

Sociocriticism

XXXV-1 | 2020

Politiques des identités et des représentations queer/cuir. Performa(r)tivité et ar(t)chive

De novias, quinceañeras, sirenas y muxes*: las desidentificaciones trans* performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño

Mariées, quinceañeras, sirènes et muxes : les désidentifications trans*
performatiques mexicaines de Lía García et Lukas Avendaño*

Brides, Quinceañeras, Mermaids and Muxes: the Mexican Trans*
performatic desidentifications of Lía García and Lukas Avendaño*

De novias, quinceañeras, sirenas y muxes: las desidentificaciones trans*
performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño*

Antoine Rodriguez

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2857>

Electronic reference

Antoine Rodriguez, « De novias, quinceañeras, sirenas y muxes*: las desidentificaciones trans* performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño », *Sociocriticism* [Online], XXXV-1 | 2020, Online since 01 avril 2020, connection on 22 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2857>

De novias, quinceañeras, sirenas y muxes*: las desidentificaciones trans* performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño

Mariées, quinceañeras, sirènes et muxes : les désidentifications trans*
performatiques mexicaines de Lía García et Lukas Avendaño*

Brides, Quinceañeras, Mermaids and Muxes: the Mexican Trans*
performatic desidentifications of Lía García and Lukas Avendaño*

De novias, quinceañeras, sirenas y muxes: las desidentificaciones trans*
performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño*

Antoine Rodriguez

OUTLINE

Performance y artistas radicantes

Paratopías y desidentificaciones: unos apuntes teóricos

Lía García: novias, quinceañeras y sirenas como significantes populares de su transición

Lukas Avendaño: una reflexión artístico-antropológica sobre la *muxheidad*

El alcance sociopolítico de las performances de Lía García y de Lukas Avendaño

TEXT

- 1 Este artículo, basado en dos tipos de creaciones performáticas¹ mexicanas contemporáneas – las de la performer trans*² Lía García y las del performer *muxe** Lukas Avendaño – propone dar cuenta de los alcances sociopolíticos del arte performático, particularmente cuando éste, como en el caso de las performances que vamos a analizar, integra y desarrolla procesos identitarios o de subjetivación *transqueer* y *transmuxe*. Las figuras (des)identificadorias en que se basan las performances no son, como se podría esperar, personajes sociales marginales – o intrínsecamente paratopicos, según la terminología del lingüista Maingueneau que expondremos más adelante – sino, ya sea personajes céntricos de los rituales heterocentros, como la novia y la quinceañera, o personajes maravillosos de la cultura hegemónica, como la sirena, o también personajes discursivamente integrados en

el sistema de género zapoteco, como el/la *muxe* – una tercera vía cuyos contornos definitorios expondremos más adelante. Estas figuras del “centro”, representativas en gran medida de la cultura heterosexual dominante, de sus señas de identidad, son encarnadas a la vez que *transqueerizadas*, mediante el proceso performático de Lía García y de Lukas Avendaño, para problematizar y visibilizar cuerpos que se subjetivan a la “periferia” de los códigos dominantes de la sexuación.

- 2 Para abordar el trabajo performático de lxs artistas mencionadxs, particularmente pertinente será recurrir a herramientas de análisis tomadas prestadas de los estudios de arte – en particular la noción de “sujeto radicante” (Bourriaud, 2009) –, de los estudios literarios con la noción de “paratopía” (Maingueneau, 2004), y de los estudios *queer* con la noción de “desidentificación” (Muñoz, 2011). Dichas nociones, si bien provienen de campos de investigación diferentes, posibilitan no obstante un acercamiento teórico *queer*, en el sentido en que invitan a una lectura crítica de las narrativas identitarias hegemónicas y facilitan pistas de reflexión para acercarse a procesos de subjetivación que se configuran en “disonancia” o “disidencia” frente a los referentes binarios de las construcciones socio-cis-generizadas³ hegemónicas.
- 3 A modo de preámbulo teórico, me parece necesario apuntar, desde ahora, una primera precisión respecto a las nociones de identidad y de subjetividad. Si generalmente se tiende a considerar ambas nociones como sinónimas, conviene sin embargo, en el marco de este trabajo sobre procesos de identidad, marcar una diferencia, o por lo menos un matiz, a la luz de las teorizaciones de la filósofa feminista española Celia Amorós (2009, p. 78-79). La identidad es, según la autora, “lo que han hecho de nosotros”; está orientada hacia el pasado – una raíz vertical – y se carga de cierto determinismo. La subjetividad es lo que hacemos con “aquello que nos ha venido dado”; está orientada hacia el futuro – raíces horizontales –, hacia cierta autonomía decisoria y cierta libertad. La identidad es retrospectiva, la subjetividad prospectiva. Dicho de otro modo, la identidad es lo que nos “sujeta”, lo que nos “arraiga”, mientras que la subjetividad es el proceso que posibilita la construcción del sujeto, su acción (agencia) y, en cierta medida, su liberación. Este matiz nos permitirá ver cómo las performances problematizan la relación entre las señas de identidad *pre-subjetivas* con las cuales la cultura hegemónica espera que se identifi-

quen los sujetos y los procesos de subjetivación propios de los sujetos sexo-disonantes o sexo-disidentes.

Performance y artistas radicantes

- 4 En su brillante ensayo sobre arte contemporáneo – pensado éste, ya no desde la posmodernidad, sino desde lo que el autor denomina la “altermodernidad” – Nicolas Bourriaud (2009) propone, a partir de un léxico botánico, la figura del sujeto/artista radicante, quien, como las plantas radicantes, tal la hiedra, va echando nuevas raíces conforme va avanzando en terrenos diferentes y se crea al construir su propia trayectoria⁴. Contrariamente al sujeto de la modernidad (o del modernismo), preocupado por la raíz, es decir, por la radicalidad y la verticalidad del origen o de la esencia, y por los procesos de sustracción para llegar a ella, el sujeto radicante puede cortarse de sus raíces originarias y crear, horizontalmente, nuevas raíces en los territorios que va habitando, movido por un proceso de multiplicación, de selección y de adopciones temporales. La figura del sujeto radicante, nos dice Bourriaud (2009, p. 63), se aparenta a la que defiende la teoría *queer*, es decir, la “composición del Yo por préstamos, citas o cercanías, puro constructivismo pues⁵”. En términos estéticos, el radicante implica una inclinación nómada cuya característica principal sería habitar estructuras existentes: adoptar formas presentes con la posibilidad de modificarlas más o menos (2009, p. 64).
- 5 Lo veremos más adelante, Lía García y Lukas Avendaño son artistas radicantes. En sus performances habitan figuras de la cultura hegemónica nacional o local *prêt-à-porter* (la novia, la quinceañera, la sirena, el *muxe*). Éstas constituyen adopciones/adaptaciones temporales cuyo propósito es crear en el público y en el espacio social menos un reconocimiento que cierto extrañamiento. No se trata, por mucho que lo parezca, de simulacros, imitaciones o reproducciones estéticas de un sistema cis-heterocentrado sino más bien de *transqueerizar* dicho sistema, en una dinámica lúdico-creativa muy cercana a las prácticas del *voguing*⁶. El cuerpo de lxs performers, su manera de performar la figura elegida y el género, sus coreografías y las temáticas abordadas invitan a una resignificación de los códigos dominan-

tes de la masculinidad y de la feminidad, que se asemeja a una *transfiguración* de los mismos.

