjetividad masculina para que integre plenamente la existencia de la mujer y su experiencia oprimida, lo que implica para el hombre un cuestionamiento personal y una ruptura con su grupo social y con la masculinidad .

Avendaño precisamente como sujeto Muxe, en sus intervenciones performáticas va realizando un tejido complejo donde interrelaciona género, clase y raza; de esta manera no habla solo en sentido particular, sino que hace una evocación colectiva de la propia colectividad muxe, a ese conjunto de seres invisibilizados, racializados, denigrados, estigmatizados, torcidos a los que se les ha señalado de forma permanente.

En el fragmento del poema “La raya” del libro de *Mis niños santos* de Lukas Avendaño habla: “NO CAMINO COMO HOMBRE Y NO HABLO CON RIGOR... —¡Hable con huevos! —Soy puto porque no escupí la mano [puto si no escupes “aquí”]. Soy puto porque no pasé la raya [puto si no cruzas la raya]...” (Mercado Brun, 2022)

En el primer texto ya Avendaño se enfrenta a ese conjunto de normas, roles y rituales que se imponen a las hombres desde su nacimiento, y que en el transcurso de su desarrollo se ve obligado a cumplir, para ser aceptado dentro de ese grupo, para asumir ese rol asignado, y que en el alguna medida, son reiterativos y permiten también la perpetuación de un estado falocéntrico, rituales que desde el plano de los simbólico generan ya un espacio de poder: “Dichas expectativas colectivas están inscritas en el entorno familiar, bajo la forma de la oposición entre el universo público, masculino, y los mundos privados, femeninos” (Bourdieu, 2000, págs. 43-44)

Avendaño hace visible esa delgada línea o “raya” entre el universo de la masculinidad hegemónica y el femenino, pero cuando el menciona “NO HABLO CON RIGOR” -pero si “con huevos”, nos muestra que en esa delgada “raya” se encuentra ese *tercer espacio* que nos habla (Horswell, 2013), ese espacio liminal habitado por el tercer género, pero que también puede ser un zona habitado por las masculinidades que disienten del “Rigor” del ser hombre, masculinidades que quizá en su deconstrucción, en su fluidez en el encuentro de una *línea de fuga* puedan encontrar elementos de esa subjetividad del sujeto masculino.

La pregunta sobre todo es: ¿Desde que lugar se habla y desde donde se posiciona?, en el caso de Avendaño, como se ha desarrollado en el apartado anterior, se posiciona en el lado de lo femenino y desde ese lugar situado añade “ Soy puto porque no pasé la raya”.

Pero que pasa, ¿Sí siendo “puto”, como dice Avendaño pasas la raya?. Cuando Connell (2003) nos habla sobre las masculinidades cómplices, se refiere precisamente a los homosexuales que no asumen su condición de género y que por lo tanto *se han escupido la mano* para ser aceptados como parte del círculo macho, pero en esa contradicción, e indefinición, son cómplices de la masculinidad hegemónica, en la medida que permiten que se siga eternizando esa relaciones de opresión y estigmatización.

Sin embargo el problema que puede causar este cruzar o no la raya, es que se puede perpetuar algo que se quiera erradicar, es decir la posibilidad de construcción de un cuerpo sin órganos C<sub>s</sub>O (Deleuze y Guatari, 2010) que responda a un *agenciamiento máquinico*, se puede generar de ambos lados, es por esa situación que la performatividad desde la mirada de Butler (1990) permite hacer una crítica a ese propio entramado, en *Cuerpos que importan* escribe:

“La lógica excluyente no es un monopolio exclusivo de la heterosexualidad. En realidad, esa misma lógica puede caracterizar y sustentar las posiciones de identidad lesbiana y gay que se constituyen a través de la producción y el repudio del Otro heterosexual; esta lógica se reitera en la incapacidad de reconocer la bisexualidad así como en la interpretación normalizadora de la bisexualidad como una especie de deslealtad o falta de compromiso: dos crueles estrategias de supresión” (Butler J. , *Cuerpos que importan*, 2002, pág. 169).

Es en este sentido que apunta, Rubin (1996) y Butler (2002), en torno a la bisesualidad como una forma de prescindir de las categorías de género y sexo, para vivir en una sociedad que no condone la diversidad sexo/genérica, sino más bien que fluya en torno a ellas, invita también a extender ese recorrido, hacia otros espacios que interrelacionen en el devenir de la construcción de una sociedad equitativa, ecuánime y diversa.

