

MATERIA V - Trabajo Final de Máster

Nombre estudiante: Margarita Sequeira Cabrera

Título del trabajo: ENCUENTRO CON EL OMBLIGO AMORFO
Lo ¿“*queer*”? y los discursos de la *performance* en el CENTRO de América

Modalidad:

A (Aplicado)

Tipología:

- Trabajo de investigación aplicado (cultural)
- Trabajo de investigación aplicado (artístico)
- Trabajo de investigación aplicado (de comisariado)
- Trabajo de investigación aplicado (de diseño)
- Trabajo de investigación aplicado (pedagógico)
- Trabajo de investigación aplicado (obra)

B (Teórico)

Tipología:

- Trabajo de investigación teórico (investigación teórica)
- Trabajo de investigación teórico (revisión teórica)

Palabras clave (entre 4 y 8): Performance / Travestis / Disidencia sexual / Centroamérica / Teoría *queer* / Genealogías diferenciales / Artistas centroamericanas / Arte contemporáneo de Centroamérica.

Resumen (entre 200 y 300 palabras): En América Latina existe un debate en torno al uso del concepto *queer* fuera del contexto angloparlante. De esa discusión se deriva una genealogía de la disidencia sexual construida desde el cono sur. Ese planteamiento genealógico diferencial, me hizo preguntarme por una genealogía propia, en el Centro, la cual decidí explorar a partir del trabajo de seis artistas de la región que trabajan a partir de prácticas performáticas sobre las disidencias sexuales y corporales, las cuales contienen un discurso local respecto a la disidencia sexual pero también a la política, la historia y la cultura de la región.

Universitas Miguel Hernández

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

Trabajo Final de Máster

ENCUENTRO CON EL OMBLIGO AMORFO
Lo ¿“queer”? y los discursos de la *performance* en el CENTRO de América

Margarita Sequeira Cabrera

Tutora: Fefa Vila

2019-2020

Resumen: En América Latina existe un debate en torno al uso del concepto queer fuera del contexto angloparlante. De esa discusión se deriva una genealogía de la disidencia sexual construida desde el cono sur. Ese planteamiento genealógico diferencial, me hizo preguntarme por una genealogía propia, en el Centro, la cual decidí explorar a partir del trabajo de seis artistas de la región que trabajan a partir de prácticas performáticas sobre las disidencias sexuales y corporales, las cuales contienen un discurso local respecto a la disidencia sexual pero también a la política, la historia y la cultura de la región.

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
OBJETIVOS	6
Objetivo General:	6
Objetivos Específicos:.....	6
CAPITULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: EL DEBATE EN LATINOAMÉRICA	7
1.1 LO QUE SE DICE EN ESPAÑOL	8
1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	13
1.3 REFERENTES Y ANTECEDENTES	13
<u>1.3.1 El Porvenir de la Revuelta. Memoria y Deseo LGTBIQ</u>	14
<u>1.3.2 El Museo Travesti del Perú</u>	14
<u>1.3.3 Multitud Marica. Activación de Archivos Sexo-disidentes en América Latina</u>	15
<u>1.3.4 Travestismos del Ayer y del Futuro</u>	17
1.4 MARCO TEÓRICO O CUATRO CONCEPTOS PARA LLEGAR AL OMBLIGO 18	
1.4.1 PERFORMANCE	18
<u>1.4.2 LA TEORÍA QUEER o Sobre la performatividad. (EL NORTE)</u>	27
<u>1.4.3 GENEALOGÍAS DIFERENCIALES o La Historia de la Disidencia Sexual en América Latina. Lo No-necesariamente Queer (EL SUR)</u>	35
<u>1.4.4 DEVENIR EN FICCIÓN VISIONARIA</u>	43
1.5 MARCO METODOLÓGICO O LAS ESTRATEGIAS DE ACERCAMIENTO	51
1.5.1. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	52
1.5.2 MEDIACIÓN ARTÍSTICA	53
1.5.3 PERSPECTIVA FEMINISTA	55
CAPITULO 2. EL CENTRO. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y ARTÍSTICO DE LO CONTEMPORÁNEO EN CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE	57
2.1 Centroamérica en escena (1980-2000)	60
<u>2.1.1 Contexto histórico centroamericano</u>	60
<u>2.1.2 La región en el mundo del arte contemporáneo</u>	63
2.2 El Caribe flotante.	66
2.3 La recuperación de la Memoria	69
<u>2.3.1 La ambigüedad</u>	70
<u>2.3.2 El archivo, la historia y la experiencia</u>	70
<u>2.3.3 Lo descubierto</u>	73
CAP 3. EL CENTRO. LA ARCHIVA Y LOS DISCURSOS.	76
3.1 Un lugar común	76
3.2 La Archiva	79
<u>3.2.1 La Cholla Jackson</u>	79
<u>3.2.2 Elyla</u>	92
<u>3.2.3 Lía Vallejo</u>	104
<u>3.2.4 NadiA</u>	109
<u>3.2.5 Gatía Cerota (Lucía Rosales)</u>	116

<u>3.2.6 Johan Mijail</u>	123
3.3 El Discurso	131
<u>3.3.1 Experiencias</u>	131
<u>3.3.2 El recorrido</u>	134
<u>3.3.3 Racialidad, mestizaje</u>	136
<u>3.3.4 Feminismos descoloniales</u>	138
<u>3.3.5 La colectividad, el barrio y la imaginación</u>	139
Capítulo 4. DOCUMENTACIÓN POÉTICA	142
Capítulo 5. CONCLUSIONES	143
BIBLIOGRAFÍA	146
ANEXOS	153

ENCUENTRO CON EL OMBLIGO AMORFO

Lo ¿“queer”? y los discursos de la performance en el CENTRO de América

Resumen:

En América Latina existe un debate en torno al uso del concepto *queer* fuera del contexto angloparlante. De esa discusión se deriva una genealogía de la disidencia sexual construida desde el cono sur. Ese planteamiento genealógico diferencial que se nombra como disidencia sexual, me hizo preguntarme por una genealogía propia, en el Centro. Esta investigación es la exploración de una noción para el Centro a partir del trabajo de seis artistas de la región quienes utilizan prácticas performáticas para plantear el discurso local, respecto a la disidencia sexual, a la política, la historia y la cultura de la región.

Palabras Clave:

Performance / Travestis / Disidencia sexual / Centroamérica / Teoría *queer* / Genealogías diferenciales / Artistas centroamericanas / Arte contemporáneo de Centroamérica

ENCOUNTER WITH THE AMORPHOUS NAVEL.

¿Queer? experiences and performance art discourses in the Center of America

Abstract: In Latin America there is a debate around the use of the word *queer*, to talk about *queer theory* outside the English-speaking contexts. From that discussion, a genealogy of sexual dissent is constructed from the Southern part of continent. This differential genealogical approach, which is named as sexual dissidence, made me wonder about our own genealogy in Central America. This research is the exploration of a notion for the Center based on the analysis of the work of six artists from the region who use performative practices to portray the local discourse, regarding sexual dissidence, politics, history and culture.

Key Word:

Performance art / Travestis / Sexual dissident / Central America / Queer Theory / Differential genealogys / Central American Artist / Central America Contemporary Art

ENCUENTRO CON EL OMBLIGO AMORFO¹

Lo ¿“*queer*”? y los discursos de la *performance* en el CENTRO de América

“Los tiempos confusos que se ciernen sobre el pensamiento y sobre los cuerpos (donde cuerpos y pensamiento hacen mundo) abren una brecha imprescindible, una raja, un intersticio, como Centroamérica. Boca o culo nuevos en medio de dos océanos y de dos hemisferios y por allí, por ese espacio que en las cartografías vemos algo estrecho hemos empezado a dilatar.”

Emilio Tarrazona, 2019
Travestismos del Ayer y del Futuro

INTRODUCCIÓN

Queer es una palabra particular. Es una de esas palabras que no tiene un significado estable y que ha sido adoptada del inglés en diversos idiomas. Se reconoce a la *teoría queer* como aquella que descentra las narrativas lineales sobre sexo-género-deseo y cuestiona el reduccionismo de las lógicas binarias de la igualdad y la diferencia. Se apropia de conceptos como flexibilidad, movilidad, fluidez, ambigüedad o intersticialidad para hablar de las corporalidades y sus acciones.

Es heredera de los feminismos y es también crítica a estos, en el sentido de que reconoce los dogmas del feminismo identitario que no rompen con el binarismo sexual, a pesar de entender estas mismas teorizaciones como propiciatorias de todo lo anterior. Finalmente, es gracias a los planteamientos feministas que el significante mujer logra abrirse a muchas otras corporalidades, enunciados y gestualidades. (Frenken, 2008)

El término *queer* ha sido incorporado al español cotidiano, y se ha convertido en un concepto ambiguo. En un principio se trata de una palabra que contienen un significado preciso y condensado para referirse a un concepto que en español puede ser más amplio que una sola palabra. También la convierte en una palabra que representa hegemonía cultural.

En relación a eso último, en América Latina, hay un cuestionamiento al uso del

¹ Concepto que le escuché a Elyla en la presentación del Cabaret Transfronterizo. Consultar: Operación Queer. 2020. “Cabaret Transfronterizo”, *Managua Furiosa*. 48’:50”. Se puede encontrar en el siguiente link: <https://www.facebook.com/142144682601379/videos/1446403068896495>.

concepto *¿queer?*² fuera del contexto angloparlante. Este debate reúne una serie de problemáticas que van desde la historia contextual del concepto, pasando por la imposibilidad de traducción del concepto, hasta el planteamiento de una genealogía paralela de la disidencia sexual por parte de teóricas del cono sur.

Ese planteamiento genealógico diferencial, me llevó a preguntarme por las características de una genealogía también propia, centroamericana, pues los contextos, la historia de los países del Sur de América, tienen características que no siempre compartimos acá en el Centro. Para explorar esa posible genealogía he querido dialogar con el trabajo de seis artistas de la región que trabajan a partir de prácticas performáticas sobre las disidencias sexuales y corporales.

Las características de las prácticas artísticas de esta generación contienen un discurso local respecto a la disidencia sexual, de manera que observando tanto su trabajo, como en conversación con ellas, es posible plantear otros términos para hablar de otras formas de ser y existir desde los márgenes. El trabajo de estas artistas amplía la discusión y coloca a Centroamérica en un espacio de producción artística y de conocimiento a la vez.

Esta generación de artistas está conformada por artistas y activistas que provienen de cinco países centroamericanos: Costa Rica, Nicaragua, Honduras, El Salvador y Guatemala + República Dominicana. Existe un vacío y un signo de pregunta frente a Panamá y las prácticas artísticas en torno a las disidencias sexuales en ese país, lo cual me parece importante enunciar.

Elyla de Nicaragua, cuestiona el papel de la izquierda sandinista frente a las corporalidades *cochonas*³ y más recientemente también produce una crítica a la dictadura cristiana y asesina Ortega-Murillo; La Cholla de Costa Rica pone en cuestionamiento a la religión en el poder, el status quo, y la moral; Lía Vallejo de Honduras, visibiliza las violencias cotidianas sobre las corporalidades feminizadas, al tiempo que juega, a partir de su cuerpo, con las nociones de devenir y el cuestionamiento al binarismo sexual; NadiA de

² Debido a que este trabajo de investigación se inscribe dentro de un espacio contemporáneo de cuestionamiento al uso del término *queer* en español, y específicamente para el universo latinoamericano, he decidido continuar escribiendo el término *queer* entre signos de pregunta cuando esté hablando desde Latinoamérica. Si no tiene signos de pregunta es porque hago referencia al término anglosajón. En algunos casos, cuando en el título, está además tachado, es porque las discusiones más recientes, al menos desde Centroamérica, se dirigen al abandono del término *queer* e incluso *cuir*.

³ Palabra que originalmente era un insulto, una ofensa para las masculinidades no heteronormadas y que fue reapropiada por las disidencias en un contexto más contemporáneo, y convertida en un término que construye identidad/singularidad.

El Salvador, utiliza la figura de la mestiza para evidenciar una serie de realidades de El Salvador; Gatía Cerota de Guatemala utiliza la práctica *drag* para cuestionar las prácticas encarnadas, las miradas y las reacciones en torno a los géneros y las sexualidades desde las construcciones performativas; Johan Mijaíl desde su corporalidad negra, caribeña y disidente plantea la creación de experiencias que fusionen la performance y la escritura como una narración de posibilidades de existencia.

En Centroamérica, el uso del cuerpo como espacio de preguntas, de revelaciones, de crudezas, se convirtió en una herramienta expresiva que acompañó el momento de internacionalización de sus producciones artísticas, un proceso que inicio a mediados de la década de los noventa. Actualmente, una gran parte de la práctica de performance está apropiada por activistas y colectividades que forman parte de la disidencia sexual y encontraron en este lenguaje, una posibilidad expresiva, de enunciación y de resistencia.

Para llevar a cabo esta investigación realicé entrevistas virtuales con las artistas en las que converso tanto sobre el trabajo particular de cada una, como de los contextos de sus países y también de las características de las disidencias en Centroamérica. Para la recopilación y organización de la información, propuse un ejercicio de mediación artística durante la conversación, el cual fue convertido a una publicación independiente pero extraída de las propuestas de mediación; esa publicación es el registro poético de las entrevistas. Paralelamente, realicé un análisis visual del su trabajo, con el fin de encontrar elementos comunes o individuales, relacionados a sus contextos políticos, a sus referentes y a sus propios discursos, con los cuales intento sistematizar esos elementos que construyen la genealogía de la disidencia sexual en Centroamérica.

La performance es la herramienta artística y expresiva que comparten de forma común todas las artistas mencionadas, debido a que funciona como vehículo discursivo para plantear sus reflexiones y existencias desde la disidencia sexual y corporal. La performance como herramienta artística, creativa y productiva es coherente con las discusiones que plantea la teoría *queer*. Es por esto que el marco teórico que planteo para guiar la investigación utiliza los estudios de la performance, y las investigaciones de Diana Taylor y Josefina Alcázar, como referentes para acceder al contexto latinoamericano. La mirada puesta sobre ese contexto latinoamericano también potencia que la pregunta por la disidencia sexual en Centroamérica se nutra (y contagie) tanto de la teoría *queer* que

plantea Judith Butler, como por la práctica artística y la reflexión teórica de las ancestras disidentas Pedro Lemebel y Néstor Perlongher. Así como las reflexiones más contemporáneas respecto a las genealogías diferenciadas que plantea de Felipe Rivas San Martín. Por otra parte me interesa cuestionar el concepto de identidad fija a través del concepto de devenir y devenir minoritario, planteado por Félix Guatari y Suley Rolnik.

Planteo el contexto en el que surge el arte contemporáneo en la región centroamericana, las características del imaginario caribeño en cuanto a identidad y subjetividad y la forma en que estas repercuten en los procesos de creación. Finalmente abordo el tema de la memoria y de los archivos, sobre la necesidad de buscar-imaginar esa memoria regional, sobre la disidencia sexual, pero también sobre cualquier tema que nos genere preguntas sobre nuestra historia.

Finalmente realizo el análisis de las producciones artísticas a la luz los contextos de esas producciones, los discursos y experiencias de las artistas sobre la disidencia sexual, las características que adquiere en el lugar del Centro y las posibilidades de la performance y la performatividad para expresar y materializar esos discursos. Además de la presentación de imágenes y del abordaje de sus prácticas, de este capítulo se deriva la documentación poética de los ejercicios de mediación con los que conduje las entrevistas/conversaciones, lo que funciona a la vez como un material independiente.

Estas corporalidades son productoras de imágenes de resistencia, de otros imaginarios, de otras posibilidades de ser. Tienen la capacidad de impactar sobre otras corporalidades disidentes y, sus imágenes son capaces también de provocar la existencia de otras corporalidades. Al mismo tiempo, mapean, recopilan y recuperan los archivos y la memoria, pre-colonial, ancestral, mestiza, mezclada y contemporánea; rastrean en el pasado elementos que parezcan contrapuestos con la lógica moderna, binaria y clasificatoria. Encarnan existencias pasadas pero también absorben imaginarios y referentes de otras latitudes, construyendo una genealogía actual pero que surge escarbando y recopilando elementos olvidados, negados o ajenos, algunos más contemporáneos que otros.

OBJETIVOS

Objetivo General

Discutir la genealogía de lo *queer* en el Centro de América a través de los discursos de la performance que elaboran una serie de artistas visuales en Centroamérica y el Caribe, en relación a la transgresión de las normas sexuales, genéricas y corporales en un contexto situado.

Objetivos Específicos

1. Problematizar el uso del concepto *queer* en América latina en general explorando las posibilidades de nombrar y autodenominarse desde el propio espacio de enunciación.
2. Particularizar el contexto artístico y político en Centroamérica.
3. Construir un corpus visual a partir de algunas de las propuestas de trabajo de las artistas centroamericanas que trabajan temáticas de disidencia sexo-genérica desde las prácticas y los discursos de la performance.
4. Analizar esas imágenes en torno a la luz del concepto *queer* pero desde esa particularidad centroamericana, con el fin de hacer visible el discurso sobre la disidencia sexual en Centroamérica.
5. Generar un material de mediación de esta investigación, el cual pueda ser compartido en diferentes espacios y formatos, con el fin de divulgar los recursos que se han obtenido en este proceso.

CAPITULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: EL DEBATE EN LATINOAMÉRICA

...entre la traducción y el travestismo se revelan conexiones y normas importantes, como desafiar que exista un original y una copia, cuestionando la noción de autenticidad o de ser más correcto.
Platero, Rosón y Ortega

La **teoría queer**, planteada como un espacio académico anglosajón de reflexión crítica en torno a la sexualidad, comenzó a ser apropiado y transformado por otros pensadores, académicos, activistas o personas que comenzaron a habitar lo *queer* desde otros espacios y acciones también. Esto hizo que se desarrollara un debate propio y local en torno a las corporalidades disidentes sexuales, que cada contexto fuera sumando discusiones.

La forma en que se presenta la información respecto a la teoría, estudios y prácticas *queer*, da cuenta de un flujo de saber de los centros a las periferias, una hegemonía epistemológica que no es nueva para los no-nortes. La teoría *queer* se convierte en una matriz de inteligibilidad que permite explicar y reconocer ciertas prácticas culturales latinoamericanas. Al respecto, se han intentado otorgar equivalencias a la palabra *queer* en español como raro, desviado, puto, maricón, marica, comilón, tortillera, marimacha. Equivalentes todos insuficientes.

La palabra **queer** surge en Inglaterra, durante el siglo XIX, utilizada para hacer referencia a algo raro, extraño, peculiar. Durante los años sesenta y setenta, se utiliza como un insulto para referirse a las corporalidades que no encajaban en la heteronorma. En ese momento fue reapropiado por los miembros de esa minoría y durante los noventa, comenzó a incursionar como un discurso político gracias al acercamiento con la academia.

El **debate latinoamericano** en torno a la palabra *queer* tiene un fuerte epicentro en el **Sur**. Desde Chile y Argentina, sobre todo, se ha construido una genealogía diferencial que se enuncia como paralela o anterior al surgimiento del término *queer* en la academia de Estados Unidos. En otras regiones, también latinoamericanas, se ha puesto sobre la mesa el tema de la traducción e incluso se visibiliza la hegemonía epistemológica que implica abrazar la palabra *queer* como un concepto sombrilla.

Para Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (2013) existen dos miradas sobre lo *¿queer?* en América latina. Primero desde un lugar que interpela las formas de organización política alrededor de identidades construidas como estratégicas y también desde el punto de vista de una crítica a las categorías dicotómicas de herencia colonial.

Para aclarar y profundizar sobre este debate es necesario **reconocer la historia**, más que de la teoría, en relación **al concepto**, cómo se ha ido construyendo y como terminó convirtiéndose en un concepto teórico. Dar cuenta de que esa historia no es sólo una, sino que existen varias genealogías, paralelas, discontinuas e incluso entrelazadas, que cuentan la historia de la sexualidades abyectas, no sólo en el norte global, sino también en el Sur y en el Centro.

1.1 LO QUE SE DICE EN ESPAÑOL

Al iniciar este proceso de investigación, tenía muy claro que deseaba hablar de prácticas artísticas en Centroamérica, que yo misma hubiera nombrado como *¿queer?*, simplemente para ubicarlas en una categoría. Sin embargo, después de comenzar a leer autores latinoamericanos⁴ que investigan y problematizan el término, cambió bastante el enfoque de esta investigación. Ahora me parece necesario enumerar las discusiones que se han establecido en torno a *¿lo queer?* desde el Sur en oposición al planteamiento anglosajón del norte, para, a través de las prácticas artísticas centroamericanas de la disidencia sexual, entender cuál sería esa genealogía del Centro sobre nuestra propia historia de lo ~~queer~~.

En todas las discusiones que abordan el uso de este término, se reconoce el **carácter disruptivo y contrahegemónico** del concepto *queer* a través del tiempo. El ingreso del concepto, tanto a espacios tanto teóricos como activistas en América latina también pone de manifiesto lo *queer* como un espacio teórico complejo para ubicarse en los debates en torno a las sexualidades y los géneros desde los espacios marginales en relación a las normas y a los planteamientos hegemónicos.

⁴ Frecuentemente en este texto utilizaré el sufijo “es” para hablar sobre el nutro del plural. Esto es en el caso de hablar de forma genérica. Otra forma de neutro que utilizaré frecuentemente es el uso de la “x” para sustituir el femenino y el masculino. Esto lo hago cuando se trata más específicamente al hablar de categorías que no encajan en el binario genérico.

No se pierde de vista que se trata de un **concepto con carácter etnocéntrico**, que surge geolocalizadamente en el Norte y que por lo tanto es heredero de procesos coloniales, y neocoloniales. En el caso del subcontinente se cruzan al menos dos intersecciones: la disidencia sexual y el contexto latinoamericano de colonización o invasión extranjera. Se trata de subjetividades que son consecuencia de una **herencia colonial** de carácter dicotómico. En ese sentido, ¿lo *queer*? en América latina, está también ligado a la molestia, al dolor, al enojo y sirve para visibilizar historias de violencia e imposición, no sólo de la sexualidad, sino también del concepto de raza y clase.

Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega por su parte apelan al sentido de crítica, al sentido interseccional y al sentido más plural del término *queer*, pero al mismo tiempo señalan los problemas de **traducción del concepto** y como la palabra queda despojada de sus connotaciones incómodas, radicales y más políticas al utilizarse en español. También son enfáticos en el impacto global que tienen algunos conceptos, haciendo de su uso la aplicación de una herramienta colonial que puede erosionar lo que se produce, se hace y siente a nivel local (2017, 12). Consideran también importante tener en cuenta que la traducción es un ejercicio complejo en el que el acto de pasar un concepto de un idioma a otro es un acto político y situado. Más que la traducción apelan al tránsito de las palabras, como se utilizan, se apropian, se rechazan, se cambian. (Ibíd., 15-17.)

Una de las autorxs más visibilizadxs y reconocidxs en español en torno a esta temática es Paul Preciado. En un texto denominado *Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica* (2010) plantea una definición sobre el **transfeminismo** como una teoría y una práctica tanto *queer* como decolonial, que se nombra para tomar distancia del “feminismo de libre Mercado”⁵ el cual aprueba y desea las medidas de represión y vigilancia de los regímenes del poder sobre los cuerpos que violentan a las mujeres. Preciado también indica que el transfeminismo, toma distancia frente al movimiento homosexual normalizado que aboga por el acercamiento y la integración en los diferentes espacios de socialización, como individuos, familias y estados, adaptándose como una “diferencia tolerable”. El concepto se utiliza y se reconoce en Centroamérica, pero no se utiliza como una categoría generalizante ni universal para hablar

⁵ Término utilizado por Jackie Alexandre y Chandra Tapadle Mohanty para referirse al feminismo liberal. Ver en Preciado, Paul [Beatriz]. 2010 “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica.”

de disidencias.

En la misma línea, Miguel López y Fernando Davis definen a las **sexualidades disidentes** como resistencias al asimilacionismo, la patologización estigmatizante y la discriminación. “*La disidencia es algo fronterizo, marginal y minoritario construido por experiencias poético/políticas que transforman los métodos de acción, investigación y producción*”. Los autores aclaran que en el caso de América latina, todo esto se inserta en un contexto de herencia colonial, procesos interrumpidos de desarrollo, periodos de represión dictatorial y violencia política. (López y Davis, 2010, 8.)

También Felipe Rivas (2010) cuando habla de la historia de la disidencia sexual en Chile aclara que este término es un concepto oposicional a las ideas de diversidad sexual y orgullo gay, que hacen referencia al integracionismo y asimilacionismo homosexual al sistema capitalista, a las políticas de Estado, en general, al *statu quo*. El movimiento sexo disidente toma como referencia a **Monique Wittig y Adrienne Rich** quienes a inicios de la década de los ochenta, criticaron el esencialismo sexual presente en el feminismo cultural de los setentas y recuperaron el carácter subversivo del **feminismo radical** para pensar la homosexualidad (Silvestri, 2016).

Otra característica que también está presente en los planteamientos de la teoría *queer* producida en el Norte y en el Transfeminismo español es el desplazamiento del marco conceptual que define la subjetividad normal y patológica, así como la ampliación de los marcos de **inteligibilidad y reconocimiento**. El Transfeminismo, como movimiento político, visibiliza otras reivindicaciones: la redefinición de los cuerpos, la desobediencia del género, la existencia de dispositivos teleológico-jurídicos como el de la asignación del sexo al momento del nacimiento, pero también reconoce la existencia de otras corporalidades con otras funcionalidades y potencias que no deberían ser consideradas inferiores en la jerarquía de la existencia. (Preciado, 2010)

Felipe Rivas, unos años después, en el texto *Diga queer con la lengua afuera: Sobre las confusiones y el debate latinoamericano*, realiza un análisis más detallado del problema de la **traducción cultural**, tanto desde el punto de vista epistemológico, como descolonial. Rivas señala que “*hay una internacionalización académica a través de la red bibliográfica anglosajona, que vuelve al concepto en colonizador de cuerpos y lugares que no necesariamente se llaman a sí mismos queer.*” (Rivas, 2011, 60). Problematisa el uso del

término *queer* como único parámetro para leer las prácticas y los discursos críticos “en los sectores de la periferia sexual latinoamericana”.

Lo segundo que plantea Rivas, es que en América Latina se lee solamente una parte de lo que se produce sobre *Queer Theory* y en el mismo sentido, en la Teoría *Queer* se incluyen autores que no son referenciados en la *Queer Theory*, como Paul Preciado, o todo lo que se produce en el Sur (Ibíd., 69). Ni hablar de las relaciones entre lo que se crea y se construye desde Centro en relación al Norte.

En tercer lugar, siguiendo a Brad Epps⁶, Rivas alude al contexto anglófono de la palabra: la historia del concepto injurioso que es reapropiado e incluso asumido desde las producciones críticas en América Latina y España. En español, esa significación injuriosa carece de sentido y el término queda **vaciado y despotenciado**. Por estas razones este autor se pregunta por la pertinencia de aplicar el concepto a cualquier sociedad que no sea mayoritariamente anglófona.

En relación al catálogo de una exposición curada por Rivas, cuyo título era *Multitud Marica*, explica la selección de la palabra **marica** como un desacato al poder y como un desplazamiento en relación al Norte, una forma de nombrarse en Latinoamérica. (Godoy y Rivas, 2017).

Rivas también señala que en español se utiliza la palabra *queer* como equivalente a la *Queer Theory*. Esto no es correcto, ya que en inglés se entiende que lo primero consiste en ese insulto reapropiado, lo segundo es un corpus crítico o teórico que no está totalmente articulado, sino más bien abierto. De nuevo, junto con Epps, Rivas señala el juego de palabras al colocar *queer* al lado de *theory*, porque se pone en duda la **grandilocuencia de la palabra Teoría**. Esto se pierde al hacer la traducción como *Teoría Queer*, donde deja de existir ese juego y se pierde el sentido de la concepto en español. (Rivas, 2011, 68)

El término llegó a América Latina vinculado a espacios académicos, y con el tiempo se ha ido ampliando para hablar casi de cualquier cosa: arte queer, café queer, estética queer, moda queer, etc., precisamente porque no tiene un contenido político, como sí tiene otras categorías en español al decir lesbiana o maricón. “Es muy distinta la sensación que genera hablar de estudios gay-lésbicos o de “estudios maricas” que hablar de Teoría

⁶ Académico de la Universidad de Harvard crítico del uso del término queer en Español. Ver “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”, *Revista Iberoamericana*, n° 225, vol. 74, University of Pittsburgh, Pittsburg, 2008, pág. 897-920.

queer”, indica el investigador Juan Pablo Sutherland. (Ídem.) En consecuencia el concepto de Teoría *Queer* ha perdido su potencia política, pasa desapercibido, **no genera incomodidad**.

Como había mencionado anteriormente, quienes aceptan el uso del término *¿queer?* en América Latina, defienden la generalidad no identitaria del término, y se interesan por el término más allá de su historia como insulto homofóbico, y más bien señalan su relación con todo lo que no se ajusta a los parámetros heteronormativos. Sin embargo, Rivas rescata como el imaginario colonial y la retórica de superioridad occidental que coloca la palabra inglesa como superior a cualquier palabra en español para hablar de estos temas. *Queer* se convierte en una “**super-word**”, que le da superioridad lingüística, una palabra que significa más cosas y de mejor manera. Es una *democratic-word*, capaz de contener todas las subjetividades abyectas. (Rivas, 2011, 65).

Esta inteligibilidad *queer* hegemónica implica que el uso del concepto es un **modelo referencial** de todos los términos que se usan para significarla en español, como si estos términos no tuviesen una existencia autónoma e histórica, sino que fuesen derivados a partir de la difusión académica y luego popular de la palabra *queer*. (Ídem.) Por lo tanto, cualquier acto de utilización afirmativo de un término injurioso, será interpretado como un intento de traducción o reapropiación de lo *queer* en contextos no anglosajones, en este caso, latinoamericanos.

“El uso afirmativo y paródico de la injuria homofóbica, ha sido parte de las prácticas homosexuales y lesbianas, mucho antes que la teoría queer otorgara densidad interpretativa a la productividad performática de ese gesto. La academia consagró teóricamente el gesto performático contenido en el uso político de la palabra queer, pero no inventó nada realmente. (Rivas, 2011, 66)”

Finalmente Rivas se pregunta si toda reflexión sobre sexo, sexualidad e identidad que se encamine hacia una politización de la sexualidad se ubica siempre bajo la Teoría *Queer*.

Es a partir de esta problematización y de estas lecturas que me hago la pregunta respecto a mi propio contexto cultural, político y artístico, en relación a la disidencia sexual, o lo *¿queer?* o lo *playo* o lo *cochón* o lo *marica*. Deseo encontrar una **genealogía propia**, que evidencie los procesos del Centro de América en lo que respecta a políticas de

la sexualidad y la disidencia. Contagiada por las preguntas de Felipe Rivas, por las prácticas artísticas de Lemebel y Perlongher, y por las teorizaciones de Severo Sarduy y de Nelly Richard, todas localizadas y desarrolladas desde el Sur.

Ensayo en esta investigación la búsqueda de una **genealogía del Centro**, para lo cual parto del trabajo, las experiencias y los referentes de las artistas centroamericanas que trabajan desde sus corporalidades y experiencias para denunciar tanto las lógicas normativas como también sus contextos políticos.

1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿En qué consiste nuestra propia genealogía centroamericana sobre la sexualidad y la performatividad? ¿Cuáles son los elementos que componen una particularidad regional en torno a la disidencia sexual? ¿De qué forma se materializan esos elementos a través de lo que reconocemos como prácticas artísticas? ¿Cuáles son las características de esas prácticas que son reveladoras de un contexto y de una situación? ¿Cuáles son las posibilidades que la creación de esas prácticas, genera en otras corporalidades, hacia lo externo y hacia lo colectivo? ¿Pueden las imágenes generadas a partir de prácticas artísticas, construir corporalidades desobedientes de las normas? Si estamos hablando de identidad, autorrepresentación y narrativas propias, ¿cuáles serán los términos/palabras/conceptos que pueden ser más apropiados para la región de Centroamérica, para referirse a la disidencia sexual?

1.3 REFERENTES Y ANTECEDENTES

Se han llevado a cabo cuatro proyectos artísticos que están relacionados de forma muy cercana a este ensayo de retorno de la mirada. Tres de esos proyectos consisten en ejercicios de rescate y recuperación de memorias “maricas”, tanto en España como en América latina; el cuarto es un proyecto de corte más experimental y laboratorio dirigido a la producción de discursos e imágenes desde la disidencia, lo travesti y lo *drag*. Se trata de: *El Porvenir de la Revuelta* que se llevó a cabo en varios espacios culturales de Madrid; *Multitud Marica* que se llevó a cabo en el Museo de la Memoria Salvador Allende en Santiago Chile; el proyecto de Giuseppe Campusano sobre el *Museo Travesti del Perú*; y la

residencia artística *Travestismos del ayer y del futuro*, la cual se llevó a cabo en el Centro Cultural de España en Costa Rica, organizada conjuntamente con el colectivo nicaragüense *Operación Queer*⁷ y el Centro Cultural de España en Nicaragua.

1.3.1 El Porvenir de la Revuelta. Memoria y Deseo LGTBIQ

Se trata de un proyecto artístico dirigido por Fefa Vila, que se llevó a cabo entre el 17 de Abril y el 31 de Octubre de 2017. Reunió exposiciones, talleres, seminarios, encuentros, cine y acciones en torno a la memoria de la diversidad sexual en el Estado Español. Se extendió de la muerte del dictador Francisco Franco, hasta ese presente. El punto de partida de este proyecto fue el interrogar, desde la experiencia colectiva de la disidencia sexual, **la historia**, los acontecimientos y los lugares donde están inscritas las luchas, logros, fracasos, miedos, y deseos. *“Este proyecto es además una memoria y un deseo que conectan con lo fracasado, con lo desechado por la lógica dominante de la historia cultural y política reciente, y que interpelan la legitimidad y la autoridad de lo establecido desvelando”*. (Vila, 2017, 2)

Este proyecto rescata la acción transformadora constante de esas identidades que no pueden ser absolutas y que activan esa posibilidad de *lo negado, lo invisibilizado, lo frustrado*, en este caso, mediante proyectos artísticos que vinculan el **deseo** con la **revuelta** y la **historia** con la **memoria**. La parte del proyecto que más interesa para esta investigación, consta específicamente de dos archivos: el “Archivo Queer” que consiste en una recopilación de imágenes, publicaciones, vídeos y textos del legado de los activismos *lgtbiq* locales; y el “Anarchivo sida” que es una recopilación y análisis de la producción cultural y audiovisual en torno al VIH/sida. (ídem).

1.3.2 El Museo Travesti del Perú

⁷Es una colectiva nicaragüense conformada por activistas, artistas y académicas que reflexionan en torno a los cruces que existen entre distintas formas de exclusión: género, sexualidad, nivel socioeconómico, etnicidad, edad, habilidades, estética, entre otras. Fueron el colectivo responsable de gestar la primera Residencia de Arte Performático Drag. Y además son pioneros en la región en torno a la problematización del concepto *queer* como un universalizable, así como de reflexionar en torno a las genealogías y las memorias “cochonas”/ maricas. Bienal Centroamericana, 2016. Más información en esta dirección: <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/08/operacion-queercochona/>

Nace en el año 2003 como un ejercicio de **archivo ficcionado** en el que se juega con el relato de la historia, se plantean referentes, hitos y ancestros necesarios tanto, para pensar el propio travestismo, como para enfrentar la imagen capitalista de la diversidad sexual. Se trata de un ejercicio para “*releer la historia del Perú a partir de andrógino indígena y del travesti mestizo*” (López y Campusano, 2011, 35).

Este proyecto, más que un espacio físico museístico, es la recopilación del repertorio visual *queer* occidental en contraste con la realidad peruana. Un poco a partir de los planteamientos de la performatividad y de la teoría *queer* de Butler,

“propone también una producción de conocimiento sexual desde las ramificaciones de la colonialidad (...) Sobre el origen colonial de las categorías heteronormales, Campusano propone también descolonizar nuestro concepto de colonia, (...) asumir nuestra existencia como nuestro resultado. No es una descolonización en el sentido de una superación de la modernidad, sino de travestir el desarrollo como redención.” (Ibíd., 39).

De este proyecto me parece muy interesante el hecho de la construcción del archivo, la creación ficcionada del archivo, para producir modelos e historias cuyos enunciados tengan efectos en lo real: la representación como construcción de vida, de realidad. Como aclara Campusano *la creación-invencción del archivo travesti es necesaria para la existencia de otras corporalidades*. (Ibíd., 41).

1.3.3 Multitud Marica. Activación de Archivos Sexo-disidentes en América Latina

Es una exposición que se llevó a cabo en el Museo de la Memoria Salvador Allende en el año 2017, curada por Francisco Godoy Vega y Felipe Rivas San Martín. La exposición reúne archivos y trabajos pertenecientes a distintos episodios de Latinoamérica que han quedado relegados tanto de la historia oficial local como de las políticas sexuales globales, para lo cual “*se activaron los archivos históricos de ocho países: Perú, Argentina, México, Paraguay, Nicaragua, Ecuador, Brasil y Chile, que constituyen fragmentos no articulados de políticas homosexuales, lesbianas y trans en este continente*” (Saldívar, 2017, 4.) *Multitud Marica* contó también con programa público y de mediación, que permitía generar diálogos, debates, pensamiento crítico e interpretaciones sobre aquello que presentó en la muestra.

El título mismo de la muestra también estuvo sujeto a debate por parte de los curadores y les artistas. La utilización del concepto *Multitud* hace referencia a la “*posibilidad de rebelión contra el poder desde una pluralidad insurreccional y no unitaria*”, **multitud** que resiste al poder, a la homogenización de otros conceptos como **pueblo**, así como frente a la fluidez y ambigüedad extremas que desdibujan las razones de las luchas. (Godoy y Rivas, 2017, 7). En relación a la utilización del concepto **Marica** se eligió porque la intención original de la exposición era abarcar los movimientos homosexuales liberacionistas de los años setentas en Latinoamérica vinculados al pensamiento de izquierda. En esa época, la utilización de la palabra **Marica** implicaba eso exactamente.

Aunque en la actualidad esa palabra se entiende como excluyente de toda otra gama de corporalidades y sexualidades, para la activista tortillera argentina, Pao Lunch, es importante mantener el concepto original, para evidenciar precisamente, como hasta en los márgenes se establecen y se construyen categorías. Para ella el problema de la representación no se resuelve cambiando de palabra, sumando otras o buscando otras más diversas. Mantener solamente la palabra Marica es una forma de enunciar el problema de la **representación**, al mismo tiempo que permite evidenciar aún más la “*presencia incómoda de la lesbiana en la muestra*” (Ibíd., 8).

Para los curadores, el problema del nombre surge cuando este se vuelve representacional, que es exactamente lo que sucede con la palabra *queer* al universalizarse. Ellos aclaran que el uso de *Marica* es **posicional**, señala solamente el lugar de enunciación curatorial, el cual aborda el rechazo al orgullo y a lo homonormativo⁸; representa la

⁸ Es un concepto que surge en los noventas con la intención de “*desarticular las reivindicaciones y agendas de las poblaciones lgtbi de la absorción y regurgitación del capitalismo tardío.*” Está ligado al surgimiento y proliferación de colectivos y activismos lgtbi con una visión de justicia social y racial que no apela únicamente al Estado, que además es capaz de confrontar su violencia. La homonormatividad interpela al neoliberalismo como forma de subjetivación que economiza todas las esferas de la vida en sus propios términos. Surge como crítica y oposición frente a la alineación y asimilación al capitalismo, al imperialismo y/o al colonialismo, que han venido sufriendo ciertas identidades sexogenéricas, que antes eran consideradas marginales, abyectas, peligrosas. La homonormatividad es una higienización de las identidades sexuales que fueron disidentes en algún momento, a sujetos de consumo y a buenos ciudadanos. Ver: CÓRDOVA, Edvan. 2020. Panel: “Tensiones culturales: entre la normalización y las rupturas ante el acceso a derechos de familias lésbico-homosexuales. Reflexiones ante la entrada en vigencia de la Opinión Consultiva OC 24-17 en Costa Rica.” Llevado a cabo el 22 de Mayo de 2020 mediante un facebooklive organizado por PRIDENA y el Seminario I Familia Escuela de Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica. En: https://www.facebook.com/watch/live/?v=805964933143448&ref=watch_permalink

reapropiación de la injuria más común en Latinoamérica; y en el contexto chileno, también es un distanciamiento de la izquierda de la década de los noventas. (Godoy y Rivas, 2017).

1.3.4 Travestismos del Ayer y del Futuro

Esta residencia artística se convirtió en un trampolín para las producciones culturales en el ámbito de las disidencias sexuales desde lo *drag* y lo *trans* en Centroamérica y el Caribe. Este espacio de exploración e intercambio tenía una varios objetivos vinculados al desarrollo de la práctica del **performance** desde la disidencia sexopolítica. Por un lado pretendía impulsar diálogos sobre **racialización** y lo colonial en los cuerpos disidentes de nuestros territorios; formar en performance, **travestismo político** y **activismo** a varias artistas centroaméricanas al tiempo que se establecían diálogos y colaboraciones entre artistas, travestis y activistas LGTBIQ+ en Centroamérica.

Fue a través de ese espacio que conocí el trabajo de la mayoría de las artistas con quienes deseo dialogar respecto a la historia de la disidencia sexual en Centroamérica y con quienes deseo construir una genealogía sobre las características que estas prácticas han adoptado en el Centro y como estas se corresponden o se distancias de las que ya se han establecido tanto en el Sur como en el Norte.

La residencia estuvo integrada por tres facilitadores originarios del territorio colombiano: como talleristas Nadia Granados (La fulminante), quien es artista de performance y activista radical y Yecid Calderón–Pinina Flandes, quien es filosofo, performancero, travesti y académico; junto con el investigador, crítico y curador de arte contemporáneo Emilio Tarrazona. Contó con ocho participantes: La Cholla Jackson de Costa Rica, Johan Mijaíl de República Dominicana, Gatía Cerota de Guatemala, Lola Rizo de Nicaragua-Guatemala, Ludwika Vega de Nicaragua, Lía Vallejo de Honduras, NadiA de El Salvador y Elyla de Nicaragua y miembro además del colectivo *Operación Queer (OQ)*.

El cierre de la residencia se llevó a cabo en una presentación nocturna en el formato de cabaret – de escenas sucesivas- denominada Travaret, en la que tuve la posibilidad de ser espectadora y de donde salí inspirada, movida y llena de preguntas. El goce, la disidencia, la irreverencia y la corporalidad desbordada fueron elementos constantemente presentes.

“Más allá del espectáculo este evento es una forma de ruptura e irrupción de algo que –para muchos- amenaza las formas consensuadas en que se ha mantenido la cultura y las formas de vida en una sociedad hecha bajo moldes extremadamente violentos y muy vigentes de discriminación. Y no sólo se levanta contra esa violencia, sino que las enfrenta con valeroso ingenio, esperando instaurar las condiciones de una sociedad sin homo-lesbo-transfobia criminales, fuertemente intensificados, por ejemplo en el Triangulo Norte⁹.” (Tarrazona, 2019).