- 6 Como la noción de performance, por el campo semántico que convoca, puede dar lugar a confusiones y malentendidos, a continuación se precisará en qué sentido(s) se entiende en el marco de este trabajo. También se facilitará una breve genealogía del arte performático en México. Antonio Prieto Stambaugh, profesor investigador de la Universidad Veracruzana, especialista en estudios de performance, propone, en un artículo reciente (2019) una “anti-definición” del performance, o arte acción, como “esponja mutante”, tomando prestada esta imagen de la escritura creativa a la investigadora Yolanda Muñoz. La imagen de la esponja mutante señala que el performance latinoamericano es a la vez arte – y arte acción en particular –, teoría y movilización social, “que hace ruido aun en su manifestación más silenciosa para resistir el poder (2019, p. 74). Es pues un amplio dispositivo artístico-analítico que va absorbiendo en el tiempo varias estéticas y teorizaciones socioculturales, lo que le permite hablar de “materializaciones corporales, afectivas, sexuales, políticas, en el teatro, la danza, el cabaret y el arte acción, que pueden ser estudiadas desde la antropología, la sociolingüística, la psicología, los estudios de género y poscoloniales, los estudios de la cultura y la comunicación” (2009, p. 74-75). El performance, según el autor, agrupa a la vez fenómenos de representación tanto escénica como social y “aquellas actuaciones no precisamente representacionales que transforman las identidades y afectan los entornos sociopolíticos de quienes se ven involucrados en un proceso comunicativo o relacional” (Prieto, Toriz, 2015, p. 23). El performance posibilita un vaivén entre teoría y práctica, en el que la teoría se transforma en práctica y viceversa.
- 7 Otra característica del performance, señalada por el teórico y pionero en estudios del performance Richard Schechner, es que, por muy original y espontánea que parezca una acción performática, ésta nunca significa verdaderamente “por primera vez” sino “por segunda vez y hasta *n* número de veces” (Schechner, citado por Prieto y Toriz, 2015, p. 26). Se trata de “conductas restauradas” ya que el/la performer se presenta ante el público en un estado “otro” y realiza su performance con base en secuencias de conducta biográfica y socialmente preexistentes. Esto es particularmente pertinente para las obras que vamos a abordar ya que tanto Lía García como Lukas Aven-

daño se basan efectivamente en figuras y conductas socioculturales preexistentes que lxs artistas (re)presentan en el espacio performático para resignificarlas políticamente.

- 8 El performance mexicano, que según Prieto (2019) se remonta al periodo postrevolucionario con el movimiento estridentista⁷ (1921-27), ha sufrido varias mutaciones hasta llegar al actual performance de corporalidades disidentes (Prieto, 2019, p. 74). La primera etapa del performance abarca acciones como la colocación de manifiestos en las paredes de la ciudad (el manifiesto “Comprimido estridentita de Manuel Maples Arce”, por ejemplo), el teatro de carpa (1920-1940) con sus sketches paródicos de figuras políticas y el teatro anarquista. La segunda etapa se inicia en los años 1960 con la irrupción de Alejandro Jodorowki y sus “efímeros pánicos”, así como con la aparición de grupos de teatro político durante y a raíz del movimiento estudiantil de 1968. Una tercera etapa se extiende desde los años 1970 hasta principios del siglo XXI con un amplio abanico de manifestaciones que abarca las artes no objetuales, los primeros grupos de arte urbano, rural, indígena y feminista mexicano, el cabaret político, el teatro gay y los artistas que surgieron en el contexto del movimiento neozapatista de Chiapas. Finalmente una cuarta etapa, la actual, agrupa artistas, investigadorxs y activistas que trabajan libremente sin alinearse a ideologías hegemónicas y producen un nuevo tipo de conocimiento respecto a género, clase, etnia y prácticas sociales.⁸ En esta última etapa destacan tres artistas: Lukas Avendaño, Lía García y Felipe Osornio “Lechedevirgen Trimegisto”⁹.

Paratopías y desidentificaciones: unos apuntes teóricos

- 9 En 2004, el lingüista francés Dominique Maingueneau publica un libro sobre discurso literario: *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, en el que teoriza la noción de “paratopía”, concepto que él mismo crea para dar cuenta de los procesos complejos que posibilitan y legitiman la creación de una obra literaria y su inserción en el campo literario. Me parece que el concepto puede extenderse a cualquier proceso creativo y particularmente al arte acción.