Avendaño al hablar sobre su condición de género dice: “no soy ni femenino, ni masculino, soy Muxe”, este reconocimiento rompe esa caracterización colonial de género impuesta desde ese “*nuevo sistema mundo*” donde además se determinó “lo europeo y no europeo” (Quijano A. , 2000)” con sus categorías identitarias, permeadas entre lo bueno y lo malo, el indio bueno/indio malo, el migrante bueno/migrante malo, el hombre/no hombre, la mujer/la no mujer.

Ser Muxe es un concepto que incluye a las diversidades sexo/généricas, sin prescindir de nadie, de igual manera que en el mundo andino quichua-hablante, la palabra “Runa”, significa “Ser Humano”, pero que con el concepto raza y la colonialidad del saber y del ser, se enfatizó la diferencia entre los runas / los *no runas* (Europeos), destrozando así ese episteme fundante que no hace menoscabo a la diferencia y por lo cual, al no ser los europeos runas, *no eran seres humanos* .



Ilustración 0-6 Lukas Avendaño, *No soy persona, soy mariposa*.

Avendaño por eso se define como Muxe, pero además dice soy del sur, habla por las personas subalternas, sexo/génericamente no alineadas con la oficialidad de género colonial, por aquellas que han derramado sangre por darle voz y cuerpo a sus deseos, habla por las que han sido tachadas de promiscuas, por aquellas que como anota Rubin rompen el

paradigma del “sexo bueno” y normado : “El sexo malo es el homosexual, promiscuo, no procreador, comercial o el situado fuera del matrimonio. Sera la masturbación, las orgías, el encuentro sexual esporádico (...)” (Rubin, 1989).

Así Avendaño con esa carga política, comunitaria y “encuerpada” (Fuentes, 2019) con su propia voz y con la de todas dice:

(...)Hoy voy hablar por los putitos vestidas con tacones de aguja, chichifos deliciosos, con vergas erectas empalmadas al abdomen.

Hoy voy hablar por los mariquitas con *ángel face de pons*.

Hoy voy hablar por las peluqueras y los vaqueros, locas azotados, mayatones zumbantes, muerdealmohadas emplumadas, soplanucas sudados, chacales rabiosos, chacales jorobados.

Hoy voy hablar por las machas, por las marimachas, por las machorraas por la *huelas*, por las chaperras y por las traileras, por la guerreras, por las Guadalupe y Quimeras por las transformers, por las operadas y las agregadas.

Hoy voy hablar por ellas y voy hablar por mí (...). (Avendaño, *No soy persona . Soy mariposa*, 2015, min. 10' -12'15")

Cuando Avendaño enuncia en su *deformer* (Bevacqua: 2019) todos estos calificativos, normalizados en el habla, pone en evidencia que todos los dispositivos y tecnologías (De

Laurentis, 1989) perpetúan de forma estructural un sistema de inequidades y de prácticas que transitan desde la niñez hasta la adultez, por el contrario, también estas palabras/conceptos, garantizan la pervivencia de la masculinidad hegemónica, y que debido a la repetición se va imponiendo, es por eso que el poema dicho por Avendaño, no resuena solo en el momento de la performance, sino que hace conexión con nuestras propias realidades, a nivel simbólico.

El hombre cis crece con ese miedo a ser *putito*, a ser *peluquera*, a ser *emplumada* y *muerdealmohadas*, de igual manera como la mujeres cis crecen con ese estigma de ser marimacha, traileras, machorras, en su defecto legitiman toda una serie de roles y prácticas para “hombres” y para “mujeres”.

Asumirse como muxe para Avendaño es entonces situarse frente a todo ese conjunto de normas de género que *per se* están instituidas para el hombre y la mujer, y desde una identificación femenina, construir un pensamiento y un discurso político, desde el lado del pensamiento feminista, en este sentido ser muxe e identificarse del lado femenino, es la base para dejar claro esta fluidez que existe para poder desplazarse entre ambos territorios, sin perder su horizonte.