Todos estos eventos me interesan por su ejercicio de **imaginación política**, tanto en la **creación de archivos**, como en la **redefinición de identidades**, así como por su enfoque público y pedagógico, su intención de acercarse a los públicos, de poner en contacto las prácticas artísticas con entornos no necesariamente artísticos y de salir de espacios exclusivamente museísticos. Particularmente, de *Travestismos* me interesa también el uso y el acercamiento de las herramientas artísticas en personas que no necesariamente se nombrarían como artistas, así como su enfoque regional, local, sobre el centro y la revisión crítica sobre estas nuestras propias realidades

1.4 MARCO TEÓRICO O CUATRO CONCEPTOS PARA LLEGAR AL OMBLIGO

1.4.1 PERFORMANCE

La *performance*, o *performance art* es una **práctica poética y política** que surge en los años setenta. Desde sus inicios, esta práctica ha estado muy vinculada con un posicionamiento político o con una práctica ritual.

La historia del arte señala que las prácticas artísticas que utilizan el **cuerpo y el espacio público** como detonantes discursivos, aparecen durante los convulsos años setenta, donde salir a la calle a comunicar un mensaje conllevó a que las prácticas artísticas y los movimientos sociales se vincularan y se fusionaran. Esto se observó en una renovación de la cultura visual y los medios de comunicación que incluyeron el cuerpo como espacio de representaciones, desde el cual se elaboraron nuevos lenguajes como el de la *performance*, el *body art* o el *land art*, y se abordaron temáticas novedosas y contestatarias como las sexualidades libres, autónomas y no hegemónicas (Mayer, 2007). En la actualidad las

⁹ Constituye la zona integrada por Guatemala, El Salvador y Honduras, los tres países con las condiciones más violentas de la región más violenta de América.

colectivas, las organizaciones, los activistas, las prácticas colaborativas y las pedagogías radicales funcionan como espacios de producción visual, de investigación artística y de incidencia social gracias a su performatividad pero también al desarrollo de acciones performáticas en el espacio público.

Desde el punto de vista de la historia del arte, la *performance*, o *performance art* deriva del **arte conceptual** y la influencia de este tipo de prácticas para las artes visuales fue notoria ya que va a incorporar una serie de elementos fundamentales para la creación contemporánea:

“se sobrepasan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición, y se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto. Se trata de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor” (Fernández, 2014, 185).

Performance art involucra al individuo en manifestaciones escénicas artísticas presentadas a una audiencia, *“a veces improvisadas, provocativas, estéticas. Con guion o sin él. Al azar o perfectamente orquestadas. Espontáneas o planeadas. Personales o audiovisuales. Colectivas o individuales.”* (Ibid., 186).

Es una práctica que involucra el **contexto**, genera **experiencias** colectivas más **participativas**, reflexiona en torno a la acción, plantea temas relacionados al tiempo, al registro y al repertorio. (Taylor, 2007).

En Europa nació junto al dadaísmo, al *happening*, al teatro físico pero también tiene una rama que inscribe las acciones rituales como acciones performáticas. En Estados Unidos está muy vinculada a los movimientos por los derechos civiles y por la liberación sexual y los derechos de las mujeres en las décadas de los años sesenta y setenta. **En América Latina**, las circunstancias políticas y sociales le confieren a esta práctica unas características particulares que han permitido que en cada país encuentre formas de trabajar muy propias, vinculadas a **necesidades del contexto**, manteniéndose cercana al espacio público, al activismo y a los movimientos sociales.

La performance es uno de los principales medios de expresión escénicos, corporales y políticos, lo cual lo hace además de actual, una herramienta cercana a las necesidades de expresión, comunicación y subjetivación de artistas, activistas y colectivas en general.

1.4.1.2 Los lenguajes

Estas son algunas de las características de estas acciones: 1) tienen como soporte el **cuerpo**, 2) hay un comportamiento colectivo que conlleva a la **ruptura** del uso rutinario del **tiempo y del espacio**, 3) tienen cierto grado de **repetición**, 4) tienen una estructura pero no demasiado rígida, permiten cierto grado de **improvisación**, 5) poseen un **valor simbólico** para las personas que participan. (Prieto, 2005).

La performance utiliza los lenguajes de las artes escénicas y de las artes visuales - arte efímero y arte de acción- sin someterse a ninguna de las dos disciplinas; al tiempo que utiliza saberes y métodos de otras: la lingüística, la antropología, la pedagogía, los estudios escénicos, los estudios de género, o los estudios decoloniales. Muta, cambia, se adapta al contexto, es espontáneo. Permite la **experiencia del momento**, del instante, y un espacio donde la inmediatez adquiere significado.

Para Paul B. Preciado estas acciones poseen un carácter reflexivo, haciendo de la performance un instrumento de contestación social y de transformación del espacio público-privado, hacia un espacio político. (Preciado, 7, 2000). Josefina Alcázar coincide con Preciado al afirmar que este no se confina ni al espacio público ni al privado, puede viajar de uno al otro, habitar ambos, o transformar uno en el otro.

Las artistas de la performance *“analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia.”* (Alcázar, 2012, 333). El cuerpo del performance es tanto **sujeto accionante** como **objeto de la mirada** de otros cuerpos. Es el soporte de la obra. *“Su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente”* (Ídem). El cuerpo se presenta física y materialmente, **situado**, contingente; no es un cuerpo neutro, vacío, sino un cuerpo con historias, lo cual da sentido, contenido y simbolización (Aliaga, 2012).

Las artistas **se presentan** a sí mismas, no es una representación, es algo que sucede en tiempo real y genera sensaciones y emociones reales. Es lo que también señala Josefina Alcázar al reflexionar la forma en que las artistas del performance son capaces de *“tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, y exploran su problemática personal, política, económica y social.”* (Ídem)

Más allá de una práctica artística, existen muchas otras formas de entender la performance, que tienen que ver con prácticas vitales, con expresiones de culturales, con cotidianidades y rituales. Diana Taylor, una pionera en Estudios del Performance dentro de los estudios latinoamericanos, comprende la performance como “*actos vitales de transferencia que transmiten saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas*” dentro de las que se pueden encontrar las conductas de sujeción civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad, o la identidad sexual. Son “*lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado)*” (Taylor, 2011, 20).

Son prácticas in-corporadas (*embodied*) que en forma conjunta con otros discursos culturales tienen mucho que decir sobre identidades, colectivos y subjetividades. (Taylor, 2002, 78). Todas aquellas conductas que son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, como la danza, el teatro, el ritual, los debates políticos, las conferencias, los funerales, los ensayos, o comportamientos relacionados a eventos.

1.4.1.3. Genealogía de la performance

En su artículo *Translating Performance*, Taylor (2002) señala una genealogía planteada desde la filosofía y la retórica, en torno a los conceptos de performativo y performatividad. El lingüista, **J.L. Austin** utiliza el concepto “performativo” para definir un enunciado en el que el emisor realiza una acción al nombrarla. Por su parte **Jaques Derrida** toma esa noción y va más allá al subrayar la importancia de la cita y de la capacidad de repetición del evento hablado, preguntándose si un enunciado “performativo” podría funcionar sin la repetición en su formulación, de códigos o enunciados reiterativos. Posteriormente **Judith Butler**, toma esa categoría para analizar el proceso de socialización, a través de prácticas citacionales y reguladas, por el cual las identidades son construidas y la normalización ha hecho que esta performatividad sea invisible.

Taylor además sugiere la introducción de una categoría que existe previamente en Español: “**lo performático**”, con el fin de posicionar un concepto más cercano a lo discursivo. Lo performático se entiende entonces como aquello que está relacionado al *performance* de una manera amplia. (Taylor, 2002, 46-47)

Para Taylor, la *performance* no es un referente estable, en tanto término es ambiguo, lo que genera complicaciones prácticas y teóricas¹⁰. En el texto de Taylor *Traslatin Performance* (2002), ella visibiliza algunas de las palabras que podrían funcionar como traducciones de la palabra *performance*. “**Acción**” es un concepto que define como acto, visionario, que podría aplicar tanto para hablar de un *Happening* o de un mitin político.

Señala que en la palabra “acción” se conjugan las **dimensiones estética y política** del performance; sin embargo excluye esas performatividades más cotidianas, las que son invisibles y obedecen a los mandatos sociales, como el género o la racialidad. “Acción” aunque es más directa e intencional, es **menos social** y políticamente comprometida que *performance*, en la cual se puede reconocer tanto la prohibición y la potencial transgresión. Ya que constantemente estamos “performeando” múltiples roles sociales a la vez. (Ibíd., 47).

La misma autora se hace la pregunta por **otras palabras** no-occidentales y no-modernas que existen en América. Una de esas es *Olin* que es *Nahuatl* y hace referencia al motor que hace que todo suceda: el movimiento de la tierra, del sol, de las estrellas y de los elementos. Es también una deidad que interviene en asuntos sociales. Es decir que es un concepto amplio que lo abarca todo. (Ibíd., 48).

También menciona la existencia del concepto “areito”, la danza-canción, un acto colectivo que se nombra así en el Caribe en donde se canta, se baila, se celebra, se venera. Se trata de un espacio estético, sociopolítico y con legitimidad religiosa. Taylor menciona esta palabra ya que se opone a las nociones aristotélicas sobre estética en las que todo está compartimentalizado: los géneros, los públicos, los fines; nociones que perviven en la cultura occidental moderna colonial. (Ibíd., 49)

De todas maneras sí es claro que la palabra hace referencia a una serie de tradiciones, prácticas encarnadas y conocimientos corporales que se encuentran profundamente enraizados en toda Abya Yala y que además mantienen un fuerte vínculo con las artes visuales (arte-acción, arte efímero) y las tradiciones teatrales.

¹⁰ Al igual que lo menciona Taylor, para mí es importante dejar claro que Performance sigue siendo un término anglo y que por lo tanto siempre va ser una palabra incómoda para el Español y no es mi interés en esta investigación debatir sobre el término y su traducción o no.



IMAGEN 1. GLOSARIO SOBRE EL TÉRMINO PERFORMANCE Y LOS CONCEPTOS Y DISCIPLINAS RELACIONADOS CON EL TÉRMINO. FUENTE: TEXTO DIGITAL ARTE ACCIÓN EN MÉXICO. REGISTROS Y RESIDUOS. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, UNAM, MÉXICO, 2017.

La imagen anterior forma parte del texto *Arte acción en México. Registros y residuos* publicado por el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México y bajo la autoría de Sol Henaro, Cristian Aravena, Alejandra Moreno y Brian Smith. Bajo esa publicación se reúnen diversas formas en que esa palabra performance se ha tratado de traducir y apropiar, “*históricamente por artistas, críticos e historiadores en diversos textos, boletines, invitaciones y notas hemerográficas consultadas*

durante la investigación. Resulta pertinente hacer visible el tránsito que esta práctica ha realizado para situarla nominativamente” (Henaro y co, 2017, 8). Quizás el concepto en español más consensuado sea el de **arte-acción**.

1.4.1.4 Performance en América latina

De la misma forma que el concepto *queer*, es necesario revisar cómo llamamos a esta práctica, en qué contexto y desde qué lugar. En América latina, la pregunta por el nombre pasa más por un ejercicio de **no-traducción**. Tradicionalmente se ha usado esa palabra en las artes, especialmente para referirse al ‘arte del performance’ o ‘arte de acción’. “*El performance o la performance —así travestismo, nos invita a pensar acerca del sexo o género del performance—, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales*”. (Taylor, 2011, 7).

En América Latina, la performance toma fuerza en la década de los setentas. Debido a una historia común es posible identificar coincidencias, pero también, debido a las particularidades locales cada país tiene estas acciones transitan sus propios caminos:

“Al observar el trabajo de artistas de performance (...) se revela la pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo. En fin, en cada época y en cada país, los artistas enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo a circunstancias concretas. Pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coincidencias que están marcadas por el espíritu de los tiempos y que rebasan fronteras y lenguajes.” (Alcázar, 2012, 332)

La historia del performance en América latina, de acuerdo con Josefina Alcázar, está ligada a la historia de la **política** que se ha dictado sobre este territorio. En la mayoría de los casos esa política tiene que ver con las dictaduras militares gestionadas desde Estados Unidos y los consecuentes movimientos sociales, estudiantiles, de trabajadores, feministas, y a favor de la democracia. De esta manera se entiende la importancia que cobra en Latinoamérica la *performance* como forma expresión y denuncia política.

Un segundo un espacio de acción de la *performance* en Latinoamérica es la **visibilización** de los tabúes y las actitudes moralistas de una sociedad. En las sociedades

centroamericanas, sobre todo para las comunidades de personas disidentes sexuales, existen muchísimos retos sociales, tanto de reconocimiento, como de aceptación, como de supervivencia cotidiana, por lo cual esa historia del performance como elemento transgresor de la moral es una vertiente fundamental para las corporalidades que participan de este análisis visual. Tradicionalmente en Latinoamérica, la performance ha trabajado *“la exploración del cuerpo y la búsqueda de una sexualidad libre (...) desde los ángulos del feminismo, la lucha lésbico-gay, el cuestionamiento de la religión y el análisis del comportamiento público y privado, temas significativos del performance autobiográfico e intimista.”* (Ibíd., 334).

La tercera vertiente que Alcázar identifica es la **ritual**. Es un espacio para la recuperación de tradiciones ancestrales, de ceremonias espirituales y de actos mágicos, chamánicos. Es una vertiente ligada a la identidad desde un punto de vista “etnocultural” que además está acompañado por un rescate de la imaginaria y la cosmogonía ancestrales. En estas acciones *“se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores, las velas y el copal”*. (Ídem)

Tanto Diana Taylor como Esteban Muñoz, encuentran en la performance un **carácter metodológico**, que permite el estudio académico de una serie de eventos como performance: la ciudadanía, el género, la racialidad, la identidad, la sexualidad son ejemplos de prácticas ensayadas y “performeadas” en el espacio público. Ella considera que estas prácticas permiten acceder a otro tipo de información que no se obtiene a través de la escritura, por ejemplo, pero que, precisamente por tratarse de prácticas corporales, suelen excluirse de procesos de documentación, con lo que son conocimientos que no están legitimados y por lo tanto no son accesibles (Taylor, 2005, 1).

Las prácticas encarnadas cuando van de la mano con discursos culturales, tienen un carácter epistemológico. Simultáneamente pueden denotar un proceso, una práctica, una episteme, un modo de comunicar, una forma de intervenir en el mundo. (Taylor, 2002, 45)

La distinción entre ser y parecer es crucial para entender la performance como algo que es al mismo tiempo real y construido, una práctica que vuelve a unir lo que históricamente ha sido separado en discursos ontológicos y epistemológicos. (Ibíd., 45)

Si este tipo de acciones se han convertido en un medio de expresión, de lucha y de concientización se debe quizás a la naturaleza híbrida y no encasillable de la performance, naturaleza que comparte con el *artivismo*¹¹.

El escenario centroamericano, en el que los colectivos de mujeres y LGTBIQ compartimos además otras resistencias, es un escenario de violencias múltiples: desde los Estados, desde las corporaciones, desde el narcotráfico, desde los organismos internacionales, desde las imposiciones neoliberales, desde nuestra propia colonización que nos autorregula y que por mucho tiempo invisibilizó nuestras identidades ancestrales, nuestras genealogías y que intensifica las desigualdades en este espacio del Centro de América.

Performance en Centroamérica es una práctica bastante incipiente vinculada con todo este contexto; se desarrolla en el campo de las artes visuales de una forma más bien conceptual, pero también con mucha fuerza en el universo de las artes escénicas con una perspectiva más pedagógica y ha encontrado en el activismo un espacio de acción y retroalimentación. Algunos artistas provenientes de las artes visuales, involucrados en los movimientos por la disidencia sexual y que también han participado de las luchas de los activismos, han encontrado en la *performance* un espacio en el que la existencia, la práctica autorreferencial, las preguntas críticas, la creación, la estética y la resistencia política se pueden juntar en una misma acción.

En la actualidad, la vinculación entre performance, performatividad y visibilización en el espacio público, lleva a la utilización de la calle como espacio en el que otros imaginarios son posibles, pero además, al ser un espacio colectivo, también permite el flujo de la información, la comunicación y la interacción entre cuerpos, los diálogos y las disputas. En ese espacio se discute respecto a la libertad para ser-hacer quien se desea, la autonomía del cuerpo, el empoderamiento de la sexualidad, la visibilización de la disidencia sexual, corporal y de pensamiento.

Para entender el lugar de lo performático en las prácticas artísticas corporales de estos disidentes sexuales es necesario desarrollar algunos aspectos de la teoría *queer* desde el punto de vista conceptual.

¹¹ Este concepto fusiona las palabras arte y activismo. Es un categoría de frontera, en el sentido que no hace referencia a artistas o activistas, sino colectivos o independientes que utilizan el arte como método de protesta y de movilización política, pero ambas esferas nunca están divididas.

1.4.2 LA TEORÍA QUEER o Sobre la performatividad. (EL NORTE)

Lo que llamamos propiamente teoría *queer* es una problematización de las políticas de **representación** de los movimientos sociales en **Estados Unidos** en los años setentas: el movimiento feminista y el movimiento de liberación gay/lésbico, específicamente.

La teoría *queer* puede entenderse de diversas maneras: como **producción teórica** localizada, como el efecto de la apropiación de esa producción hacia otros ámbitos, en los que esta es resignificada; como un espacio en el que es posible **reconstruir** los fracasos de la representación: identidad desde la exclusión, los silencios y los márgenes.

1.4.2.1 Antecedentes de la Teoría Queer

Varios autores señalan los feminismos, específicamente las luchas sucedidas en los años setenta, como un gran antecedente de lo que luego se llamaría movimiento *queer* o de la disidencia sexual. Al tiempo que se problematiza y se complejiza la categoría feminista, ha posibilitado el desarrollo de otros conceptos y el surgimiento de otras identidades que se hacían necesarias desde una lógica que desestabilice lo binario, de manera que se desdibujen los marcos que lo contienen.

Consecuencia de los planteamientos de **Simone de Beauvoir** en el Segundo Sexo, los **feminismos** contemporáneos se perciben como resultado de la identidad y de la invención, no son categorías fijas, sino mutables. “*Los feminismos contemporáneos se oponen a la asimilación de la sociedad patriarcal y abogan por la transformación de las relaciones sociales.*” (Carvajal, 2011.) Las feministas negras no se reconocen en el feminismo liberal ni al feminismo de la igualdad, las feministas chicanas tampoco se reconocen ni en una ni en otra categoría y actualmente las feministas comunitarias no tienen la misma producción epistemológica que las feministas decoloniales¹², aunque ambas tienen un fuerte corte antirracista. Como resultado de esa historia de los feminismos, es que a finales del siglo XX estos ya no definen su práctica bajo el concepto de una comunidad de pertenencia. Sin embargo, a la vez, utilizan la categoría de una forma estratégica para vincular las luchas.

Desde el **feminismo radical** se aportan herramientas conceptuales como las definiciones patriarcado y falogocentrismo; el concepto de heteronormatividad, surge del

¹² El concepto de feminismo decolonial está más ligado a los espacios académicos derivados de los estudios decoloniales. El feminismo comunitario tiene un carácter más de búsqueda y recuperación de lo ancestral, de la propia epistemología.

espacio de la disidencia sexual. (Díaz, 2011). Autoras como Monique Wittig, Eve Sedgwick Kosofsky y Donna Haraway, tomaron los conceptos de sexo, sexualidad y género de las teorías feministas, a la luz de una relectura de las posturas **Michel Foucault** y otras pensadoras feministas que llevaban más de una década reflexionando sobre la diferencia sexual, para poder explicarla “*como una práctica de des-ontologización de las políticas y las identidades a partir de la discusión de las operaciones discursivas que construyen la idea de “normalidad sexual”*” (Sierra, 2009).

De Foucault las principales relecturas son sobre *Voluntad del saber* e *Historia de la Sexualidad* (1976, vol. III) . En esos textos Foucault plantea al sexo como la ficción de la sexualidad. Se trata más de una regulación del deseo, que de una prohibición, pero que en ese ejercicio de control se generan dos campos de existencia: el de la norma, es decir el legítimo, y el anormal o el abyecto. El espacio de existencia fuera de la norma es el que determina la existencia en la norma, y no al revés. (Viteri, Serrano y Vidal, 2011).

Se han generado otras teorías que se denominan de diversas maneras: postfeministas, otras lesbianas radicales, otras subalternas o *queer*. Son corrientes que se identifican como posthumanistas: Teoría Queer de Judith Butler, Manifiesto Ciborg de Donna Haraway, Feminismo fronterizo de Gloria Anzaldúa, Teoría Monstruosa de Rosi Braldotti o Nudos de Julieta Kirkwood. En todos estos casos, la noción de feminismo no es equivalente a comunidad de mujeres. (Ídem.)

Gloria Anzaldúa en *Borderlands* (1987) plantea lo que sería un feminismo de frontera, un feminismo construido desde una triple postura: ser mujer, ser chicana y ser lesbiana. Plantea la posibilidad de una identidad variable, múltiple, compuesta, híbrida, y, sobre todo, que engloba las identidades no reconocidas o re-conocidas como “identidades negativas” (homosexuales, lesbianas, intersexuales, prostitutas, etc.).

El texto de Anzaldúa representa una **separación** entre el movimiento *queer* y el movimiento de orgullo *gay*. Frente al cual plantea una crítica a la dirección que tomaba el movimiento de liberación *gay*, cuyas posturas y reivindicaciones dejaban sin tomar en cuenta, ni acuerpar, las necesidades de esas identidades empobrecidas, violentadas que no responden al asimilacionismo que promueve el Estado. (Reyes y López, 2010).

Hacia finales de los años ochenta, **Teresa de Lauretis** publicó un texto titulado “Tecnologías de género” (1987) donde evidencia como por medio de varias tecnologías

sociales como el cine, la epistemología, los discursos institucionalizados, las prácticas críticas y las prácticas cotidianas (De Lauretis, 1987, 3) se construye esa performatividad del género y se perpetua, a través de la observación y de la repetición. En este trabajo, de Lauretis vinculaba el poder-saber, desarrollado en su momento por Michel Foucault (1996), y demostraba la manera en la que las tecnologías del género, depositarias del poder, contribuían al mantenimiento del binarismo masculino/femenino. (Vivero, 2017, 215).

En 1990 la misma autora utiliza el concepto *Queer Theory* por primera vez, citando activistas, artistas y mujeres de la calle en la ciudad de Nueva York y lo utiliza de la misma forma en que esas personas utilizaban el concepto con un sentido afirmativo. Nace como una teoría que problematiza las políticas de representación de los movimientos sociales en estados unidos durante los años 60's. (Rivas, 2011)

De Lauretis utiliza ese título, no con la intención de hacer una apropiación académica, sino con la intención de realizar una **crítica** a la complacencia por parte de quienes realizaban estudios *gays* y *lésbicos* durante la década de los ochenta. En ese momento se entendía académicamente lo *gay/lésbico* como una especie de continuidad sin fisuras y no se cuestionaban las bases de los supuestos heterosexistas de lo que se entiende por Teoría.

1.4.2.2. Butler y la performatividad

Pocos años después **Judith Butler**, la filósofa estadounidense, se convertirá en una de las autoras contemporáneas del ámbito anglosajón, más reconocida por sus aportes a la teoría *queer*. En el libro *Cuerpos que importan. Límites discursivos y materiales del género*, explica como se vincula la **materialidad del cuerpo** con la **performatividad de género** y donde se ubica la categoría *sexo* en medio de todo esto. Su premisa central es que la diferencia sexual no es una diferencia material, sino una diferencia discursiva.

A partir del concepto de Derrida del original sin copia, Butler entiende que esa identidad original sobre la cual se modela el género es una imitación sin origen: no hay identidad de género detrás de las expresiones de género, no existe tal cosa como una esencia del género. El género existe sólo performativamente, es decir, cuando se actúa, se incorpora. (Maristany, 2008.)

Esta teoría desestabiliza la noción lineal de reconocimiento de la matriz

heterosexual sobre el sexo-género-deseo. Y esa desestabilización se convierte en el centro de toda reflexión sobre cualquier aspecto de la sociedad y la cultura contemporáneas desde el punto de vista de la teoría *queer*. La forma en que el género es la materialización de la ficción sexual, es lo que permite comprender precisamente todo el universo de lo *queer*, así como lo que será el fundamento para la expansión de lo *queer* a cualquier condición abyecta o minoritaria.

Butler plantea que el sexo es un ideal regulatorio marcado por una norma. Dicha norma produce corporalidades que deben apegarse a ella. En el caso del ideal sexual las normas reguladoras actúan sobre el cuerpo de forma reiterada para hacer inteligible la categoría sexual. Es necesaria esta reiteración y esta imposición porque la materialización de las normas nunca es completa. Y es allí donde aparecen las inestabilidades, las fugas y las posibilidades de rematerialización, estas últimas como un ejercicio de reflexividad crítica en el que la norma se reconfigura desde adentro. (Butler, 2002, 28.)

A partir de la teoría del sujeto productivo de Foucault y de su premisa del sexo como norma regulatoria, Butler plantea su concepto de **performatividad**, el cual parte de la lingüística, en el sentido performativo del discurso como aquello que produce lo que nombra. Performatividad implica una práctica **reiterada y referencial**, igual que la norma. Es decir que la norma se manifiesta a través de la performatividad con el objetivo de consolidar el imperativo heterosexual. La performatividad es la materialización de la diferencia sexual en los cuerpos. (Ibíd., 19).

Esto que plantea Butler es muy esclarecedor, pues indica que el género no es un construcción cultural que se impone sobre la materia natural (el cuerpo sexuado), sino que el sexo es una producción discursiva que se impone sobre la materialidad de los cuerpos a través de una práctica reiterada y forzada, es decir, performativa, que a su vez hace legible esa materialidad a través del género, y el género sería la representación de esa norma sexual. Es la performatividad, **la norma sexual materializada**, lo que hace que los sujetos seamos inteligibles, visibles, viables, reconocibles, culturalmente existentes.

A diferencia los planteamientos tradicionales sobre la construcción social, en los que lo social elimina lo natural, Butler entiende que lo natural también contiene lo social y viceversa (Ibíd., 22). El sexo entonces como esa naturaleza tiene una historia social, y también natural, en tanto superficie que asume valor cuando asume un carácter social.

Si el sexo es una construcción discursiva, el género es *“la significación social que asume el sexo en una cultura dada”*. Es decir que el género es la construcción social del sexo; es lo que hace inteligible al sexo. **El género no presupone un sexo sobre el cual actuar.** (Ibid. 36)

Todos los sujetos estamos “sujetos” al género, el yo de la singularidad emerge en el proceso, no existe ni antes ni después. Más bien como sujetos, somos inteligibles dentro de una matriz generizada de relaciones, esa matriz generizada es la que otorga la categoría de humanidad. Cuando esa inteligibilidad falla, cuando no somos capaces de reconocer la norma con claridad sobre un cuerpo, entonces es cuerpo deja de ser viable, importante, y se convierte en un no-sujeto, se desplaza ese cuerpo hacia lo **abyecto**, hacia ese lugar invisible e inhabitado de lo social, que es, dicho sea de paso, lo que permite la existencia de lo normal, de lo inteligible.

La teoría del poder productivo de Foucault es importante para comprender la teoría de la performatividad de Butler. La materialización se estabiliza a través de la repetición. Ese ejercicio reiterado produce tanto la norma como su desestabilización o su desborde. Las normas nunca se asumen de forma completa y total, hay espacios que no se fijan y esto es lo que hace entrar en crisis la consolidación de la norma sexual o potenciar otras producciones discursivas. (Ibid., 34.) La norma ejerce su influencia en la medida en que se le cite como norma; obtiene su poder de las citas que impone. (Ibid., 32) Citar la norma significa identificarse con ella. En el caso de la performatividad, sería encarnarla, hacer la norma visible en el cuerpo, en los gestos, en la ropa, por ejemplo.

La **identificación** no sucede de forma consciente, no es un ejercicio de réplica consciente, sino que es un deseo inconsciente de semejanza, desde el cual surge el “yo”. Sin embargo, no se trata de una práctica pre social o pre simbólica, sino que *“proviene de esquemas reguladores que producen inteligibilidad y morfología a través de criterios históricos revisables que producen y conquistan los cuerpos que importan”* (Ibid., 36).

Los **límites** de la norma sexual se fijan mediante la amenaza de rechazo a la vida social, el no-reconocimiento, o el destino de la abyección. Butler plantea su teoría de la performatividad como producción de inteligibilidad: existe un vínculo estructural entre la producción de identidad social y la performance de género (Maristany, 2008).

Es necesario un cuerpo que encarne la ley, que la reitere y la cite conforme la ley

misma ordena. “*La cita es la ley en su mecanismo de producción*” y la performatividad una forma de citar. El cuerpo que cuestiona la norma es el mismo cuerpo que ha sido moldeado por ella.

El lugar de la abyección no es la exclusión absoluta ni el no-reconocimiento, sino el margen, la desestabilización, la fuga. Pero nada existe por fuera de la norma. Se cita o se cita mal, pero siempre se usa.

1.4.2.3. Derivas de la Teoría queer

Todo este complejo planteamiento, que además se vio nutrido por numerosas fuentes (Foucault, Derrida, Wittig, Rich, Fierestone, Millet, etc.), permitió comenzar a tejer un concepto de *queer* en el que se destacan una serie de premisas: la descentralización de las narrativas lineales entre sexo-género-deseo, del cuestionamiento a los dogmas del feminismo identitario que no rompe con el binarismo sexual, permite abrir el significante mujer a muchos enunciados y gestos, así como el hecho de cuestionar las lógicas binarias respecto a igualdad/diferencia en la teoría feminista.

Lo *queer* desafía más por articular luchas históricas que interpelan tanto nuestra cultura política, como la de agrupaciones aliadas y menos por designar una libertad sexual o una revisión teórica.

Es importante reconocer que fuera del ámbito anglosajón, se habla de la **Teoría queer** y del **ser queer**. Lo primero es que lo funciona como una matriz para explorar corporalidades y existencias, lo segundo es una categoría que no es universalizable, sino que es particular y situada a la historia de los Estados Unidos. Otros autores, activistas, artistas, etc., han tomado el material existente, tanto escrito como vivido, con el fin de continuar construyendo y alimentando el concepto. Es por esto que me parece importante mencionar el trabajo de José Estaban Muñoz como un antecedente de las discusiones *¿queer?* en América latina.

Uno de los primeros autores en inglés que comenzó a debatir sobre intersecciones fue **José Esteban Muñoz**, un académico y pensador en torno a las artes visuales y la teoría crítica, de origen cubano pero quien realizó toda su carrera en Estados Unidos. Su primer libro, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) examina la performatividad, el activismo, y supervivencia de las personas disidentes sexuales y

minorías racializadas desde los estudios de performatividad. Su segundo libro, *Cruising Utopía: The Then and There of Queer Futurity*, ofrece la teoría de la "futuridad queer" o lo que se conoce como "sociabilidad queer". Una posibilidad para las minorías a través de las estrategias-estéticas para sobrevivir e imaginar maneras de ser dentro de los mundos utópicos.

Uno de sus más importantes aportes a los estudios críticos y la teoría *queer*, fue sentar las bases teóricas que permitieron el nacimiento de la perspectiva académica que se centra en el estudio de los géneros y las sexualidades *queer* como formas de ser y estar en el mundo. Mapeó y documentó **las prácticas de supervivencia** de las personas *queer* racializadas en Estados Unidos (Nueva York), como una evidencia de existencias alternativas, como un espacio para una utopía pensada desde las desigualdades de lo real. (Rivera-Severa, 2019, 146).

Reflexionó en torno a las **intersecciones** entre sexualidad, raza, género en un contexto internacional, es decir, de migración. Vinculó proyectos *queer* y sobre racialidad a través de una perspectiva feminista y autocrítica. (Rivera-Servera, 2014). Muñoz planteó que es a partir de esa mirada interseccional que se entiende la potencia transformadora al experimentar varias dimensiones de lo social, las cuales se cruzan y se intersecan, generando transformación y contaminación mutua.

De acuerdo con Muñoz la introducción de esta perspectiva *rarifica-desjerarquiza*¹³ la categoría de la orientación sexual como categoría principal en las prácticas *queer*, de manera que abre el paso para entender lo *queer* como una forma de **reconcevir**, no sólo lo sexual, sino también **lo social**. Identifica también que los cruces, los en-medios, las hibridaciones y las multiplicidades articulan lo *queer* y que por tanto se trata de una teoría-práctica dinámica, estratégica y movilizadora, al contrario de una perspectiva doctrinal.

Otro aporte de Muñoz a la teorización *queer* es que resalta la dialéctica que describe las **relaciones entre la teoría y la práctica**, intenta trazar una genealogía de los lugares marginales, así como crear un espacio alternativo para lxs "queers de color" (Muñoz, 1997).

¹³ N.A. es la palabra que elegí para traducir *queer* en la siguiente frase "it also *queers* the status of sexual orientation itself as the authentic and centrally governing category of queer practices" Ver p 1 de HARPER, Phillip y co. 1997. "Queer Transexions of Race, Nation, and Gender" *Social Text*. No. 52/53. Editado por Duke University Press Stable. Disponible en: <http://www.jstor.com/stable/466731>

Muñoz introduce los conceptos identificarse y **desidentificarse**. Este segundo consiste en el acto, no solo de resistir a la ideología dominante, sino de encarnar una forma de existencia política que no podría ser pensada por la cultura dominante. Es un concepto que surge a partir de pensar en ese cuerpo *queer* racializado y que empata con la noción de ficción visionaria. Todas aquellas producciones artísticas o culturales **transgreden los regímenes de verdad** con el fin de crear su propio régimen de verdad. Es una (re)presentación que requiere la transformación del sujeto que asume esa identidad. (Muñoz, 1997). La desidentificación entonces se convierte en un acto crucial para contrarrestar la subordinación social en nombre de la heteronormatividad.

Reflexiones que también le conducen a desarrollar una teoría de la **subjetividad** en la que se lean las diferencias entre la normatividad blanca, la heteronormatividad y las corporalidades *queer* racializadas. (Arrizon, 2002)

Otro aspecto que me interesa del trabajo de Muñoz es que su trabajo crítico se construye a través del abordaje de la *performance*, al ser para él una práctica estética que teoriza en el hacer-se; Muñoz entiende lo social como aquello que está constituido por fuerzas performáticas, por lo tanto, **performance** también es una forma de entender las dinámicas sociales. (Rivera-Servera, 2014, 146)

Como explican Falconi y Viteri, cuando el concepto *queer* “*llega a América latina, se abraza esa noción desestabilizadora de las nuevas/viejas dicotomías identificadoras, producto de categorías modernas, racionales, coloniales que reproducen la ideología patriarcal heterosexista del pensamiento del sistema mundo colonial*. Se presenta como una teoría flexible, móvil, fluida, ambigua e interseccional. Desde este punto de vista “lo *queer*” está en directo **conflicto** con las fuerzas de control y de dominación. (Falconi y Viteri, 2013, 14). Interpela como forma de acción y organización colectiva, con sentido político; articula una forma de **resistencia** global contra todo tipo de **discriminación**. Y también se plantea contra el asimilacionismo de las políticas de identidad neoconservadoras (Viteri, Serrano y Vidal, 2011)

Esta perspectiva crítica del concepto y sobre el concepto es la que más me interesa para reflexionar y construir este corpus investigativo: “*una perspectiva crítica con respecto a la sexualidad, pero al tiempo entretejida con otras experiencias que organizan nuestras vidas y que exceden las experiencias sexuales, o de género.*” (Platero, Rosón y Ortega,

2004, 12). Hablar de perspectiva *queer* es hablar de una perspectiva crítica sobre desigualdades y jerarquías

1.4.3 GENEALOGÍAS DIFERENCIALES o La Historia de la Disidencia Sexual en América Latina. Lo No-necesariamente Queer (EL SUR)

“La diversidad “marica” se desborda en multiplicidad de expresiones culturales propias, instituciones, lenguajes, identidades colectivas, nombre culturales, apellidos culturales, familias culturales y géneros reales”
Delfino y Raspardi.

Este concepto lo plantea Felipe Rivas San Marín, a partir de una serie de investigaciones, mapeos y evidencias dan cuenta de una práctica crítica sobre la sexualidad y una teorización de esa práctica, realizada por artistas-investigadores del Sur de América y también del Caribe. Se plantea que, paralelamente, o quizás, anteriormente, al desarrollo de la teoría *queer* anglosajona, existieron planteamientos, preguntas y reflexiones en ese sentido, desde las propias realidades del Sur de Latinoamérica.

El inicio de esta genealogía se rastrea a mediados de la década de los setenta, es decir, en el mismo momento que en el Norte se estaba gestando algo que iba a ser la raíz del movimiento *queer*. Esto es importante, porque en la genealogía del norte el concepto *queer* es reapropiado durante los ochenta y comienza a ser utilizado en América latina hasta los noventa.

1.4.3.1 Los feminismos

Al igual que en el Norte, las luchas feministas fueron fundamentales para perfilar los discursos de la disidencia en el Sur. Para Alejandra Castillo (2011), uno de los aportes de las prácticas feministas, es, en primer lugar, la sospecha sobre la universalidad de una ciudadanía: no todas las personas, en la práctica, entramos en esa categoría.

Para Patricia Espinoza (2010), los planteamientos del feminismo de la igualdad y del feminismo de la diferencia afirman un cierto carácter binario de los feminismos, de donde surgen algunos discursos regulatorios que identifican unos cuerpos como normales y

otros como desviados.

La investigadora chilena, Nelly Richard, en su texto “Arte, fugas de identidad y disidencias de códigos” plantea la **relación entre feminismo y arte** al destacar a distintas artistas mujeres de la Escena de Avanzada¹⁴ “*quienes utilizaban estrategias feministas para irrumpir discursos culturales de la dictadura, violentar los códigos, cuestionar los ejercicios de poder con herramientas artística (la utilización de desechos, manualidades, la **intervención de la calle** y la cicatriz en el propio cuerpo) contra el discurso y censura dictatoriales*” (Rivera-Servera, 2014, 121.) La misma autora se pregunta “¿Cómo destruir las noción de identidad y a la vez afirmar la acción desestabilizadora de los feminismos? (Frenekn, 2008). Para esta investigadora chilena es importante “*contextualizar las marcas de lo femenino para destruir las nociones homogéneas de identidad que han sido impuestas por el sistema patriarcal*” y con esa noción resistir cualquier oposición binaria del tipo masculino/femenino, identidad/diferencia, etc. (Ídem).

Rivas propone para América Latina la idea de **genealogías diferenciales**, una noción que permite dar cuenta de realidades distintas pero que estaban sucediendo en paralelo, que surgían de observaciones similares y que estaban conduciendo más o menos a las mismas conclusiones en torno a sexualidad y política, pero que sucedían también en escenarios y contextos diferentes. En estas genealogías hay principalmente tres protagonistas/autores: Pedro Lemuel de Chile, Néstor Perlongher de Argentina y Judith Butler de Estados Unidos; además los textos también hacen referencia a Severo Sarduy.

Además de las luchas y las estrategias de los feminismos radicales, estos movimientos de la disidencia sexual –tanto del norte como del sur- se alimentaron de las investigaciones de Michael Foucault, en especial de *Voluntad del saber* e *Historia de la Sexualidad* (1976, vol. III) . (Viteri, Serrano y Vidal, 2011).

A partir de Foucault y de Deleuze+Guattari entienden el deseo como productivo, como una fuerza de vitalidad y una pulsión para actuar. Lemebel, Severo Sarduy y Perlongher incorporan el concepto de **devenir** como un elemento para desarrollar sus teorías sexopolíticas.

¹⁴ Paz Errázuriz, Catalina Parra, Virginia Errázuriz, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

1.4.3.2 Néstor Perlongher

María Amelia Viteri, José Fernando Serrano y Salvador Vidal-Ortiz, escriben un artículo sobre **Néstor Perlongher** en el que realizan una revisión de sus textos y van extrayendo y extrapolando la teoría perlongheriana a partir de los preceptos de la teoría *queer*. (Ídem)

La historia del movimiento de la **disidencia sexual** en Argentina inicia con la despatologización de la homosexualidad, por parte de la OMS, en la década de las sesentas, lo cual permite la emergencia de los movimientos sociales y un rápido avance en la visibilización y en la recuperación de espacios y de acciones políticas. El asenso de la **dictadura** en 1976 marcó un freno al movimiento, consecuencia de la violencia de Estado.

José Javier Maristany y Brad Epps, son otros dos autores que investigan y divulgan el trabajo de Lemebel y Perlongher y que reconocen en ellas autores fundamentales de la desestabilización sexogenérica.

“Cuestionan la política de representación y de configuración de las identidades, al tiempo que se apropian de las estrategias identitarias de los movimientos minoritarios al conformar guetos ya que percibieron como esa estrategia, a la vez, propiciaba la insubordinación como forma de resistir al control estatal.” (Viteri, Serrano y Vidal, 2011, 50).

Luego con el retorno a la democracia en los ochentas, el movimiento quedó relegado a un quinto plano, hasta que en la década de los **noventas**, con la pandemia del SIDA, se propicia la articulación de colectivos de gays, lesbianas y demás corporalidades políticamente inconformes, consecuencia de una regulación discursiva de la sexualidad. Con el SIDA se señala a una otredad como peligrosa y se fortalecen los discursos normativos y patologizantes y muchas sexualidades y afectividades deben cambiar para sobrevivir, algunas llegan a asimilarse identitariamente.

“Hablar del sexo de las locas es hablar, enumerar los síntomas – las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones, de una enfermedad fatal: aquella que corroe la normalidad en todas sus alas”. “Abrir todos los devenires”. “Soltar todas las sexualidades” (López y Davis, 2010, 9).

El trabajo de Perlongher se desarrolla en ese contexto, al que hay que sumar su migración a **Brasil** en 1981 donde, en ese momento, hay una fuerte visibilidad de lo

homosexual. Luego ese mismo país cae en un régimen dictatorial que de nuevo reprime y reniega de esas existencias. Sin embargo, allí iniciará una etapa de escritura de mucha fuerza frente a la **violencia y represión** que dominaban el contexto.

En *La Historia de la Sexualidad* de Foucault, Perlongher encuentra un corte epistemológico como punto de partida para estudiar la sexualidad. Entiende como el dispositivo de la sexualidad inventa la sexualidad como algo deseable, con lo cual **desmonta la hipótesis represiva**: sustituye represión por regulación y censura por control. Perlongher entiende que las sexualidades se ven sometidas a un régimen regulatorio para que se adecúen a ciertos marcos de normalidad, pero en realidad, **fuera de esos marcos, la sexualidad también existe**, por lo tanto no hay nada que liberar, sólo se trata de reconocer esos marcos. (Viteri, Serrano y Vidal, 2011, 45).

En su poemario “*Austria-Hungría*” nombra y torna visible un mundo de existencias en el que se **difuminan los límites** formativos entre lo masculino y lo femenino, juega con la transgresión gramatical, utiliza la **reapropiación festiva** de la injuria (puta, loca, marica, sodomita) y cuestiona los límites que han establecido los **poderes estatales**. Perlongher también hace un paralelismo entre el **sexo, el nacionalismo y la identidad** como categorías fijas y fundacionales. (Ibíd., 48)

En su trabajo metodológico de investigación callejero, analizó la construcción de la masculinidad que hacen los *Miches* en Río de Janeiro, Brasil, las cuales describe como estxs trabajadores del sexo, realizan **simulaciones** de la masculinidad. El deseo que es capitalizable es el de la virilidad, por lo tanto debe ser impostada: “el macho mantiene su impostura viril siempre”, aunque, fuera de los espacios de trabajo, sus conductas y sus corporalidades dijeran otras cosas. El término simulación se lo apropia del escritor cubano, **Severo Sarduy** (1999) quien plantea que la caricatura de la virilidad revela su valor de cambio. (Gaspari, 2013, 50.)