- 10 La paratopía es la paradójica situación del escritor (o del artista) que no puede situarse al exterior de la sociedad ni tampoco en el interior de la misma (Maingueneau, 2004, p. 52), quedando condenado a elaborar su obra a partir del carácter radicalmente problemático de su propia pertenencia social. Su enunciación se constituye a partir de la imposibilidad de asignarse un verdadero lugar. La paratopía es entonces una localización paradójica: no es ausencia de lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una localización parasitaria. No se trata, como en el caso de la “heterotopía” foucaultiana (Foucault, 1984) de una representación o de una subversión de un espacio real que admitiría la superposición de varios espacios incompatibles (como el cine, el teatro o el cementerio, según los ejemplos que da el filósofo), sino de posibilitar, en el marco del acto creativo, una ubicación dentro de un espacio determinado del que el artista queda, no obstante, excluido. La figura de la quinceañera, por ejemplo, que signa un rito de paso femenino entre la niñez – asexuada – y la edad adulta – (hetero)sexualizada – constituye un lugar del que queda excluida cualquier persona trans. Cuando Lía García encarna la figura de la quinceañera en el espacio performático, se apodera de un lugar de la cultura heterosexual, excluyente de lo trans, para convertirlo en símbolo de su socialmente problemática transición, ya no de la niñez a la edad adulta, sino de la *identidad* de género masculino que le fue impuesta al nacer a una autodeterminación o *subjetivación* de género femenino.
- 11 El artista es a la vez el impuro (el “inmundo”, fuera del mundo) y la fuente de todo valor; el paria y el genio, según la ambivalencia del término latín *sacer*, maldito y sagrado (Maingueneau, 2004, p. 78). La paratopía es un proceso que sólo se puede considerar a través de su enunciación discursiva; no hay, precisa Maingueneau, situación paratópica extra-literaria. Es, a la vez, aquello de lo que hay que liberarse a través de la creación y aquello que la creación ha de elaborar; lo que posibilita acceder a un lugar y lo que prohíbe toda pertenencia espacial (Maingueneau, 2006). A través de su obra, y en un mismo movimiento, el escritor (o el artista) debe resolver y preservar una imposible pertenencia. Crear significa producir una obra y construir al mismo tiempo las condiciones que permitan producirla. Toda paratopía significa, por lo menos, la pertenencia y la no pertenencia, la imposible inclusión en un lugar (*topos*). La paratopía aleja, ya sea de un

grupo (paratopía de identidad), de una ubicación (paratopía espacial) o de un momento (paratopía temporal).

- 12 La paratopía de identidad (familiar, sexual o social) ofrece todas las figuras de la disidencia y la marginalidad, literal o metafórica: “mi grupo no es mi grupo”. De cierta manera, y particularmente en el caso de producciones de artistas pertenecientes a minorías sociales, sexuales o étnicas hay una posible articulación entre el concepto de paratopía y el de “desidentificación”, teorizado por el crítico cubano-estadounidense José Esteban Muñoz (2011) y aplicado también al análisis de performances latinoamericanas queer. Partiendo de los aportes teóricos del lingüista francés Michel Pêcheux, Muñoz concibe el concepto de “desidentificación” como una manera de:

describir las estrategias de supervivencia que pone en práctica el sujeto que pertenece a una minoría con el fin de negociar con una esfera fóbica mayoritaria que todo el tiempo acalla o castiga la existencia de sujetos que no se ajustan al espectro de la ciudadanía normativa (2011, p. 557).

- 13 La desidentificación es, pues, una manera de negociar (o de jugar) con(tra) la ideología dominante. Consiste en negarse a asimilar dicha ideología pero sin rechazarla totalmente, o “reciclar y repensar un significado codificado” que permita, a partir de los elementos de la codificación hegemónica, “representar una política o postura, privada de su fuerza, que la cultura dominante convirtió en algo impensable” (2011, p. 595). La desidentificación es un proceso paratópico en la medida en que supone una identificación parcial y atípica con los códigos dominantes, por ejemplo cuando un varón homosexual se identifica, no con un varón masculino, sino con una estrella de cine femenina. La desidentificación, dice Muñoz, es:

una estrategia que opera con la ideología predominante y contra ella. En lugar de ceder a las presiones de la ideología predominante (identificación, asimilación) o intentar escaparse de su esfera hermética (contraidentificación, utopismo), esta “operación a favor y contra” es una estrategia que permite transformar una lógica cultural desde adentro, actuando siempre para representar el cambio estructural permanente y al mismo tiempo valorar la importancia de las luchas de resistencia locales y cotidianas (2011, p. 569).

Lía García: novias, quinceañeras y sirenas como significantes populares de su transición

- 14 Lía García, joven transactivista, nacida en 1989, se ha convertido, a través de su obra performática y sus intervenciones en diferentes lugares sociales (escuelas, universidades, estaciones de metro, cárceles, entre otros) y en varios países de América Latina y de Europa, en una figura emblemática de la nueva generación trans* mexicana. Licenciada en pedagogía artística y Maestra en Artes Visuales, Lía García entiende su obra performática estrechamente asociada con una dimensión política. Convoca estereotipos y rituales populares (la novia, la quinceañera, incluso la sirena) que reelabora en significantes de su propia transición y como bio-marcadores de género. La mayoría de sus performances ocurren en espacios públicos abiertos a amplios sectores de la población. Sus creaciones se inscriben en un proceso de desidentificación que recicla, deconstruyéndolos, los mitemas patriarcales.

Imagen 1: *Hablar de lo que importa*, Facultad de Derecho, UNAM, 2013



Fotografía de Griselda Jiménez Juárez

- 15 La figura de la novia, una de las primeras que Lía García encarnó en su creación, está directamente vinculada con el sistema patriarcal. Como lo demostró Gayle Rubin (1998), los hombres consolidan su poder de dominación a través del intercambio de mujeres, instituido por el matrimonio. Lía recurre a esa figura y la resignifica, en los espacios públicos, como signifiante de una relación amorosa con su transición y como un acto de compromiso y de fidelidad con su devenir mujer (figura 1). La imagen de la novia le permite, en un primer tiempo, crear cierta relación empática y afectiva con un público que ha integrado, generalmente de manera inconsciente, las reglas implícitas del patriarcado. Luego, en un segundo tiempo, procede a deconstruir discursivamente dicha figura para convertirla en signifiante de un empoderamiento. La figura de la novia se convierte en “una novia que fue finalmente sustraída del tráfico de mujeres para cumplir con ‘su destino’, y que, sin embargo, mantiene bajo el velo un cuerpo que no ha dejado ni dejará de transformarse”, como observa muy acertadamente Max Lira (2014).

Imagen 2: El sí que siempre esperamos, 2012



Fotografía de Paola García Ruiz

- 16 Otro tipo de deconstrucción, más radical, en torno a esta figura, se puede ver en la fotografía del cartel *El sí que siempre esperamos* (figura 2). Lía aparece prácticamente desnuda. Lleva un velo de novia, un abanico de temática católica, un dildo rojo en lugar de los órganos genitales y unas medias de red rojas. La representación del cuerpo juega con la androginia y produce cierto extrañamiento respecto al género. La imagen no cobra sentido sino combinada con los textos que la acompañan. El “sí” *desidentificatorio* remite al sí performativo pronunciado durante la ceremonia de la boda. Pero aquí, el sí es también significante de muchas otras cosas: sí a la euforia de género, sí a la convergencia de las luchas trans/feministas, sí a la transición sexo-genérica, etc. La imagen del cuerpo exhibido es una fábrica discursiva en torno al género y a sus variaciones corporales. De hecho la producción discursiva es uno de los puntos fuertes de las performances

de Lía García. En tanto artista radicante, Lía elabora un proceso de subjetivación a partir de un conjunto heteróclito de elementos disponibles en el almacén neo-kitsch de las sociedades occidentales posmodernas: el velo y el vestido de la novia, productos del comercio marital, el abanico con imagen católica, producto del comercio religioso, el dildo y las medias de red, productos del comercio sexual. Una superposición variopinta y barroca, en disonancia con las reglas consonantes del género hegemónico.

