

CREACIONES CORPORALES POLÍTICAS. EL
PERFORMANCE ARTÍSTICO COMO VISIBILIZACIÓN
DE LAS DISIDENCIAS SEXUALES. DOS ESTUDIOS
DE CASO EN LOS ANGELES Y QUERÉTARO.

Tesis presentada por

Andrea Itzel Padilla Mireles

Para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B.C. México
2014

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis:

 Dr. Oscar Misael Hernández Hernández

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

A mi madre y a mi padre por el amor y apoyo incondicional

*A los disidentes, abyectos, locas, raros y diferentes,
no estamos solos, existimos varios por ahí*

A mi amigo Rafa Saavedra

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por otorgarme la beca que me permitió realizar este trabajo. Igualmente a El Colegio de Frontera Norte por el apoyo brindado a lo largo de estos dos años, por permitirme conocer otros espacios de Latinoamérica y por la vista al pacífico.

De igual manera agradezco a mi director de tesis el Dr. Oscar Misael Hernández Hernández, por el apoyo y la guía que condujeron esta investigación, sobre todo gracias por la paciencia. También a mi lectora interna y coordinadora de la Maestría en Estudios Culturales la Dra. Sayak Valencia quien amablemente ha orientado este estudio desde el principio. Al Dr. Antonio Prieto Stambaugh por sus valiosas observaciones y la atención prestada.

De igual manera agradezco los profesores de la MEC, particularmente a la Dra. Laura Velasco, al personal de la biblioteca por la disposición y amabilidad. Especialmente a Irene Becerra por su constante ayuda, atención y apoyo, sin duda una figura fundamental para nuestra generación.

A mi familia, mis padres y mi hermano por siempre estar conmigo. A mis roomies Monky y Gus gracias por la compañía, el apoyo y las risas. A mis compañeros, los hobos Stephanie y Beto por las aventuras y el aprendizaje, a Caro por la incondicional compañía en las buenas, las malas y las divertidas, a Miguel por las caminatas conmigo y con la Babas. A los cubanos/vampiros/comunistas Maribel y Joel, a Carlos, Eber, Melina y René por las buenas fiestas, a Rafa Saavedra por la carrilla, el abrazo y la sonrisa. A Octavio, gracias por las pijamadas, el cabrito, los bailes, las lagrimas y los mareos. A mi fiel amiga Babas.

A mis brujas Morelianas por seguir a mi lado aun en la distancia, ¡¡Las quiero chicas!!

A Felipe y a Diana por la accesibilidad, el coraje, la celebración, la amistad y la resistencia, esta tesis va para ustedes.

RESUMEN

Este trabajo se encuentra conformado por dos estudios de caso sobre dos artistas/performers en Querétaro, México y Los Angeles, EE. UU. (Felipe Osornio “Leche de Virgen” y Diana J. Torres Diana “Pornoterrorista”) el cual fue realizado a través de entrevistas a profundidad, registro de video-fotográfico y observación participante. En él se plantea la relación que guarda el performance con la estética y con la política a partir de su realización vinculada a las disidencias sexuales de los contextos culturales diversos, tanto de Querétaro como de Los Angeles. Se colocan al centro del debate el cuerpo, las relaciones de poder y los discursos hegemónicos al interior de tales contextos con la intención de hacer un estudio comparativo sobre los espacios, los símbolos y los auditorios donde se confrontan las identidades sexuales hegemónicas y las disidencias sexuales minoritarias. Se habla entonces del asumir una postura disidente frente a las identidades sexuales normativas en puntos geopolíticos distintos, lo que marca el por qué y cómo surgen estos discursos disidentes. Esto se realiza desde un análisis del material recopilado a partir de las herramientas conceptuales de los estudios del performance y la teoría queer en un plano específico y del posestructuralismo en un plano general.

PALABRAS CLAVE: performance, política, arte, disidencia sexual, Querétaro, Los Angeles.

ABSTRACT

This paper consists of two case studies about performers in Querétaro, México and Los Angeles, CA; USA (Felipe Osornio “Leche de Virgen” and Diana J. Torres “Diana Pornoterrorista”) which was conducted through in-depth interviews, video-photographic records and participant observation. It is argued that the relationship that performance art has with aesthetics and politics, upon its enactment is linked to sexual dissidence in different cultural contexts, such as Querétaro and LA. The body, power relations and hegemonic discourses are found at the center of the debate within this context with the intent of making a comparative study about spaces, symbols and audiences where hegemonic sexual identities and sexual dissident minorities are confronted. Therefore, we speak of embracing a dissident stance from the normative sexual identities in various geopolitical points defining how and why these dissident discourses arise. This is accomplished from the analysis of the field material collected using the conceptual base of performance studies and queer theory in particular and post-structuralism in general.

KEYWORDS: performance art, politics, art, sexual dissidence, Querétaro, Los Angeles.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I. <i>PERFORMANCE ART</i> : EXPRESIONES SUBVERSIVAS O EL ARTE DE HACER POLÍTICA. ESPACIOS, ACCIONES Y DISIDENCIAS, ANTECEDENTES DE <i>LECHE DE VIRGEN</i> Y <i>DIANA PORNOTERRORISTA</i>	5
1.1. Introducción.....	5
1.2. Principios para la interpretación del <i>performance art</i> como disidencia sexual.....	7
1.3. Los antecedentes, orígenes y territorios del <i>performance</i>	9
1.3.1. La importancia del contexto en la producción performática.	19
1.3.2. Escenario emergente para el <i>performance</i> : LA. Escenario incipiente para el <i>performance</i> : Querétaro.....	21
1.4. Arte y política	26
CAPÍTULO II. <i>PERFORMANCE ARTÍSTICO</i> , DISIDENCIA SEXUAL Y LA PRODUCCIÓN PERFORMÁTICA.	29
2.1. Introducción.....	29
2.2. Ejes de interpretación. Del posestructuralismo a los estudios del <i>performance</i> y la teoría <i>Queer</i>	30
2.2.1. <i>Performance</i> , performatividad y performático. Surgimiento especificaciones y aplicación.....	36
2.2.2. Disidencia sexual. La tarea de buscar la visibilidad.	42
2.2.3. Producción performática. El contexto como nutriente principal del <i>performance artístico</i> y la disidencia sexual.	45
2.3. ¿Cómo investigar el <i>performance artístico</i> ? Metodología.	48
2.3.1 Entrada a campo.	49
2.3.2 Sujetos de estudio.	51
2.3.3 Fuentes de información.	54
CAPÍTULO III. “ENTRE <i>PERFORMERS</i> TE VEAS. LA SUBVERSIÓN DE LOS DISCURSOS Y LOS SÍMBOLOS.”	56
3.1. Introducción.....	56
3.2. Unx más de la manada. El trabajo entre <i>performers</i> . El caso de Felipe Osornio “Leche de Virgen” y Diana J. Torres “Pornoterrorista en Querétaro.....	57
3.2.1. Cómo ser un pornoterrorista.	60
3.3. ¿Artistas o activistas? Discursos y símbolos involucrados en el <i>performance artístico</i> de “Leche de Virgen” y Diana “Pornoterrorista” en Querétaro.	68
3.3.1 Dimensión política y estética del <i>performance artístico</i>	69
3.3.2 Dimensión política y corporal de la disidencia sexual.	73
3.4. Guerrerxs, forajidxs e insurrectxs. El posicionamiento disidente de Diana “Pornoterrorista” y <i>Queerpocalypse</i> frente a la hegemonía del heteropatriarcado en Los Angeles.	76
4.4.2. <i>Queerpocalypse</i> tv party.	79
CAPÍTULO IV. “ESCENARIOS DE LA PERVERSIÓN. QUERÉTARO Y LOS ANGELES COMO ESPACIOS DEL <i>PERFORMANCE ARTÍSTICO</i> .”	82
4.1. Introducción.....	82
4.2. Provocaciones, colaboraciones y reconocimiento. El acto de hacerse visible. ...	83

4.3. ¿Dónde sucede <i>performance</i> en Querétaro y dónde sucede <i>performance</i> en Los Angeles? Encuentros y desencuentros del <i>performance artístico</i> entre ambas ciudades.	88
4.4. Museos, galerías, foros y calles. Tensiones entre el <i>performance</i> institucional y el <i>performance</i> “independiente”.....	92
4.5. Utopía o negación. Coincidencias inesperadas.....	95
CONCLUSIONES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	106

INTRODUCCIÓN

Este estudio surge desde la observación del fenómeno artístico denominado *performance* y el cruce de éste con las disidencias sexuales, el cual para llevarse a cabo requirió de una combinación del método etnográfico con la reflexión y la crítica literaria. El interés por encontrar los puntos de conexión que hacen posible una visibilización de las disidencias al interior de distintos contextos culturales desde una metodología y una relación conceptual a partir de disciplinas específicas, será lo que se presenta a lo largo del trabajo.

El *performance art* (también traducido como “arte-acción”) o *performance artístico*¹ en su versión literal al español, ha sido retomado desde múltiples ángulos disciplinarios. Su prominente notoriedad en el uso del análisis y nuevas perspectivas críticas permite ubicarlo como una importante herramienta en la interpretación de las prácticas y los discursos tanto académicos como de activismo político. Este especial vínculo es uno de los puntos que iniciaron el interés y origen sobre los actores implicados en él.

Los cada vez más notorios trabajos de *performance artístico* destacan otro rasgo de especial interés, a saber, cómo es que se van abriendo espacios y gracias a qué o quiénes se logran llevar a cabo. Aunado a esto se presenta la cuestión de los espacios donde se realiza el *performance artístico*, ¿qué tipo de lugares permiten el montaje de estos eventos? ¿cómo se relaciona la apertura de espacios para el *performance* con el contexto cultural donde se lleva a cabo? ¿existen artistas que originarios de esos contextos o se trata de artistas extranjeros? ¿se busca algo en específico si se realiza en un museo, foro alternativo o en la calle?

Estas preguntas se fusionaron con los fuertes contenidos políticos que el *performance* ha venido trabajando desde su notable irrupción en la esfera del arte a mediados del siglo pasado. En especial los que acabaron generando la relación entre esta expresión artística y el feminismo, escena que permitió hacer visible desde la esfera del arte, las relaciones de poder al interior de la cultura donde el papel femenino imprimió una fuerte reflexión sobre el género, que posteriormente daría paso a lo que

¹Se utiliza en este trabajo, específicamente el término *performance artístico* con la intención de hacer la traducción literal respecto al fenómeno abordado, y al mismo tiempo para hacer evidente la referencia con la que los artistas aquí abordados se reconocen específicamente como creadores de *performance*.

actualmente y en este trabajo se observa como el *performance artístico* vinculado a las disidencias sexuales y al activismo de las identidades sexuales minoritarias.

Es así que a lo largo de este trabajo se desarrollará aquí una contextualización del fenómeno desde su surgimiento en la esfera del arte, para después ubicarlo dentro de las disciplinas teóricas que ayudarán a su análisis como fenómeno empírico. El análisis de estas relaciones busca la posibilidad de plantear en qué formas el *performance artístico* hace visible, un discurso político disidente frente al cuerpo del “discurso de la identidad sexual hegemónica”, esto es frente a un cuerpo estandarizado y correspondiente a ciertas expectativas que giran entorno a estereotipos de clase, raciales y sobre todo heterosexuales. Se hablará del *Queer* y el *Cuir* (Valencia, 2014[En prensa]) como dos formas de reafirmar la disidencia sexual de los cuerpos en un contexto cultural específico.

Esto se observará desde dos estudios de caso, que son aquí dos *performances*. Uno de Felipe Osornio “Leche de Virgen” con Diana J. Torres “Pornoterrorista” en la ciudad de Querétaro, México observado en el período que va del 24 de junio al 2 de agosto del 2013 y otro más sólo con Diana “Pornoterrorismo” en la ciudad de Los Angeles, EE. UU en el período que va del 10 de octubre al 13 de octubre del mismo año. Escenas que se abordarán a partir de un estudio etnográfico, entrevistas a profundidad y observación participante, con lo que se persigue una fusión entre las herramientas prácticas del trabajo de campo, como las antes mencionadas, y el análisis e interpretación de un fenómeno cultural inscrito en el arte.

La información analizada constituye un esfuerzo por continuar con la incursión del *performance* en la academia como objeto y/o herramienta de conocimiento que ayuda a entender los fenómenos actuales de la cultura, apoyando así nuevos ejes de interpretación e impulsando nuevas perspectivas en su cruce con el método etnográfico. Este trabajo en particular intenta hacer una pequeña contribución para hacer notar el cada vez más preponderante papel del *performance* tanto en las esferas de la academia, el arte y el activismo así como su relevancia dentro de los debates contemporáneos sobre género, relaciones de poder, y el vínculo entre arte y política.

La intención de lo que ahora es presentado recae en la inmersión de las relaciones que une a las expresión artística denominada *performance artístico* con los discursos de identidades sexuales minoritarias con el fin de explorar en qué sentido se puede plantear una visibilización de las disidencias sexuales a través del fenómeno ahora estudiado.

El contenido se encuentra dividido en cuatro capítulos: los dos primeros contienen el enfoque contextual, teórico y metodológico empleado en la observación del *performance artístico*, mientras que los dos restantes concentran los resultados y el análisis sobre los datos extraídos en el trabajo de campo.

El capítulo I contiene a su vez cuatro apartados, donde el primero funciona a manera de presentación del fenómeno en relación a las condiciones tempo-espaciales en las que el estudio se llevó a cabo, así como los sujetos implicados en él. Se continúa con una revisión de las primeras manifestaciones que marcan la notoriedad del *performance* como práctica artística así como sus impactos políticos en la utilización del cuerpo como herramienta crítica de expresión corporal anclada a un contexto e historia específicos. Así se ubicarán las primeras expresiones de *performance artístico*, por una parte euro-estadounidense y en otra latinoamericana como referentes directos de los fenómenos observados en la ciudad de Querétaro y la ciudad de Los Angeles. Para por último introducir los antecedentes teóricos en la interpretación de la dimensión política del *performance*.

En el capítulo II se presenta el marco teórico que impulsará las herramientas conceptuales para leer el fenómeno del *performance*, desarrollando posteriormente las dimensiones conceptuales más importantes para su explicación, siendo éstas el posestructuralismo, la semiótica y la teoría *queer*, desde donde los conceptos de *performance*, performatividad, identidades sexuales, discurso hegemónico y disidencias sexuales permiten entrar a analizar el fenómeno mencionado. En el segundo subcapítulo se extiende la metodología empleada para realizar la observación del fenómeno a la luz de los conceptos en cuestión así como el perfil completo de los sujetos de estudio con los cuales se llevó a cabo el trabajo de campo, como se podrá ver, se trata de un estudio etnográfico, apoyado en la observación participante, la entrevista a profundidad y la descripción densa (Geertz, 1996).

El tercer capítulo concentra los datos recopilados a partir del trabajo de campo hecho con los sujetos de estudio. El primer subcapítulo presenta los datos recabados mientras que el segundo alterna éstos con el análisis de los mismos, para en el tercero presentar los resultados encontrados en la ciudad de Los Angeles.

El último capítulo desarrolla en los primeros dos apartados el análisis comparativo entre ambos casos abriendo el espectro de atención hacia los contextos implicados en la producción artística de los sujetos de estudio. Para en los dos apartados siguientes presentar los resultados arrojados de forma indirecta, pero que siguen siendo

valiosos para el análisis del fenómeno.

Fuera del orden capitular se presentan, a manera de conclusiones, los principales hallazgos de este trabajo a partir de las herramientas conceptuales utilizadas para el análisis del material recabado en campo, así como algunas de las limitaciones de la investigación cuyos principales obstáculos giran en torno al tiempo disponible para, establecer un protocolo de investigación, introducirse a campo y recolectar información y el análisis y redacción de la investigación.

CAPITULO I. *PERFORMANCE ART*: EXPRESIONES SUBVERSIVAS O EL ARTE DE HACER POLÍTICA. ESPACIOS, ACCIONES Y DISIDENCIAS, ANTECEDENTES DE *LECHE DE VIRGEN Y DIANA PORNOTERRORISTA*.

Nuestra corporalidad es un requisito necesario para nuestra identidad social
Bryan Turner

1.1. Introducción

Uno de los obstáculos más grandes al momento de tratar de reconstruir el fenómeno que aquí se analizará, es la multiplicidad de referentes que guarda un objeto de estudio tal como el *performance artístico*. Aunque actualmente y gracias al trabajo desarrollado en los últimos 50 años tanto en la academia como en la crítica del arte y la curaduría, el *performance* se ha convertido en un concepto, categoría y/o método de investigación, objeto/suceso de la creación artística. Se hace necesario ubicar el fenómeno al que ahora se hace referencia, qué es lo que éste engloba, sus antecedentes y los cimientos, que posteriormente harán del *performance* una notoria expresión en el mundo del arte contemporáneo; pero también, y es aquí donde más importante se hace para los fines de esta investigación, más allá de la esfera del arte.

Es así, que este capítulo está enfocado a ubicar el fenómeno del *performance artístico* desde su irrupción en las artes visuales, su repercusión en las mismas y eventualmente su desbordamiento hacia otras esferas, disciplinas y espacios de la cultura. Es importante señalar, que parte del análisis que se desarrolla en este trabajo, tiene que ver precisamente con la observación de esta posible repercusión a otros espacios de la cultura, principalmente la intención con la que ésta se persigue por parte de los creadores del *performance* o *performers*, un propósito que como introduciremos hacia el final de este capítulo tiene la capacidad de encontrarse conectado a una apuesta o postura política.

No obstante, se cometería un error al plantearnos un ejercicio de localización del *performance artístico* en busca de un único origen, si como se plantea desde la pluralidad de significados que rodea a este término, también se remite a una pluralidad de orígenes y de producciones respecto al fenómeno. Es por eso, que este ejercicio de localización se tiene que vincular directamente al territorio desde donde surge su producción. Para este señalamiento en específico se ubicará desde los territorios más

significativos en relación a los estudios de caso que se analizarán en los siguientes capítulos. Siendo estos territorios E.U.A, Europa y Latinoamérica como predecesores de las prácticas, los montajes, las exposiciones y rupturas, a las que se encuentran espacialmente ligados, los casos que aquí se abordan y que presentaremos en las siguientes líneas.

El *performance art* ha sido analizado e interpretado desde varias disciplinas con distintos enfoques, esto reside en su naturaleza multidisciplinaria o en voz de Diana Taylor “posdisciplinaria” (2011). Antonio Prieto Stambaugh localiza dos dimensiones del *performance*, uno que refiere al mundo de las artes: “forma expresiva que por lo general se manifiesta en acciones conceptuales cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista” (Prieto Stambaugh, 2009: 207) y por otra parte en la esfera de los estudios culturales: “paradigma analítico para aproximarse a aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quien genera la actuación y quien la presencia” (Ibídem).

El *performance artístico*, contiene dos enfoques de especial atención para esta investigación. El primero remite al acto efímero, cuyo eje principal se sostiene en el uso del cuerpo, y el segundo que deriva de éste, es el del acto político que resuena a partir de los códigos que el cuerpo que hace *performance* involucra en la ejecución del mismo. Aquí se habla de la relación que mantiene el cuerpo que hace *performance artístico* con el arte y al mismo tiempo como acto político en la visibilización de prácticas sexuales disidentes, que son aquellas desplazadas por la hegemonía heterosexual pero que significan una afirmación de su condición minoritaria.

Por lo tanto, no podemos dejar de observar el cuerpo como el objeto principal de este estudio, lo que se resaltará a lo largo del mismo, manteniendo al centro del *performance* al cuerpo como su eje principal, siendo éste último un terreno donde se disputan y negocian relaciones de poder, a partir de dispositivos de control (institucionales, culturales, cotidianos), con una historia y contexto específico dentro de las dinámicas del sistema sexo-género² (Rubin, 1996).

Esta noción de cuerpo, encuentra sus primeros acercamientos a partir de lo que marcaría el llamado giro lingüístico y las vanguardias estéticas de principios del siglo

² Término introducido por Gayle Rubin, donde se enfatiza al sexo y la reproducción humana como funciones intervenidas socialmente y que se satisfacen de forma convencional, además de responder a los intereses del sistema capitalista hegemónico. Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres” en *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lamas (comp.), PUEG/Porrúa, México, 1996, pp. 35-96.

XX. Lo cual creó un escenario propicio para generar nuevas perspectivas en relación a disciplinas como la historia, la filosofía, la antropología y la sociología, que en su despliegue otorgaría toda una nueva dimensión para la narrativa de las prácticas culturales y de las ciencias sociales.

Con lo anterior se identifica el umbral que hace posible la incursión de las distintas disciplinas ya mencionadas en el trabajo para colocar al investigador y al artista en otra arista para observar la cultura. Al introducirse a una nueva perspectiva que permita un acercamiento a la realidad, se despliegan con ella nuevas sendas para poder hablar. El lenguaje como es abordado a partir del llamado “giro lingüístico”, marca un antecedente de suma importancia para el fenómeno que al que ahora se aproxima. Es, precisamente desde el lenguaje que se puede enmarcar el fenómeno ahora citado dentro de la corriente del posestructuralismo, desde el cual se puede hacer uso por un lado de la teoría *Queer* y por otro de los estudios del performance, desde los cuales se realiza este análisis.

De esta manera, se clarifica la intención de contextualizar el fenómeno observado en casos específicos de *performances* hechos en E.U.A y México, ubicando primero los puntos de partida de este estudio. En un segundo momento hacer un ejercicio de localización de los antecedentes más significativos del *performance artístico* en esta investigación. Para por último dirigir la mirada hacia el vínculo de éste con la política, bajo qué términos y de qué manera sucede esta interrelación.

1.2. Principios para la interpretación del *performance art* como disidencia sexual.

El análisis de las relaciones que aquí se proponen, busca la posibilidad de plantear en qué formas el *performance artístico* hace visible un discurso político disidente frente al cuerpo del “discurso de la identidad sexual hegemónica”, el cual definiremos más adelante, pero que refiere por ahora a un cuerpo “blanco”, estereotipado en rasgos occidentales de faz estéticamente bella, y pulcra, pero sobre todo heterosexual.

El *performance artístico*³ como se explicó, es difícil de ser definido dada la cantidad de significados y rasgos tan distintos que se pueden llegar a tematizar en su despliegue de acción. Su potencial crítico ha sido abordado a partir de observar en él una postura política inclusive más allá de la esfera del arte, esto recae en la intención del

³ El uso de este término se aclarará más ampliamente a partir de la página 10.

performance por problematizar el cuerpo. Lo que ahora interesa emprender en esta investigación se remite al *performance* que, siendo su soporte principal el cuerpo, exprese a éste inserto en las dinámicas discursivas de la identificación sexual, la cual aparece como una construcción a partir de relaciones de poder y en tensión con los dispositivos cotidianos (roles de género, señalamientos y mercados para las categorías “hombre” y “mujer”) que continuamente perpetúan los binarismos sexuales y de género.

Su creciente popularidad al interior de los estudios de la cultura reside también en la importancia que ha adquirido el destacar a estas relaciones en tensión, a través de una narrativa experimental que, introducida por las prácticas subversivas al núcleo del arte, nos llama a observar formas distintas de episteme⁴ que buscan metodologías capaces de visibilizar otras formas de adscribirse o *performar* las identidades sexuales, lo mismo que expresar las disidencia sexuales.

Esto aparece aquí como formas de asumir y reafirmar la disidencia sexual en un contexto cultural específico, en este caso se analiza el espacio sociopolítico de las ciudades de Los Angeles, California y en Santiago de Querétaro, Querétaro⁵. Al abordar a dos *performances* de dos artistas visuales cuya producción puede darnos indicios sobre el despliegue de tal disidencia y los elementos que la propician.

De este modo, plantearnos una posible movilidad de tales discursos de la identidad sexual en los cuerpos, presentando en el centro de esta movilidad al *performance artístico* como una tecnología discursiva que complejiza y desafía la idea generalizada de la correlación entre la dimensión biológica y la dimensión de género visibilizando las disidencias sexuales, se perfila como el objetivo central de esta investigación.

El problema a tratar consiste en presentar al *performance artístico* como una práctica de visibilización de sexualidades subversivas y/o disidentes, que al insertarse en la esfera del arte puede funcionar como crítica a la institucionalización de las identidades sexuales, dentro de contextos específicos, los cuales marcan el por qué y el cómo de tales actos de visibilización.

Lo anterior con la intención de explorar las formas en las que el *performance artístico* cuestiona y problematiza los discursos de la identidad sexual en la

⁴ Tomando *Episteme* en su concepción foucaultiana, donde el conocimiento aparece vinculado a un poder y un discurso que marcará los parámetros para distinguir lo verdadero de lo falso. *CF.* Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968.

⁵ A partir de este punto se hará referencia a tales ciudades como LA (Los Angeles, CA) y Querétaro (Santiago de Querétaro, Qro.).

visibilización de las disidencias sexuales, en este caso en los performances realizados en L.A y en Querétaro.

A continuación se delimitarán algunas líneas para rastrear el surgimiento de los espacios que ahora pueden ser escenarios posibles para la creación performática en las ciudades en las cuales se llevó a cabo el trabajo de campo para esta investigación. Si algo ha permitido hasta ahora la introducción y, podríamos decir, notoriedad del *performance artístico* en distintas esferas de la cultura, tiene que ver con su capacidad de generar nuevos lenguajes.

1.3. Los antecedentes, orígenes y territorios del *performance*.

Como se señalaba, el término *performance* conduce de manera inmediata a un complejo entramado de significados que en ocasiones hace difícil su comprensión y asimilación. En gran medida esto sucede gracias al origen anglosajón de esta palabra, cuya traducción al español no encuentra un referente específico. Para el caso que aquí se habla de *performance art* o *performance artístico* en su traducción más literal, con la intención de poder hacer equivalente el fenómeno observado desde el territorio norteamericano y el mexicano.

Para esto, se considera necesaria una revisión sobre lo que se toma aquí como *performance artístico*, desde dónde y cuáles son sus antecedentes y orígenes, tomando en cuenta que, una fecha y lugar, lo mismo que un cómo y cuando surge el *performance* dejaría de lado las diferentes concepciones y expresiones que éste ha tenido en los distintos contextos locales y globales. Es decir, intentar una narrativa lineal del surgimiento y continuación de éste, aparte de ser un ejercicio exhaustivo, poco preciso, desatinado y forzado. Por lo que, al abordar fechas y lugares sería más aproximado imaginarlo de forma simultánea, más que lineal, quizás en un sentido transversal o *rizomático* a la forma en la que proponen Deleuze y Guattari (1996).

Además de su pasado vanguardista, como expresión llevada al límite a partir de los sueños perdidos del movimiento Dadá, es decir, la disolución absoluta entre el “Arte” y la vida cotidiana (Habermas, 1988), el *performance* guarda en sus orígenes la necesidad de un contacto primario y carnal con su realidad, en una radicalización del “aparecer” como el que introducía la reflexión fenomenológica, es decir, sucede como un acontecer con su entorno, con la intención de inaugurar un lugar donde se abra una

posible nueva realidad. Para esto, el *performance* se encuentra con dos elementos que cruzan la posibilidad de su actualización: el tiempo y el espacio, los cuales encuentran en el cuerpo del o de los *performers* la vía para desplegar posibles realidades.

Hay que mencionar que el *performance art*, como concepto que hace referencia a la manifestación artística cuyo rasgo principal es el uso del cuerpo, no necesariamente se nombró de esta manera desde siempre. Una revisión a través de los textos y obras de los pioneros de esta particular forma de arte, encuentra que términos como “happening”, “body art” y “arte-concreto”, “arte-no objetual” o “arte-acción” son algunas de las formas en las que se hacía (aún se hace) referencia a lo que aquí se está abordando como *performance art* o en su traducción más literal y como se hará referencia a lo largo de este estudio, *performance artístico*.

Esto que ahora se puede ubicar bajo el concepto en cuestión, es un medio/objeto de expresión que entre las décadas de los 60's y 70's adquiere una notoria visibilidad como manifestación subversiva, al mismo tiempo que como forma de creación artística. Tomó una preponderante fuerza con la propuesta deliberada de borrar la relación bidimensional entre arte y espectador, experimentando con los factores tiempo y espacio en el momento de la exhibición y la creación misma. La revolución radical que implicaron las vanguardias para las artes había abierto una caja de pandora, y con ella numerosas expresiones que vacilaban entre lo ridículo y lo atemorizante surgieron en contextos imposiblemente similares y equívocamente distintos.

De esta forma irrumpieron figuras en la escena europea como Yves Klein, artista francés nacido en 1928 figura del denominado neo-dadaísmo, quién había decidido realizar su producción pictórica a partir de la utilización del cuerpo. Mucha fama y controversia adquirió su sesión *La Gran Antropometría azul* de 1960, donde utilizaba a sus modelos como pinceles en lienzos gigantes colocados en el suelo acompañando con un grupo de músicos, quienes interpretaban una pieza de veinte minutos de una sola nota compuesta por el mismo Klein (Jones & Warr, 2006), y donde la experimentación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo ocurrían como parte de la obra misma al interior de una galería.

En un gesto bastante similar pero en la escena estadounidense de los años 50's, Jackson Pollock, reconocido pintor nacido en 1912 ubicado en el movimiento del expresionismo abstracto (Chilvers, 2007), había apostado por bajar el lienzo del bastidor al piso, colocándolo horizontalmente enfatizando así, la obra en el “acto” de la creación más que en el resultado final. Se trata de un desplazamiento que vería la fuerza de la

obra en el momento de su producción, evento en la cual se encontraba innegablemente como mediador de la idea y el acto, el cuerpo del artista. Si bien Pollock no precisamente realizaba sus cuadros en la galería o museo, marcó un precedente imborrable al hacer patente una dimensión a menudo ignorada en la creación de la pintura: el movimiento, no de la obra sino del artista. Este rasgo se haría bastante evidente en la serie de películas y fotografías que constataban el método del estadounidense y que rodearon permanentemente la obra del pintor (Jones & Warr, 2006).

Con apenas algunos años de diferencia, podemos ubicar a Marina Abramovic la autoproclamada “abuela del performance”, quien ha sido una de las grandes figuras del *performance art* incluso hasta la escena del arte actual. Nacida en Belgrado en 1946, Abramovic descendiente de héroes de guerra e hija de altos oficiales militares en el régimen de Josep Broz “Tito”, vincula su trabajo corporal con la violencia de la guerra en su natal y desaparecida Yugoslavia. Sus constantes referencias a la censura del cuerpo así como a las estrategias de control militar se fusionan entre la tradición y la experimentación (Barnes, et. al, 1999), sometiendo a su cuerpo a situaciones extremas que problematizan el dolor, el placer, el amor, el odio, la fe, etc. Gran parte de su trabajo se consolidaría gracias al registro de su obra, así como, la utilización en el proceso mismo de medios como el video y la fotografía.

En este mismo contexto europeo de la posguerra, encontramos a Hermann Nitsch, artista austriaco nacido en 1938 que combinaba en sus realizaciones música, teatro y pintura. En sus *performances* rituales, como serie de festivales denominada *Orgies-Mysteries theatre* que se extendió de 1962-1998 (Jones & Warr, 2006), exploraba la fuerza del paganismo y el sacrificio animal frente a una sociedad austriaca necesitada de expiar los demonios heredados por la desolación y muerte de la Segunda Guerra Mundial. El sacrificio y la sangre eran utilizados por Nitsch en una especie de terapia espiritual que pudiera liberar las emociones y los traumas de manera colectiva.

Es así que el movimiento artístico conocido como *Accionismo vienés* puede ahora ayudarnos a analizar la irrupción del *performance art* en la escena artística europea. Éste constituyó una forma de expresión crítica y política a los sistemas productivos y cánones tradicionales del arte, al igual que al dominio y control sobre el cuerpo y sus expresiones en la Austria posfascista (Ibídem). Günter Brus, Otto Mühl y el mismo Nitsch, pueden ser ahora los más representativos.

Mühl desarrolló una serie de trabajos en los cuales se cuestionaba los estándares

del arte y el papel del cuerpo en éste, esto a través del uso de secreciones humanas, tales como excremento, orina, sudor, sangre, etc. El austríaco expresaría acerca de sus performances: “Debemos esforzarnos por destruir la humanidad, por destruir el arte” (Mühl en Jones & Warr, 2006) se trataba de una experimentación corpórea que resultaba a menudo incomoda y desagradable para el espectador. En una intención bastante similar, Brus generaba un desagrado generalizado al exhibir en sus *performances* actos como la masturbación pública mientras entonaba el himno nacional austríaco, *Art and revolution* de 1968. Los tres vieneses pertenecen a una generación que observó las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial en su país, cuya cultura vinculada a una experiencia de éste tipo había provocado la intención de problematizar en su creación la “experiencia estética”, bajo el cuestionamiento de cómo sería posible volver a vivir el arte, así como incorporar una crítica a la suntuosidad y parafernalia de éste. El *Accionismo vienés* provocaba directamente a la sociedad civil y la moral austríaca, dejando al centro la interrogante sobre si podía o no existir una experiencia del arte como “lo bello”, en un lugar donde la guerra había significado un panorama casi cotidiano, en donde el cuerpo surgía como espectador de las atrocidades generadas por ésta y al mismo tiempo, como una herramienta crítica frente a los supuestos del progreso de la sociedad moderna (Ibídem).