Así Perlongher estableció un cruce entre la prostitución masculina y sus lógicas de poder, nombrando una serie de categorías que extrajo de la observación, de la convivencia y por ende, de la **experiencia**. Estas **categorías** tenían que ver con papel en la práctica sexual: el pasivo, la local, el prostituto (activo); se manifiestan a través de códigos que se hacen visibles a través de sus ropas, su disposición corporal, sus miradas, sus espacios de acción. (Ramírez, 2011, 105)

Esta investigación a través de la experiencia responde su metodología particular, extraña, propia. El método de abordaje son las **prácticas urbanas**: callejear, deambular, derivar para observar situaciones y encuentros desconcertantes o sorprendentes en un espacio que además le permitía confluir tanto su deseo de saber cómo su deseo sexual.

Tanto en la investigación como en la escritura se desentendió de los límites de los géneros, precisamente para hablar sobre esas desestabilizaciones en sus textos. Es decir que **tanto la forma como el contenido de su escritura se correspondían**. Los temas y sus problematizaciones, la forma en que va descubriendo su propio pensamiento se conjugan en el proceso. Sus planteamientos por ejemplo, no son ensayos, sino poesías. (Gaspari, 2012, 66.)

“La loca está siempre circulando en su poesía porque Perlongher despliega su performance femenina. Demuestra la no continuidad entre sexo biológico y la puesta en escena del género. Evidencia con su cuerpo siempre presente, la imposibilidad de fugar el género, pero la posibilidad de tensarlo, de llevarlo a los límites y de jugar con él” (idem)

A partir del concepto de biopolítica de Foucault, en *El Sexo de las Locas* (1984) Perlongher también aborda la distinción entre vida sana y **vida exterminable**, la segunda es consecuencia de una transgresión moral que justifica la **muerte social**. (Gaspari, 2013).

El pensamiento de Perlongher también filosóficamente está influenciado por **Deleuze + Guatari**. Es una relectura de la teoría de lo rizomática, del **devenir**, de ambos.

Estos temas que aborda Perlongher serán temas transversales en la filosofía de Judith Butler: la apropiación de la injuria, la teoría de la performatividad, el concepto de lo abyecto, la importancia del leguaje. Ya una década antes, Perlongher utiliza la categoría de género como instrumento crítico. Preanuncia muchos postulados que luego se llamarán *queer* en el norte, para los cuáles él utiliza otras categorías que no son universales, sino particulares de su contexto. Entiende su “sexo” como acontecimiento histórico, como formulaciones teóricocríticas y como experiencia.

1.4.3.3 Pedro Lemebel

La rama chilena de esta genealogía le corresponde a Pedro Lemebel, tanto por su trabajo en *Yeguas del Apocalipsis*, como por sus producciones y planteamientos individuales.

José Javier Maristany (2008) nombra la práctica de Pedro Lemebel como una *teoría-praxis marica de poética neobarroca*. A Lemebel, no en vano, se le considera la abuela mestiza chamana marica latinoamericana, y es ya reconocida, por toda una tradición del Sur, como una representante de esta teoría de la disidencia en Latinoamérica.

Yeguas del Apocalipsis era el nombre de la dupla que integró con Francisco Casas, desde la cual ambas incidían política y artísticamente desde los márgenes sexuales hacia los centros de las políticas. Su práctica está relacionada con el uso del **espacio público**, con el desarrollo de una **corporalidad anfibia**, indeterminada y su práctica está definida por la deslocalización dentro de un género artístico: **no se trataba de teatro, no se trataba de poesía, no se trataba de acción artística solamente**. Desarrollaron un corpus de intervenciones que desplaza el análisis crítico de lo hetero-género desde un ejercicio práctico y cotidiano de desestabilización genérica. (Maristany, 2008).

Estas prácticas artísticas y de la existencia que se visibilizaron en Chile a finales de los setenta, no estaban articuladas ni dentro de una militancia homosexual, ni dentro de un discurso teórico-conceptual sistematizado, pero contenían de manera implícita, elementos que pueden ser utilizados como una herramienta epistemológica, de la misma forma que la lo es la *Teoría queer*. (Ídem). Estos elementos también se corresponden de forma cercana con la práctica de Perlongher, y de la misma forma, comparten algunos de los planteamientos de Butler y de de Lauretis

- 1. La paradoja del nombre:** El nombre del colectivo *Yeguas del Apocalipsis* es una reapropiación del uso de de “**Yegua**” dentro del contexto latinoamericano y militar. Se trata de una figura sexual de sumisión, de sometimiento: la yegua es montada. Se utiliza tanto para designar a una mujer exuberante, como a una mujer vulgar, como a un homosexual.
- 2. Desmarcarse de la figura del gay.** Ambas enuncian y defienden su marginalidad de género, su marginalidad económica y su radicalización. Hacen patente con orgullo su **condición de clase y su condición de negros-indios-mestizos**, no-

Europeos, no-blancos. La cercanía de la disidencia sexual con otros grupos excluidos genera más conexiones potenciadoras, que la identificación con la diversidad sexual y sus necesidades de aceptación e inclusión.

- 3. El uso performático del lenguaje.** Tanto en sus textos como en su visualidad, se genera una desvinculación entre el sexo y género de las cosas en la gramática y también en la representación visual. Su corporalidad y su indumentaria transitan por lo ambiguo e indeterminado, por la mezcla de objetos, prendas y elementos con asignaciones sexo-genéricas. Sus textos evidencian esa discontinuidad: “nosotros somos chamanas”. Pero también desarrollan sus prácticas desde la indefinición entre poesía, performance y teoría.

Igual que con Perlongher, Maristany rastrea en Lemebel la apropiación de una tradición filosófica particular del posestructuralismo que plantean Deleuze+ Guattari en su texto *Mil Mesetas*. Ambos autores, junto con Foucault realizan un desplazamiento identitario, respecto de una temporalidad revolucionaria, de una identidad de género y de raza, de un sistema económico. (Maristany, 2008, 21). Las siguientes son algunas citas de Lemebel en relación con estos temas del cruce de las desigualdades:

“Porque nunca participamos de esas causas liberacionistas, doblemente lejanos del Mayo 68, demasiado sumergidos en la multiplicidad de segregaciones (LEMEBEL, 2000: 125).”

“Un movimiento gay del que no participamos y sin embargo nos llega su resaca contagiosa. [...] Lo gay acuña su emancipación a la sombra del "capitalismo victorioso" (LEMEBEL, 2000: 127).”

“Cómo levantar una causa ajena transformándonos en satélites exóticos de esas agrupaciones formadas por mayorías blancas a las que les dan alergia nuestras plumas (LEMEBEL, 2000: 126).”

Lemebel adscribe una poética de la visibilidad pero reniega de las imágenes ficticias que globalizan al sujeto normalizado, adaptado, masculino y fetiche de la economía neoliberal. Se opone entonces, a los alcances representacionales que son finalmente blancos y viriles. Muchas identidades no se reconocen en las **políticas de la identidad neoconservadoras**, pues se trata de un discurso solamente centrado en el género que no contempla otras variables, como la racialización y la clase. Lemebel reclama una **poética de la diferencia** anclada en la historia del travestismo constituido en América latina. “*La beligerancia corporal travestida que suplanta su carencia de voz*”. (Ibíd., 22).

La epistemología de Lemebel replantea los discursos de **identidad nacional, de izquierda, de la democracia y del activismo homosexual**, se los reapropia y muestra el

lado oscuro de sus lógicas de exclusión y violencia, que son las que producen los sujetos abyectos, torcidos, minoritarios, nómades, en movimiento.

1.4.3.4. Nelly Richard y otras teorías

Nelly Richard, una teórica chilena con planteamientos paralelos a los de Judith Butler, parte del concepto de Michael Foucault respecto a los **saberes bajos o inferiores**, para abordar los temas de los saberes locales, discontinuos, no centralizados, diferenciales e incapaces de unidad. Saberes como los que surgen de los feminismos y las disidencias sexuales.

Richard utiliza el concepto de **Travestismo** en 1993 para hacer referencia a las características de la sexualidad, partiendo del análisis de las producciones tanto de Lemebel, como de Perlongher (Frenken, 2008). Y para construir este concepto utiliza el concepto de simulación que aborda Severo Sarduy y el cual Perlongher incorporó. Se alimenta también de Derrida y de Baudillard (Ídem). Con quienes plantea su propia búsqueda de una teoría sobre las sexualidades disidentes, en la que enuncia conceptos como el del **cuerpo correccional, la cita amorosa o los márgenes de la institucionalidad**. El concepto de travestismo de Richard, hace referencia a un sujeto que asume el uso de la parodia del género desde el doble femenino, y que responde a la idea de la copia sin original de Derrida. (Fernken, 2008).

Podemos hablar de descendientes de estxs primeros ancestrxs teorizadorxs: Reinaldo Arenas en Cuba, José Joaquín Blanco y Norma Mogrovejo en México, Yuderkis Espinosa en República Dominicana, Rafael Ramírez y Rubén Ríos Ávila en Puerto Rico, quienes proponen estrategias rebeldes para **re-imaginar** el proyecto latinoamericano de lo *¿queer?*.

Sus producciones confrontan los modelos norteados y toman en cuenta las secuelas de los régimen dictatoriales en el Sur, las particularidades de la Revolución Cubana, la influencia de Estados Unidos en países como México o Puerto Rico. De ninguna manera la perspectiva del Centro es ajena a ninguno de estas problemáticas, sin embargo, son escasas las publicaciones, las referencias, las menciones, de las existencias del Centro cuando se habla de disidencia sexual en Latinoamérica.

Evidenciar estas genealogías es importante porque permite esclarecer como toda una

serie de conceptos que se plantean en el Norte, se estaban planteando o se habían planteado, incluso, en otros contextos y con otros términos. No se trata entonces un ejercicio de aplicar o de traducir la *Teoría Queer* a los espacios latinoamericanos, sino que más bien se trata de comprender que en distintos contextos, con diferentes problemáticas y a través de diferentes estrategias, hay corporalidades que no aceptan la imposición de las normas sexo-genéricas e investigan estrategias para enunciarse, reconocerse y existir desde esos lugares de marginalización e invisibilización. Estas estrategias además están atravesadas por esa misma pulsión de singularidad, por lo cual, son, en casi todos los casos, construidas desde la poética y la creatividad.

1.4.4 DEVENIR EN FICCION VISIONARIA

“Basta de etnografiar a los sexualdiversos. Nosotres, todes, podemos provocar nuestras propias ficcionalidades. Somos centro de gravedad de nuestras propias narrativas. No creemos en la etnografía, sino en la ficcionalidad de quien nos comparte, desde su diferencia no sexual diversa, la voluntad de su encuentro en aquellas otras cosas en las que sí nos parecemos”

Cándida Elizabeth Vivero Marín.

1.4.4.1 Producción de subjetividades

Félix Guatari y Suely Rolnik plantean, en su libro *Micropolíticas del deseo* -escrito mayoritariamente en una visita a Brasil en la década de los 80- como la **cultura de masas** produce individuos normalizados, “*articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión*”; los cuales son disimulados, ocultos, desapercibidos. Estos sistemas son productores de **subjetividades hegemónicas**. Los autores se preguntan cómo es posible agenciar otros modos de producción semiótica, con el fin de producir existencias más cercanas a la vida y menos a la sobrevivencia; como trabajar desde las sensibilidades estéticas y cotidianas que sean capaces de generar cambios y transformaciones a niveles colectivos. (Guatari y Rolnik, 2006, 35).

Esas subjetividades hegemónicas son producidas desde un lugar falocrático, es decir, aquello que tiene en la acumulación de **capital** su único principio de organización. Ese proceso de producción implica la desaparición de otras formas no homogenizantes, así como la **producción serializada de subjetividades** que no necesariamente están abocadas

a la vida. (Ibíd., 38).

En relación a esta **formación de subjetividades por parte de un sistema capitalista de producción del deseo**, pienso también en el concepto de Rita Segato, **pedagogías de la crueldad**, el cual utiliza para nombrar “*los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas (...) la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad.*” (Segato, 2018, 11).

Es un concepto surgido de la realidad Latinoamérica de los estados paralelos, de los gobiernos que son narco-estados, pero que también están atravesados por toda la lógica capitalista, de acumulación y despojo. La repetición de **la violencia es necesaria para la normalización de la de crueldad y la disminución de la capacidad de empatía**, dos acciones que permiten llevar a cabo ese proyecto histórico dirigido por la meta de las cosas como forma de satisfacción. La violencia sexual, la violación, la explotación, la agresión, la trata, así como los femicidios y los transfemicidios son todas consecuencia de ese ejercicio formativo. (Rita Segato, 2018 ,11)

Guatari señala como “*esa poderosa máquina capitalística produce incluso aquello que sucede con nosotros cuando soñamos, cuando devaneamos, cuando fantaseamos, cuando nos enamoramos, etc.*” (Guatari y Rolnik, 2006, 29) Es una especie de matriz de deseo que pareciera determinar nuestras **existencias a priori**. No es que exista un determinismo, pero sí existe una producción de subjetividad clara, enfocada en pensar la satisfacción a través de lo material, que se impone desde lo cultural, desde lo performático y también desde todos los sistemas de información del poder. (Ibíd., 33)

1.4.4.2 Identidad y singularidad

Paralelo al concepto de **subjetivación**, también están los conceptos de identidad y singularidad. Identidad y reconocimiento suelen entenderse juntos. Singularidad es un concepto diferente; es existencial.

Identidad es un término referencial, de categorización; el ejemplo que brindan los autores, es el del **documento de identidad** como un documento utilizado para el reconocimiento de un individuo y su posterior ubicación. La función identificadora es **unificar** diversas singularidades y agruparlas bajo un mismo rubro, con el fin de hacerlas

inteligibles para las instituciones y los sistemas. Me parece importante señalar también que Guatari resalta el hecho de que a la subjetividad capitalística lo que más le interesa es el **resultado del proceso de singularización**, en el sentido de cómo serán legibles esas identidades dentro de la subjetividad dominante. (Ibíd., 86)

Los procesos de singularización no tienen nada que ver con la identidad, *“sino con la forma en el que funcionan y se articulan los elementos que constituyen el ego: es decir, con la forma en la que sentimos, respiramos, tenemos o no voluntad de hablar, de estar aquí o de irnos rápidamente”* (Ibíd., 87). Ligado a los procesos de singularidad está el devenir como una posibilidad para huir de la subjetivación hegemónica, una *“manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, para construir modos de sensibilidad, de relación con el otro, de producción y de creatividad que produzcan una subjetividad singular.”*

La identidad es el espacio de reconocimiento individual, dentro de los procesos de subjetivación; **los procesos de singularización son resultado de un devenir**. La idea de devenir también surge a partir de la noción de poder productivo de Foucault, en la que los sujetos construyen también subjetividades que pueden oponerse a las normas, subjetividades “rebeldes”, subjetividades en fuga. (Ibíd., 92)

El reconocimiento es una demanda simbólica sobre la que se sustentan las demandas políticas y legales. En el caso de las disidencias sexuales y de los feminismos, el reconocimiento sólo existe desde la negatividad o desde el insulto, porque lo que sus cuerpos representan y las experiencias que evidencian ponen en peligro las fuerzas del patriarcado, de la heteronormatividad y del capitalismo.

De acuerdo con los planteamientos de Gilles Deleuze en conjunto con Guatari, en su texto *Mil Mesetas* (2002) el devenir se opone a la noción de identidad en el sentido de que es algo que habla de lo múltiple, de lo que está en proceso o tránsito, pero que no termina nunca de ser de una forma, siempre puede ser otra cosa, siempre puede fugar a lugares próximos. La noción de identidad se agota en la univocidad, en el ser, en ese imaginario de hombre occidental exitoso; en cambio **lo que deviene nunca es**, se conoce sólo por sus efectos, no por su esencia o definiciones. Lo múltiple del devenir se entiende desde dos lugares: como punto de fuga, es decir, existe en relación a lo UNO como sería el caso de “me reconozco como mujer frente al hombre” o como punto de creación “no

reivindicar el género, si no destruirlo, ser otra cosa, situarse en la experimentación”. (Deleuze y Guatari, 2002).

La noción de identidad y univocidad tiene que ver con lo trascendental y lo moral desde la dicotomía del bien y el mal y por lo tanto con la existencia bajo una jerarquía de valores. En cambio el devenir se centra en la **singularidad, la ética y la acción**: lo bueno y lo malo se piensan en relación a la acción, a lo contingente, al presente y a lo cotidiano. Es en la acción donde se construye y se transforma esa singularidad.

Las representaciones que producen los **cuerpos que fugan**, que buscan descolonizarse de las religiones, de las leyes de los Estados-Nación, de las imposiciones consumistas, estéticas y aspiracionales del capitalismo, son ejemplos de esas acciones productoras de singularidad libertaria, de esos devenires. El devenir como punto de creación, en el caso de las disidencias sexuales, hace posible la existencia de otras corporalidades similares, al mostrar otras posibilidades de vivir, otros imaginarios fuera de los que logramos reconocer como posibles.

1.4.4.3 Ficción visionaria

A estas corporalidades se refiere Vivero al hablar de “cuerpos en fuga”. Aquellos cuerpos que, *“a partir de su plasticidad por medio de la modificación quirúrgica o sólo a través de las tecnologías de género, proponen una solución distinta y, en ocasiones, opuesta a la establecida por el discurso hegemónico de la corporalidad.”* (Vivero, 2017, 217). Al construir sus propias representaciones, intentan dar cuenta de esas otras existencias que deciden escapar a la homogenización y lograr inteligibilidad mediante la visibilización.

Esas “fugas” son producto de **devenires creativos** y alimentan ficciones visionarias. La articulación en redes y creación de los propios discursos, las propias imágenes, las propias corporalidades, son acciones concretas de esos devenires creativos.

Son ficciones necesarias y poderosas, sin embargo son también ficciones porque no son cotidianas, no existen herramientas suficientes para el reconocimiento jurídico o simbólico de esos cuerpos. Sin embargo hacer visibles estas existencias es también visibilizar otros imaginarios, otras posibilidades fuera, no sólo de la norma sexual, sino también de la racial, de la de clase, y de cualquier otra hegemonía. Para filtrar y empujar las normas es necesario un carácter fluido, escurridizo, móvil, en tránsito.

Esta posibilidad de devenir o transformar la subjetividad también se han planteado en diversos momentos, desde el pensamiento feministas, como indica Vivas: “*para Rosi Braidotti (2009), Donna Haraway (1995) y otras feministas como Sayak Valencia (2010), lo posthumano y transhumano proponen una postidentidad, la cual permitiría desconstruir el género.*” En muchos casos esta posibilidad era imaginada desde la tecnologización del cuerpo y la corporeización de la tecnología” (Ibíd., 222) sin embargo, no son las únicas posibilidades postidentitarias. En el caso de los cuerpos que interesan a esta investigación, se trata de ficciones narrativas a través del género, es decir creadas con el lenguaje, con lo simbólico, con lo discursivo.

La ficción visionaria se trata siempre de un devenir minoritario, ya que, para utilizar los conceptos de Guatari y Rolnik, estamos hablando sobre **devenires femeninos y devenires homosexuales**. Afirma Rolnik “*No hay simetría entre una sociedad masculina, masculinizada y un devenir femenino.*” un mundo dominado por la subjetividad masculina, en el cual las relaciones son marcadas justamente por la prohibición de ese devenir femenino. (Guatari y Rolnik, 92). El devenir es siempre minoritario porque está en oposición a la realidad que construye la hegemonía y puede estar integrado por singularidades femeninas, poéticas, homosexuales y/o negras. Decir minoritario es también hablar de la **multiplicidad y la pluralidad**, no de identidad ni de tradición. “*La homosexualidad que los homosexuales construyen no es algo que los especifique en su esencia, pero sí algo que habla directamente sobre la relación con el cuerpo, la relación con el deseo del conjunto de las personas que están en el entorno de los homosexuales*” (Ibíd., 93)

El **rechazo** a la singularización que muestra el devenir homosexual es un problema que se plantea como colectivo y como social, se trata de subjetividades que están entrelazadas con otras problemáticas, de campos diversos porque los sujetos somos múltiples y las sociedades complejas. Unos y otras contruidos sobre bases jerárquicas y desiguales, generando centros y periferias, cuerpos hegemónicos y cuerpos abyectos, colonizadores y colonizadxs, lenguas menores y lenguas dominantes, etc.

A esas estructuras jerárquicas Deleuze y Guatari denominan “*dimensión molecular del inconsciente*”. Esos procesos de subjetivación generan experiencias similares y compartidas entre las personas que han vivido el racismo, el machismo o la homofobia, lo

que para Guatari demuestra que “*existen vías de paso inconscientes entre las diferentes formas de discriminación.*” (Ídem)

Más allá de entender que exista una estructura que medie la discriminación, es entender que todxs lxs sujetxs tenemos la posibilidad de devenir, de transformar esa estructura que nos hace ocupar el lugar de la víctima o del ofensor, y transitar hacia una subjetividad más alegre, más libre, más singularizada.

Guatari plantea la búsqueda de **puntos de tránsito** entre las diversas minorías sexuales como el tercer nivel del devenir homosexual; el primero es la clandestinidad y el segundo la militancia vanguardista. Esos puntos de tránsito son: el devenir molecular; la singularización que está presente en la forma en que se construyen e interpretan todos los sistemas de alteridad y de percepción; la forma en que se construye y se lee un universo de acciones; y la forma de ver la vida y de existir. (Ibíd., 104).

La singularización como proceso intenta agenciar todas las estructuras que determinan la existencia, de manera que los diversos procesos de singularización no se neutralicen mutuamente. “*La micropolítica consiste en crear un agenciamiento que permita, por el contrario, que esos procesos se apoyen unos en otros, intensificándose.*”

Esta mirada integradora de los procesos de singularización como procesos diferenciales me produce resonancias en torno al concepto de interseccionalidad, es cual es fundamental para hablar de las corporalidades centroamericanas que atraviesan esta investigación.

1.4.4.5 Interseccionalidad

Escribe mi amigx, psicólogx y teóricx, Mar Fournier, en torno a experiencias de personas trans en Costa Rica que “*la interseccionalidad es tanto una categoría teórica necesaria como una herramienta imprescindible para los movimientos en resistencia si se quiere pensar otras formas de existir, hay que pensarlo de forma orgánica, articulada*”. (Fournier-Pereira, 2015, 26).

El concepto fue propuesto por primera vez por Kathleen Crenshaw, una teórica del feminismo negro en Estados Unidos, para hablar de esas corporalidades en donde se cruzan las **opresiones y las violencias**, es decir, un tejido compuesto por raza, por clase, por género, por sexualidad y por otros factores como la nacionalidad, que determinan nuestros

privilegios y desigualdades. “Sería la línea misma que separa las zonas del ser y del no-ser.”

Desde el momento inicial en que se planteó, diversas teóricas también han ido realizando sus aportes para ampliar o diferenciar el concepto. El **feminismo decolonial** tiene también algunos elementos que sumar para el análisis de la interseccionalidad. Por ejemplo, María Lugones, en su texto *Colonialidad y género*, realiza una crítica sobre Aníbal Quijano en su planteamiento de la teoría decolonial, al señalar que el teórico coloca al género en un lugar con menos peso de opresión que la raza. (Lugones, 2012).

El supuesto de que las categorías de género son universales y atemporales y han estado presentes en cada sociedad en todos los tiempos es puesto en cuestión por Oyeronke Oyewùmi, en su texto *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender* en el cual señala como la categoría social mujer en el pueblo Yoruba, no existía antes de que el pueblo Yoruba tuviera contacto con Occidente: “*antes de la difusión de las ideas occidentales en la cultura Yoruba, el cuerpo no era la base de los roles sociales, ni de sus inclusiones o exclusiones; no era el fundamento de la identidad ni del pensamiento social*” (Oyewumi, 1997, 2)¹⁵.

Con este texto lo que se afirma es que la **categoría de género no existía de manera universal**, sino que el patriarcado como se conocía en Europa, era una forma de relación social que existía en distintas intensidades en distintos y espacios geográficos, pero siempre localizable. En la misma línea Gunn Allen demuestra que varias comunidades de Nativos Americanos eran matriarcales y reconocían y aceptaban la existencia de géneros fluidos, denominado estas corporalidades como *Dos Espíritus*. Estos ejemplos son evidencia - junto a otras evidencias desaparecidas bajo la racionalidad colonial – de la existencia de otros sistemas sociales, de otras formas de ser, existir y organizarse socialmente. (Fournier-Pereira, 2015)

Por su parte, Lorena Cabnal, feminista comunitaria Maya-Xincha, habitante del territorio hoy llamado Guatemala, habla de la existencia de un **patriarcado colonial**, el cual, cuando entra en contacto con el **patriarcado occidental** a través de la penetración

¹⁵ Versión traducida del prefacio del libro de Oyeronke Oyewumi . 1997.“ *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender*”. Mineapolis University: Minesotta Press. La traducción ha sido realizada por un equipo de trabajo bajo el liderazgo de Alejandro Montelogo y Yuderkis Espinosa activistas interesadas en difundir esta obra al castellano. No se encuentra disponible comercialmente. Yo lo adquirí porque recibí un curso sobre Feminismos descoloniales con Yuderkis Espinoza.

colonial, se potencia, sucediendo el entronque de patriarcados. (Cabnal, 2016).

Tanto en América como en África, es a través del contacto con occidente, la imposición de sus lógicas, sus categorías y sus epistemologías, lo que hizo que instaló esa dominación patriarcal, sobre la desigualdad en la que coloca a las corporalidades a partir del género, como el sistema (cis-tema) total, expansivo y universal.

A partir de la reflexión de Oyewùmi, Lugones se pregunta por la introducción de la categoría de género en las sociedades de América y concluye que es con la empresa colonial con la cual se instaura esa categoría europea. **Categoría de género y proceso colonial** van de la mano para la autora, en el sentido en que la colonia fue un espacio epistemológico vinculado con la definición de lo humano y no-humano por oposición. La mujer blanca, burguesa y europea es el sujeto subalterno del hombre blanco burgués y europeo; la mujer se define en oposición al hombre, pero es también por eso reconocida como humana, ya que es reproductora de la humanidad y la herencia del hombre.

Aquellas otras corporalidades feminizadas pero indígenas o africanas no son humanas, son bestias, son animales y en consecuencia, son no-mujeres. Lo que señala el pensamiento de Lugones es que raza y género son dos categorías que se originan en el mismo momento y derivan de la misma lógica. La colonialidad de género es *“precisamente a la introducción con la Colonia de un sistema de organización social que dividió a las gentes entre seres humanos y bestias.”* (Lugones 2012, p.134)

La categoría de género construye humanidad: se es humano si se tiene género, se tiene género si se es reconocible por la razón blanca, europea, burguesa, y el resto de corporalidades, como las disidencias sexuales, son cuerpos que no importan, vidas desechables, abyectas, no-humanas. **Raza, género y sexualidad se co-constituyen**, son sistemas de opresión distintos pero entrelazados de forma tal que no podemos pensar uno sin el otro.

“Necesariamente los indios y negros no podían ser hombres y mujeres, sino seres sin género. En tanto bestias se los concebía como sexualmente dismórficos o ambiguos, sexualmente aberrantes y sin control, capaces de cualquier tarea y sufrimiento, sin saberes, del lado del mal en la dicotomía bien y mal, montados por el diablo. En tanto bestias, se los trató como totalmente accesibles sexualmente por el hombre y sexualmente peligrosos para la mujer. ‘Mujer’ entonces apunta a europeas burguesas, reproductoras de la raza y el capital”. (Lugones, 2012, p.130)

También es importante señalar, como indica Elsa Barkley Brown, historiadora feminista negra, que no solo existe esta jerarquización atravesada por la racialización de los cuerpos, sino que estas diferencias son relacionales y producen privilegios que separan las experiencias de ser mujeres de formas muy distintas entre esas mujeres blancas burguesas y occidentales (subordinadas pero humanas) y esas otras mujeres, algunas negras, otras indígenas, otras trans (no-humana) reciben más violencias que las mujeres cis blancas. En muchos casos, esas mismas mujeres cis blancas, son también responsables de las opresiones que viven las otras corporalidades feminizadas: “las mujeres blancas viven las vidas que viven en gran parte porque las mujeres de color viven las vidas que viven” (Barkley Brown, citada en Lugones, 2012, p. 133).

Al igual que las **desigualdades entre las mujeres** son patentes y generan relaciones de explotación, también sucede con todas las otras corporalidades: las mujeres sufragistas rechazaron, de forma generalizada, el apoyo a los procesos contra la esclavitud, y de esa misma forma muchos miembros de la denominada comunidad *lgtbiq* pueden tener conductas falocentricas, transfóbicas o misóginas, porque, como explican Guatari y Rolnik, las estructuras de la discriminación están presentes en nuestras subjetivaciones. También están en esas subjetivaciones las herramientas para devenir singularidades y conocer afectos más libres y colectivos.

1.5 MARCO METODOLÓGICO O LAS ESTRATEGIAS DE ACERCAMIENTO.

La investigación que voy a llevar a cabo es de tipo explorativa. Mi intención es explorar, junto con las artistas centroamericanas que trabajan desde discursos de la *performance*, cuales son las características que compondrían una genealogía de lo ~~¿queer?~~ en Centroamérica, una genealogía local, propia, que también está relacionada a las genealogías del norte y del sur del continente.

A través de sus discursos y prácticas performáticas, estas artistas desarrollan una serie de temáticas vinculadas con las políticas de estado, con la colonialidad, con las normas sexuales y de género, así como con sus experiencias y vivencias cotidianas. Tanto esas experiencias personales como las temáticas que cada una explora, están ligadas a esas otras temáticas más estructurales y sistémicas. Mi interés es partir de esas prácticas

performáticas para entender las particularidades de la historia y de las características de la disidencia sexual en la región del Centro de América.

1.5.1. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

La investigación artística consiste en tener consciencia, registrar y abordar un proceso artístico desde el punto de vista de un proceso de producción de información o de **construcción de epistemología**: encontrar en la práctica artística herramientas reflexivas que permitan entender y dialogar con el mundo, sistematizar conocimientos y responder preguntas.

Para Hito Steyerl (2010) existe una una trayectoria de al menos un siglo, en donde se pueden identificar prácticas artísticas que surgieron en conjunto con movimientos sociales revolucionarios, de la crisis, de la resistencia. La desobediencia epistémica contra el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado son detonantes de revueltas que tienen como consecuencia una renovación tanto epistemológica como estética.

Este mismo autor también propone la investigación artística como un **ejercicio de traducción**: *“participa al menos de dos lenguajes y puede en algunos casos crear lenguajes nuevos. Habla el lenguaje de la cualidad, así como el de la cantidad, el lenguaje de lo singular, así como el lenguaje de lo específico (...) y hace traducciones de uno a otro. Esto no significa que traduzca correctamente, pero, no obstante, traduce.”* (Steyerl, 2010, 5).

El ejercicio de traducción lo llevo a cabo a partir un análisis de los elementos visuales Es desde ese lugar, desde el cual entiendo también mi práctica de mediación y de arte+educación. En mi investigación me propongo entender la genealogía de la disidencia sexual en Centroamérica a través del estudio de las prácticas performáticas y los discursos de las artistas travestis, no-binarias, o trans de Centroamérica y República Dominicana. Es decir que me propongo hacer un ejercicio de traducción de un discurso visual a un discurso textual, que además implica también la recopilación de una serie de discursos personales y contextuales para interpretarlos de forma colectiva.

El **análisis visual** de las prácticas, producciones u obras estará apoyado en los elementos teóricos enunciados en el marco teórico. Esta parte consiste en una selección de obras, su contextualización, la búsqueda y explicación de ciertos elementos simbólicos, así

como la contrastación de esas imágenes con otras, la búsqueda de relaciones y de puntos de divergencia entre los discursos de todas las artistas.

Los métodos para realizar este análisis, son diversos y mixtos, con características del análisis semiótico, hermenéutico e incluso iconográfico, formas de análisis visual tradicionales en la **historia del arte**. Sin embargo no planeo apegarme a ninguno, sino solamente utilizar esas **herramientas** que están incorporadas en mi forma de leer una imagen: realizar una descripción formal primero, profundizar esa descripción encontrando los simbolismos de los elementos descritos y finalmente llevar a un nivel contextual la utilización de esos simbolismos y todos los demás elementos, pasando del elemento individual, al contexto histórico-político.

Las entrevistas por su parte son diseñadas desde la **mediación artística** como ejercicio creativo, investigativo y de documentación poética. A través de ellas me interesa problematizar colectivamente el concepto de lo *¿queer?* en Centroamérica, conocer la manera en qué se nombran y singularizan las corporaliades, explorar sus referencias, así como sus experiencias y vivencias. Ese espacio de conversación también es un momento para conocer más a profundidad el contexto y los alcances de sus prácticas.

1.5.2 MEDIACIÓN ARTÍSTICA

La práctica de la mediación artística es una disciplina que se deriva el ámbito de la **educación artística**, sin embargo esta primera tiene la característica de aplicarse a contextos que no necesariamente responden a la enseñanza de las artes, pero que sí que utilizan las herramientas artísticas, la sensibilidad y los métodos, para compartir o generar conocimientos. Ambas se sitúan en la intersección entre educación y artes, problematizando **los límites y los vínculos** entre ambos universos. Me baso entonces en algunas características de la investigación en educación artística, para plantear mi interés en generar un espacio de mediación como un método de recolección de mi información, que además me va a servir para generar un instrumento que funcione como dispositivo de mediación de la investigación misma.

La investigación en educación artística es una disciplina que discute a partir de la contradicción de moverse en el medio de un ámbito que es creativo, emocional y subjetivo (la práctica artística) y otro que debe ser objetivo, contrastable y demostrable (la

investigación). (Marín, 2011, 272). Como una disciplina académica, la investigación en educación artística utiliza todas las metodologías y métodos de investigación habituales. En el caso de la práctica de mediación que a mí me interesa, consiste en convertir esa metodología y ese método, en un **ejercicio lúdico y poético**, sin que esto le reste profundidad, claridad, honestidad o complejidad a esos instrumentos de investigación y de aprendizaje que se está llevando a cabo. Sin embargo estas metodologías y métodos no están sistematizadas en manuales y los pocos que existen son institucionales. (Ibíd., 273).

Para Marín, las Metodologías Artísticas de Investigación plantean algunos problemas epistemológicos. Uno de esos es la pluralidad de lenguajes de representación. Esto quiere decir que no hay una forma única de presentar/representar la información, ya que no solo se limita al lenguaje escrito. Esto puede ser visto como una limitante para la universalización de la información, pero es muy potente en relación a los alcances frente a la diversidad del pensamiento.

El segundo problema que señala el autor es la **complejidad semántica** y la amplitud connotativa de los resultados. La subjetividad, la interpretación, la recepción, lo afectivo, son elementos presentes en los **lenguajes artísticos**. Esa apertura de significados que es entendida como ambigüedad desde el ámbito científico, de nuevo es una posibilidad de generar otros vínculos, otras relaciones.

El tercer problema es sobre la **flexibilidad** con la que se manejan los **datos**, tanto en la obtención de esa información, como en su procesamiento. Las herramientas como las entrevistas a profundidad son transformadas en conversaciones, en diálogos, en correspondencias, en otras formas de acceder a la información, las cuales a su vez también permiten otras formas de procesarla: a través de audios, de imágenes, de fragmentos, etc.

Para esta investigación, precisamente convertí un **ejercicio de entrevista en un ejercicio de mediación**, en el que guiaba una conversación a partir de 5 premisas: 1) ¿Queer, disidente, marica o qué? ¿Qué es habitar la disidencia en el Centro? 2) ¿Por qué la performance? 3) ¿Cuáles son tus referentes? 4) Mencionaba algún trabajo que me interesa particularmente en su práctica, así como una serie de características. 5) Mencionaba temas que estaban vinculados en su práctica con políticas de sus países o temas regionales.

Paralelamente a cada una de estas premisas/preguntas, planteo un ejercicio de registro: 1) Glosario de insultos reapropiados 2) Audio para desarrollar el Capítulo 3. 3)

Árbol genealógico. 4) 5 palabras que definan tu práctica. 5) 1 frase para construir una Manifiesta colectiva.

Este ejercicio surge más a partir de una necesidad personal de generar un **documento** que pudiese existir de forma **independiente** de la investigación, pero que permitiese acceder al núcleo de la información sobre la genealogía de la disidencia en el Centro que este documento contiene.

Sin proponérmelo, con este ejercicio estoy ensayando una metodología que surge del deseo de combinar mi práctica de investigación, mi práctica de mediación, y mi práctica artística. Es la propuesta de la metodología *A/R/T/ography* con la que trabaja el grupo de Investigación en Educación de Artística de la Universidad de Columbia, en Canadá. Esta metodología plantea diluir las perspectivas disciplinares de las artistas, las investigadoras y las educadoras, cuando se trata de prácticas artísticas. “*En lugar de dislocar cada una de estas tres perspectivas en sus respectivas actividades profesionales ¿porqué no reunir las bajo un misma unidad conceptual y vital?*” (Ibíd., 282.) Esa es mi intención al diseñar este dispositivo que permite tanto recopilar información, dialogar horizontalmente con las artistas, compartir los resultados de la investigación de una forma poética, así como ensayar otras formas de registro y de documentación de los procesos de investigación y de trabajo.

1.5.3 PERSPECTIVA FEMINISTA

A nivel bibliográfico me interesa revisar el contexto centroamericano tanto político como artístico, para entender el lugar de enunciación de estas prácticas. Me interesa también problematizar el uso del término *queer* en Centroamérica como ejercicio transversal en toda la investigación. En ese sentido, esta investigación está atravesada por una perspectiva **feminista, descolonial¹⁶ y centroamericana**.

Sobre la perspectiva feminista me interesa el concepto de **conocimiento situado** de Donna Haraway. Para esta autora los feminismos se plantean como una alternativa frente al

¹⁶ El uso del término descolonial en este caso, es apropiado y distinto del uso de decolonial. Este segundo concepto está directamente relacionado a los estudios decoloniales y tiene un carácter académico. Es el uso del término que aplican las feministas decoloniales que derivan su práctica de los estudios decoloniales, como el grupo GLEFAS (ver nota:). La variación del término descolonial (con la “s”) responde a los feminismos de carácter comunitario, que están relacionados con una epistemología indígena, que recupera saberes ancestrales y que reconoce una relación directa entre las mujeres y la Tierra. Este feminismo apela a la experiencia y no surge de la academia, sino más de la pedagogía y el activismo. Se manifiesta más claramente en Bolivia con la colectiva Mujeres Creando, María Galindo o Silvia Rivera Cusicanqui; o en el territorio de Guatemala, con Lorena Cabnal o Gladis Tzul Tzul.

poder que produce conocimiento y lo legitima como única forma válida. Considera que el feminismo como disciplina ha apostado por una mejor descripción del mundo, desde una **perspectiva crítica y autocrítica** sobre los **privilegios** y la opresión, la cual se presenta siempre a partir de un contexto y de un conocimiento que ella denomina situado.

La idea de conocimiento situado de Haraway, contrasta con el saber universal, descorporeizado e inocente de origen cartesiano que produce imágenes sobre el mundo, los saberes y los cuerpos. En este caso es más bien un **saber particular** “*sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro*” (Haraway, 1991, 322). Esto porque los feminismos poseen una mirada distinta a la mirada de la ciencia tradicional, una mirada que se sitúa desde la **experiencia** y la práctica viva, no desde la teoría y el pensamiento abstracto.

Es una reapropiación de la mirada para transformar las nociones de ciencia, tecnología y objetividad. “*La objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica*” (Ibíd. 326). Los estudios feministas son producciones que intentan dar cuenta de esa objetividad feminista “*de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto*” (Ibíd., 327).

De esta manera, teniendo clara la importancia del lugar de enunciación y del lugar de la mirada, es importante identificar esa perspectiva feminista bajo la cual es leído este proceso de investigación. Debido a mi posicionamiento geográfico, es la mirada del feminismo descolonial la que me parece más coherente para abordar la construcción de una genealogía de la disidencia sexual en Centroamérica.

Uno de los problemas que se plantea el feminismo descolonial que es particular en relación a los feminismos blancos es sobre la interpretación y comprensión de la dominación basada en el sistema sexo/género. Esta corriente feminista se nutre también de los feminismos negros de Estados Unidos, los feminismos de color y chicanos, los feminismos postcoloniales, el feminismo materialista francés y el feminismo posestructuralista, con quienes comparte la problematización de la categoría mujer. Del feminismo negro en Estados Unidos comparte la crítica al feminismo clásico centrado en las diferencias de género, así como la teoría de la interseccionalidad. Retoma del feminismo materialista

francés su cuestionamiento a la idea de naturaleza, su comprensión de la categoría mujeres como “clase” producida dentro de la relación antagónica hombre-mujer, así como, el análisis de la heterosexualidad como régimen político. Al mismo tiempo **reconoce y visibiliza los aportes y las experiencias de las mujeres racializadas** (indígenas o afrodescendientes).

Así como la epistemología feminista reinterpreta la historia en clave de androcentrismo, el feminismo descolonial **reinterpreta la historia a partir de la modernidad**, visibilizando su carácter racista y eurocéntrico. (Espinosa, 2012, 2)

Estos aportes permiten una revisión de las categorías de clasificación social desde la raza, el sexo, el vínculo naturaleza-cultura, o la pertenencia a Europa o América, reconociendo estas categorías como **producidas o impuestas por la violencia** “*de un sistema de diferencias que justifica y naturaliza el sistema capitalista, heteropatriarcalista y racista que erige a Europa como centro de la civilización.*” (Ibíd., 11)

CAPITULO 2. EL CENTRO. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y ARTÍSTICO DE LO CONTEMPORÁNEO EN CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE.

A pesar de ser un espacio geográfico tan pequeño, existe un imaginario centroamericano que nos mantiene distantes, lejanas y no integradas, entre países realmente cercanas. Las causas de esto son diversas, pero casi todas tienen orígenes en el período colonial, a raíz de las dificultades en la comunicación interna, la infraestructura empobrecida y poco cuidada o el racismo sistémico. Pero sobre todo tiene que ver con una imposibilidad de narrarnos nuestra propia historia, nuestro origen, de describir y contar nuestra existencia con nuestras propias palabras y nuestras propias formas y miradas.

El imaginario que hemos adquirido del Centro, tanto de la franja continental como de las islas caribeñas, es un imaginario producto de una narración siempre externa y siempre colonial. Esas islas, fueron el primer punto de contacto entre los españoles y los habitantes de este lugar del mundo. Y fueron por lo tanto, también el inicio de una serie de mitos e historias fantásticas que produjeron imaginarios igual de exóticos, sobre las tierras y existencias de Abya Yala.

Es una región cuya historia está conformada por múltiples momentos de llegada, de encuentro, de conflicto: una historia ancestral indígena de la cual lo que

sabemos es la historia narrada por los colonizadores; una historia de la colonización marcada por las mezclas de seres humanos provenientes de regiones opuestas del planeta, con culturas, comidas, religiones, éticas, apariencias, epistemologías y saberes todos distintos que se mezclaron en este territorio; una construcción de Nación con la mirada puesta en Europa, consecuencia de esa colonización; un presente neocolonizado por la influencia de los Estados Unidos en toda la región tanto geopolítica como culturalmente.

La región centroamericana está marcada por ser ese objeto de deseo, definida por su estreches y su duda desde que Carlos V creyó que se trataba de un archipiélago. Llama a la apropiación tanto por sus costas, su diversidad natural, sus recursos explotables y su acción conectora de dos porciones enormes de tierra y dos océanos, a la vez. Al igual que el Caribe, ha sido escenario de tentaciones, equívocos, confusiones y construcciones míticas.