El tercer género entonces se transforma, en un espacio de confrontación política por medio de las *deformers* de Avendaño, en el cual, se pone en evidencia todas esas prácticas normativas, pero también, se convierte en una zona donde convive lo ritual como menciona Horswell (2013), pero lo ritual necesariamente funciona en conjunto con la práctica política, porque esa nueva reconfiguración de un cuerpo *etnocyberpunk* es el resultado de una crítica deconstructiva de la propia ontógenes del muxe, esto también permite liberar al tercer género de una visión folclorizante y museística.

La pregunta entonces que me surge es: ¿Qué pasa con este planteamiento de Horswell cuando Avendaño como muxe/tercer género pone todo el peso en la identificación femenina, sabiendo que como dice Horswell (2013), el tercer género en los Andes, cumplían una función ritual y de reordenamiento del orden social y comunitario, en relación a la complementariedad, que en ningún caso tiene que ver con un sistema de roles, sino más bien, en torno a la construcción del poder y la igualdad.?

Es claro que Avendaño como muxle se identifica con lo femenino, para desvalancear los privilegios de una masculinidad hegemónica, falocéntrica y heterocisnormada que ha generado ya un desbalance al imponer todo un conjunto de normativas que condenan lo femenino. Avendaño busca en efecto la complementariedad y por eso debe hacer peso en el lado contrario, para detonar la propia estructura jerárquica y machista, solo en la medida en que se produzca un caos, liberara a ese sujeto masculino, que no se encuentra en el lado de la masculinidad hegemónica, sino en en el lado del pensamiento femenino y la práctica organizativa y política feminista.

El tercer género desde esa dinámica política/ritual dada a través del *deformance* de Avendaño, pone en cuestionamiento la masculinidad hegemónica, y da el valor al pensamiento femenino como una ideología política contemporánea, siguiendo a Bourdieu(2000), se puede pensar en el desmoronamiento de ese sistema de símbolos que estructura la cultura heteropatriarcal y sobre la cual se asienta, todo el sistema de dominación, que determina el poder del hombre sobre la mujer.

Lo apuntado concuerda con (Connell, 2003; pág. 314): “abolir la masculinidad hegemónica puede suponer también suprimir; además de la violencia y el odio, la cultura positiva producida en torno a la primera” siendo esta cultura positiva la que determina la pervivencia y continuidad de ese sistema de roles y por tanto de equidad, sin embargo, con respecto a este punto Thiers (2013), hace una crítica a Bourdieu, y señala, que pensar solamente en elemento simbólico, sería subsumir toda esa carga de violencia y desigualdad que hoy por hoy viven las mujeres, es por eso que el plantea “una ruptura con su grupo social y con la masculinidad” (idem. 2013), desde una mirada crítica, que cuestione continuamente ese sistema de privilegios y parta del estudio y conocimiento del feminismo. (Connell, 2003), (Thiers, 2013), (Férrandez Chagoya, 2018).

En este sentido que apunta Thiers, las performances de Avendaño ofrecen una alternativa a la masculinidad tradicional hegemónica, mostrando una forma diferente de ser hombre/muxe y desafiando la idea de que la masculinidad está necesariamente ligada a la violencia y la opresión, su cuerpo se convierte en el medio de expresión y de lucha para explorar las complejas interacciones entre el género, la sexualidad y la cultura.

Desde la encarnación de su propio cuerpo político muxe del sur, crea performances que desafían los estereotipos de género y cuestionan las expectativas sociales asociadas con la masculinidad. A través de la incorporación de elementos femeninos en su estética y comportamiento, Avendaño desestabiliza las categorías binarias de género pues genera espacios de resistencia y transformación, abriendo la puerta a nuevas posibilidades de masculinidades más inclusivas y liberadoras



*Ilustración 0-7 Lukas Avendaño, No soy persona, soy mariposa.*

Quizá la paradoja surge al observar cómo Avendaño, utiliza la performance para explorar y cuestionar las limitaciones y opresiones que el sistema patriarcal impone tanto a las mujeres como a los hombres. Su trabajo pone de manifiesto la complejidad y la fluidez de las identidades de género, desafiando la idea de que la masculinidad debe estar arraigada en estereotipos rígidos y

opresivos; de esta manera al identificarse con la subjetividad femenina, genera un desequilibrio de los privilegios de la masculinidad hegemónica y no hegemónica, es precisamente en ese desequilibrio, en esa pérdida del poder legitimado desde una colonialidad de género, donde se debe poner en duda ese sujeto masculino/ si lo hubiere.