En el transcurrir de estas décadas se hace notoria una lucha por la libertad de expresión, aunada a una decisión por embestir y subvertir los estatutos casi canónicos del arte, la moral y la política. Los tres personajes mencionados fueron perseguidos y encarcelados, hasta que finalmente pudieron refugiarse en Alemania a principios de los 70's, donde paradójicamente su producción artística no sólo fue prolífica sino además resguardada por las instituciones de arte (Ibídem).

Por otro lado, se encuentra el movimiento *Fluxus* con personajes como John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Wolf Vostell y Joseph Beuys, Allan Kaprow, entre otros, que en la década de los 60's iniciaron el llamado *antiarte* en la esfera neoyorquina logrando desde las artes visuales, la literatura y la música, una crítica interna al “culto del objeto” y las formas estáticas del arte. Con la intención de inaugurar una dinámica que incluyera al cuerpo y pudiese vincular al espectador con el artista, a este movimiento lo distinguió su componente cosmopolita, como un rasgo propio de la ciudad donde surge.

Los *Fluxus* al igual que los vieneses entraron en confrontación directa con las versiones tradicionales del arte, se identificaban como un movimiento artístico pero su

terreno de acción era propiamente el círculo del “arte culto”, su crítica interna a la hegemonía del arte tenía que ver más con un discurso irónico que con una confrontación violenta a la forma de los vieneses (Ibídem).

Cage se había desplazado de la élite de la música como compositor hacia la experimentación al lado de creadores de distintas disciplinas, en un gesto que provocaría la incorporación de varios elementos en sus piezas. Esto con la intención de enfatizar, como ya lo había sugerido Pollok una década antes, el proceso y el medio de la creación como parte sustancial de la obra de arte, aquí se proponía a la “obra” no como un objeto sino como “acto”, como un suceso (Ibídem). Sobre esta máxima Kaprow desarrolló los llamados *Happenings*, sucesos sin un guión establecido en los cuales múltiples actividades y situaciones absurdas e inconexas incorporaban como parte activa de la realización a los espectadores. Aquí un rasgo que se haría característico en los eventos de la *Fluxus* sería la utilización y manipulación de la tecnología, entre video-instalaciones, incorporando las nuevas tecnologías visuales (Rosseti Ricapito, 2011) como las introducidas a las salas de museo por Nam June Paik y la experimentación sonora, como la utilizada y provocada por el mismo Cage. De todas sus realizaciones se puede decir que lo que más caracterizó a este movimiento fue la necesidad de una creación que tuviera gran libertad en cuanto a herramientas de expresión, lo mismo que en cuanto a las expresiones mismas, acompañada del diseño de un lenguaje irónico que a menudo ponía en relieve lo chocante y ridículo del “arte culto” replanteando la interacción supuestamente pasiva del espectador.

Algunas figuras que funcionan como claros antecedentes, se podría decir, pioneras, en la utilización del cuerpo como herramienta crítica en varios niveles, son Carolee Schneemann, Yoko Ono, la ya mencionada Abramovic, Shigeko Kubota y Ana Mendieta. Schneemann proclamaba “convierto mi cuerpo en un territorio visual” (Schneemann en Jones & Warr, 2006), en una intención por hacer visible el cuerpo femenino desnudo como una parte activa en el proceso de la creación, en contraste a la pasividad de éste en el arte clásico y moderno (Ibídem). Sus *performances* a menudo cuestionaban los estigmas de las mujeres en el mundo del arte, a partir de una reinterpretación sobre los imaginarios tradicionalistas y modernos de ellas, esto lo desarrollaba interviniendo su cuerpo como si fuera un lienzo, prueba de esto es *Eye Body* de 1963, o en otras ocasiones como en *Interior Scroll* de 1975, utilizando el espacio interno de su vulva como referente de múltiples significados y orígenes, y de donde extraía versos de su propia obra escrita que después eran leídos para el público

(Ibídem). Este principio en la participación femenina performática marcaría al igual que su evolución en México y Latinoamérica, el fuerte vínculo entre el *performance* y el feminismo⁶, en sus aspectos teórico y activista.

Se puede observar a Yoko Ono en *Cut piece* de 1964 y Abramovic en *Rythim 0* de 1974 además de poner a prueba la sobrentendida pasividad del espectador al someter sus cuerpos a la intervención del público, llevaban al máximo el papel de la vulnerabilidad e inercia femenina. En ambos casos el público contaba con un rol activo al intervenir sobre los cuerpos de las artistas, en el caso de Ono cortando por completo sus ropas, mientras que en el caso, más extremo, de Abramovic cortando y rasgando su cuerpo, incluso hasta apuntarle con una pistola cargada (Ibídem). Las dos acciones ponían en relieve las relaciones de poder entre lo femenino-pasivo y lo masculino-activo como roles impuestos en los cánones estéticos y todavía más allá de la esfera del arte.

Los casos de Kubota con *Vagina painting* de 1965 y Mendieta con *Rape scene* de 1973, son dos ejemplos de cómo la crítica en el hacer visible el papel del cuerpo femenino antes ignorado en la creación artística, involucra el hacer visible también una crítica a las relaciones de poder existentes en otros espacios de la cultura. En un contexto donde la emergente reflexión sobre el papel de las mujeres al interior de la cultura aunado al activismo feminista comienza a exhibir y denunciar las múltiples formas de dominio, las obras de estas artistas funcionan como reflejo de los conflictos disputándose y son en sí mismas formas de renegociar estas relaciones de poder.

Por un lado *Vagina painting* mostraba a Kubota interviniendo una hoja de papel en posición horizontal, al estilo de Pollock, pero la pincelada a diferencia de la “eyaculatoria” (Ibídem) del norteamericano, es realizada con la entrepierna de la artista, en un tono rojo que emulaba la sangre menstrual. La japonesa invierte los roles frente al acto de la creación de Pollock y de Klein, quién utilizaba a sus modelos femeninas como pinceles, convirtiéndose así en sujeto activo en la realización de la obra.

Mendieta por su parte en *Rape scene*, reconstruye en su *performance* la escena de una violación acontecida en el campus de su universidad en Iowa, a una de sus compañeras quién fue asesinada. La artista había invitado a varios de los universitarios a una fiesta en su dormitorio en donde recibía a los invitados desnuda de la cintura hacia abajo, con los pies y manos atados, exponiendo una realidad omitida por la mayoría de

⁶ Véase Mayer, Mónica, 2004, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, CONACULTA. México.

la comunidad universitaria.

En cuanto a Latinoamérica, se pueden ubicar varias semillas por las cuales germinó el *performance artístico*. En el caso de México, Maris Bustamante en su *Árbol genealógico de las formas PIAS* ubica como antecedentes al Movimiento Estridentista de Manuel Maples Arce en la década de 1920, al Primer Manifiesto Treintatrentista de 1928, a los “tés locos” de Sánchez Fogarty entre 1939 y 1959, asimismo se encuentra la exposición del Grupo de los Hartos en 1961 (Bustamante, 1998). Estos eventos surgen como expresiones con una postura de rechazo a la élite del academicismo del arte y el dominio del modernismo estético, además de introducir la dinámica del lenguaje irónico y la experimentación al enfatizar a la obra de arte como un “evento”, cualidades compartidas con los movimientos euro/estadounidenses.

Ya en plena década de los 60's se puede encontrar al *Teatro Pánico* fundado por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor, el cual es descrito por el primero como la “anunciación de un nacimiento espiritual”(Jodorowsky en Alcázar & Fuentes, 2005). Sus principales rasgos residían en proponer una simultaneidad eufórica frente a la narrativa lineal del teatro tradicional (Alcázar & Fuentes, 2005). Jodorowsky, quién había llegado a México en 1960 proveniente de Chile, impulsó al límite la propiedad inconsciente y ritual del cuerpo un vínculo que data de una comunicación dialéctica entre Artaud⁷ y él. Jodorowsky realizó 27 efímeros en México (Ibídem) en múltiples foros, teatros, escuelas, galerías inclusive un balneario, los cuales involucraron desde la caída de un helicóptero a una piscina, la crucifixión de una gallina, bañar a una novia en una tina de sangre, hasta beber sangre humana, ocasionando una gran escándalo alrededor de todos ellos. También se puede ubicar a Juan José Gurrola, quien a su vez, había incursionado en nuevas formas de creación artística como el *domestic art*, el *land art* y el arte cinético (Ibídem), elementos que ayudaron a la realización de varias acciones en Latinoamérica. En una acción realizada al lado del mismo Jodorowsky en Bogotá, Colombia, ambos llevaron a cabo un paseo vestidos de frailes y cantando salmos e integrando a los espectadores, en sus intervenciones se llevaba la experimentación a un contraste directo con las tradiciones

⁷ Antonin Artaud (1896-1948) es considerado “el padre del teatro moderno” creador del movimiento heterogéneo *Teatro de la crueldad* dónde se impresionaba a los espectadores a través de situaciones impactantes e inesperadas a partir del uso de la violencia y la sangre con la intención de “destrozar la falsa realidad”. Véase Artaud, Antonin, 1968, *The Theatre of Cruelty, in the theory of the modern stage*, (Ed. Eric Bentley), Penguin, USA.

en eventos que tomaban todo tipo de formas. Josefina Alcázar denomina estos actos como *protoperformance* (Alcázar & Fuentes, 2005).

Del otro lado del continente, en el lado sur de Latinoamérica, se puede encontrar a la exhibición *Tucumán arde*, la cual fue una importante exposición itinerante a finales de la década de los 60's formada por un grupo de artistas plásticos rosarinos, santafesinos y porteños, entre cuyas figuras más importantes destacan Juan Pablo Renzi y Graciela Carnevale. La intención del grupo se concentró en generar a la par de una importante campaña mediática que escondía la problemática de los jornaleros azucareros de la región a partir del cierre de los ingenios productores de azúcar; una especie de “contracampaña”, la cual exhibiera la política del estado en el impulso “desarrollista y modernizador” cuyo impacto reflejaba más bien pobreza y desempleos (Frontini, 2005).

Los artistas iniciaron una ardua compilación de imágenes, testimonios y datos que lograron exhibir en Rosario, no en un museo sino en las instalaciones CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos), no obstante la censura institucional por parte del estado alcanzó a sabotear las intenciones de llevar la exposición a Buenos Aires (Ibídem). Es importante destacar el trabajo de *Tucumán arde* básicamente por dos rasgos, la incorporación de los lenguajes mediáticos, su narrativa emulaba el sensacionalismo de los medios hegemónicos, pero su contenido exhibía sórdidamente las condiciones no atendidas de la región.

Tucumán arde, nunca pudo exhibirse en Buenos Aires principalmente por la censura que el Estado impuso en la revuelta que causó el vínculo directo con las organizaciones sindicales, no obstante la consolidación de este tipo de exposiciones en el imaginario cultural introdujo una importante tradición que todavía conecta este tipo de expresiones con una postura política, algo que no fue ni es exclusivo de las intervenciones que sucedieron con *Tucumán Arde*.

Es así que en la década de los 70's el *arte-acción* puede visualizarse como disciplina independiente practicada por grupos y colectivos artísticos a lo largo de Latinoamérica. Con personajes como Antonio Caro en Colombia, Clemente Padín en Uruguay, Maris Bustamante con el *No-grupo* y Victor Muñoz con *Proceso Pentágono* en México; así como, Raúl Zurita y Diamela Eltit a través de CADA (Colectivo Acciones de Arte) en Chile.

En el caso de México, comienza la *Generación de los Grupos* caracterizada por ser: “conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte

oficial. Fue una generación que abandono los museos y se apartó de la academia para apropiarse de las calles, mostraban sus trabajos en las calles y plazas de la ciudad; bajaron al arte de su pedestal y lo trasladaron hacia la vida cotidiana” (Alcázar & Fuentes, 2005:p.152). El sueño de las vanguardias era retomado una vez más pero con la intención no sólo de borrar las barreras entre vida y arte, sino con la de hacer de la calle, del barrio y del espacio público el lenguaje del arte mismo. En la reflexión que Josefina Alcázar y Fernando Fuentes hacen en torno a la relevancia de la *Generación de los Grupos*, mencionan al importante cambio acontecido en la perspectiva que sus acciones abordaban, resaltando no al arte sino a la “concepción del artista”, estableciendo un compromiso ligado intrínsecamente a la crítica tanto del arte como de las condiciones desde donde éste es creado (Alcázar & Fuentes, 2005). Los grupos tuvieron un gran impacto en el arte que le procedería, sea en sus rasgos interdisciplinarios, así como en el uso de la estética popular. *Tepito arte acá* por ejemplo, es uno de los grupos más representativos, cuya acción más notoria involucraba elaborar murales que retrataran la vida del barrio en los muros del mismo; cuya realización, se efectuaba en compañía de los vecinos, como una colaboración entre artistas y residentes del barrio (Romero, 2004a).

En el caso de Víctor Muñoz como integrante del grupo *Proceso Pentágono*, se proponían intervenciones efímeras en calles y espacios públicos de la ciudad de México, las cuales, estaban ligadas a la situación política en la que se encontraba el país en la década de los 70's, respecto a las desapariciones a partir del enfrentamiento del estado con las guerrillas (Prieto Stambaugh, 2011). Así, podemos encontrar acciones como las que describe Antonio Prieto Stambaugh, las cuales: “simulaban el secuestro de un peatón, miembro del mismo grupo, quién era amordazado con un costal, amarrado con cuerdas y aventado dentro de un automóvil” (2011: 613).

Con Maris Bustamante perteneciente primero al *No-grupo* y después en *Polvo de gallina negra*, se puede ubicar una reflexión política sobre el sujeto femenino al centro de la cultura, ya no exclusivamente dentro de la esfera del arte. En *¡Caliente-Caliente!* de 1982, la artista visual diseñó unos lentes gruesos cuyo armazón negro sostenía un falo que disfrazaba la nariz. En un gesto sarcástico e irónico que evocaba los postulados de Freud en torno a la construcción de la feminidad y la supuesta envidia femenina del pene generalizada por la cultura hegemónica (Romero, 2004b), los anteojos eran ofrecidos a los espectadores del Museo de Arte Moderno invitando así a observar la realidad desde el miembro viril.

Con Raúl Zurita y Diamela Eltit integrantes del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), se encuentran dos referentes acerca de las formas radicales en las que el cuerpo se presentaba como última herramienta de expresión frente a las imposiciones del estado. El caso del poeta chileno representó junto a Eltit y otros artistas de distintas disciplinas, una importante figura para la disidencia política en la dictadura militar chilena a partir del golpe de estado encabezado por Augusto Pinochet en 1973. Después de ser perseguido, encarcelado y torturado, la obra del poeta es permeada por la crítica y la necesidad de recuperar los espacios públicos a través de la libre creación corporal.

En su polémica acción *No, no puedo más* (1979), Zurita, en un foro donde se exhibía la pintura de Juan Dávila, “eyaculó violentamente en los cuadros esparciendo el semen sobre su propio rostro cortado, ensangrentado y quemado.” (Jones & Warr, 2006: 128). El autor diría al respecto: “Mi intención era diferenciar lo que puede escribirse de lo que ya ha empezado a escribirse, aquello de lo que puede hablarse de aquello de lo que no puede hablarse. Enfrentando así una experiencia personal que es extremadamente violenta o dolorosa, hasta el punto de quemarse el rostro, el deseo de expresarla ya es un signo...” (Zurita en Jones, Warr, Ídem)

En la misma dirección se encuentra la escritora chilena Diamela Eltit y su acción *Maipu* (1980) donde después de auto flagelarse y quemarse tanto brazos como piernas, acudió a un burdel donde recitó fragmentos de su propia novela mientras limpiaba la entrada al lugar. Sobre esta intervención Eltit menciona:

Presento mis cicatrices como un síntoma de la exclusión, como un modelo roto [...] superponiendo en mi cuerpo lacerado los símbolos favorecidos por el sistema, como la ropa, el maquillaje, etc. Estos símbolos, a través del contraste, no resuelven sino que ponen de manifiesto la dicotomía que [...] existe entre el cuerpo maltratado y su sumisión al aspecto físico imperante. (Eltit en Jones, Warr, Ídem)

Si bien entre Nitsch, Kuobota, Scheeman, Abramovich, Bustamante y Zurita, las diferencias son abismales, no es así el lenguaje y/o el medio de creación para los proyectos experimentales que emprendieron estos artistas. Es decir, en todos ellos encontramos una constante interrogante sobre la ambivalencia de la dimensión “natural” del cuerpo, como un cuerpo des-sujetado del contexto que lo envuelve, así como una continua confrontación con los límites de éste, sobre todo aquellos que lo definen en relación a un contexto político y cultural específico.

1.3.1. La importancia del contexto en la producción performática.

Aquí vale preguntarse: ¿Qué es lo que distinguió de manera notable al *arte-acción* o *performance artístico* Latinoamericano de su similar anglosajón? Podemos encontrar algunas pistas siguiendo las palabras de Aracy Amaral:

Puede afirmarse que las propuestas que distinguen y singularizan el no-objetualismo en América Latina, con respecto al realizado a partir de los años sesenta en Europa y Estados Unidos, son aquellas en las que integrada a la creatividad, emerge la connotación política en sentido amplio (tanto de manera directa como a través de la metáfora) [...] Al manifestar esa intencionalidad “política” ellos revelan su compromiso con su aquí-ahora, estableciendo una divergencia entre sus propuestas y aquellas procedentes de una información puramente cosmopolita. (Amaral, 2010:149-150)

Si bien Amaral hace una anotación enfática sobre la posición y el interés de los artistas latinoamericanos por visibilizar, al tiempo de problematizar, las condiciones político-sociales y culturales de sus contextos, no se puede perder de vista el trabajo de los artistas euro/estadounidenses, en la complicada manifestación y creación artística hacia nuevas formas de expresar las ideas que emergían de sus propios contextos particulares.

Lo que se puede resaltar en los antecedentes que aquí se han mencionado es el uso del cuerpo de maneras distintas, pero sobre todo, un uso que responde o que se a las condiciones políticas de la vida y experiencia cotidiana de los artistas. La ambición de las vanguardias por aquel derrumbe entre lo que la élite y la clase burguesa había especializado y calificado como “Arte”, se desborda en la propia vida cotidiana observando de qué manera se vive y cómo es que ésta se construye.

Amelia Jones en su estudio compilatorio desarrollado al lado de Tracey Warr incluye reflexiones de suma importancia para la reflexión de entrada del uso del cuerpo en las manifestaciones artísticas desarrolladas a partir de la década de los 60's: “El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen del significado y valor del movimiento moderno, se ha mostrado durante este período (década de los 60's) de una forma cada vez más agresiva *como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido*” (Jones & Warr, 2006: 20). La abrupta irrupción del *performance artístico* y la utilización del cuerpo en la esfera del arte, desarrolló espolones de gran agudeza gracias a la intención de provocar a los estándares hegemónicos de la cultura. Esta es una propiedad común en los trabajos del contexto euro/estadounidense y el latinoamericano. No obstante, los lenguajes y símbolos en las

acciones nos hablan de la creación a partir de la experiencia vital en territorios distintos, marcados por procesos históricos que permean la significación del cuerpo y sus actos. Entendiendo aquí por cultura “el espacio de los movimientos simbólicos de grupos que tejen relaciones de poder” (Araújo, 2009), de esta forma se puede referir estándares hegemónicos de la cultura como los paradigmas estéticos, morales, religiosos, científicos y tradicionales preponderantes, en algunos casos impositivos, en cada contexto cultural ya sea de Querétaro o de LA como ahora se menciona.

Respecto a la importancia que mantiene el contexto en relación a la creación performativa, Jones destaca lo que significó la incursión del cuerpo como herramienta de expresión frente al arte moderno y abstracto de las vanguardias: “La represión del cuerpo instaurada por este movimiento artístico supone un rechazo al reconocimiento de que todas las manifestaciones y los objetos culturales están arraigados en la sociedad, ya que es el cuerpo lo que vincula inexorablemente el sujeto a su entorno social”(Ibídem: 20). Para el *performance artístico* desde ambos lados del atlántico la recuperación del cuerpo significa también una recuperación y reapropiación de una historia y una cultura a menudo contada de una manera oficial, haciendo de ella un relato impuesto de presupuestos que nunca son sometidos a juicio.

De esta forma, lo que en ambos casos se encuentra en el fenómeno del *performance* es una confluencia o un entramado de símbolos y significados, en los que el cuerpo surge como mediador y espacio donde se dibujan y desdibujan, se negocian y renegocian estos significados. En donde, además, se pone en juego en el cuerpo, aunque comparta un lenguaje y ciertamente una gran cantidad de mensajes en él, su contexto histórico y cultural, los cuales serán cuestionados desde interpretaciones múltiples y polisémicas.

Por lo cual, para tratar de recuperar las observaciones de Amaral en cuanto al arte que menciona como “arte no-objetual”⁸ Latinoamericano, no se podría asegurar que lo que distinguió la producción performativa euro/estadounidense de la latinoamericana haya sido necesariamente la presencia de una intención política en esta última. Pero lo que sí se puede afirmar es que la determinación para emplear el cuerpo como territorio y reflejo de las condiciones específicas y concretas; en las cuales se construyen,

⁸ Término acuñado por Juan Acha para describir el desplazamiento de las artes visuales en Latinoamérica, cuyo interés planteaba dejar de lado el supuesto lado “puro” del objeto y comenzar a plantearse un arte “aplicado”, enfatizando el carácter social de la creación del arte. Véase “Teoría y prácticas no-objetualistas en América Latina” en *Memorias sobre el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Colombia, Museo de Antioquia, 2011.

desarrollan y adquieren sentido las categorías de arte, del conocimiento o de la cultura, se mantuvo como característica notoria en el arte de la segunda mitad del siglo XX precisamente por el énfasis que tuvo el cuerpo y el uso de este como portador inmediato de estas categorías inscritas en él. Sin embargo, las circunstancias de Latinoamérica, E.U.A y Europa mantienen diferencias no sólo como continentes sino, y quizás aquí adquiriera mucha más relevancia el señalamiento de Amaral, diferencias entre regiones. Si bien lo anterior está a discusión, lo que ahora se hace de interés rescatar es que, es entonces el contexto el que propicia la urgencia y la pertinencia de las acciones y el lenguaje involucrado en su realización, tratándose aquí de los casos de “Leche de virgen” como corporalidad disidente en Querétaro y Diana “Pornoterrorista” en LA, lo cual se explorará en los subsiguientes capítulos.

De forma que, podemos observar el lazo que el *arte-acción* mantuvo como pilar de su creación en América Latina (aunque sería errado hablar aquí de todo *arte-acción*), como disidencia en dos aspectos. Por un lado su clara postura crítica ante la política de los estados totalitarios imperantes en el continente a favor del estado democrático y la libertad de expresión, y por otro como forma incipiente de arte “no-objetual” frente a los cánones tradicionales del arte y su exhibición como nos menciona Amaral.

Es así que la crítica, a diferencia de los vieneses y de los *Fluxus*, llevó a los grupos Latinoamericanos a concentrarse en las condiciones sociales de su vida cotidiana, su disidencia involucraba la creación artística, pero aquella que reflejara las condiciones en las cuales se producía arte y lo que esta producción involucraba en términos de cuerpo y significados. Lo que de ésta forma hacía visible al interior de la cultura la tensión entre las fuerzas coercitivas del estado, la influencia de las tradiciones del sur del continente y la influencia de las vanguardias estéticas.

Algo que se puede observar en todos los casos que hasta ahora se han revisado, es la apropiación a través del cuerpo de los recursos, símbolos y referentes culturales para hacer frente a una economía cada vez más globalizante, en la que el mercado y los mass media irrumpen de forma absoluta en las dinámicas de culturales diversas, haciendo así que se *incorporen* elementos tanto globales como locales. Algo que se retomará en el capítulo siguiente.

1.3.2. Escenario emergente para el *performance*: LA. Escenario incipiente para el *performance*: Querétaro.

Para llegar a los puntos geográficos en los que enfocamos este análisis, LA y Querétaro⁹, es oportuno examinar las condiciones en las que se desarrolla el escenario en el que se analizará el fenómeno en cuestión, así como rastrear algunos de los antecedentes más directos del *performance artístico* en estas regiones.

Como se observará a lo largo de este trabajo, uno de los mayores retos a los que se tiene que hacer frente, es a la gran disparidad existente entre las dos ciudades en las que en este estudio acerca del *performance artístico* como disidencia sexual se observará. Por un lado, la ciudad de Los Angeles, en la cual se da un encuentro importante entre las artes y la cultura. Con una población cercana a los 4 millones de habitantes¹⁰, además de un punto referencial de suma relevancia para la economía estadounidense. Cuenta con un importante circuito de galerías que se extiende desde el centro de la ciudad hasta varias zonas del condado y una gran promoción de museos con reconocimiento internacional como lo son el MOCA (Museum of Contemporary Art), el LACMA (Los Angeles County Museum of Art), The J. Paul Getty Museum, además de un gran número de academias de arte tanto privadas como estatales. Estos elementos, hay que señalar, ayudado a una fuerte tradición de compra-venta de arte que ha prolongado la actividad de las galerías y el interés desde diferentes estratos sociales de la comunidad por las artes visuales. LA también puede resaltar como una ciudad multicultural, en el sentido de su origen múltiple, primero español, luego mexicano y por último estadounidense, lo que además ha evolucionado en prácticas culturales heterogéneas haciendo convivir estos orígenes, con numerosas culturas más, simultáneamente.

De manera contrastante, la ciudad de Santiago de Querétaro capital del estado de Querétaro, cuenta con una población cercana a los 2 millones de habitantes¹¹ y es en contraste a LA, una ciudad vieja con casi tres siglos más de antigüedad. Aunque las galerías en México no han representado un método exitoso en cuanto a la adquisición de arte (García Canclini, 2009) el consumo y la propaganda de las artes visuales, han sido una de las campañas más promovidas por el estado, siendo así que la creación de foros, museos, programas y becas han generado en gran medida el apoyo principal a las artes.

⁹ La elección de estas ciudades para la realización de este trabajo dependió en un primer momento de las posibilidades con las que se contaba para entrar a campo, en un segundo momento depende de poder observar el asumir la disidencia sexual en el trabajo performático a partir de dos puntos geopolíticos distintos.

¹⁰ Datos de la Oficina del Censo. U.S Department of Commerce 2010. <http://www.census.gov/>

¹¹ Datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía 2010. <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/Proyectos/ccpv/>

Así es que el Instituto Queretano de la Cultura cuenta con 15 foros¹² dedicados a la promoción de las artes entre los que destacan el Museo de Arte de Querétaro, el Museo de la Ciudad y el Centro Estatal de Formación Artística y Cultural.

Mientras que LA mantiene grandes contrastes en comparación con los demás estados del país (Estados Unidos) como la ciudad más poblada de la costa oeste y la segunda ciudad con más habitantes de origen latino¹³ (en su mayoría de origen mexicano) solo después de la ciudad de New York. Querétaro al igual que otras ciudades del centro de México mantiene prácticas y criterios arraigados profundamente en la tradición mexicana.

Si se pensara que, el interés que guardan los estudios de caso que aquí se analizarán es en relación a los puntos en común que tienen estas ciudades, muy probablemente las disparidades terminarían siendo el foco de atención. Es precisamente por esto que la motivación ha recaído en las diferencias “evidentes” entre estos contextos, las cuales, hacen que el asumir una disidencia sexual a través del uso del cuerpo en el *performance artístico* en dos territorios tan disimiles pueda arrojar más información para la interpretación de este fenómeno.

Aunque el *performance artístico* en LA tiene un gran repertorio desde los 60's hasta la actualidad, un antecedente sumamente relevante para el surgimiento y apropiación del fenómeno que estamos abordando en el contexto angelino, es el grupo ASCO, colectivo de artistas multidisciplinarios de ascendencia mexicana que en los 70's y 80's, a la par de la notoriedad que había adquirido la lucha por los derechos civiles de la comunidad mexicoamericana, como el “Movimiento Chicano”. ASCO retomaba algunos de los elementos de la creación muralista tan representativa del arte mexicano, además de los símbolos de la cultura mexicana, ya sea religiosos o históricos, como héroes nacionales y a la misma virgen de Guadalupe.

Gran parte del trabajo de ASCO tenía la intención, como varios de los artistas latinoamericanos ya mencionados, de apropiarse del espacio público y de las calles, con la consigna de hacer visible al sujeto chicano el cual era excluido y agredido por una vigilancia extrema por parte de las autoridades angelinas (Hodoyán, 2005). En *Walking mural* (1972) Patssi Valdez, William F. Herron III y Gronk, recorrieron las calles del este de Los Angeles en un “desfile fantasmagórico” (Jones, Warr, 2006.) Cubiertos con

¹² Información extraída del sitio oficial del Instituto Queretano de la Cultura <http://www.culturaqueretaro.gob.mx/index.html>

¹³ Datos de la Oficina del Censo. US Department of Commerce 2010. <http://www.commerce.gov/>

papel mache y maquillaje, Valdez había encarnado a una virgen negra mientras Herron caminaba como un mural ambulante y Gronk emulaba un árbol de navidad. Según la historiadora Ondine Chavoya, la intervención funcionaba como un “contraespectáculo” en el que se reclamaba y rediseñaba la esfera pública (Ondine en Jones & Warr, 2006).

ASCO tematizó en varias de sus intervenciones el problema de la identidad chicana, además en sus trabajos exhibían también los cruces de la identidad sexual y de clase, apropiándose de las condiciones de los individuos al margen del régimen capitalista y colonialista preponderante en Estados Unidos. Con una franca postura adversa frente a la cultura hegemónica imperante, a menudo el recurso de los ASCO tenía que ver con provocar el disgusto, el rechazo y la provocación más visceral.

Encontrar referentes con la notoriedad y especificidad de ASCO en Querétaro es inexistente en un primer acercamiento. Pero, en un segundo momento que pretenda revisar las raíces que marcan el fenómeno del *performance artístico* en la actualidad queretana, podemos encontrar algunas de las figuras que son hoy en día personajes activos al centro de la esfera del arte y también fuera de ella.

Rocío Boliver “la Congelada de Uva” (1956) y Lorena Wolffer (1971) son dos artistas cuyo trabajo performático ha sido prolífico hasta el día de hoy. Ambas nacidas en la ciudad de México, el desarrollo de su obra surge también a la par de la evolución del *performance* en el centro del país. Actualmente Rocío Boliver es una de las representantes del *performance* mexicano a nivel internacional, al lado de la misma Wolffer, la obra de estas performers ha girado en torno a la reflexión de las mujeres en la cultura mexicana, la represión sobre los cuerpos y la indiferencia a los aspectos trivializados en la violencia y la agresión hacia las mismas en la vida cotidiana.

Lorena Wolffer organiza en mayo del 2013 el encuentro denominado “Reconsiderando el performance” en la ciudad de Querétaro fomentado por la Universidad Autónoma de Querétaro y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (Prieto Stambaugh, 2011), el cual también significó una serie de esfuerzos impulsados desde el principio de la década del 2000, por artistas mexicanos en colaboración internacional, para descentralizar el trabajo performático en México (Alcázar & Fuentes, 2005).

Por otra parte, “la Congelada de Uva” ha adquirido gran notoriedad por el uso explícito del cuerpo en sus intervenciones, las que involucran el desnudo, la exposición de los genitales, el uso de jeringas, entre otros elementos. La naturaleza visceral y a menudo agresiva de sus acciones le ha dado el calificador de “perturbador”, asociaciones con las que la intérprete a menudo juega entre los estereotipos del arte.

Aunque la Congelada no provenga como tal del contexto queretano que aquí se está observando, su trabajo como *performer* y además como “tallerista” en el centro del país ha dejado, por decirlo de alguna forma, “escuela”, con la cual se ha heredado una estética en el uso del cuerpo, la cual, ha logrado expandirse a los escenarios circundantes (y aún más allá) del centro del país, como lo es el mismo Querétaro.

Hay que mencionar que existe un gran legado en la producción del *performance artístico* en el centro del país, pero por ahora tomaremos a este en particular por ser el que nos ayude a observar el caso de Felipe Osornio “Leche de virgen” en Querétaro como desarrollaremos en los subsiguientes capítulos.

El festival multidisciplinario “Esplendor de cadáveres” realizado en 1999 en el Museo de la Ciudad de Querétaro marcó un importante precedente para las producciones y/o manifestaciones alternativas emergentes de esta ciudad. Si bien el evento en sí mismo no puede ser tan fácilmente rastreado, la cantidad de gente asociada a éste es un número bastante significativo, tomando en cuenta además las expresiones tan variadas como obra plástica, *performance* y experimentación sonora, entre sus participantes se encuentra precisamente la Congelada de Uva. Tiempo después de su puesta en escena “Esplendor de Cadáveres” sigue retumbando en el imaginario cultural de la ciudad, no necesariamente por su contenido sino también por sus implicaciones. Se trata del primer y más notorio festival de expresiones alternativas que además trabajaba con una estética “Dark”¹⁴, y la cual introdujo el *performance* a los foros institucionales del arte.