Quizás consecuencia de esa historia de deseo, Centroamérica tampoco se reconoce como parte del Caribe, espacio geográfico y simbólico, con el que sin duda compartimos las mezclas, la exotización, el empobrecimiento, la desigualdad y esa mirada externa de ser paraíso. Un paraíso amorfo, desdibujado y de fachadas. Un paraíso para quien visita.

El resultado de todo esto es la desarticulación regional. El desconocimiento de la otra. Por mucho tiempo significó una dificultad para el desarrollo de producciones artísticas locales, para el encuentro o la creación de un lenguaje propio. Esto también implicó un desconocimiento hacia fuera, una ignorancia de lo que sucedía en la región, una nula presencia en espacios artísticos internacionales, en exposiciones, en revistas, en eventos.

Esa misma incertidumbre sobre lo que era o no, o sobre lo que es o no es Centroamérica, y *“la dificultad en poderla descifrar, abre las posibilidades de inventarse un concepto de región que borra la certeza geográfica y se construye a sí misma como quiere”*. (Pérez-Ratton, 2006, 16). Hasta el momento ha sucedido que nuestra historia política, artística e identitaria, ha sido contada por un narrador omnisciente, que, de la misma forma que el sujeto cartesiano invisible, utiliza el privilegio de su incorporeidad, para contar la historia como una verdad y una totalidad. Este siguiente paso que permite el reconocimiento es la posibilidad de encontrarnos como centroamericanos y de nombrarnos y narrarnos, para reconstruir nuestra historia o inventarnos una memoria. Pero ya no desde la mirada externa, sino desde la mirada propia e íntima de quien se mira hacia adentro.

Como sucedió en el resto de Latinoamérica a partir de los años 70, se difundió un discurso en torno a cómo debían ser las expresiones locales, que temas debían tratar y que lenguajes plásticos utilizar. El estereotipo del paraíso tropical en revolución es una marca que aún no se borra. Como menciona Virginia Pérez-Ratton en el catálogo de la exposición Mesótica II, durante mucho tiempo “*prevalecen (y aún hoy en muchos sectores) esas nociones de exotismo, colorido, magia, y panfleto político, como únicos referentes globales de la producción visual*” (Pérez-Ratton, 1996, 3).

Afortunadamente desde hace casi dos décadas esto comenzó a cambiar, un poco a partir del nacimiento del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en San José, Costa Rica, y un poco también al trabajo de una serie de gestoras culturales que comenzaron a forjar ese Lugar, esa región, como un espacio de producción artística pero también de pensamiento, como un lugar para la creación contemporánea. Destacan Virginia Pérez-Ratton como gestora, curadora, formalizadora de prácticas artísticas; además desde el lugar de la escritura, ella problematiza las producciones artísticas a nivel regional y contextual. También Rosina Casali, curadora en Guatemala; Raúl Quintanilla artista, curador, gestor y editor de revistas de arte en Nicaragua; Rodolfo Molina, artista y curador en El Salvador, quien además participó en la configuración del Museo de Arte del El Salvador (MARTE), así como de la organización de las Bienales en ese país. (Pérez-Ratton, 2006).

Actualmente existen comunicaciones, enlaces, redes centroamericanas que permiten el intercambio y el trabajo colectivo entre artistas, gestoras, curadores e investigadoras de la región. A pesar de que la historia de nuestra conformación como región es bastante corta, la articulación es necesaria, tanto para recuperar/crear la memoria (la memoria histórica, la memoria identitaria, la memoria de la disidencia sexual), como encontrar expresiones artísticas múltiples que materialicen esa memoria en el presente.

Finalmente me parece necesario apelar a la recuperación, reconstrucción e identificación de una memoria centroamericana que contemple y visibilice la historia contada desde adentro: que sea capaz de nombrar las complejidades de las mezclas, las posibilidades culturales de habitar el centro, las formas de existencia previas al periodo colonial, la consideración de otras epistemologías, la reivindicación de saberes minorizados, el peso de existir siempre viendo hacia los nortes, las limitaciones de estar

sujetas a la política exterior gringa¹⁷ y neoliberal, la vida bajo la invasión, el peso de la migración, así como el largo camino que han debido recorrer en esta geografía expulsiva las disidencias para simplemente ser en sus corporalidades y sexualidades.

2.1 Centroamérica en escena (1980-2000)

La década de los ochenta representa para toda América latina y el Caribe es una época de crisis económica y de numerosos problemas sociales derivados de ella. Sin embargo, específicamente para Centroamérica esa década es también el punto más álgido de los enfrentamientos revolución/contrarrevolución. (Vilas, 2008, 2).

Durante los años ochenta e iniciada la década de los noventa, existía en Centroamérica un conflicto generalizado que traspasó las fronteras nacionales y alcanzó a todos los países, se convirtió en un conflicto colectivo. La toma de consciencia del conflicto como algo colectivo es lo Pérez-Ratón propone como un catalizador para comenzar a pensar en Centroamérica desde el concepto de **región** (2006). En el contexto de los acuerdos de paz, la práctica artística parece esa herramienta que permite conectarse o más bien, comenzar a explorar esas conexiones recién descubiertas.

2.1.1 Contexto histórico centroamericano

Este proceso de concientización de la regionalidad a través del arte inicia en **Costa Rica**, por una serie de circunstancias coyunturales, en la década de los noventa. En primer lugar, este país no experimentó el conflicto armado, y, aunque también fue afectado por la crisis económica, cuenta/contaba con instituciones estatales fuertes heredadas del Estado Benefactor. Esto también contribuyó al desarrollo de una fuerte industria cultural, a la apertura de museos y espacios culturales, la realización de eventos incluso con proyección regional. Durante los ochenta varios **ONG se establecieron en el país**, al tiempo que fue escenario tanto de desarrollo de estrategias revolucionarias, como de contraespionaje. Mientras tanto continuaba siendo un lugar de tránsito de drogas, personas y armas, así como refugio para desplazados, sin olvidar la presión por la fuerte crisis económica que recién inició en el 79. (Vilas, 2008, 5)

¹⁷ Así nos llamamos en Centroamérica el gentilicio coloquial de los estadounidenses. Una repercusión más de los periodos de invasión extranjera: “Green, go home!”

En **Nicaragua**, por su parte, después de años de conflicto armado, el **FSLN** consiguió el derrocamiento de la dictadura somocista al triunfar en elecciones en 1979. Durante una década de gobierno inició un proceso de reforma económica y social, en el que se promueve la palpitación de la gente y que también fue clave para vencer la contrarrevolución. Todos esos años Nicaragua recibe intromisión por parte de Estados Unidos en apoyo a esa contra: “*En 1985, la contra contaba con alrededor de 15,000 efectivos armados, entrenados y financiados por agencias del gobierno estadounidense*”. (Ibíd., 8).

En ese momento, durante el periodo revolucionario, la producción *nica* estaba cargada de proselitismo y panfletos. Previamente se rediseñó la Escuela de Artes y existió un intenso trabajo de autogestión y organización por parte de los artistas. Además es conocido el hecho de que Managua se llena de murales que artistas de todo lado pintaban en la ciudad, en solidaridad con la revolución. En el mismo momento revolucionario se funda el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar, el cual dirige Raúl Quintanilla (1988-89).

El FSLN conserva el poder hasta las elecciones de 1990, pero con el nuevo gobierno se revirtieron muchas de aquellas transformaciones. Esa colección, por ejemplo, es almacenada sin criterios de conservación, por parte de la cúpula sandinista. Además el nuevo gobierno abandona una serie de programas oficiales de arte y cultura y desmantela la mayor parte del arte público de la época revolucionaria (Pérez-Ratton, 2006).

Honduras también se vio afectada por la política externa de la Casa Blanca, convirtiendo a este país en la **base militar estadounidense en la región**. La “ayuda militar” gringa se vuelve masiva a lo largo de ese período, debido al miedo al “contagio” de regímenes de izquierda en la zona hacia el resto de los países. Tropas estadounidenses se instalan en ese país controlando además la política hondureña (Vilas, 2008, 8).

En El Salvador y Guatemala, las fuerzas revolucionarias alcanzan el poder político estatal por medios no armados. En un primer momento, en **El Salvador** el conflicto armado se extiende, se recrudece y es posterior a 1990 que la guerrilla salvadoreña, exhausta y dividida, se inclina por los acuerdos de paz, después de una prolongada y difícil negociación en la que incluso participó la ONU (Ibíd., 1). El acuerdo de Paz se firma en 1996, pero se comienza a gestar con el Acuerdo de Esquipulas en 1987. La **Galería El**

Laberinto fue inaugurada en 1977 y estuvo activa durante todo el conflicto, con lo cual realizó un significativo aporte a las producciones artísticas de El Salvador y de Guatemala, a menudo permeadas por el conflicto (Pérez-Ratton, 2006, 9).

En **Guatemala** el General Efraín Ríos Montt, dictador y genocida presidencial, instaura la política de **Tierra Arrasada**, con lo que destruye pueblos y aldeas indígenas y deja miles de muertos, desplazados y desaparecidos. Esto duró hasta mediados de los años noventa ya que las fuerzas armadas no querían adherirse a las conversaciones de paz. Se crearon las Patrullas de Autodefensa Campesinas que no era más que mecanismos de control y violencia contra la población indígena, responsabilizadas por numerosas violaciones a los derechos humanos por secuestros, asesinatos, violaciones y torturas (Vilas, 2008, 9). Esta estrategia de guerra es perversa, pues consiste en aterrorizar y perseguir civiles con la intención de derrotar a la guerrilla cortando todo su apoyo –real o imaginado-. Como señala Vilas *“Los asesinatos no son un aspecto periférico que debe ser aclarado mientras continúa la guerra sino, más bien, la estrategia esencial.”* (Ibíd., 12). De acuerdo con este mismo autor, se calcula que alrededor de un millón de personas indígenas guatemaltecas fueron víctimas de la contrainsurgencia, como resultado se cuentan más de **400 comunidades destruidas, poblaciones enteras asesinadas y/o desplazadas.** (Ibíd., 14).

En ese apocalipsis, surge un grupo de artistas conformado por Isabel Ruiz, Moisés Barrios y Luis González Palma, quienes sostienen conversaciones sobre arte, política y su función en la vida y en la sociedad. En 1986 inauguran la **Galería Imaginaria**, la cual se convierte en un centro de creación, exposición e influencia para el resto de generaciones (Pérez-Ratton, 2006).

Estados Unidos estuvo presente de manera casi permanente en la región durante la década de los ochenta. Aunque no logró impedir los acontecimientos sociales, su influencia fue determinante en todas las decisiones finales de todos los procesos insurgentes y de democratización. La estrategia aplicada en ese momento se llamó **guerra de baja intensidad**, la cual consistió en disminuir el combate directo y generar influencia a través de recursos logísticos y económicos. Estos recursos incluyeron el **narcotráfico**. Esa influencia se tradujo entre otras cosas, en centenares de personas que fueron desplazadas

de sus comunidades y debieron movilizarse o refugiarse en otros países (Costa Rica y Honduras sobre todo). (Vilas, 2008, 7).

Hablar de Centroamérica es un poco omitir a Panamá y Belice y tomar en cuenta la historia de la región centroamericana a partir de la historia común de la colonia y sus consecuencias. Panamá, como una provincia de la Gran Colombia, perteneció siempre más al sur del continente. Sin embargo, en relación a los conflictos de la década de los noventa, Panamá también comparte una historia de invasiones, de conflicto armado, de dictadura y de resistencia. Además Panamá existe mucho desde el Caribe. Belice sin embargo, con su historia de excolonia británica y su diferencia lingüística y cultural, ha continuado separada del istmo, pero sí, de alguna manera, vinculada a Guatemala y su caribe.

2.1.2 La región en el mundo del arte contemporáneo

En **Panamá**, existió en los noventa y por diez años en la prensa local, la revista de arte y cultura **Talingo**, editada por Adrienne Samos, crítica y curadora, y fue reconocida por sus labores de proyección y difusión. La Bienal de Panamá nace en 1992 y es la primera Bienal en la región en cambiar su formato de certamen, por uno curatorial, en 2006 (Pérez-Ratton, 2006, 12).

En **Costa Rica**, en 1994 nace el **Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC)**, cuya primera directora fue, la misma Vicky Pérez-Ratton. Ese mismo año se presenta la muestra ANTE AMÉRICA la cual es una de las primeras muestras latinoamericanas curadas desde lo latinoamericano, también rompía con esa visión convencional de realismo político en América latina. En esa muestra, el Caribe sí estaba presente pero Centroamérica no. Esto fue determinante para entender la invisibilidad de la región y que una de sus causas era la imposibilidad de acceder a **información y documentación** de lo que les artistas hacían en la región.

Desde el MADC de ese momento, se entiende la necesidad de visibilizar al centro como un espacio de creación. Nace la muestra **MESÓTICA II: Centroamérica: regeneración**, primera muestra de arte contemporáneo de toda la región. En el catálogo se puede leer que la muestra era “*un soporte circunstancial para un encuentro ubicado en un punto entre el Norte y el Sur, un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa y en verdad desconocida pero no totalmente exótica*” (Pérez-Ratton, 1996, 5). Me gusta

encontrar en la historia de la región, la necesidad de regresar-nos al Centro de esas búsquedas recientes y locales.

En 1995 surge una iniciativa en red, por parte de empresarios interesados en las artes, tanto la Fundación Ortiz Gurdíán de Nicaragua, el grupo Empresarios por el Arte en Costa Rica y la empresa Paiz de Guatemala, crean la **Bienal del Istmo**, cuya primera edición es en 1998. Ese mismo año, 1998, en Nicaragua, por primera vez, se premian performances como lenguajes válidos y aceptados de producción artística en una bienal (Pérez-Ratton, 2006).

A partir de la presencia de *Mesótica II* en París, en 1997, Paulo Herkenhoff se interesa en dar a conocer Centroamérica y el Caribe en **la Bienal de Sao Paulo** que se llevó a cabo en 1998, con la muestra *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*, la cual fue también curada por Pérez-Ratton. Posterior a esa Bienal, es la fundación de TEOR/ética en San José, la institución que incide más en la gestión de un espacio de creación y pensamiento común al centro de América (Pérez-Ratton, 2006, 14).

En 1999, se crea el proyecto **Mujeres en las Artes, en Tegucigalpa (Honduras)**, coordinado por dos artistas (Bayardo Blandino y América Mejía). El espacio contó con una mirada de género, regional y con énfasis en artistas jóvenes. También en 1999 Rosina Casali organiza *Octubreazul* un evento colectivo enfocado en el espacio público, que se convirtió en referencia regional para el arte-acción, y la performance (Ibíd., 15).

Es en el año 2000 cuando **TEOR/ética** convoca el primer seminario regional sobre “prácticas artísticas y posibilidades curatoriales”, denominado *Temas Centrales*. El evento marca un punto de inflexión también porque el seminario buscaba reforzar la idea de centralidad (Ídem). Centroamérica como su propio centro. Dejar de ver hacia el Norte y comenzar a pensar hacia dentro.

Desde lo político, para ese momento de inicios de nuevo milenio, existía un ambiente de pesimismo por el incumplimiento de los acuerdos de paz, así como por las consecuencias socioeconómicas de las políticas neoliberales que se comenzaban a implementar por mandato de los organismos financieros internacionales en sus planes de “ayuda”. La violencia política es remplazada por la violencia de la desigualdad, la migración y el crimen organizado. Sin embargo, desde el sector artístico, la producción y la gestión cultural, continúan creando y consolidando redes regionales para generar espacios

de producción libertarios, independientes y colectivos. La resistencia, la voluntad y las ganas de hacer pueden más que falta de apoyo económico, las estructuras rígidas locales, o la falta de difusión y visibilización hacia fuera.

En el 2004 aparece **EspIRA La Espora**, es decir Espacio para la Investigación y Reflexión Artística. Se trata del espacio más importante de gestión cultural en torno al arte contemporáneo que tiene Nicaragua y con influencia regional; realiza un trabajo en torno a la **educación artística con sentido crítico, político y situado**. Es el único espacio de formación especializada en toda la región.

La fundadora y directora de ese espacio es Patricia Belli quién además de ser una gran gestora, es de la más destacadas artistas visuales de Centroamérica. Ella, junto otros más de su generación, poco después de la derrota electoral sandinista, crean el grupo Artefacto (1992) (Raúl Quintanilla, David Ocón, Denis Núñez, Aparicio Arthola y Teresa Codina). Esta generación fue realmente renovadora, quienes incursionaron en todos los ámbitos y trabajando con todas las herramientas de las artes visuales, desde un lenguaje contemporáneo y contextualizado a la vez.

Antes de Artefacto existió Grupo Praxis, se constituyen 1963, año que coincide con la fundación del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Este grupo asumió una postura vanguardista comprometida, en respuesta a la dictadura somocista (1936-1979). Los Praxis fueron pintores revolucionarios en todo el sentido de la palabra. Con su arte se situaron en la problemática de la pintura de la época, son los maestros y antecesores de la generación del cambio.

Hablando específicamente de la performance, dos pioneros centroamericanos de la performance son los guatemaltecos Aníbal López y Regina Galindo, quienes han sido de gran influencia para el resto de creadores centroamericanos. La creación del MADC fue también muy importante para la divulgación de esta práctica y durante su primer lustro y medio, realizó una serie de festivales de performance que promovieron la práctica y la consolidaron a nivel regional. En todos los países hay referentes artísticos desde los noventas, que están aún activos; se continúan realizando Festivales por parte de instituciones o desde el sector independiente y es evidente como hay diversos cruces generacionales y temáticos que atraviesan las prácticas.

2.2 El Caribe flotante.

La historia del Caribe¹⁸ parece quedar sintetizada en la oposición negro *vrs* blanco que planteó el título del texto para la Bienal de Sao Paulo. Esa oposición ha marcado las **jerarquías raciales** desde la colonia que implicaban a los europeos, los africanos y los habitantes originarios. Pero también las subjetividades se construyen a partir de esos discursos de racialidad. Dominicana se piensa blanca en oposición a la negra Haití, por ejemplo.

La realidad actual está también marcada por esa oposición en la que la vida onírica caribeña choca contra la realidad cotidiana de sus **habitantes empobrecidos: la industria turística** se emplaza en escenarios paradisiacos que nada tienen que ver con los centros urbanos de esos países, en los que abundan las consecuencias de la desigualdad¹⁹.

Si en Centroamérica existía desconocimiento de lo local, aplica lo mismo para el Caribe. Tampoco existían puentes de comunicación entre ambas subregiones. En el caso de las islas, la industria turística también ha tomado el mercado del arte, por lo que las galerías en su mayoría, tenían ese enfoque **exótico**, comercial, estereotipado en torno al color y a la música (Pérez-Ratton, 1998, 5).

A diferencia de lo que pasa con países como Brasil, Cuba o México, que son reconocidos en cuanto a sus producciones artísticas y que además, contaban/cuentan con apoyo económico tanto desde lo público como desde lo privado, los estereotipos aplastan a Centroamérica y al Caribe: la gente vive feliz en medio de la naturaleza y el baile a pesar de la precarización de sus vidas.

Los primeros espacios artísticos más contemporáneos surgieron de manera independiente y contando con escenas muy reducidas. Al no haber nada y mucho desconocimiento frente a las prácticas contemporáneas, los artistas sienten la necesidad de tener espacios, por lo que, en todos estos contextos, los espacios son casi siempre **auto-co-gestionados** y las publicaciones auto-co-financiadas. Igual que en Centroamérica, son los mismos artistas quienes comienzan a trabajar como curadores, gestores, teóricos, etc.

¹⁸ Cuando hablo en esta sección sobre el contexto caribeño, es necesario hacer la aclaración de excluir a Cuba en lo que respecta a la situación del arte contemporáneo.

¹⁹ Mientras escribo esto no puedo evitar pensar que es algo que podría estar escribiendo sobre Costa Rica, destino turístico globalmente deseado, en el cual esa misma industria, es la causante del encarecimiento del costo de la vida y de la una dependencia económica casi colonial con los nortes.

Seguendo a Virginia Pérez-Ratton, hay dos características que son específicas del imaginario caribeño: una extraña consciencia de sí mismo y la ausencia de autorreferencialidad (1998, 8). Edouard Glissant, quien propone al Caribe como una sociedad en la que las identidades se definen siempre con **relación al Otro**, y en la cual ellas se entremezclan permanentemente. Antropofagia o **canibalismo cultural**. Una práctica propia de un territorio que “está abierto a los cuatro vientos” (Ibíd., 14). “*Siglos antes de que se inventara el término de multiculturalismo, se ponía en práctica una de las mezclas culturales más densas del mundo.*” (Ibíd., 10).

Esas estrategias de definición, desde la otredad y el canibalismo, generan ambigüedad en relación a la pertenencia, a quien se es, es producto de que, tanto la región centroamericana como del Caribe, han sido por siglos ya, un punto de cruce de múltiples diversidades: vegetales, animales, comerciales y humanas. Vivir en el Centro es ser consciente de vivir en el lugar del cruce, del encuentro, del intercambio, y de la contaminación también. Lo del Norte va hacia el Sur y viceversa, y una parte de eso siempre se queda en el Centro. Y lo que ya estaba ahí, ahora se une a eso nuevo que llegó. Pasa con las plantas, pasa con la fauna, pasa con la comida, pasa con las personas, pasa con las drogas.

El **exterminio** de la población **indígena** implicó la **traída de los africanos esclavizados**. Los taínos y caribes y los indígenas centroamericanos eran utilizados para cargar los productos del saqueo desde Perú hasta los puertos del Caribe (Ídem). Los africanos esclavizados llegaban con sus lenguas ya híbridas a América, después de haber pasado muchos meses en compañía de otros esclavizados que también habían sido secuestrados en algún (su) país de origen (Pérez-Ratton, 1998, 11). Sus rituales también se mezclaron, se diluyeron, se sincretizaron, se transformaron, sobrevivieron y se camuflaron en la oscuridad.

El centro del Centro, el istmo del istmo, el Darién, fue un punto de dispersión de conquistadores, así como un punto de confluencia comerciar entre el Sur de América, las islas y España. Pérez-Ratton señala lo siguiente: “*El período colonial inicial marcó para siempre la historia de la región: codicia y pillaje, inmigración forzada, dominación y explotación racial, situación que aún persiste en diversas versiones.*” (Ibíd., 10).

Luego, en el siglo XVIII fue una **migración asiática** la que fue traída por los europeos para trabajar con condiciones semiesclavas. Esto sólo vino a hacer más patente la hibridez y la no/múltiple pertenencia identitaria de quienes hoy habitan esos territorios.

En el siglo XIX una enorme migración europea en busca de tierra y de trabajo y que comenzaban a huir de las primeras formas de fascismo. Es en el siglo XX, sobre todo a partir de la segunda mitad, que inician las migraciones masivas hacia Estados Unidos, las cuales determinan fuertemente las dinámicas internas de cada uno de los países.

El concepto de interseccionalidad cobra vida en el caribe, pues toda esa herencia colonial pervive de formas raciales, económicas y sociales, generando polarizaciones y estructuras de acaparamiento de poder y recursos.

La **colonialidad del ser** (Mignolo, 2003) explica la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. Hace que el racismo a lo interno de estos países se naturalice hacia lo interno de cada existencia. Ese impacto en el lenguaje produce que la forma de narrarnos, sea a partir del lenguaje del Otro, no del propio. La mirada siempre está dirigida hacia **fuera**, hacia la aprobación. Y es por esto que, a pesar de todo el universo sincrético, rico y desbordante, las referencias de las artes visuales sean occidentales, religiosas, coloniales de nuevo.

En lo continental, el Centro volcó su **mirada al Pacífico** y le dio la espalda al Caribe, nombrándole además Atlántico, lo que se corresponde con la invisibilización de la cultura afrocaribeña en la historia de la construcción de esta región. (Pérez-Ratton, 2002)

El Centro es ese espacio del otro, el otre, lx otrx. Cualquiera cultura que no sea euroblanca: piratas, asiáticos, indios, árabes. También habitan este territorio de forma casi ignorada, una serie de **comunidades autóctonas de origen afroindígena** (miskitos, creóles, garífunas). En el caso de Nicaragua, gracias a cierto apoyo de parte del sandinismo, hubo un acercamiento y un reconocimiento real a la independencia y a la autonomía de esas comunidades. (Vivas, 2008, 23). De forma más contemporánea, la región caribeña también ha sido el epicentro de la **ocupación extractiva** de la *United Fruit Company* y su historia de explotación y violencia como estado paralelo en Guatemala, Honduras y Costa Rica.

La región del centro -costa, meseta, o isla- está conformada por la **multiplicidad, la hibridez, la mirada puesta en el norte, la inconsciencia de sí mismx, la resistencia y la supervivencia**. Son muchas las cosas que compartimos como espacio geográfico y como

punto geopolítico, sin embargo aún carecemos de esa consciencia de vincularidad, de cercanía y de pertenencia entre la franja continental y los territorios del Mar Caribe. La tarea de la búsqueda de la memoria y por lo tanto de su invención, es un ejercicio necesario para comenzar ese acercamiento colectivo entre dos territorios que son más bien dos versiones de un mismo espacio.

2.3 La recuperación de la Memoria

Existe un vínculo entre memoria, historia y archivo. Con esta investigación deseo vincular diversos elementos asociados a la memoria de la disidencia sexual en Centroamérica que se muestran y se visibilizan en espacios culturales y artísticos de la región, y que presentan, en la práctica artística y la vida, límites muy difusos. La reflexión en torno a esta memoria se da a partir del archivo que he construido para llevar a cabo la investigación a partir de las acciones de seis artistas que trabajan con discursos de la performance en Centroamérica y el Caribe.

El contexto histórico, político y artístico centroamericano es necesario para entender las particularidades de las manifestaciones de la disidencia sexual, las luchas específicas, los retos y la problematización de lo que significa habitar esta región desde una corporalidad no conforme con sus asignaciones de género, que utiliza herramientas y prácticas artísticas contemporáneas para materializar sus discursos. Es necesario contextualizar para situar, para entender y para empatizar. Porque vivir en un territorio que siempre ha sido –y continua siendo- narrado desde afuera, construido por el deseo de ser aceptado y reconocido por los nortes, implica también ignorar el pasado, desconocer la memoria, renunciar y aceptar la historia hegemónica.

¿Se puede hablar de memoria cuando esta se construye en un espacio social y político complejo? ¿Existe una memoria propia o verdadera en oposición a otras falsas y ajenas? El concepto de memoria que me interesa utilizar para este trabajo es el de una memoria parcial, que comprende las relaciones entre pasado, presente y futuro, un tiempo se manifiesta en relación a la memoria. También un concepto en el que la verdad se manifiesta a partir de manifestaciones y discursos con valor de verdad, los cuales producen efectos de verdad. La memoria es una recreación del pasado, es la inscripción en el presente del acontecimiento que falta.

2.3.1 La ambigüedad

Varios elementos están relacionados a la memoria: **el olvido, el secreto y la mentira**. La mentira y el secreto, a diferencia del olvido, son intencionales. Más que lo opuesto al olvido, la memoria es construcción y elaboración social de un conjunto de manifestaciones sobre o desde el pasado. El secreto es lo no dicho, lo silenciado, lo que sólo conocen unos pocos, y cuyo contenido puede ser falso o verdadero. (Goria, 2004).

En Centroamérica, trabajamos con una memoria de la que no hay recuerdos y que se construye en ese saber sobre la ausencia. La ausencia a su vez persiste porque la memoria resiste a la información. Sin embargo la memoria persiste, en objetos, en idiomas, en imágenes. La memoria es personal, colectiva, afectiva y social.

Esa tarea sobre la memoria, no significa una tarea sobre cualquier memoria. Paul Ricoeur habla de una **memoria patrimonializada o archivada** -desconectada de cualquier relación social- a la cual opone la memoria crítica, es decir, “*la memoria puesta en habla, colocada en vilo entre el pasado, el presente y el futuro*” (Kingman, 2012,). Para Nelly Richard (2004) la memoria no puede ser neutra, también apela a la noción de memoria crítica, lo que implica una postura, una disposición a reflexionar y a cuestionar la propia memoria. La memoria como un **dispositivo crítico** de acceso al pasado en busca de reconciliación, de encuentro.

En América latina el tema de la memoria es también el tema del olvido, prácticamente la historia de la región, desde la llegada de los europeos, tiene que ver con el borramiento y la desconexión con el pasado. También está vinculado a la impunidad de gobernantes, al abuso de quienes controlan el capital y los recursos a costa de los derechos humanos. “*Es como si las naciones, para constituirse y construir hegemonía, hubieran necesitado de una gran dosis de amnesia colectiva.*” (Kingman, 2012, 128).

2.3.2 El archivo, la historia y la experiencia

El archivo es el dispositivo a través del cual se accede a los elementos que narran la memoria. La narración de esa memoria está organizada por la historia. Para leer el archivo es necesario situarlo, codificarlo y limitarlo. Organizarlo en un corpus, dotarlo de conceptos, conectarlos con imágenes, crear sentidos.

La organización que le otorga un método es lo que permite que sea más que un

reservorio, es lo que permite accederlo. Y para accederlo es necesario aceptar que el archivo es incompleto siempre. El sentido del archivo tiene que ver con esa tensión entre el contenido y la falta, ese lugar que permite trabajar sobre el archivo mismo. (Ídem).

Aunque es verdad que la memoria también requiere de la historia para ser leída, las herramientas de la historia no se pueden limitar a las narraciones y lecturas de las historias nacionales, oficiales. Son vitales otros espacios más cercanos a la vida social, a la cultura popular, a lo ancestral, a lo festivo, a los lugares de deseo. Porque la historia también es la memoria viva que atraviesa nuestros cuerpos, como evidencia de las violencias que existieron de las fiestas con las que resistieron. (Godoy y Rivas, 2017) Por lo tanto la memoria no es un tema sobre el pasado, es más bien un tema diacrónico, no se ajusta a un tiempo sino que los atraviesa a todos a la vez.

Foucault en vez de hablar de Historia, recurrió al concepto de genealogía: *“Llamamos genealogía al acoplamiento de los saberes eruditos y las memorias locales, acoplamiento que permite la constitución de un conocimiento histórico de las luchas y la utilización de ese saber en las tácticas actuales”* (Foucault, 2006: 22). Con ese concepto se adhirió a la tradición de otros investigadores, como Nietzsche, que situaban una mirada de sospecha sobre la historia para poder develar relatos particulares. De alguna manera sus investigaciones se convirtieron en otras versiones de la historia, en recorridos que pueden despertar nuevas memorias.

El interés de Foucault, así como el mío, es en torno a estos **saberes secundarios** que devienen en **archivos secundarios y en memorias menores**. Archivos que están integrados por documentos que tradicionalmente no formarían parte de archivos o formas heterodoxas de pensar e imaginar los archivos. Los temas, las imágenes, los discursos que se abordan, son temas que suelen estar al margen de los espacios de discusión de la política.

Desde la antropología, la relación entre archivo y memoria permite entender los procesos de producción de ambos dispositivos, pero sobre todo, entender los efectos performativos que ese conjunto generan en la construcción de singularidades. La existencia de documentos, de información, de imágenes, de algo, que dé cuenta, que afirme, la existencia de afectividades, deseos, corporalidades y vínculos que no son visibilizados, es también la posibilidad de existir políticamente y no sólo de forma individual; es la posibilidad de provocar devenires, así como de señalar experiencias violentas y experiencias de resistencia. (Ramos y Muuzopappa, 2012).

Usualmente, los primeros archivos de la disidencia sexual, tienen que ver con

archivos de la **Policía** porque la no conformidad de género fue criminalizada muchísimo tiempo, de formas legales y simbólicas, nuestras ancestras eran/son perseguidas con más dureza por la policía. Este es el caso de Guatemala con el Archivo Nacional de la Policía, donde se encontraron miles de detenciones ilegales por parte del cuerpo de la Policía Nacional durante el conflicto armado, y dentro de eso se encontró un gran porcentaje de que esas detenciones fueron en su mayoría a hombres cis homosexuales y a mujeres trans. También gracias a ese archivo se conoció que la categoría “Usurpación de identidad” se utilizaba para hablar de lo que hoy llamaríamos personas transexuales (24:35- 25:33), lo que permite, al mismo tiempo, revisar los archivos a partir de esas nuevas categorías y no de las que conocemos contemporáneamente.

También en Guatemala hay fuentes y archivos disponibles llenos de información donde se pueden rastrear datos vinculados con la disidencia sexual, sin embargo también sucede que los archivos no son fáciles de acceder ni están del todo disponibles. En este momento el gobierno guatemalteco tiene un corte muy militarista, antidemocrático y está en una pugna por limitar aún más el acceso a la información de archivos como el Archivo Nacional Episcopal, el Archivo Nacional de la Policía o el Archivo General de Guatemala. Paralelamente, las investigaciones que son apoyadas con financiamiento, difusión y repercusiones, son las que están orientadas a generar políticas públicas, por lo que las investigaciones sobre la vida cotidiana (modos de organización, genealogías) continúan pendientes.

Los ejercicios de recuperación de la memoria también pasan por la revisión de esos archivos con imágenes e historias dolorosas. Sin embargo, como toda práctica crítica, la lectura, relectura y uso de ese archivo, permite otras posibilidades. Este es el caso de los proyectos *Porvenir de la Revuelta* y *Multitud Marica*, donde en ambos se trabaja desde la relectura y apropiación de historias de archivo, para comenzar a construir la memoria de la disidencia sexual. Es decir, que no se trata de ejercicios que se limitan a la revisión y la lectura del archivo, sino que tiene que ver más con su actualización, su traída al presente y su puesta en diálogo con otros temas.

Otro ejemplo de recuperación de la memoria es el *Museo Travesti del Perú*, el cual es más un ejercicio de invención, una historia inédita, “una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos” . La existencia de ese museo-archivo trae consigo la

posibilidad de repensar la estructura hegemónica de la historia, el diseño de un método que no sea *cis*, ni moderno, ni occidental.

2.3.3 Lo descubierto

¿Qué archivos existen en el Centro que nos permitan narrar/construir esta memoria? La historia de lo *queer* es la historia del Norte; la genealogía del Sur se ha redescubierto, se ha valorizado. Podemos sentirnos más identificadas con el resto de Latinoamérica porque compartimos una tradición colonial y racial, que genera una disidencia sexual marcada por el colonialismo y por la desigualdad consecuencia de racismo hacia la mayoría de la población. Los debates siempre problematizan el Sur global en relación con Norte el global y viceversa, pero el Centro queda siempre por fuera de esas discusiones.

Existen en **Costa Rica** una *Memoria del Movimiento Lésbico*²⁰ realizada por la Colectiva Irreversibles existe también la *Memoria del Beso Diverso*²¹ la cual documenta las *Rutas del Beso Diverso*, una activación en el espacio público frente a lugares que hubiesen discriminado a personas en razón de su deseo sexual; así como *Cuerpas en la calle*²² una memoria sobre el activismo *lgtbi* y feminista en el espacio público; también existe el archivo de la exposición *Vamos a besarnos* (2017) organizada por el Frente por los Derechos Igualitarios, que consistió en un recorrido histórico por los movimientos de gays, lesbianas, bisexuales, trans y personas intersex.

En **El Salvador** se comienzan a escribir las memorias del activismo *lgtbi* y además las historiadoras Ariana Salamanca y Adrián Arévalo están realizando trabajos e investigaciones que materializan esta memoria. Adrián Arévalo realizó una investigación que está en proceso de ser **un libro sobre la historia de la disidencia sexual desde la el período Colonial**²³ hasta el presente.

²⁰ Realizada por la Colectiva Irreversibles, conformada por Jimena Cascante y Emma Chacón, presentada en Setiembre de 2014. No se encuentra en un espacio público de acceso porque fue gestionada de forma completamente independiente y no ha sido albergada por ninguna institución

²¹ Realizada de forma independiente por la Coordinadora del Beso Diverso. Yo tuve acceso a una copia para realizar una investigación sobre el activismo feminista y *lgtbi* en el espacio público. Sin embargo, por los mismos motivos, no es fácil acceder a la consulta de estos documentos, sino que solamente se terminan compartiendo a través de redes no institucionales

²² Esa investigación la realicé en 2016 con apoyo de TEOR/ÉTica, como resultado de una beca para crear un texto crítico sobre algún tema en artes visuales en la región. Actualmente es posible acceder a ella en el lado V, Biblioteca y Centro de Documentación.

²³ Para conocer más sobre esta investigación <https://gatoencerrado.news/2019/06/29/muy-afeminado-la-sexualidad-proscrita-en-el-periodo-colonial-salvadoreno/>

En **Guatemala** *Cuirpoéticas*²⁴ y en **Nicaragua** *Operación Queer (OQ)* son colectivas que reflexionan en torno a las temáticas específicas de la disidencia sexual en el contexto de sus países y de la región y por lo tanto, realizan prácticas genealógicas y de memoria en torno a la historia de estas corporalidades.

Queerpoéticas nace oficialmente en febrero de 2016 como un evento multidisciplinario de exposición, proyecciones, espacios formativos y espacios de diálogo sobre lo *¿queer?*. El objetivo de la colectiva en ese momento era dar a conocer en la ciudad de Guatemala, las diversas propuestas, discursivas artísticas y los planteamientos teóricos/vivenciales de las identidades disidentes sexuales de diferentes espacios geográficos. Los inicios de *Cuirpoéticas*, alrededor del 2014, sucedieron en espacios informales “*cuando un grupo de compas lenchas, maricas nos juntamos en el Shaiwa*²⁵ *a leer poesía erótica*” (Sequeira, 2020, 7:05-012.) comenta Numa Dávila, co-fundadora.

OQ está conformada por activistas, artistas, académicas, y gestores, quienes son pioneros en la región en torno a la problematización del concepto *queer* como un universalizable, así como de reflexionar en torno a las genealogías y las memorias “cochonas”/maricas. Su material ha sido producido a través de fiestas performáticas, muestras de arte, talleres vivenciales y artísticos, conferencias performáticas y cineforos. Saben que está pendiente la sistematización, sin embargo, son diversas las circunstancias que generan tensión para que estas prácticas de escritura y publicación sean sostenibles y posibles.

Nacen porque había muy pocos artistas o activistas que estuvieran generando esas reflexiones sobre la disidencia sexual o transfeminismo en Nicaragua. En consecuencia, para las primeras actividades que organizaba *OQ* invitaba a personas facilitadoras, o artistas+activistas,²⁶ siempre de fuera de ese país. En 2012 organizan la **exposición “¿Cuál es tu cochonada?”**, la primera exposición de arte que reunía propuesta artísticas de América Latina

²⁴ Queerpoéticas fue el nombre original del proyecto en 2016, sin embargo en 2019 cambian a Cuirpoéticas, por eso aparecen ambos nombres. Es coherencia con la transformación que sufren las categorías para hablar de la disidencia sexual, consecuencia de ese constante cuestionamiento y autocuestionamiento que genera el devenir. Para más información sobre la colectiva esta es su página web: <https://queerpoeticas.wixsite.com/queerpoeticas/copia-de-ediciones>

²⁵ Un bar en el centro de Guatemala donde se juntan artistas, activistas, estudiantes.

²⁶ El término *artivismo* suele utilizarse para hacer referencia a la conjunción de estas dos prácticas en una sola, igual que sucede con la palabra *arteducación* (arte+educación). Personalmente me parece más interesante para la práctica y más potente para el lenguaje, continuar conservando la existencia de ambos pares de conceptos de forma total, pero siempre unidos en sumatoria.

con un discurso político abiertamente disidente, fue la oportunidad de ensayar el cómo se lee lo *¿queer?* dentro del contexto y el territorio nicaragüense. El texto curatorial, comenta Elyla, era una invitación a hablar desde esa experiencia *cochona* a través de una lente transterritorial. En ese sentido se asume la cochonería como ese espacio de disidencia situado, local que además invitaba a les otras, a lxs públicxs, a compartir sus miradas y sus reflexiones (Sequeira, 2020, 8:24- 9:28).

Estas actividades provocadoras y constantes, comenzaron a construir redes en la región. La exposición además le dio más visibilidad al trabajo de *OQ* y fueron tomados en cuenta dentro de la curaduría de la X Bienal Centroamericana, en 2016. Esto permitió ampliar sus reflexiones también hacia lo regional.

En **Honduras y República Dominicana** pareciera no existir nada. Al menos eso es lo que afirman las aristas de esos contextos. Por lo que el trabajo es básicamente construir **desde cero**. Lo que por un lado es un trabajo alentador y emocionalmente, pero también bastante solitario aunque sea en manada.

Por ahora, la memoria de cada país nos es desconocida a todas, incluso la memoria propia está llena de espacios en blanco. Pero desde el lugar personal cada quien está en la búsqueda de esa genealogía situada en el centro; desde lo colectivo todas las miradas se sitúan en lo local y lo pasado, todas en el hacer, en las búsquedas históricas y referenciales. El resultado será una memoria de los afectos políticos de quienes estamos construyéndola. El ahora es para mirar adentro y buscar en nuestros contextos, en nuestras cercanías, la respuesta para iniciar esta historia, o más bien para seguir contándola.

CAPITULO 3. EL CENTRO. EL CONTRARCHIVO Y LOS DISCURSOS.

*Pensarnos más allá de las fronteras políticas es reconocer el lenguaje como un virus²⁷ –como dice William Burroughs-y ese virus es poco legible. Entonces tenemos que gritar para soltar la lengua, ir hacia adentro y enunciar el inicio de un nuevo lenguaje. Otros virus son posibles, pues, uno donde las travestis bailamos todo el tiempo en el escenario.
Elyla, Julio 2019, La Travazine.*

En este apartado realizo un análisis de las prácticas de seis artistas centroamericanas que utilizan la performance de género para plantear sus discursos; se trata de La Cholla Jackson de Costa Rica, Elyla de Nicaragua, Lía de Honduras, NadiA de El Salvador, Gatía Cerota de Guatemala y Johan Mijaíl de Dominicana. Su trabajo lo reviso a la luz de los conceptos de Performance, *Teoría Queer*, Genealogía diferenciada y Devenir + Ficción visionaria. La intención es vincular prácticas, políticas y discursos a partir, de las conversaciones/entrevistas, las acciones y el contexto. Todo este material me funcionará como una provocación, como una guía, para encontrar aquellos elementos que permitan hablar de una genealogía local, de unas características y una forma de ser *¿queer?*² en el Centro.

3.1 Un lugar común

Una primera premisa colectiva, que corresponde con los planteamientos del Norte y del Sur que se plantea, es la **distinción entre diversidad sexual y disidencia sexual**. En el caso de este territorio esta disidencia existe en las poblaciones negras e indígenas y en otras colectividades marginalizadas. Implica el reconocimiento de que sus existencias no son compatibles con este sistema colonial, patriarcal y capitalista por lo cual no se trata de pertenecer a él, sino de construir otra normalidad. Elyla, durante el Cabaret Transfronterizo resume de esta forma esa disidencia:

conmemoramos una existencia cochona transfeminista, una resistencia política, alborotada, desnuda, critica y de abrazo cariñoso, una resistencia creativa que imagina y crea otras

²⁷ Resuenan en el contexto las dos connotaciones de virus: el virus de VIH que marca la historia de las disidencias sexuales a nivel global; y el virus del SARS COV-2 que produjo una pandemia mundial en el año 2020, la cual acontece durante todo el periodo en que escribo este trabajo de investigación. Inevitable no nombrar este contexto particular por las implicaciones sociales, económicas, sanitarias y políticas de este acontecimiento.

realidades y que actúa colectivamente, desmontando el individualismo que nos impone el neoliberalismo. (Ibíd. , 44:23)

Para Numa Dávila las disidencias en el Centro establecemos algunos agenciamientos comunes que nos permiten resistir/existir. Uno de esos es el constante **cuestionamiento, la sospecha, la pregunta y la posibilidad de cambio** (Sequeira, 2020).