- 17 El personaje de la quinceañera es otra de las figuras que Lía García encarna en algunas de sus performances públicas. *Los quince años* son un rito de paso que marca la transición entre la infancia y la edad adulta de las mujeres, muy popular en México y en otros países de América Latina. Consiste en significar simbólicamente, y a través de una ceremonia de presentación en sociedad, que la niña, ahora núbil, puede ser pedida en matrimonio por un hombre. Cualquiera que sea el nivel de adhesión a este ritual, las adolescentes mexicanas, cuando se acercan los quince años, se sienten generalmente interpeladas, como lo demuestra la antropóloga Lisett Gutiérrez Domínguez (2015), y deben posicionarse frente a esta tradición: ya sea aceptando la tradicional fiesta de los quince años en la que llevan un vestido de gala, son presentadas por el padre en sociedad, se despiden de su último juguete, ejecutan una coreografía con sus siete chambelanes, bailan la primera pieza con su padre, etc., ya sea cambiando la fiesta por un viaje al extranjero, o negándose a someterse a tal ritual. Lía recupera metafóricamente y eufóricamente la idea de paso para celebrar en un lugar público su propia transición.

Imagen 3: Próxima estación, mis XXy años, Metro Pino Suárez, Ciudad de México, 2015



Fotografía de Jessica Marjane

- 18 En 2015, Lía García organiza una fiesta de quince años en la estación de metro Pino Suárez de la Ciudad de México (figura 3). La elección de una estación de metro es motivada por el hecho de que se trata de un espacio por el que la gente (transeúntes) transita de un lugar a otro. La estación Pino Suárez es particularmente significativa por varias razones. Primero, es un punto de transbordo entre la línea 1 (rosa) y la línea 2 (azul). Luego, el pictograma de esta estación representa una pirámide cruzada por una línea diagonal que separa, a la vez que une, los colores rosa y azul, interpretados por Lía García como significantes socioculturales de la masculinidad y de la feminidad. Con un vestido de gala azul, Lía celebra su transición acompañada por sus chambelanes trans, sus amigxs y lxs usarixs del metro. Hace de su transición un acto público que se convierte en acto político. El espacio del metro es resignificado simbólicamente en un espacio de tránsito entre el azul (la masculinidad) y el rosa (la feminidad). Más allá del caso personal de la performer, la transición se convierte en herramienta epistemográfica¹⁰ para pensar las diferentes maneras de transitar por los espacios sociales, por el género, la sexualidad y los afectos. La fiesta de *los quince años*, ejecutada con sus pasos tradicionales, es a la vez simulacro del rito quinceañero y desidentifica-

ción trans en la medida en que, al encarnar la figura de la quinceañera desde un cuerpo trans, lo que Lía hace es *des-cis-generizar* las prácticas y los cuerpos hetero-hegemónicos; es también una manera de *transqueerizar* y de apropiarse de los espacios públicos por los que también transitan – peligrosamente – los cuerpos y los sujetos trans*, espacios en los que, muy a menudo, las personas trans* femeninas están en situación vulnerable¹¹.

- 19 Ahora bien, si retomamos el concepto de paratopía y lo aplicamos como herramienta de análisis a la obra de Lía García, nos damos cuenta de que ésta presenta algunas variaciones paratópicas en las que no había reparado Dominique Maingueneau. Maingueneau apuntaba que para enunciar la paradójica inscripción de su obra en la sociedad, cada autor recurría a toda una gama de *shifters* paratópicos, es decir, elementos simbólicos de una inscripción espacial problemática, como por ejemplo el bohemio, el nómada, la cárcel, el asilo, la bruja, (2004, p. 95-96) o la *femme fatale* (1999). Dicho de otro modo, la “marginalidad” del creador se traduce simbólica y narrativamente por figuras marginales o periféricas. En el caso de Lía García, la marginalidad de lo *trans*, frente a la centralidad de lo *cis*, no se traduce mediante un elemento paratópicamente marginal, sino por la elección de elementos centrales que la performer convierte en elementos paratópicos. Ahí es donde reside el trabajo desidentificadorio de la artista. La novia y la quinceañera, que en la sociedad se hallan en una posición cis-centrada, son los personajes-signos o los guiones de una ficción de la identidad a los que acceden fácilmente los “buenos” sujetos heterocentrados – y en su mayoría homo-trans-fóbicos. Estos personajes se hallan proyectados, a través de la performance, en el campo de una subcultura trans* (la de los “malos” sujetos) en busca de un lugar en el espacio público. La novia y la quinceañera son elementos de la identidad sociocultural – “lo que nos han dado”, para retomar la expresión de Celia Amorós (2009, p. 78-79) – que sirven de base para una subjetivación alternativa. Durante la performance, el público participa, quizás sin darse cuenta de ello conscientemente, en un acto festivo en el que comparte a gusto con esos “malos” sujetos que lo afectan positivamente y descentran su mirada homo-trans-fóbica. De cierta manera, la performance invita al público, durante el tiempo de su ejecución, a una transición epistemológica.

Imagen 4: *Enciclopedia*, Facultad de ciencias, UNAM, 2014



Fotografía de Griselda Jiménez Juárez

- 20 La tercera figura a la que recurre Lía García es la sirena. La figura de la sirena, desde la mitología griega hasta sus variaciones en los cuentos feéricos de Andersen o las adaptaciones de Walt Disney, es emblemática de los diferentes significados que reviste la feminidad (belleza, seducción, encanto, monstruosidad o domesticación). Significa también la idea de paso de un espacio (acuático) a otro (terrestre) y de una naturaleza (animal) a otra (humana). Por otra parte, es un palimpsesto incompleto: el cuerpo de la mujer no borra las huellas del animal (ave o pez) y el animal no desaparece totalmente bajo la grafía humana. A partir de estas características, Lía García compone un personaje de sirena como metáfora de su condición trans*. Contrariamente a ciertas mujeres trans, para quienes *pasar* totalmente por una mujer cis es una estrategia de supervivencia, Lía asume un cuerpo trans* *per se*. Exhibirlo en tanto cuerpo trans* es una manera de

inscribirlo en el espacio social como una forma posible de habitar el género. Es también ejercer una acción en un espacio social generalmente transfóbico.