La paradoja del sujeto masculino está en que no existe un sujeto masculino en el capitalismo falocéntrico heteropatriarcal, pues se encuentra subsumido por el propio capital, por eso y volviendo a Thiers (2013) el sujeto masculino quizá puede estar no en su afianzamiento, sino en su desmasculinización.

Mientras el sujeto femenino se ha construido a través de la lucha organizativa y una propuesta política e ideológica para reivindicar sus derechos, ganando espacios, desmasculinizar es un proceso para perder el privilegio y encontrar esa deriva del sujeto masculino, en cierto sentido son dos procesos complementarios que permiten ir al encuentro de una convivencia para poder llegar a un lugar donde el género y el sexo se deconstruyan (De Laurentis, 1989), Rubin(1996), Butler(2002), (Connell, 2003).

## Conclusión

Luego de este recorrido de lecturas y reflexiones, para encontrar en la performance de Lukas Avendaño, una deriva que me permita especular sobre una posible performance y/o teatro performativo que desde lo cisgenero fracture la masculinidad hegemónica y la heteronorma legitimada desde los espacios de poder, para encontrar ese “sujeto masculino”, que de alguna manera puede ser equiparable a ese “sujeto femenino”, que es reivindicado en la lucha política feminista y por consiguiente en la performance feminista.

Para estructurar esta idea, he partido del estudio del andrógino, del tercer género, de la masculinidad hegemónica, del feminismo y de la performance feminista, he de decir en primera instancia que ha sido un proceso enriquecedor, exhausto y verdaderamente complejo, sobre todo considerando la gran cantidad de pensamiento feminista que existe y las diferentes tendencias / olas que se han ido respondiendo a los cambios y transformaciones de la sociedad contemporánea, lo cual demuestra que el feminismo como un pensamiento ideológico, filosófico y político, esta en permanente cambio y se nutre de sus propias contradicciones.

En cierta medida siempre estuve seguro que la mejor manera de abordar el trabajo de masculinidades era a través de razonar desde el pensamiento y la práctica política de los diferentes feminismos, esto lo corrobore en la lectura de los estudios de masculinidades de (Connell, 2003), (Thiers, 2013) y (Férrandez Chagoya, 2018), que desde una perspectiva crítica, se contraponen al estudio académico normado de las masculinidades realizado por “hombres buenos”, donde se pone peso a ese que factor “nostálgico” de los hombres (Férrandez Chagoya, 2018), sin ahondar en el lugar de los privilegios de género, que es una de las causas fundamentales de toda la desigualdad, la marginación y del envilecimiento hacia lo femenino y lo LGTBI+.

Leer el trabajo de *Mil mesetas* (Deleuze y Guatari, 2010), me permitió jugar en el territorio del rizoma, de las líneas de fuga, de los agenciamientos máqunicos, del cuerpo sin organos Cs0, del deseo. Tengo que mencionar, que sin duda fueron conceptos importantes que me dieron una guía, porque me permitieron entender que el feminismo, la performance feminista y las deformances LGTBI+, continuamente se estan

deconstruyendo, pues tienen que romper esos agenciamientos máqunicos que ellos mismos pueden construir desde su práctica, cabe entender las líneas de fuga del feminismo, como procesos necesarios de transformación para no ceder a los agenciamientos que desde el poder se maquinan, para normalizar un tipo conveniente de feminismo.

Creo que esta es precisamente la gran fortaleza ideológica que tiene el pensamiento feminista, la rabia, la lucha y la disidencia como forma de mover el cedal y desestabilizar el capitalismo falocéntrico. Cabe mencionar que también las luchas desde el posicionamiento político y organizativo de la comunidad LGTBI+, han generado, estas líneas de fugas, si bien por cuestiones de tiempo no he profundizado mucho más, de alguna manera el estudio de lo andrógino, del tercer género y de la muexidad en Avendaño, atraviesan directamente este tema de estudio.