“Leche de virgen” comenta que eventualmente, la exposición se ligó al hallazgo del cuerpo en la ciudad, de una menor de edad, hecho que terminó vinculando la exposición “Esplendor de cadáveres” a ritos satánicos entre la comunidad. Curiosamente este estigma será uno de los principales para la presentación y exposición de *performance* en foros institucionales, que si bien no impide que se lleve a cabo se convierte en un incidente citado que a menudo termina prejuzgando estas expresiones. Sobre el incidente “Leche” cuenta que efectivamente el hecho sobre el cuerpo encontrado sucedió, no obstante las circunstancias sobre la relación entre un evento y el otro terminan siendo bastante dudosas, convirtiéndose en una especie de leyenda urbana con la cual el Instituto Queretano de la Cultura y las Artes evita a toda costa volver a ser relacionado y que “Leche”, por sus intervenciones, tiene que enfrentar algunas veces

¹⁴ Términos con los que se refiere a la “subcultura” o “contracultura” gótica que tiene sus influencias en la literatura romántica, el cine de terror, la música industrial y las prácticas BDSM (Sadomasoquismo).

con ironía y otras tantas en discusiones con los servidores encargados de las dependencias donde se presenta¹⁵.

1.4. Arte y política

El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual y del artista como individuo dentro del contexto político y social que la abarca.

Tucumán Arde

Aunque en palabras del artista y *performer* Guillermo Gómez Peña, el *performance* “no es teatro, no es comedia, spoken word, poesía, arte visual, ni una forma de crítica o cuestionamiento político y cultural.” (Gómez Peña en Alcázar & Fuentes, Óp. Cit: 55) existen algunas lecturas por las que podemos rastrear el antecedente de la relación entre el arte y la política.

Como ya había observado la postura crítica de la escuela de Frankfurt en la primera mitad del siglo XX, la articulación prominente entre la cultura y el capitalismo propició lo que denominaron “industria cultural”, un resultado de la modernidad tardía y de los medios masivos de comunicación. Gracias a esta conjunción, el capitalismo encontró los efectos ideológicos necesarios para equiparar los intereses de las masas y las ofertas del mercado, lo que hizo que el arte fungiera no sólo como un producto más en la circulación de bienes sino, y aquí la consecuencia fundamental, la industrialización del arte ocasiona que pierda su “valor estético”. (Ruétalo, 2009).

De la escuela de Frankfurt se puede encontrar dos posturas. Por una parte, la de Adorno y Horkheimer, a quienes se le sumaría Marcuse después, y por otra a Walter Benjamin. Los primeros que habían descartado la posibilidad del arte bajo los mecanismos del capitalismo tardío y Benjamin quién pensaba más bien en la posibilidad futura de la politización del arte (Benjamin: 1989).

La discusión que permanece al fondo de las observaciones hechas por la escuela de Frankfurt mantiene al día de hoy su relevancia, a saber, la de si existe un terreno donde pueda suceder el arte con “valor estético” al interior del sistema económico hegemónico, es decir el capitalismo. Benjamin es aquí uno de los antecedentes más importantes en la reflexión sobre las relaciones entre el arte y la política al plantearse,

¹⁵ Estos datos conforman una parte de los detalles compartidos con “Leche” en pláticas y entrevistas informales llevadas a cabo en el trabajo de campo, en donde también se presenciaron una de sus negociaciones y diálogos con la Directora General del IQAC.

de manera profética, el posible avistamiento de un arte capaz hacer frente a la lógica del mercado.

No obstante, lo que en este trabajo se plantea no gira en torno a si existe o no un “valor estético” en el *performance artístico* o si funciona o no como propaganda en relación o a favor de una ideología política. Las observaciones que aquí se plantean, guardan más bien la intención de poner en relieve los tejidos que el *performance* construye a partir de un contexto marcado por condiciones específicas, en las cuales el trabajo y la producción del mismo, exudan realidades políticas que demandan ser reconocidas en corporalidades contextuales diversas.

En este sentido, la teórica estadounidense Diana Taylor ha abordado en su trabajo la dimensión política del *performance artístico*, una observación que no se puede perder de vista es la que hace en su artículo “Performance, teoría y práctica”, como corolario del devenir de la producción performática desde su irrupción en la década de los 60’s:

El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a construir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, solo de la presencia del o la performancera y su público. (Taylor, 2011: 8)

Otro ejemplo del trabajo de Taylor donde se plantea la relación que ahora se examina es “*Usted está aquí*”: *el ADN del performance*, en el cual se revisa el caso de HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en Argentina, quienes realizan una serie de intervenciones en la ciudad como una forma de protesta y al mismo tiempo como un archivo de memoria cultural en relación a los desaparecidos políticos durante la dictadura militar de 1976 a 1983 (Taylor, 2011). La teórica quién ha desarrollado en su investigación la relación del movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo, así como a otras manifestaciones artísticas a la visibilización de la resistencia y/o disidencia política a través del *performance* en ese mismo país, constituye uno de los referentes más destacados en la reflexión sobre el vínculo que existe entre las dimensiones del arte y la política, trasladando las manifestaciones artísticas como actos de reconocimiento vinculados a la tematización del cuerpo, las condiciones políticas de Latinoamérica y la crítica y resistencia a través de estas expresiones.

Uno de los rasgos más destacados por Taylor es la posible visibilización de tácticas de control, no exclusivamente provenientes del estado, sino también, de las relaciones de dominio y poder que se juegan en la vida cotidiana a través de los medios y el consumo. Es precisamente en la observación de estos fenómenos en el arte, específicamente del *performance* que se puede hacer una reconstrucción de cómo interactúan las posturas políticas en tensión.

Del mismo modo, existe el antecedente del trabajo realizado por el teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh de quién, entre otros textos se encuentra, “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano”. Él hace por un lado, una recolección importante de los *performances artísticos* desde la *Generación de los Grupos* hasta la fecha y se plantea la cuestión sobre la politización del cuerpo a partir de trabajos como los de la “Congelada de Uva”, Lorena Wolffer y Ema Villanueva (2011). Desde aquí se puede resaltar la articulación que sucede entre el *performance*, la crítica y la política, a través del cuerpo sexualizado, observando la problematización de lo privado y lo público a partir del trabajo de las artistas/performers quienes la utilizan elemento de confrontación y/o provocación.

Estos últimos puntos representan los rasgos más relevantes en la producción del *performance artístico* y su vínculo con un ejercicio político, en cualquiera de los territorios que aquí se ha revisado. Y constituirán, a lo largo del siguiente capítulo, los pilares más importantes para la observación y el análisis de este estudio.

CAPÍTULO II. PERFORMANCE ARTÍSTICO, DISIDENCIA SEXUAL Y LA PRODUCCIÓN PERFORMÁTICA¹⁶.

El siglo XIX y el nuestro fueron más bien la edad de la multiplicación: una dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas disparatadas, una implantación múltiple de las “perversiones”. Nuestra época ha sido iniciadora de heterogeneidades sexuales.

Michel Foucault

2.1. Introducción.

Como se ha comenzado a plantear en el capítulo anterior. El *performance* como manifestación artística es un acto efímero que tiene como eje principal al cuerpo. En este sentido, se habla de que tiene la posibilidad de desplazarse más allá de la institución artístico-museística, al hacer uso de éste, como terreno donde se disputan y negocian relaciones de poder al interior de, lo que Gayle Rubin ya había detectado como, el “sistema sexo-género”(1996). Lo que se puede añadir a esta observación es que, al mismo tiempo, esta “visibilidad” en el arte, lo convierte en un vehículo capaz de polemizar una serie de significados que perpetúan los dispositivos normativos del sistema binario heteropatriarcal (femenino-masculino). Estos significados y dispositivos conforman un entramado que codifica y norma convencionalmente a la “mujer” y al “hombre” en la cotidianidad, esto último es a lo que se le llamará en este estudio “identidad sexual hegemónica” y que desarrollaremos a continuación.

Como consecuencia de éste sistema descrito, el cuerpo aparece como arma de doble filo. Por un lado, como herramienta necesaria para el refuerzo de los binarismos sexuales implantados por la “identidad sexual hegemónica”, y al mismo tiempo como espolón capaz de embestir las enraizadas estructuras de este sistema imperante (Butler:2011). El acto de embestir las estructuras y de cuestionarlas en busca de su transformación a menudo marca un acto de desafío y desacato (Taylor:2011) frente a lo “convencional”, lo “normal” o lo “aceptable”, es en estas rupturas donde el *performance artístico* encuentra las fisuras para hacerse notar y para nutrirse a la vez.

Es así que se puede hablar de su acto político también de manera doble, por un

¹⁶ Sobre lo performático y lo performativo Diana Taylor hace una importante distinción entre ambos conceptos que se abordará más adelante en el segundo apartado de este capítulo.

lado en relación a su ruptura como se mencionaba hacia el final del capítulo anterior, pero a la vez como una postura disidente frente al sistema binario heteropatriarcal y su consecuente “identidad sexual hegemónica”.

A continuación se desarrollarán los conceptos más importantes para los fines antes delineados de esta investigación, con la intención de clarificar las bases teóricas sobre las cuales se sostiene el análisis que se mostrará en los capítulos a seguir. De forma que, este capítulo se divide en dos partes, siendo la primera dedicada al marco teórico del problema aquí presentado, para en una segunda parte enmarcar los pilares metodológicos gracias a los cuales se extrajeron los resultados que se expondrán más adelante.

2.2. Ejes de interpretación. Del posestructuralismo a los estudios del performance y la teoría *Queer*.

Para profundizar en la relación entre el *performance artístico* como práctica subversiva frente al discurso hegemónico de la identidad sexual o “identidad sexual hegemónica”, es necesario ubicarse dentro del posestructuralismo de forma general, donde a partir de la *Microfísica del poder* de Foucault y los estudios de género, las dimensiones biológicas son complejizadas en el entramado de procesos sociales y culturales, desplazando la idea de la “naturalización” de las dimensión corpórea de los sujetos (Foucault, 1979). Posteriormente situarse de forma particular en los estudios del *performance*, en donde el término de *performatividad* hace alusión a fenómenos que en su expresión se convierten en acto, es decir, el lenguaje no solamente describe sino que construye y significa en su despliegue de enunciación (Austin:1962). La tercera, es la teoría *queer* que rechaza la imposición de categorías universales, biológicas o esenciales, capaces de definir la sexualidad humana.

Aunque identificar uno a uno los rasgos específicos por los cuales el fenómeno del *performance artístico* puede enclavarse dentro de estas tres teorías tomaría ciertamente mucho más de un capítulo, lo que ahora se pretende resaltar es la conexión que mantienen los conceptos aquí utilizados con su origen teórico, además de su impronta inspiración en las relaciones lingüístico-visuales a las que el arte de la segunda mitad del siglo XX respondería bajo tales observaciones especulativas. Es por esto último también, que debemos considerar estas disciplinas entrelazadas en los siguientes conceptos a desarrollar.

Si este estudio siguiera la línea de un cuento, se podría decir algo así como: “Todo comenzó con Foucault”, en efecto no se estaría nada lejos de tal afirmación. Respecto al posestructuralismo, se puede rastrear que es a partir del estudio de Michel Foucault *Historia de la sexualidad I. La voluntad del ser*, donde podemos identificar la relación entre el “discurso de la identidad sexual” y las redes de dominio que este impone en sus relaciones transversales al interior de la cultura. Aquí las reflexiones del francés entorno a lo que él denomina como “Biopoder” se convierten en los cimientos de un análisis crítico que se observa en dos polos de suma importancia: por un lado, la instrucción de los cuerpos en la sociedad capitalista a partir del siglo XVII: “...cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano.” (Foucault, 2007:168). Y por otro lado, el control sobre el “cuerpo-especie” (Ibídem) a partir de la segunda mitad del siglo XVIII:

... el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlo variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores: una biopolítica de la población. (Ibíd.)

En consecuencia, como menciona el teórico, estos rasgos comprometen el sometimiento de la vida humana hacia los fines productivos y reproductivos del sistema capitalista, a nivel individual y colectivo. Estos dos polos no aparecen articulados sino hasta el siglo XIX donde su impacto más radical será a partir de “arreglos concretos” los cuales conformaran la estructura de lo que él llama “tecnología de poder” y donde el “dispositivo de la sexualidad” se convertirá en uno de los principales en operar. A esto se tiene que añadir que, para la perpetuación de tal instrucción y control, se hizo preciso el refuerzo e implementación de “instituciones” y “técnicas”, de las cuales, las más notorias y mencionadas por el mismo Foucault son, además del Estado, “la familia, el ejercito, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de colectividades” (Foucault, óp. cit.:170).

Desde éste análisis se pueden extraer ahora dos ideas relevantes en relación a lo que esté estudio plantea, primero la implantación de un “dispositivo de la sexualidad” como efecto regulador de las funciones naturales de los cuerpos, por otro lado, la

perpetuación del poder a través de este dispositivo desde una perspectiva mucho más amplia, la cual incluiría relaciones ya no meramente verticales desde el Estado sino, y de aquí uno de los puntos más fuertes en el trabajo de Foucault, en el despliegue de su ejercicio en la sociedad. El poder desde este punto dejaría de aparecer desde un centro hacia las partes, para más desplazarse bajo una idea de movilidad “inestable” (Ibídem), se trata de un constante flujo de relaciones desiguales pero extendidas en la sociedad.

De esta manera el efecto del control no sería específicamente “sobre”, como una imposición a la sexualidad sino más bien “a través” de ésta, como un dispositivo que se actualiza gracias a la sexualidad misma. Para entender lo que se plantea aquí, debe de ser considerada la construcción del término “sexo”, donde Foucault observa:

La noción de <<sexo>> permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia; [...] pudo trazar la línea de contacto entre un saber de la sexualidad humana y las ciencias biológicas de la reproducción [...] Finalmente, la noción de sexo aseguró un vuelco esencial; permitió invertir la representación de las relaciones de poder con la sexualidad y hacer que ésta aparezca no en su relación esencial y positiva con el poder, sino como anclada en una instancia específica e irreductible que el poder intenta dominar como puede; así, la idea <<del sexo>> permite esquivar lo que hace el <<poder>> del poder; permite no pensarlo sino ley y prohibición. (Foucault, 1976:187)

Esta artificialidad es lo que llevará al autor a plantear la “tecnología del sexo” la cual servirá como dispositivo capaz de operar en un nivel que se presume inherente a los cuerpos, desde el centro de la vida misma y donde se está continuamente ejerciendo el poder. Un precedente sumamente relevante para entender como la perpetuación del sistema, involucra en su ejercicio de poder, una estructura que no se impone verticalmente, sino que para su funcionamiento exige una internalización de esta categoría “natural” que eventualmente servirá como mecanismo capaz de hacer funcionar la norma, misma que se plantea como una “biopolítica” para la producción y reproducción de los cuerpos según el sistema hegemónico capitalista.

Por otra parte, intentando dar contenido a lo que se está nombrando como “discurso de la identidad sexual”. En otro de sus textos, el de *El orden del discurso* surge una interesante observación a lo que ahora tratamos de plantear, donde el “discurso”, como formulación y artilugio narrativo, se comprende en una legitimidad extensiva a la volatilidad de la materia, es decir, un discurso (aquí siempre debe preguntarse ¿de quién? O ¿desde dónde?) otorga validez moldeando las realidades materiales (Foucault:1992). Aunque existe una gran brecha entre un trabajo y el otro,

Foucault despliega en la obra ahora citada, una aguda anotación respecto a las condiciones en las que se construyen las “autoridades” a partir de un “discurso”: en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Op.cit.1992.p.5). Más adelante continúa: “Existen, evidentemente, otros muchos procedimientos de control y delimitación del discurso. Esos a los que he aludido antes se ejercen de manera desde el exterior; funcionan como sistemas de exclusión; conciernen sin duda la parte del discurso que pone en juego el poder y el deseo.” (Foucault, 1992:13)

Es bajo estas observaciones que se retoma aquí lo relevante a conceptos como el de “discurso de la identidad sexual” y el de “sexualidad”. El primero sobresale entonces como “sistema de exclusión” cuyo referente, más no equivalente, en el sexo opera como dispositivo de control efectuándose bajo una autoridad, a saber, la de la regulación de la dimensión “natural” de los cuerpos, mismos que hasta este momento, en la literatura de Foucault aparecen homogéneos. Bien es observado por las teóricas feministas que la gran aportación del teórico francés en el término “tecnología del sexo”, permitió observar las relaciones de poder al interior del despliegue en la vida misma, la cual es entendida como la dimensión biológica de los cuerpos, pero, al mismo tiempo, se trata de una construcción imbricada en un sistema que se (re)produce en el lenguaje y en la cultura. Resaltando bajo estas dinámicas, intereses específicos del sistema hegemónico capitalista, lo que cual pone en jaque la noción misma de lo “natural”, apareciendo más bien como un artilugio del sistema hegemónico. Es así que este “discurso de la identidad sexual”, se convierte en un dispositivo que opera desde dentro y que sostiene en el dictamen de las instituciones ya señaladas por Foucault, pero además se perpetúa en el desarrollo de las actividades y relaciones sociales. Este último punto será lo que eventualmente señalarán y observarán críticamente autoras como Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Judith Butler y Beatriz Preciado, como se señalará ahora.

Teresa de Lauretis hace un importante análisis de la contribución de Foucault al marcar el extraordinario aporte de desvelar a la “sexualidad”, en lo que normalmente se había considerado lo más “natural”, “íntimo” y “privado”, como una realidad culturalmente construida con base a los intereses políticos de una hegemonía sistémica en las sociedades occidentales (De Lauretis, 1989).

La teórica, que en su artículo llamado *La tecnología del género* retoma una parte

importante de la obra foucaultiana desarrollando sus observaciones, entre otros aspectos, alrededor de un análisis semiótico del cine en los discursos y representaciones en torno al cuerpo femenino en éste. Va más allá de las observaciones hechas por el teórico francés, planteando una sexualidad ya no generalizada que se explica en relación a la sexualidad del varón, sino en la observación de un papel desigual respecto a la sexualidad femenina (De Lauretis, 1989). Lo cual la hace ir en busca de “otra clase de sujeto”, el cual se pueda entender como un conglomerado “múltiple” construido a partir de elementos socioculturales, es así que menciona:

...concebir al sujeto social y a las relaciones de la subjetividad para la socialización de otro modo: un sujeto constituido en el género, seguramente, no solo por la diferencia sexual sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio. (De Lauretis, 1989: 8)

La observación de un sujeto multidimensional (donde se encuentran clase y etnicidad) como el que se propone en el trabajo de De Lauretis, tiene un importante proceso en el comprender de las representaciones sobre el género y la diferencia sexual. La autora menciona: “La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación.” (De Lauretis, 1989: 15) Esta articulación será la que denominará “tecnología del género”, con la cual se pone en relieve la función clasificatoria y reguladora de las “representaciones lingüístico y culturales”, para normar lo femenino y lo masculino, si el género es visto como la actualización socialmente construida de la dimensión natural de los cuerpos, es al mismo tiempo la vía mediante la cual este género se hace cognoscible, es decir se auto-produce. No se puede dejar de considerar además, como un proceso constituido por dispositivos que forman parte de un espectro más amplio, específicamente la cultura y el lenguaje, este producto y proceso como efecto de las normas sistemáticas necesitan de una actualización en la vida cotidiana (Butler, 2011). Algo que se observará más adelante.

Pero ¿cuál es el origen que mantiene al proceso y producto del género como una relación binaria y desigual al centro de representaciones y expresiones de la cultura? Aquí debemos de regresar al origen discursivo implicado en la noción de lo “femenino” y lo “masculino”. La cual como observó Monique Wittig se sostiene primordialmente en un interés defendido en la relación heterosexual de los cuerpos subordinados, como la forma de reproducción del sistema hegemónico y la norma bajo la que el sistema se

actualiza (Wittig, 2006: 46). Wittig que en su libro *El pensamiento heterosexual* marca un importante precedente para entender las funciones reguladoras del(os) lenguaje(s) sobre los cuerpos, hace un especial enfoque sobre el psicoanálisis lacaniano para resaltar el efecto impositivo de los discursos: "Así, el mundo entero es sólo un gran registro en el que vienen a inscribirse los lenguajes más diversos, como el lenguaje del Inconsciente, el lenguaje de la moda, el lenguaje del intercambio de las mujeres en el que los seres humanos son literalmente los signos que sirven para la comunicación. Estos lenguajes, o más bien estos discursos, se ensamblan unos con otros, se interpenetran, se soportan, se refuerzan, se autoengendran y engendran otros." (Wittig, 2006: 46) Después resalta:

Los discursos que nos oprimen muy en particular a las lesbianas, mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad. Estos discursos hablan de nosotras y pretenden decir la verdad en un espacio apolítico, como si todo ello pudiera escapar de lo político en este momento de la historia, y como si en aquello que nos concierne pudiera haber signos políticamente insignificantes. Estos discursos de heterosexualidad nos oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos y todo aquello que los pone en cuestión es enseguida considerado como <<primario>>. Nuestro rechazo de la interpretación totalizadora del psicoanálisis los lleva a decir que no tenemos en consideración la dimensión simbólica. Estos discursos nos niegan toda posibilidad de crear nuestras propias categorías. Su acción sobre nosotras es feroz, su tiranía sobre nuestras personas físicas y mentales es incesante. (Wittig, 2006: 49)

Entonces, a partir de lo antes expuesto, se puede afirmar que tanto lo discursivo, como lenguaje, y lo simbólico tienen una injerencia directa sobre lo socialmente material y la forma en la que este se hace cognoscible (Butler: 2007). De aquí se nominará al concepto de "discurso de la identidad sexual", como el conglomerado de conjunciones lingüísticas y simbólicas que distinguen, regulan y puntualizan al sexo como una dimensión biológica (anatómica), que en su reproducción ejerce redes de poder (no exclusivamente verticales) las cuales se perpetúan en la prácticas de los cuerpos a los que clasifica.

No obstante, si el efecto impositivo de los discursos convierten en una tarea, a primera vista, imposible la expresión de todo aquello que queda fuera de los mismos ¿De qué manera se pueden introducir nuevas voces sobre las prácticas sexuales? ¿cómo se pueden superar los efectos reguladores en la dicotomía discursiva de lo femenino y lo masculino haciendo notar las diferencias abyectas del sistema? Vale ahora introducir lo que De Lauretis plantea en la elaboración del término Teoría Queer: "In a sense, the term *Queer Theory* was arrived at in the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their

ideological abilities, but instead to both transgress and transcend them –or at the very least problematize them.” (De Lauretis, 1991: V).

La propuesta de De Lauretis remite precisamente a la posibilidad de un nuevo espacio de búsqueda y de análisis para la interpretación de “otro clase de sujeto”, como lo había visto en la “Tecnología del género”, donde se problematizan las identidades como conglomerados de múltiples dimensiones que responden una historia y contexto específico.

Es entonces que, desde el posestructuralismo la identidad sexual hegemónica surge como un discurso normativo y como “sistema de exclusión” produciendo una coacción a partir de lo nombrado, universalizando y “esencializando” las prácticas sexuales en contraste con aquellas que se encuentran fuera de las estructuras normativas.

Por otro lado, desde la teoría *queer* el *performance* se puede observar como expresión que da nombre en acto corporal y como narrativa de prácticas que visibilizan las sexualidades subversivas, que se oponen y critican al binarismo “natural” y de género (*heterosexista*) de la sexualidad humana con la posibilidad de una reconfiguración del discurso, a partir de la reformulación de los significados. Esta reconfiguración es la que implica un acto político de ruptura como se explicará a continuación.

2.2.1. *Performance*, performatividad y performático. Surgimiento, especificaciones y aplicación.

*Look at me—a big old black man
under all this make up, and if
I can look beautiful, so can you.*
RuPaul

Para continuar en esta conexión de conceptos, se encuentra el trabajo de una de las feministas críticas más reconocidas e influyentes de los últimos años: Judith Butler, quien a partir de sus observaciones en *Cuerpos que importan*, *Deshaciendo el género* y *El género en disputa* retoma el concepto de “discurso” de Foucault direccionándolo hacia las *prácticas discursivas* vistas estas como una actualización de las categorías identitarias del sexo según el orden hegemónico heteropatriarcal, es decir, como un producto de las regulaciones de éste último pero también el proceso del mismo. Es así, que el énfasis en la observaciones de Butler marcaría un importante giro sobre cuales expresiones pueden en su producción de lenguaje abrir una nueva pauta para aquellas

prácticas subalternas o subversivas frente a la hegemonía del binarismo sexual, reconvirtiendo este discurso de la identidad sexual.

El concepto que de esta autora interesa incorporar es el de “performatividad de género”, como la actuación (no aislada) que necesita de ser continuamente repetida para ser legitimada por este “sistema de exclusión” hablado por Foucault, se trata de una negociación constante cuyo énfasis recae en el carácter artificial del género, y que habla de un discurso que permea la “dimensión biológica de los cuerpos” (Butler: 2007). Es importante señalar que Butler retoma las observaciones de J.L Austin y su concepto “acto de habla”, donde las palabras no sólo otorgan validez o falsedad a los hechos sino implementan en la enunciación un acto específico, uno precisamente performativo (Austin:1962).

Butler en una aguda crítica sobre la categoría del sexo como una dimensión “natural” y el género como su continuación al interior de la cultura, problematiza la correlación asumida entre el sexo, el género y la preferencia sexual, asomando una duda que replantea las nociones normalmente asumidas acerca de las relaciones de género y la identidad sexual. Si el género es una construcción cultural de la dimensión “natural” del sujeto, es decir el sexo, y si el sexo como ya Foucault había observado es una “tecnología” que sirve como dispositivo, el sexo como categoría discursiva está ya siendo permeada por el género. Aquí se resalta, algo de lo que se explicaba con De Lauretis, una ruptura entre la correspondencia lineal entre sexo-género-práctica sexual (preferencia sexual) como narrativa “coherente” e “inteligible” (Butler, 2007), para ubicar la existencia de prácticas que escapan a la lógica dominante heteronormativa, las cuales entran a desestabilizar el orden imperante: “La construcción de límites corporales estables se basa en lugares fijos de permeabilidad e impermeabilidad corpóreas. En contextos homosexuales y heterosexuales, las prácticas sexuales que abren superficies y orificios a una significación erótica y cierran otros circunscriben los límites del cuerpo en nuevas líneas culturales.” (Butler, 2007: 260).

Estas formas subversivas, como la homosexualidad, marcarían en principio la existencia de prácticas sexuales contrarias a las impuestas por el sistema hegemónico heterosexual, y estarían abriendo en sí mismas el cuestionamiento sobre la “naturalidad” de los cuerpos, apuntando más bien hacia lo abyecto y aberrante (Ibídem: 261). Butler retoma algunas de las observaciones de Wittig nombrando a la “la matriz heterosexual” como el pilar que hace funcionar las categorías discursivas de “femenino” y “masculino”, las cuales se fijan en la actualización del género. Estas categorías, que

derivan en lo que se había mencionado antes como prácticas discursivas, marcarán un importante aporte a los estudios de género, haciendo notar que éstas mantienen su orden y funcionamiento precisamente en el sentido de ser categorías “inteligibles”, se trata de un asunto como lo marcó Foucault discursivo, en el que las lógicas hegemónicas marcan los parámetros para lo que se puede enunciar dentro de la normatividad mientras que se excluye todo aquello que escape a esta lógica.

El especial interés de la autora en relación a la corporalidad, está encaminado hacia la inclinación de observar el cuerpo como un territorio inactivo donde se implantan los dispositivos de poder, lo cual se despliega a partir del “reconocimiento” de la dimensión natural de éste: “La división sexo/género y la categoría de sexo en sí parecen dar por sentada una generalización de <<el cuerpo>> que existe antes de la obtención de su significación sexuada. Con frecuencia, este <<cuerpo>> parece ser un medio pasivo que es significado por la inscripción de una fuente cultural percibida como <<externa>> respecto de él.”(Ibídem). Desde aquí la corporalidad toma un papel fundamental en la propia construcción cultural del género y del sexo. Butler mantiene, de manera atinada, sus reservas respecto al constructivismo lingüístico radical, en la que se puede llegar a hacer equivalente la categoría discursiva con la realidad y donde el sexo aparece como una ficción (Butler:2011), reconociendo la existencia de factores que no están expresamente siendo parte de una construcción lingüística:

Afirmar que el discurso es formativo no equivale a decir que origina, causa o compone exhaustivamente aquello que concede; antes bien, significa que no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo una formación adicional de ese cuerpo. En este sentido, no se niega la capacidad lingüística para referirse a los cuerpos sexuados, pero se altera la significación misma de referencialidad. En términos filosóficos, la proposición asertórica es siempre, hasta cierto punto, performativa.”(Butler, 2011: 70)

Lo que Butler reconoce es el injerencia del discurso sobre las identidades sexuales y las prácticas corporales, las cuales se hacen inteligibles a partir las formas de enunciación de tales discursos, cabe decir, hegemónicos. Esto puede ser mejor explicado en palabras de Preciado: “La identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo.” (Preciado, 2011: 21). Este punto se convierte en una importante crítica frente a las observaciones interpeladas por la crítica feminista de la teoría *Queer*, y en uno de los desafíos más grandes al explicar las relaciones entre la producción del discurso y la

realidad social. Un error grande es el que nos lleva al extremo de afirmar una equivalencia entre lo discursivo y lo material.

Butler estaría bajo esta reflexión proponiendo una salida más allá del debate construccionista-estructuralista donde lo que se intenta plantear no es ya si existe o no un cuerpo “original” o prediscursivo o si es el discurso el que termina constituyendo el cuerpo, lo que se pone en diálogo aquí, es que cualquier expresión que se esté emitiendo sobre este cuerpo, está en cierto sentido, ya constituyendo parte integral de su despliegue en la realidad social. De esta forma las narraciones emitidas por los discursos hegemónicos de la cultura se encuentran continuamente construyendo los “cuerpos sexuados” a los que el sistema heteropatriarcal exige. Toda vez que, lo que ciertamente contribuye a que éste sistema se reproduzca, sucede en los cuerpos mismos.

Esta observación es la que la lleva a delimitar el término de “performatividad de género”, el cual hay que diferenciar estrictamente del “performance” como expresión efímera y contingente, en el sentido en el que se ha referido anteriormente al fenómeno artístico que aquí se está aproximando. El primero remite a una condición mucho más compleja que una forma de producción artística, la “performatividad de género” descubre la idea de que el género sucede como una construcción que corresponde a un “original” en relación a la cual éste necesita ser elaborado constantemente:

La distinción entre expresión y performatividad es crucial. Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de género verdaderos o falsos, ni reales o distorsionados, y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora. El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria. (Ibídem)

Esta idea es la que se estaría poniendo en relieve a la hora de hacer un acercamiento crítico a las identidades sexuales, en las que estaría operando un referente pre-existente a las relaciones sociales, se habla entonces de una construcción social de la dimensión “natural” del sexo. Aquí se necesita entonces vincular, otra idea de Butler:

La construcción no sólo se realiza en el tiempo, sino que es en sí mismo un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas; en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza. Como un efecto sedimentario de una

práctica reiterativa o ritual, el sexo adquiere su efecto naturalizado y , sin embargo, en virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de esa norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición, la fuerza que deshace los efectos mismos mediante los cuales se estabiliza el “sexo”, la posibilidad de hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas del sexo.¹⁷ (Butler, 2011: 68)

Si bien se habla entonces de un carácter “artificial” del género y de una instancia original que le precede, no se puede asumir esta como algo fácilmente maleable o modificable en actos, se trata más bien de hacer notar que esta construcción necesita de su repetición constante en las estructuras impuesta por el sistema, que sea performativo permite ver que mantiene su arraigo en la constante repetición de papales asignados previamente por la estructura heteropatriarcal. Aunque el concepto ha sido problematizado desde varias críticas y observaciones, lo que nos trae al momento de realizar el análisis aquí deseado es la propiedad del *performance artístico* para proponer nuevas formas que sean capaces de designar y enunciar prácticas y actos fuera de la órbita normativa de la sexualidad hegemónica.