- 21 En 2014, Lía presentó una performance, titulada *Enciclopedia*, en las afueras de la facultad de ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), durante la cual, vestida de sirena (figura 4), invitaba a lxs estudiantes y al personal de la universidad a dibujar y a escribir unas palabras en una hoja de papel. El espacio elegido es simbólico, pues se trata de una facultad de ciencias donde se difunde un saber “objetivo” acerca de la naturaleza biológica. Uno de los propósitos de la performance era interrogar el tipo de mirada que frecuentemente se fija en un cuerpo socialmente enigmático y cuestionar la objetividad de la ciencia como instancia productora de verdad sobre los cuerpos, el género y la sexualidad. La performance valoraba menos la relación intelectualizada y especulativa con el cuerpo que la dimensión sensorial y afectiva; se trataba de plantear los afectos y las emociones como coproductores de conocimiento. La sirena constituye bien un *shifter* paratópico que señala una problemática inscripción espacial y categorial: ni totalmente pez, ni totalmente mujer, entre el mar y la tierra, se sitúa en un espacio intersticial que linda con lo maravilloso y lo monstruoso. La sirena es, en la obra de Lía García, una paratopía lúdica de la condición trans*, una invitación a salir de los límites de los códigos y de los imaginarios de los cuerpos cis. Además, la sirena, más que las figuras de la novia y de la quinceañera, señala a la vez la construcción de lo (trans)femenino y la elaboración estética de dicha construcción. Siguiendo las observaciones de Dominique Maingueneau en su ensayo sobre la *femme fatale* (1999), lo que se ofrece a la mirada son menos las imágenes de mujeres trans que el enigma de la mujer trans y de la imagen. La sirena de Lía constituye una “mitología estética” (Maingueneau, 1999, p. 14) atravesada a la vez por la escena ficticia y el escenario de lo ficticio. La sirena está fuera y dentro del sistema de género, ejerce un fuerte poder de atracción, pero la finalidad de esa atracción no es un destino letal sino un cuestionamiento lúdico, estético y epistémico de las construcciones de lo trans-femenino.

Lukas Avendaño: una reflexión artístico-antropológica sobre la *muxheidad*

- 22 Lukas Avendaño nació en la pequeña localidad de la Finca de Santa Teresa del Istmo de Tehuantepec (Estado de Oaxaca), en 1977. En 1997, se matricula en Estudios Jurídicos en la Universidad de Oaxaca. Luego, en 1998, cambia de disciplina y emprende estudios de antropología en la Universidad Veracruzana de Xalapa. Tras su titulación como licenciado, inicia, en el 2000, estudios de danza en la misma universidad. Su obra performática es, en gran medida, una puesta en espacio, en movimiento y en imágenes de su reflexión antropológica sobre la *muxheidad* y el género. El objeto de estudio antropológico de Avendaño no es, como generalmente sucede en el campo de la antropología, el “otro” culturalmente ajeno, sino el “yo” percibido por sí mismo como otro (Avendaño, 2018), y ese “yo” otro es la figura *muxe*.
- 23 ¿Qué se entiende por *muxe*? El término zapoteca *muxe* o *muxehe*, derivado del antiguo castellano *mugier*, se refiere a una categoría de individuos del Istmo de Tehuantepec, quienes, declarados oficialmente varones al nacimiento, no se generizan según los códigos psicosociales dominantes. Ni hombres, ni mujeres, se definen como *muxes*, un tercer sexo o tercer género – la terminología es flotante – en el sistema binario del género. Si durante mucho tiempo, el *muxe* era (auto)percibido socialmente como un homosexual afeminado, a partir de los años 2000, aparecen individuo *muxes* que operan una transición marcada hacia el polo femenino, acercándose así a la categoría transgénero. Por consiguiente, la categoría *muxe** se ha convertido desde los años 2010 en una categoría paraguas que agrupa varias subcategorías de género (femenino, transgénero) y de sexualidad (homosexualidad, trans-heterosexualidad), las cuales se combinan con la pertenencia étnica zapoteca – el asterisco que acompaña el término *muxe** señala su amplitud semántico-referencial. En la producción discursiva sobre lo *muxe* (documentales, entrevistas, ensayos, artículos periodísticos, discursos militantes LGBT+), se ha pasado del empleo del masculino – el/un *muxe* –, antes de los años 2010, al empleo del femenino – la/una *muxe* – a partir de 2010.

- 24 Hasta hace poco – es decir, hasta los años 2010 – quienes se habían interesado en los *muxes* como objeto de estudio eran antropólogas y antropólogos exteriores a la comunidad *muxe*. Pero, recientemente, se ha asistido a una toma de palabra científica que emana de los mismos sujetos *muxes**, quienes han seguido una formación académica en letras, sociología y antropología. Lukas Avendaño es un buen ejemplo de ello. Para este artista-antropólogo *muxe**, se trata de invertir la mirada antropológica: emanciparse de la mirada exterior que lo instituye en sujeto *explicado* para convertirse en sujeto *explicante*. Es más, su teorización antropológica se libera de las reglas científicas de la antropología para dar lugar a una investigación y creación artística que combinan memoria, mitos, afectos, lenguaje poético y deconstrucción etnotrópica. Su primera performance en torno a la figura *muxe*, *Réquiem para un alcaraván* (2015) es particularmente ilustrativa.