El acercamiento al estudio de la performer feminista a través de la lectura de (Golberg, 1988), (Cheng, 2002), (Ferrer, 2017), (Sánchez Ribés, 2017), (García Muriano, 2014) (Tylor, 2018), (Fuentes, 2019), (Cruz, 2021) me permitió reflexionar sobre el feminismo como un pensamiento ideológico que rebasa en sí la propia militancia. Digo esto, pues si bien hay artistas que se identifican plenamente como feministas, hay otras que no lo hacen, como en el caso de Esther Ferrer, Regina José Galindo o Marina Abramovic; más sin embargo, al ser su trabajo autoreferencial, gran parte de su producción conlleva una carga conceptual feminista, lo cual evidentemente hace referencia a un pensamiento ideológico, filosófico y político, que se posiciona y teje relaciones desde la memoria local, continental y mundial, porque la opresión a las mujeres es parte de un todo sistémico, en tal medida estoy de acuerdo plenamente con el planteamiento de (Lugones, 2008) en cuanto a la colonialidad de género como elemento fundante del “nuevo sistema mundo”.

Me parece importante destacar también la importancia de dos conceptos que en esta investigación he observado que se articulan perfectamente y que caracterizan a la performer feminista, el de *línea de fuga* (Deleuze y Guatari, 2010) y de *constelación de performance* (Fuentes, 2019), si bien la línea de fuga puede verse en dos dimensiones, la constelación se expande a un territorio de tres dimensiones, ambas hacen conexiones a nivel de la memoria, la academia, la organización política y el activismo, sin embargo la constelación juega ya en la contemporaneidad en el campo de la tecnopolítica, y en la

inmediatez de la información digital, las líneas de fuga que constelan, viajan a grandes velocidades, para desestabilizar los agenciamientos, ejemplo de esto es lo detallado N.U.M (ni una menos) en Argentina o de la performance “Un violador en tu camino” del Colectivo Las Tesis de Chile.

La investigación también me ha arrojado todo un conjunto de conceptos que son ya parte de los estudios académicos feministas, de la organización política y de los activismos: *encarnación* (Férrandez Chagoya, 2018) este término alude a esa capacidad de transformar el cuerpo en un herramienta política sobre la base de una memoria histórica que construye un sujeto político pleno de derechos, y que habla desde un individual hacia lo colectivo.

El *empoderamiento* (Sánchez Ribés, 2017) es un palabra cuya raíz tiene el prefijo *em* que viene del latín *in* que significa “estar en”. A partir del significado y según manifiesta Regina Galindo, *empoderarse* es una forma de posicionar la lucha, los discursos, la igualdad, los derechos, pero no desde ese constructo de poder falocéntrico/individual-tener poder, sino desde el hecho de “estar en poder”, es decir de vivir en un estado permanente de lucha por la reivindicación y respeto de los derechos de la mujer, ya sea de forma individual (espacio privado) o en el espacio público (colectivo), es un estado que invita a una atención, a la lucha y a la transformación constante.

*Acuerparse* (Fuentes, 2019) invita a pensar en un gran cuerpo, en ese cuerpo colectivo de mujeres, que vive, lucha, se acompaña, se protege, se escucha. *Acuerparse* es asumirse con un posición de género, política y activista, para hacer frente al capitalismo falocéntrico, cobijarse en cualquier instancia, acompañar procesos de denuncia individual que afecta al colectivo de mujeres. *Acuerparse* también entiendo como ese lugar para escuchar las diferencias y estar abierto a la transformación sin perder ese horizonte colectivo que trae el *acuerparse*.

*Deformer* (Bevacqua, 2019), es una dislocación política necesaria que se hace desde las disidencias sexuales al sentido del performer artístico y al concepto de performatividad (Butler J. , 1990). Al decir política queda claro que no hay un interés estético o estilística para polemizar con respecto a la performer, sino que es una propuesta, que permite un autodefinir los cuerpos y las sexualidades diferentes, a través de su *encarnación*. En este

sentido la deformer y por consiguiente la deformancia, responde a una propuesta política desde la propia corporalidad queer, trans, travesti, marica, etc, que se sostiene por toda esa memoria disidente y contrahegemónica, que se arrastra desde la condena y estigmatización sodomita.