Al hablar de revisiones de archivos y construcciones genealógicas, también es importante matizar la **multidimensionalidad** de la disidencia sexual en nuestro contexto, porque, también es posible que encontremos historias que nos gusten menos que otras, sin embargo es igual de importante nombrarlas y reconocer esas existencias desde esos lugares de poder, porque finalmente se trata de reconocer todas nuestras existencias, nombrarlas y problematizarlas.

La selección del material y la selección de las artistas con las que dialogo en esta investigación, corresponde a criterios específicos en relación a las circunstancias y las limitaciones – de tiempo, extensión, recursos- que la misma naturaleza de la investigación produce. Por lo tanto se trata de una **selección parcial**, que no es representativa de toda la producción de la región, sino de un momento específico a partir de la residencia *Travestismos del ayer y del futuro* (ver Referentes y Antecedentes) que permitió integrar una serie de artistas y de prácticas en torno a la *performance* de género.

Por lo tanto también me interesa reconocer a otras artistas que están ensayando estas prácticas y encontrándose entre territorios, colectivizando y compartiendo diálogos, aunque no las haya tomado en cuenta para este ejercicio de exploración. En Costa Rica, además de la Cholla Jackson, Roger Muñoz y Pablo la Marcus Bien son otras artistas que trabajan desde el drag.

Roger construyó a la Licenciada Sniffany Garnier Odio que es tanto una versión drag de sí mismo, como un personaje digital. Con la cual aborda la crítica a las villanas heteronormadas, esas monstruas femeninas aristócratas que no pueden ser s porque al encarnar la norma, no son abyectas. Los apellidos de la licenciada son de familias burguesas reconocidas del país, es decir se trata de una mujer con poder político y económico. Con ella critica valores burgueses patriarcales y reivindica la monstruosidad y la perversión (Sequeira, 2020).

La Marcus al inicio trabajaba con una óptica urbana muy influenciada por el Norte, sin embargo en su reencuentro con la experiencia latinoamericana, en el trópico y en una vida cercana a la naturaleza, vuelve la mirada a las problemáticas locales. Su trabajo actual

apela a la naturaleza, con la cual construye metáforas con las equipara las luchas por la tierra y las de lxs campesinxs con las luchas de las disidencias sexuales. Reivindica pertenecer a una población discriminada y apoya las luchas de otras poblaciones en la misma condición (LaMarcus, 2020).

En Nicaragua, además de Elyla, está la **Lola Rizo** quien a veces se inspira en la expresidenta nicaragüense Violeta Chamorro. Su trabajo parte mucho de la reivindicación de los valores femeninos como espacios de poder dentro de la cultura patriarcal nicaragüense.

Ludowika Vega utiliza las técnicas más tradicionales de la performance travesti, que son el lip sinc²⁸ y la indumentaria brillante, para hablar de la violencia hacia las mujeres trans a partir de canciones de música plancha. Lucha contra la violencia y la realidad nicaragüense de las mujeres trans en la que no hay reconocimiento jurídico ni acceso al trabajo, y en cambio hay expulsión del sistema educativo, del sistema familiar, violencia física, y finalmente transfemicidios. Ella es además una activista y actualmente lidera la organización nicaragüense de mujeres trans (Vega, 2020).

J.T. Gahga pertenece a la región autónoma del caribe nicaragüense. Se enuncia como caribeña, negra y queer y su trabajo gira en torno a la visibilización de las comunidades lgbti dentro de los pueblos indígenas del caribe. En su existencia están presentes el dolor, lo alegre y lo bizarro, por lo que cree en denunciar, en celebrar y en autoreconocer aquello que le hace sentirse bien. Define su lucha por la diversidad sexual como lucha descolonial (Gahga, 2020).

En general todas construyen un discurso visual desde la contrapráctica, transitándola por lugares diversos desde el humor, la risa, lo irónico, lo sarcástico, lo transgresor, lo disruptivo, lo decadente, lo erótico, lo espectacular. Nombro contrapráctica a esa decisión de generar producciones artísticas que están, desde todos los puntos de vista, en oposición a lo hegemónico, incluso, en el sentido de que ante que nombrarse artistas, se nombre disidentas.

²⁸ El lip sin es una de las prácticas más clásicas de la performance drag. Consiste en interpretar una canción sin emitir el sonido de la voz, sin fonar; solamente moviendo los labios (lip sincronic) y entregando toda la corporalidad en esa interpretación.

3.2 La Archiva

La archiva es el dispositivo que permite recolectar, organizar y estudiar esos proyectos, esas tensiones, estas acciones y estos contextos. A partir del archivo se organizan los Discursos. La archiva de la disidencia del Centro existe en la medida en que existan elementos que se construyan localmente y que apelen a todas estas intersecciones y encuentros. Lo que conforma esta archiva son las imágenes, las acciones, las historias, las referentes, y los contextos de las artistas con las que dialogo.

Estas prácticas artísticas son fundamentales tanto para la historia del arte centroamericano, como para la historia de los movimientos por la disidencia sexual, como para la teoría crítica, artística y política en Centroamérica. Por una parte, las características de su ejercicio de la *performance* son particulares y contextuales, y por otra implican el posicionamiento crítico frente a sus contextos políticos más generales. Logran amalgamar temáticas sexuales junto con temáticas históricas y aspectos determinados por circunstancias contemporáneas, a través del uso experimental de sus corporalidades públicas.

3.2.1 La Cholla Jackson

Se pasa de cristiana, la Cholla

La Cholla Jackson es una *trashbestia* tica perteneciente a la colectiva menos colaborativa, Haus of Weisas²⁹, en la que también participan La Miley Garza y La Chuiquiátrica. Tiene un bagaje importante en fundamentalismos religiosos, sociología y diseño gráfico, pero lo que más disfruta hacer son acciones escandalosas en el espacio público.

3.1.1.1 ¿Por qué la performance?

El acercamiento de la Cholla al performance travesti, como se verá en los demás casos, tiene una vertiente experiencial y otra más artística. En relación al espacio experiencial de la performatividad, La Cholla creció con una familia en la que era divertido,

²⁹ Weisas sería un anglicismo de la palabra coloquial gueisa, que se utiliza en Costa Rica como sinónimo de feo, pero con una carga más hacia lo desagradable o lo perverso.

gracioso, celebrable y aplaudible vestirse de mujer e imitar, ojalá, a alguna familiar, haciendo evidentes sus defectos y exagerando sus vulnerabilidades. Este tipo de humor en el que “comediantes” “se visten de mujeres” es muy común en la región, es completamente aceptado y no genera ningún tipo de transgresión porque es humor que apela a las normas. Sin embargo, esto hizo que el hecho de usar ropa de un género que era el suyo, no estuviera del todo mal visto en su infancia, sino que más bien se convirtió en una posibilidad; una posibilidad que materializó de la misma forma que su tío y por la cual fue muy aplaudido y felicitado.

Al mismo tiempo, sus juegos de preferencia no eran lo que se le permitían a un niño varón. La Cholla podía jugar Barbies con sus primas con la condición de que ni sus tíos, ni sus primos se dieran cuenta, existía una permisividad en el espacio de lo femenino a encontrarse con lo femenino, pero siempre desde el secreto. Y esto le generó preguntas desde pequeñx. A cerca de los límites de esa prohibiciones.

Otro factor importante de ese niño Cholla es que su familia era evangélica. Los relatos sobre el Apocalipsis le generaban terror y pesadillas cuando recordaba los versículos de la Biblia que hablaban de la llegada de las Bestias en el Apocalipsis y lo que sucedería en la Tierra. La Cholla sabía que no era salvable dentro de los parámetros de la religión con su familia, y vivía con miedo profundo por la llegada de ese día, y por lo que iba a pasar después, cuando llegaran las bestias. Estos versículos describen a algunas de esas figuras celestiales y bestiales, y sus acciones hacia los humanos:

“Vi descender del cielo a otro ángel fuerte, envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza; y su rostro era como el sol, y sus pies como columnas de fuego. (...) Y el ángel que vi en pie sobre el mar y sobre la tierra, levantó su mano al cielo, y juró por el que vive por los siglos de los siglos, que creó el cielo y las cosas que están en él, y la tierra y las cosas que están en ella, y el mar y las cosas que están en él (...) Y él me dijo: Es necesario que profetices otra vez sobre muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes.” (Apocalipsis, 10:01- 10:11).

“...una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos; y en sus cuernos diez diademas; y sobre sus cabezas, un nombre blasfemo. La bestia que vi era semejante a un leopardo, y sus pies como de oso, y su boca como boca de león. También hace grandes señales, de tal manera que aun hace descender fuego del cielo a la tierra delante de los hombres. Y hacía que a todos, pequeños y grandes, ricos y pobres, libres y esclavos, se les pusiese una

marca en la mano derecha, o en la frente”. (Apocalipsis, 13:01-13:16).

Al ingresar a la universidad rompe el vínculo con la iglesia. Pero no dejó de reflexionar sobre la influencia que esa pedagogía había tenido en su vida, en su corporalidad, en la de su familia y cómo eso también repercutía enormemente en políticas nacionales en torno a temas sobre derechos humanos en general y derechos de las mujeres en específico.

Mientras estudiaba sociología tuvo su primer acercamiento a la noción de performance, desde un lugar teórico y filosófico. Y posteriormente, cuando ya era estudiante de Artes, vio la figura de Duchamp travestida y eso le permitió reconocer, aceptar e imaginar la posibilidad de ser un artista cuya discursividad y materialidad pasan por el travestismo. En la práctica, es gracias a sus amigas –que siguen siendo sus amigas de ahora- que comenzó los primeros juegos para travestirse, para salir de fiesta o para jugar en las casas. En ese momento era algo íntimo, que realizaban en espacios seguros, pero que también pasaba en el ámbito de la celebración y la bulla.

Tiempo después comenzaron a presentarse públicamente en las fiestas del PopPop bajo el nombre de *Hause of Weisas*. Básicamente era una colectiva de drags que hacía lip sinc y eran muy explícitas con su deseo sexual. El PopPop era un bar ubicado en la zona roja del centro de San José, donde mucha de la comunidad artística disidente, se comenzaba a reunir. Acá la Cholla trabajó haciendo show travesti de lip sinc pero también como bartender. Esto es interesante porque ponía a la travesti en otro lugar, abajo del escenario, fuera del show, con lo que también entiende la posibilidad de travestirse en lo cotidiano. El espacio del PopPop representaba ese lugar de encuentro entre las “trashvestis”, por contraste a esas travestis pulcras, más producidas que rechazaban a esas más crudas, y las llamaban feas. El escenario decante y sucio de esa zona de San José, también acompañaba al espacio de la fiesta. Además de esto, el PopPop sirvió como punto de encuentro entre las travestis que hacían performances y las artes, por lo cual ese se convirtió en un espacio para generar redes.

Esos fueron los primeros encuentros con públicos, con personas desconocidas o ajenas al ejercicio que estaban realizando. Esto fue muy importante para luego les permitió salir a la calle y participar de manifestaciones, marchas y ocupaciones del espacio público.

3.1.1.2 La práctica

Las *Weisas* son reconocidas por su irreverencia, su transgresión absoluta, su forma de escandalizar, su espontaneidad y su radicalidad en relación al uso de la corporalidad. En una ocasión se presentaron a un evento de estética a interpelar al invitado internacional; en una marcha del orgullo se dieron a conocer gracias a la ayuda de la prensa, cuando una de las *Weisas*, La Chiquitrica estaba en la calle con las piernas abiertas, mostrando su vulva, y por supuesto, recibió muchas fotos. El discurso que salió de la mayoría y sobre todo de la prensa, era que ella se estaba masturbando en la calle. Salieron algunas notas y se mencionó el nombre de la colectiva, lo cual afortunadamente les dio mucha visibilidad. Fue una imagen muy provocadora para un país tan conservador, se habló durante un par de días sobre la moral y permitió tener claridad, también a lo interno de la comunidad *lgtbiq*, sobre quienes aspiran a la aceptación y a la ciudadanía, y quienes entendían la disidencia sexual desde un lugar político en torno a las normas, la libertad, la existencia y la singularidad.



IMAGEN 2. LA CHOLLA EN UNA ACCIÓN DE HAUS OF WEISAS EN EL ESPACIO PÚBLICO. REALIZADA EN LA MARCHA DEL ORGULLO, SAN JOSÉ, COSTA RICA. 2017

FUENTE: IMAGEN CEDIDA POR LA CHOLLA.

Con las *Weisas* se trata de fiesta, celebración, juego, escándalo, exhibicionismo, sexualidad. Confrontar la moral silenciosa, bien portada. Es siempre la posibilidad de transgredir la moral conservadora. Irreverencia, disidencia, decadencia, transgresión son

palabras que caracterizan a *Haus of Weisas*. “*Libertad y compromiso con la subersividad travesti que espanta toda la normalidad que se espera entre las disidencias sexuales*”. Esa colectiva se trata de las ganas, la pura voluntad, la espontaneidad, ninguna pretensión, el puro juego. Es, como dice la Cholla, jugar Barbies en tamaño real.

A partir de su carrera en Artes, decide darle más contenido y discursividad al trabajo travesti y es ahí donde nace la Cholla como personaje y como práctica artística. Esta decisión está mediada por un transición, un devenir, de su propia existencia en la que la curiosidad por lo travesti en la infancia, pronto se convirtió en censura y violencia en la adolescencia desde una mirada moral y religiosa.

La Cholla vincula elementos sobre la religión, su experiencia desde la infancia con su familia, y su mirada hacia el travestismo. Fue a partir de la residencia de *Travestismos del Ayer y del Futuro*, que pudo encontrar las herramientas específicas para su práctica, referencias de performance vinculadas con el travestismo. Con esto tiene también más claridad con lo que quiere transmitir como Cholla (Sequeira, 2020). “El popurrí cristiano”³⁰, interpretado por Yuri, es la pieza con la que acompañó su acción en el *Travaret* y fue la primer acción con la que vincula performance travesti y religión, a lo que le agrega además elementos de la imaginería angélica y del apocalipsis. Inicia realizando una pasarela de “Victoria Secret” en traje de baño con alas, es decir la mujer objeto fusionada con el criatura celestial apocalíptica.

³⁰ Yuri. 2011 “Popurrí Alabanzas” Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vUzm4cIgnVg>



IMAGEN 3: LA CHOLLA EN EL TRAVARET, REALIZANDO SU POPURRÍ CRISTIANO. CIERRE DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y EL FUTURO. OPERACIÓN QUEER. CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN COSTA RICA, 2019. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA PARA ESTA INVESTIGACIÓN.

Tanto la estética, como la selección del video están construidas a partir de un collage que realiza también en el contexto de la residencia. Esa pieza denominada *La Atalaya of Victoria Secret* está inspirada en un versículo de la Biblia, del libro de Efesios 6:2-4. “2. *Honra a tu padre y a tu madre, que es el primer mandamiento con promesa; 3. para que te vaya bien, y seas de larga vida sobre la tierra. 4. Y vosotros, padres, no provoquéis la ira a vuestros hijos, sino criadlos en disciplina y amonestación del Señor.*”



IMAGEN 4: LA ATALAYA DE VICTORIA SECRET. EJERCICIO DE COLLAGE REALIZADO POR LA CHOLLA PARA EL TRAVAZINE, PUBLICACIÓN DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, 2019. FUENTE: OPERACIÓN QUEER. 2019. TAVAZINE EN TAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, PUBLICADO POR LOS CENTROS CULTURALES DE ESPAÑA EN COSTA RICA Y EN NICARAGUA.

La Atalaya: Anunciando el Reino de Jehová (originalmente en inglés: The Watchtower Announcing Jehovah's Kingdom) es una revista religiosa de los denominados testigos de Jehová. Representa el paraíso después de la venida de Cristo, después del Apocalipsis. El ejercicio de la Cholla consistió en agregar imágenes tomadas de una Atalaya, (los creyentes observando el paraíso prometido, cual turistas que planean un viaje al Caribe) para colocarlas al lado y en oposición a eso imaginario demoniaco-sensual. Contiene el texto del versículo, pero escrito de forma poco legible y además un elemento personal de su infancia “Mi primera Biblia”, la cual está partida en dos, consecuencia de una especie de arma que parece salir de la figura quimérica *trashvesti*³¹. (Sequeira, 2020).

El *collage* presenta esa suplantación de un imaginario por el otro; la transformación

³¹ Tanto la idea de la *trashvesti* como la *trashbestia*, son juego de palabras. El primero mezcla *travesti*, más la palabra inglesa *trash*, que significa basura, para hacer referencia a esas travestis decadentes, marginalizadas entre las marginalizadas, pobres, poco glamurosas. La *trashbestia* por su parte, es la conjunción de la *trashvesti* + las figuras apocalípticas de bestias y criaturas celestiales.

del paraíso postapocalíptico, de paz y felicidad, a ese paraíso trashvesti, sensual y violento. La venida de la *trashvestia*, la adoración de la *trashvestia*.

Actualmente, la violencia moral de la experiencia religiosa de la Cholla en su infancia es la que se reproduce en el momento actual en Costa Rica, donde estos grupos religiosos están adquiriendo poder político de forma constante y creciente.

El origen de estos movimientos es, igual que la Teoría *Queer*, gringo. Es un movimiento que surge a inicios de siglo XX frente a la llegada masiva de migrantes europeos, que eran en su mayoría católicos o socialistas, frente a lo cual planeaban construir una nación evangélica, orientada por la Biblia. Creían en las profecías como formas de acceder al plan divino, por lo que construyeron esquemas para entender, entre otros libros, el Apocalipsis según Juan. Estos fundamentalistas consideran la Biblia como un documento que viene de directamente de Dios y contiene verdades objetivas. Establecen cinco puntos no negociables: la Biblia como la base de todo, el nacimiento virginal de El Salvador, el sacrificio en la cruz, la resurrección física de Jesucristo y el Retorno de Jesús para enjuiciar pecadores. La intención principal es restaurar el pasado en el que la autoridad no era cuestionada y esa autoridad, tanto en las iglesias como en las familias, es la autoridad del varón, del padre o del pastor. (Pixley, 2002)

Pero como son grupos que están en la disputa del poder, esa autoridad se traslada también a la política de Estado en la que esa autoridad se materializa en una conducta moral que se opone al aborto, a la homosexualidad, a los feminismos; que utiliza la fuerza militar. Por lo tanto el fundamentalismo religioso es un movimiento de derecha opuesto a la igualdad.

Eso es lo que sucede actualmente con las iglesias evangélicas y neopentecostales en Costa Rica y en Guatemala más marcadamente. En Costa Rica, las elecciones del 2018 fueron disputadas contra un candidato fundamentalista cristiano y afortunadamente no fue elegido, por múltiples razones que responden a otras características no tan positivas de nuestra idiosincrasia. Sin embargo, en este gobierno, los diputados adscritos a un partido cristiano de corte fundamentalista, son 14 de 57. La primera vez que hubo un diputado cristiano fue en 1998 y desde entonces se han mantenido presentes, sin embargo hasta estas elecciones no había superado los 3 escaños en total entre los diversos partidos políticos. La

disputa y la polarización de las elecciones del 2018, aún continúa presente en todas las dinámicas de toma de decisiones públicas en el país.

La presencia de grupos cristianos fundamentalista en Centroamérica está directamente asociada al periodo del conflicto armado, por lo cual esta lucha contra ese pensamiento reduccionista, limitante y violento es también una lucha anticolonial, antiimperial, frente a la imposición de una epistemología que es individualista y capitalista y acumulativa.

En este momento, la práctica de la Cholla está dirigida en incorporar *la performance* travesti en acciones más públicas. En 2019, en el contexto de la desinformación religiosa en torno a la incorporación de baños neutros en el sistema educativo público, realizó una acción en la que combinó a la mujer-objeto con el contradiscurso religioso.

El Ministerio de Educación, como parte de una serie de programas que ha intentado implementar desde hace alrededor de cinco años, con el fin de disminuir la desigualdad, la discriminación y la violencia hacia las personas no heterosexuales, anunció en el 2019 la incorporación de baños neutros dentro de las instituciones educativas públicas, pensados como una estrategia ya utilizada en otros países para prevenir el *bullying*³². Esto generó reacción inmediata por parte de los grupos fundamentalistas cristianos, quienes a través de sus espacios de poder: iglesias, talleres, comedores o *curules*³³, generaron desinformación al respecto, lo cual desencadenó la ira de madres, padres e incluso estudiantes. Se realizaron manifestaciones y cierres de colegios por parte de estos grupos, con el fin de evitar que se llevara a cabo un proyecto tan simple e inofensivo.

El proyecto consistía en utilizar una parte de los baños para hombres y mujeres que ya existían, para convertirlos en baños que no tuvieran distinción de género. Sin embargo, en un primer momento los diputados y posteriormente los pastores, comenzaron a argumentar con mentiras su oposición a los baños. Se hablaba de asegurar que muchos de los centros tienen otras necesidades de infraestructura más urgentes, se hablaba de recortes presupuestarios en otras cosas para poder llevar a cabo ese “capricho”, argumentaban que no había suficientes estudiantes ¿“homosexuales”? para llevar a cabo esa medida; se hablaba además de temas morales por supuesto, como el peligro bajo el cual iban a estar las

³² Acoso escolar

³³ Se llaman así las sillas donde se sientan los Diputados y Diputadas de la Republica en la Asamblea Legislativa de Costa Rica.

estudiantes compartiendo el baño con sus compañeros. No importó cuantas veces el Ministerio o los diputados a favor del proyecto explicaran que no implicaba nueva infraestructura y que no se trataba de baños mixtos, los argumentos y las manifestaciones continuaron reproduciendo ese discurso.

La intervención de la Cholla fue en la inauguración del ciclo lectivo de la educación en Febrero del 2020. Al llegar a la escuela le entrega a lxs presentes unas fotografías suyas que simulan ser esa foto que imita el primer día de clases: mapa del país de fondo, un pupitre y le alumne; en el escritorio el globo terráqueo y también una piña³⁴ en vez de la tradicional manzana, así como la Barbie de la cholla en vez de libros. Al otro lado esas fotos tenían información veraz sobre la Constitución o alguna otra legislación que confronta y anula la desinformación religiosa a la que estaban siendo sometidos padres, madres y alumnes sobre los baños neutros. Además hizo una presentación en *lipsinc* con “Buitres incompletos”³⁵, una canción del grupo nacional *Maldito Delorean*.

El interés principal de la Cholla con su trabajo es tocar, transgredir la moral. La religión católica, y también los movimientos evangélicos y neopentecostales, tienen fuerte influencia en todos los espacios políticos, sobre todo los más cotidianos. Por eso, para ella, la colectividad, el acompañamiento, el devenir entre amigas, hizo posible dejar la

³⁴ La producción de piña en Costa Rica es una de las problemáticas más grandes del país. Es un monocultivo que ocupa un gran porcentaje de territorio en este momento, y es un terreno desertificado, del cual se elimina cualquier otra planta. Estos monocultivos crecen y se expanden, llegando a rodear pueblos pequeños y a traer un montón de problemas a lo interno de la comunidad. Además se rocía con una enorme cantidad de agroquímicos de forma muy frecuente. Las industrias que cultivan, procesan y empaquetan la piña, además de no tener ninguna consideración con el ambiente, tampoco tienen ninguna consideración con las personas, contratan a las personas en condiciones casi de esclavitud, con jornadas extensas y extenuantes, con salarios miserables, con condiciones de trabajo imposibles (se exponen a los agroquímicos, trabajan jornadas enteras bajo el sol, viven en barracas o viviendas improvisadas, muchos están contratados en condiciones ilegales, no reconocen derechos laborales ni asumen responsabilidades por los riesgos del trabajo frente a enfermedades o accidentes).

³⁵ “Tengo que cumplir con mis deberes, pasear el perro que nunca quise aquí, ser cuidadoso con mis palabras por que más de uno se puede ofender, decirle que aunque me deje la amaré. Debo saludar, salir del pantano, no fumar tanto, hacer algo por mí, tragarme todos los estragos, no debo andar borracho y menos por aquí con amigos a medias, buitres incompletos.

Ahora sin defectos no soy nadie, casi translúcido me acerco hasta su piel, un ciudadano sin calor y con ganas de beber. Por hoy voy a seguirles la corriente pero mañana creo que explotaré.

Corro y caigo, veo borroso, me acerco a los espinos dentro del callejón, busco en la pared más espacio, me acuesto para ver el platillo volador, creo que siento algo de miedo, miro la hora. Mierda ya va a salir el sol.

Tengo que cumplir con mis deberes, pasear el perro que nunca quise aquí, ser cuidadoso con mis palabras por que más de uno se puede ofender, decirle que aunque me deje la amaré. Más de uno se puede ofender, más de uno se puede ofender, más de uno se puede ofender, más de una se puede ofender, más de uno se puede ofender.”

MALDITO DELOREAN. 2018. “Buitres incompletos.” *Botánica Oculta*. Disponible en <https://malditodelorean.bandcamp.com/track/buitres-incompletos>

vergüenza por su disidencia atrás y enfrentar la moral y el conservadurismo. También están presentes el racismo y el nacionalismo y otros temas con los que la cultura costarricense es muy complaciente y muy doble moral. En relación al conservadurismo, La Cholla apuesta por escándalo: *“Permitirse el escándalo y la libertad en un espacio que se incomoda con el brillo y lo diferente, lo escandaloso, incomodo, etc.”* (Sequeira, 2020:03:39).

La práctica de la Cholla ocurre desde el espacio del arte, pero también desde el espacio de la fiesta cuando es con la colectiva. A las *Weisas* no les interesa mucho el arte, por lo que cuando la Cholla tiene ideas, quiere participar o proponer o generar práctica travesti desde espacios artísticos, no siempre puede contar con las otras dos. A partir de esa necesidad y ese deseo de la Cholla de poder estar siempre juntas, es que comenzó a experimentar con las representaciones de las otras dos *Weisas* en forma de Barbies, que adaptó estéticamente; en una forma de resolver ese estar juntas. Las ideó en 2019 y con el contexto de la Pandemia en 2020, las está usando en el mundo digital para realizar sus intervenciones-activaciones-trabajos más digitales. Ahora está colocando esos objetos en el espacio digital en vez de colocar el cuerpo. *“Al usar la muñeca la visto igual a mí, la convierto en una extensión, y eso es en lo que me interesa seguir experimentando”* (Sequeira, 2020, 32:03- 32:05). ¿Como transmitir lo que hace en el cuerpo, en la muñeca? ¿Como puede proyectarlo? Esas las preguntas y los juegos en los que está ahora.

Las figuras de las Barbies son importantes porque son la representación de la mujer-objeto. Y es un referente que también está presente en su hermana, que vestía de forma tallada y con ropa pequeña. La niña Cholla se proyectaba en ella.

Esa figura de la mujer-objeto es un juego que está problematizando constantemente, al reconocer las sensaciones incómodas, el ser siempre observada y deseada, la violencia de esas miradas y es doloroso también estar en ese lugar todo el tiempo. *“El travestismo me permite proyectarme. Es la posibilidad de ser eso que deseaba de pequeña. Puedo jugar así y cuando me canse puedo quitármelo. La mujer objeto no puedo salir de esa papel.”* (Sequeira, 2020, 40:05).



IMAGEN 5. MUÑECAS REALIZADAS POR LA CHOLLA A PARTIR DE MUÑECAS BARBIES. FUENTE: IMÁGENES CEDIDAS POR LA CHOLLA PARA ESTA INVESTIGACIÓN.

Hacia el futuro, tiene más claro que la Cholla también tiene que seguir cambiando, por lo que está explorando con las imágenes de las bestias del apocalipsis, porque estas se transforman, de acuerdo a la Biblia. La Cholla convertida en uno de los ángeles del Apocalipsis pero con una estética trash: reutilizar, usar elementos que fueron basura para alguien. “*Construir mi bestialidad a partir de esos desechos.*” (Sequeira, 2020, 48:23).

Esa figura de la *trashbestia* es muy interesante si piensa desde el concepto de lo abyecto. Es asumirse desde el lugar de lo abyecto y comenzar a construirse a partir de todo eso que parece no servir, de todo lo que se deshecha, se bota, se rechaza, se ignora, es sucio. Es un ejercicio de construcción, de devenir ficción, a partir de dos universos además muy distantes: el del apocalipsis con su carga de persecución y culpa, y el de la abyección como un lugar cómodo, seguro y agradable. Es la estatización de la monstrea pervertida, a partir del elemento sensual y erótico de la mujer objeto, convierte a un símbolo religioso de la persecución y la culpa, en un ser que se mira a sí misma poderosa, deseable, deseante, irreverente, decadente y trasgresora.

Esta exploración surge un poco también a partir de las necesidades de virtualización de las prácticas cotidianas a raíz de la Pandemia de *Cov-Sars 2* que rebasó como humanidad durante la mayor parte del 2020. En esta exploración de la *trashbestia* ha fusionado casi todos los elementos con los que trabaja: la figura de la *trashvesti*, las bestias apocalípticas y las Barbies, de las cuales toma todos esos elementos con los que procura construir una esta quimera, cuya novedad en esa manifestación virtual es la ausencia de materialidad. Esas criaturas quiméricas, son cautivadoras por raras, tienen cuerpo de animal, pero rostro de mujer y cuerpos que están a medio camino de ser algo reconocible.

Pero también tiene la intención de llevar esa figura quimérica digital, a su corporalidad. Esa transformación aún no inicia, pues requiera prótesis y presupuesto, pero la intención es convertirse en un ser amorfo, más parecido a las bestias que a las criaturas celestes o binarias.



IMAGEN 6. ILUSTRACIÓN REALIZADA POR LA CHOLLA PARA LA CREACIÓN DE PERSONAJE PARA LA ACCIÓN VIRTUAL CHOLLAMÓN, REALIZADA PARA LA GALERÍA SUBSUELO, AGOSTO, 2020. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA PARA ESTE TRABAJO POR LA CHOLLA.

3.2.2 Elyla

“Nicaragua es una patria marica porque tiene dos padres: Rubén Darío y Sandino”

Elyla es artista trans-disciplinaria. Trabaja con diversos medios, pero principalmente con la *performance*; también se desplaza constantemente entre la fotografía, el vídeo, la instalación y el activismo radical. Su trabajo activista está relacionado a la exploración descolonial de prácticas culturales que involucran temas sobre la identidad, la sexualidad, las políticas corporales. Particularmente se enfoca en *“travestimos, identidades en fuga y expresiones que cuestionan el binarismo de género, dentro de rituales mestizos e indígenas en las Américas”*. (Elyla, 2018)

Su formación es interdisciplinaria en antropología (Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua-UNAN), teatro (Escuela de Teatro Rufino Garay) y arte contemporáneo (EspIRA la Espora) a partir de la que desarrolla una práctica performática compleja, llena de varias capas de significado y de mucha pertinencia éticopolítica.

3.2.2.1 ¿Por qué la performance?

Su acercamiento a la performance es porque su cuerpo era la única herramienta expresiva conocía en ese momento. Para expresar molestias sentía la necesidad de salir a la calle sin guion, sin la preparación que implica el teatro más tradicional. En un primer momento eran acciones más crudas, más viscerales y espontáneas, surgidas de la rabia y el dolor, y como gesto de denuncia desde una narrativa propia. Posteriormente, al ingresar *EspIRA La Espora* profesionaliza y formaliza esa práctica entendiéndola en el universo del Arte Contemporáneo.

El lugar del arte contemporáneo es complejo porque está ligado al mercado del arte y en consecuencia también a esas relaciones inter y transnacionales. De la misma forma la palabra *queer*, el término *performance* se llena de ambigüedad en cualquier otro espacio que no pertenezca al del arte contemporáneo. Por esto para Elyla es importante generar espacios de discusión y de mediación posteriores a la acción performática. En muchos casos las acciones performáticas permiten archivos artísticos que a su vez generar reflexiones, pero son reflexiones que no quedan en la comunidad, si no que se limitan a

espacios artísticos y académicos, pero que no se vinculan con el espacio comunitario y por lo tanto al final no construyen nada con ella, sino que solamente extraen de ella. Esta necesidad pedagógica surge desde el activismo; la acción por sí sola no sea suficiente, sino que las propuestas necesitan estar acompañadas de un proceso reflexivo con las comunidades

Una parte de su trabajo consiste en “*entender la experiencia de la cochonada como un espacio de acceso para explorar ancestralidades*”. Elyla menciona que exploración es distinta para todos los contextos entre quienes crecieron como indígenas en comunidades indígenas, quienes crecieron alejados de los indígenas en las zonas rurales, o quienes crecieron en la ciudad. (Sequeira, 2020, 1:08:25-1:09:09).

En ese sentido su búsqueda pasa por ahondar en las experiencias de su contexto. Reconocer los espacios que marcaron su infancia y sus recuerdos. Experiencias que pueden ser también compartidas. Al hablar de la región se vuelve clave los problemas de la religión, el racismo y la colonialidad en las zonas rurales de nuestros países.

La recreación del *Carnaval Torovenado* de Masaya en su acción *Devenir Torovenado*, es un ejemplo esta búsquedas. Masaya se inscribe en el imaginario U como el centro de la identidad cultural del país. Por lo tanto, las producciones culturales que son originarias de esa región, son las más legitimadas de la institucionalidad y desde el nacionalismo. En el carnaval *Torovenado* participan las trans de Masaya, y en el momento del carnaval, son siempre las más esperadas, las más aplaudidas, las más veneradas.

El carnaval no es más que una reafirmación de la norma, porque cuando el carnaval se acaba, la norma regresa. Por esta razón para Elyla el uso de la *performance* como herramienta para generar reflexiones dentro de la cotidianidad de la comunidad es una potencialidad que tienen estas acciones que pueden generar la aceptación de las personas disidentes de ese territorio fuera del espacio del carnaval.

Las investigaciones de Diana Taylor ayudan a comprender el potencial del trabajo de la performance de Elyla. Los estudios de la performance podrían ser capaces de ofrecer un aspecto de la historia diferente, “*enfocado en las prácticas encarnadas que destilan significado de los acontecimientos pasados, los almacenan y encuentran modalidades encarnadas para expresarlos en el aquí y en el ahora*” (Taylor, 2008, 46), manteniendo siempre un vínculo con la historia. Esto es posible si se entiende el pasado de una forma

diferente de la concepción lineal, sino más como como una sedimentación de múltiples capas, una forma de densidad vertical.

De acuerdo con Richard Schechner (2008) los portadores de la performance, quienes se comprometen con ella, también son los portadores de la historia que une las capas pasado-presente-futuro a través de la práctica. A lo que apela Elyla es algo sobre lo que reflexiona Taylor, en relación a que los estudios de la performance y los estudios históricos construyen y se posicionan en relación al tiempo: el presente que se activa con la performance y el pasado que se performativiza de la historia (2005).

3.2.2.2 La práctica

En ese sentido Elyla apuesta a realizar el carnaval del Torovenado en un momento que no sea la época del carnaval. Para esto se vinculó con la casa de las Mariposas, la casa trans del barrio indígena de Monimbó y llevó a cabo la acción *Devenir Torovenado*³⁶. El objetivo era recrear el carnaval, recorriendo los puntos claves en el recorrido (Iglesia, Policía, Parque Central), encendiendo fuegos artificiales y recuperando los mismos elementos y símbolos que presentan el proceso colonial en el Toro (Europa) y el Venado (América). Hasta llegar a Masaya centro, la zona mestiza/blanca/conservadora.

³⁶ Para ver la acción completa, se puede acceder al registro en la página de la artista <https://elyla.studio/devenir-torovenado/>



IMAGEN 7. REAPROPIACIÓN DEL CARNAVAL TOROVENADO POR ELYLA EN MOMENTOS FUERA DEL CARNAVAL. MASAYA, NICARAGUA, 2015. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA ELYLA PARA ESTE TRABAJO. [HTTPS://ELYLA.STUDIO/DEVENIR-TOROVENADO/](https://elyla.studio/devenir-torovenado/)

El carnaval representa una narrativa mestiza de encuentro que es impuesta dentro de un territorio indígena, pero que con la presencia de las mujeres trans se le suma una fuga disidente a esa narrativa, un devenir, la posibilidad de inventar y de acercarse a esa ficción de existencia trans naturalizada.

Esta construcción de narrativas, de imaginarios y rescate de ficciones no es posible realizarlo a partir simplemente de la Historia, ya que la lógica lineal y hegemónica de la historia, privilegia ciertos acontecimientos que luego quedarán fijados en documentos. Pero esos documentos no contienen todas las historias, pero estas historias ocultas son capaces de aparecer en el presente gracias al repertorio. El repertorio ese sistema de almacenamiento corporal, desde la acción y las prácticas, que mantiene disponibles los recursos del pasado para su uso a través del tiempo. Las performance reactivan secuencias de acontecimientos históricos que citan y reinsertan los fragmentos del pasado.



IMAGEN 8: LOS FUEGOS ARTIFICIALES TIENEN UN VINCULO DESDE LA NARRATIVA DEL MESTIZAJE Y LA CELEBRACIÓN. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA ELYLA PARA ESTE TRABAJO, TOMADA DE SU SITIO WEB. [HTTPS://ELYLA.STUDIO/DEVENIR-TOROVENADO/](https://elyla.studio/devenir-torovenado/)

Eso es lo que sucede en el caso la presencia de las mujeres trans en el carnaval. El repertorio que Elyla desea activar y traer al presente, tiene una mirada distinta de la diversidad; esa es la mirada que se activa durante la performance y la que hace posible establecer una nueva relación entre las travestis y la comunidad. Elyla comenta sobre la importancia de generar reflexiones posteriores a la acción. En este caso la reflexión a punto a reconocer nuestro lugar en la historia: Elyla es una persona racializada como mestiza que se está vinculando con una comunidad indígena, y en consecuencia debe evitar repetir el papel colonial y extractivista que legitima el acceso a esos espacios por parte de cuerpos mestizas. (Sequeira, 2020)

Esta vertiente del trabajo de Elyla involucra el uso de la estética marica como una forma de interpelar a la cultura popular a través de la memoria histórica de la fiesta popular, donde también visibiliza esa politización de los cuerpos en esos espacios de la festividad que permiten, de alguna forma, una especie de veneración de esas corporalidades. Esta parte de su trabajo responde también a una exploración histórica de la mariconería.

Otro trabajo en esa misma línea es *Vestido Machetes*³⁷, un proyecto que visibiliza las masculinidades en la ruralidad. En este caso se trata de un videoperformance en que Elyla se conduce entre el bosque vestido con una especie de armadura medieval, que está compuesta por múltiples machetes. El machete es el arma metálica que se vincula con américa latina por excelencia, y particularmente con el pesado trabajo de campo que realizan campesinos, agricultores, jornaleros, en todas las comunidades rurales de la región.

Esas comunidades rurales, a través de los oficios relacionados con el trabajo físico y pesado, son espacios en los que la construcción de masculinidades se vive de forma distinta al espacio urbano y tiene también repercusiones para la construcción de la disidencia. La elaboración del traje surge a partir de un taller en el que compartió con hombres de la región de Chontales, de donde es originario el artista.

“Los hombres en las comunidades tienen a sus parejas con las que van a trabajar al campo y con las que pasan más tiempo que con sus esposas. Los machetes tienen diseños en el magno para identificarlos, y cada machete tiene un diseño distinto, a veces son flores, por lo que hay mucha información que se puede encontrar ahí y por eso es necesario que existan espacios de mediación post acciones.” (Sequeira, 2020, 58:23-1:01:39)

En ese trabajo Elyla toma en cuenta el contexto de la ruralidad y lo incorpora a su acción. El entorno en el cual desarrolla su performance no es urbano, sino verde, vinculando los machetes con el bosque, en una acción de diálogo, comunicación y cuidado.

³⁷ Para acceder al videoperformance, se puede ingresar al sitio web de la artista <https://elyla.studio/machete-dress/>



IMAGEN 9: RECORTE DEL VIDEO PERFORMANCE REALIZADO CON LA ARMADURA ELABORADA CON MACHETES. SE PUEDE APRECIAR (EN AL MENOS UNO DE ELLOS, LAS TALLAS DISTINTIVAS DE IDENTIFICACIÓN.) FUENTE: VIDEOPERFORMANCE VESTIDO DE MACHETES, DISPONIBLE EN EL SITIO WEB: [HTTPS://ELYLA.STUDIO/MACHETE-DRESS/](https://elyla.studio/machete-dress/)

Esta búsqueda por la localidad, pero sobre todo por la ruralidad es autorreferencial, pues su infancia, su masculinidad, se construyó en una comunidad rural, con condiciones culturales e identitarias muy distintas a las que luego conoció en Managua, donde fue racializada como mestiza y como persona urbana. (Elyla, 2020). Sin embargo, esa búsqueda por lo popular, lo ancestral y lo rural, la llevan ahora a volver la mirada a esos espacios culturales que representan la fiesta y la diversión colectivas y comunitarias. Uno de esos lugares es la barrera de toros, es decir, el espacio donde se llevan a cabo las montas de toros. Son espacios en los que el pueblo se reúne, donde sucede una gran explosión de masculinidad, de hombría y de machismo. Hacia las afueras de esas barreras están los chinamos, que son los bares a los que llegan las travestis de las regiones rurales, encontrándose en las fiestas de chinamo de pueblo en pueblo. Es un punto de encuentro entre los machos montadores y las trans rurales. Y son espacios donde se construye la identidad, pero también espacios que generan preguntas y cierto tipo de fugas de la norma y por lo tanto posibilitan devenires.

Otra vertiente de su trabajo tiene que ver más con una crítica a la izquierda machista y una visibilización de la cochonada en la izquierda. Hay dos grandes narrativas que

marcan al territorio nicaragüense: la izquierda, representada en el sandinismo, y la cultura conservadora moderna y mestiza representada en Rubén Darío, como padre de las letras y el modernismo de la Nicaragua apegada a la construcción cultural colonial. “Somos una patria hijos de Rubén Darío y Sandino” es una frase del gobierno de Nicaragua.

La narrativa de la izquierda sandinista la ha llevado a realizar una serie de acciones sobre la izquierda sandinista y en respuesta directa al contexto político nicaragüense actual. Son estas acciones las que terminaron expulsándolo de su país en 2018. Pues se trata de acciones mucho más confortativas hacia las políticas actuales, sin dejar de lado la memoria de cómo se construyeron esas políticas. Elyla afirma que el sandinismo es un proyecto revolucionario de izquierda machista, patriarcal y colonial. Esa es una afirmación muy peligrosa cuando se vive una dictadura.

Si durante la década de los setentas el FSLN representaba la lucha, la oposición y la esperanza, para la primera década de los 2000, el hecho de que el mismo partido continúe ejerciendo el poder político, causa sospechas aunque continúa siendo símbolo de futuro y posibilidades para una mayoría. En el segundo período del Frente la estética se comienza a transformar hacia una estética *kitsch* de brillo, colores, fantasía y pastel, que refleja el gusto y las aspiraciones de la vicepresidenta. En este periodo de cambios del FSLN se cambian ciertos símbolos de poder y se anuncia la presencia más evidente de Rosario Murillo, antes primera dama, ahora vicepresidenta.