Imagen 5: Lukas Avendaño en *Réquiem para un alcaraván*, 2012



Fotografía de Edson Caballero

- 25 *Réquiem para un alcaraván* es una performance de 55 minutos creada en Juchitán en 2012. Ha sido presentada en varios países de América y de Europa. En esta performance, Lukas Avendaño encarna la figura *muxe** (figura 5) y compone una serie de cuadros que retoman algunos ritos zapotecos femeninos y masculinos como la boda, la mayordomía¹², la danza del alcaraván¹³ o el luto. El artista concibe la figura *muxe* como “un hombre-mujer” – así es como está definida en el programa de mano (Prieto, 2014, p. 35) –, una combinación de dos géneros que se traduce corporalmente por la presencia de sinécdoques femeninas y masculinas: el peinado cubierto por un resplandor y la falda tradicional bordada son significantes de la feminidad; el torso desnudo y musculoso es un signo de masculinidad. Esta combinación es interpretada por el investigador Antonio Prieto como una intervención *queer* que exhibe “un acto de travestismo que no oculta la masculinidad del performer, ya que su torso desnudo es visible” (2014, p. 32), y un poco más adelante el autor afirma: “Avendaño realiza un performance “desgenerado” de la identidad al desafiar la fácil categorización del género de la obra y del género de su intérprete. La obra [...] combina la coreografía de danzas tradicionales con performatividad travesti”. No creo que el adjetivo “travesti” sea verdaderamente apropiado para calificar la performance corporal de Lukas Avendaño ya que la figura *muxe**, al reunir en sí atributos socioculturales masculinos y femeninos, no se sitúa en un proceso de travestismo. El artista procede más bien a una deconstrucción desidentificatoria y problematizada de los procesos etnoculturales de socialización en el género.
- 26 A través de los ritos, como la boda, Avendaño escenifica las contradicciones sociales a las que se confrontan lxs *muxes**. Generizadxs en femenino, no podían, en el momento en que se realiza la performance, ni mostrarse públicamente con un hombre, ni casarse¹⁴. Por otra parte, el cuerpo expuesto escénicamente es una especie de texto en el que se inscribe una “transversalidad” de género, según la expresión empleada por el artista (Avendaño, 2018). Una generización del cuerpo en constante mutación y una deconstrucción desidentificatoria de la masculinidad y de la feminidad. El torso desnudo deja de ser un signo unívoco de la masculinidad; la concomitancia de elementos “femeninos” tiende a *desmaculinizarlo* o, dicho de otro modo, a generizarlo al lado de la masculinidad. Los atributos femeninos dejan de ser

también signos unívocos de la feminidad hegemónica; la concomitancia de elementos socioculturalmente masculinos tiende a *desfeminizarlo*. El conjunto hace que las fronteras entre los géneros se vayan borrando (o mezclando) en una propuesta artística que resulta *queer*. Como en el caso de Lía García, las figuras céntricas de la cultura hetero-hegemónica se convierten en elementos paratópicos: el centro se halla *descentrado*. Ya no se trata de instalar la periferia en el centro de la obra sino de hacer que el centro sea visto también como una expresión paratópica/periférica de sexuaciones “disonantes”.

- 27 Lo que se inscribe en el cuerpo de manera más evidente es el etnotropo *muxe**, a través del fenotipo, de la presencia de expresiones zapotecas, del resplandor, de la falda bordada, de las coreografías tradicionales, etc. No se trata de una reproducción fiel y total del etnotropo sino de una reelaboración estética regida por la sinécdoque: el cuerpo sólo parcialmente lleva los marcadores étnicos. Asistimos a una primera borradura – o a un primer aligeramiento – de la súper-significación folklórica. Nos alejamos de las representaciones ornamentales y sobrecargadas de la figura *muxe** tradicional, tales como se pueden ver en las manifestaciones públicas. Las epistemografías de Lukas Avendaño abogan, más allá de la inscripción étnica, por una deconstrucción desidentificatoria del sistema binario del género. En el documental *Utopía de la mariposa* (2019), realizado por Miguel J. Crespo, Avendaño afirma:

Hay muxes que ahora podemos saber que entrarían en la categoría del transexual, hay muxes que entrarían en la categoría del transgénero, hay muxes que entrarían en la categoría del travesti y hay muxes que entrarían en la categoría del heteroflexible, de la masculinidad polimórfica, o sea, entrarían en todo eso.

- 28 La figura *muxe** es percibida como una “utopía” de género, muy próxima a las posturas queer transfeministas. La deconstrucción del género no significa su destrucción sino una multiplicación de combinaciones sexo-genéricas que abren camino a una tercera vía, un espacio intermediario entre los polos simbólicos rígidos de lo masculino y de lo femenino. Esta movilidad en el género – y en la cultura mexicano-zapoteca – de la figura *muxe**, participa del éxito que actualmente está conociendo en las diferentes comunidades LGBT+ mexicanas, en los festivales de performance y en los medios de comunicación na-

cionales e internacionales. Las epistemografías *muxes** no son incompatibles con las configuraciones trans* nacionales e internacionales. El estatuto intermediario de la categoría *muxe** en el sistema de género zapoteco y las diferentes operaciones de deconstrucción etnotrópicas, a las que ha sido sometida desde los años 2000, hacen de la figura *muxe** una especie de episteme, a partir de la cual una deconstrucción emancipadora del sistema de género exclusivamente binario es posible. Además, esta categoría es permeable a las teorizaciones y prácticas corporales trans*, las cuales han posibilitado el paso progresivo del *muxe* como homosexual afeminado a la posibilidad de la *muxe* trans*.

El alcance sociopolítico de las performances de Lía García y de Lukas Avendaño

- 29 Este último apartado se propone abrir pista de reflexión sobre el alcance sociopolítico del arte performático mexicano actual, particularmente aquél que, como en el caso de Lía García y de Lukas Avendaño, escenifica corporalidades que se sitúan en la intersección del binarismo de género hegemónico. Si el acto performático se inscribe en un marco espaciotemporal efímero y se dirige a un público numéricamente limitado, su filmación y difusión en las redes sociales y en Internet, vía *youtube* o *vimeo*, por ejemplo, posibilita una inscripción social mucho más duradera. De cierto modo, la presencia de estas grabaciones en las redes sociales contribuye a la constitución de una especie de arTchivo vivo queer, un marco referencial para pensar – y habitar – cuerpos que se generizan a la periferia de la centralidad heteropatriarcal. También obran como acciones o epistemografías micro-políticas que tienen la capacidad de producir conocimiento (teoría) sobre los procesos de sexuación de los cuerpos, a la vez que corroen la naturalización sociopolítica de la heterosexualidad dominante y dominadora. Cabe recordar que las obras performáticas de Lía García y de Lukas Avendaño son ideadas por sujetos que, desde un dispositivo de enunciación trans*-marica, producen discursos alternativos sobre subjetivaciones identitarias: las sexuaciones y prácticas sexuales consideradas como abyectas por la cultura sexual domi-

nante (homosexualidad, transexualidad, transgénero) se convierten en posibles lugares de producción de subjetivación y de lucha política.