Estos conceptos que se han producido en ese proceso colectivo feministas, donde teoría y la práctica política se van interrelacionando, por si mismo develan la inconsistencia o imposibilidad de que exista un sujeto masculino, la desmasculinización en si no sería un camino para encontrar un sujeto masculino, sino lo contrario, descolonizar el género (Lugones, 2016), para crear una convivencia más armónica entre las diferencias, el añorado reconocimiento de la bisexualidad como plantea (Rubin,1989), (Butler J. , Cuerpos que importan, 2002)

Tanto (Connell, 2003), como (Férrandez Chagoya, 2018) en sus trabajos, pueden establecer pequeños cambios que dan los hombres cis, para deconstruir su masculinidad, sin embargo cabe pensar en como esas prácticas se convierten en agenciamientos que normalizan las practicas de los *hombres feministas* lo cual según las propias autoras es contraproducente pues se normalizan conceptos coloniales como hombre bueno/hombre malo, en tal sentido estoy de acuerdo con ellas, en el sentido de abordar una desmasculinización desde la extirpación radical del privilegio masculino.

En tal sentido la desmasculinización no esta en el lado masculino, esta en ese *tercer espacio* (Horswell, 2013) quizá en este sentido el espacio *Ch'ixi* que nos habla (Rivera Cusicanqui, 2010.) puede ayudar a visibilizar mejor esta idea, *ella dice que lo Ch'ixi (mestizo) es el lugar* donde habita la cultura de los pueblos de Abya Yala y la cultura europea, según ella estos espacios no se funden, pero se genera entre ambos una distorsión en sus bordes que es precisamente el lugar donde fluye los cambios y transformación, el mestizo debe reconocer entre esos dos mundos lo que permite la equidad, la transparencia, el respecto, el conocimiento, hay que dar valor ambos y es precisamente en sus contradicciones que se tejen una nueva forma de ser.

Creo que en esa distorsión esta lo queer y lo disidente, y en este momento histórico asumir la desmasculinización, es tejer hacia el lado que va desde lo queer a lo femenino, es por esta razón que creo que el trabajo de Lukas Avendaño en su muxeidad aporta muchos

elementos en ese proceso de desmasculinización; su despendanzamiento es un herramienta innegable para pensar en una performer que se desmasculiniza y decoloniza el cuerpo y los saberes, generando líneas de fuego que subvierten la masculinidad hegemónica, deseos que irrumpen y descosifican el sentir. Es importante también pensar que aceptar el deseo, no solamente como el goce de una sexualidad, sino como el goce y la permisibilidad a la diferencia, a lo andrógino, que convive en cada uno, a esa presencia de las sensibilidades y deseos que no tienen género, sino que son resultado de los devenires.

La performance feministas y la **deformance** queer en términos de (Bevacqua, 2019) nos invitan a pensar en factores que como se ha dicho van de la mano de un proceso colectivo, de la práctica organizativa y de la construcción de un pensamiento político académico, si bien este procesos de rechazar lo masculino como dice (Thiers, 2013) surge de un posicionamiento ideológico político alineado al pensamiento feminista, los hombres cis deben pensar en su proceso colectivo para deconstruir el privilegio de la masculinidad hegemónica (Férrandez Chagoya, 2018) alineados con las luchas feministas, pero que surjan de su propia reflexión, no hay que olvidar que *empoderarse, encarnarse, acuerparse*, surge de posicionamiento político de las mujeres, de la comunidad LGTBQI+ contra el sistema capitalista falocentrico patriarcal que se viene gestando para reinvidicar los derechos.

En este sentido, el peligro de una performance desmaculinizante que no responda a una propuesta colectiva política, es que no revasaría el nivel individual como decía (Cheng, 2002) cuando hacía referencia a los happenings de Kraprow en comparación a la performance feminista de los años 70, en todo caso puede ser una herramienta que desde la línea de fuga posibilite que esos movimientos contra masculinidad hegemónica que van naciendo, amplien su mirada hacia otros territorios, para encarnar desde los propios cuerpos ese sujeto político masculino deconstruido y desmaculinizado.

Para terminar he de decir los límites de esta propuesta de investigación, que de hecho invitan a profundizar mucho más en la performance feminista y en la deformance, pero también en el la performance postporno, las performance desde los cuerpos con habilidades especiales, y toda performance donde los cuerpos invitan a pensarse en colectivo, como una forma de subvertir las prácticas hegemónicas.

Extrapolando este concepto del rizoma al plano del género, el sujeto masculino deviene en esa imposibilidad de ser, lo cual le invita a romper esos agenciamientos maquínicos contruidos desde el privilegio de la presencia simbólica del falo. De esta suerte se arriesga a transitar en esas líneas de fuga dejando también que fluya ese conjunto de deseos que se configura en ese juego de interrelaciones. Evidentemente asumir este proceso es posibilitarse a un proceso de mutación postgenérico, que se ancla dentro de todo el pensamiento construido desde el postfeminismo, donde los seres humanos como mencionada Butler (1990) están en juego constante de performatividad.