En Abril del 2018 a partir de una serie de protestas, primero por la negligencia ante incendios forestales en una de las reservas más importantes de Centroamérica y posteriormente por el desfinanciamiento al sistema de pensiones y de salud, la respuesta del gobierno fue represión, golpes y arrestos. A partir de ahí iniciaron una serie de manifestaciones en las calles, tomas de universidades y acciones estudiantiles concretas para demandar políticas y acciones más justas. La respuesta de nuevo fue represión, disparos, balas, guerra contra la población, y como resultado muchos estudiantes muertos a lo largo de muchos meses de protestas, diferencias y terror. (Elyla, 2018)

La cara de lo que hasta entonces se había mantenido como un gobierno de corte democrático, un gobierno surgido de un movimiento revolucionario que en su momento luchó contra la dictadura de Anastasio Somoza, de repente se devela al mundo como un gobierno de terror que asesina estudiantes, que utiliza fuerzas paramilitares para atacar a la

población, que se aprovecha del discurso revolucionario y de toda la herencia de lucha y de la memoria viva de un pueblo. El 2018 forzó a muchos jóvenes nicaragüenses a utilizar pseudónimos, a huir de su país, a buscar refugio y exilio en países como el mío, como México, como España o Estados Unidos.

La crítica de Elyla también hace visible las prontas polarizaciones que se generan lo interno de las comunidades debido a la manipulación de los discursos políticos; los partidarios del gobierno apoyan la revolución y apoyan al Frente, mientras que la oposición, los azul y blanco (colores de la bandera) son la resistencia, la pulsión por un nuevo gobierno, el progresismo democrático y económico. De nuevo, como cochona, como disidencia, para ella no hay demasiada felicidad en ninguno de los dos bandos. Como lo señala para una entrevista: *“Most of the activists in Nicaragua...we have felt repression from the police years ago, before this crisis started. That’s not the start for us. For us, the repression for human rights activists started a long time ago.”* (Sun, 2018).

En un trabajo denominado “Revolución de la memoria” Elyla lanzaba estas preguntas: ¿Dónde está nuestra revolución sexual? ¿Qué paso con todas los guerrilleros en lucha por una nueva estructura de estado político que también buscaban una revolución de corporeidad y sexualidad? ¿En qué revolución estamos? ¿Qué paso con esa lucha? ¿Cuál es esa historia? (Elyla, 2012).

Estas preguntas son retomadas para la acción que lleva a cabo, junto con Miranda de las Calles, activista nicaragüense también transactivista, llamada *Dos Maricas A(r)madadas*³⁸. En esta acción ambas escriben un manifiesto que de las Calles va leyendo en voz alta, mientras que Elyla realiza un recorrido por el espacio público, en lugares representativos para el FSLN, saliendo de la *Concha Acústica* y dirigiéndose hacia la Catedral Nacional Abandonada. En el camino va pintando triángulos rosa en el piso, como una forma de hacer visible todas las existencias que los regímenes de gobierno han sabido ignorar gracias a sus ideales machistas de fuerzas armadas y de hombres fuertes.

El texto deja evidencia de la presencia de todas las corporalidades en la lucha contra la dictadura somocista, el deseo y la esperanza colectiva de calzar todes en un nuevo país, en un nuevo gobierno colectivo. Es un texto que recuerda también el reclamo de Pedro

³⁸ Para observar la acción completa se puede consultar en un artículo de la revista digital Managua Furiosa <http://www.managuafuriosa.com/manifiesto-sexopolitico-nicaraguense-dos-maricas-armadas/>

Lemebel en su “*hablo por mi diferencia*”. Se hace allí referencia además a la exclusión de las mujeres de los espacios de toma de decisiones y la eterna “causa aplazada”, porque “tenemos otras cosas más urgentes, compañeras.” También denuncia el discurso *light* de una izquierda cristiana, moralista y aspiracional; y nombra las estrategias de represión aplicadas durante el proceso revolucionario para “enderezar” a quienes no estuvieran alineados o a quienes considerasen burgueses, como se consideraba a quien deseaba libremente.

Es un discurso que toma toda la fuerza de lo anomal, de lo marginal, de lo abyecto, de quien no pertenece ni pertenecerá, de quien no tiene ni tendrá, de quien no teme perder y lo escupe contra el matrimonio presidencial en un acto de posicionamiento radical, de enunciación existencial, un acto que dice lo mismo que las marcas de los triángulos: “acá estamos, existimos, no nos mataron, no nos corrigieron, no pudieron antes, no podrán ahora.”

El manifiesto³⁹ es un poderoso cambio de la mirada, del imaginario, una reapropiación de la fuerza, del poder, de la agencia y del control sobre la propia vida en momentos en que la vida en Nicaragua pende de un hilo para muchas personas. Una demostración de toma del espacio, de recuperación de la calle, de asunción del miedo. Las vidas *cochonas* se encuentran más cerca del límite y por lo tanto han desarrollado la capacidad de sobrevivir a todos los regímenes. Las corporalidades cochones parecen liderar el lento camino de la transformación, política y micropolítica en Nicaragua. Sobrevivientes de todas las revoluciones.

Una de las acciones más recientes es *Yo (No) tengo miedo de tanta realidad*⁴⁰ acción realizada primero en San Francisco el 19 de Junio del 2018 y luego repite en Ciudad de México en 2019 dentro del marco del encuentro del *Instituto Hemisférico del Performance*.

La protagonista es Rosario Murillo, quien escribe un poema al que titula *Tengo miedo de tanta realidad*, donde hace referencia a las hormigas como su peor pesadilla: “*Tengo miedo y no sé cómo decirlo: ¡estoy desprotegida! Hay una interminable fila de hormigas que se me queda viendo, a punto de acusarme de algún crimen*” (Vásquez, 2019). Anteriormente ella se había referido a los manifestantes como seres pequeños, diminutos, a

³⁹ El texto del manifiesto está en la sección de anexos.

⁴⁰ Para ver el video con la acción completa se puede consultar en esta dirección <https://www.fredmanbarahona.art/yo-no-tengo-miedo-de-tanta-realidad/>

partir de lo cual las hormigas se convirtieron en un símbolo de resistencia. *“El poema habla sobre diminutas hormigas, cómo están acusando de hacer un crimen. Ella se refiere a la primera masacre del 18 de abril en Nicaragua, hace alusión a los activistas y estudiantes que protestábamos como personas diminutas pero con conciencia, igual como se refería a las hormigas.”* (Ídem)

El día que se conmemora la Revolución Sandinista, Elyla, que estaba en San Francisco, California, y decide llevar a cabo esta acción en la que camina desde la calle *Latino Mission* hasta el Consulado Nicaragüense, travestida muy sensualmente de rojo y con su cuerpo cubierto todo en pintura negra, para conmemorar también, con los colores del FSLN, los colores de la revolución. En su caminata lleva una pecera que contiene tierra y hormigas y un megáfono; de este se escucha la lectura del poema de Murillo que es interrumpida por la lectura de los nombres de las personas que habían muerto a manos del Estado, consecuencia de las manifestaciones, seguido del grito de “¡Presente!” Al llegar al consulado, Sinvergüenza saca y deposita la tierra junto con las hormigas en la acera, en la entrada.

Antes que nombrarse no-binaria prefiere nombrarse cochona, barromestiza⁴¹ y luego travesti no binaria. Cochón⁴² primero es un término sin género, con lo que el no-binario queda sobrando; Cochón es algo que está en medio, que no se sabe que es, quizás no humano. En los primeros reflejos de su entorno hacia sí misma no era humana, era más una animalidad. Y el pensamiento descolonial, sobre todo desde los feminismos, aporta una mirada y una reflexión sobre esa no humanidad: poder *“entender la cochonada como un punto de acceso a una centralidad que entiende los procesos identitarios más allá de una experiencia identitaria humana, sino en conexión con otros seres”*.

Esa misma lente es la que le permite asumir y entender el término cochón/cochona,

⁴¹ Es un concepto que crea Elyla “para explorar las posibilidades de existencia que reconozcan este núcleo colonial pero que también busquen un acceso a la ancestralidad desde ese espacio incómodo, roto, quebrado.” (Sequeira, 2020, 1:05’:10”).

⁴² Esta palabra tiene dos acepciones fundamentales: homosexual y cobarde.: “Cochón, cochona: designación unívoca del homosexual y de la mujer homosexual en Nicaragua”.(Manuel Criado del Val, en “Palabras equívocas y mal sonantes en España, Hispanoamérica y Filipinas”, 1985). En Nicaragua tiene frecuente aplicación en todas las esferas sociales, pero con otros significados: homosexual, cobarde o miedoso. También se usan las voces derivadas o afines: cochonada, cochonería, cochonear, cochonazo y cochoncito” (Columna lexicográfica. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1967). Se trata de un insulto que ha sido reapropiado y que ahora desde OQ se incorpora cotidianamente al discurso de la disidencia.

con un sentido específico de clase y de racialidad, y eso apela directamente a nuestros contextos centroamericanos, en los cuales sobreviven corporalidades explotadas por ser negras-racializadas. Esa es la potencialidad del concepto, sin embargo no necesariamente esa potencialidad queda tan clara en lo cotidiano sino es más bien “*una tarea pendiente: salirse del closet norteador, del closet colonial desde el cual nos hemos construido*” (Sequeira, 2020, 20:45)

Parte de esa tarea está en reconocer las cochonerías propias como es el caso Rigoberto López Pérez, héroe sandinista que fue quien acabó con la vida de Anastasio Somoza, que era además homosexual, pero esto se oculta siempre de la historia. También está Leoncio Sáenz, otra marica además indígenas, pintor de Matagalpa presente en la escena cultural durante los 70s y quien merece ser traído a la contemporaneidad como un referente. O también nombrar a Héctor Abellán, quien es el primer escritor abiertamente homosexual de poesía homoerótica en Nicaragua y reconocido oficialmente en el canon. Y recordar La Sebastiana, un personaje trans nica, gran referente de la disidencia, que murió olvidada por la comunidad *lgtbi* y representa esa eterna traición de la diversidad sexual a lo trans, lo cual también es un tema necesario de reflexionar.

Su trabajo me parece interesante en el sentido que, a partir de acciones, herramientas y elementos artísticos, construye un discurso político disidente que señala los espacios excluyentes que producen los dispositivos de poder dentro de los regímenes políticos, también en los que se dicen de izquierda; señala el engaño y la estafa, la manipulación del proyecto revolucionario en su país, o más bien, la develación del proyecto del macho revolucionario que siempre estuvo presente dentro del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional).

Su discurso político es claro, implica la búsqueda de un lugar que pasa por señalar la ausencia de ese lugar dentro de las utopías de izquierda que guiaron las luchas latinoamericanas por la igualdad social, en la que, de nuevo, muchas formas de vida, muchas corporalidades, eran forzadas a encajar o a morir. Pero también hay en Elyla una búsqueda por la raíz, por la herencia ancestral, por rastrear esa marca cochona de estar en el mundo, en manifestaciones culturales del patrimonio y de la identidad ancestral nicaragüense.

3.2.3 Lía Vallejo

“Antes de mí siempre hay muchas”

Es creadora tortillera disidente que reside en Honduras. Su trabajo abarca performatividad, instalación, videoarte e ilustración y discursa con temas que cuestionan las relaciones de poder que oprimen, categorizan y condicionan la existencias de cuerpos en resistencia que no encajan en el CIS-tema heteronormado, racista, clasista, patriarcal y heterosexual.

3.2.3.1 ¿Por qué la performance?

Su primer ejercicio de práctica de creación artística fue desde la performance, cuando asistía a la Escuela de Arte Experimental en Honduras⁴³ donde la práctica era bastante experimental desde la formación. Uno de sus primeros referentes fue Regina José Galindo, haciendo arte desde lugares que no implicaran la materialidad de la academia. Y esto la provocó a utilizar el cuerpo tiene connotaciones más colectivas y públicas.

En un primer momento las acciones eran más una confrontación hacia su propio cuerpo, y como ella mismx, estaba entendiendo la práctica artística. Tradicionalmente lo que existe en Honduras, son hombres pintando. Por lo que deseaba probar y poner su cuerpo en una situación que saliera de la zona de confort. Así descubrió que con la performance lograba establecer una disposición de la mente y del cuerpo al exponerse, para entrar en diálogo, para provocar. (Sequeira, 2020).

El uso de la *performance* como práctica artística pasa por la posibilidad de usar el cuerpo no como una superficie completa, sino como un medio para dialogar de otras formas, con las personas de los públicos. Llevar su cuerpo a esos supuestos límites que se entienden en la normalidad para hacer otras conexiones. Con la *performance* además pasan cosas internamente, suceden cosas con unx, desde lo interno hay procesos de cambio. Es una confrontación entre lo íntimo y lo público. Al respecto Lía menciona: “*También de la performance me gusta que está lejos de lo teatral, al ser menos actuado, menos*

⁴³ Creada por Lucy Argueta y Lester Rodríguez, una pareja de artistas contemporáneo. En Honduras no existe ninguna escuela de Artes, solamente hay un carrera de pregrado que forma pintores. En la EAE recibían talleres, labotarios y prácticas más experienciales. donde recibían talleres y laboratorios de prácticas artísticas.

representación y más acción. Y esto, para mí, lo acerca más directamente a los discursos políticos. Se trata más de una presentación real de ciertos discursos.” (Sequeira, 2020, 12:03-10).

Las primeras acciones que realizó eran íntimas porque estaban pensadas desde el lugar del sometimiento de los cuerpos feminizados, en relación a la apariencia, a la menstruación o a ciertos mandatos de comportamiento. También trabajó con el elemento de la sangre menstrual en relación al tabú de la sangre: la hipersexualización de los cuerpos que menstrúan, los vínculos con el deseo por un lado, y por el otro el asco que desata una mancha de sangre menstrual. Trabajó con los relatos de una serie de cuerpos con vulva en sus primeras menstruaciones y a partir de esos relatos construyó un metatexto que leía mientras caminaba en la calle en uno de sus días de más flujo menstrual.

Otra acción que encaja en esta misma lógica fue la moldear su cuerpo dejando de consumir alimentos y realizaba una caminata de 40 minutos para pesarse. Los resultados de esas mediciones es lo que registraba, reduciendo la noción de la corporalidad a cifras que determinan quien encaja en esa noción de cuerpo deseable. *“En ese momento comencé a revisar cada código que producía mi cuerpo a partir de una incomodidad: los discursos de las mujeres sobre sus prácticas, cual es la relación con su cuerpo, qué es lo que se supone que debería estar haciendo, qué hace una mujer creadora”* (Sequeira, 2020, 05:13). Esas preguntas eran las que trataba de responderse a través de esas acciones.

3.2.3.2 La práctica

Es a partir de una residencia que gestiona EspIRA La Espira, que estuvo a cargo de Patricia Belli y Nuria Güell⁴⁴, que Lía comienza a profundizar en estos medios con los que ya estaba trabajando y a leerlos con una mirada aún más politizada sobre su trabajo.

Posteriormente realiza una exposición individual que se llamó *A las niñas buenas no les pasa nada* (2018) en donde reflexiona sobre su interacción con lo público y como eso tiene una carga en lo privado; así sobre cómo los cuerpos feminizados realizan una serie de acciones que implican la modificación de sus cuerpos/mentes con el fin de adaptarse y mantenerse vivas. Allí presenta una serie de video performances que se

⁴⁴ Artista catalana que trabaja desde la enunciación, la crítica o el uso de sus privilegios. Para conocer más de su trabajo y proyectos puede visitar <https://www.nuriaguell.com>

llamaban *Como forjar señoritas* y que muestran algunos de los rituales de feminización más violentos: la depilación, la estética de una mujer, como mover el cuerpo.

También aborda el tema del acoso callejero interpelando a los acosadores: cuando sufría acoso entregaba unas tarjetas en las que se leía una frase similar a esta “Si usted le silva a una mujer en la calle, usted es un acosador. Tranquilo, nosotrxs le podemos ayudar” (Sequeira, 2020). La acción de la frase correspondía a la acción que hubiesen ejecutado contra ella. Y además aparecía un número de teléfono para recibir ayuda. Con ese tipo de trabajos a comenzó a interactuar de forma más directa con las personas en su contexto en el marco de lo cotidiano y comenzó a entender a lxs públicxs de esa misma forma, involucrando al espacio en su proceso.

Posteriormente pone en discusión la pedagogía del poder del adoctrinamiento cristiano en contra de las elecciones libres y alegres de los cuerpos y existencias en su diversidad. Específicamente reflexiona en torno al poder de las iglesias en relación a las normas de género, sobre todo hacia mujeres y niñas. (Sequeira, 2020).

Actualmente, Lía trabaja con la idea de la desmaterialización, que implica el gesto de escavar hacia dentro, de radiografiarse y conectar conscientemente con aquello que la incómoda de su contexto, de sus estructuras. “¿Dónde estoy ubicada yo?” Es la pregunta que guía su práctica de performance de género con la que interviene desde el espacio del juego de la representación. A pesar de que no ejerce una práctica travesti-drag como tal, sí utiliza el cuerpo par problematizar toda la esteticidad de la *performance*, el binarismo, las conductas predeterminadas o estudiadas, la copia, de la copia. Su abordaje de la performatividad es más estético.

Para el Travaret, la acción que llevó a cabo consistió en desmaterializar todas las características generizadas de su cuerpo: aparece desnudx, se rapa, se amarra los senos, se tapa la cara con una media de nylon, desdibujando su rostro, orina de pie y en público y finalmente se envuelve a sí mismx y se consume en figura amorfa. Esto lo realizó en una secuencia de acciones mientras una voz en off leía y se proyectaban fragmentos de *Cuerpo sin Órganos* de Deleuze+Guattari que acompañaban un video que también reproducía lo que sucedía con el cuerpo de Lía. La pieza que hice tenía que ver con desmaterializar, con desdibujar esas características generizadas de su cuerpo y convertir su cuerpo en un agenciamiento con otros cuerpos. Esos ejercicios de desmaterialización la han llevado a

pensar su producción como el resultado de algo colectivo. Al cierre de la acción debe ser cargada para poder salir.



IMAGEN 10: SECUENCIA DE IMÁGENES DE LA ACCIÓN DE LÍA DURANTE EL TRAVARET, MÁS LA IMAGEN DE REGISTRO DE SU ACCIÓN PARA INSTAGRAM. FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE LA ARTISTA PARA ESTE TRABAJO.

Actualmente trabaja en un proyecto que se llama *La Malía trapeadora*. “La Malía no se fía. De nada, ni de nadie”. Un proyecto para hacer música a través de esta “*personaja disidenta que defiende a sus compes*”, afirma Lía (Sequeira, 2020) Realizó un video⁴⁵

⁴⁵ El video aún no tiene un lanzamiento oficial, pero fue presentado durante el Cabaret Transfronterizo, en junio de 2020 y se puede ver en el enlace del *Cabaret Transfronterizo* organizado por OQ con la ayuda de

musical de trap para denunciar la violencia machista, denuncia la violencia del Estado, la negligencia ante los femicidios, y la complicidad de la prensa. Además posiciona su disidencia sexual como un lugar de resistencia para confrontar la normatividad heterosexual que abusa de las corporalidades feminizadas. La traperera es una tortillera disidentia que desde el *trap* se apropia de las injurias tortillera, marimacha, lencha o torta.

La Malía surge de un proyecto musical, experimental, poético, que solo se presentó una vez que se llamó *Un Pedo Sistémico*, para el cual Lía escribió el Trap. Al concluirlo se dio cuenta que era una “manifiesta política, sobre quien soy y quien quiero ser.” (Sequeira, 2020, 38’:16”) Con este personaje puede manifestar una serie de molestias y de afirmaciones desde un lenguaje popular, desde un ritmo popular y contemporáneo. También encuentra la posibilidad de subvertir esos géneros musicales que originalmente están cargados de misoginia, porque es importante también apropiarse de esas músicas y esos ritmos, de la misma forma en que otras mujeres lo están haciendo.

Quizás el video de *La Malía* pueda parecer violento. Efectivamente se trata de un ejercicio de redistribución de violencia a través de una canción. Desde el golpe de estado en honduras ha habido una destrucción completa de toda la institucionalidad, han pasado ya ocho años de dictadura que han dejado el país desmantelado, desbordado con mucha más delincuencia, con crímenes de odio hacia las mujeres y la comunidad lgtbi que son tanto brutales como impunes. Honduras es reconocido actualmente por ser un país que mata a defensores de la vida (la tierra y los derechos humanos). Existe un estado fallido, un narcoestado, con un presidente narcotraficante y un estado militarizado. Siempre ha sido el espacio para los experimentos del Norte, como señala Lía, por eso falla.

Es esa incapacidad de vivir, ese Estado fallido, el que genera esta búsqueda de inventar otras formas de vivir que pasan por espacios colectivos, donde pueda colectivizar sus reflexiones, preguntas y prácticas, estas resistencias lgtbi, y saber cómo podía ser posible una existencia así en este contexto en el que no hay nada. En colectivo es posible hablar de crear redes, de redistribuir recursos, de otras contraexistencias que sean

Managua Furiosa, quienes pusieron la plataforma. Disponible en:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjpiM2gjsnrAhVDx1kKHUI0ArwQwqsBMAF6BAgKEAg&url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2FManaguaFuriosa%2Fvideos%2Fcabaret-transfronterizo%2F1446403068896495%2F&usg=AOvVaw35IJGKKWCEUKj9n8bgup_q

contrahegemónicas. Lía habla de **contrafamilias**, para describir su relación con compes ahora; son ellos con quienes “*yo me he sentido posible, con quienes puedo hablar, con quienes podemos confrontar y plantear las diferentes realidades.*” (Sequeira, 2020, 45:05).

La necesidad de colectivizar su práctica la llevó a acercarse al Movimiento Revolución y Disidencia (MRD) para establecer con ellos la *Escuela de Pensamiento Político Corporalidades, Sexualidades e Identidades Disidentes*. En ese espacio se comenzó a nombrar se como torta discidenta en el 2018. Y le permitió el estudio de las teorías, los conceptos y los referentes del feminismo lésbico disidente, como Ochy Curiel y Monique Witig. Sin embargo fue un espacio fue muy temporal debido a que en él también encontró practicas machistas y racistas, sin embargo de ahí surgió esta contrafamilia con que ahora problematiza sus inquietudes.

Una de las posibilidades de esa colectividad es la crear, inventar, construir. El devenir torcide es una idea con la que juega Lía para describir esa existencia ambigua, no generizada, no definida, no identificada, de la infancia. Luego es la estructura binaria la que se impone sobre ese devenir torcide que entiende el mundo fuera de los códigos pero que poco a poco va siendo formade a partir de ellos. Ese concepto es entonces una invitación a leer y confrontar ese ser infante desde la grupalidad e identificar los procesos con lo que se empezó a aplastar a ese devenir torcide.

3.2.4 NadiA

NadiA (El Salvador, 1985) es artista visual, escritora y travesti. Ganadora del título “Miss Imperial Centroamericana Tropical Drag Queen 2019-2020”. Como gestora ha dirigido FEA (Fiesta Ecléctica de las Artes) junto a Elena Salamanca (2012-2017) y ADAPTE junto a Ronald Morán, evento de intervenciones en espacios públicos en San Salvador (2014 - a la fecha). Desde 2019 co-dirige La Única galería, junto a Caroline Lacey, espacio en el Centro Histórico de San Salvador especializado en el arte y los artistas de Centroamérica y su diáspora. Se identifica más con la palabra marica, desde el sentido de sensibilidad marica, de tradición marica y también por ser una palabra que es bastante reconocida y utilizada a lo largo de América latina.

3.2.4.1 ¿Por qué la performance?

Como artista que se formó en el sistema del arte convencional de El Salvador, la idea de performance significaba algo muy puntual, muy específico y muy rígido; al inicio su acercamiento venía de un lenguaje formal propio de la disciplina visual en la que se estaba formando. A pesar de eso, su producción en ese momento tenía un componente performático, muy íntimo. Al inicio hacía mucho autorretrato, autorretrato en video, que era una serie de acciones absurdas frente a una cámara web de las cuales extraía algunas capturas que posteriormente editaba. Era un proceso muy personal del que lo que quedaba públicamente era una imagen digital. Sin embargo todo se originaba de unas imágenes performáticas.

Dentro de su carrera como artista visual, Julio Sequeira, pintor nicaragüense radicado en El Salvador se convirtió en una influencia y un referente artístico. Desarrollaba su trabajo alrededor de dos temáticas: una corriente costumbrista y otra más mística que además tenía una producción performática y otra literaria. Este pintor formó parte de El Laberinto, la galería salvadoreña que se convirtió en un oasis político y creativo durante el conflicto armado. Se trata de una figura enigmática con la cual NadiA dialoga a través de sus ideas (Sequeira, 2020, 12:26).

La poesía también es un espacio que le permitió a NadiA explorar la performatividad, aunque de una manera más tímida, cuando los recitales de poesía se convertían en espacios de lectura performática, acompañada de elementos sonoros y visuales. Aún en la timidez de estas acciones había mucha potencia ya que ese tipo de eventos eran una necesidad desde el punto de vista de la disrupción.

Gracias a esos espacios de la poesía NadiA se vinculó con Ricardo Lindo, un poeta salvadoreño de otra generación, representante del Canon que después de muchos años decidió publicar su identidad homosexual, y al mismo tiempo estuvo muy cercano de las juventudes y de sus propuestas.

Posteriormente NadiA comenzó a manipular imágenes, generando un travestismo digital, que nunca se manifestó en su cuerpo si no que sucedía solamente en la imagen digital. Existía cierta resistencia de llevar esa performance al cuerpo porque no sabía si estaba preparada para ingresar a ese espacio, y ese travestismo digital se sostuvo mucho tiempo. Gracias al Ru Paul Drag Race inicia un boom alrededor del travestismo que

permitió una visibilidad travesti creciente y que ha permitido entender el travestismo de múltiples maneras, lo que le permite ingresar a ese espacio desde un lugar más seguro. (Sequeira, 2020).

3.2.4.2 La práctica

Su práctica inicia de una forma convencional, con el lip sinc, la indumentaria y la canción pop, hasta que genera esta persona de NadiA con quien ingresa en una etapa más performática de su producción. Con el travestismo juega con la mirada de la gente hacia la otra, en relación a los roles que la gente acepta o sigue dentro de las jerarquías sociales. Anteriormente, con la persona de Nadie llevó a cabo algunos ejercicios de collage en los que modificaba elementos de la identidad y de su propia iconografía. Como Nadie jugaba a adoptar la pose del artista visual contemporáneo centroamericano *queer*, con cierta forma de travestismo por eso mismo, que aún hoy continúa explotando mucho en relación al contexto social. Con NadiA se profundiza más claramente ese ejercicio de performance de género, así como en lo absurdo y lo hilarante, si utiliza canciones, les cambia la letra por ejemplo. (Sequeira, 2020).



IMAGEN 11: PRESENTACIÓN DURANTE EL TRAVARET, CIERRE DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN COSTA RICA, 2019. FUENTE: INSTAGRAM DE NADIÁ CON LA AUTORIZACIÓN DE LA ARTISTA.

Desde 2017 desarrolla un proyecto fotográfico que también es travesti el cual lleva a cabo con su amiga y socia Caroline Lacey llamado *Reina del país más violento del mundo*⁴⁶ y está formado por veintidós imágenes y sus respectivos textos. La apuesta del proyecto es que ambas van a interpretar un papel, el papel que el mundo espera de ellas en este tipo de relación. Es un travestismo implica asumir estos personajes y llevarlos hasta el extremo de la performatividad. Ambas construyen una especie de docu-ficción en la que asumen, interpretan y explotan un rol identitario. La fotógrafa blanca del Norte que viene al tercer mundo a retratar a la travesti pobre salvadoreña que habita uno de los países más violentos del mundo.

El proyecto consistía en jugar esos dos papeles para realizar un ensayo fotográfico en la que montaron y diseñaron una iconografía desde la *porno miseria*, para construir cierto tipo de imágenes, con el fin de que un público acostumbrado a consumir ese tipo de imágenes fuera capaz de reconocer/identificar lo que le provoca esa imagen. Eso que provoca la imagen es resultado de un prejuicio que ambas querían explotar.

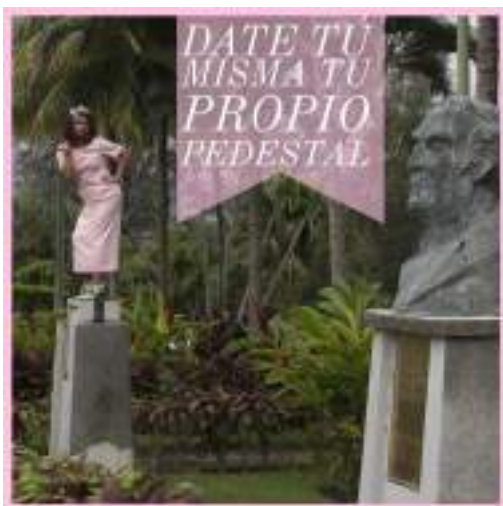
Cada fotografía del ensayo está acompañada por un texto que refuerza la reacción y el prejuicio ya que está redactado de forma amarillista y sensacionalista para relatar la vida de una persona de la disidencia sexual en Centroamérica. La historia que se cuenta es la historia de NadiA pero con un sentido que genere emotividad. Al lado de ese texto, se colocan datos duros, cifras relacionadas con la vida de las personas trans en El Salvador. De esa manera el ensayo contiene tres capas de información, que pueden ser por un lado filtros o ruido para interpretar esa información.

Una segunda parte del proyecto consiste en enviar el ensayo a certámenes de fotografía y otros concursos, pues el objetivo final del trabajo es generar la crítica hacia cierto sector de la prensa y el fotoperiodismo que genera toda una economía en torno al dolor que es muy violenta, desde la explotación y la comercialización. Es una economía que se genera a partir de imágenes de vidas de sufrimiento y dolor, de personas en condiciones de fuerte desigualdad, que están poniendo sus historias, sus vidas, pero que nunca van a verse beneficiadas por esa economía.

El fotoensayo fue aceptado en algunos certámenes y en algunos espacios y de hecho

⁴⁶ El fotoensayo se puede observar en la página web de Caroline Lacey, “Reina del país más violento del mundo, 2017. <http://www.carolinelacey.com/queen-of-the-most-violent-country-in-the-world/c3p6uxsaeswmj0a4qb9x3n7yq8vwgz>

ya realizó algunas exposiciones dentro de esos contextos. A continuación sigue estudiar las imágenes enviadas en función de las aplicaciones a esos concursos, para comprender y analizar el trasfondo de esa aceptación y de la recepción positiva del proyecto. Lo cual culminaría con una develación de aquello que está La tercera fase sería exhibir todo el proyecto en su totalidad, develarlo, desmontarlo, y narrar la intencionalidad original, las problematizaciones, los cuestionamientos. (Sequeira, 2020).



IMÁGENES 12 Y 13: FOTOGRAFÍAS REALIZADA PARA EL FOTOENSAYO DOCUFICCIONAL “REINA EN EL PAÍS MÁS VIOLENTO DEL MUNDO”. FUENTE: TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON AUTORIZACIÓN DE NADIA.

Tanto el texto como las imágenes señalan temas que están presentes dentro de la realidad salvadoreña: la violencia del Estado, la violencia de las pandillas, las dificultades para la subsistencia de una mujer trans, los crímenes de odio, la negligencia de la policía, la presencia cotidiana de armas, el acoso que sufren los cuerpos disidentes en el espacio público, el machismo intenso de la sociedad; también se menciona por supuesto, el tema del reconocimiento de la singularidad de NadiA y las pseudo terapias de cura que se ofrecen para toda la población no heterosexual. También se menciona el poco uso del espacio público del que disfrutaban las personas en El Salvador y en contraste, la función en el ocio y el entretenimiento que tienen los centros comerciales, producto de la enorme influencia cultural de los Estados Unidos, de la cual también surgen los Centros de llamadas y una cultura consumismo. De también misma relación también se menciona la migración y la enorme cantidad de remesas que ingresan a El Salvador producto de esa economía. Se

menciona también el tema del mestizaje y de la ancestralidad indígena y las condiciones de marginalización y violencia a las que se ha visto sometida esta población

En relación a la memoria de la disidencia sexual en El Salvador y las investigaciones que se están llevando a cabo, Amaral Arévalo continua realizando descubrimientos interesantes. Se trata del hallazgo de un testimonio de lo que hoy llamaríamos una mujer trans que vivía y existía en El Salvador y respondía al nombre de Juliana Martínez. Este hallazgo es muy importante, no sólo para la memoria de la disidencia de género, sino también porque, es frecuente que los discursos de odio contra la población no heterosexual, hacen referencia a la importancia de la cultura homosexual, como algo más que nace en Estados Unidos y que apropiado por las generaciones más jóvenes. Pero esta amplia investigación que Arévalo está llevando a cabo, arroja luces para refutar con pruebas concretas cualquier discurso que intenta afirmar que las personas salvadoreñas LGBTI han sido un resultado de la influencia de ideas y corrientes de pensamiento extranjeras contemporáneas. Las fuentes primarias que este historiador ha revisado, muestran la existencia de personas salvadoreñas que no se reconocen dentro del binario, en diferentes momentos históricos, *“las cuales han estado siempre bajo condiciones de discriminación, persecución, tortura y asesinato debido a su orientación sexual, expresión o identidad de género.”* (Arévalo, 2018)

Ella fue detenida y encarcelada por la policía por estar en la frontera de los géneros, por identificarse como mujer aunque, posiblemente, su sexo biológico fuera diferente. Es positivo porque se puede interpretar que ella tenía aceptación dentro de su comunidad, así como un reconocimiento por su autopercepción y su forma de nombrarse. Además es interesante que vivía como mujer y realizaba las tareas que a ellas se les asignaban socialmente. Lo más interesante de esa conversación es el uso del término “común de dos”, su manera de narrarse, que además genera más preguntas, en relación al origen, al uso, etc. y que es lo más cercano que se ha encontrado en El Salvador, para hablar de un concepto de nombre la disidencia. (Ibíd.)

A continuación se reproduce un fragmento de la conversación sostenida entre Juliana y la policía:

Inquirimos sobre su estado, sexo y costumbres y nos dijo: Me llamo Julián Martínez, pero soy más conocido en mi pueblo por Juliana. Tengo 39 años de edad y soy de oficios domésticos.

-Pero hombre – le dijimos – por qué eres de “oficios domésticos”?

-Porque esos son mis "quehaceres". Yo lavo, plancho, crío gallinas y he tenido en las haciendas el oficio de molendera.

-Bueno ¿y oficios de hombre?

-No señor. – Son muy pesados para mí.

-Pero entonces, dime la verdad, qué eres tú: Hombre o Mujer?

-Yo soy común de dos, señor.

-Pero hombre, cómo va a ser eso?

-Pues vea usted. – Yo soy hombre, por que soy hombre; pero no soy hombre; ni nunca lo he sido, no quiero serlo.

Sin salir de nuestro asombro, volvimos a preguntar: ¿ Y has tenido algún amor en tu vida?

-Si, señor. Pero no con mujeres. – Yo he sido honrado. No me han gustado nunca las mujeres.

-Y de dónde eres Juliana?

-Soy de San Ildefonso, de este departamento de San Vicente.

-Dime y toda tu vida has sido "Así"?

-Si, señor. – Desde pequeño he sido común de dos. He vestido mucho tiempo de mujer y sólo porque las autoridades me obligan, me visto de hombre.



IMAGEN 14. IMAGEN DE ARCHIVO ENCONTRADA POR AMARAL ARÉVALO COMO PARTE DE SU INVESTIGACIÓN POR LA GENEALOGÍA DE LA DISIDENCIA SEXUAL EN EL SALVADOR. FUENTE: ARÉVALO, A. 2018. "JULIANA MARTÍNEZ: UNA MUJER SALVADOREÑA TRANS DE 1940." EL FARO.

3.2.5 Gatía Cerota (Lucía Rosales)

“¿Sólo porque yo tengo este cuerpo grande no puedo hacer lo mismo que las otras?”

Activista, performer, drag queen pansexual y nutricionista irreverente. Explorar su contexto social desde el travestismo/performance y desde la problematización del lugar de

las mujeres en los movimientos de la comunidad LGBTQ+. Es además una mujer cis haciendo drag transformismo, performance político, buscando espacio propio y la única que no estudió una carrera artística propiamente. Su práctica pasa por identificar esas estructuras discriminatorias, al ser capaz de transitar diversas experiencias desde su performatividad.

3.2.5.1 ¿Por qué la performance?

Su acercamiento al performance tiene mucho que ver con su relación con su hermana que es nueve años mayor, es lesbiana y quien la introdujo al mundo del activismo, de las marchas, y a espacios de la comunidad lgtbi+ de los que ella participaba como espectadora. Cuando Lucía ingresó a este mundo comenzó a tener contacto con mujeres que hablan de cuerpos, erotismo, sexualidad. Comencé a tener contacto con estos espacios de performance y travestismo. Fue hace dos años que entró en contacto profesional con personas que hacían drag y comenzó hacer vínculos con transformistas. Carmen Monoxide, una drag reconocida, fue su maestra de maquillaje y de la cultura del transformismo. (Sequeira, 2020).

En relación a las experiencias vitales, Lucía reconoce que desde que tiene consciencia de ciertas conductas asociadas al género, comenzó a trabajar en torno a su performatividad. Luego conocer a mujeres dentro de la performance fue muy determinante. En común, todos sus referentes, artísticos o de la cultura pop, tenían en común que se situaban a los márgenes normativos, tenían una apariencia rara e interesante y mezclaban intereses políticos y personales.

Su formación en teorías feministas, así como su experiencia de vida entre mujeres son estructuran el contenido y la conceptualización de su trabajo. Algunas feministas de la segunda ola como Audre Laurde, Judith Butler, fueron referentes políticas para Lucía, a pesar de que actualmente hay cosas que se ampliado o se han puesto en cuestión sobre esas miradas feministas. Pero sin duda, la comprensión de los temas políticos desde esa perspectiva feminista fue clave para ir comprendiendo el Cis-tema político, económico e identitario. (Sequeira, 2020).

El trabajo estético, erótico, espectacular de Gatía tiene su origen en reflexiones sobre las demandas de las normas de la corporalidad sobre los cuerpos feminizados. Desde

pequeña su madre la señalaba si tenía sobrepeso y la hacía someterse a dietas o le decía que debía bajar de eso. Su madre también había tenido problemas de sobrepeso y esto la hacía asumir esas estrategias de belleza hegemónica, para evitarle sufrimientos por no encajar en el modelo. (Sequeira, 2020).

El hecho del sobrepeso limitó la infancia de Lucía de niña a hacer lo que esas mujeres que admiraba hacían. Pero gracias a los feminismos y a la libertad frente a las normatividades del género que encontraba en esas lecturas, su corporalidad dejó de ser una limitación. El acercamiento a las disidencias, a artistas disidentes, a cuerpos disidentes, a ideologías disidentes, fue lo que la hizo pensar que sí era algo posible para ella, jugar desde ese lugar.

Los elementos con los que juego vienen de muchos lugares, algunos de la academia, otros de la vida, de la experiencia, y otros de la experimentación. Todo lo que hago está muy pensando desde el cuerpo, desde la apropiación y desde donde lo estoy situando. Además el sentido de colectividad, de personas que me acompañan en este camino, me da muchas fuerzas para hacer y seguir haciendo, porque no estoy sola. (Sequeira, 2020, 37:03).

Gracias al feminismo descolonial comprendió que la estructura académica produce ciertas violencias para ciertas existencias: niega epistemologías, niega prácticas, niega posibilidades. Y esto la hizo cambiar de perspectiva sobre el arte como un espacio rígido y academicista.

La validación desde la honestidad y desde la experiencia personal se convirtió en algo importante, así como la falta de referentes en corporalidades grandes fueron los impulsos necesarios para hacerse visible, porque le parecía importante mostrar su existencia, como una forma de mostrar esas posibilidades de existencia a otras con corporalidades que tampoco encajaban. “Yo quería hacer con mi cuerpo lo que veía a esas mujeres hacer con sus cuerpos, no lo hacía porque me daba miedo no tener el cuerpo. Sólo porque tengo este cuerpo grande no puedo hacer lo mismo que las otras? (Sequeira, 2020, 12:08) Los feminismos le resolvieron las dudas y le brindaron respuestas.

3.2.5.2 La práctica

El *drag* es el espacio en que ha desarrollado su trabajo y a raíz de empezar a hacer *drag* adquirió herramientas para poder hacer otras cosas más performáticas. La diferencia entre el *drag* y la *performance* la identifica en el tono. Su práctica, previa a la residencia de travestismos, parecía situarse solamente en el lugar del espectáculo. Con el Trabaret asumió el reto de enunciarse como una mujer mestiza a partir del uso de cierto simbolismo.



IMAGEN 15: GATÍA EN SESIÓN DE FOTOS SOBRE SU TRANSFORMISMO. FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE LA INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.

La práctica *drag* puede entenderse como un proceso collage a partir de fragmentos femeninos y masculinos que actúan conjuntamente en las singularidades e impiden una construcción unívoca de la sexualidad. los *drag queen*, *drag king*, travestismos y otras maneras de vestir, maquillar, acicalar y presentar el cuerpo, nos hablan de plasticidades móviles y de cuerpos que no desean ajustarse más a la heteronorma. Por esto resignifica los procesos de musicalización y feminización. Para Camilo Cabello las construcciones locales de lo *drag* tienen diferencias culturales profundas y límites en su espacio de acción local. Reconoce la potencia de lo performativo en su capacidad crítica, en su agenciamiento desestabilizador y su posibilidad de revisión de los estándares que dominan el cuerpo. “*Lo drag ampliado como un ejercicio disidente y terrorista que cuestione y demuestre la vulnerabilidad de cualquier construcción sexual, ficcionada o no*”. (Cabello, 2011, 128).

Ser mujer cis y saber utilizar la performatividad de la feminidad, garantiza privilegios, pero no garantiza comodidad ni felicidad. Gracias a su práctica drag ha logrado reconocer la repetición de ciertos roles de género entre parejas de mujeres y dentro en vínculos sexoafectivos diversos (Sequeira, 2020). También, a pesar de no nombrarse como una persona de género fluido o de transitar lo trans de forma permanente, sí ha desarrollado una consciencia clara en torno al cuestionamiento de la performatividad de género que precisamente es lo que detona una práctica travesti. La disidencia sexual implica la articulación de prácticas y reflexiones teóricas que poseen la capacidad de apropiarse de la norma hegemónica, de generar una copia fallida de esa normalidad y de proveer una re-interpretación capaz de permear los cuerpos.

El travestismo ha sido una posibilidad de jugar con el género, a través de la forma en que es percibida o a través de la forma en que se proyecta. Son herramientas que le ha dado herramientas para devenir singularmente en el día a día. También en la relación con el público intentan provocar, cuestionar.



IMAGEN 16: GATÍA EN DRAG KING. EJERCICIO DE MAQUILLAJE Y TRANSFORMACIÓN. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.

De la misma forma ha podido experimentar y cuestionarse si ser mujer cis es un privilegio realmente. Implica asumir una serie de cosas, adaptarse, acostumbrarse a lo que se ha nombrado como los deseos y las posibilidades de una mujer o de un cuerpo con vulva. “¿Cómo sería mi existencia si no me hubieran colocado la etiqueta mujer?” El travestismo es la posibilidad de responderse esa pregunta, porque es transitar todos los espacios,

observan todas las reacciones, las respuestas y las actitudes de las personas hacia ella en relación siempre a su performatividad. Esto se debe a que la disidencia sexual es una matriz de interpretación que penetra o irrumpe los cuerpos, indistintamente de su devenir sexual.