De la misma forma, en *Manifiesto Contrasexual* de Beatriz Preciado se puede ubicar al *performance* como una práctica que se inscribe dentro de un discurso subversivo, y que, es a partir de esta relación que se busca la posibilidad de modificar el posicionamiento del discurso de la identidad sexual (Preciado, 2011). Estás “prácticas subversivas”, que la autora denomina en una inspiración derridaniana como “contrasexuales” (Íbidem), son aquellas prácticas sexuales que en su acto material constituyen narrativas que escapan y detonan la lógica del sistema hegemónico, estableciendo una nueva discursividad corporal (el uso de dildos y prótesis, el desplazamiento de las zonas erógenas y la práctica del sexo anal): “La marica, la loca, la drag queen, la lesbiana, la bollo, la camionera, el marimacho, la butch, las F2M y los M2F,¹⁸ las transgéneras son <<bromas ontológicas>>¹⁹, imposturas orgánicas, mutaciones prostéticas, recitaciones subversivas de un código sexual trascendental falso.” (Preciado:2011.p.22). Se propone entonces un vínculo imprescindible entre la

¹⁷ Observar nota de Judith Butler respecto a la repetición como espacialización del tiempo más que un tiempo acumulativo en forma lineal. Véase Butler, “Cuerpos que importan” en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor & Marcela Fuentes (comp.), FCE, México, 201.

¹⁸ Nota de la autora que refiere a F2M (*Female to male*) y M2F (*Male to female*) refiriéndose a términos de la comunidad transexual anglosajona que refieren a personas en transición hormonal. Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, 2011.p.22).

¹⁹ Nota de la autora. Monique Wittig, *Le pens  straight*, 1982, p.97.

enunciación y las prácticas corporales. Es aquí donde el *performance* se observa como un evento, pero también como una práctica, con la posibilidad de inscribirse dentro una expresión que visibilice las sexualidades subversivas al interior de la cultura y frente a los dispositivos del discurso de la identidad sexual hegemónica, los cuales tienden a naturalizar la sexualidad como una correspondencia heterosexual.

Lo que este estudio pretende observar, es a las “prácticas subversivas” (entendidas aquí como *performance artístico*) como “otro” discurso, que no se impone como uno único y exclusivo, sino que más bien se dirige hacía hacer visible la artificialidad de la identidad sexual hegemónica heterosexista (Íbidem) con la intención de evidenciarla. Esto contiene dos consecuencias, la primera, que efectivamente la perpetuación del sistema binario sexo-género contesta a intereses políticos y económicos ligados al sistema hegemónico heteropatriarcal, lo que a su vez, convierte al *performance* en una narración subversiva de sexualidades excluidas por este sistema reproductivo hegemónico. No obstante aquí hay que señalar lo que atinadamente Diana Taylor explica en relación a los conceptos, *performance*, *performatividad* y *performático*: “A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término *performático* dentro del terreno no discursivo del *performance* (es decir, para referir a acciones más que a efectos de discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*.” (Taylor, 2011), Así mientras lo *performático* responde a la práctica discursiva que perpetua las relaciones de poder, lo *performático* recae en el quehacer artístico propio de la producción²⁰ de los *performers*.

Por otra parte continuando con las observaciones Beatriz Preciado: “La tecnología social heteronormativa (ese conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerpos-mujer) puede caracterizarse como una máquina de producción ontológica que funciona mediante la invocación performativa del sujeto como cuerpo sexuado” (Preciado, 2011: 20). Se sigue entonces que la dimensión sexual de los cuerpos funge como una tecnología en la perpetuación de un referente preexistente a los cuerpos, la cual normaliza la correspondencia en las prácticas sexuales. Es precisamente el polemizar

²⁰ A pesar de que los artistas aquí abordados no se identificarían precisamente con el término producción, este último sirve a la presente investigación a hacer énfasis en su labor dentro de la esfera del arte.

esta correspondencia heterosexista la que va a convertir al *performance artístico* en una práctica subversiva, práctica que además para hacerse visible sucede en espacio público.

2.2.2. Disidencia sexual. La tarea de buscar la visibilidad.

Casi todas las presiones del exterior nos llegan como creencias de grupo, necesidades de grupo, necesidades nacionales, así ocurre con el patriotismo y con las exigencias de las lealtades regionales, como las de nuestra ciudad y nuestros grupos locales, así como muchas otras de todas índoles. Sin embargo, más sutiles y más exigentes -más peligrosas- son las presiones del interior que nos exigen que nos conformemos; éstas son las más difíciles de observar y de contener (si acaso es posible).
Doris Lessing. *Las cárceles elegidas*

A la par de este último apartado, se hace necesario reconocer una la existencia de esas formas de enunciación contrarias al discurso hegemónico de la identidad sexual. Pero, si como mencionamos antes, los márgenes lingüísticos heterosexuales parece dejar poco espacio para las expresiones subversivas, se llega a un problema ¿Cómo hacer visible un lenguaje y una posición que de cuenta del sentido subversivo de las sexualidades periféricas? Aquí el artículo *Diversidad sexual, un concepto problemático*, de Norma Mogrovejo puede dar algunas pistas. La autora hace una importante reflexión en torno a la “necesidad” del término “disidencia sexual” frente al de “diversidad”. Si diversidad aludiría a una variedad, ciertamente puede ser falaz hacer referencia a las prácticas sexuales periféricas como “diversas”, toda vez que, el sistema estaría más bien, normando las sexualidades. Disidencia sexual por otro lado y como enfatiza Mogrovejo, permite hacer visible en la resistencia política que mantienen las prácticas sexuales subversivas frente al sistema heterocentrista y heteropatriarcal de la identidad sexual hegemónica (Mogrovejo, 2008). El concepto “disidencia sexual” permite hablar sobre una postura política frente al sistema heteropatriarcal que tiende a naturalizar y normalizar las prácticas sexuales, este mensaje en la creación del *performance artístico* se convierte en una intención explícita por parte de los creadores, donde se persigue y se asume un posicionamiento político contrario al del discurso hegemónico de la identidad sexual.

La disidencia sexual y lo “queer” aquí tienen una relación muy estrecha. Como se citó anteriormente, el estudio de Teresa de Lauretis, al momento que propone “reescribir las narrativas culturales (...) desde otra parte” (Lauretis:1989, p. 29)

introduce la el posible despliegue de acción de aquellas prácticas “fuera de foco” y que como el *performance artístico* se encuentran “dentro y fuera de la ideología, que cruzan de atrás para adelante los límites –y limitaciones- de la(s) diferencia(s) sexual(es)” (1989, p.29)

Aquí el problema está puesto claramente en evidencia, en la noción de la(s) diferencia(s) sexual(es), su fuerza conservadora limitando y trabajando contra el esfuerzo de repensar sus propias representaciones. Creo que para imaginar al género (varones y mujeres) de otra manera, y (re)construirlo en otro términos que aquellos dictados por el contrato patriarcal, debemos dejar el esquema de referencia centrado en lo masculino en el cual género y sexualidad son (re)producidos por el discurso de la sexualidad masculina o, como Luce Irigaray ha escrito tan bien, de la hom(m)osexualidad. (De Lauretis:1989.p.24)

El término “queer” incorporado en el estudio ya mencionado funciona como una forma de apropiar una condición abyecta del sistema para enunciar y “reescribir” el discurso de la identidad sexual. Como lo menciona De Lauretis: “*Queer Theory* conveys a double emphasis –on the conceptual and speculative work involved in discourse production, and on the necessary critical work of deconstructing our own discourses and their constructed silences” (De Lauretis,1991: IV). Apostar por un nuevo posicionamiento interpretativo, refiere a hacer visibles las diferencias entre las desviaciones del sistema heterosexual y mantener así un frente crítico respecto a la homogeneización de término “diversidades sexuales”.

Hay que mencionar además que queer en su contexto anglosajón, refiere a una expresión despectiva sobre lo anormal o lo que sale de los límites de lo “normal”, lo “raro”. Sobre este término como forma de apropiación para las identidades desviadas de la norma hay que revisar de vuelta a Preciado, que en *Multitudes queer* menciona:

Identificaciones estratégicas: Identificaciones negativas como “bolleras” o “maricones” se han convertido en lugares de producción de identidades que se resisten a la normalización, que desconfían del poder totalitario, de las llamadas a la “universalización”. Influidas por la crítica post-colonial, las teorías queer de los años 90 han utilizado los enormes recursos políticos de la identificación “gueto”, identificaciones que iban a tomar un nuevo valor político, dado que por primera vez los sujetos de enunciación eran las propias bolleras, los maricas, los negros y las personas transgénero. A aquellos que agitan la amenaza de la guetización, los movimientos y las teorías *queer* responden a estrategias a la vez hiper-identitarias y post-identitarias. Hacen uso radical de los recursos políticos de la producción performativa de las identidades desviadas. (Preciado, 2005: 162)

Por esto último, aunque el concepto de Teoría *Queer* inaugure un nuevo espacio de lenguaje e interpretación, la palabra también guarda una raíz que refleja su

reapropiación como postura política. La revisión que hace Preciado de lo que significó la apropiación de este insulto, más allá de la academia, en relación a la crisis del SIDA en la década de los 90's indica una repercusión política en el auto reconocimiento bajo esta expresión, cuya intención va a ser precisamente hacerse notar en una nueva forma de enunciación y performatividad.

Esta postura disidente y subversiva se hace presente en lo que Preciado anota como “contrasexual” y que habla de la intención de estos lenguajes periféricos para reconstruir y reconvertir las fisuras del sistema hegemónico: “La contrasexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías, hermafrodykes...), y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (Preciado, 2011: 18). Una vez más se habla de hacer visible aquello que la producción discursiva de las identidades ha dejado rebajado en la normatividad heterosexual, y apropiarse esta condición minoritaria e inferior hacia un posicionamiento político que remueva y desestabiliza la mecánica de la norma: “Lo que hay que sacudir son las tecnologías de la escritura del sexo y del género, así como sus instituciones. No se trata de sustituir unos términos por otros. No se trata tampoco de deshacerse de las marcas de género o de las referencias a la heterosexualidad, sino de modificar las posiciones de enunciación” (Preciado, 2011:p.19).

Algo de cómo sucede la mancuerna entre la lucha política por una minoría “queer” y las posibles conquistas que se pueden alcanzar en una postura de ruptura y disidencia sexual también es observado por Butler, quién la reposición significativa de este término, observa también el reclamo por una posibilidad de vida a las sexualidades desviadas:

La afirmación pública de la *queerness* representa la performatividad como apelación a las citas con el propósito de nueva significación a la abyección de la homosexualidad, para transformarla en desafío y legitimidad. Sostengo que éste no tienen que ser un discurso inverso, en el que la desafiante afirmación de lo no convencional reinstale dialécticamente la versión que procura superar. Antes bien, se trata de una politización de la abyección, en un esfuerzo por reescribir la historia del término y por impulsar su apremiante resignificación. Sugiero que esta estrategia es esencial para crear un tipo de comunidad en el que no sea tan difícil sobrevivir con sida; en el que las vidas *queer* lleguen a ser legítimas, valoradas, merecedoras de apoyo; en el cual la pasión, las heridas, la pena, la aspiración sean reconocidas sin que se fijen los términos de ese reconocimiento en algún otro orden conceptual de falta de vida y de rígida exclusión. (Butler, 2011: 83-84)

Desde aquí se vuelve necesario regresar y entender al *performance artístico* como un

acto político en el sentido de que se convierte en un acto de ruptura y transgresión a las estructuras del sistema hegemónico heteronormativo, no exclusivamente como ideología, ya que su demanda reside en su potencial de sublevación y choque con las estructuras de los discursos oficiales e institucionalizados, como un desacuerdo y/o un desacato (Taylor:2011). Pero también y aquí descansará el análisis de los siguientes capítulos, como una vía para la posibilidad de nuevos lenguajes a partir de una postura disidente frente a los discursos hegemónicos.

Lo que aquí se está planteando no debe entenderse como una apología al poder revolucionario del *performance artístico*, antes bien, la tarea va encaminada hacia analizar el papel de este fenómeno dentro de las reconversiones y reapropiaciones tanto lingüísticas como performativas del mismo, a la luz de un posicionamiento crítico que demanda, así como un lugar un reconocimiento de las corporalidades y sexualidades desviadas en contextos culturales como LA y Querétaro.

2.2.3. Producción performática. El contexto como nutriente principal del *performance artístico* y la disidencia sexual.

*I believe the artist has an
obligation to society*

Marina Abramovic

No obstante al momento de hablar de *performance artístico* como una forma de hacer visible la disidencia sexual desde contextos diferentes, nos encontramos con algunas cuestiones. La primera, ¿Cómo puede ser esta anomalía reclamada en el término *queer* relevante para un contexto latinoamericano? ¿Se puede hablar de disidencia sexual como reclamo de lo abyecto al estilo de la reapropiación de “queer”? ¿Puede la teoría queer ayudar a interpretar la realidad latinoamericana? Aquí cabe mencionar las observaciones de Viteri, Serrano y Vidal-Ortiz en “¿Cómo se piensa lo *queer* en América Latina?” Bajo las cuales, los territorios local- global, las transiciones y los diálogos hacen reflexionar que el termino “queer” por si mismo, en un contexto totalmente distinto no dice mucho, no obstante la teorización de éste, a partir de los desplazamientos dialécticos de la disidencia sexual (Viteri, et.al, 2011) en escenarios diferentes nos puede decir mucho sobre como se asume la disidencia sexual desde territorios locales y globales sumamente diferentes.

Los autores, quienes discurrirán sobre la pertinencia de la Teoría *Queer* como herramienta interpretativa de los fenómenos en América Latina, observan: “De manera que localizar una discusión alrededor del sexo, género y la sexualidad implica al mismo tiempo un tipo de traducción cultural. Está traducción supone reconocer que los campos del género y las sexualidades están en tránsito y en constante diálogo con los contextos a partir de los cuales se producen y re-producen” (Viteri, et.al., 2011: 49). Con obvias reservas a lo que se pueda o no considerar como “traducción cultural”, lo que se puede seguir ahora, tiene que ver más que con una imposición, con un reconocimiento de que tanto el género como las sexualidades están en constante dialogo con el contexto desde donde se producen y reproducen a nivel local tanto como global (Viteri, et. al., 2011).

Apostando por una forma para abordar con lente crítico las estructuras dominantes en la cultura Latinoamericana, existe entonces la posibilidad de introducir lo *queer* a manera de traducción cultural hacia la posibilidad de observar los sujetos “en-gendrados” como una composición de dimensiones múltiples, así como lo anotó De Lauretis. En este sentido los autores mencionan respecto a la incorporación del término *queer*, a Luciano Martínez, quién observaría que: “La categoría *queer* permite pensar las identidades “gay y lesbica” en plural e incorporar otras identidades.” (Viteri, et.al., 2011: 52-53). Esta propiedad que ya se había mencionado antes, apela a un posicionamiento que reclama hacerse visible frente a la norma heterosexual del sistema hegemónico, de modo que más que una inclusión (aunque no se descarta la idea) supone un enfrentamiento a las categorías deterministas que variarán dependiendo del contexto. De modo que: “Entender lo queer como destabilizante es central y mucho más productivo que verlo como gay o lesbico, pues en ese primer sentido se fusionan tanto las políticas queer (no académicas) como las políticas de conocimiento en los estudios queer...” (Ibíd: 54). Aquí se introduce un umbral de acción común a ambos contextos, el de provocar las líneas de poder que se ejercen sobre los sujetos desviados y en ese sentido, sujetos *disidentes queer*.

Los autores ahora citados observan cautelosamente, que la posibilidad de la categoría *queer* consiste en “observar que el deseo o la sexualidad no son aspectos menos importantes para la comprensión de las sociedades como la economía o la religión.”(Ibídem). Poniendo el énfasis en los orígenes propositivos del “queer como acercamiento transgresor” (Viteri, et.al., 2011).

Esta transgresión es la puede hacer un puente entre el contexto anglosajón y latinoamericano, una de sus formas de apropiación del término a la habla hispana es de

convertir el término *queer* a *cuir*, donde se visibiliza la “traducción cultural”. Sobre este punto se encuentran las anotaciones de Sayak Valencia al decir:

Por ello, afirmamos que el uso del término *queer* y su derivación en *cuir* no obedece a un entusiasmo ingenuo —que hunde sus raíces en los deseos de legitimación a través del consumo cultural y la exportación de contenidos—, sino que su intención es tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida; entre los procesos de minorización — que emergieron como protesta crítica en el tercer mundo estadounidense— a través de las multitudes *queer* con los procesos de subalternización histórica que se implantaron en nuestros territorios a partir de la colonización y nuestros propios *devenires minoritarios*. (Valencia, 2014[En prensa])

Aquí es donde se puede traer a la discusión una posibilidad que va más allá de la propuesta por De Lauretis, donde la intención de construir puentes de acción política en el término *cuir*, añadirá a su agenda el reconocimiento de los puntos de encuentro, pero permanece las diferencias culturales que conllevan el asumir esta condición minoritaria desde espacios geopolíticos distintos. Esto también es observado por Valencia al indicar que:

Cuir, busca además, visibilizar algunos usos estratégicos de la desobediencia epistémica, donde se proponen —frente a las metodologías de enunciación tradicional de la modernidad/colonial— otras metodologías de corte decolonial que muestren las inquietudes discursivas —ya existentes en las geopolíticas sudacas y *meestizxs* g-locales— en torno a la renovación de los imaginarios de la insumisión social por medio de las prácticas (trans)feministas y de la disidencia sexual como prácticas pacíficas de desobediencia civil organizada. (Ídem.)

Así, hablar de formas distintas de asumir y visibilizar disidencias sexuales a partir de contextos culturales distintos se conecta con la idea introducida en el capítulo anterior sobre la producción performática, es decir, ahí donde la creación del performance artístico se moldea y se produce como dialéctica de la realidad cotidiana, aparecerá de la misma forma el asumir una disidencia como un acto performativo y lingüístico permeado por su contexto cultural. Así como no se puede hablar de un sólo cuerpo o desde un solo origen en el *performance artístico* sucede de igual manera con el asumir abyecto del *queer* y el *cuir* como disidencias en la búsqueda de un visible reconocimiento.

La producción performática que analizaremos a continuación, es tomada como una interconexión que refleja al cuerpo como resultado de un contexto histórico específico así como de tecnologías políticas que permanentemente reconstruyen lo

social, cultural y natural (Giorgi, 2009). De esta forma se encuentra imbricada a su vez la condición de su reconocimiento como disidencia sexual al centro de un discurso impositivo y determinista, por lo que la producción performática debe estar siempre ligada a una postura política asumida desde un espacio, contexto e historia que proporcionarán el contenido y la forma de dicha expresión subversiva.

Para resumir lo expuesto hasta ahora, se retomará entonces el “discurso hegemónico de la identidad sexual”, término acuñado desde las referencias abordadas, como un dispositivo impuesto por el sistema heteropatriarcal que extendiéndose de forma global se hace común a ambos territorios aquí mencionados, LA y Querétaro. No obstante será a partir de lo entendido como prácticas discursivas, que son actos corporales que en su despliegue temporal enuncian y dotan de significado a las categorías en las que este discurso se (re)produce y que marcarán escenarios contextuales *incorporados* distintos, en el que el auto reconocimiento de una condición disidente de los sujetos de estudio en este trabajo, frente al sistema hegemónico heteropatriarcal, se cristalizará en el efecto de prácticas subversivas de enunciación, las cuales serán ahora analizadas en la forma del fenómeno *performance artístico* de “Leche de Virgen” y Diana “Pornoterrorista”.

2.3. ¿Cómo investigar el *performance artístico*? Metodología.

Para llevar a cabo la investigación aquí planteada, se realizó trabajo de campo en las ciudades de Querétaro y de Los Angeles con los artistas visuales/performers Felipe Osornio “Leche de Virgen” y Diana J. Torres “Diana Pornoterrorista”. El cual incluyó entrevistas a profundidad, observación participante y recopilación de datos (notas periodísticas, conversaciones informales, etc.). Sin embargo, el seguimiento de tales técnicas tuvo diferentes matices en ambas ciudades.

Este trabajo evolucionó desde varias ideas hasta llegar al análisis que se presentará. No obstante, guarda la intención inicial de poder abordar el fenómeno empírico desde su propia naturaleza efímera e irreverente, el *performance* mismo. Aunque la idea sobre abordar los *performances artísticos* en puntos geográficos distintos es la misma, en un primer momento se consideraron varias formas para poder emprender este estudio.

Se pensó primero en enfocarse exclusivamente en *performers/performanceros* o colectivos californianos, que se encontraran desde San Diego, Los Angeles y San

Francisco, esto como una “muestra por conveniencia” (Hernández Sampieri, 2006) debido a la proximidad geográfica con esta área. Posteriormente, en la evolución del proyecto, se empezó a involucrar la idea de trabajar con la observación de la producción performática desde dos puntos geopolíticos distintos, para así, ahondar en la apropiación de una disidencia sexual desde contextos culturales diferentes. Del mismo modo, se planteó qué y cómo podía abordarse el *performance artístico*, si sería desde los artistas, el público, los críticos o los intermediarios de la producción performática, aquí se consideró un taller en el que se pudiera observar la interacción directa entre los creadores y los espectadores, esta idea terminó desechándose principalmente por cuestiones de tiempo. Finalmente se estableció como criterio de selección, el observar físicamente y a detalle, dos (presencialmente fueron más) *performances* en dos puntos geográficos distintos, siendo los sujetos de estudio los *performers* involucrados, y la unidad de análisis (Spradley, 1980) los discursos de éstos alrededor de su trabajo presentado. Al mismo tiempo, permaneció la idea esencial de examinar a profundidad las relaciones existentes entre los espectadores de estos *performances*, así como el contexto sociopolítico y cultural donde se llevarían a cabo.

2.3.1 Entrada a campo.

Es así que, este es un estudio cualitativo abordado desde el método etnográfico (Aguirre, 1995), cuyos instrumentos de investigación son la observación participante, la descripción densa (Geertz, 1996) y la entrevista a profundidad.

Respecto a los criterios de selección, se partió de la idea de ubicar dos puntos geopolíticos distintos cuyas diferencias, no sus similitudes, permitieran hacer hincapié, en el asumir una disidencia sexual desde una producción performática en un contexto específico. Se optó por las ciudades de Querétaro, que como espacio del centro de México conserva tradiciones y costumbres fuertemente arraigadas en ideales prototípicos de la nacionalidad mexicana lo que la caracteriza generalmente como una sociedad conservadora y católica, además de Los Angeles en el estado de California, EUA, una ciudad donde su dinámica económica, política y cultural posibilita este territorio como un cruce importante para los encuentros y desencuentros entre discursos, posicionamientos y producciones culturales.

En estas ciudades se había ubicado y seleccionado anteriormente dos artistas/*performers* que en su trabajo performático tematizaran y problematizaran el

género, las identidades sexuales y la disidencia sexual, para así, observar sus *performances artísticos* desde dicho contexto. Sin dejar de lado otros varios factores, como la factibilidad económica y temporal para su desarrollo, el desplazamiento espacial para cubrir este acercamiento y la accesibilidad para entrar a campo. No obstante, en el transcurso de la investigación, algunos detalles cambiaron, tal y como se describirá en unas líneas más adelante.

Se puede decir además, que se trata de un estudio comparativo y transversal, el cual se dividió en tres periodos de trabajo de campo. Un primer periodo que se extiende del 24 de junio al 3 de junio del 2013 en Querétaro. En donde se participó en el taller de “Pornoterrorismo” impartido por lxs²¹ artistas/performers “Leche de Virgen” y “Diana Pornoterrorista”, se observó y participó en el *performance* final del taller y se pudieron realizar cuatro entrevistas a profundidad, además de recabar algunas opiniones de espectadores y transeúntes, notas periodísticas e información de los lugares intervenidos. En el segundo periodo que se extiende del 21 de julio al 29 de julio del mismo año en LA se hizo un primer acercamiento a campo donde se asistió a una muestra de *performance* en Chinatown, se visitó una galería en el centro de la ciudad, donde también se investigó sobre algunas dinámicas de la producción artística angelina, especialmente la chicana, logrando contacto con algunos de los exponentes más representativos. Por último, en el tercer periodo del 9 al 11 de octubre también del 2013 en LA, en el cual se asistió a los *performances artísticos* del Hemispheric Institute of Performance Converge 2013 “Experimental Collectivities” y donde además se presencié y documenté el *performance* de “Diana Pornoterrorista” en la galería “Heart of Art” en el evento denominado *Queerpocalypse TV party*.

Se trata de dos estudios de caso como “examinación detallada”²², con lo que se refiere a dos estudios significativos con los que se busca no generalizar sino profundizar (Bent, 2006) en el fenómeno del *performance artístico* y su vínculo con las disidencias sexuales. Se puede añadir de esta forma, que se hizo uso del tipo de muestra caso-tipo, con lo que se refiere a un interés por “la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la calidad ni la estandarización.” (Hernández Sampieri, 2006:p.567) con la intención de abordar las propiedades singulares pero altamente relevantes sobre el *performance artístico*. Las unidades de análisis, como “objetos sociales” a los cuales

²¹ El uso de la “x” en este documento está marcado por la forma en la que los sujetos de estudio expresan su resistencia a ser categorizados bajo el sistema heteropatriarcal.

²² Nota de Bent al *Dictionary of sociology*. Bent, Fkyvberj, “Five misunderstandings about case-study research”, *Qualitative Inquiry*, Abril 2006, Volumen 12, n° 2, 219-245.

las “cualidades investigadas pertenecen” (Corbetta, 2003) son los eventos (acontecimientos), es decir, los *performances artísticos* realizados, uno en la ciudad de Querétaro y otro en la ciudad de LA, y los discursos de los sujetos de estudio alrededor de su producción performática. Cabe mencionar, algo que ha menudo va moldeando el desarrollo del trabajo de campo, que surgen algunos cambios no precisamente contemplados inicialmente, es por eso que se puede decir que también se echo mano de la muestra en cadena o por redes, también denominada “bola de nieve” (Hernández Sampieri, 2006), ya que fue la primera entrada a campo en la ciudad de Querétaro la que después permitió la entrada al tercer periodo de campo en la ciudad de LA.

2.3.2 Sujetos de estudio.

Uno de los factores, sino el principal, gracias a los cuales se inclino por las ciudades ya mencionadas, es el contacto previo que se mantenía con lxs performers “Leche de virgen” en Querétaro y Micha Cardenas en LA. Bajo las siguientes características y parámetros fue que se inició el trabajo de campo.

Felipe Osornio “Leche de Virgen” (1991) es un joven artista visual y *performer* nacido en la ciudad de Querétaro y recientemente egresado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Querétaro, que entre los 16 y 18 años comienza en el mundo del *performance* adoptando su nombre a partir de dos mitologías:

El origen de mi nombre proviene de una fusión de términos del argot alquímico presente en los textos iniciáticos: La “leche de virgen” es un concepto que hace referencia a una sustancia mitológica capaz de curarlo y transformarlo todo, ubicada dentro de los procesos de transmutación alquímica, guardando un parentesco con “la fuente de la vida” o “la piedra filosofal”, se creía que sus propiedades sanadoras venían del hecho milagroso de que una mujer virgen lactara, sin tener que estar embarazada. El segundo termino lo retomo directamente del nombre del “gran iniciado” Hermes Trimegistro, una figura histórica legendaria, conocido como el padre de los alquimistas situado entre la antigüedad clásica y egipcia. Retomo estos componentes debido a que a los 16 años llegó a mí un libro sobre alquimia y a partir de ese encuentro noté similitudes que comparte el arte con la alquimia y los procesos de transmutación espirituales y corporales. Para mí, el arte es una serie de procesos de transformación profunda. (Felipe, Entrevista Revista VICE, 2004)

Con 22 años, Felipe ha trabajado de cerca con algunas de la figuras más importantes a nivel nacional e internacional (Congelada de Uva, La Pocha Nostra, entre otros), logrando insertar su trabajo en distintas muestras y exhibiciones artísticas dentro de lo

que se ha catalogado como “postporno”, además de festivales Queer y *underground*²³. Ya sea físicamente o con *videoperformance* su material ha sido visto proyectado y comentado en espacios que van desde el museo, la academia, las galerías, foros culturales e inclusive las calles mismas, esto en países como Chile, Colombia, España y Noruega.

“Leche de Virgen” es un caso que guarda especial excepcionalidad no solo por su juventud y currículo sino por el contenido polémico trabajado en sus performances acompañado por una postura crítica y política. Aunado a esto, “Leche” (una abreviación que las personas cercanas a él suelen hacer) no ha recibido apoyo de programas institucionales como el FONCA o PECDA²⁴, pero, aun así ha logrado infiltrarse a la esfera de la cultura queretana a través de talleres y exhibiciones que consiguen colarse a los espacios públicos ya sea la institución, foros o las calles, en este sentido su trabajo no ha sido solo constante sino imparable. Su realización de arte corporal extremo (perforaciones, penetraciones y flagelaciones) como cuestionamiento entre los límites de lo placentero y lo doloroso tiene especial contraste en una ciudad como Querétaro, lo que a menudo ha ido sumando censuras, disputas e inclusive desacreditación por parte del gremio de artistas de la ciudad. El uso de los símbolos que evocan a los estereotipos de género, a la religión y al arte han hecho de su trabajo un escenario crítico frente a las muchas vertientes del sistema hegemónico.

El caso de Micha Cárdenas (1977) marcó un factor decisivo en la construcción y selección de este estudio, aunque finalmente no pudo ser concretado. Micha es una artista visual transgénero de ascendencia anglo-colombiana que reside en LA, cuyo interés por problematizar los límites del cuerpo, del género y del sexo, han sido abordados sobre todo desde la utilización de la tecnología creando dispositivos electrónicos que constantemente juegan con la idea de extender tales límites corporales cristalizando el efecto político de las supuestas dimensiones “naturales” de los cuerpos. Cabe mencionar que el caso de Micha también es excepcional por dos cosas, su notoria participación como activista, lo que ha dotado de un alto contenido crítico su trabajo visual, pero además su trabajo como investigadora y docente de varios departamentos

²³ Término usualmente utilizado para denominar aquellas expresiones no precisamente fuera de la industria, sino poco visibles o poco reconocidas. Usualmente se contraponen al término *mainstream* refiriendo este último a las expresiones oficiales o populares dentro de la industria del arte.

²⁴ Estímulos económicos de presupuesto federal para la creación artística en México que Felipe hasta el momento en el que se entró a campo no había solicitado, no obstante recientemente se le fue otorgado el PECDAQ (Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Querétaro).

de arte en la UCSD y como integrante del *Electronic Disturbance Theatre*.

Aunque se tenía contacto y acceso al trabajo de Micha los eventuales espacios libres de su agenda no pudieron coincidir con los de la entrada a trabajo de campo, pues a principios del 2013 la *performer* inicio una gira que la llevaría primero a Brasil y después a Europa. Haciendo no solo poco posible la oportunidad de entrevistarla sino también de poder presenciar uno de sus *performances* en la ciudad de LA. No obstante Micha fue un vínculo imprescindible para poder presenciar los *performances* del Hemispheric Institute of Performance Convergence 2013 en la USC.

Sin embargo, un sujeto que no se había contemplado en un primer momento sino hasta que se entró a campo, es Diana J. Torres “Diana Pornoterrorista”²⁵ (1981) con quién Felipe impartió el taller de Pornoterrorismo en el Museo de la Ciudad de Querétaro. La razón por la que Diana no había sido considerada en un primer momento es básicamente porque no se tenía un contacto con ella, y también porque aún no se sabía sobre su colaboración con Leche para este taller. Pero, de una forma no anticipada, Diana comenzó a formar una parte integral del evento, haciendo posible que la tercera inmersión a campo pudiera presenciar uno de sus *performances* en la ciudad de LA.

Diana es una *performer* madrileña de 31 años que tiene cerca de quince años haciendo *performance artístico* (cuenta además con un título de filóloga), aunque el inicio fue más bien un accidente, un accidente provocado por la necesidad. Diana camina sobre los límites del artista y activista dentro del campo de la sexualidad, el transfeminismo, el movimiento *queer* y la prostitución. Es una de las organizadoras de la *Muestra Marrana* un festival de material visual donde propone otra forma de entender y utilizar la estética de lo pornográfico, inclinándose hacia propuestas independientes bajo el lema “Do it yourself” (Hazlo tu mismo) dentro del transfeminismo, el postporno y lo *queer*. Recientemente emigrada hacia el centro del país, específicamente la ciudad de México donde ha comenzado a crear redes y vínculos con otros creadores a fines, como el mismo Leche y donde se reimprime su libro “Pornoterrorismo”.

²⁵ Un antecedente de suma importancia para entender el trabajo de Diana “Pornoterrorista” es el de Annie Sprinkle (1954) actriz estadounidense del cine porno, educadora sexual, directora y editora de cine porno y artista/*performer*. Sprinkle sale de la escena del cine porno además de dedicarse a la prostitución, después incursiona en las primeras películas del cine porno lésbico comienza una notable carrera como *performer* en el uso explícito del sexo.

2.3.3 Fuentes de información.

Para recabar la información necesaria para este trabajo se designó recopilar los testimonios y relatos de los sujetos de estudio, además de documentar los *performances* en un registro video-fotográfico, apoyándose en un elaborado diario de campo que registrara prácticas, discursos, lugares y notas que detallaran las relaciones alrededor de los performers y los eventos en los contextos ya mencionados.