## Bibliografía

- Albarrán, J. (2019). *Perfomance y arte contemporáneo, discursos, prácticas y problemas*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Avendaño, L. (Dirección). (2012). *Requien por un Alkaraban* [Película]. México.
- Avendaño, L. (30 de mayo de 2012). Requien para un Alcaraván (danza de cámara). 5'28". (E. Caballero, Entrevistador)  
[https://www.youtube.com/watch?v=4HdvBCy\\_-X4](https://www.youtube.com/watch?v=4HdvBCy_-X4)
- Avendaño, L. (28 de abril de 2014). La autonomía del un cuerpo. *No somos solos.*, 14'56". (B. Angie, & P. Alatorre, Entrevistadores)  
<https://www.youtube.com/watch?v=E2R1KHpXVM0>.
- Avendaño, L. (8 de julio de 2015). No soy persona . Soy mariposa. Xalapa, Veracruz, México: Presentao en formato de danza Perfromativa con texto original de Felipe Osornio y adaptación de Lukas Avendaño.
- Avendaño, L. (1 de abril de 2020). Resistir el presente, imaginar futuros, crear desde las circunstancias. 59'47". (M. U. Chopo, Entrevistador)  
<https://www.youtube.com/watch?v=at0iqgDp-AA>.
- Avendaño, L. (27 de julio de 2020). Muxes "El tercer Género de México". 1h12'. (C. Ismael, Entrevistador) [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_PKeRdCn-U&list=PL6dx80LpR9NTKCAcAjHJ8762-2AHXETGe&index=113&t=9s](https://www.youtube.com/watch?v=U_PKeRdCn-U&list=PL6dx80LpR9NTKCAcAjHJ8762-2AHXETGe&index=113&t=9s).
- Avendaño, L. (2 de diciembre de 2020). La realidad Muxe: el no paraíso del Itsmo de Tehuantepec. *Conciencia Cultural*, 21'29". (C. Cultural, Entrevistador)  
<https://www.youtube.com/watch?v=WoqmFaKP5Qg>.
- Avendaño, L. (s.f.). *vislumbre*. Obtenido de <https://vislumbre.mx>:  
<https://vislumbre.mx/manifiesto-lukas-avendano/>
- Beitia, H. (Septiembre de 2012). *ub.edu*. Obtenido de <https://diposit.ub.edu>:  
<https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/56564/1/Nuria%20Beitia%20Hernandez%20Mirar%20a%20Medusa.pdf>
- Bevacqua, G. (julio de 2019). DEFORMANCE: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-génericas. *Telon de fondo*, 29.
- Bevacqua, G. (11 de 03 de 2022). <http://journals.openedition.org>. Obtenido de <http://journals.openedition.org/orda/7013>:  
<http://journals.openedition.org/orda/7013>; DOI:  
<https://doi.org/10.4000/orda.7013>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Butler, J. (1990). Actos Performativos y Constitutivos de Género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Performing Feminisms: Critical Theory and Theatre* (págs. 270-282). Tomado de Sue-Ellen Case(ed).
- Cheng, M. (2002). *In other Los Angeles*. California: University of California Press. Ltda.
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Cruz, P. (2021). *Arte y perfomance, una historia desde as vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Ediciones Alkal S.A.
- Cottingham, L. (Dirección). (1998). *Not for sale* [Película].
- De Laurentis, T. (1989). Technologies of gender. En *Essay on Theory.Film and fiction* (págs. 1-30). Londre: Macmillan Press.
- De Laurentis, T. (2000). "Sujetos excéntricos", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.