- 30 Uno de los aportes mayores del arte acción mexicano actual es el de cuestionar las sexualidades *digitales*, introduciendo la posibilidad de una sexualidad *analógica*. En su muy esclarecedor ensayo sobre “Los sistemas sexo/género en distintas culturas”, la investigadora española Águeda Gómez Suárez (2010) hace una distinción entre sexualidad digital (binaria) y sexualidad analógica (fluida). La “sexualidad digital”, dice Gómez, se refiere a “una forma de concebir el universo sexo/género, las identidades sexuales, las opciones sexuales y los géneros que se ajustan al sistema binario, que encierran la realidad en rangos excluyentes y opuestos” (2010, p. 65). Lo digital abarca:

categorías dismórficas, excluyentes y duales: hombre/mujer; heterosexual/homosexual; activo/pasivo; privado/público; naturaleza/cultura; normal/desviado, etc., forma de pensamiento dominante entre las sociedades con estructuras más rígidas occidentales. La sexualidad digital transmite información binaria, lineal, rígida y secuencial, y posee una conformación sintáctico-lógica (2010, p. 66).

- 31 La sexualidad analógica, en cambio, “se conformaría de forma borrosa, ambigua, inestable, líquida, ambivalente, fluida, espontánea, plástica, simultánea, compleja y permeable” (2010, p. 66). Para Gómez, la sexualidad analógica reconoce diferentes identidades genéricas y una pluralidad de opciones sexuales que amplían el campo limitado de la sexualidad digital, es decir, binaria.
- 32 Las performances mencionadas cuestionan la imposición hegemónica y coercitiva de una sexualidad digital excluyente de las subjetivaciones trans*-maricas-bolleras. Contribuyen a la elaboración de un archivo referencial “positivo”, no sólo para la comunidad trans*, sino también para un sector poblacional cada vez más amplio. Facilitan herramientas teórico-empíricas para pensar el género y las sexualidades desde otras epistemes. No se trata de deshacerse totalmente del género simbólico (masculino, femenino), que significaría una especie de *tabula rasa* radical, sino de situarse fuera de un estricto binarismo excluyente, abogando por posturas no binarias que posibiliten una libre circulación y combinación interpersonales de los afec-

tos, los fluidos, los deseos, sin las inhibiciones castrantes que intentó imponer el sistema sexo/género, a partir del siglo XVIII. El género simbólico sigue siendo “lo que nos han dado”, lo que constituye las bases de la identidad, pero también lo que permite procesos de subjetivación que salen de (y corroen) las coacciones binarias hegemónicas.

- 33 A las propuestas performáticas de Lía García y Lukas Avendaño, habría que sumarles la propuesta de Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto, que también cuestiona los posicionamientos dominantes sobre género, raza y clase. Lo saco a colación porque, recientemente, en un post de Facebook (21/01/2020), el artista da cuenta de su proceso de subjetivación, mismo que constituye la base de sus propuestas artísticas:

Desde hace más de 10 años he cuestionado mi propia identidad de género, tratando de reinventar lo que llamo mi "masculinidad rota", explorando los horizontes de lo masculino lejos de su origen monolítico heteropatriarcal y machista, con el paso del tiempo mi identidad ha ido evolucionando en un ejercicio artístico camaleónico entre performance, fotoperformance y la creación de imágenes, pues nunca me sentí completamente cómodo ni con la categoría de - hombre/masculino - ni con la de - mujer/femenino -.

Hoy puedo afirmar que efectivamente soy no-binario, posicionado desde la lógica de las multiplicidades genéricas que exceden lo humano, más cercano al holobionte, el mundo vegetal, lo maquinal y la legión demoniaca, por lo que pueden referirse a mi persona con los pronombres él, ella y ellxs (2020).

- 34 Particularmente interesante es la observación gramatical final (“pueden referirse a mi persona con los pronombres él, ella y ellxs”) que no impone socialmente una marca exclusiva de género a la que estaría(mos) sujeto(s), sino que posibilita, en la interacción socio-personal, una denominación plural y por alternancia.
- 35 Las obras performáticas constituyen, como lo hemos señalado más arriba, actos micro-políticos que, por muy “insignificantes” que parezcan en el marco de la macro-política dominante, se van difundiendo, a través de las intervenciones en los espacios públicos, su difusión en las redes sociales, las reseñas y entrevistas en los medios de co-

municación, los ensayos y artículos escritos por lxs investigadores y por lxs propixs artistas-teóricxs. Contribuyen a la paulatina transformación, o *transqueerización*, de las epistemes en las cuales, y a partir de las cuales, pensamos y habitamos el género, cambiando las antiguas “perversiones” en posibles y legítimas configuraciones polimorfas: el paso de una sexualidad digital excluyente a una sexualidad analógica incluyente.

BIBLIOGRAPHY

- Amorós, Celia, *Vetas de ilustración, Reflexiones sobre feminismo e islam*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.
- Avendaño, Lukas, “Entrevista a Lukas Avendaño, performer i antropoleg muxe” [en línea], 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPEbaM, (19/08/2019)]
- Avendaño, Lukas, *Réquiem para un alcaraván* [en línea]. [https://vimeo.com/152631668 (19 août 2019)]
- Baril, Alexandre, *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l’intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité*, [en línea, tesis de doctorado], Ottawa, Université d’Ottawa. [wesleylan.academia.edu/AlexandreBaril (16 avril 2019)]
- Bourriaud, Nicolas, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- Cabral, Mauro (ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*, Córdoba, Anarrés Editorial, 2009.
- Crespo, Miguel J. (dir.), *La utopía de la mariposa*, México, 2019.
- Foucault, Michel, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.
- Gómez Suárez, Águeda, “Los sistemas sexo/género en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, n° 130, 2010, p. 61-96.
- Gutiérrez Domínguez, Lisett María, “Género, sexualidad y transición subjetiva en México: construcción de la adolescencia femenina en las celebraciones de 15 años”, *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, Año 1, n° 1, Enero 2015, p. 32-53.
- Lira, Max, “El orgullo de TRANSformarnos, Lía La Novia y la fiesta de devenir otra” [en línea], *La mula*, 29/05/2014. [https://feminsitas.lamu-la.pe/2014/05/29/elorgullo-de-transformarnos/maxlira/ (07 août 2019)]
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, Dominique, “Quelques implications d’une démarche d’analyse du discours littéraire”, *Contextes* [en

ligne], n° 1, 2006. [<https://journals.openedition.org/contextes/93>]

Mangueneau, Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes et Cie, 1999.

Muñoz, José Esteban, "Introducción a la teoría de la desidentificación", in Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 555-603.

Prieto Stambaugh, Antonio, "Las mutaciones del performance mexicano", *Conjunto*, Revista de teatro latinoamericano, n° 192-193, julio-diciembre 2019, p. 75-83.