Es, así que las técnicas de recolección de la información fueron la observación participante, la descripción densa y la entrevista a profundidad. Para esto surgieron como instrumentos de las dos primeras un diario de campo mientras que esta última se diseñó un guión de entrevista, el cual básicamente se centró en cinco ejes que se fueron ampliando de acuerdo al desarrollo de las entrevistas, estos ejes son:

1. Su interés por el *performance artístico* (¿Por qué hacer *performance*?).
2. Su interés en tematizar la relación género y sexo (¿Cuál es la intención en abordar ésta, que intención guarda para él y para con los demás).
3. Su interés en la utilización del cuerpo (¿Qué se que pretende comunicar en el uso de éste? ¿Por qué su uso es excepcional para comunicar sus intereses en el arte?).
4. La relación que guarda su trabajo artístico con su vida cotidiana (¿Cuáles de sus experiencias han servido para la elaboración de sus trabajos? ¿Cómo ha influido su trabajo creativo en las relaciones que mantiene en su vida?).
5. La influencia de su contexto en su producción performática (¿Cómo ha marcado su trabajo el ser un *performer* en su contexto? ¿Qué factores lo facilitan y que factores lo impiden).

Se llevaron a cabo cuatro entrevistas a profundidad, dos con la presencia de Leche y Diana y dos más con Leche en solitario. Todos los encuentros fueron registrados, tres de ellos, los realizados en Querétaro, en video y uno más con grabadora, realizada a distancia entre Tijuana y Querétaro, además de guardar registro de los dos *performances* que se analizarán en los siguientes capítulos.

La observación participante se convirtió en la técnica central de la recopilación, con la cual se cubrieron los tres periodos de campo, los *performances*, los montajes con los artistas, las charlas con los observadores y propietarios de los espacios. Todo esto se fue modificando conforme la entrada a campo permitía ajustarse a un esquema, muchos

detalles inesperados moldearon algunos de los acercamientos al fenómeno en cuestión (DeWALT & DeWALT en Kawulich, 2006). Por ejemplo si se tenía un contacto directo con los sujetos de estudio, o si se contaba con un *gatekeeper* con el cual se pudiera tener acceso a campo. Mientras que en Querétaro se contaba con la posibilidad de participar en el taller de “Pornoterrorismo”, en el caso de LA después de la no coincidencia de tiempos con Micha Cardenas, se necesitó de dos *gatekeepers* que pudieron facilitar la aproximación al campo. Estos detalles serán más explicados en capítulo 4 de este trabajo.

CAPÍTULO III. “ENTRE *PERFORMERS* TE VEAS. LA SUBVERSIÓN DE LOS DISCURSOS Y LOS SÍMBOLOS.”

No quiero que haya nadie que no pueda comprender lo que escribo, también por una cuestión de practicidad, quiero que mi mensaje pueda ser comprendido por el mayor número de personas. Mi público no necesita haber leído mucho, tampoco entender de poesía, el mensaje es claro como el agua.

Diana J. Torres

3.1. Introducción.

Para aterrizar los conceptos desarrollados en el capítulo anterior, y en relación a las especificaciones metodológicas que se presentaron de la misma forma. Conviene ahora fijar la atención en el primer acercamiento a campo realizado en la ciudad de Querétaro. Teniendo en cuenta que en el siguiente capítulo se observarán en especial dos dimensiones en relación al performance artístico, una estética y una política. Mientras que en relación a la disidencia sexual se observarán también las dimensiones política, a la par de la dimensión corporal de este término.

Los siguientes capítulos han sido divididos por dos rasgos, su temática y la forma en la que fueron encontrados. El primero concentra los resultados que se buscaban en relación a la pregunta “¿Puede el *performance artístico* modificar el discurso de la identidad sexual tanto de quienes lo ejecutan y quienes lo observan? Cuya guía se convirtió en la principal extracción de resultados, más su relevancia no fue en relación a lo que esta pregunta arrojó, sino más bien, porque gracias a ella se pudo contrastar en campo, como se describirá en un momento, que el problema planteado mantenía otro eje de interpretación, bajo el cual se elaboró la siguiente pregunta: ¿Cómo el *performance artístico* puede hacer visible las disidencias sexuales al interior de contextos culturales diversos (LA y Querétaro)? Mientras que, su temática responde a los resultados observados a partir del campo desarrollado en la convivencia con los *performers* y la observación directa de sus trabajos, donde en las ocasiones que a continuación se describirán y analizarán, se participó activamente dentro del performance (como en el caso de Querétaro) y se registró y ayudo técnicamente (como en el caso de LA).

Por ahora se fijará la atención en la experiencia directa con los creadores y su producción performática así como el material recopilado a partir de ésta, ya sea las entrevistas realizadas o la observación etnográfica a partir de la esta convivencia.

3.2. Unx más de la manada. El trabajo entre *performers*. El caso de Felipe Osornio “Leche de Virgen” y Diana J. Torres “Pornoterrorista en Querétaro.

Intentar colocarnos dentro de la producción performática de los sujetos de estudio aquí mencionados conllevó un despliegue práctico de las redes establecidas antes del periodo de diseño del proyecto original. Como se mencionó tácitamente en el apartado metodológico, una de las iniciativas que marcó la entrada a campo en Querétaro fue el contacto previo que existía con Felipe Osornio “Leche de Virgen”. Con Leche se tenía un vínculo anterior precisamente por su incursión al *performance* y las múltiples colaboraciones que desde los principios de su trabajo ha mantenido con colectivos y revistas *underground*, una de ellas *Clarimonda*, de Morelia, Mich. Específicamente el *Vamp Fest*, y desde la cual han existido nexos con el *performer*.

Cuando se le pregunta a Leche el cómo y porqué de su incursión al *performance*, el guarda y comparte su experiencia con gran entusiasmo, pues en sus palabras se trata de “revivir el momento”, él cuenta que su experiencia fue presenciando a la ya mencionada Rocío Boliver “Congelada de Uva” en un evento llamado “Cromosoma X” en el Museo de la Ciudad de Querétaro (la fecha no la recuerda con claridad pero apunta al 2009), como un “trauma” un evento imposible de racionalizar, cuyo impacto se quedó “profundamente marcado en su psiqué” y eventualmente lo llevo a utilizar esta forma de expresión artística para las necesidades de su trabajo creativo:

“llegué al foro estaba tocando DavidKontra y al centro del escenario estaba la Congelada , yo no sabía quién era la Congelada, yo nada más vi a una mujer que estaba desnuda completamente y estaba vestida con un montón de pulpos por el cuerpo, llegué a pensar que los pulpos eran utilería o eran otra cosa [...] yo me acerque desde una perspectiva racional a lo que estaba viendo, y no cuadraba porque yo trataba de clasificarlo en teatro o en danza o en algo que yo hubiera visto antes y no podía [...] Nadie hace performance por acá desde hace un ratote, yo la verdad no sabía que era eso..., yo ni puta idea de que era la palabra *performance*, yo no tenía ni como leer lo que estaba viendo. Fue muy impactante realmente, y dicen que cuando estás enfrente de un acto extraordinario ves cosas que igual y no suceden pero que tú crees que suceden, bueno pues yo juro que vi a la congelada de uva utilizar el cuchillo como dildo... con el cual estaba rompiendo los cordones que sostenían a los pulpos como si fuera una red, y yo pues estaba completamente impactado por eso, y de repente avienta un pulpo y cae, no me cayo a mi pero si cayó muy cerca de mí, en ese momento en que pum cae un pulpo al lado mío, y me doy cuenta de que es un pulpo, que es un pulpo real y que era pues, eso, un animal no utilería. A parte el hecho de que ella aventara algo al público

[...] para mí fue [...] como una ruptura total, jamás había estado en una obra o en una presentación de danza o de lo que fuera, donde se interviniera el público así. Para mí fue todavía más impactante, porque yo en ese momento no era ni darks ni punk, yo iba en la prepa [...] y recuerdo que estaba yo rodeado ahí, pues ya te imaginas de toda la banda darketa punk y demás underground de Querétaro, y cuando la Congelada hizo eso, bueno pues todos que se veían así pues super malotes y todos así como rudos [...] todos se hicieron como un paso para atrás [...] fue muy impactante ver como se rompía esa cuarta pared que hay en el teatro [...] fue como lo que dicen que pasa con un trauma [...] como cuando chocas y tardas media hora en racionalizar que chocaste [...] yo me fui y quedo ahí en mi psiqué atorado, y luego poco a poco yo empecé a investigar y bueno encontré a [...] Binaria [...] seguí su trabajo y como un año tres meses después empecé a hacer performance.” (Felipe, entrevista, 2013)

Leche mencionará a menudo esta experiencia para marcar la disposición que surgió en su visión creativa al desplazar la atención a un evento de tal magnitud y naturaleza que sugería una proximidad sino una intervención directa al público. Pero además respondía a un carácter seductor también. Su mayor atractivo para la creación de Leche recayó en el proceso, en que como él expresa “el proceso mismo es la obra”. Él había estado probando desde temprana edad con la pintura y el oleó encontrando en el *performance* una vía mucho más cercana sus intereses y necesidades artísticas.

“Yo antes era una persona sumamente insegura, de hecho por eso me gustaba pintar porque tú ves al cuadro pero no ves al artista, o sea, es un escudo no, y yo era tan inseguro, pero a tal grado, que había momentos incluso donde me sentía con tanta inseguridad que salía a la calle con doble playera, y de manga larga, o sea como que había una fobia por mostrar mi cuerpo, odie mucho mi cuerpo en algún momento, y si estaba completamente colonizado [...] me llegó a afectar mucho, o sea tanto la cuestión de la sexualidad, hasta ser moreno, cosas así [...] era todo un huracán donde yo estaba como en medio [...] mi válvula de escape fue el arte, pero yo nunca había vencido eso, o sea si hablaba de lo que pasaba pero nunca desde mí sino a través de la pintura a través de otros lados y [...] en los primeros videos yo soy irreconocible, estoy maquillado, así como súper disfrazado y si estoy ahí ¿no pero no mostraba mi cuerpo, o sea, no trabajaba con mi cuerpo, apenas comenzaba a ver esa posibilidad [...] lo que ya me ya me llevo a hacer la primer performance fue que, no necesitaba procesos ¿sí me explico? El proceso mismo era la obra, eso fue lo que a mí me gusto de la performance. (Felipe, entrevista, 2013)

Al encontrar el *performance*, o más bien el *performance* al tomarlo por sorpresa, a Leche estaría llegando a un nuevo lenguaje, como lo explica en el extracto de entrevista aquí mostrado, donde sus reminiscencias a expresiones como “yo no tenía como leerlo” y el giro posterior que marcaría la entrada de este tipo de expresión al mencionarlo como una “válvula de escape”, pero esta vez desde él y desde su propia corporalidad. Esta colocación dentro del discurso del arte también lo conectaría con aquellos pioneros del *performance* revisados en el primer capítulo

Por otro lado Diana “Pornoterrorista” encontraría al *performance* de una forma un poco diferente. Ella cuenta en su libro *Pornoterrorismo* como fue su encuentro con

esta expresión, revisándolo a través de las letras de un cercano colaborador a ella, con quien emprendería la experimentación performática, desde una estética punk-gore, formando un colectivo de performers llamados *Sex shock value*. Comienza entonces haciendo pequeñas obras donde la inspiración iba desde las películas de John Waters hasta canciones y fanzines (Raijenstein en Torres, 2013). Diana explica su atracción hacia el escenario a partir de sus inclinaciones exhibicionistas, las cuales han marcado desde siempre la estética utilizada en su trabajo performático.

No obstante, su dedicación y compromiso con el performance emanó de una situación que como ella lo expresa es “una desgracia que ha marcado mi vida y la de la gente que me rodea” (Ibídem: 89). Esta marca fue la de una pérdida personal muy fuerte, su amiga Patricia Heras. Diana, después de que su amiga fuese sentenciada a tres años de prisión por una versión policiaca manipulada, frente a la delicada situación supo que lo primero que se tenía que hacer era buscar asistencia legal, ésta sería finalmente la razón que terminó impulsando las presentaciones continuas de Diana y a la cual ella cuenta:

Yo tampoco tenía nada de dinero cuando esto sucedió, pero tenía mi arte, mi cuerpo y mi energía y eso fue lo que decidí aportar. Actué en la mayoría de las fiestas que se organizaron para recaudar fondos. También organicé algunas. Y había una casi cada mes durante tres años. Generalmente eran espacios ocupados y autogestionados de modo que los medios técnicos con los que se contaba eran siempre bastante precarios. Nunca me importó la perfección de mis performances sino que pudieran llevarse a cabo con poca cosa y que su mensaje y contenido no necesitara de demasiadas florituras, así podría hacerlas en cualquier parte. (Torres, 2013: 92)

Esto va a hacer que Diana relacione al *performance* antes que con un interés personal, con una empatía para con aquellos que han sido marginados por el sistema capitalista. La estética punk de su trabajo a menudo se cruza con su posicionamiento antisistema, frente al orden heteropatriarcal, lo que en sus palabras menciona de la siguiente manera: “Siempre lo he dicho, si hay algo que yo pueda hacer para ayudar a quien la justicia inexistente y un gobierno de mamonzos ha jodido más a que mí, ahí estaré al pie del cañon” (Ibídem).

El término “pornoterrorismo” fue sido extraído de una de sus presentaciones anteriores con *Sex shock value*, y acabó incorporando como elemento principal en sus performances, se convierte en la posición más fuerte de Diana. Bajo este concepto acuñará su obra performática, donde el fusible de guerra es reemplazado por el cuerpo y el sistema a abatir es el sistema hegemónico heteropatriarcal, su origen también se

puede encontrar en el área de la expresión creativa denominada *posporno*²⁶ en la cual ambos *performers* se encontrarán identificados como creadores.

Diana y Leche entraron en contacto a partir de un trabajo visual que el segundo, supo atinadamente, enviar a la Muestra Marrana, festival que como se señaló en el capítulo anterior, es coorganizado por la primera. A partir de un contacto y referencia virtual en el internet, comienza un proceso de colaboraciones en las cuales ambos involucrarían su producción performática y su visión frente a las imposiciones de las estructuras morales, religiosas, nacionalistas y de género. El taller de *pornoterrorismo* realizado en Querétaro durante el periodo del 24 al 28 de junio del 2013 en el Museo de la Ciudad, significó su primera colaboración como talleristas. Éste fue conformado por 15 personas, provenientes de distintos lugares y disciplinas, significaba también un reto muy grande por dos razones, nunca habían recibido tantos integrantes y tampoco habían realizado un taller de esta naturaleza en cinco días.

Fue entonces en este periodo donde se pudo observar de cerca los rasgos y elementos más utilizados por ambos artistas, además de llevarse a cabo las entrevistas a profundidad. Los asistentes al taller se pueden dividir en dos grupos: uno conformado por las personas que no solo tienen un conocimiento teórico sobre el *performance* sino que también han desarrollado un trabajo práctico por un relativo largo tiempo, mientras que el segundo grupo estaría conformado por aquellos que no sólo apenas comienzan un acercamiento al *performance* sino que además se aproximan a este en una búsqueda de experimentación personal.

3.2.1. Cómo ser un pornoterrorista.

El inicio del taller marcó por mucho la dinámica que se continuaría a lo largo de la semana. Se trató de una sesión de tarot, cuyo peculiar rasgo incluye una de las posiciones más evidentes de Leche, quien se describe al centro de un “triángulo de las Bermudas” entre el arte, la política y la magia, a la forma como él reconoce su labor utilizando las palabras de Guillermo Gómez Peña: el *performer* es el encargado de

²⁶ El *posporno* o *postporno* es un movimiento y expresión creativa que ha vinculado directamente el arte y la política, más profundamente al feminismo y la pornografía. Desde un origen crítico ha importado el lenguaje y la estética de la pornografía, pero con un fin distinto a la simple masturbación o el placer sexual. En su mayoría el fin reside en una exhibición que problematiza los elementos de poder en los que recaen los cuerpos sexuados, su irrupción puede rastrearse a partir del nuevo milenio. La pornografía aquí es más un medio que un fin. Véase Salanova, Marisol, 2011, *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*, Valencia, Universitat Politècnica de València.

“abrir la caja de pandora”²⁷. Este gesto es con el que él identifica el dejar salir todo aquello relegado en una sociedad, que marca e impone ataduras de acuerdo a sus propios intereses, la metáfora de la “caja de pandora” unida a la del *performance* como “desastre natural”, son utilizados por el queretano como una reflexión para nombrar a la fuerza que el reconoce como intrínseca del *performance* y del arte en general (a menudo estos dos son tomados por él como sinónimos), y que marca con una intención hacia dirigir las miradas al interior de los sujetos involucrados en el acto “extraordinario” y “primigenio” de este acto.

Por esto último, una de las preocupaciones principales de Leche es la de poder hacer un viaje al interior, a las fibras más profundas de aquel que hace *performance*, en busca del origen de las heridas y de las contradicciones que surgen al momento de enfrentarse con las estructuras de “la realidad”, la cual aparece como construcción del sistema hegemónico. Él lo explicaría de la siguiente manera:

Este taller como tal fue un híbrido entre la metodología del trabajo de Diana y mía [...] donde se pudo complementar [...] ella por ejemplo habla de que los cuerpos están ocupados. Yo también lo pienso, que los cuerpos de todos están ocupados en algún momento, están ocupados por otras ideas, por otros, por los deseos de otros, por cierto tipo de cosas que están como dispositivos, esperando que nosotros cumplamos con esas expectativas, esos presupuestos. Y en ese sentido, sí somos cuerpos colonizados, ocupados ¿no? Y para poder ocupar tu propio cuerpo, para poder reclamar ese espacio que es tuyo de pertenencia, no es tan simple como una labor superficial de decir, <<bueno este es mi cuerpo y ya>> sino que tienes que reconocer eso, reconocer tu cuerpo, y eso implica también ir a lo más profundo, o sea no nada más a nivel corporal de la superficie, sino llegar a estas fibras sensibles [...] porque ahí es donde está justamente tu relación con ese mundo ¿no? Ese mundo que ya está construido, con esos módulos que están ahí impuestos para que nosotros encajemos, y yo creo que muchas de las heridas o mucho del dolor, o mucho de la insatisfacción o malestar de las personas tiene que ver justamente con esos presupuestos, con la intención del sistema porque nosotros cumplamos con esos presupuestos. Entonces en el taller, pues es necesario ir hasta el fondo para que uno reconozca de donde viene todo ese miedo, angustia, coraje, para poder justamente transformarlo en lo que Diana menciona como una “venganza” y para mí es fundamental llegar al núcleo de las cosas, [...] ¿por qué se ha construido así mi historia?, como una macro historia que ha estado ahí desde antes que yo llegara. (Felipe, entrevista, 2013)

La tarea a desarrollar en el taller, involucró la posibilidad de exponer aquellas fibras sensibles que han marcado los cuerpos de los asistentes al taller, a manera de “cuerpos ocupados”, cuya fuerza se busca en la posibilidad de empoderar una reconversión corporal frente a las estructuras impuestas. Diana la nombrará “venganza”, donde el “enemigo” representa todo aquel dispositivo que ha dicho qué y cómo ser. Aquí uno de

²⁷ Esta referencia es una de tantas que Leche cuenta gracias a su cercana relación con Guillermo Gómez Peña.

los rasgos más profundos vienen desde donde el enemigo adquiere la forma de lo más cercano, los padres, los amigos, los seres más queridos y los que más han influido en las decisiones personales. No obstante, aquí vale hacer una importante reflexión sobre la designación “adquiere”, pues la forma en la que ellos mismos lo expresan esta mecánica en la que se reconoce el enemigo, va con algo mucho más grande que las decisiones personales de aquellos con quienes se han aprendido o reproducido los dispositivos heteronormativos.

En este sentido, existió una fuerte presencia en el taller, remarcada por los señalamientos tanto de Felipe como de Diana, de tomar conciencia de dónde se encuentra el cuerpo involucrado en el *performance*, específicamente de los cuerpos que estaban presentes el taller, como un encuentro de la historia personal que los ha marcado, pero dimensionándolo en una historia colectiva también, la cual estaría abrazando desde mucho tiempo atrás los dispositivos de los que continuamente se es heredero en la cultura algo que constantemente reconocieron los talleristas.

Diana suele hacer mucho énfasis en una liberación que sepa reclamar ante el individuo un lugar propio, un lugar además, que sólo se puede reclamar en la corporalidad misma. Bajo esta aseveración durante la semana en la que transcurrió el taller se fomentaba una “área libre”, una zona de confort donde aquellos cuerpos presentes se colocaran como libres de todo aquello que siempre se espera de ellos. Al mismo tiempo, como la misma Diana y Leche mencionaban, se pretendía el apartar aquellas expectativas que hacen que los cuerpos se reconozcan como sexuados o genéricos, este es fue punto principal.

Leche y Diana asumen su trabajo y creación performática desde dos horizontes que aunque se toquen y se aproximen continuamente, marcan dos posturas distintas de esta expresión. Mientras Diana se asume como guerrera, desde un cuerpo que ha estado “activado” desde niña, su empoderamiento corporal ha sido por mucho su fuerza principal desde que recuerda, la seguridad y la autonomía de éste sobresale en todo ejercicio, acto e intervención, pero, es el momento en que las estructuras exteriores comienzan a demandar la docilidad de su cuerpo lo que provoca el ataque pornoterrorista, como una forma de enfrentar la batalla de los dispositivos normativos, y una forma de reconocer batallas compartidas, como el transfeminismo.

Por otro lado, Leche se reconoce más bien como un forajido, salteador de los discursos dominantes con el fin de quitarles legitimidad a distancia o de forma directa, sin embargo está legitimidad no es un fin buscado en su trabajo, en sus palabras lo que

busca es tratar de “invitar a la crítica”. En él se encuentra una forma distinta de asumir el empoderamiento, su cuerpo desnudo a diferencia de Diana, sigue significando vulnerabilidad, sin embargo, ha aprendido a hacer de ésta un pilar para su lucha frente a los designios sistemáticos heteropatriarcales, utilizando su imagen vulnerable como una forma de revertir los estereotipos de la masculinidad hegemónica. De aquí que para Leche, lo que él llama “objeto sagrado” sea un objeto para canalizar la fuerza, y con el cual construye una estética del empoderamiento corporal, esta dimensión será importante para el análisis, porque los objetos marcarán en su trabajo performático un importante eje para la comunicación de su crítica y disidencia.

A lo largo de la semana que se participó en el taller, adquirió sentido aquella observación de Taylor sobre el rasgo posdisciplinario del performance (2011). Cuya estética se balancea entre aspectos múltiples desde el uso de los objetos que estos dos performers utilizan hasta los elementos que se cuidan y se proponen en su trabajo performático. La música a través de uno de los colaboradores más cercanos de Leche, Jay, ha permitido como ellos mismos (los talleristas) lo explican, explorar la relación en la que el *performance* puede llevar a nuevos lugares gracias a la colaboración de herramientas, los elementos como la música y los visuales son de especial interés para ellos. En este sentido ambos realizadores son profesionales del *performance*, saben lo que hacen no solo porque lo han hecho muchas veces sino porque saben cómo y con qué lo van a hacer.

Otros elementos del taller fueron por un lado la fotografía y por otro el uso de elementos protésicos en su mayoría dildos. La sesión fotográfica con la cual se le dio difusión al evento en internet fue el resultado de una multiplicidad de “objetos sagrados” que en la dinámica de Leche tenían la función de canalizar la energía hacia el empoderamiento de los cuerpos y los actos. En este mismo sentido, el taller trabajó con distintas formas en las que la posibilidad de transgredir los límites tanto físicos como mentales podían encontrar espacios en acciones performática. Fue bajo esta guía de los *performers*, las actividades en el taller y las reflexiones internas y personales de los asistentes, que finalmente se pudo trabajar en una idea con la que se montaría un performance con 15 integrantes en escena.

A partir de un documental del *posporno* realizado en Barcelona, el cual Diana proyectó en el taller, surgió una palabra que a menudo ayudará a Diana a caracterizar la forma en la que los performers se van uniendo y reconociendo en su labor performática, la manada, miembros de la disidencia sexual y la creación subversiva. Como ella lo

dice: “no somos muchos, por eso hay que mantenernos cerca” (Nota de campo), justo es en la construcción de estas alianzas a forma de manada, que sucede la (re)significación de lo abyecto como una fuerte postura de reivindicación de las disidencias sexuales.

3.2.2 “¡Abra las piernas este es un pornoasalto!”

El *performance*, “¡Abra las piernas este es un pornoasalto!” realizado el 28 de junio del 2013 en las instalaciones del Sindicato de Trabajadores del Estado de Querétaro (FTEQ) llamado “Paz y Fuerza”, significó un trabajo sumamente interno, pero que requería un atrevimiento ya trabajado a lo largo de la semana. Un acercamiento corporal al fin, con lo que la gente había dejado escapar en las actividades del taller: encarar las heridas, los insultos y provocar el acercamiento con el lenguaje del *performance*, uno como se ha mencionado reiteradamente, corporal. Si bien la semana había comenzado con cierta timidez, todos los ahí involucrados (incluyendo a quien ahora escribe) mantenían un entusiasmo y un compromiso con la idea que desarrollaron en el transcurso de ésta.

El *performance*, que se había prediseñado los últimos dos días del taller, involucró una intervención al espacio público a forma de desfile, denominada “Procesión de los monstruos”, por el centro de la ciudad. Los personajes iban desde una novia sadomasoquista travestí en calzoncillos, una hada princesa soldado, una chica con mostacho, un hombre con sombrero alto de saco elegante con puro encendido, un enmascarado con plumas al cuello y hasta un *cyborg* (etnógrafa, *performer*, camarógrafa, investigadora) que documentó, primero la intervención y después la acción. Leche lucía un pequeño y escotado vestido blanco con la cabeza envuelta en un velo negro, mientras que Diana, sólo era Diana “Pornoterrorista”, bikini y maquillaje, párpados coloreados de rosa.

La ruta incluía algunos de los puntos donde más confluye la población queretana y al mismo tiempo con más atractivo turístico. Se trataba de un viernes por la noche y el recorrido comenzó saliendo por las instalaciones del sindicato, continuando por el Andador Libertad, La plaza Constitución, el Museo de Arte de Querétaro, el Jardín Cenea, el Andador 5 de Mayo, la Plaza de Armas para por último regresar a las instalaciones del sindicato donde se llevaría a cabo la acción. Durante el recorrido los “monstruos” hacían una breve escala en la que, dependiendo del lugar se gritaban algunas consignas colectivas al aire como “la fruta podrida jamás será vendida”, en

otras se soltaban llantos y lamentos o se colapsaba un ataque colectivo de risa, el número principal fue el baile de la novia travestí con el hombre de gris de la procesión en el lugar más concurrido, el Jardín Cenea.

Las expresiones de la gente que observaba eran sumamente variadas, algunos mostraban un susto incontenible, otros más esperaban alguna sorpresa y sus ojos morbosos seguían las figuras extrañas hasta que salían del panorama, mientras otros se escuchaban preguntando a sus acompañantes “¿y ahora esta marihuanada qué?”, algunos más divertidos reían burlones. No obstante, se contaba con cómplices, aquellos que habían acudido al llamado de los carteles que anunciaban “NO VAYA A ESTE EVENTO PÚBLICO Y GRATUITO” o por la seductora imagen con la que se difundió la acción en internet, específicamente en Facebook, bajo la primicia “¡Abra las piernas este es un pornoasalto!”, cuya sesión fotográfica había sido cuidadosamente diseñada por los cuerpos integrantes del taller, en la que, como se había mencionado, se incorporaban toda clase de objetos protésicos, específicamente dildos o similares. Lo que todas aquellas personas compartieron al ver pasar semejante caravana es que para ninguno de ellos pasó desapercibida, los “monstros” se hicieron notar, se hicieron ver.

Al regreso a las instalaciones del sindicato cerca de las 10:00 pm, se realizó el performance ante un público que rondaba entre treinta y cuarenta espectadores, Diana comenzó al micrófono:

Buenas noches y gracias por venir, van a presenciar el resultado del taller de performance que se ha desarrollado desde el lunes en el Museo de la Ciudad, les pedimos que se acerquen al escenario, que se pongan cómodos y cómodas, y que tengan en cuenta que la performance contiene escenas de sexo explícito, muchas gracias. (Registro videográfico, 2013)

A continuación, Judith sube al escenario con un chelo en la espalda y con sólo los senos cubiertos, observa el chelo unos segundos y lo deja caer al piso, la voluta y el mástil de éste se parten en dos, enseguida toma un condón cubriendo con éste al micrófono encendido que se encuentra en el piso, después lo introduce en su vagina. Toma el arco con el que toca el chelo y comienza a golpear su vientre, el sonido hueco de una caja uterina que ha reemplazado a la caja sonora del chelo se esparce por todo el foro. Suelta el arco y emplea sus propias manos para ahora golpear su vientre, la espalda y las piernas, de su boca sale un tímido sonido agudo que se acrecienta hasta llegar a gritos ensordecedores, al fondo la música a cargo de Jay comienza con unas notas de guitarras distorsionadas. Cuando desde abajo del escenario se escucha: “He aquí al hombre”.

Henrique se detiene frente al público desnudo con el cuerpo cubierto de pintura

gris, dos agujas en cada ceja mantienen un ligero sangrado que escurre por su cara, se detiene en las escaleras que suben al escenario, se acuesta y contempla el techo. A su lado Hermes con sombrero y traje elegante sube al escenario mientras le grita con desdén: “¡¡¡quítate!!!”. Ya en el escenario se remueve el sombrero dejando caer su abundante cabellera. La música se acelera entre guitarra y sintetizador. Hermes se quita el saco y la camisa lentamente, se pinta los labios con rojo carmesí, mismo con el que cubrirá sus parpados agresivamente, se despoja de los pantalones y se detiene desnudo frente al público. Toma un vestido de flores rojas y se lo pone con delicadeza mientras Judith en la parte lateral del escenario se coloca un *strap-on*²⁸. Hermes seduce al público subiéndole su falda, mostrando su trasero a él, posteriormente se pone de rodillas frente a ella y comienza a succionar su dildo, enseguida se da media vuelta levantando su falda. Judith coloca otro condón para dar paso a la penetración anal.

Granada, por otro lado, desnuda y con una larga trenza rubia, sale a escena por la parte lateral izquierda jalando con una cadena a Esteban, de quien a su vez, cae un velo lleno de manchas rojas que simulan sangre. Su ramo a sido reemplazado por un dildo con flores, cuyos pétalos son lanzados al público mientras Bala sube al escenario. La figura corpulenta y gruesa de ésta última, se pavonea orgullosamente debajo de la gran concha dorada que se alza en la parte de atrás dejando un fondo similar al de la Venus de Botticelli.

Mientras tanto Esteban como novia ensangrentada ha dejado caer su velo, el cual se a introducido por el ano y cae, ahora, desde su trasero al piso mientras sube al escenario. Henrique sube detrás de él, Bala enreda su rubia y larga trenza sobre el cuello de éste último, mientras lo arrastra por el escenario para después someterlo y pisar con sus pies el torso de aquel. La música se ha acelerado hacia una especie de mezcla entre el sonido industrial clásico de los ochentas y unos ligeros matices de *noise*. Leche entra al escenario como una especie de Bob Flanagan²⁹ mestizo, sosteniéndose con dos muletas, unas sondas para oxígeno alrededor de su cara y con agujas en las cejas, Bala lo toma cargándolo en su hombro. Judith mientras tanto introduce su mano en la axila de Hermes emulando una penetración sexual. Leche se coloca al centro del escenario, se saca las agujas de las cejas y deja caer la sangre sobre su rostro extendiendo sus dos

²⁸ *Strap-on* también llamado *pene femenino* o *arnés pene*, es un arnés que se coloca a la altura de la pelvis y la cadera el cual esta diseñado para sostener un dildo, a veces denominado consolador.

²⁹ Bob Flanagan fue un artista neoyorquino que padecía una enfermedad crónica. Su condición lo llevo a trabajar en sus performances con la idea de lo enfermizo, con los límites entre lo doloroso y lo placentero y con prácticas sadomasoquistas BDSM (Bondage, dominación y sadomasoquismo),

brazos hacia fuera, recargándolos en las muletas que se encuentran a sus costados, su figura emula a un cristo enfermo, lastimado y agonizante.

Al lado derecho del escenario, Jessica sale en *dominatrix*³⁰ caminado entre el público, la experimentación corporal en el escenario es acompañada por la experimentación sonora de Jay y su banda. En el centro se incorpora Ofelia, envuelta en una bolsa de plástico transparente y cuyo cuerpo desnudo lleva escrito palabras como “zorra”, “víctima”, “mujer”, “loca”, “histérica”, entre otras. Ella extrae una bolsa con algo que parece sangre de su vagina y la revienta a martillazos en una tabla que sostiene Henrique en la parte de atrás del escenario, en los restos de ésta Ofelia escribe “tú y yo”. Leche, al mismo tiempo, toma una vela, le coloca un condón y lubricante, se acuesta en el piso y levanta sus piernas hacia atrás introduciendo la vela en su ano. Coloca su cadera hacia arriba desde donde sobresale la vela. Ofelia y Alberto, quien ha salido del costado izquierdo, se unen a través de un listón de papel que sale ahora de la vagina de ella y él ha amarrado a sus testículos, Alberto prende la vela que sostiene Leche con su cadera hacia arriba, Ofelia y Alberto se colocan uno frente al otro con Leche en medio, el listón de papel se rompe.