- Deleuze, G. (1995). Deseo y placer. *Archipiélago. Cuadernos de crítica y de la cultura*(23), 17.
- Deleuze y Guatari, G. y. (2010). *Mil mesetas* (Vol. 9na edición). España: Pre-textos.
- Del Toro, F. (2014). *Entre la teatralidad y la performatividad*. México: Paso de Gato.
- Echeverría, B. (2011). *Antología, Crítica de la Modernidad Capitalista*. La Paz: Garza Azul.
- Eliade, M. (2018). <https://eruizf.com>. Obtenido de [https://eruizf.com/lecturas/books/Mircea\\_Eliade/Mefistofeles\\_y\\_el\\_androgino.pdf](https://eruizf.com/lecturas/books/Mircea_Eliade/Mefistofeles_y_el_androgino.pdf)
- Ferrer, E. (2017). *Perfomance y utopía*. Murcia: Consejería de Cultura y Portavocía de la Región de Murcia.
- Fernández Chagoya, M. (2018). *¿Hombres Feministas? El complejo Zigzaguo entre lo público y lo privado*. México.
- Fuentes, M. A. (2019). *Activismos tecnopolíticos, constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- García Muriano, C. (marzo de 2014). Esther Ferrer. la (re)acción como Leitmotiv. Tesis Doctoral Universidad Miguel Hernández Elche, Alicante, España.
- Golberg, R. (1988). *Performance Arte, desde le futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino Thames and Hudson.
- González, O. (2013 de febrero de 2013). Entre Cuilonimiquiztlan y Sodoma, homosexualidad, cultura y ley en el México Colonial. (*Tesis doctoral*). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Obtenido de [https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/DGB\\_UNAM/TES01000688925/3/0688925.pdf](https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/DGB_UNAM/TES01000688925/3/0688925.pdf)
- Guerrero, P. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito: Abya-Yala.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, ciborgs y mujeres, la reivindicación de la naturaleza*. Valencia: Catedra, Universidad de Valencia.
- Horswell, M. J. (2013). *La descolonización del "sodomita" en los Andes coloniales*. Quito: Abya-Yala.
- LASTESIS. (2022). *Antología Feminista*. España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Lugones, M. (2005). Multiculturalismo radical y feminismo de las mujeres de color. *Revista internacional de Filosofía Política*, 65.
- Lugones, M. (2016). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-117.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial.
- Mercado Brun, L. y. (15 de abril de 2022). "Mis niños santos, Lukas Avendaño". *Cuadernos de Literatura*, 26. Obtenido de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7645-9200>: DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.mnsl>
- Osornio, F. (s.f.). *lechedevirgen*. Obtenido de [www.lechedevirgen.com](http://www.lechedevirgen.com): <https://www.lechedevirgen.com/>
- Parrini, R. (2018). *Deseografías*. México: UNAM.
- Pérez J, S. (2012). *Historia del feminismo*. Madrid: Los libro de la catarata.
- Pérez, J. (2021). En Torno a la Lex Scantinia. *Revista Chilena de Historia del Derecho*, 2(26), 813-833.
- Platón. (1986). *Diálogos, Fedón o de la inmortalidad del alma, El Banquete, o del amor, Gorgias, o de la retórica* (Vol. vigésimo séptima edición). (L. C. Nogueira, Ed.) Madrid, España: Espasa-Calpe, S.A.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contra Sexual*. Madrid: Opera Prima.

- Preciado, B. (2008). Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Aninie Sprinkle. En B. Preciado, & J. M. Cortés, "*Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle*". Barcelona: SEACEX.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, globalización y democracia. Lima.
- Regalado, A. G. (28 de MARZO de 2016). La primera Muxe en conseguir un título universitario, habla de la discriminación. *ADN Opinión, Katia 360*, 9 minutos. (K. D'Artigues, Entrevistador)  
<https://www.youtube.com/watch?v=Hada9dlkQGGQ>.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010.). *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. Vance, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina* (págs. 113-190). Madrid: Revolución.
- Rubin, G. (1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En M. Lamas, *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*. (págs. 35-96). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Ribés, L. (2017). *Regina Galindo: la performance como arma*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Taylor, D. (2018). *Performer*. Asunto Impreso Ediciones.
- Tomás y Valiente, F. (2001). El crimen y el pecado contra natura. *Orientaciones: revista de homosexualidades*, 105-128.
- Thiers, L. (2013). *Rupture Anarchiste et Trahison Pro Féministe*. Biblioteca anarquista Quijano, A. (2014). *CLACSO*. Obtenido de biblioteca: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Walsh, C. (2015). Sobre el Género y su modo -muy-otro. En P. Q. (compilador), *Alternativas Descoloniales al Capitalismo Colonial/Moderno* (págs. 165-181). Buenos Aires: Ediciones del Signo.