Otra cosa que ha habitado en sus tránsitos es que las expresiones de feminidad están sujetas a lo público, donde otros cuerpos, usualmente masculinos, tienen cierto poder sobre ese cuerpo feminizado. Cuando la expresión de género que muestra es ambigua ha percibo mucho más respeto en su corporalidad. Estas acciones las ha experimentado en espacios disidentes, lo que le permite también cuestionar la misógina en el lugar supuestamente seguro. (Sequeira, 2020).



IMAGEN 17: GATÍA EN MAQUILLAJE Y DRAG PREVIO A UN SHOW, 2019. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.

Su pieza consistía en una caja en el escenario con una cámara adentro que proyecta en una pantalla lo que sucede en la caja. Además de la proyección se da la lectura de un poema que escribió su hermana a partir de los diálogos que sostenían desde que Gatía llegó a la residencia. Finalizado el poema se observa a Gatía encerrada, desnuda e imposibilitada para salir por sus propios medios, al tiempo que cantando Alma Mestiza de Rebeca Lane. Sus amigas de la residencia se acercan al final para ayudarla a salir y vestirla, como un

acción de cuido colectivo, de apoyo colectivo, de comunidad.

El trabajo sobre el mestizaje en su práctica, también proviene de un lugar muy personal, en relación a la experiencia de su familia, pero ese lugar personal se ha convertido en espacio vinculando con lo colectivo en el que se comparten experiencias diversas, así como esa misma sensación de no pertenecía a ningún espacio. En Guatemala, la racialidad está asociada a la clase directamente. La brecha de desigualdad; está presente en espacios muy pequeños, en pueblos que tienen una sola escuela, o incluso en una misma familia las situaciones económicas varían.

Siempre existió mucho rechazo de parte de la familia de su mamá hacia la familia de su papá. Su abuelo paterno es quiché y su abuela paterna es garífuna+italiana; los rasgos de casi todos los miembros de esa familia son indígenas. El abuelo materno era mestizo y la abuela materna era española. El tema de esa herencia española se volvió muy importante para su familia, el rastreo de esa herencia de forma material y simbólica. Por un lado su familia materna les da mucha importancia al linaje español y a la radicalización y por otro, su familia paterna se siente muy orgullosa de su pertenencia indígena. En su familia se materializa la realidad guatemalteca en relación al mestizaje y la discriminación. (Sequeira, 2020).

El mestizaje ha sido en su caso un camino de reconocimiento y de identificación, porque no se reconoce ni en la familia de su mamá, ni en la familia de su papá, su experiencia de vida no ha sido como una mujer indígena.

La otra pieza la llevó a cabo en la Bienal en Resistencia (2019), un evento independiente, gestado por dos colectivos, poco dinero y todas las ganas del mundo de que sucediera. Esta fue una pieza dedicada a la izquierda guatemalteca como una crítica al machismo que Lucía reconoce en las historias de las mujeres de su familia que participaron de la guerrilla durante el conflicto armado. Mucha misoginia, abusos, violaciones, discriminación. Dentro de ese contexto realizó entrevistas a tres mujeres de su familia en las que extrajo momentos que hablaban de violencia patriarcal contra las mujeres o en contra de las disidencias. Con esos fragmentos realizó un video en el que se mezclaban esos textos, con imágenes de archivo del conflicto armado, con imágenes de mujeres. Mientras el video se proyectaba, Gatía, vestida en traje de fatiga, se cubría el cuerpo con carbón, al tiempo que hacía el lip sinc de *Sur*, de Ana Tijoux.

El carbón es un símbolo de suciedad, de estar escarbando en lo sucio, de estar “embarrándose” en un conflicto que es tanto familiar como nacional. Un conflicto que pareciera estar en el pasado, pero más bien continua presente, vivo, dictando acciones y experiencias que se construyen hoy en día.

La crítica a la izquierda misógina que no es capaz de autoevaluarse y que aplasta, también desde la ortodoxia a otras formas de ser y existir, es parte del ejercicio de cuestionamiento constante que ejerce a partir de su corporalidad.

En relación a la disidencia, el devenir y la identidad bajo la cual se nombra, Lucía se identifica como tortillera o como lesbiana feminista. En tortillera encuentra una recuperación en torno e a la multiplicidad de relaciones que existen entre las mujeres, no solamente en términos sexoafectivos, sino también en relaciones entre amigas, desde el activismo, o en términos sororarios.

3.2.6 Johan Mijaíl

“El colonialismo es la negación al derecho de poder imaginar otra cosa”

Nace en Santo Domingo, República Dominicana, 1990. Escritora y performer. Estudió Periodismo. En 2011 publica el libro de poesía ilustrada “Metaficción” y participa en la película “Sister” del Colectivo Lewis Forever en la ciudad de Berlín, Alemania. En 2014 publica “Pordioseros del Caribe” y en 2016, junto Jorge Díaz del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS), publica “Inflamadas de retórica. Escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad”, ambos por Editorial Desbordes. (Operación Queer, 2020.)

Johan describe su práctica como activismo político que va al espacio del arte a buscar herramientas que permitan comunicar ese activismo. Es un activismo de la presencia del cuerpo en el cotidiano a través del afro, la peluca, las uñas pintadas, la túnica y la incomodidad + las miradas que genera. Su práctica está siempre en diálogo con las personas a su alrededor.

Encontró en el periodismo un espacio en la escritura que podía funcionar de una forma más profesional, porque desde la infancia se había iniciado en la escritura gracias a

un programa estatal que apoyaba la formación de escritura creativa. Su participación de estas actividades posibilitó que esa corporalidad rara para el sistema educativo pudiese sobrevivir esa normalización desde el espacio académico de la excelencia. “*Ser la mejor de todas como dice Sontag*”. Ya en la universidad empezó a realizar un ejercicio de escritura en torno a espacios y contextos vinculados con la noche y con la vida bohemia, además comenzó a leer a Rita Indiana y a Ana Gorla, quienes desarrollan la poesía desde un lugar menos tradicional e involucran la corporalidad. (Sequeira, 2020).

3.2.6.1 ¿Por qué la performance?

Las primeras exploraciones performáticas las realizó de la fotografía: captaba imágenes con las que luego construía los textos. Comenzó a entender la poética de la escritura en relación a las cosas que observaba y experimentaba. Luego, con la posibilidad de salir de Dominicana y conocer otro contexto como el europeo de Berlín, recibió interlocución frente a su trabajo, pero además, gracias a esa mirada de las otras pudo identificar y reconocer su trabajo como artístico, performático, desde la escritura. Ese reconocimiento externo fue muy importante porque, en un ambiente tan precarizado y en construcción de la singularidad tan desde la marginalidad, es difícil imaginarse existiendo desde espacios creativos. El encontrar un espacio seguro de reconocimiento le permitió profundizar en su práctica.

En Dominicana se involucró con una colectiva de artistas lesbianas llamada “Coliactivo” con la cual se pudo introducir en la escena artística local. Con ellas publica una primera librilla *Metaficción*. La presentación se llevó a cabo de forma performática. Posteriormente tomó un taller con Josefina Báez, con quien obtiene herramientas específicas de autonarración y sobre negritud; la metodología de Báez denominada *performance autology* apuesta por cuidado del cuerpo que se interviene porque se entiende ese espacio de la intervención como algo que permite acceder a lo divino, a lo sagrado. La acción como espacio ancestral donde se interrelaciona la cosmovisión negra, el reconocimiento de los procesos coloniales y la activación de lo religioso en sus procesos. También aporta una concepción del cuerpo desde la psiquis y una reflexión en torno a ser mujer desde lo subjetivo y desde lo político. (Sequeira, 2020).

La relación con esas mujeres es un factor que construye la singularidad de Johan.

También le enseñó formas de trabajar y de crear en la que los límites se desdibujaban. Esa confusión entre performance y escritura, ese juego, es definido por Johan de esta forma:

“la construcción de esas imágenes está atravesada por un deseo de escritura de un cuerpo, la inscripción de un cuerpo en imaginaciones que le permitan habitar el presente desde la materialidad y la literatura del cuerpo: un cuerpo que no es heterosexual, que no es blanco, que resiste ciertos disciplinamientos en torno a las maneras de entender como habitar la vida” (Sequeira, 2020, 18:34).



IMAGEN 18: SESIÓN DE FOTOS EN SANTIAGO, TÚNICA, AFRO Y MAQUILLAJE, 2018. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.

En Dominicana se llevaban a cabo uno festivales de performance organizados por Elival Monte, preformista histórico y fundamental. En este espacio conoció a Charo Oquet, una artista dominicana radicada en Miami, donde tiene una galería. El trabajo de esta artista explora lo caribeño desde un cuestionamiento de la blanquitud en los espacios más

tradicionales del arte. Gracias al vínculo con Charo, Johan entra en contacto con otrxs artistas y curadores de performance de varios países. Entre esos, conoció al curador de una Bienal de Performance chilena llamada “Deformers”. (Sequeira, 2020).

Gracias a ese contacto, Johan viaja a Chile y después de una serie de infortunios afortunados participa del Festival de Performance Posta Sur en 2011, el cual se llevó a cabo en la ciudad de Temuco, donde conoce a artistas de la performance de origen Mapuche. Al mismo tiempo, el vínculo que había establecido desde Dominicana, permitió que conociera otros artistas y otras prácticas artísticas relacionadas con la performance. Y se reconoció en temáticas relacionadas con el exilio y la migración. Ese periodo de tiempo es lo que Johan nombre como su escuela, su formación, en torno a las políticas del cuerpo y la radicalidad del cuerpo para poder generar acciones.

Según comenta la propia Johan, la presencia de ese cuerpo negro y marica en los espacios culturales era algo muy particular en Santiago. Previo al terremoto de Haití en 2008, prácticamente no existían corporalidades afro en ese país, y como consecuencia de ese evento hubo una migración masiva de haitianos a Chile. Entonces, los cuerpos negros que transitaban la ciudad existían solamente en los espacios de servicios más básicos y esenciales (seguridad, limpieza) o como parte de la economía informal. En ese momento de transición es que ese cuerpo negro se presenta, con cierta forma de leer y con cierta forma de querer ser leída, lo que hizo de su presencia ahí, algo muy particular. (Sequeira, 2020)

Ese viaje, que originalmente era por un año, se convirtió en toda una época de ocho años de residir en Chile. En un primer momento, su trabajo sobre la performance tenía que ver con la existencia de sus cuerpo negro en el espacio desde el aparecer, el simplemente estar. Después de conocer la CUDS pudo vincularse a ese activismo crítico y a todo el contexto feminista y transfeminista en Chile, incluidas Nelly Richard y Pedro Lemebel. Toda le escena creativa y política chilena de las décadas de los ochentas y noventas. Desde el Centro a la escena central del Sur, al espacio de los grandes referentes de la disidencia sexual. Así participó de múltiples actividades artísticas, lecturas de poesía y espacios de gestión.

3.2.6.2 La práctica

A partir de la metodología de Josefina Báez, Johan comienza a construir la suya propia. Extrapola la concepción de trinidad de Báez, al cuerpo; habla de defender el cuerpo como una trinidad: como presencia, como materialidad, como organismo y el conjunto de esa trinidad es una significación. Las palabras no permiten expresar lo que quiere decir el cuerpo, y entonces se necesitan otros recursos, como los performáticos, para poder decir. (Sequeira, 2020).

Johan también reconoce como las experiencias de esas mujeres que le han acompañado en su proceso formativo, le han generado una estructura desde la disidencia, la radicalidad y lo afrodominicano en lo global. También apunta lo relevante que ha sido, no solo tener esos referentes, sino conocerlas, haber sido cercano desde lo afectivo, porque los espacios de la disidencia inician casi siempre en solitario.

Un concepto que plantea es el de literatura del cuerpo. Hace referencia a esa pérdida de límites entre la escritura y la performance. Entiende la acción como escritura. *“El cuerpo es un texto, la sexualidad es un texto, la acción es intervenir esa escritura utilizando el lenguaje de la performance.”*(Sequeira, 2020).

También Johan habla de travestismo Cultural, que le asigna un sentido performativo a su sexualidad y a su comprensión del género. No se trata del travestimo tradicional en el que donde se da un disciplinamiento del cuerpo a partir de la indumentaria, del gesto, del maquillaje o la peluca. Desmantelar el mestizaje y la latinidad como aparatos coloniales. Desarrollar una escritura situada desde nuestras experiencias.

Travestismo cultural es un devenir travesti en la escritura y en la inscripción de un cuerpo que disloca la concepción colonial del género y del binario. Hago las cosas porque me da la gana pero también porque voy cambiando. Las escrituras y las acciones son los archivos, el registro, de eso que va quedando de ese espacio de supervivencia. (Sequeira, 2020, 56:37).

Todas esas experiencias formativas la han llevado a interesarse por el espacio de lo político y de la política en el arte. Enunciarse desde la presencia de un cuerpo históricamente oprimido, menospreciado que ahora es colocado en el centro de una reflexión de lo visual y de la literatura. Actualmente la materialidad no es un preocupación en su producción; su trabajo más bien circula en relación a su existencia y su sobrevivencia

en una cultura heteronormativa, racista y clasista. Saber el cuerpo como algo que está vivo y que cambia y que además puede ser un espacio de experimentación. “Que las otras me vean cambiando, ese es mi proceso creativo. Conversar, construir la experiencia. Sin la experiencia no hay construcción ni aprendizaje. Es necesaria para el cambio.” (Sequeira, 2020, 1:05:34)



IMAGEN 19: JOHAN EN UNA ACCIÓN PERFORMÁTICA ESCRITURAL DENOMINADA POÉTICAS ANALES Y AMOR VEGETAL, 2016. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.

Sobre el presente y la región, Johan reconoce que hay un movimiento interesante de levantamiento de otros archivos disidentes, desde diferentes territorios se están construyendo esas mismas líneas sobre las genealogías, y sobre sus propios contextos. Johan nombra a ese proceso de recuperación de la memoria como la creación de archivos de la afectación travesti. Johan misma siente la necesidad de comenzar a escribir sobre esa memoria que no está escrita, generar esos archivos de afectación para reflexionar también en torno a la raza y al género. Con este fin ha desarrollado el proyecto Catinga Ediciones. La intención es poner a circular imágenes y escritura de corporalidades de la comunidad *lgtbiq*

que sean personas afrodescendientes. Es un proyecto de recuperación de la memoria que busca instalar una manera de pensamiento afrocentrado en torno a corporalidades que han sido inviabilizadas por los procesos coloniales que solo dan cabida a una sociedad heterosexual y blanca. (Sequeira, 2020).



IMAGEN 20: AFICHE DE CATINGA EDICIONES PARA INVITAR A UN EVENTO VIRTUAL EN JULIO PASADO. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN

La idea de que sea un proyecto editorial es poder realizar otras lecturas desde una mirada de género y de disidencia, a corporalidades racializadas y feminizadas que han marcado la historia de la literatura y las artes en Dominicana. Intervenir incluso desde la ficción, el pie de página, la cita, la especulación, para poder reconstruir esas palabras que generen pertenencia y existencia. Un ejemplo de esta es la historia de Aida Cartagena Portalatin quien construye una memoria feminista desde los espacios creativos de la literatura y también desde lo queer. Su presencia se inserta en espacios hegemónicos y a pesar de su editor es la madre queer de la nación. Aida era la única mujer perteneciente a la generación más influyente del siglo XX en la literatura dominicana, denominada la Poesía Sorprendida. Escribió un texto fundamental para entender literatura feminista en ese contexto: “Una mujer está sola”. Así como la novela más representativa del siglo XX que se llama Escalera para Electra. (Sequeira, 2020).

Sin embargo otro de los objetivos es también visibilizar las escrituras actuales, locales, porque esas mismas escrituras hablan de la memoria, de referentes, de esas

corporalidades invisibilizadas, que reaparecen a través de su propia corporalidad. Desde la escritura se construyen momentos de acompañamiento político. Recordar que son cuerpos que se han relacionado históricamente con la crisis, con el contagio, con la muerte, con la vulnerabilidad. Reconocer y compartir ese dolor que es común y luego extender esas sensaciones a un espacio de travestismo, pero entendiendo el travestismo *“como el encuentro y el desencuentro de esas cosas que nos mueven, pero para generar otra cosa”* (Sequeira, 2020, 1:13:04), es decir, como realmente un espacio de transformación política.



IMAGEN 21: FOTOGRAFÍA TOMADA DURANTE EL TRAVARET, CIERRE DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN COSTA RICA, 2019. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA PARA ESTA INVESTIGACIÓN.

Johan cuestiona el concepto de identidad, tanto como proceso histórico, como proceso de construcción individual. Apela más a esa imagen del tránsito, el travestismo, el devenir, el poder ser otra cosa siempre. Provocar imaginaciones, producirlas más allá del espacio de la metáfora o de la imagen. Entender esas imaginaciones como un proceso corporal que deriva de una experiencia compartida *“estoy acá porque otras han sido”*. (Sequeira, 2020).

Johan también apela a esa misma imaginación para la construcción de una escena de arte contemporáneo en Dominicana, dirigida a artistas jóvenes, disidentes y racializados. Una escena es necesaria para producir experiencias y las experiencias son necesarias para construir un lenguaje. Si las disidencias y las existencias al margen aún no son nombradas, es necesario comenzar a construir visibilidad, representación: los cuerpos deben ser vistos para hacerse una idea sobre que es disidencia sexual.

3.3 Los Discursos

Para todas estas artistas existe un vínculo directo entre su práctica y su existencia. La *performance* no es sólo una herramienta artística, es la comprensión de una categoría, la de la performatividad, que es llevada al espacio de reflexión cotidiana acompañada de un proceso de pensamiento crítico y artístico. Es por esto que la práctica de todas sucede desde la autoreferencialidad, desde el habitar la experiencia personal y hacerla pública con el uso de herramientas artísticas.

3.3.1 La disidencia

Ninguna de estas artistas entiende su identidad como *queer*, pues ese concepto anglosajón es limitante para las realidades que acá se mencionan. La categoría que todas utilizan es la de la disidencia sexual o corporal, o desde la no conformidad genérica. En este sentido hay un rechazo a la categoría del Norte y una asunción de la categoría del Sur. Sin embargo, el contexto y la realidad, llenan de matices esa categoría.

Entienden la disidencia como una posición política que no solo parte del cuerpo sino de pensarse e imaginarse esas otras posibilidades de existir. Todas se identifican más con la noción de devenir que con la de identidad: leen en sus cuerpos tránsitos y preguntas, leen contradicciones y ambigüedades. No se asumen desde una categoría sino desde los procesos continuos y cotidianos de transformación y autoconocimiento. Además todas apuestan a esa reflexión sobre la ficción política para construir su realidad disidente, para fugar el presente violento y desesperanzador; o para forjar caminos y movimientos colectivizables.

Elyla entiende la disidencia como la politización de experiencias personales que se observan bajo un posicionamiento político disidente, transfeminista o *queer*. (Sequeira, 2020, 04:33). Lía asume su disidencia como una ruptura “con las ideas de bienestar, de comodidad y de tener una buena vida”, y más como un lugar de cuestionamiento y confrontación radical que permite crear vínculos de una manera menos jerárquica y más rizomática. Su disidencia se materializa en tanto en su cuerpo como en los cuerpos de aquellas con quienes colectiviza su pensamiento. Es una posición política radical contra todo lo establecido, en la que el fin no es dialogar con el poder, ni tampoco recibir su reconocimiento, sino la construcción de una utopía. (Sequeira, 2020, 24:40-25). Para Johan

la construcción de esas experiencias es el trabajo artístico político que a le interesa, el hecho de existir como corporalidad y permitir que otras corporalidades existan gracias a la visibilización de esa disidencia (Sequeira, 2020, 48:06).

Al respecto, un elemento que se problematiza en el Centro, es que ese lugar más radical de lo *¿queer?*, el que niega el reconocimiento del Cis-tema, es también un lugar de mucho privilegio, porque el no validar ese Cis-tema genera mucha violencia sobre estas corporalidades. Muchas de las artistas se preguntan por posibilidad real de posturas tan radicales en contextos donde los lugares para la violencia son tan bastos y tan múltiples.

El concepto de disidencia sin embargo, aunque es entendible y reconocido, no tiene una connotación popular ni cotidiana. En el caso de los cuerpos con vulva que participan de esta investigación, la mayoría se asumen desde la categoría de lesbiana, sin embargo, también sienten que no es suficiente, que las categorías se quedan cortas para nombrar las experiencias de estos territorios y se hace necesario re-politizarlas.

En el caso de esas corporalidades con vulva, el acercamiento a la disidencia y la existencia en el devenir, inicia a través de cuestionamientos en torno a los roles de género que se asignan a las corporalidades feminizadas, es decir, confronta esa idea de identidad, de esencia, de deber ser. En cambio, esas otras corporalidades que no fueron generizadas como mujeres, tienen preocupaciones se manifiestan más como una crítica y una problematización entorno a lo que no pueden ser. Lo primero es una denuncia sobre las múltiples opresiones del molde, lo segundo es un intento de abrir el molde.

Lía se nombra como torta disidente. Lucía utiliza la categoría de lesbiana feminista porque en Guatemala tiene mucho peso político ese segundo concepto, aunque los cuestionamientos a esas categorías son permanentes y su corporalidad dice más que eso. Johan se nombra desde los espacios de mujeres, los espacios feministas. La Cholla apuesta siempre por usar el femenino para hablar de sí misma, aunque no piensa mucho en el uso de una categoría específica. NadiA apuesta por una lucha más en la línea de eliminar las categorías y no dejarse definir a partir de palabras, porque precisamente la disidencia tiene que ver con un rechazo a las categorías y como nos han construido histórica y singularmente. La categoría *queer*, o alguna otra equivalente, puede aportar rigidez a un devenir amplio y fluido. Sin embargo, también puede ser útil como una herramienta para socializar ese devenir.

A partir de la visibilización de las existencias no heteronormadas, ha habido un vaciado del discurso político en Centroamérica. En muchos casos se equipara la disidencia a la diversidad, lo que significa estar del lado del poder, pertenecer a las instituciones, acceder a las reglas de los sistemas hegemónicos, y acomodarse dentro de las estructuras. En sus experiencias en encuentros internacionales, en los que el inglés se convierte en el idioma sombrilla, el concepto *queer* se ha equiparado con *lgbtqi*. NadiA coincide en que el inglés como lengua franca universaliza conceptos a través de muchos espacios, como las redes sociales, a partir de las cuales las personas se apropian de los conceptos y los ocupan y por esto se ocupan desde lugares que no son las definiciones correctas.

En la región hay un sector, más identificado con el concepto diversidad sexual, conformado por personas de clase media, blanco-mestizas y homonormadas, que persiguen políticas identitarias ciudadocéntricas, conservadoras, basadas en los organismos internacionales. Comienzan a apropiarse de ese término y a nombrarse como *queer*, así como a toda la comunidad, sin hacerlo desde el lugar de comprensión histórica de la categoría. Lucía Rosales reconoce que en Guatemala el término *queer* se utiliza a veces para hablar de alguien que no tenga ideas heteronormadas, cualquier cosa que sea diferente a la norma sexual, lo cual le resta poder a esa disidencia que se manifiesta desde el discurso más politizado. (Sequeira, 2020).

Esto solo habla de la confusión que genera la adopción de un término que no tiene sentido –simbólico o político- en español. El término se hace ambiguo, se diluye, como mencionan las experiencias latinoamericanas desde el Sur, pierde de todos sus antecedentes de resistencia a la violencia. Ser *¿queer?* es más una etiqueta de moda, una marca hípster, *cool* de existencia.

Todas reconocen que compartir una disidencia sexual no es equivalente a compartir pensamientos políticos. Y también a partir de esto reconocen que las epistemologías sobre lo *¿queer?* no son para nada homogéneas, que los posicionamientos y los significados están vinculados con las experiencias personales-colectivas. La disidencia no es ni una existencia universal ni va a ser entendida nunca de manera universal.

Esto puede ser problemático, no para la definición de la categoría, sino en relación a la existencia. Sobre todo porque, la mayoría de los espacios que defienden las luchas por el existencia diversa, son espacios conformados por ONG`s que obedecen también a

agendas propias e internacionales. Pocos movimientos son autónomos o autogestionados. Y esto limita el alcance y las posibilidades de sus acciones. Además ponen en cuestionamiento ese concepto de interseccionalidad, ya que la agenda usualmente está vinculada con las luchas por la diversidad pero no suelen profundizar en torno a las condiciones de vida, de precarización, y de desigualdad que surgen de los ejercicios neoliberales, clasistas y patriarcales de nuestras sociedades contemporáneas.

En esos contextos ¿qué significan los proyectos interseccionales cuando esa interseccionalidad pone en tensión esa mirada teórica y crítica desde un lugar moderno-occidental sobre las relaciones entre sexo y género? ¿De qué hablan estas propuestas que reflexionan sobre un lugar distinto del hegemónico?

3.3.2 La experiencia

El nombrarse y habitarse responde a una estética y a una política que parece ser definida por cada espacio de forma particular. La estética de *Cuirpoéticas* pasa por un lenguaje crudo, desde el cuerpo, desde el asco, desde lo sucio, en celebración de la transgresión a las normas morales y en reconocimiento a esa transgresión un lugar de poder. Lía y La Cholla comparten esa misma estética, con un lenguaje transgresor, marginal y decante; Lía tiene un abordaje más directo sobre la violencia y la Cholla más sobre un erotismo-atracción desde lo *trash*. Gatía aborda el universo más tradicional del show drag de una forma impecable, utilizando la performance de género para camuflarse y visibilizar experiencias. Elyla utiliza múltiples capas de significación, para lo cual utiliza combinaciones de elementos del drag, del arte popular, del activismo y del arte contemporáneo. NadiA desarrolla una performance sarcástica, burlista y de remix. Para Johan su estética es la de la imaginación, la de la posibilidad, por eso todo el tiempo está produciendo conceptos, imaginando escenarios, construyendo experiencias.

Para Numa, el imaginario de la disidencia local también está influido por los referentes que se tengan. Para crear *Cuirpoéticas* los referentes eran: Histeria Revista, la Muestra Marrana y Operación Queer. Los discursos y las acciones que se llevan a cabo en México se convierten inmediatamente en referentes y puntos de partida y contagio para nuevos proyectos en la región del Centro, sobre todo en relación a Guatemala. Esta

influencia no evita que otras influencias, de más del Norte, también generen identificación en grupos más homonormativos y asimilacionados en nuestros países. Los discursos en torno a la blanquitud, la ciudadanía y la moral también encuentran adeptos, aunque la realidad de nuestros contextos supere con creces esas contradicciones.

Elyla, del ser *queer* asume la reapropiación de la injuria y la perspectiva teórica que sirve como un lente para entender una experiencia identitaria en relación con lxs otrxs, con la vida y con el territorio. De la teoría *queer* rechaza el nombre y la noción hegemónica que la plantea como la única forma de entender esa experiencia. La *teoría queer* sirve más bien como una manera de aproximarse a la propia forma de entender esa experiencia.

En el caso de estas artistas, todas abordan temáticas que desde sus experiencias personales se conectan con las problemáticas de cada país. La influencia de las religiones de corte fundamentalista, así como del mismo catolicismo, en las decisiones políticas y en las decisiones singulares de los cuerpos. Las izquierdas misóginas que luego construyen dictadura que acaban con vidas impunemente, genocidios étnicos, crímenes políticos, asesinatos y desapariciones de estudiantes, la misoginia y los abusos sexuales de los revolucionarios. La invisibilización y el odio a las corporalidades indígenas, negras y feminizadas. La reconstrucción de los discursos del pasado, la actualización de la memoria para cuestionar el poder y lo hegemónico. La violencia de Estado, la desaparición del Estado, el crimen organizado, el machismo profundo, la impunidad de los abusadores, de los violadores, de los agresores. La migración, la influencia extranjera, las políticas que favorecen la desigualdad.

En el caso del Caribe, existe una amplia manera de entender lo *queer*, debido a la diversidad lingüística. Por ejemplo en Puerto Rico, sí se entiende lo *queer* desde todas las ópticas que se entiende en la historia del Norte, debido a la influencia mucho más clara de lo anglosajón al hablar de identidades y de cotidianidades. El uso políticamente correcto de los pronombres es un tema importante en las conversaciones cotidianas, así como las historias de “salida del closet”. Sin embargo este no es para nada el caso de Dominicana, donde estas corporalidades reciben mucha violencia correctiva, son abusadas, tocadas y violadas de forma cotidiana. Por lo tanto, en Dominicana no se “sale del closet”, se sobrevive. Este es también el caso de El Salvador, de Honduras, y de Guatemala donde los crímenes de odio contra esas corporalidades suceden y se naturalizan todos los días.

Una de las primeras preguntas que surge al intentar construir una memoria es en torno al origen mismo de los cuerpos que nos situamos en este espacio geográfico: ¿cómo se encuentra el origen, cómo se sana, cuando se es producto de explotación, invasión extranjera y violación? Desde la ambigüedad sobre la historia, sobre la identidad, sobre la ancestralidad que reconocemos en ese origen desde nuestros países, es muy fácil aceptar todo lo que se nombra desde el Norte o desde el Sur, precisamente porque no hay una memoria sobre lo propio.

Muchas de estas experiencias, al pensarse como transnacionales, invisibilizan las particularidades locales, y en el caso del Centro, se hace muy necesario el encuentro para pensarnos, explorarnos, narrarnos y construirnos desde una mirada interseccional. En *OQ* utilizan una especie de slogan en las convocatorias, al escribir: “desde el No-Sur y No-Norte, desde el Centro”.

Históricamente es así también como se construyen las mayoría de las experiencias de quienes realizamos estas reflexiones: partiendo de un pensamiento influenciado completamente por la academia anglosajona, el cual en algún momento vuelva su mirada a las experiencias latinoamericanas, más específicamente la epistemología del Sur, para finalmente poder regresar al Centro. El recorrido para generar pensamiento propio es largo y lento. No son pocas las artistas ni quienes reflexionan en torno a las disidencias o a las experiencias de vida desde la mirada crítico, sin embargo, son bastante menos quienes lo hacen desde el situarse en sus propios contextos. En el Centro, desde que nos acercamos a referentes para hablar o entender sobre Centroamérica o el Caribe, nos acercamos siempre con referentes externos, ajenos, cuyo discurso no termina de habitar nuestra realidad. Hacemos un largo recorrido, como es el caso de esta investigación, para regresar al lugar en el que siempre debió estar nuestra mirada, el lugar donde están nuestras cuerpos.

3.3.3 Racialidad, mestizaje

Dos de los temas fundamentales para las epistemologías y genealogías del Centro son el de la racialidad y el mestizaje, y además ambos temas tienen connotaciones distintas y apelan a grupos distintos a lo interno de los países. El mestizaje tiene que ver con un reconocimiento de las herencias indígenas que son negadas desde las epistemologías urbanas de los centros del Centroamérica y también con una ambigüedad en torno a la

identidad y la herencia. La racialidad es el reconocimiento de la historia desde la afritud y desde la historia de la esclavitud y la relación del Caribe, tanto continental como insular, en la construcción de ese proyecto moderno-colonial. Desde esa perspectiva el concepto de mestizaje es conflictivo, porque se interpreta como una negación de esa herencia afro y una exaltación de la blanquitud en esos cuerpos que se nombran mestizos. Mientras que el tema del mestizaje en Guatemala por ejemplo, pasa por asumir esa herencia indígena pero a la vez reconocer las distancias que las condiciones y los privilegios de un estado racista, otorgan a las corporalidades no indígenas. Al mismo tiempo es un ejercicio de encontrar formas y lugares propios, que no están determinados desde lo extranjero.

Es a lo que se refiere Lucía cuando habla de mestizaje en relación a la disidencia, pues es importante enunciar desde el lugar que plantea esa disidencia, si es desde la ladinidad o desde lo indígena. Gracias a la influencia del feminismo descolonial, ahora existe cierta consciencia por parte de la disidencia sobre ese tema, las complejidades y las consecuencias al hablar de mestizaje en esa sociedad son muy densas. (Sequeira, 2020)

Los movimientos afros e indígenas siempre han estado en rebelión y en resistencias, y ¿cómo influye eso en la experiencia de ser disidente sexual en nuestra región? Elyla amplía en torno a las repercusiones del *Black Lives Matter* que ha vuelto a tomar fuerza este año y que pone la mirada en los movimientos antiraciales y descoloniales. Existen espacios en cada contexto en los que hay un posicionamiento, más basado en la experiencia, que rechaza esas políticas identitarias academicistas teóricas. *“Hay un deseo de reforzarnos colectivamente para hablar de la fluidez de nuestras cuerpas desde nuestra propia experiencia. Escribir sobre nuestras propias experiencias nos va a permitir explorar nuestras propias reflexiones sin necesidad de acceder a esos otros referentes del norte.”* (Sequeira, 2020)

Los efectos de las acciones de estos grupos están repercutiendo de manera más fuerte en el presente en torno a las experiencias no-binarias o personas de género disconformes. (Sequeira, 2020). Un ejemplo de lo anterior es el trabajo de Camile Juárez quien lleva el concepto de no-binario a la racialización. Ella es una artista, escritora guatemalteca que nunca se ha sentido completamente maya pero tampoco se identifica como mestiza. Así que decidió habitar la categoría del no-binario desde la racialidad y asumirse como una persona no-binaria en el sentido racial. Es posible reconocer y enunciar

esto, porque las epistemologías indígenas también reconocen corporalidades que son plurales y que han resistido a los modelos binarios coloniales (Sequeira, 2020).

3.3.4 Feminismos descoloniales

La presencia de los feminismos es muy clara, las artistas han jugado entre todas sus olas y continúan extrayendo categorías y problematizaciones que resuenan en sus experiencias. De la misma forma no están alejadas de las principales teóricas de la teoría *queer*. Las experiencias con el feminismo descolonial, están aportando mucho al imaginario de estos devenires. La violencia correctiva que sufren estas corporalidades en el espacio público propicia los acercamientos y las afinidades con los movimientos y el pensamiento feminista a partir de las experiencias compartidas desde el abuso a los cuerpos de las mujeres y como esos abusos determinan también la relación con la sexualidad.

El acercamiento de los feminismos descoloniales a esas reflexiones de la teoría *queer*, expone esas tensiones y esas diferencias locales. Estas repercusiones se pueden ver por ejemplo, en el ruido que genera el uso del concepto *queer*, se ha vuelto en un juego de ironía para *Cuirpoéticas*. Primero fue necesario cambiar la gramática del nombre, pero ahora, también se nombran cuirs, con un poco de risa, burlándose del término, burlándose de la apropiación, burlándose de la pronunciación, y burlándose de la transformación gramatical y sintáctica que la convierten en una palabra que del todo no existe. Sin embargo también tienen consciencia de que esa forma de nombrarse, -que a veces puede ser burlista- también puede ser determinante en relación a las personas con las que una se quiera acercar a trabajar, a vincular, a hacer comunidad. Esa legibilidad o ilegibilidad del nombre, esa inteligibilidad, hace que muchas corporalidades disidentes no se reconozcan como parte de esos espacios. (Sequeira, 2020, 35:02). Este es un cuestionamiento que se comparte también con el Sur.

En el caso de *OQ* ahora el término *¿queer?* en el nombre les genera ruido e incomodidad. Han comenzado a nombrarse *Operación Queer/Cochona*, para enunciar esa inconformidad con el término. Esto ha generado toda una complejización a lo interno y ha puesto preguntas en la mesa sobre si cambiar el nombre a *Operación Cochona* y si eso significaría también negar el inicio del proyecto. Lo que pueden afirmar con sinceridad es que *OQ* manosea conceptos la teoría *queer* para crear nuevas propuestas y explorar a partir

de ella, aquello que sucede en nuestros territorios. Aunque en un inicio no había una claridad por lo términos, la historia o las definiciones, sí había un malestar en torno a la forma en que una parte de la agenda *lgtbiq* podía ser conservadora, binaria, rígida, sin espacio para esas reflexiones más interseccionales. (10:23-12:50).

Esto que sucede con los nombres de estas colectivas es un ejemplo de una reflexión viva que está sucediendo en este momento, que no es fija, que continúa deviniendo. Es consecuencia de ese constante cuestionamiento de lo *queer*.

3.3.5 La colectividad, el cuestionamiento y la imaginación

Elyla considera que es necesario buscar los referentes locales, del territorio propio, salir de las ciudades y buscar el universo de la ruralidad de la disidencia. *“En necesario descentralizar la lucha activista para encontrar las historias de nuestras resistencias, de nuestras formas de resiliencia, de esas estrategias que han permitido sobrevivir.”* (Sequeira 2020)

Esa mirada al pasado es también una estrategia de construcción de colectividad, la enunciación de una ficción visionaria, la puerta abierta para recibir los devenires, porque en el pasado, en la historia, en la memoria, se encuentra esas corporalidades raras que generan colectividad y pertenencia. Numa comparte cuales son las que ella considera, esas estrategias para hacer genealogía.

“Apelar al lugar situado o a la forma de vida de cada una, recordar quienes fueron tus primeros referentes disidentes en el barrio, o en la televisión; recordar esas primeras corporalidades que no se definían en el binarismo y que impresionaron nuestras miradas, son estrategias para construir nuestra genealogía. Buscando nuestras raíces y nuestras ancestras podemos también encontrarnos a nosotres mismas, porque es muy poderoso reconocer que hemos existido a través de la historia siempre, la prueba de ese poder es que la historia oficial ha invisibilizado esas existencias” (Sequeira, 2020, 35:12).

Tanto lo que sucede desde *OQ* como desde *Cuiepoéticas* se trata de esfuerzos, de impulsos, de construcción de redes, que son mutables, que no son fijos. Las alianzas son importantes y críticas para construir pensamiento y existencia.

En este sentido, creo que algo particular de las reflexiones del Centro, pasa por un sentimiento contradictorio de reconocimiento de las influencias del norte en nuestras

existencias y en nuestras epistemologías, influencias que tienen mucha fuerza colonial o colonialista. Enunciar esa incomodidad, esa contradicción, de alguna manera obliga a las disidencias del centro - desde el lugar diverso que puedan ocupar en las jerarquías sociales- a reconocerse y asumir esos privilegios, esas cargas y esas contradicciones.

Al hablar de privilegios también es importante reconocer los lugares de enunciación de quienes se nombran, se reconocen o se comprenden dentro del universo de lo *queer*, pues en su mayoría se trata de corporalidades urbanas, mestizas, de clase media. Ese reconocimiento del privilegio es provocado por la pregunta sobre cómo se vive esa racialización dentro de una estructura que es clasista y racista que está llena de desigualdades, y que a todas nos asigna una carga de racialización. No se puede olvidar que ese ser *¿queer?* en este contexto, está atravesada por ser un cuerpo racializado, cuyos estándares corporales no coinciden con los estándares hegemónicos.

Todas las artistas sin embargo, tienen en sus referentes a personajes locales del universo de la disidencia sexual que en muchos casos lo compartían con el universo artístico, esto habla de una búsqueda, quizás inconsciente, de existencias similares, utópicas.

Las violencias que esos cuerpos, feminizados y racializados reciben están naturalizadas dentro del contexto cultural pero además existe un vacío teórico filosófico que nos pueda apañar esas existencias en relación a todo ese contexto. Para resolver esos vacíos, estas artistas encuentran agenciamientos a través de la imaginación política, la construcción de futuros posibles, la creación de otras realidades. Johan por ejemplo, encuentra en el travestismo una discursividad que en este momento está completamente relacionada con su identidad afro y con la posibilidad de establecer diálogos con esa comunidad de negros.

Todas comparten un enorme sentido y reconocimiento por la colectividad, por sus afectos cercanos, por su comunidad y sus pares, por las otras que compartes raíces e historia. Esa colectividad es pertenencia, es existencia, es resistencia y creación. Es un motor en el caso de la mayoría, una potencia a construir, a compartir y a experimentar.

Las experiencias compartidas, la imaginación política, el dolor, el devenir, el no pertenecer, son todos elementos que generan colectividad, comunidad. Ese sentido de lo colectivo, de apoyo, de solidaridad y de familia para construir otra realidades es algo que

está presente tanto en las prácticas como en las experiencias de estas artistas. Esos vínculos además posibilitan la construcción de la memoria, en el sentido de que facilitan el acceso a la información, a los archivos y a las búsquedas de las genealogías.

Además todas apuestan a la imaginación política como destino, como contexto, como realidad. Las realidades locales son espeluznantes en relación al a violencia, la falta de espacios, de experiencias, de contagios, de referentes, de escrituras, de comunidades alternativas. Por esto son la generación que lo está construyendo casi todo, explorando casi todo. Y también se están acercando como artistas que hacen performance de género en el Centro. Hay un ejercicio de visibilización y reconocimiento frente a la práctica.

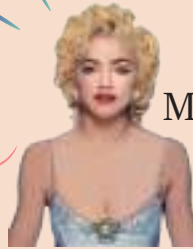
**CAPÍTULO 4. DOCUMENTACIÓN POÉTICA
PRÁCTICAS Y REFERENTES DEL CENTRO**

DOCUMENTACIÓN POÉTICA.

PRÁCTICAS Y REFERENTES DE
LA DISIDENCIA EN EL CENTRO

G A T Í A





Madonna



Alanis
Morisset



Bjork



Ivy
Queen



Pink



Misie
Elliot



Aníbal
López



Nadia
Granados



Regina
José Galindo



Rebeca
Lane



Isabel de los
Angeles Ruano

N

A



D

I

A

Pedro
Lemebel



Julio
Sequeira



Ricardo
Lindo



Julio
Yudice



CHO

LLA



Barbie



Cristina
la Veneno



JOHANN



Aida Carrera
Portalatín



Charo
Oquet



Josefina
Baez



L

í

A





Monique
Witig



Pedro
Lemebel



Ana
Mendieta



Luba
Lukuba



Hija
de Perra



Patricia
Belli



Nuria
Guell



Mujer es
creando



Nadia
Granados

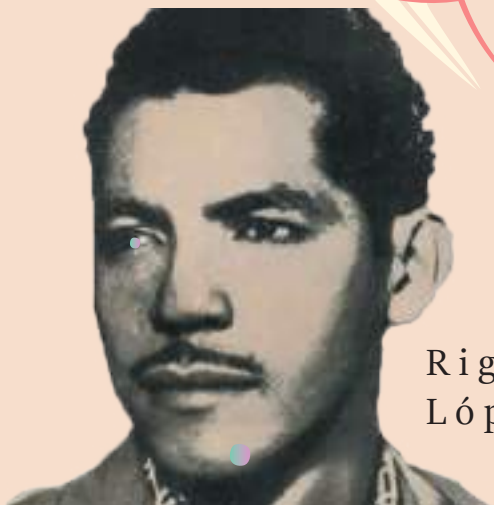


Ochy
Curiel

ELY

LA





Rigoberto
López Pérez



Leoncio
Sáenz



La
Sebastiana



Yuderkis
Espinoza



Tortillera :

Mujer que se complace sexualmente frotándose el sexo con el de otra mujer. Mujer que desea a otras mujeres / mujer que establece relaciones sexo afectivas con mujeres./ Multiplicidad de relaciones y complicidades que se establecen entre mujeres.

Lencha :

Esta palabra es la forma familiar del nombre de Lorenza, y todo lo que hemos podido encontrar tiene que ver con un conocido personaje de una serie de películas llamado Lencha, como fueron Lencha la Justiciera (1990) o Lencha la taxista (1990), personaje que no sigue el estricto código de conducta femenino ya que imparte su propia justicia o lleva un taxi, aunque esto no quita que, según hemos leído,

Fuente: <https://www.moscasdeclores.com/es/diccionario-lesbico/espanol/lencha/>
Lesbianas masculinas. Es específica.

parezca responder al estereotipo de la indígena mexicana que incluye características como ingenua, boba, etc.