Alberto remueve la vela del ano de Leche y lo toma en sus brazos simulando una Piedad como la de Miguel Ángel, mientras deja caer la cera sobre el cuerpo de Leche. Marta y Lucía, quienes hasta entonces se encontraban en el público han salido de él y se incorporan al escenario, se sacan la ropa mientras una hace sexo oral a la otra, en volteretas salen de escena y se apartan hacia un costado.

Rico se pasea coqueto con un cigarro y unos lentes oscuros en la espera de alguien, Diana, en su momento de hombre mayor con bigote, sale del costado izquierdo del escenario para agresivamente tocarlo y besarlo. En el centro del escenario, Diana ata las manos de Rico mientras intenta tocar sus genitales, hace que éste se hique y pone su cara a la altura de su pelvis, Diana ha sacado un dildo de sus pantalones, hace que Rico lo succione, mientras la otra en “otro”, como dominante masculino, le grita “¡vamos cabrón!” y “¡putito de mierda!”. Diana saca un cuchillo y rompe las ropas de Rico, acto seguido, rompe las suyas. Ya desnuda Diana se abre de piernas, aun de pie frente al escenario, mientras Rico de rodillas le hace un *fisting*³¹ vaginal, Diana

³⁰ Término con el que se designa a la mujer que toma el papel dominante en las prácticas sexuales, a menudo es acompañada por un vestuario que se relaciona con el BDSM, ataviada por tacones de aguja, medias de red, y lencería de vinil.

³¹ *Fisting o fist-fucking* es un término que con el cual se designa al acto sexual que involucra la penetración total o parcial de la mano en el ano o la vagina.

eventualmente en un grito enardecido soltará desde su vagina un líquido seminal a chorros, el cual caerá por todo el escenario.

Diana toma una cerveza y dice amablemente “¡gracias!”, un público entre fascinado y desconcertado aplaude y celebra la presentación. Un montón de cuerpos desnudos dejan el escenario para limpiarse, felicitarse y finalmente abandonar el lugar.

3.3. ¿Artistas o activistas? Discursos y símbolos involucrados en el *performance artístico* de “Leche de Virgen” y Diana “Pornoterrorista” en Querétaro.

Ahora se pondrá la atención en el despliegue de los conceptos *Performance artístico* y disidencia sexual, sus dimensiones políticas, estética y corporal aterrizándolas a sus atributos empíricos. Ahora se abordarán los discursos de los artistas implicados en el trabajo performático descrito en el apartado anterior así como el uso de los símbolos implicados en él.

Los casos de Diana y Leche muestran una especial conexión entre una forma de insertar esta expresión artística denominada *performance* y el activismo que conlleva desde su “trinchera” el hacer visible su propia disidencia sexual. Ante este papel que oscila y funde el “artista” con el “activista”, se hace necesario una búsqueda a profundidad sobre los espacios en los que su producción performática sucede y se hace visible, es decir, cómo su producción, como prácticas discursivas subversivas han logrado implantarse en una esfera pública. Leche reconocería la posición del creador inserto en la esfera del arte, en su caso, a manera de “estrategia”:

No es precisamente algo que me interese, o sea estoy involucrado en él [el arte] inevitablemente y si me digo <<artista>> es porque no encuentro otra palabra menos indefinible, porque actualmente decirte artista no significa nada y al mismo tiempo todo y eso a mi me permite hacer un montón de cosas, entonces para mi también es una estrategia denominarme artista porque si me encapsulo en algún otro nombre de alguna otra profesión me estatizo, me estanco, en cambio <<artista>> me da posibilidad para pensarme de un montón de maneras distintas y pues nadie me puede reclamar tampoco, alguien que sepa exactamente que es artista pues no, entonces, el mundo del arte para mi, no juega un papel fundamental en mi obra y no me interesa cumplir con las expectativas del mundo del arte [...]. (Felipe, entrevista, 2013)

Bajo esta observación Leche también advierte otro nivel en el que el reconocimiento de las estructuras y los dispositivos impuestos pueden ser observados a partir de otro ángulo distinto al del arte, pero que, puede igualmente hablar sobre la artificialidad de éstos e incidir en sus posibles modificaciones. Que ahora se revise la dimensión estética no se aproxima a la cuestión de por qué el fenómeno abordado aquí se puede denominar

arte, sino más bien cuáles son los elementos con los que se insertan en este discurso *artístico*, algo que se planteará más bien como una herencia de los trabajos pioneros mencionados en el primer capítulo³².

3.3.1 Dimensión política y estética del *performance artístico*.

Comenzando por el *performance artístico*, se puede observar una dimensión estética y otra política. En la estética se encontrarán como atributos empíricos la multiplicidad de técnicas y disciplinas, así como el uso de varios materiales plásticos (dildos, agujas, condones) y simbólicos (imágenes religiosas, estereotipos genéricos), además del rasgo efímero del *performance*, en el que el proceso deviene obra y viceversa.

A través de lo observado en el taller y en el *performance* descrito anteriormente, se pueden extraer algunos de los rasgos más importantes sobre la multiplicidad de técnicas. Lo cierto es que aunque el *performance* como acto fugaz de una acción corporal en esta especial observación, reveló que existe un fuerte trabajo de base que puede hacer que se realice un montaje performático.

En principio requiere de una búsqueda y reapropiación interna con la que se pueda elaborar un idea capaz de generar esta confrontación y ruptura característica del *performance*, algo que como se mencionó antes responde a la naturaleza visceral de esta expresión artística. Este origen no racional no significa que no exista previo a su realización un diseño y un cuidado sobre los elementos con los cuales se expresará esta idea. Aquí se puede decir, el *performance* comparte un lenguaje, pero éste no se da por sentado, requiere una dinámica específica, a saber, la de desarrollar un proceso de agencia corporal para quién la realiza, no necesariamente para quién la observa.

Por este lado, se debe señalar que esta revisión es clave para este caso, por tratarse de un taller donde el trabajo entre quince personas de distintas disciplinas obligo a una ambiciosa elaboración escénica. Para lo cual, se echo mano de la experimentación musical a cargo de Jay, así como de la fotografía hecha por Hermes, hasta la misma sesión de tarot y la dimensión mágica que Leche incorpora en su obra. Aquí reside el

³² Aunque en este punto se me haya sugerido la revisión del texto de Rían Lozano, *Prácticas culturales anormales*, la incorporación de éste fracasó por cuestiones de tiempo, no obstante se queda un referente para que el lector pueda revisar si se encuentra interesado en “otras” formas de arte como las aquí abordadas. Véase Lozano, Rían, 2010, *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*, México, PUEG-UNAM.

rasgo es el posdisciplinario, señalado con anterioridad no necesariamente porque sea un proceso que une disciplinas, sino porque su actualización está ya más allá de todas ellas.

En cuanto al uso de objetos materiales y simbólicos, se puede ubicar por un lado el manejo de objetos que funcionan como extensión o prótesis del cuerpo, esta característica también los hace ir hacia la dimensión política de la disidencia sexual como revisaremos en un momento. Esto también es la razón por la cual también se hace necesario mencionar que su uso está imbricado, precisamente en la relación arte-política. Por un lado sugieren la idea de aditamentos artificiales que prolonguen la acción simbólica del cuerpo, pero al mismo tiempo se retoma esta acción infringiendo el cuerpo mismo, esto se puede observar tanto el uso de las agujas como objetos que penetran el cuerpo y cuya secreción sanguínea es sumamente utilizada en el *performance* observado, así como la penetración de otros objetos a menudo relacionados con la forma de un dildo que ayudaran a sugerir una estética con la se pretende subvertir los cánones clásicos de la formalidad del arte, esta es una herencia directa de los trabajos performáticos originarios³³.

Por otro lado existe el interés de estos creadores por mostrar una obra cuyo lenguaje se plantee en términos distintos a la industria del arte y la fijación de la “obra acabada”, como el mismo Leche había mencionado, lo atractivo del *performance* es que “el proceso mismo es la obra” y que también fue uno de los puntos más defendidos en el taller.

En cuanto a la dimensión política del *performance* artístico, cuando se les pregunta a los artistas que naturaleza mantiene esta relación Diana dirá por un lado: “Yo lo considero indisoluble, no me considero a mi misma capaz de generar un arte despojado de política, no puedo” (Diana, entrevista, 2013). Mientras que Felipe anota: “En mi caso no nada más considero que el arte y la política están unidas, yo creo que efectivamente, el arte en sí mismo [...] ya implica una dimensión política, también creo que involucra una dimensión que se ha perdido mucho y que también tiene mucho de política, que es la dimensión mágica” (Felipe, entrevista, 2013).

La tríada de Leche, como un chaman urbano contemporáneo marcará el camino para la intención de varias de sus acciones, cuyo sentido como ellos expresaron a lo largo del taller involucraba una ruptura con los principios que han marcado a las

³³ Un antecedente que no puede dejar de mencionar aquí es el de Ron Athey, artista/performer neoyorquino que trabaja principalmente con secreciones corpóreas: sangre, sudor, semen. Su trabajo introduce una postura política muy fuerte al considerar que se le ha diagnosticado VIH (Virus de inmunodeficiencia humana).

personas lo que se espera de ellas, y aunque la finalidad no se trata propiamente de sanar. Su política en este punto se encuentra en la exhibición de actos que tienen por meta transgredir como forma de expiar las heridas internas producidas por las estructuras externas. Esta transgresión que sucederá a nivel arte, también a nivel política se hace con la intención de hacer notar el origen discursivo de un sistema hegemónico que coloca qué es lo válido al interior de la cultura. Diana sobre esto tiene una especial observación:

La cultura también es algo que esta inmiscuido en cada parte de la sociedad [...] Si la cultura es aquello que toda sociedad asume como algo propio, algo que identifica, lo que hacemos es imposible que sea asumido por ningún tipo de cultura, ni contra, ni post, nada. No creo que lo que hagamos pueda hacer en algún momento asumido por la gran mayoría de la sociedad. (Diana, entrevista, 2013)

Desde esta posición es desde la que, a menudo, se encontrarán sus trabajos performáticos, en los que la intención a funcionar como espolón, como figura que pretende pinchar y embestir las imposiciones y los dispositivos generados desde lo que el discurso hegemónico perpetua en al interior de la cultura.

Bajo esta misma observación entra como atributo empírico de la dimensión política la visibilización de tabúes. Tomando aquí este término como la prohibición impuesta de una práctica, de múltiples orígenes, atenta contra lo moralmente aceptable dentro de la cultura misma. Retomando a los primeros actos performático de los vieneses como Grühl y Nitsch, las realizaciones de Felipe y Diana reconocen en su trabajo una intención para cuestionar estas prohibiciones y sus orígenes, tanto en el uso de sus genitales como en el uso no sexual de ellos, se involucra una práctica discursiva que significa colocarse desde otro eje de interpretación sobre lo sexual.

Justamente esa cultura, es muchas veces no una sino ESA [hegemonica] la que genera y gestiona bio-políticamente la vida de las personas, la cultura funciona como eso como un espacio donde se puede reproducir todo eso [relaciones de dominio y poder] y forma parte de, y culturalmente hablando, nos convierten en lo que conviene que seamos. (Diana. Entrevista, 2013)

Pero justo en este punto, se podría asumir entonces algún sentido “contracultural” en su trabajo, ellos mismos prefieren estar más cerca del otro concepto que ahora está en juego que es justamente lo disidente:

Yo creo que la disidencia no tiene que ver tanto con lo contracultural, yo primerio diría que lo que hago es disidente a decir que es una contracultura [...] yo hablaría más de una desculturalización en dado caso, porque muchas veces ahí es donde esta lo realmente jodido, a través de que “bueno así es la cultura”, son construcciones culturales que están pesando sobre individuos que no precisamente tendrían que responder a eso. Todas esas ideas conservadoras lo que hacen es que se siga

manteniendo esa construcción tal cual está, aunque pase y pase el tiempo. (Felipe, entrevista, 2013)

De aquí se sigue, que la intervención provocada por los actos transgresores de los performers se deslinda de involucran cualquier especie de objetivo al interior de la cultura como finalidad última. No obstante, es bajo su carácter disidente donde se busca no la aceptación sino la visibilización de posturas y discursos minoritarios, como se expondrá más adelante.

Por último, esta visibilización de tabúes también implica la visibilización del *performance* como crítica, de aquí se conectará con la disidencia sexual. Sobre cómo el *performance* media entre lo público y lo privado se encuentra una interesante observación, a partir de lo dicho por los performers. Diana dice:

Yo la primera vez que me puse un dildo no lo hice en público, la primera vez que me he puesto un strap-on y que he sentido mi verga ahí dura, de látex y que huele a muñeca hinchable cosas así, no lo he hecho en público pero mi experiencia era tan valiosa que tenía que hacerla pública [...] es la herramienta para visibilizar [el *performance*]. (Diana, entrevista, 2013)

Felipe continua:

Yo también opino así pero también opino que se retroalimentan el *performance* no es nada más una tecnología si lo fuera [...] sería como una especie de tecnología retroactual, funciona hoy, pero realmente estamos haciendo cosa que se han hecho hace muchísimo tiempo bajo otros nombres, ahí entra esta cuestión del ritual, y también pienso que esta abriendo un espacio, un espacio de acción [...] cuando yo muestro algo en una *performance* es como abrir la puerta a un proceso mío que he venido realizando desde antes, no es que ahí ocurra sino que hago participe a los demás de ese proceso. (Felipe, entrevista, 2013)

Estos desplazamientos entre lo público y lo privado a la forma como De Lauretis observaba a Foucault, traen de nuevo la reflexión sobre las prácticas sexuales como prácticas de carácter discursivo y en este caso en especial un discurso político, pero esta vez propiciado desde un escenario distinto, a la forma como lo ve Leche bajo la observación “espacio de acción”.

Desde aquí también vale retomar el potencial político del *performance* tal y como se había señalado en el primer capítulo, pero esta vez observando su especial potencial en este “espacio de acción”, que también se convertirá en un espacio discursivo, donde el énfasis en el uso del cuerpo como potencial crítico, como eje de una postura disidente al interior de la cultura, abre este espacio también como un espacio de enunciación. Más cercano al *cuir* como contexto latinoamericano, que al *queer*.

3.3.2 Dimensión política y corporal de la disidencia sexual.

Como ya se había mencionado antes, las dimensiones política de la disidencia sexual y del *performance artístico* están especialmente imbricadas en este análisis, pues como se desarrollará a continuación con la ilación de los atributos empíricos, el contenido que hace a los *performers* reconocerse dentro de una postura política disidente es justo el mismo que se anexará a la estética de su creación performática. Así el uso de objetos que infringen el cuerpo o que son utilizados a forma de prótesis sexuales están intentando mover el foco de las prácticas sexuales heterosexistas pero a la vez se están insertando como lenguaje y forma discursiva de expresión artística.

Por un lado en relación a la disidencia sexual en su dimensión política se puede observar la ruptura contra los binarismos sexuales, también como narración de las identidades sexuales hegemónicas. Se puede introducir ahora las palabras de Diana:

Yo me identifico como alguien sexual mucho antes que alguien lesbiana o alguien mujer [...] todo lo demás me parece siempre, a no ser que sea como una identidad de guerra, me parece siempre como acomodarse, un poco, a los patrones que ya están, al patrón hombre-mujer, al patrón dominante-dominada o dominado [...] soy sexual como todo mundo y las identidades sexuales son muy peligrosas son como un arma de doble filo, porque si yo en algún momento me identifico como lesbiana y de repente me apetece coger con un “hombre” es como una especie de traición a mi misma y traición a los círculos en los que yo me muevo, que es lo que me ha pasado mucho. (Diana, entrevista, 2013)

Por su parte Leche dice:

A mi me parece eso, que funcionan como camisas de fuerza, de alguna manera es una forma en la que nos han metido donde ni siquiera necesitan obligarnos a meternos, sino que simplemente uno lo hace porque quiere hacerlo [...] Y es que ya es una cuestión que no necesita una violencia por parte del Estado ni nada, para poder taxonomizarnos y clasificarnos si no que simplemente ya se ha vuelto una especie de estado de las cosas deseable. (Felipe, entrevista, 2013)

En este aspecto podemos seguir algunas de las reflexiones que se hacían en el capítulo anterior alrededor de la “performatividad de género” introducida por Butler, desde la absoluta necesaria consideración de observar al género y las construcciones culturales de éste como un discurso que permea lo que es el “sexo”, en función de narrativas que puedan ser inteligibles (2007). Estos discursos extendidos, son los que eventualmente consiguen la forma “normalizada” por el sistema hegemónico heteropatriarcal, precisamente son frente a estas estructuras, que la disidencia sexual en el *performance* surge como ruptura directa. En este sentido se puede decir que los señalamientos que ahora hacen los *performers* involucran una forma en la que el entender sexualidades

anormales o subversivas se convierte en lo que las identidades sexuales normativas han aislado como ininteligible.

No obstante este rechazo, no implica una absoluta desidentificación³⁴ del todo. Pues en ambos reside una inclinación a favor de lo que se puede nombrar ahora, “identidades sexuales minoritarias”, las cuales no pertenecen a una identificación anterior ni posterior a las prácticas sexuales, sino al contexto en el que la relación entre sujetos subordinados y hegemonía discursiva dominante, implica un posicionamiento que en los *performers* necesita ser reapropiado para su visibilidad como inferiores. Diana sobre este punto es sumamente precisa:

Según en que contextos yo me identifico con lesbiana, siempre que lesbiana siga siendo un adjetivo peyorativo en una sociedad mayoritariamente heterosexual. O me identifico con la identidad de mujer [...] siempre y cuando en esta sociedad siga habiendo una opresión específica para las mujeres [...] dentro de mi misma no me siento exactamente mujer, pero por qué voy a abandonar esa etiqueta si sigue perteneciendo a una lucha política que me interesa como es el feminismo. (Diana, entrevista, 2013)

Aquí se puede reincorporar la discusión expuesta en el segundo capítulo hacia las reflexiones sobre el desplazamiento del problema de las diferencias sexuales como anotaba De Lauretis en forma relacional hacia la identidad masculina. Reemplazando aquí “en relación a lo masculino”, por, “en relación al discurso de la identidad sexual hegemónica”, se puede extraer entonces que el plantear las identidades sexuales con base a un posicionamiento de enunciación distinta a la narrativa inteligible del sistema heteropatriarcal, conlleva hablar de identidades sexuales minoritarias que desde una posición política emprenden este reto de enunciación diferente.

Continuando con esta idea es que se regresa a la disidencia frente la normatividad de los cuerpos biológicos, como un escenario en el que los intereses sistémicos de la hegemonía han distribuido las formas y los procesos bajo los cuales un cuerpo es reconocido, aquí se puede ubicar otra postura disidente, en la que lo que se busca es el empoderamiento del cuerpo. Mientras Diana reconoce que su cuerpo nunca ha estado “desactivado” y su continua necesidad de experimentación no fue a través del *performance* sino antes, Leche observa es su incursión en el *performance* el movimiento máximo en el que sucede el empoderamiento de su cuerpo, es una vez que lo empieza a

³⁴ Aunque el concepto “desidentificación” es utilizado por José Muñoz en su trabajo “Introducción a la teoría de la desidentificación”, el uso de este término no se encuentra relacionado con las observaciones del autor, no obstante aunque el trabajo es por de más sugerente, al momento de escribir esta investigación no se contó directamente con esta referencia, sin embargo se deja aquí ya que podría interesar al lector. Véase Muñoz, José, 2011, “Introducción a la teoría de la desidentificación” en *Estudios Avanzados del Performance*, México, FCE.

utilizar como proceso y al mismo tiempo obra de arte, es que existe esta reconversión de los dispositivos. Cuando se plantea la cuestión sobre una posible limitación de sus cuerpos, Diana dice “a mi me faltan cosas”, Leche continua:

En ese sentido [refiriéndose a Diana] creo que yo también lo comparto, porque eso me ha llevado justamente a buscar otras formas de usar mi cuerpo, o sea, no he estado conforme con lo que tengo y ya [...] de repente pensar que mi uretra puede convertirse en una especie de vagina [...] cosas así que en un principio yo no lo hubiera planteado [...] a mí en lo personal me gusta mucho eso, experimentar con los límites de mi propio cuerpo y si [...] se cuáles son los límites físicos de mi cuerpo, pero siempre he intentado ir más allá [...] limitado me sentí cuando no me dejaban a mi escoger, cuando yo todavía jugaba bajo sus reglas, ahí fue cuando justamente esa limitante fue lo que me hizo romperlo, el primer límite que rompí fue pensar que no tengo esos límites. (Felipe, entrevista, 2013)

Diana agrega: “Yo creo que también cuando tú tienes una mente un poco disidente [...] pues siempre te sientes incompleta de alguna forma, porque es tan limitado a lo que nos han vendido que somos, que cuando tú sales un poquito de allá, aunque solamente sea mental, te faltan cosas, a tu propio cuerpo le faltan cosa” (Diana, entrevista, 2013). Esta postura que los artistas externan en estas líneas es uno de sus pilares más fuertes al interior del taller, se trata de una de las invitaciones que, como creadores de *performance* y específicamente el que se trabajó en el de Pornoterrorismo, intenta la apropiación de los cuerpos no sólo en el empoderamiento de éste a través de las reconversiones de los dispositivos sexuales, sino además en la posible ampliación de los mismos. Esta idea, a la forma a la que Diana lo menciona, no recae en una imposibilidad del orden material físico, ninguno de los dos propondría volar, por ejemplo. Estos límites, como ellos los observan en sus vidas personales, pero también a la forma en la que se trata en sus talleres, tiene que ver con las ataduras que los ordenes y dispositivos tanto morales como institucionales han codificado como naturales, bajo los cuales la posible enunciación de los sujetos y prácticas subversivas han dejado relegados.

Así se puede observar en la dimensión corporal de la disidencia sexual, principalmente dos de las acciones características en estos performers, en el caso de Leche la penetración anal con objetos (rifles de utilería, velas, luces, etc.) y la eyaculación femenina en el caso de Diana:

Yo lo que hago en las performances es que trabajo [...] con la identidad de la masculina hegemónica y la fracturo, pero la fracturo con el simple hecho de meterme algo al culo en una performance [...] mucha gente dice que mi trabajo es muy reiterativo en el uso de mi ano, por ejemplo, que no tiene mucha propuesta, pero es que, no me interesa a mi encontrar el hilo negro del arte del performance, sino más bien, es justamente desenmascarar esa fragilidad de las propias identidades. (Felipe, entrevista, 2013).

Diana continúa:

Felipe con lo del ano y yo con lo de la eyaculación, lo voy a repetir hasta la saciedad, hasta que llegue un día en el que todo el público de una performance diga <<ya tía para con la eyaculación que ya nos hemos enterado>> [...] mientras quede una sola mujer que no sepa que tiene la posibilidad de eyacular, yo voy a seguir eyaculando en mis performances y me vale vergas, como dicen ustedes [...] si la gente piensa que yo estoy repitiendo cosas, pero es que hay que repetirlo, porque cuántos siglos llevan repitiéndonos que los hombres no usan su ano, cuántos siglos llevan repitiéndonos que las mujeres no nos corremos. (Diana, entrevista, 2013)

Curiosamente, el punto que los performers expresan en esta “repetición” se acerca a aquella otra que ya Butler mencionaba en la “performatividad de género” (Butler, 2011). Donde las clasificaciones “femenino” y “masculino” sobresalen como esa estructura sumamente anclada en la vida social y cultural, que se encuentra sostenida en un dispositivo que se perpetua en algo sumamente volátil como la repetición cotidiana de estos roles. La “repetición” convertirá a estos trabajos performáticos también en actos performativos y su posibilidad de enunciación se efectúa en la posibilidad de hablar desde lo anormal, lo subversivo y disidente hacia la fragilidad de los dispositivos genéricos.

3.4. Guerrerxs, forajidxs e insurrectxs. El posicionamiento disidente de Diana “Pornoterrorista” y *Queerpocalypse* frente a la hegemonía del heteropatriarcado en Los Angeles.

Se pudo concretar el viaje con Diana Pornoterrorista a LA gracias a un *gatekeeper*, a partir de quien se esperaba tener un acercamiento con Micha Cardenas, quién se encontraba participando en la organización del *Hemispheric Institute of Performance Converge 2013*. No obstante, éste se vio truncado por cuestiones de disponibilidad de tiempo.

Con Diana se había seguido en contacto después del taller de Pornoterrorismo en Querétaro. Ella contó que era su primera vez en L.A, su primera vez pasando por Tijuana y además su primera vez presentando un *performance* en E.U.A, este *gatekeeper* llamado Sam también es un buen conocido de Diana, por fortuna las redes *queer* o *cuir* permitieron que esta vez el acercamiento fuera mucho más prolífico que el primero, como se desarrollará en siguiente capítulo. Ella había tenido algunos problemas para entrar en el programa del Hemispheric Converge, principalmente relacionados con cuestiones burocráticas de permisos, de los cuales ella carecía para

obtener un pago por su participación, esta razón había hecho poco probable que se pudiera presentar en LA. No obstante llegó a la ciudad, gracias a que Sam había entrado en contacto con algunas personas que podían ayudar a Diana a presentarse.

El día jueves 10 de octubre del 2013 se pudo llegar con Diana al centro de la ciudad de LA, ella contaba, ahora después de cinco meses de estar viviendo en el DF, su fascinación por el tan buen recibimiento que su trabajo había encontrado en México. Gracias a ella se tuvo conocimiento de los permisos especiales que en torno a la labor de un *performer*, se debe contar para presentarte en público o mostrar escenas de sexo explícito en E.U.A, enseguida se le planteó la cuestión de dónde había sentido mayor libertad para realizar sus *performances*, ella sin dudar contestó “en México, ahí no me han dicho que no a nada”.

Al día siguiente se pudo resolver la presentación de Diana quién se presentaría en una galería llamada *Heart of Art* localizada en el 1907 del Rodeo Road en el marco de una fiesta llamada *Queerpocalypse Tv Party*. No se tenía gran conocimiento sobre el origen del evento y tampoco sobre la organización, hasta ese momento el vínculo había surgido de Sam que había podido arreglar un encuentro con Alex, una chica *trans* que muy amablemente se encontró con Diana, emocionada por su trabajo, y aseguró su lugar en la fiesta.

Esa misma noche se acudió a otra fiesta donde al parecer también se llevaría a cabo un *performance*. El movimiento y la cantidad de eventos que transcurren en una sola noche en la ciudad de LA, rebasa por mucho el escenario de las plazas públicas a las que se enfrentó aquel grupo del taller en Querétaro. El lugar donde estuvimos se encontraba cerca del Sunset Blvd y el *performance* que ahí se realizó parecía una especie de sketch *hippie ácido*³⁵, los participantes (tres) pasaban de un extremo a otro del recuadro que se había improvisado como escenario. A nivel corporal no había ninguna coincidencia con el trabajo de Diana o Felipe, la mayoría del *performance* transcurrió en cambios de vestuarios y elementos de utilería que nunca fueron utilizados en la acción lo cual había decepcionado terriblemente a Diana, quién había dicho que le parecía “sumamente pretencioso”.

El día de su *performance* se llegó desde temprano a Heart of Art, que se encuentra en una zona residencial cerca del centro de LA. El local compartía la acera

³⁵ Aunque puede sonar sospechoso, lo que aquí se quiere resaltar es la estética empleada en esta acción. Los vestidos y telas a formas de flores en colores brillantes, las máscaras de animales, fractales y otros elementos como referencias al LSD.

con otros establecimientos, el más significativo era el que se encontraba justo al lado, manejado por afroamericanos y en el cual al fondo se levantaba una manta con el rostro del Che Guevara entre otros elementos que sugieran alguna especie de simpatía con la izquierda y la lucha política, como imágenes de los Black Panthers.

La galería en cuestión es una especie de foro punk *sui generis*, en sus muros se levantan todo tipo de obra, desde *ready-made* e instalación hasta formas más clásicas como la pintura y la acuarela, se trata sin duda de un foro multidisciplinario inspirado especialmente por las imágenes *queer*, punks y disidencia política, la entrada principal por Rodeo Rd, deja ver al fondo una placa metálica con destellos tornasol que reza “No Future”, el viejo adagio punk de los años 70’s. Pero, curiosamente lo que más explica la dinámica del espacio, sucede en la entrada trasera.

Un pasillo cuyo acceso comienza en el callejón perpendicular a la calle principal, se encontraba lleno gente emocionada por el show de Diana “Pornoterrorista” para esa noche, al parecer en internet (Facebook) se había corrido la voz y había un gran entusiasmo por verla presentarse esa noche. Jorge el chico a cargo del lugar de inmediato se presentó ofreciendo un trago de su botella de vino, curiosamente Jorge se dirigía hacia Diana en español. Fue él quien pudo decir más detalles sobre la naturaleza de Heart of Art, a rasgos generales, se trata de un espacio autogestionado entre los dueños del lugar y las personas que buscan espacios para presentar su obra plástica o sus acciones, el *performance artístico* es una de las expresiones más populares en ese lugar. A parte de Jorge el público, conformado por alrededor de 35 personas, era en su gran mayoría de ascendencia latina.

Aquí se hizo contacto con los chicos de un colectivo llamado *Queerpocalypse*, en honor a quienes la fiesta llevaba ese nombre. Y quienes también se presentarían esa noche, todos ellos conversaban mezclando el español y el inglés, en *spanGLISH*³⁶, su especial interés por el acto de Diana recaía especialmente en su postura política, su nivel discursivo disidente frente al sistema hegemónico, todos ellos en una edad entre los 22 y 25 años, se encuentran al centro de un movimiento que se reconoce *queer* y que utiliza las clásicas herramientas punk: el fanzine los *flayers*, las fiestas, la música. Es precisamente en estos productos repartidos entre el público donde se pudo reconocer su especial interés político en las disidencias y las prácticas subversivas. En este grupo aquella dimensión *queer* como la que describe De Lauretis al mencionar al sujeto como

³⁶ Expresiones lingüísticas a partir de la fusión entre el inglés y el español.

un conglomerado contradictorio (1989) entre las dimensiones de género, raza y clase se puede observar de forma más directa, pues aquí entra el juego la disidencia a partir de las identidades sexuales minoritarias pero al mismo tiempo como minorías étnicas en una hegemonía cultural estadounidense.

4.4.2. Queerpocalypse tv party.

El evento comenzó cerca de las 12 de la noche, había mucho movimiento entre gente que contaba como había pasado los últimos meses desde que llegó a LA, muchos parecen estar en transición, aunque dicen, “siempre vuelvo”, al fondo con sorpresa, se escuchan viejos clásicos del punk, europeo, americano, y también mexicano.

Lxs *Queerpocalypse* salieron a escena vestidos de negro y con pasamontañas del mismo color, bio-hombres en brasierre acompañado de plataforma y bio-mujeres con *strap-on*, llevaban con ellos una manta que anunciaba el fin del heteropatriarcado anunciando la revolución *Queer*, aquí el mensaje político es mucho más fuerte y directo que el que se observó en Querétaro. Se colocan debajo de la leyenda “No future” y recitan su mensaje de revolución, la “deconstrucción de las identidades hegemónicas sexo-genéricas” y la lucha por un “espacio para vivir”. Aquí la estructura del *performance* a como se había observado en Querétaro cambio radicalmente, la dinámica observada en esta ocasión se trataba más bien como una charla entre el *performer* y el público, una dialéctica de opiniones provocada por la invitación del primero: “Does anybody got any questions?”. Vuelta completa al fenómeno observado con anterioridad.

Después de la intervención de *Queerpocalypse*, Jorge, el amable chico encargado del lugar, quién además de haber estado atento a todos los requerimientos de Diana se hace cargo de la presentación, se detiene frente al público al centro del escenario, el cual se encontraba alumbrado por una fuerte luz blanca y agradece a todos por su presencia. Sam al centro, continua invitando al público a tomar asiento y ser parte del ritual, al tiempo que se advierte sobre el contenido sexual explícito que se está a punto de presenciar.

Una tonada en piano comienza al fondo, Diana vestida con un overol y una máscara de luchador sale desde la parte trasera del local, dejando a su paso un rastro blanco que va dividiendo el foro. Al llegar al escenario, dibuja una línea blanca (hecha con sal) entre ella y el público escribiendo “border” de un lado y “frontera” del otro con el polvo blanco que empieza a notarse como sal. Saca un dólar “corta” unas líneas, enrolla el dólar y aspira por la nariz, se levanta, se recupera, toma el micrófono

encendido y se sienta al borde del escenario y dice: “So, buenas noches, good night”. Diana se quita la máscara, en su frente una cordillera de agujas es presionada por una venda que se ajusta a su cabeza, abre una cerveza y brinda con el público.

Diana cuenta su experiencia con la frontera México-E.U.A en sus días anteriores en Tijuana, su reflexión sugiere su disgusto por las fronteras, una en particular que la obsesiona, es la que existe entre el público y el escenario. Diana anuncia a los espectadores la intención de su presentación: hacer un ritual colectivo para destruir las fronteras, no sólo las geográficas o las artísticas, sino también las de género, las de lo público y lo privado. Diana invita al público a destruir esta última desnudándose con ella, el público comienza a quitarse la ropa. Diana recita su poema “Trasnfrontera” en español, el cual trata sobre las fronteras sexo-génericas, se trata de un reclamo por el empoderamiento del cuerpo y las emociones frente a las instituciones, clínicas, académicas, judiciales, epistémicas, etc. del sistema hegemónico heteropatriarcal.

Sam recita ahora el poema en inglés, Diana se desenvuelve los senos que hasta entonces cubría con un una banda delgada y lo introduce en su boca, comienza a pasarlo por su garganta en un acto que se aparece a todas luces doloroso. Lo engulle por completo para después expulsarlo al piso. Propone ahora destruir las fronteras propias, las que no se han querido romper por parecer normales y aceptadas. Se apoya regresando a la idea del taller en Querétaro sobre la venganza, el reclamo por un cuerpo libre y no domesticado. Se ayuda de otro de sus poemas, esta vez uno dedicado a celebrar los siete pecados capitales, cada una de sus reflexiones se acompaña por sacar un aguja de su frente la sangre corre por su cuello para el segundo. El público aplaude y apoya, gritos de aceptación llenan el foro, aquello se ha convertido en un mini taller, donde todo eso que Diana había desplegado en una semana en Querétaro fue presentado ante aquel público *queer*, encontrando aliados en una ciudad en la que nunca había estado antes.

Para continuar con el ritual Diana le solicita al público que escriba en un pequeño papel en forma de cruz, aquella frontera dolorosa que le ha impedido ser quién es. Las recolecta, se las engrapa al cuerpo, principalmente en los senos, en el vientre, en la baja espalda, en las piernas, y la pelvis. A continuación las desprende de su cuerpo para leer algunas en voz alta, las pone en un recipiente de metal y les prende fuego, el ritual termina apagando el fuego de la cenizas, el público vuelve a aplaudir.

Pero justo al final del ritual Diana solicita a un voluntario, en este caso una voluntaria, para el cierre del ritual. Laura, una de las chicas de *Queerpocalypse* sube al

escenario. Su número, el número principal que como ya se había apuntado anteriormente, es el de la eyaculación femenina se hace necesario para ella y es así que le solicita a Laura que le haga un *fisting* similar a aquel que se realizó en Querétaro, asombrado el público aun desnudo observa curioso a una Diana plenamente dispuesta y excitada en el escenario, para momentos después, ponerse de pie y volver a expulsar de su vagina el líquido seminal que cae al piso. Un público emocionado por lo que acaba de ver se queda cerca de Diana esperando cruzar alguna palabra con ella, quien feliz se dirige a todos.

La presentación de Diana en la galería punk, fue una especie sacrificio corporal a fin de vincularse con el público, en un gesto “contracristiano” su cuerpo funcionó como canal para la liberación. La forma de las fronteras como papeles que se engraparon a su piel de la *performer* para después ser removidos por ella misma causando marcas, sangre y heridas había dado al público que estaba frente a ella sucedió como ritual de sanación de las imposiciones. Algunos del público se lo dejan saber antes de retirarse.

CAPÍTULO IV. “ESCENARIOS DE LA PERVERSIÓN. QUERÉTARO Y LOS ANGELES COMO ESPACIOS DEL *PERFORMANCE ARTÍSTICO.*”

Para aquel que en el arte no llega a la contemplación libre, a la vez pasiva y activa, espontánea y reflexiva, todos los efectos del arte son meros efectos naturales; en tal caso, él mismo se comporta como un ser natural y nunca ha conocido ni ha experimentado verdaderamente el arte como arte.

Friedrich Schelling

¿Qué es el arte? Prostitución.

Charles Baudelaire

4.1. Introducción

En este capítulo se presentaran los resultados y el análisis de aquellos datos que, aunque siguen respondiendo a la pregunta planteada en el capítulo anterior, lo hacen de una forma indirecta. Más propiamente, se puede decir que se trata de los datos que corresponden a la producción performática, por un lado en la ciudad de Querétaro y por otro en la ciudad de LA a modo de contrastar las observaciones hechas en cada espacio.

No obstante, se regresará continuamente a la fuente de datos vertida en el campo realizado en el taller de Pornoterrorismo por ser desde aquí donde partieron algunos de los márgenes más importantes para plantear la comparación de estos dos casos. Para continuar con esto, es necesario considerar que la posibilidad de observar un *performance* con Diana “Pornoterrorista” en la ciudad de LA, sucedió después de un primer acercamiento hacia la escena de la producción performática en esta ciudad.

Este primer acercamiento arrojó datos importantes en cuanto la contextualización de las expresiones ahora abordadas que ayudarán a considerar un panorama más amplio en relación a las presentaciones tanto de “Leche de Virgen”, como Diana “Pornoterrorista”, el colectivo *Queerpocalypse* y otros *performances* observados.

4.2. Provocaciones, colaboraciones y reconocimiento. El acto de hacerse visible.

“! Me vas a dejar vivir en paz de una puta vez!”
Diana “Pornoterrorista”

Para entrar de lleno a la cuestión de cómo se acciona la mancuerna entre la visibilidad de la disidencia en el *performance artístico* hay que considerar tres aspectos. Por un lado la provocación de los *performers* en el uso del cuerpo, materiales y símbolos, además de la colaboración y/o alianza con otros puntos subversivos para llegar a nuevos espacios y por último hablar de la identificación a un discurso en un contexto específico.

Para abordar es aspecto de la provocación y la alianza, se echará mano ahora de la imagen introducida por Diana en lo que llama “la venganza”. Termino con él se puede ir hilando algunas de las ideas que sostienen el agente crítico del *performance*. Lo que se tiene que apuntar ahora es, distinguir cómo se lleva a cabo la provocación del *performance artístico* en esta venganza. Si por un lado consideramos que desde su origen visceral y transgresor el *performance* provoca, en el sentido de, desestabilizar las estructuras en las cuales se sostienen los presupuestos que envuelven a la cultura, específicamente los presupuestos que tienden a naturalizar las prácticas sexuales en el despliegue de la vida cotidiana. ¿Qué es que lo que plantea esta provocación disidente de la producción performática observada? ¿cuál es la búsqueda? ¿dónde y cómo sucede la “venganza”?

A esto se puede contestar a partir de lo que se planteó en el primer capítulo, donde la visibilidad como discurso inserto en el arte, permite que el espacio para estas prácticas suceda a forma de lenguaje discursivo-corporal (Butler, 2011). Es decir, tomando el ejemplo de la provocación que sucede en el caso específico de Diana “pornoterrorista”, existe un desplazamiento que sucede en el asumir una revolución o en sus propios términos, una guerra, en la que el fusil ahora es el cuerpo, el cuerpo empoderado. Así, el ataque hacia las estructuras, está diseñado desde códigos no predispuestos para la batalla, se puede decir inesperados, pero originados por el mismo sistema (estereotipos, mercado, industria), de modo que se está asumiendo una postura disidente y política frente a la hegemonía, pero su enfrentamiento no viene a manera de provocar o buscar respuesta de guerra (en dado caso, quién podría responder), aquí el enemigo es múltiple y público. La desestabilización, entonces se está buscando en una forma de (re)significar los lugares comunes en los que se construyen estos presupuestos, donde se distribuyen los significados compartidos, ahí es donde se lleva acabo el

enfrentamiento más que contra los sujetos específicos y ahí mismo es donde surgen las alianzas. Lo que sigue estando en juego es una postura que haga frente al entramado de lenguajes hegemónicos.

En este sentido podemos observar en el siguiente extracto la postura alrededor de la “venganza”:

“Claro que se trata de una venganza, hasta cierto punto, pero esa venganza [...] no es una venganza física por los medios que esas personas [el “enemigo”] lo harían sino es más bien una venganza a nivel simbólico entonces con el simple hecho de hacerlo yo ya me estoy vengando de un montón de cosas que pasan también por el cuerpo, con eso para mí es suficiente, yo no necesito también ir y, o sea sería hacer lo mismo que ellos hacen.” (Entrevista realizada en campo)

En relación a esta postura de Leche se hace necesario reflexionar sobre el origen de lo que en las palabras de Diana se había reconocido como el “enemigo”, que es básicamente los dispositivos normativos mediante los cuales el cuerpo ha quedado amputado, o limitado. Sin embargo, no hay que dejar de fijar la atención en la preguntas planteadas hace un momento, pues si como se habló en el capítulo 2 a través de Wittig (2006), los dispositivos normalizadores se concentran en múltiples lenguajes y discursos al interior de la cultura y en nuestra vida cotidiana, ¿cómo se puede luchar contra este “enemigo”?

Esta dimensión política puede ser abordada en la respuesta de Leche a la luz de lo que se expuso en el capítulo anterior, aunado al poder del “espacio de acción”, al cual también se le puede denominar “espacio de enunciación”, entendido entonces como un lugar donde el acto discursivo y su impacto simbólico adquirirá un papel importante en el motor que sigue impulsando a las disidencias. Siguiendo las palabras del *performer* se puede decir, que más que una provocación existe más bien de una forma de comunicar y transmitir la crítica pero también en una forma fomentar esta misma. Tanto Leche como Diana coincidirán en que la intención de lo que hacen es generar “modificaciones efectivas” (expresión de Diana), donde aquellas personas que observan y se inclinan por los mensajes comunicados en sus performances puedan (re)significar sus prácticas e identidades sexuales.

Si se trata entonces de una venganza simbólica y explícita pero no en confrontación física, la mejor forma de seguir esta guerra es precisamente consiguiendo aliados en este “espacio de acción” al que refiere Leche. A este nivel simbólico fue a los elementos que más se valoró entre el público de LA, el ritual que Diana llevó a cabo en

Heart of Art, donde había construido un vínculo con aquellos que presenciaron su acción, cabe decir además, que fue uno bastante especial, de empatía.

El gesto de la “pornoterrorista” al invitar a un desconocido, que además accede a introducir la mano dentro de su vagina en público, puede ser resumido en su propia expresión: “la amable chica me practicó un *fisting*”. La connotación que, en este caso en particular se da a este acto, marca un giro radical sobre cómo entender la corporalidad propia y la de los demás. Aquí se toma un camino donde la disidencia busca también puntos de encuentro, que no sólo sean políticos sino también afectivos y de empatía, esto sucede en una dimensión política de encuentros empáticos.

Este último rasgo es algo que se pudo observar tanto en Querétaro como en LA, no obstante, en la primera ciudad, estos vínculos sucedieron al interior del Taller, mientras que en LA sucedió en un público que Diana no había visto antes, en un lugar donde no había actuado y que además hablaba otro idioma.

En medio de todos estos cruces generados entre, fronteras lingüísticas, físicas, políticas, etc. el acercamiento y reconocimiento como sujetos disidentes y con una postura crítica hacia la normatividad sistemática de los cuerpos, marcó una conexión inmediata y cercana, que aunque fue visible entre los miembros del taller de Pornoterrorismo en Querétaro, no precisamente sucedió así con aquel público, donde, aunque los asistentes habían sido relativamente los mismos que en LA, el dialogo abierto, a manera de platica informal, donde a parte, la mayoría estaba desnuda, consistió en una apropiación colectiva del cuerpo que finalmente fue una de las cosas que más motivo a Diana, después de días de querer que sucediera el ritual de cuerpos empoderados, esto nos habla de la dimensión corporal de la disidencia sexual en una enunciación colectiva de los cuerpos abyectos. Finalmente este fue uno de los puntos de conexión más importantes.

Se debe señalar aquí que *Queerpocalypse* como colectivo activista *queer* de LA, anfitriones de la fiesta donde Diana se presentó, fueron la clave por la que el *performance* acontecido en LA pudo dar paso a una interacción tan cercana e íntima. Todos los ahí presentes, en esa fiesta, se posicionaban en un lugar disidente y se proclamaban en la misma guerra desde la que Diana se asume peleando. Cuando se pudo tener contacto más cercano con los integrantes del grupo, se reconoció su reciente movimiento por encontrar otros puntos donde se encontraran las disidencia sexuales, pero sobre todo en un encuentro minoritario que incluye también a la raza y a la clase.

Con esto no se quiere decir que éstas categorías no estén tematizadas o abordadas en los trabajos de Diana y Felipe, al contrario, no obstante, fue la presentación en LA donde la multiplicidad de lo *queer* se hizo mucho más presente, ya que por supuesto, está directamente vinculado al espacio desde donde se sitúan estas resistencias, marcadas por un fuerte contexto en el que asumir una postura política disidente desde una condición minoritaria como mexicanoamericano, en un contexto tan variado como LA, sigue siendo un reconocimiento de identidades minoritarias.

Lxs integrantes de *Queerpocalypse* son en su mayoría de ascendencia latina o han nacido en Latinoamérica, cosa que también hace resaltar los dispositivos normativos en condiciones donde ser observado como “marica” y “latino” (en sus propios términos) va a incitar la búsqueda de espacios como vía hacia la conexión de aliados, que también aquí como con Diana y Felipe, se convierte en la máxima de la lucha. En este sentido se puede decir que hay una batalla en común, no obstante el “enemigo”, y se puede añadir aquí, la estrategia son colocaciones disidentes distintas, donde los frentes buscan y defienden la libertad y la vida (estas dimensiones permean los discursos de las posiciones de los performers aquí estudiados) pero, la búsqueda sucede en medios y vías diferentes, hay que decir, diferentes por el espacio donde estas se tienen que construir, agregando las luchas que se pretenden enfrentar.

En este sentido, hay que distinguir las batallas que se pueden enfrentar como en el caso de Leche desde Querétaro y como el caso de Diana y *Queerpocalypse* en LA, que en su defensa por la notoriedad de las prácticas anormales y subversivas se vincula en su posibilidad de actuar como resistencias frente a los marcos globales de normatividad heteropatriarcal. Mientras Leche reconoce el impacto de su contexto sobre su propia percepción corporal, que más adelante se convertirá en un propulsor de su producción performática, como dice en esta cita:

bueno pues yo , como sabes soy queretano y siempre he vivido en Querétaro, y es una ciudad por demás colonial, o sea yo todo el tiempo he convivido con iglesias, o sea hay una gran iglesia enfrente de un jardín que se llama Zenea, es enorme y lo que está en la fachada también gigante, es un... Mariano Matamorós (Santiago Matamoros), es la escena de un güero trepado en un caballo blanco que está despedazando moros, o sea es una imagen así de una masacre de indios, de indígenas, ahí justo en la iglesia, ese tipo de elementos no creas, yo no fui consciente de eso, yo pasaba de largo y decía, pues si ya se que está ahí, pero, cobrar esa consciencia acerca de mi contexto, fue solo posible a través de tomar consciencia de mi propio cuerpo, y es que como te decía hace rato, a mí me cagaba ser moreno, tener tal estatura, esté no se, que me gustaran los hombres, también en algún momento me creí gay de closet, luego me creí gay, luego ya no me creí nada no, si vamos más atrás incluso me creí heterosexual, en algún momento, y todos estos mecanismos de coerción y de normalización culturales, aquí en Querétaro

están super fuertes, no digo que en otras partes no, pero digo de lo que me tocó a mi vivir. (Felipe, entrevista, 2013)

Esto también se observa en la estética de su *performance*, en acciones en las que ha menudo se incluyen las imágenes religiosas como referencias a las imposiciones colonizadoras, pero, que también funcionan como referentes para la cultura mexicana, ejemplo indiscutible la virgen de Guadalupe, la figura del Cristo crucificado y las animas solas. Esta influencia de símbolos religiosos en el trabajo de Leche corresponde precisamente a al contexto católico/conservador queretano, los cuales se retoman de forma crítica con la intención de hablar precisamente de su postura disidente desde su origen y vida cotidiana, esto también le servirá como herramienta para deconstruir la masculinidad hegemónica heterosexual, que es también desde su experiencia como queretano, católica y conservadora.

Por otro lado, lxs *Queerpocalypse* incorporarán los símbolos heredados por el arte chicano en la vía para la notoriedad política como disidentes sexuales con estigmas sociales enraizados en su herencia latina y sus prácticas sexuales, defendiendo continuamente el derecho a la visibilidad, el tránsito libre y la legitimidad en la promoción de las alianzas para hacer frente a las amenazas físicas del sistema heteropatriarcal. Una de sus acciones más difundidas es la de regalar sus llaveros “Free self defense kitty knuckles”, que son anillos con la figura de un gato de donde salen dos prominentes orejas puntiagudas. Esta acción acompañada de imágenes con los rostros de *trans* y jóvenes *queer* que denuncian el ataque o asesinato de éstas personas, cuyo seguimiento por las autoridades ha sido nulo, habla también de su dimensión política.

Lo que va a hacer un puente entre las batallas de Felipe, Diana y *Queerpocalypse* es justamente a través de la búsqueda de una venganza, factor común a los tres, mismo en el que el enemigo deviene de la heteronormatividad que aunque sucede en órdenes y tácticas distintas sigue siendo común a los tres. No obstante, la forma en la que se va a experimentar y asumir esta disidencia está marcada por el contexto, el cual va a emerger como aquello que da forma en el despliegue de la vida cotidiana a estos dispositivos sobre los cuerpos.

Por lo tanto, hay luchas que son compartidas y luchas que como los *performers* ahora observados afirmarán “todavía vale la pena luchar”, estas serán las que se compartan a través de puentes que logren establecer códigos y lenguajes comunes. Que sean espacios de enunciación más allá del *performance artístico* y en los que se pueda ubicar postura disidente a la forma *cuir* como con Leche o a la forma *queer* como con

Queerpocalypse, así como la observación que se incluía en el capítulo 2 acerca de lugares comunes a las disidencias donde el énfasis en los encuentros entre el LA y Querétaro sucede a la forma de “devenires minoritarios” (Valencia, 2014 [En prensa]).

De esta forma la identificación surge a partir de las estrategias comunes que puedan hacer visible desde sus distintos contextos en su condición minoritaria. Una estrategia común aquí es el performance artístico. Como lo menciona Diana: “Habría de unir, ese sentido de las redes en las que me he visto envuelta a raíz de mi trabajo, yo si no hubiera estado haciendo el trabajo que hago jamás hubiera conocido a Felipe y el tampoco a mí, entonces más que una identidad creadora yo lo considero más como un motor de uniones, de generar redes, de generar unión, enlaces, links, vínculos” (Diana, entrevista, 2013). Felipe agrega: “Yo también lo considero [...] una consecuencia clara, de lo que ocurre porque también, no somos muchos, somos pocos y es necesario hacer eso, hacer alianzas” (Felipe, entrevista, 2013). Si bien las diferencias entre una ciudad como LA y Querétaro son bastantes, aquí el reconocimiento como identidades sexuales minoritarias en la producción performática marca la mayor posibilidad para poder hacerse visible. Adjuntando a esto, que aunque no todas las luchas llevadas a cabo sean las mismas, las amenazas por otra parte si pueden ser reconocidas como las mismas: censura, cárcel y agresión.

4.3. ¿Dónde sucede *performance* en Querétaro y dónde sucede *performance* en Los Angeles? Encuentros y desencuentros del *performance artístico* entre ambas ciudades.

La primera inmersión a campo en LA comenzó el día 29 de julio del 2013 gracias a Raúl Paulino Balthazar, quien fungió como *gatekeeper*. Raúl es un artista visual recientemente graduado de la prestigiada Otis Collage of Arts and Design en LA. La Otis ha podido gestar algunos de los artistas más reconocidos a en el país e inclusive fuera de él. Aunque, quien ahora escribe sabía poco sobre su trabajo, se tenía antecedentes sobre sus *performances*, uno de los más notorios el *Aztec Bunny*, donde se disfraza de un conejo inspirado en el *Tochtli* de los mexicas y sus acciones a menudo tematizan el choque y/o sincretismo de la cultura mexicana en Los Angeles. Bastante consciente de su herencia del arte chicano Raúl mantiene un contacto directo con varios de los artistas más representativos en este rubro.

Con la guía de Raúl se pudo tener acceso a diferentes espacios de creación artística, cabe mencionar no exclusivos del *performance* pero que permitieron la

observación acerca de los espacios, la oferta y la popularidad del arte en distintas expresiones. Uno de los primeros espacios en recorrer fue el centro de la ciudad, donde los antiguos lugares dedicados a la industria, como bodegas, almacenes u otros edificios relativamente amplios, han tomado una importante notoriedad como espacios para galerías, algunas independientes y otras más financiadas por dinero de fundaciones e inversión privada.

“Post” es una galería independiente ubicada en el número 1904 de la East Seventh Street a la que se acudió durante una exposición llamada *America Tropical* y la cual permitió observar las primeras diferencias. Las galerías, como se explicaba en el primer capítulo, no tienen una presencia fuerte en el contexto latinoamericano, lo mismo pasa al interior de Querétaro, donde recorrer la ciudad en busca de exhibición de arte muy probablemente sea sencillo, sobre todo en el centro de la ciudad, no obstante el contenido y la forma en la que el arte se oferta son sumamente distintos.

Mientras que las galerías son una de las formas más populares para acceder a las exhibiciones y adquisición de arte en LA, en Querétaro la oferta principal viene a manera de oferta “cultural” propiciada por el Instituto Queretano de Cultura, este primer contraste marca también un muy importante eje al momento de establecer parámetros que permitan identificar el público que consume esta oferta. La exhibición de *America Tropical* en “Post” estaba concurrida en su mayoría por artistas, coleccionistas de arte y críticos del gremio, al momento de entablar un acercamiento con ellos uno de los rasgos que más saltó respecto a la observación que ahora se plantea, fue la continuidad con la que las galerías trabajan. Post en particular es una galería que mantiene exhibiciones de arte visual (pintura, escultura, video, instalación y performance) desde 1995, además de que *America Tropical*, pertenecía a una serie semanal de exposiciones que se montaban diariamente, es decir, durante cinco días seguidos “Post” estaría inaugurando una exhibición distinta por día.

Querétaro, al igual que muchas otras ciudades del interior de México, por otra parte, mantiene una oferta con un numero mucho menor a éste, el cual además, está marcado por un discurso institucional que en su mayoría marca la cantidad y el contenido de las exhibiciones de arte. Pasear por esta ciudad un domingo por la tarde cuando existe más afluencia en las salas de exhibición será una cuestión más recreativa que un consumo de arte a la forma del gremio que consume arte en las galerías de LA. Sin embargo, la oferta no siempre asegura consumo, esta fue una de las características en las que se fijó la atención hacia al final de la exhibición, cuando el artista encargado

del montaje mencionó que sólo había podido “apalabrar” algunas obras. El éxito de la compra-venta del arte no siempre está asegurada en el sistema de galerías.

No obstante, al entrar por completo a la cuestión de exhibiciones performáticas, las cosas adquieren un tinte algo distinto. Con Raul se pudo asistir a una “muestra” de *performance*, una bastante *sui-generis*, en el Chung King Road, un callejón ubicado en Chinatown, el cual tiene en su interior 16 galerías, esta muestra llamada *Performance and action art in Chinatown!* en particular, fue uno de los más grandes contrastes al momento de observar el *performance* en Querétaro y el *performance* en LA.

Aunque algunas de las aproximadamente 25 acciones que sucedieron simultáneamente, fueron extensiones de obra presentada por cada galería, en su mayoría fotografía y video, las más notorias sucedían justo en medio del callejón, caminar observando cada una de las acciones por más de ocho minutos era en un reto imposible.

Casi a la forma en la que la “Procesión de los monstruos” había recorrido los andadores del centro histórico del centro de Querétaro entre puestos y negocios, en esta muestra los papeles habían sido invertidos, el *performance* era lo que concentraba la calle y aquel sin acción era el extraño en ese recorrido. Las intervenciones iban desde, alguien en una bolsa intentando salir mientras se retorció a lo largo del callejón, alguien destruyendo muebles y reacomodándolos continuamente, una señora regalando sus pertenencias, otra más partiendo cientos de cebollas con la cabeza vendada, una pareja de árabes vendiendo coca-cola, un grupo más amplio improvisando baile en una tarima y un carnaval regalando algodones de azúcar, todo esto en un espacio de no más de veinte metros.

Una buena parte de los ahí presentes también eran artistas, por lo que, a algunos que se encontraban cerca, se les preguntó qué pensaban de lo que ahí se estaba observando. Laura, una artista contestó: “Me parece que está en algún lugar entre sobrecontextualizado o descontextualizado”, esta opinión cruzó con otras de las observaciones hechas en campo en la ciudad de Querétaro. Cuando días después de la “Procesión de los monstruos” y de “¡Abra las piernas esto es un pornoasalto!” se hizo un recorrido por los mismos lugares donde se había hecho la ruta del *performance*. Esta vez con tres imágenes en mano (una de Diana pintando los labios de Leche, otra de él mismo vestido de mujer y una más de la novia trans BDSM) se le preguntó a algunas de las personas que se encontraban ahí, qué les decían esas imágenes, con sorpresa y a pesar de que las imágenes carecían de contexto, una de cada tres contestaron algo como: “es una forma de expresarse”, “es una libre expresión”, “está rompiendo tabúes” o la

más interesante “no porque sea fuera de lo normal o extraño quiere decir que está mal” y aunque las otras respuestas iban desde “gente que quiere llamar la atención”, “me da risa”, “no me dicen nada” y “cada quién lo suyo”. Este ejercicio, con artistas observando *performance*, específicamente la exhibición múltiple en Chinatown, parecía no tener ningún significado, el espacio de significación estaba vacío.

Pero este vacío no apunta a que no haya existido un tratamiento de elementos que sugerían algo de contenido político, es decir, no se está proponiendo que las acciones carecieran de mensajes o símbolos políticos, sin embargo, al fijar la atención sobre estas relaciones entre *performance* y público también se hace problemático pensar dónde reside la posibilidad desestabilizante de la acción performática y si de hecho está cualidad permanece intrínseca como expresión dentro de la esfera del arte, no obstante versar sobre esta tema se encuentra fuera de las posibilidades de esta investigación. Baste por ahora reconocer que en los casos aquí expuestos, el pilar principal que sostiene la relación política con el arte, depende específicamente del contexto en el que se ha propiciado el empoderamiento del cuerpo y las rupturas contra el sistema hegemónico patriarcal, aquí se podría añadir, que en los casos observados donde queda neutralizada su postura política es justo donde se queda sin un suelo al que se pueda relacionar como abyecto del mismo.

Aquí se tiene que añadir además, que ninguno de los trabajos presentados explicitaban un mensaje político a la forma de los trabajos de Diana y Leche, mucho menos una acción política a la forma de *Queerpocalypse*, a decir verdad aunque las acciones de la muestra angelina eran realizadas por cuerpos, ninguno se encontraba expuesto a la forma que lo hacen aquellos. Del mismo modo ninguna de esas galerías maneja ni la obra, ni la estética cercana a la postura que defiende “Heart of Art”, como galería independiente. Aquí se puede hablar de una tensión entre los espacios que se reclaman como escenarios de *performance artístico* ya sea institucional, privado, independiente, etc.

Posteriormente, gracias al contacto establecido con Raul, se pudo conversar con una figura que haría regresar al punto de la potencia política y crítica del *performance* angelino, Willie Herron III, ex integrante del grupo ASCO, cuyas reflexiones ayudarán a cerrar este capítulo.

4.4. Museos, galerías, foros y calles. Tensiones entre el *performance* institucional y el *performance* “independiente”.

Para continuar con las tensiones entre los espacios ya mencionados. Se hablará ahora del campo realizado durante el día 12 de octubre del 2013 momentos antes de la presentación de Diana en el Hemispheric Convergence. Si bien muchos de los *performers* en la actualidad aún provienen de alguna disciplina artística, lo cierto es que el *performance* como práctica discursiva contestataria a fluctuado entre la institución, el museo, galerías y demás, hacia foros alternativos, manifestaciones colectivas y el espacio público. A esto hay que añadir, que su labor como sujetos y al mismo tiempo agentes al interior de la esfera del arte, convierte su “oficio” al igual que cualquier otro en un aglomerado que necesita de experiencia y cartas de presentación, es decir, hay un currículo de por medio.

Lo que se describirá a continuación pretende poner en diálogo los dos tipos de producción performática que se observó durante la segunda inmersión a campo los días 10,11 y 12 de Octubre del 2013 entre la asistencia a los *performances* programados en el marco del Hemispheric Institute of Performance Convergence 2013 realizado en las instalaciones de la USC (University of Southern California) en la ciudad de Los Angeles, CA. En donde gracias al *gatekeeper* Sam, se pudo encontrar brevemente con Micha Cardenas quién estaba en ese momento, fungiendo como organizadora del evento. Además de poder observar ciertas coincidencias con la estética y el lenguaje antes observado en muestra de performance en Chinatown, se encontró también con la tensión entre la producción que se realiza en un foro institucional, como lo es la USC (University of Southern California) y una galería independiente y alternativa como “Heart of Art”.

Aquella tarde del 12 de octubre del 2013 se había acompañado a Diana en la búsqueda de los materiales necesarios para su acción, grapas, condones, impresiones de sus poemas, etc., gracias a la ayuda de Sam, quién es próximo a Micha, cerca de las 8:00 pm se llegó a las instalaciones de la USC, un gran complejo de edificios. Los eventos a realizar tomarían lugar en el edificio SCI, donde se encuentra la School of Cinematic Arts. El acceso era algo complicado para quién no estuviera familiarizado con las instalaciones de la universidad, sin contar que además era muy poca la información sobre los eventos que se estaban organizando en el marco del Hemispheric Convergence, en gran medida la ayuda de Sum aquí fue vital, pues incluso antes de llegar a

la ciudad en una exhaustiva búsqueda por el programa del encuentro fue imposible de localizar. Al llegar al lugar se contaba entre la gente que después entraría al foro entre 15 y 20 personas, por fin se pudo ver a Micha Cardenas quien apurada revisaba los detalles del evento, una entrevista en este marco era muy poco probable pero, la oportunidad de presenciar las acciones del Hemispheic Converge no podía desaprovecharse.

El foro parecía ser una sala de video o quizás de grabación, se trataba de un cubo cuyas paredes y piso estaban cubiertos por una gruesa alfombra gris. Un sistema de ventilación mantenía el espacio bastante fresco, y de inmediato se identificó por lo menos tres asistentes técnicos que se encargaban de ajustar todos los elementos para los artistas. Como nunca se tuvo una información confirmada, no se puede decir si el evento fue puntual o no. Pero en general un paciente público espero por los eventos anunciados. La sala mantenía un tarima al centro y cuatro pantallas en cada pared, las luces eran portátiles y los técnicos se encargaban de su ubicación.

Micha fue la encargada de la presentación y fue así que se pudo tener más detalles sobre lo que acontecería. Se presentarían cinco *performances* provenientes de distintas partes, en algunas se haría uso de las pantallas en otras no y continuamente se cambiara el foco de la obra por lo que entre cada acción, se recomendaba un ángulo para apreciar mejor. En principio, los cinco artistas involucrados provenían de la disciplina de las artes visuales, sus presentaciones involucraban un tiempo específico de alrededor de 15 minutos por intervención, entre cada una de las presentaciones había un código estricto en cuestión de la preparación para el siguiente *performance*, en otras palabras, todos sabían que hacer y cuál era su lugar, el espectador sólo seguía las sugerencias. Iluminación, sonido, cámaras y conexión a distancia con gente de otros países fueron algunas de las características de las presentaciones. La mayoría de ellas involucraban un discurso sumamente específico e intelectual, citas de filósofos y poetas con explicaciones que iban desde lo más simple como papeletas que se repartían entre el público, hasta reflexiones sobre colonialismo e historia del arte que eran reproducidas a la par de un video.

Todo lo anterior dejó en claro que lo que sostenía el encuentro era sin duda alguna una amplia infraestructura institucional, no precisamente de presupuesto monetario, aun así era bastante visible una inversión en capital humano, pues la cantidad de gente involucrada en llevarlo a cabo representaba gran parte del éxito de un *performance*, es decir su puesta en escena sin ningún contratiempo. Al terminar las

presentaciones se pudo hacer un acercamiento a un par de estudiantes de artes visuales así como a la misma Micha, de esta forma pude entrar en contacto en ciertos detalles del evento. Sin duda alguna la institución había brindado indicaciones específicas de cómo y qué estaba a la disposición de los performers, pero no había un gran presupuesto de fondo, la mayoría de la organización recayó en los mismos estudiantes. A partir de estos rasgos puede inferirse cuales fueron los resultados. Un público bastante reservado, salió del foro sin comentar mucho. Curiosamente, un performer me comentó: “Es la primera vez que hago un performance para el Hemispheric y me pagan por ello.”