Hueco :

Hoyo, agujero, recipiente. Según la RAE: Un recipiente, como objeto para contener o guardar algo, es todo receptáculo destinado a albergar en su interior hueco productos sólidos

Hueca :

Ha sido reapropiado entre mujeres para hacer referencia al deseo.



Culero :

Perteneciente al culo. significa, entre otras cosas, cobarde. En El Salvador, es palabra de uso común; es un adjetivo usado en su excepción de homosexualidad. El uso despectivo del culero proviene de una virilización de la cultura salvadoreña

(ya se sabe vergocéntrica: vergón, vale verga, etc.).

Pipian :

Sustantivo masculino. Este vocabulario es usado en Costa Rica, El Salvador, Honduras y Nicaragua, planta que corresponde a la familia de las cucurbitáceas y orden de los cucurbitales, conocido como la calabacera, así mismo del fruto o la fruta en forma redondeada. (En Chile) preparado de chile, masa y

especia que se agrega la masa del tamal de cerdo para dar mayor sabor. En uso coloquial usado en El Salvador, hombre homosexual.



Playo :

Es un anglicismo de la palabra inglesa Plier que quiere decir alicate. Los primeros que fueron importados a San José se volvieron famosos entre electricistas y “hacedores” por su diversidad, su estética y su funcionalidad también encontraron en esas herramientas cierto

“alguien que acaba de bajarse del caballo”; un hombre que tiene un orificio entre las piernas por el que penetra y corta el alambre; “un hombre bueno para morder nuca o almohadas”, debido a sus puntas dentadas. Un hombre al que eran capaces de preguntarle “¿qué papacito, a usted le gusta que le dejen las piernas como un playo, verdad?”

Fuente: https://www.moscasdeclores.com/es/diccionario-lesbico/espanol/lencha/Lesbianas_masculinas. Es específica.

L o c a :

Se utiliza para ofender a un hombre afeminado: "cuidado se quiebra loca".



Marimacha:

Es un anglicismo de la palabra inglesa Plier que quiere decir alicate. Los primeros que fueron importados a San José se volvieron famosos entre electricistas y “hacedores” por su diversidad, su estética y su funcionalidad también encontraron en esas herramientas cierto

Torcida:

Adjetivo.

Se entiende por torcido cualquier elemento o cosa que no es recto sino curvo o arqueado. Que esta inclinado, doblado o curvado. Se dice especialmente a una persona, que no obra ni actúa con rectitud. Se refiere a un comportamiento o conducta, propio de un individuo que no actúa con rectitud



Marimacha:

Es un anglicismo de la palabra inglesa Plierque quiere decir alicate. Los primeros que fueron importados a San José se volvieron famosos entre electricistas y “hacedores” por su diversidad, su estética y su funcionalidad también encontraron en esas herramientas cierto

Misisi:

Creole haitiano para maricón.



Cochón:

Dos acepciones fundamentales: homosexual y cobarde. Manuel Criado del Val, en sus Palabras equívocas y mal sonantes en España, Hispanoamérica y Filipinas (1985) acierta: “Cochón, cochona: designación unívoca del homosexual y de la mujer

homosexual en Nicaragua”.

En Nicaragua tiene frecuente aplicación en todas las esferas sociales, pero con otros significados: homosexual, cobarde o miedoso. También se usan las voces derivadas o afines: cochonada, cochonería, cochonear, cochonazo y cochoncito” (Columna lexicográfica. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1967).
Carlos Mántica,

Mántica señala su etimología: “del Náhuatl, cotzani: el que se corre; cobarde”.

Fuente: https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/325776-origen-vocablo-cochon/?view=amp#aoh=15974218321790&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=From%20%251%24S



Provocación,
cuestionamiento,
disidencia corporal,
disidencia sexual.



Autorreferencial,
chistoso,
vital,
intelectualoide



Constante
incomodar,
cuestionar todo,
poner el cuerpo.



Trashbestia,
transformación,
deshecho,
reconstruir,
jugar barbies



Desobediencia,
rebeldía,
cuerpo,
texto,
presencia



Performático,
activista,
discidente,
publico,
situado a mi historia

<https://www.instagram.com/gatiacerota/>

<https://www.instagram.com/nadiaesarte/>

<https://www.instagram.com/liavallejotorres/>

<https://www.instagram.com/hausofweisas/>

<https://www.instagram.com/johanmijail1/>

<https://elyla.studio/>

Diseño Gráfico
Marcela Araya

<https://www.instagram.com/chenaaraya/>

CAPITULO 5. CONCLUSIONES

Esta investigación ha sido un viaje, una ruta larga, que aborda muchos temas, muchas teorías, muchos autores. Está llena de referencias, de lugares y de temas. Es un tejido extraño, compuesto de retazos, de recortes, de cosas que parece que no deberían estar ahí, cosas que podrían sobrar. Pero cuando se abre la perspectiva y se encuadra el tejido completo, de alguna forma, parece tener sentido. Esta investigación es ese sentido un espejo de la región que abordo y en la vivo, conformada por una historia de retazos, de múltiples procedencias.

Centroamérica es un espacio con sus propias producciones de discurso, alimentadas por discursos que provienen de muchos lugares: del Norte, del Sur, del pasado, del presente. Las genealogías paralelas del Norte y del Sur comparten muchos elementos, pero también se diferencian en otros. Pensadores como Derrida influyen directamente en la construcción de las ideas de la performatividad para la *Teoría Queer*. Deleuze+Guattari nutren lo que se produce en el Sur, pero, habitando la noción de devenir, esa producción epistemológica del sur está contenida en sus experiencias de vida, sus prácticas artísticas, sus ejercicios escriturales, sus acciones y sus metodologías. En este sentido, los discursos y las prácticas que se producen en el Centro, están más cercanas a lo que se produce en el Sur, porque habitan el concepto de devenir, porque existen a partir de sus experiencias y no de construcciones académicas y porque está contenida en ejercicios performáticos y multidisciplinares.

A través de la creación de esta archiva y de la producción de discursos que se derivan de esta, es posible reconocer algunas características más particulares del contexto Centroamericano de la disidencia sexual. Una característica es que existe un deseo de construcción, de imaginar, de producir realidades, a partir de la ausencia de espacios, del desconocimiento de los referentes, de las búsquedas por la memoria, de la creación de experiencias, de la activación de afectos y de la conformación de colectividades. La idea de colectividad está unida a la idea de ficción, de fuga, de posibilidad.

Otra característica sería precisamente esa construcción caníbal de la subjetividad del Centro, como resultado de esa multiculturalidad, de esa capacidad de recepción y de contagio, que no se queda estática, sino que se transforma, se mezcla, asumiendo

conocimientos, influencias, de múltiples procedencias. Estas contaminaciones a veces se presentan de formas más orgánicas y a veces de formas más invasivas, como es el caso de la influencia política, cultural y productiva de Estados Unidos

El recorrido para generar pensamiento crítico, debe superar muchas capas de subjetivación hegemónica, reconocerse como heredero de un proceso colonial y por lo tanto de un proceso de ruptura. Dejar de lado la mirada fija en el norte, en los nortes, y comenzar a buscar otros referentes, otros de otros lugares. Para luego darnos cuenta que no son suficientes y que tenemos que volver a ver aún más cerca, hacia adentro.

Por esto mismo, encontrar referentes locales, reconocer los propios procesos de construcción, no es una tarea tan fácil de concretar, ni somos muchas pensando desde los lugares de las memorias, las archivos y las genealogías propias. Sin embargo es una preocupación compartida y hay esfuerzos enormes llevándose a cabo para construir contexto, espacios y experiencias.

El papel de Virginia Pérez-Ratton como creadora y primera directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y como fundadora de TEORÉTICA, fue determinante para construir una idea, un lugar, un concepto de región centroamericana como espacio de producción de discursos artísticos contemporáneos. De forma similar, Patricia Belli con su proyecto EspIRA La Espora (Espacio de Investigación y la Reflexión artística) aparece a partir de la segunda mitad de la primera década del dos mil, como un el único espacio de formación de formación en arte contemporáneo en la región. Con RAPACES, el programa de residencias centroamericanas para artistas jóvenes, esa formación ha ido más allá, al propiciar la realización de lecturas centroamericanas, situadas, colectivas y politizadas de sus contextos.

Para muchos artistas jóvenes de la región este es realmente el único espacio de acceso a herramientas artísticas de forma no-autodidacta. Contextos como el de Honduras o el de República Dominicana, donde no existen muchas iniciativas artísticas, requieren que estas singularidades creativas, subversivas y disidentes, exploten su imaginación, sus recursos y sus posibilidades para producir. Por esta razón espacios como La Espora son sumamente valiosos y necesarios La revisión, y sistematización del trabajo que realiza Patricia Belli desde EspIRA La Espora, es un ejercicio pendiente para continuar construyendo una memoria del arte contemporáneo centroamericano y las producciones de

discurso que pueden surgir de este.

En ese mismo sentido, los espacios independientes, autogestionados, organizados desde el deseo y la voluntad, como *Operación Queer/Cochona* y *Cuirpoéticas*, son también importantes y necesarios para potenciar memorias, reflexiones, pensamientos. Producir preguntas o construir memorias. Lo cual parece ser una tarea asumida de forma contemporánea por diferentes personas en todos los países, que está relacionada con un sentido de comunidad, con un deseo de reconocimiento en lo ancestral, de encontrarse en la historia.

Esa ausencia de referentes, en el caso de las artistas centroamericanas de esta investigación, es suplida mediante una experiencia construida, vivida. La epistemología del Centro parece ser epistemología de la experiencia al servicio de la creación. Existir para permitir existir. Leen sobre teoría queer desde diferentes ópticas, pero sus experiencias no están determinadas por esas lecturas, sino que su pensamiento y sus reflexiones se construyen a partir de la vida cotidiana. De las conversaciones con las otras, del existir en el espacio público, del utilizar sus cuerpos como espacio de acción.

A pesar de que todas han recibido algún tipo de formación artística, ninguna parece querer asumir esa etiqueta como definitoria, más bien, la práctica y la existencia están entrelazadas la *performance* es asumidas, habitada, entendida del hacer y no desde un ejercicio o desde una lectura. Las prácticas artísticas de las que se nutren, son herramientas para expresar sus discursos, sus problematizaciones, no son un fin en sí mismas.

Es posible reconocer diferencias entre las prácticas y los contextos de todos los países, como la relación con las categoría de mestizaje, o el abordaje de las temáticas políticas, que en algunos casos utiliza el humos, en otras el activismo y la pedagogía y en otras, la pura rebeldía. Pero también hay temas transversales que también se vinculan con los temas del Sur, como la denuncia de la izquierda machista, o la violencia de los contextos dictatoriales; el uso de la escritura como acción y la acción como escritura o las referencias religiosa al Apocalipsis.

La práctica de la mediación funciona como un método de recopilación de la información que tiene función en dos vías: tanto para generar archivos internos que fueron utilizados en el proceso de investigación, como para generar un dispositivo independiente que permita llevar ese archivo a otros espacios.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Castillo, Constanza. 2014. “La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lesbiko, antikapilatista y antiespecista. Sobre la gordura y lo queer”. Valparaíso: Trío Editorial.
- ALCÁZAR, Josefina. 2015. “La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica”. *Efímera Revista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Vol. 6 (7).
- ALCÁZAR, Josefina; Fuentes, Fernando. 2005. Performance y arte acción en América Latina. Centro Ex teresa. México: *Ediciones Sin Nombre*.
- ARÉVALO, A. 2018. “Juliana Martínez: una mujer salvadoreña Trans de 1940.” El Faro. publicado 21 de Enero 2018. Disponible en:
https://elfaro.net/es/201801/ef_academico/21385/Juliana-Mart%C3%ADnez-una-mujer-salvadoreña-trans-de-1940.htm
- ARÉVALO, Amaral. 2019. "Muy afeminado": la sexualidad proscrita en el periodo colonial salvadoreño. En *Gato Encerrado*
- AMORÓS, Celia; de Miguel, Ana. Del feminismo liberal a la posmodernidad. Madrid: Minerva Ediciones.
- ARRIZON, Alicia. 2002. “Reseña de Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics by José Esteban Muñoz”. *Theatre Journal* en The Johns Hopkins University Press Stable, Oct., 2002, Vol. 54, No. 3 (Oct., 2002), pp. 507-508. Consultado 23-05-2020 en <http://www.jstor.com/stable/25069117>
- ASAMBLEA de Mujeres de Granada. 2009. Aquí y Ahora. Jornadas Feministas Estatales. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas.
- BARRIENDOS, Joaquín. 2011. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepostémico. *Nómadas*. Núm. 35. Pp 13-29. Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- BARRIENTOS, A. Francisca. 2011 “La mujer como piedra de tope: Una mirada frente al fracaso del feminismo.” En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- BUTLER, Judith. 2002. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Traducción por Aricia Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- CABELLO, Cristian. 2011 “Posmenopausia drag: Las mujeres y mi mamá, una relectura disidente de la performatividad”. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- CALAFELL, Bernadette. 2014. “Feeling Brown, Feeling Down”: Honoring the Life and Legacy of José Esteban Muñoz. En: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* , Vol. 1, No. 3. pp. 133-137 Editorial: Michigan State University Press Stable en:
<https://www.jstor.org/stable/10.14321/qed.1.3.0133>
- CALDERÓN, Yecid. 2019. “Arte y epistemologías emergentes. Hacia una hermenéutica de sujetos subalternizados.” *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 5(7) pp. 160-177. Disponible en: <https://doi.org/10.14483/25009311.14986>
- CARVAJAL, Fernanda. 2010. “Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis”. En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. Fernando Davis; Miguel A. López. (editores). Buenos aires: Revista de artes visuales Ramón
- CASTILLO, Alejandra. 2011 “El feminismo no es un humanismo”. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*.

Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

COLECTIVO Situaciones. 2003. Sobre el militante investigador.

CÓRDOVA, Edvan. 2020. Panel: “Tensiones culturales: entre la normalización y las rupturas ante el acceso a derechos de familias lésbico-homosexuales. Reflexiones ante la entrada en vigencia de la Opinión Consultiva OC 24-17 en Costa Rica.” Llevado a cabo el 22 de Mayo de 2020 mediante un facebooklive organizado por PRIDENA y el Seminario I Familia Escuela de Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica. En: https://www.facebook.com/watch/live/?v=805964933143448&ref=watch_permalink

CORTÉS, José Miguel. 2008. “¿Son posibles los espacios queer?” Revista: Insumisxs.

DE LA BARRA, Pablo León. 2010 “¡Mi Culo es Revolucionario! Sobre el Journal Gay Internacional, Publicación Mensual de la Liga Eloinista, numero 02, 1980.” En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. Fernando Davis; Miguel A. López. (editores) Buenos aires: Revista de artes visuales Ramón.

DE LAURETIS, Teresa. Bach, Ana María y Roulet, Margarita (Traductoras). 1989. Tecnologías de género. Ensayos en Teoría, cine y ficción.

DE LA VILLA, Rocío. “Crítica de arte desde la perspectiva de género”. 2013. *Investigaciones Feministas*, vol. 4 10-23. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41874

DÍAZ, Fuentes; Jorge. 2011. “Presentación. Como si quisiéramos un feminismo sin mujeres”. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

DELEUZE, Guilles; Guatari, Félix. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (traductor). 5ta Edición. Valencia: Pre-textos.

ELGUETA, Gloria. 2006. “Secreto, verdad y Memoria” en *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (editora). 6ta Edición. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

ELYLA. 2018. “Bio”. Página web. Disponible en: <https://elyla.studio/bio/>

ESPINOSA, Yuderkis; GOMEZ, Diana; OCHOA, Karina (editoras). 2014. “Tejiendo de otro modo. Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales.” Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

ESPINOSA, Yuderkis. 2017. “De por qué es necesario un feminismo descolonial: Diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad”. Versión editada y revisada de la Conferencia presentada por primera vez el 12 de septiembre del 2012 en de la Conferencia presentada por primera vez el 12 de septiembre del 2012 en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Organizado por la Escuela de Estudios de Género, en el marco de la asignatura Racismo y Patriarcado. *Revista Solar de Filosofía Iberoamericana*, N° 12, 2017.

ESPINOZA, H; Patricia. 2011 “La contrapráctica como táctica a lo heteronormativo.” En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

FALCONÍ Trávez, Diego; Castellanos, Santiago; Viteri, v (eds.) 2013. *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Barcelona: Egales

FERNANDEZ, Cecilia. 2014. “Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art”. *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Vol. 25, núm. 20.

FOURNIER-PEREIRA, Mar [Marisol]. 2015. “Interseccionalidad: la fibra que teje lo abyecto. Aportes para pensar las zonas del ser y del no-ser con el feminismo decolonial” *REALIS*, v.5, n. 02, Jul-Dez. 2015

- FRANKEN, Angélica. 2008. "Feminismo, género y diferencia(s) de Nelly Richard". *Palinodia. Acta Literaria* N° 37, II Sem. 119-122 pp. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- GALINDO, María. Mujeres Creando. 2010. "Estado Patriarcal y Estado Proxeneta. La puta no tiene clientes, tiene prostituyentes.". En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. Davis Fernando; Miguel A. López. (editores) Buenos aires: Revista de artes visuales Ramón.
- GATAS EN FUGA. "El maullido de la disidencia(*)". 2011. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- GODOY Vega, Francisco; Rivas San Martín, Felipe. 2018. Catálogo de la Exposición Multitud Marica. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Grau, Olga. "Por el lugar de los intersextos o de las subjetividades en intersección". 2011. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- GUATARI, Félix; Rolnik, Suely. 2006. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GUTIERREZ, Andrés. 2017. Catálogo de la exposición TRANS* Diversidad de identidades y roles de género. Museo de América. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- HALBERTAM, Jack [Judith]. Traducción Javier Sáenz. 2008. *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EAGELS
- HARPER, Phillip; McCLINTOCK; MUÑOZ, Juan Esteban. 1997. "Queer Transexions of Race, Nation, and Gender: An Introduction" En *Social Text*, No. 52/53 pp. 1-4. Duke University Press Stable Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/466731>
- HARAWAY, Donna. 1995. "Capítulo 7. Conocimientos situados: la cuestión específica en los feminismos y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, ciborgs y mujeres. La invención de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HENARO, Sol. 2017. *Arte acción en México. Registros y residuos*. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de México. México: UNAM.
- HIJA DE PERRA. 2014. "Interpretaciones inmundas de cómo la teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista perturbando con nuevas construcciones genéricas a los humanos encantados con la hetenorma". *Revista PutnoGénero. Núcleo de Género y sociedad Julieta Kirkwood*. Silvia Lamadrid (editora). Santiago: Andros Impresores.
- KINGMAN, Eduardo. 2012. "Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria." Debate *Iconos*. Núm. 42. Pp. 123-133
- LEAL Reyes, Carlos. 2016. "Sobre las dimensiones del pensamiento queer en Latinoamérica: teoría y política". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales. Universidad Autónoma del Estado de México*, Núm. 70, 170-186, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/leal2.pdf>
- LÓPEZ, A. Miguel; Campuzano, Giuseppe. 2010. "Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: el Travestismo Obseso de la Memoria" Diálogo sobre el Museo Travesti del Perú. En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. (editores) Fernando Davis; Miguel A. López. Buenos aires: Revista de artes visuales Ramón.
- LUGONES, María. 2008. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre.

pp. 73-101. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

MARIN, Ricardo. 2011. Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação* v. 34, n. 3, p. 271-285. Porto Alegre:

MARISTANY, José Javier. 2008. ¿Una teoría queer latinoamericana?: posestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel Universidad Nacional de La Pampa. *Lecturas queer desde el cono sur. Lectures du genre* (nº 4)

MARTIN, María Teresa. 2014. “Epistemología, metodología y métodos. ¿Qué herramientas para qué feminismo? Reflexiones a partir del estudio del cuidado.” *Quaderns de Psicologia*, Vol. 16, No 1, pp. 35-44. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1213>

MARTÍNEZ, Luz M.; Biglia, Barbara; Lux.n, Marta, Fernández Bessa, Cristina; Azpiazu Carballo, Jokin; Bonet Mart., Jordi. 2014. “Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas”. *Athenea Digital*, 14(4), 3-16. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n4.1513>

MAYER, Mónica; Cordero, Karen; Sáenz, Inda y otros. 2007. “De la vida y el arte como feminista” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México. Universidad Iberoamericana.

MOUFFE, Chantal. 2007. “Artistic activism and agnostic spaces”. *Art and research. A journal of ideas, contexts and methods*. Vol. 1. No 2. Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>

MUÑOZ, José Esteban. 1997. "The White to Be Angry": Vaginal Davis's Terrorist Drag. En *Social Text* No. 52/53, *Queer Transexions of Race, Nation, and Gender*. pp. 80-103 Editorial: Duke University Press Stable Diponible en: <http://www.jstor.com/stable/466735>

MURGIA, Eduardo. 2011. “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”. *Íconos*. Revista de Ciencias Sociales. Núm. 41. Pp. 17-37. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador.

OPERACIÓN Queer. 2020. Cabaret Tranfronterizo. *Managua Furiosa*. Disponible en https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjpiM2gjsnrAhVDx1kKHUI0ArwQwqsBMAF6BAGKEAg&url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2FManaguaFuriosa%2Fvideos%2Fcabaret-transfronterizo%2F1446403068896495%2F&usq=AOvVaw35IJGKKWCEUKj9n8bgup_q

OPERACIÓN Queer. 2020. “Taller online de escritura e imaginarios con Johan Mijaíl.” *Centro Cultural de España en Nicaragua*. Disponible en: <http://ccnicaragua.org/evento/taller-online-de-escritura-e-imaginarios-con-johan-mijail/>

PLATERO, L; ROSON, M; ORTEGA, Esther (editores). *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*. Madrid: *Ediciones bellaterra*. 2017. Pp 9-17.

PLATERO, Lucas; Rosón, María; Ortega, Esther. (edits). 2017. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

PÉREZ-RATTON, Virginia. 1996. “MESÓTICA II: Centroamérica / Re–generación.” En *Del Estrecho dudoso a un caribe invisible. Apuntes sobre el arte centroamericano*. Universidad de Valencia. Disponible en: http://teoretica.org/wp-content/uploads/2018/05/621309_TDoc_VPR_Mesotica-II_catalogo_w.pdf

PÉREZ-RATTON, Virginia. 2006. “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso” en *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un Estrecho Dudoso*. San José: TEOR/ética. Disponible en: http://teoretica.org/wp-content/uploads/2018/05/681309_TDoc_VPR_Que-region_w.pdf

- PÉREZ-RATTON, Virginia. 2002. “El Caribe invisible”. En *Del Estrecho dudoso a un caribe invisible. Apuntes sobre el arte centroamericano*. Universidad de Valencia. Disponible: http://teoretica.org/wp-content/uploads/2018/05/641309_TDoc_VPR_Caribe-invisible_w.pdf
- PÉREZ-RATTON, Virginia. 1998. “Una historia en blanco y negro.” ensayo curatorial para la selección de obras de América Central y el Caribe de la 24° Bienal de Sao Paulo. En *Del Estrecho dudoso a un caribe invisible. Apuntes sobre el arte centroamericano*. Universidad de Valencia. Disponible: http://teoretica.org/wp-content/uploads/2018/05/701309_TDoc_VPR_Una-historia-en-blanco-y-negro_w.pdf
- PRECIADO, Beatriz [Paul]. 2000 “Género y performance: 3 episodios de una ciberfemnista *queer*.” *Parole de Queer*. Disponible en línea en: <http://www.hartza.com/performance.pdf>
- PRECIADO, Beatriz [Paul]. 2007. “Reportaje después del feminismo. Mujeres en los márgenes”. *El país*. Disponible en línea en: http://pmayobre.webs.uvigo.es/textos/varios/despues_del_feminismo.pdf
- PRECIADO, Paul [Beatriz]. “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica.” 2010. En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. Fernando Davis; Miguel A. López. (editores). Buenos aires: Revista de artes visuales Ramón.
- PRECIADO, Paul [Beatriz]. 2014. *Transfeminismo. Epistemes, fricciones y flujos*. Txalaparta. Barcelona: Traficantes de Sueños.
- PRIETO, Antonio. 2005. Los estudios de la performance: una propuesta de simulacro crítico. Publicado en *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, pp. 52-61. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>
- PIXLEY, Jorge. 2002. ¿Qué es el fundamentalismo? En *Pasos*. Núm. 103. San José: Departamento Ecueménico de Investigación. Disponible en: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Costa_Rica/dei/20100513075452/2052323983.pdf
- RAMÍREZ, Diego. 2011. “La invisibilidad del deseo como práctica de resistencia”. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- RAMOS, Alejandro; Muzzopappa, Len. 2012. “La relación memoria / archivo entre sentidos enmarcados y sentidos inducidos”. *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología ALAS*. Santiago: Asociación Latinoamericana de Sociología.
- RAPISARDI, Flavio; Delfino, Silvia. 2010. “Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia”. En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. (editores) Fernando Davis; Davis; Miguel A. López. Buenos aires: Revista de artes visuales *Ramón 66*.
- RICHARD, Nelly. 2013. “Multiplicar las diferencias de género, política, representación y deconstrucción”. En *Hegemonía Cultura y Políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/gt/20130722102906/Nelly_Richard.pdf. Consultado 4-06-2020
- RIVAS, Felipe. 2010. “Bordes impropios de la política La nueva escena de la Disidencia Sexual en Chile.” En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. (editores) Fernando RIVAS, Felipe. 2011. “Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”. En *POR UN FEMINISMO SIN MUJERES. Fragmentos del*

Segundo Circuito Disidencia Sexual. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

RIVERA-SERVERA, Ramón H. 2014. "José E. Muñoz's Queer Gestures". A Journal in GLBTQ Worldmaking en, *Michigan State University Press Stable* Vol. 1, No. 3 (2014), pp. 146-149. Consultado 23-05-2020 en:

<https://www.jstor.org/stable/10.14321/qed.1.3.0146>TAYLOR, Daiana. 2002. "Translating Performance". Modern Language Association Stable en *Profession*. 2002 pp. 44-50. Consultado el 22-04-2020 en <http://www.jstor.com/stable/25595729>

RIVERA-SERVERA, Ramón. 2014." José E. Muñoz's Queer Gestures". En: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* , Vol. 1, No. 3, pp. 146-149. Editorial: Michigan State University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.14321/qed.1.3.0146>

SEGATO, Rita. 2018. *Conrapedagogías de la Crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

SEQUEIRA, Marga. "La Cholla." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto, 10, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "Elyla." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto, 8, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "Lía." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto, 12, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "NadiA." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto, 10, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "Lucía Rosales." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto 9, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "Johan Mijaíl". Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto 13, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "Núma Dávila". Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto, 14, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "Roger Muñoz." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto 17, 2020.

SEQUEIRA, Marga. "La Marcus Bien." Entrevista. 2020. Comunicación personal. Agosto, 22, 2020.

SARDUY, Severo. 1999. "Barroco [1974] y La simulación [1982]". En *Obras Completa* (Gustavo Guerrero y Francois Wahl ed., Vol. II, Madrid: Colección Archivos.

STEYERL, Hito. 2010. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". Trad. Marta Malo de Molina. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/print>

SUN, Jessica. 2018. "Artist at Risk Connetions. En *ArtistShock* . Consulta 12 de Enero, 2020. <https://artistsatriskconnection.org/story/elyla-sinvergueenza>.

TUHIWAI, Linda. 2012. "A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas." Kathyn Leman (traductora). Santiago: Lem Ediciones.

TAYLOR, Diana. 2002. "Translating Performance" en: *Profession*. pp. 44-50 Modern Language Association Stable. Disponible en: <http://www.jstor.com/stable/25595729>

TAYLOR, Diana. 2002. "Introducción. Performance, teoría y práctica", en *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 7. Consultado 06-03-2020. Disponible en:

<http://nebula.wsimg.com/e5c2c94bd745cc7b953cb00714aab7a4?AccessKeyId=848ECC03D72C05DA1385&disposition=0&alloworigin=1>

TAYLOR, Diana. 2005. "Performance e historia". En Capítulo III. Ensayos e Investigación.

TARRAZONA, Emilio. 2019. "Travestismos del Ayer y el Futuro. La Travazine". *Operación Queer*. Centro Cultural de España en Costa Rica y Nicaragua.

- TOVAR, Patricia. 2015. "Documentación Poética." En *Iberoamérica social*. Disponible en: <https://iberoamericasocial.com/documentacion-poetica/>. Consultado 25-08-2020.
- VÁSQUEZ, Elizabeth. 2010. "Manifiesto Ecuatoriano del Octubre Trans." En *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*. (editores) Fernando Davis; Miguel A. López. Buenos aires: Revista de artes visuales Ramón.
- VAZQUEZ, Juan. 2019. "Protestan con performance frente a consultado de Nicaragua". *La Jornada* 11 junio.
- VILA, Fefa. 2017. "De la memoria a la acción." *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ*. Madrid: Wordpride Madrid
- VITERI, María Amelia; Serrano, José Fernando; Vidal-Ortiz, Salvador. 2011. "¿Cómo se piensa lo "queer" en América Latina? Presentación del Dossier Iconos". *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 39, 2011, pp. 47-60. Ecuador: FLACSO.
- VIVERO, Cándida. 2017. "Cuerpos en fuga. La plasticidad de los cuerpos y la desestabilización de los géneros." *Revista de Estudios de género La Ventana*. núm. 45, enero-junio de 2017, pp. 211-240.
- WALSH, Catherine. (editora). 2013. Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. 1era edición. Quito: Ediciones Abya Yala.
- ZIRION Landaluze, Iker. 2014. "Algunas reflexiones sobre investigación feminista y conocimiento desde una posición paradigmática de dominación". *Athenea Digital*, 14(4), 329-337. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1484>

TABLA DE IMÁGENES

IMAGEN 1. GLOSARIO SOBRE EL TÉRMINO PERFORMANCE Y LOS CONCEPTOS Y DISCIPLINAS RELACIONADOS CON EL TÉRMINO. FUENTE: TEXTO DIGITAL ARTE ACCIÓN EN MÉXICO. REGISTROS Y RESIDUOS. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, UNAM, MÉXICO, 2017.	23
IMAGEN 2. LA CHOLLA EN UNA ACCIÓN DE HAUS OF WEISAS EN EL ESPACIO PÚBLICO. REALIZADA EN LA MARCHA DEL ORGULLO, SAN JOSÉ, COSTA RICA. 2017 FUENTE: IMAGEN CEDIDA POR LA CHOLLA.	82
IMAGEN 3: LA CHOLLA EN EL TRAVARET, REALIZANDO SU POPURRI CRISTIANO. CIERRE DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y EL FUTURO. OPERACIÓN QUEER. CENTRO CULTURA DE ESPAÑA EN COSTA RICA, 2019. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA PARA ESTA INVESTIGACIÓN.	84
IMAGEN 4: LA ATALAYA DE VICTORIA SECRET. EJERCICIO DE COLLAGE REALIZADO POR LA CHOLLA PARA EL TRAVAZINE, PUBLICACIÓN DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, 2019. FUENTE: OPERACIÓN QUEER. 2019. TAVAZINE EN TAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, PUBLICADO POR LOS CENTROS CULTURALES DE ESPAÑA EN COSTA RICA Y EN NICARAGUA.	85
IMAGEN 5. MUÑECAS REALIZADAS POR LA CHOLLA A PARTIR DE MUÑECAS BARBIES. FUENTE: IMÁGENES CEDIDAS POR LA CHOLLA PARA ESTA INVESTIGACIÓN.	90
IMAGEN 6. ILUSTRACIÓN REALIZADA POR LA CHOLLA PARA LA CREACIÓN DE PERSONAJE PARA LA ACCIÓN VIRTUAL CHOLLAMÓN, REALIZADA PARA LA GALERÍA SUBSUELO, AGOSTO, 2020. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA PARA ESTE TRABAJO POR LA CHOLLA.	91
IMAGEN 7. REAPROPIACIÓN DEL CARAVAL TOROVENADO POR ELYLA EN MOMENTOS FUERA DEL CARNAVAL. MASAYA, NICARAGUA, 2015. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISA ELYLA PARA ESTE TRABAJO. HTTPS://ELYLA.STUDIO/DEVENIR-TOROVENADO/	95
IMAGEN 8: LOS FUEGOS ARTIFICIALES TIENEN UN VINCULO DESDE LA NARRATIVA DEL MESTIZAJE Y LA CELEBRACIÓN. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA ELYLA PARA ESTE TRABAJO, TOMADA DE SU SITIO WEB. HTTPS://ELYLA.STUDIO/DEVENIR-TOROVENADO/ /	96
IMAGEN 9: RECORTE DEL VIDEO PERFORMANCE REALIZADO CON LA ARMADURA ELABORADA CON MACHETES. SE PUEDE APRECIAR (EN AL MENOS UNO DE ELLOS, LAS TALLAS DISTINTIVAS DE IDENTIFICACIÓN.) FUENTE: VIDEOPERFORMANCE VESTIDO DE MACHETES, DISPONIBLE EN EL SITIO WEB: HTTPS://ELYLA.STUDIO/MACHETE-DRESS/ ...	98
IMAGEN 10: SECUENCIA DE IMÁGENES DE LA ACCIÓN DE LÍA DURANTE EL TRAVARET, MÁS LA IMAGEN DE REGISTRO DE SU ACCIÓN PARA INSTAGRAM. FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE LA ARTISTA PARA ESTE TRABAJO.	107
IMAGEN 11: PRESENTACIÓN DURANTE EL TRAVARET, CIERRE DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN COSTA RICA, 2019. FUENTE: INSTAGRAM DE NADIA CON LA AUTORIZACIÓN DE LA ARTISTA.	111
IMAGENES 12 Y 13: FOTOGRAFÍAS REALIZADA PAR EL FOTOENSAYO DOCUFICCIONAL “REINA EN EL PAÍS MÁS VIOLENTO DEL MUNDO”. FUENTE: TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON AUTORIZACIÓN DE NADIA.	113
IMAGEN 14. IMAGEN DE ARCHIVO ENCONTRADA POR AMARAL ARÉVALO COMO PARTE DE SU INVESTIGACIÓN POR LA GENEALOGÍA DE LA DISIDENCIA SEXUAL EN EL SALVADOR. FUENTE: ARÉVALO, A. 2018. “JULIANA MARTÍNEZ: UNA MUJER SALVADOREÑA TRANS DE 1940.” EL FARO.	116

IMAGEN 15: GATÍA EN SESIÓN DE FOTOS SOBRE SU TRANSFORMISMO. FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE LA INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.	119
IMAGEN 16: GATÍA EN DRAG KING. EJERCICIO DE MAQUILLAJE Y TRANSFORMACIÓN. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.....	120
IMAGEN 17: GATÍA EN MAQUILLAJE Y DRAG PREVIO A UN SHOW, 2019. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.	121
IMAGEN 18: SESIÓN DE FOTOS EN SANTIAGO, TÚNICA, AFRO Y MAQUILLAJE, 2018. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.....	125
IMAGEN 19: JOHAN EN UNA ACCIÓN PERFORMÁTICA ESCRITURAL DENOMINADA POÉTICAS ANALES Y AMOR VEGETAL, 2016. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN.	128
IMAGEN 20: AFICHE DE CANTINGA EDICIONES PARA INVITAR A UN EVENTO VIRTUAL EN JULIO PASADO. FUENTE: IMAGEN TOMADA DEL INSTAGRAM DE LA ARTISTA CON SU AUTORIZACIÓN	129
IMAGEN 21: FOTOGRAFÍA TOMADA DURANTE EL TRAVARET, CIERRE DE LA RESIDENCIA TRAVESTISMOS DEL AYER Y DEL FUTURO, CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN COSTA RICA, 2019. FUENTE: IMAGEN COMPARTIDA POR LA ARTISTA PARA ESTA INVESTIGACIÓN.	130

ANEXOS

1. MANIFIESTO DE *DOS MARICAS ARMADAS*

Querido frente, sea cual seas, que estás allá arriba por encima de estos cuerpos que se resisten a ser borrados de la historia.

El 19 de julio de 1979 todos los cuerpos en revolución se reunieron en esta plaza, en un gran orgasmo revolucionario. Nuestras manos ensangrentadas fueron lavadas colectivamente. Se besaron las frentes sudadas. El triunfo de la revolución nos permitió enamorarnos entre todas afuera de una dictadura militar. La Revolución iba a ser nuestra oportunidad para revolcarnos libremente en nuestras camas, a como nos revolcábamos en las revueltas populares.

Esa luna de miel no nos duró mucho.

Los cuerpos con sexualidades disidentes fueron forzados a encajar en el modelo del hombre nuevo, un gran macho guerrillero Sandinista que aplastó con su bota revolucionaria cualquier esfuerzo por incluir una revolución sexual y feminista dentro lo que se convirtió en un gran sueño del patriarcado hegemónico izquierdista, ¿no se podía ya revolucionar más su revolución compañero? ¿No había espacio para escuchar a nadie más que a los hombres de la junta directiva del frente?

En ese entonces “habían asuntos de mayor urgencia en la patria”... se nos ha repetido por tantos años.

Hoy dos maricas que crecimos escuchando por la boca de nuestros padres sobre su hermoso y rápidamente frustrado triunfo del 79, preguntamos al matrimonio reinante ¿cuando es urgente entonces revolucionar el actual estado de gobierno? ¿cuando? Si el heteropatriarcado hoy quema, viola, borra, olvida los cuerpos que no se adscriben a su discurso mandatorio?

Ahora en el vuelco contemporáneo del Frente Sandinista, se deja en segundo plano el rojo y negro para instalarse con socialismo piñatero, misa religiosa y populismo multicolor, usando una receta para vivir bonito entre árboles de lata con luces leds siguen forzando esa misma estructura heteropatriarcal detrás de todo ello, nos referimos esa misma norma que mantuvo en el proceso revolucionario la Casa 50, utilizada para “enderezar” a todo aquel ciudadano que pusiera en duda el proyecto revolucionario. En la cual con muchos

otros disidentes y presos políticos, los cochones y lesbianas infestados por esa enfermedad que ustedes acusaban de burguesa fueron detenidos.

Querido frente, ¿quiénes son los burgueses ahora? ¿De qué desviación estamos hablando?

Estas cuerpas presentes han escarbado memoria y nuestra lengua no será domada. Nos hemos salido de la marcha del 89 a marcar el santuario político para recordarle, que no estamos muertas. Estamos vivas, coleando y culiando. Ya no hay Casa 50 donde nos vayan a interrogar y sabemos que hay chipote y no tenemos miedo. No nos van a forzar salir del closet con nuestras familias porque ya lo destruimos con activismo trans cochón tortillero, tampoco van a corrernos de nuestros trabajos porque ya sabemos que a nuestras cuerpas nos mantienen en la periferia y ahí nos la rebuscamos guiadas por los espíritus de todas las locas y marimachas que cayeron en combate. Tampoco van ordenar desarticular el activismo disidente marica porque hoy hacemos un aullido sexo disidente para fracturar al frente.

En su cueva de lobos, al puerto salvador allende, al obelisco del papa, al palacio nacional, a la antigua catedral, a la casa presidencial, al parque central, venimos a vomitar recuerdos de maricas que no se fueron del país, que estamos aquí, presentes con cuerpo fluido y sexualidad radical ante su normativa revolucionaria.

Entonces, querido señor presidente Daniel Ortega y señora Vice-Presidenta Rosario Murillo, terratenientes y cuerpos-tenientes, ustedes tienen una deuda pendiente con todos nuestros cuerpos y les hablamos claro y pelado. Ustedes si se vendieron, pero a nosotras nunca nos podrán comprar. Somos la nueva Polla En Navajada. Somos Internacionalistas. Desaparecemos entre las esquinas solo para aparecer horas después bailando fabulosamente. Nuestros sueños mojados son sus pesadillas. Podemos ver más allá de sus colores chillones, y de sus pasarelas de orgullo. La revolución nos mal-cogió. Porque ni Marx ni Lenin cogen como cogemos nosotras.

Estamos acostumbrados a los insultos. No hay nada que nos puedan decir que nos ofenda.

Nos han marcado. Nos han marginalizado. Nos han desaparecido. Nos han criminalizados. Somos la mugre. Somos lo asqueroso. Somos lo peor de la sociedad, tenemos SIDA, somos brujas satánicas endemoniadas. Nos forzaron a tomar píldoras. Nos forzaron a tomar terapia. Nos han expulsado de nuestras familias. Sobrevivimos la

dictadura y sobrevivimos el neoliberalismo. Pero no somos fantasmas, porque seguimos vivos. Somos lo peor de la sociedad y lo celebramos. Queremos una magia que sea propia y cultivada. No nos satisface la práctica mística de la sobrevivencia.

Todo lo que ustedes temen sobre los homosexuales durante la revolución, se convirtió en realidad a través de sus ideologías coloniales: corrupción, pobreza, enfermedades, degrado social. La revolución fue machista. La revolución fue colonizadora. La Revolución fue una decepción.

Daniel Ortega y Rosario Murillo ustedes son traidores de la revolución. Ustedes solo regresan a lo LGBT cuando les conviene. Quiere capitalizar sobre nuestros cuerpos. Quieren ganar votos demostrando su "tolerancia".

Si les ganamos a su propio juego, ya perdimos. No vamos a jugar su juego.

Cuerpos disidentes de Nicaragua, la revolución nos traicionó a todas y ahora el neoliberalismo nos intenta comprar. Nos contratan para componer su imagen. Nos contratan para bañar de orgullo sus desfiles. Nos contratan para bailar y sonreír. Cada vez somos más los maricas que se rehúsan a ser contratados para sus carnavales y verse progres y luego irle a pedir disculpas a la iglesia porque nos quieren calladas, nos quieren asimiladas y nosotras queremos a una cochona para presidente.

Recordemos el grupo de homosexuales y lesbianas libertarias que junto con internacionalista de derechos humanos marcharon en el décimo aniversario de la Revolución Sandinista en 1989. Usábamos triángulos rosadas invertidos en nuestros uniformes. Antes ustedes nos identifican a nosotros. Nos marcaron, nos clasificaban, nos administraban, nos escondían, nos silenciaron. Ahora nosotros los identificamos a ustedes. Los denunciaremos y los haremos responsables. Son sus cuerpos heterosexuales monógamos burgueses el nuevo cuerpo que serán marcados. Será su ideología la que será abolida.

Hoy se rompe el silencio, se grita y se reclama con histeria cochona por todos los cuerpos olvidados en nuestra historia revolucionaria, por los cochones, las lesbianas, las los transexuales, las travestis, los cuerpos disidentes que murieron o que sus voces fueron mutiladas por un macho opresor dominante y violento en el sueño revolucionario que un día tuvo este pueblo. Es la voz de los cuerpos disidentes de hoy por los del futuro que nos dirigimos a ustedes.

Aquí estamos como engendros medio vivos, casi abortos, estorbos para la iglesia, zozobras de un capitalismo travestido de socialismo barato, maricas revividos del pasado que el FSLN no pudo callar, invocando como malditas brujas urbanas a la aceptada caimana y la olvidada Sebastiana que guíen nuestros pasos hasta irrumpir en los sueños del matrimonio reinante, jurando ante la fuerza superior cochona juntas cantaremos como mantra repetimos.. todas juntas en el poder de la chayo devenimos...

Dame una F... De Frente De Fuerza De Fortaleza

Dame una S... De Sexodisidente De Seguridad De Sueños

Dame una L... De Libres Locas y Luchadoras

Dame una N... de Nuestra Negada Nicaragua.

Y cuando nos acusen de corromper a la sociedad y de destruir los morales familiares, cristianos y solidarios, diremos: Eso es exactamente lo que queremos.

xoxo

elyla / miranda