Por otro lado la presentación de Diana en *Queerpocalypse* sucedió en condiciones sumamente distintas. Como se ha señalado la hora y los espacios entre la participación de *Queerpocalypse* y Diana nunca fueron algo fijo, la gente salía y venía del lugar charlando, bebiendo y conociéndose entre sí, un público bullicioso, cuyas charlas sucedían alternando palabras en español (el inglés dominaba), se encontraba ansioso de ver a Diana, a quien ya se había rastreado viralmente en internet. Cuando Diana salió a escena en “Heart of Art” aquel sueño de los Fluxus y el Accionismo vienés se materializó y radicalizó de una forma indiscutible, Diana charlaba con el público, interactuaba con él y viceversa, de entre el público salían espectadores entusiastas dispuestos a colaborar en lo que ella sugiriera, veteranos del arte y aficionados a las rarezas artísticas convivían en una fiesta *queer*, que celebraba una acción colectiva y pública defendiendo una postura política. Hay que añadir aquí que Diana tiene la tradición de “pasar el sombrero”, en el viejo dicho “lo que gusten cooperar”, al final de la noche se pudo contar el dinero con ella, eran alrededor de 30 dls. Diana dijo: “Es la *performance* más barato que he hecho”.

Mucho de las discusiones alrededor del *performance*, giran entorno hacia la posible incidencia o no de éste en la ruptura del los convencionalismos dentro y fuera del arte. Este trabajo no pretende inclinarse hacia la “posible efectividad” de la producción a partir del alcance que pueda tener la producción performática en un discurso disidente ya sea en foros independientes o institucionalizados. Esto recae también en que sería un error abordar los distintos puntos de origen de la producción performática en términos tan polarizados, pues si bien se habla de producciones diferentes, lo cierto es que, los *performers* pueden, y de hecho lo hacen, desplazarse de un espacio a otro. Aquí el caso de Leche es uno de los que más puede hablar sobre esta tarea, donde su trabajo ha marcado una fuerte gestión por el uso de los foros institucionales en Querétaro, un lugar que carece de la oferta artística que LA exhibe y

produce; pero, su trabajo se va desarrollando en las fisuras de la institución, gestionando y solicitando espacios que se convertirán desde su contexto en una forma efectiva de hacer visible su obra ante un público. Esta forma de interpretar los contrastes entre foros institucionales e independientes, recae más bien en las aproximaciones que el artista y el público puedan convenir, es en este convenio que los lenguajes y códigos serán distintos en el espacio de enunciación que crea el *performance*. De esta forma se puede decir también que los mensajes y códigos transmitidos se desplazarán continuamente de la producción institucionalizada a aquella que utiliza los recursos independientes o autogestados, a menudo entrecruzándose.

Por otra parte, no se puede dejar de lado, que parte del subsecuente escepticismo de algunos críticos³⁷, en la forma en la que se ha desarrollado el *performance artístico* desde sus orígenes hasta ahora, recae en gran medida en la profunda absorción que ha hecho de él las formas institucionales del arte. Muchos de ellos observan a los artistas contemporáneos como portadores de títulos nobiliarios y no como creadores de arte, esta observación cabe decir no recae exclusivamente en el *performance*. No obstante su “efectividad” como crítica y resistencia no puede ser calificada únicamente por pertenecer o no a una institución, si es finalmente, en términos de currículo, el trabajo el que habla, lo interesante es hacer notar desde dónde es que éste está hablando, sólo así es que cobra sentido el analizar al *performance* desde su producción ya sea en la institución o fuera de ella. Aquí la unión entre arte y política se cristaliza en el que *performance artístico* como disidencia sexual tenga alcances que vayan más allá de los fines de la historia del arte.

4.5. Utopía o negación³⁸. Coincidencias inesperadas.

*Si en teoría la única destrucción efectiva es
la desaparición absoluta de las cosas que
queremos destruir, la destrucción efectiva
entonces no existe*
Diana J. Torres

Para concluir este capítulo y como acercamiento a las conclusiones que se expondrán posteriormente, vale ahora acercarse a una de las ideas arrojadas en campo alrededor de los discursos implicados en la obra de Diana, quién bajo el término “pornoterrorista” y a

³⁷ Una de las más notorias en México es Avelina Lésper.

³⁸ Recientemente se llevó a cabo la Primer Muestra Nacional de Performance llamado “Utopía y Negación”, el subtítulo no responde a alguna conexión con entre este trabajo y la muestra, no obstante estos conceptos plantean una relación constante en los discursos de los artistas/performers aquí abordados.

través de su trabajo aquí expuesto, se está planteando una abierta postura disidente, que además está haciendo en su visible apuesta política un ataque a los dispositivos normativos del sistema hegemónico heteropatriarcal. De esta forma, ambos Diana y Leche se reconocen asumiendo batallas desde la disidencia sexual, lo cual hace que se detenga la mirada a la pregunta ¿Cuáles son los propósitos de esta guerra? ¿puede entrar una mediación en ella? ¿Puede, a la forma a la que sucede con las guerras entre estados-nación, haber una negociación entre las partes?

Si por principio se ubica, como ya se había mencionado en la primera parte de este capítulo, que al “enemigo” se le enfrenta en una batalla que sucede en un nivel simbólico, pero cuyo despliegue recae, como los *performers* lo mencionan, en la intención de “modificaciones efectivas”. Queda entonces un espacio gris acerca de dónde, cómo y quién puede realizar tales modificaciones y si de hecho pasan o son “efectivas”, es decir, dónde se pueden ubicar los objetivos de la guerra, cuál es su campo de acción. De lo que se parte es que en definitiva el sistema hegemónico normativo funciona manteniendo a una mayoría bajo la coerción corporal que mantendrá el orden y la (re)producción del mismo, se perpetua través de dispositivos y tecnologías (Foucault, 2007), pero lo al mismo tiempo y en función de mantenerse éste podrá de igual forma autodestruirse, entiéndase este último punto como la mecánica en la que el sistema hegemónico desplazará o creará valores y/o verdades que puedan legitimarlo. Esta vieja discusión en las ciencias sociales sobre la posible agencia del sujeto y la relación continua entre agencia y estructura, obliga a que se considere dónde se puede ubicar la producción performática como disidencia sexual en busca de las modificaciones efectivas que los *performers* defienden.

Primero podemos ubicar las palabras de Diana, las cuales responden a la posibilidad de una propuesta para la reconciliación en esta guerra emprendida, o se apunta más bien a la creación performática como ejercicio utópico:

“Yo prefiero la trinchera porque reconciliarte con algo siempre, o sea, sacar la banderita blanca y decir <<basta ya, paz>> implica siempre unos pactos y esos pactos, son cuestiones por la que yo no estoy dispuesta a pasar ¿no? Entonces cómo me voy a reconciliar con algo que me exige condiciones para esa reconciliación. Para mí, hablé siempre de guerra abierta ¿no? Para mí esa trinchera es mi casa de alguna forma y si hubiera una reconciliación o un alto al fuego, yo la verdad es que no me lo puedo imaginar, pero tendría que ser sin condiciones, tendría que ser en plan de <<¿Me vas a dejar vivir en paz de una puta vez?>> Utópico porque no lo creo posible [...] yo quiero vivir tranquila, pero sencillamente no puedo.”

El efecto de mantenerse en la “trinchera” constante es precisamente lo que responde a la posición de guerra, en la que no hay marcha atrás. El dejar de luchar significa no sólo

vivir a expensas de un sistema que engulle y absorbe las libertades de los individuos, sino que además significa también la invisibilidad de las prácticas sexuales y de las identidades minoritarias anormales, tanto *queers* como *cuir*s, implicaría dejar de ser quién inevitablemente se es. Esto se ve reflejado en las palabras de Leche:

“Está guerra no la comencé yo –Ni la elegimos- y no fue algo que dijimos <<órale yo quiero>> o sea fue algo que ha pasado y que ha estado pasando desde siempre.” (Felipe, entrevista, 2013)

Esta forma en la que se asume un postura de guerra no comienza con una simple decisión que pueda establecer pactos, se recalcan las posiciones políticas de los *performers* que no corresponden a un ideal inalcanzable ni se detiene en un mundo imaginario. Los pactos, como “condiciones” a las palabras de Diana no son nunca negociados, su naturaleza coercitiva y normativa también perseguirá sus acciones, considerando que existen implicaciones explícitas en el uso de cuerpo como un cuerpo empoderado y como herramienta de guerra, sus acciones son actos concretos, que además de generar un espacio de acción y de enunciación, son reales amenazas frente al control sistémico heteropatriarcal. Esto marca entonces de la misma forma consecuencias concretas. Y aquí hay que marcar dos tipos de consecuencias, las que van en contra de su libertad, como la censura y la cárcel, como las que van e contra de su vida, los crimines homofóbicos.

Curiosamente es con Willie Herron quién había comenzado en el *performance* a forma de hacer visible a la comunidad mexico-americana de LA en los 70’s como integrante del grupo ASCO³⁹, donde se vuelve a retomar un acercamiento a la agencia crítica del *performance*. Cuando se le comentó la naturaleza de la visita a la ciudad, y el encuentro anterior que se había tenido con Diana y Felipe, Willie repasó algunas de sus intervenciones en el East LA como una forma de hacer visible a la comunidad chicana. Sobre la creación performática y su fuerza política no tiene ninguna duda y cuando se inclino la discusión hacia el mismo punto que se había introducido con Diana y Felipe sobre si el *performance* se encuentra en la negación o la utopía, Willie reconoce un mundo utópico en el *performance*, dice que se trata de una “burbuja” en la cual la acción hace que se crucen distintos elementos, la historia personal, la historia colectiva y los deseos propios en la posibilidad de comunicarlos hacia un espacio colectivo

³⁹ Del 21 de marzo al 28 de julio del 2013 se exhibió Asco: Elite de lo oscuro, una retrospectiva 1972-1987 en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) una exposición multidisciplinaria sobre el trabajo hecho por el colectivo en la década de los 80’s.

directo. Pero, dice Herron “once you watch the police waiting for you, you know is real”, y continua: “I will say performance it’s a danger” (Nota de campo, 2013).

La apreciación de Willie Herron ayuda ahora a concluir la idea introducida en la primera parte de este capítulo. De forma que, no sólo hay luchas comunes entre el asumir una disidencia sexual a través del *performance* en Querétaro y LA, se puede agregar que los riesgos de asumirla, en diferentes niveles, por tratarse de contextos distintos, son los mismos.

CONCLUSIONES

Los elementos encontrados en campo y reconstruidos después a partir de las categorías conceptuales trabajadas, representan un esfuerzo por dilucidar las acciones políticas disidentes acaecidas en el fenómeno del *performance artístico* como herramienta común a las colectividades sexuales minoritarias, bajo la intención de hacer visibles estas últimas al interior de la cultura en contextos diversos. Aquí se necesita regresar a la definición de cultura a la que se hacía referencia al inicio de este trabajo, tomando a esta última espacio de encuentro y negociación entre grupos de poder no sólo en sentido vertical sino como hemos desarrollado en este trabajo también en sentido horizontal (Araújo, 2009); específicamente la relación entre los grupos disidentes sexuales y los discursos hegemónicos de la identidad sexual, se trata de un espacio que además se encuentra en continua modificación pero cuya historia y narrativa constituyen factores fuertes sobre las condiciones actuales en la que los *performers* encuentran espacios para su presentación, estos factores son con los que el *performance artístico* aquí mencionado a menudo trabaja no rechazando si no incorporando de forma crítica.

Para comprender los resultados finales de este trabajo hay que considerar que la producción performática en espacios culturales distintos, encuentra la posibilidad de llevar a cabo su presencia corporal entre las fisuras tanto institucionales, como discursivas, en relación a los mecanismos de coerción provocados por una historia y contexto cultural específicos, siendo estos los que marcan su posibilidad de acción.

Se retomarán ahora los ejes de interpretación propuestos en este trabajo para considerar los puntos finales en relación a los conceptos aquí mencionados. En principio, como se apuntó desde el segundo capítulo se parte del posestructuralismo, especialmente las observaciones de Foucault respecto a los conceptos “discurso” y “sexualidad” sirvieron aquí como punto de anclaje desde el cual, posteriormente en un sentido particular, la teoría *queer* brindó las herramientas conceptuales con las cuales se pudo abordar el fenómeno bajo el ejercicio del análisis alrededor de los casos implicados así como los estudios del *performance*, el ejercicio implicó una dialéctica entre los conceptos retomados desde las disciplinas mencionadas y el fenómeno en cuestión, el cual en el trabajo de campo mutó conforme se avanzaba en la investigación tal y como se muestra en los aspectos metodológicos.

Respondiendo a las observaciones incluidas en el marco conceptual de este trabajo se pueden destacar algunas cosas. Por un lado las aportaciones de Foucault y el

discurso de la identidad sexual son aquí ampliados y expuestos en una dirección diferente, como ya se había señalado en la crítica de De Lauretis al teórico francés, en el análisis de Foucault aparece un cuerpo indistinto donde no se problematiza la sexualidad femenina (De Lauretis, 1989) ni los contextos culturales diversos donde se producen estas corporalidades. Este será una de las líneas críticas que permite hacer este examen, no obstante, habrá que añadir que la “sexualidad” y más aún, lo que se denominó en el segundo capítulo como “discurso de la identidad sexual”, pertenece a una serie de imbricaciones procesuales culturales, que se encuentran permeando constantemente los cuerpos que aquí se mencionan. Esto es, los contextos culturales diversos producen también corporalidades distintas y son éstas las que desde su disidencia frente a la “identidad sexual hegemónica” (la cual también trata de un proceso cultural conectado directamente a las condiciones sociopolíticas de los espacios) enmarcaran la lucha y búsqueda por otras formas de enunciar las corporalidades y sus prácticas sexuales subversivas.

Para continuar con esta idea sobre las corporalidades que responden a puntos geopolíticos distintos, se encuentran los términos *Queer* y *Cuir*, los cuales se convierten en formas de identificación minoritaria que sirven como posicionamiento político y a la vez como herramientas interpretativas de las disidencias sexuales, tal y como De Lauretis había introducido para poder nombrar el acercamiento teórico a las disidencias sexuales. No obstante, una parte importante que se tiene que incorporar a la innovación de De Lauretis es la de la inclusión del *Cuir*, como “devenir minoritario” (Valencia[En prensa]) en el que se incorporan los rasgos coloniales de Latinoamérica donde entran en relación y dialogo las disidencias en contextos culturales diversos, específicamente entre LA y la ciudad de Querétaro, estos encuentros como los aquí abordados, es en donde el *performance artístico* servirá como estrategia común a los posicionamientos disidentes tales como los de “Leche de Virgen”, Diana “Pornoterrorista” y “Queerpocalypse”, cuyas prácticas colocarán al *performance* dentro de lenguajes que permitan la diferencia a la norma, este punto hace regresar a lo planteado al principio del trabajo como “otros” lenguajes.

Se habla entonces de la disidencia sexual en forma colectiva porque se marca un importante giro en cuestión de la visibilidad frente a la hegemonía heterosexual, pero, también se habla de una identificación relacional, donde son los puntos de inflexión frente al sistema los que marcarán las señales de pertenencia, así la identificación aparece en el sentido de una categoría subalterna que se convierte en el poder de

contestar el ataque de las corporalidades abyectas. Como Preciado y Butler apuntaban en la relación conceptual desplegada en el capítulo II, las identidades desplazadas e insultadas se convierten en un nuevo posicionamiento discursivo y bajo el cual se apela a un reconocimiento y una legitimidad paradójicamente no legítima, porque no se aboga por una incorporación hacia la norma, se rechaza la absorción de las corporalidades, ya sea en LA o en Querétaro, por parte de la normatividad heterosexual, no obstante, se lucha por un espacio de visibilización como reclamo de espacio vital y discursivo hacia el reconocimiento de corporalidades discursivas subalternas. Lo anterior sucede a manera de estrategias, en las que el *performance artístico* destaca como una de las más utilizadas.

De esta forma se pueden colocar algunos de los resultados aquí presentados en relación a la corriente y las disciplinas citadas con anterioridad. El proceso de enunciación que deriva de las características enmarcadas por el posestructuralismo, y que dan paso al uso de la teoría *queer*, así como, la incorporación del término *cuir* para hablar de las formas de asumir la disidencia desde contextos culturales diversos, como LA y Querétaro, a través del *performance artístico*. Si se piensa, por qué el *performance* se convierte una estrategia tan recurrida, la respuesta se encuentra en los efectos corporales de su impacto, donde reconvertir los roles de género, subvertir el orden de las prácticas sexuales y visibilizar corporalidades abyectas produce un espacio de enunciación para los cuerpos disidentes, donde además queda expuesta la maquinaria de las subjetividades sexo-genéricas en las que la performatividad depende de actividades cotidianas y consensuadas capaces de dar nombre y categoría inteligible a los cuerpos. Pues bien, el *performance*, que como se mencionó en la relación conceptual no es un equivalente de la “performatividad de género” introducido por Butler, pero retoma la maquinaria de la normatividad heterosexual para exhibirla en un ejercicio que está enunciando en ese acto corporalidades disidentes, una forma de cómo la repetición también funciona a manera de revertir esta maquinaria se encuentra en las expresiones artísticas y discursivas tanto de “Leche de Virgen” como de Diana “Pornoterrorista” llevan a cabo en el uso de las prácticas sexuales subversivas, como la penetración anal o la eyaculación femenina, algo observado gracias a los estudios del *performance*.

Estos actos como encarnación contraria los dispositivos hegemónicos, sólo cobran sentido en el uso de los símbolos y códigos que puedan traer con ellos una lectura crítica a los espectadores y/o que al mismo tiempo, proporcionen a los *performers* herramientas para producir esa crítica. En el caso de Felipe el uso de los

símbolos y figuras religiosas o la incorporación de la dimensión prehispánica de la magia, adquiere sentido cuando se reflexiona en su origen queretano, alimentado por imaginarios cuyo origen responde a una historia específica, de la misma manera, la incorporación de los símbolos fronterizos de Diana en LA adquieren sentido en el contexto angelino, donde constantemente se entra en procesos de identificación múltiples, como “latino”, “marica” y de clase baja, categorías que responden a otro contexto con bases históricas distintas a las queretanas. Por esto último se habla entonces de corporalidades contextuales diversas, las que también se harán visibles para que la producción performática sirva como la visibilización de las disidencias sexuales.

Los casos aquí reconstruidos, Felipe y Diana en Querétaro, posteriormente Diana y *Queerpocalypse* en LA, se pueden integrar a un mapa teórico superior dentro de las disciplinas antes mencionadas, bajo estas observaciones. Anotando que el *performance artístico* desplegado por los dos primeros posee la cualidad de insertarse en la esfera del arte como expresión transgresora política, por su ruptura con los esquemas y estándares tradicionales del arte, pero también es político por su postura disidente frente al sistema hegemónico heteropatriarcal, ambos se convierten en discursividades subversivas cuya apelación no pertenece a un grito de inclusión tanto como de visibilización, es en este sentido, el reclamo por hacerse visibles lo que convierte al *performance* en una práctica corporal discursiva, cuyo empleo está destinado a la posibilidad de desestabilizar las fuerzas del sistema hegemónico.

De esta forma los casos observados se convierten en esas posibilidades que Preciado vislumbra en las “multitudes queer” (2005), como enunciaciones de deconstrucción que marcan una nueva forma de hablar sobre las corporalidades, o a lo que Butler comienza a ver en la performatividad *queernees*, pero que en el *performance* es radicalizado hacia la posibilidad de proyectarse en forma de espolón frente a la norma, la enunciación de cuerpos disidentes, esto es, embiste las estructuras del sistema hegemónico heteropatriarcal. Tanto Diana como Felipe se convierten en ejemplos que incluso rebasan las observaciones teóricas de estas dos autoras, donde el ejercicio de los sujetos implicados en este estudio borran por completo aquellas líneas que ya Foucault había observado entre lo público y lo privado, donde lo privado también es político, pero no se queda sólo en la forma de mostrarse sino también en la forma en la que inaugura una forma de nombrarse. Así es que en ambos lo político también ocurre a forma de práctica cotidiana y forma creativa de las corporalidades disidentes, donde no solo se abre una expresión estética y activa de los posicionamientos políticos, sino ya

las prácticas cotidianas y personales involucran un despliegue de enunciación para las disidencias sexuales, identitarias, políticas, culturales, etc.

Ahora vale introducir algunas de las premisas más importantes producto de la interpretación final de los datos extraídos en campo frente a las consideraciones introductorias de este estudio. En este sentido podemos encontrar cuatro características que ayudan a entender al *performance artístico* como visibilización de las disidencias sexuales en su vinculación de las dimensiones estéticas y políticas.

El primero refiere al potencial del *performance artístico* como espacio (re)apropiado de enunciación disidente frente a los dispositivos heteronormativos del sistema hegemónico. Es decir, el *performance* en su fabricación discursiva corporal elabora un espacio de enunciación donde las corporalidades disidentes encuentran un campo de acción efectiva para la visibilidad de su postura política subversiva ante las tecnologías de control y normatividad del sistema.

El *performance artístico* como espacio de enunciación marca en su despliegue político vínculos con las identidades sexuales minoritarias, en busca de una identificación que unifique posturas afines como una visibilidad concreta de los sujetos disidentes. Esto es, el fenómeno abordado a lo largo de este trabajo, funciona como estrategia de resistencia y reivindicación de las corporalidades subversivas, gracias a la cual se establecen redes que van ampliando el campo de acción, cuya apertura significa la eventual visibilidad de la lucha. Los nexos en este sentido, no van dirigidos hacia una inclusión normativa, sino a la posibilidad de insertar en la cultura como espacio de renegociación, la idea de sujetos enunciados de forma distinta a los parámetros del sistema.

Además, el *performance artístico* se ayuda de espacios disidentes al interior de la mecánica de la industria del arte para conectar con otros mensajes y códigos de resistencia. Como se pudo observar entre las tensiones de los espacios en los que se realiza *performance*, el contexto no solo depende de los dispositivos heteronormativo que permean la vida cotidiana de las ciudades en cuestión, el contexto espacial donde se realiza el *performance* también ayuda a significar a éste como práctica disidente.

El *performance artístico* como estrategia de las identidades sexuales minoritarias que construye espacios de enunciación frente a los dispositivos coercitivos hegemónicos, donde los puentes de conexión hacia otras subjetividades se convierte en otra de sus posibilidades en su campo de acción disidente. En este punto lo que se tiene que recalcar es que el *performance* no sólo puede alcanzar vínculos con otras

identidades minoritarias diferentes, sino que su marco de acción como expresión inserta dentro de la esfera del arte proyecta su visibilidad dentro de otros parámetros no necesariamente minoritarios, pero en los que seguirá constituyendo una figura política de denuncia crítica a las tecnologías discursivas de la identidad sexual hegemónica.

No se puede dejar de anotar que aquí no se habla de todo *performance*, sino específicamente de aquel que se reconoce dentro de una búsqueda y experimentación de las enunciaciones identitarias de las subjetividades. Es entonces que se puede decir que aun dentro de contextos tanto globales como locales, una herramienta común a las disidencias sexual es el *performance* y la acción pública para la visibilización colectividades minoritarias en múltiples espacios.

Este estudio dirige la mirada hacia la posibilidad de encontrar puntos de encuentro entre la propuesta de enunciación para las disidencias sexuales introducida por el *performance artístico* y la vinculación directa con las herramientas conceptuales emanadas desde la academia y el activismo *queer*. Donde las corporalidades subversivas proyectan en su despliegue y práctica artística una nuevo lenguaje tanto epistémico como estético y político, donde el acercamiento a la observación de las corporalidades y las prácticas sexuales sucede en nuevos territorios de enunciación y desplazamientos subjetivos.

El esfuerzo realizado en esta investigación no pretende declarar la victoria de los subalternos al afirmar en “hacer visible lo invisible” la aceptación de lo marginal, pues se es consciente de los riesgos de que una aseveración así podría terminar por absorber la diferencia hacia los discursos hegemónicos, lo que además desacreditaría los datos aquí presentados y traicionaría las posturas de los agentes involucrados. Tal y como los autores con los que a lo largo de este escrito se ha dialogado, se mantiene una distancia crítica frente a las etiquetas y estereotipos que eventualmente la industria cultura, el mercado y los medios, traerían al pretender autoproclamar la visibilidad de las disidencias gracias al *performance*, aquí se habla más bien de éste último como estrategia para accionar, comunicar y reafirmar las disidencias sexuales, generando vínculos con otras minorías en contextos culturales diversos e inclusive como interlocución con los públicos no asociados a las disidencias sexuales o las identidades sexuales minoritarias.

Esto último también hace que se repare en la posible incidencia del *performance* hacia públicos no disidentes y/o minoritarios. Los *performances* revisados contaron con una variedad de público (homosexual heterosexual y en el caso de LA también racial).

No obstante, si puede ser de gran ayuda anotar que muchas de las convocatorias son mayormente recibidas por un público afín, cabe mencionar disidente sexual y no precisamente homosexual, lo que también hará que sea, curiosamente, una minoría heterosexual la que se sienta atraída a ciertas convocatorias, especialmente las que caracterizan a Leche y a Diana.

Sin embargo, en México se puede hablar de una reciente confluencia de públicos diferentes en el *performance*, este pertenece a la prolífica producción que está sucediendo actualmente y donde cada vez más espacios en el interior de la república se encuentran convocando montajes y presentaciones performáticas, lo que presenta un nuevo panorama para ver las interacciones entre públicos heterosexuales y disidentes. Observación que lamentablemente este trabajo no se pudo llevar a cabo, por un lado, por el factor tiempo y por otro, porque el énfasis de este estudio se colocó en los *performers*, su interacción con el público y los contextos de sus presentaciones, así como los elementos con los cuales trabajan en la acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, 2011, “Teoría y prácticas no-objetualistas en América Latina” en *Memorias sobre el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Colombia, Museo de Antioquia.
- Aguirre, Ángel, 1995, “Capítulo 6: Émica, ética y transferencia” en Ángel Aguirre, ed., *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Barcelona, Boixareu Universitaria/Marcombo, pp. 85-106.
- Alcázar & Fuentes, 2005, “Arte de los resquicios” en *Performance y arte acción en América Latina*, Josefina Alcázar & Fernando Fuentes, comp, México, CITRU.
- Amaral, Aracy, 2011, “Aspectos del no-objetualismo en Brasil” en *Memorias sobre el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Colombia, Museo de Antioquia.
- Araújo, Nara, 2009, “Cultura” en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuck y Robert Mckee Irwin comp., México, Siglo XXI.
- Artaud, Antonin, 1968, *The Theatre of Cruelty, in the theory of the modern stage*, (Ed. Eric Bentley), Penguin, USA.
- Austin, J. L, *How to do things with words*, Oxford University Press, Londres, 1962.
- Barnes, et. al. 1999, *El ABC del arte del siglo XX*, Hong Kong, PHAIDON.
- Benjamin, Walter, 1989, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- Bent, Flyvberj, 2006, “Five misunderstandings about case study research” en *Qualitative Inquiry*, Volumen 12 n° 2 , Abril 2006, pp. 219-245
- Butler, Judith, *El genero en disputa*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Butler, Judith, 2011, “Cuerpos que importan” en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor & Marcela Fuentes comp., México, FCE.
- Bustamante, Maris, 1998, “Árbol genealógico de las formas PÍAS” en *Revista Generación*, Agosto, México.
- Corbetta, Piergiorgio, 2003, *Social research. Theory, methods and techniques*, Italia, Sage.
- Chilvers, Ian, 2007, *Diccionario de arte*, España, Alianza.

- De Lauretis, Teresa, 1989, *La tecnología del género*, Londres, Mcmillan.
- De Lauretis, Teresa, 1991, “Queer Theory: Lesbian and gay sexualities” en *Differences: A journal of feminist and cultural studies*, Teresa de Lauretis comp., E.U.A.
- Deleuze & Guattari, 1996, “Rizoma: introducción” en *fen-om/spanishtheory* [En línea] E.U.A, disponible en <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf> [Accesado el día 23 de mayo 2014].
- Foucault, Michel, 1968, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- -----, 1980, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- -----, 1992, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- -----, 2007, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- Frontini, Ana Florencia, 2005, “Tucumán Arde. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia”, en *La Trama de la Comunicación* Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, UNR Editora.
- García Canclini, Néstor, 2009, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, DeBolsillo.
- Geertz, Clifford, 1996, *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa.
- Giorgi, Gabriel, 2009, “Cuerpo” en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuck y Robert Mckee Irwin comp., México, Siglo XXI.
- Habermas, Jürgen, 1988, “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La postmodernidad*, México, Colofón.
- Hernández Sampieri, Roberto (et. al.), 2006, *Metodología de la investigación*, México, McGraw Hill.
- Hodoyán Karina, 2005, “Las fronteras del performance latino en California” en *Performance y arte acción en América Latina*, Josefina Alcázar & Fernando Fuentes comp., México, CITRU.
- Jones & Warr, 2006, *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon.
- Kawulich, Barbara B., 2006, Noviembre. “La observación participante como método de recolección de datos” en *Forum Qualitative Sozialforschung /*

Forum: Qualitative Social Research [En línea], 6(2), Art. 43. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-43-s.htm>

- Mayer, Mónica, 2004, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, CONACULTA. México.
- Mogrovejo, Norma, 2008, Diversidad sexual, un concepto problemático en Perspectiva n° 18, México, Escuela Nacional de Trabajo Social.
- Phelan, Peggy, 2011, “Ontología del performance: Representación y reproducción” en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor & Marcela Fuentes, comp., México, FCE.
- Preciado, Beatriz, 2003, “Multitudes *queer*. Notas para una política de los <<anormales>>” en *Revista Multitudes* n° 12, París.
- Preciado, Beatriz, 2011, *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- Rodríguez Sosa, Mariana, 2007, “El cuerpo como herramienta de resistencia en los performances de la artista mexicana Lorena Wolffer” en *Género, cultura y sociedad*, Serie de investigaciones del PIEM: *Mujeres y re-presentación entre muchas plumas andan* Lucía Melgar comp., México, El colegio de México, pp. 9
- Prieto Stambaugh, Antonio, 2011, “Corporalidades políticas: Representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano” en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor & Marcela Fuentes comp., México, FCE, pp. 7-111.
- Rodríguez Sosa, Mariana, 2009, “En las fronteras del cuerpo: Lo oculto se hace visible en el arte contemporáneo” en *Representación y Fronteras. El performance en los límites del género, ¿?* comp., México, PUEG-UNAM.
- Rodríguez, Gil (et. al.), 1999, “Tradición y enfoques en la investigación cualitativa” en *Metodología de investigación cualitativa*, Aljibe, Archidona,
- Romero, Lourdes, 2004a, “Las propuestas de los grupos de artistas de los años setenta” [En línea], México, consultado el 23 de abril de 2014 en *Artes e Historia de México*, Cultura UNAM diario digital. Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=530
- Romero, Lourdes, 2004b, “Maris Bustamante 1949-” [En línea], México, consultado el 23 de abril de 2014 en *Artes e Historia de México*, Cultura UNAM

diario digital. Disponible en: http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=18082004102332

- Rosseti, Ricapito, Laura, 2011, *Videoarte. Del cine experimental al arte total*, México, UAM.
- Rubin, Gayle. 1996, “El tráfico de mujeres” en *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lamas comp., México, PUEG/Porrúa, pp. 35-96.
- Ruétalo, Victoria: 2009, “Industria Cultural” en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuck y Robert Mckee Irwin comp., México, Siglo XXI.
- Salanova, Marisol, 2011, *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*, Valencia, Universitat Politèctica de València.
- Spradley, James, 1980, *Participant observation*, USA: Holt, Rinehart and Winston. pp. 55-91.
- Taylor, Diana, 2011, “Performance, teoría y práctica” en *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor & Marcela Fuentes comp., México, FCE.
- Torres, Diana J., 2013, *Pornoterrorismo*, México, Sur.
- Valencia, Sayak, 2014, *Del queer al cuir*, [En prensa]
- Viteri, María Amelia (et. al.), 2011, “¿Cómo se piensa lo queer en America Latina?” en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. nº 39, Quito, FLACSO-Ecuador, Enero.
- Wittig, Monique, 1992, *El pensamiento heterosexual*, Madrid, Egales.

La autora es Licenciada en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Participó en el proyecto de CONACYT “Modernidad, crítica y humanismo: Una comparación entre Europa y América Latina”. Es egresada de la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: Andrea.itzelpm@gmail.com

Forma de citar:

Padilla Mireles, Andrea (2014), “Creaciones corporales políticas. El *performance artístico* como visibilización de las disidencias sexuales. Dos estudios de caso en Los Angeles y Querétaro”. El Colegio de la Frontera Norte, México, 109 pp.