Prieto Stambaugh, Antonio, "El eros politizado del performance sexo-diverso en México", *Conjunto*, Revista de teatro latinoamericano, n° 181, octubre-diciembre 2016, p. 36-43.

Prieto Stambaugh, Antonio, "Representación de un muxo: la identidad performática de Lukas Avendaño", *Latin Ame-*

rican Theatre Review, 48/1, Fall 2014, p. 31-53.

Prieto Stambaugh, Antonio y Toriz Proenza, Martha, "Performance: entre el teatro y la antropología", *Diario de Campo*, Tercera época, año 2, n° 6-7, enero-abril de 2015, p. 22-31.

Rodríguez, Antoine, "Cuerpo estigmatizado y enunciación paratópica en la performance de Lechedevirgen Trimegisto", *Investigación Teatral*, vol. 9, n° 13, 2018, p. 37-54.

Rubin, Gayle, "L'économie politique du sexe: Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre" [en línea], traducción de Nicole-Claude Mathieu, *Les cahiers du Cedref*, n° 7, 1998. [URL: <http://journals.openedition.org/cedref/171> (30 mars 2019)]

NOTES

1 Siguiendo las observaciones teóricas de Antonio Prieto Stambaugh, especialista en estudios teatrales, prefiero emplear el adjetivo "performático" para referirme a la performance artística, en vez del adjetivo "performativo" que se refiere más a los actos de habla (2014, p. 31).

2 A raíz de los trabajos del autor intersex argentino Mauro Cabral (2009), empleo el asterisco para referirme a un conjunto de personas cuya subjetividad de género difiere de aquella asignada oficialmente al nacer (locas, transexuales, transgénero, travestis, etc.).

3 "Cisgénero" o "cis" es un neologismo creado a partir del latín "cis" ("del mismo lado"), en los años 1990 por investigadorxs transactivistas para referirse a personas no trans (Baril, 2013, p. 398).

4 Aunque existen similitudes entre el rizoma de Deleuze y Guatarri y la figura del radicante (ambas se alejan de la estructura vertical del árbol), ésta

difiere de la primera en el hecho de que reintroduce la noción de sujeto que el rizoma descartaba. El radicante supone una trayectoria o un recorrido efectuados por un sujeto con cierta agencia.

5 Traducción mía. Texto original : “composition du Moi par emprunts, citations et voisinages, pur constructivisme donc” (Bourriaud, 2009, p. 63).

6 “Vogue”, o “voguing”, se refiere a una categoría de baile, inspirado en la cultura *ball* de Harlem de la década de 1960 y popularizado a raíz de un video de Madonna en los años 1990. Es una expresión cultural de las minorías sexuales de color y consiste, en parte, en posar como las figuras de las portadas de la revista *Vogue*, una especie de reapropiación situada de los códigos de belleza de la cultura blanca heterosexual.

7 Movimiento artístico vanguardista mexicano que surgió a finales de 1921 en México y fue conformado por escritores tales Manuel Maples Arce, Germán List Azurbide, Arqueles Vela y Luis Quitanilla, y los artistas plásticos Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas, con colaboraciones de la fotógrafa Tina Modotti, la pintora Lola Cueto y la periodista Adela Sequeyro.

8 Toda la información acerca de la genealogía del performance mexicano está sacada de Prieto, 2019.

9 Felipe Osornio “Lechedevirgen Trimesgisto” es un joven performer mexicano cuya obra performática propone una reflexión, en clave queer, sobre temas como cuerpo, género, sexualidad, enfermedad, (pos)pornografía. Aunque de cierta manera también su obra nos habla de dinámicas trans*, o mejor dicho, de dinámicas no binarias, no lo incluyo en el corpus de análisis de este trabajo – pero sí lo mencionaré de paso – porque prefiero centrarme, por cuestiones de espacio, en procesos de transiciones genéricas que parten de figuras institucionalizadas o en vías de institucionalización. Para mayor información sobre la obra performática de Lechedevirgen Trimesgisto, se puede consultar los artículos de Antoine Rodriguez, “Cuerpo estigmatizado y enunciación paratópica en la performance de Lechedevirgen Trimesgisto” (2018), y de Antonio Prieto Stambaugh, “El eros politizado del performance sexo-diverso en México” (2016).

10 Por “epistemografía” (y el adjetivo “epistemográfico”) entiendo la capacidad que tienen las imágenes (grafías) de producir conocimiento (epistemología).

11 México ocupa el segundo lugar en el mundo en transfeminicidios (*Milenio*, 18/01/2019).

12 La mayordomía es un cargo religioso, ejercido por hombres y mujeres, que consiste en organizar las fiestas patronales llamadas “velas”.

13 Danza tradicional que representa el apareamiento de un pájaro local. Generalmente es ejecutada por un hombre y una mujer. Al final, el macho es a veces sacrificado por la hembra (Prieto, 2014, p. 42).

14 Esta situación cambiará a raíz de la aprobación del matrimonio igualitario en el Estado de Oaxaca en 2019.

ABSTRACTS

Français

Cet article, basé sur deux types de créations performatives mexicaines contemporaines – celles de la performeuse trans* Lía García et celles du performeur *muxe** Lukas Avendaño – propose de rendre compte des portées socio-politiques de l’art performatif, en particulier quand celui-ci intègre et développe des processus identitaires ou de subjectivation *transqueer* et *transmuxe*. Pour aborder le travail performatif des artistes mentionnés, il sera particulièrement pertinent d’avoir recours à des outils d’analyse empruntés aux études de l’art – en particulier la notion de « sujet radicant » (Bourriaud, 2009) –, aux études littéraires, avec la notion de « paratopie » (Maingueneau, 2004), et des études *queer*, avec la notion de « désidentification » (Muñoz, 2011). Ces notions, si elles proviennent de champs de recherche différents, rendent cependant possible une approche théorique *queer*, en ce sens qu’elles invitent à une lecture critique des récits identitaires hégémoniques et fournissent des pistes de réflexion pour aborder des processus de subjectivation qui se configurent en « dissonance » ou « dissidence » face aux référents binaires des constructions socio-cis-genrées hégémoniques.

English

This article, based on two types of contemporary Mexican performance creations – those of the trans* performer Lía García and those of the performer *muxe** Lukas Avendaño – proposes to account for the sociopolitical scope of the performance art, particularly when it integrates and develops identity processes or *transqueer* and *transmuxe* “subjectivation”. To address the performance work of the aforementioned artists, particularly pertinent will be to resort to analysis tools borrowed from art studies – in particular the notion of “radicant subject” (Bourriaud, 2009) –, from literary studies, with the notion of “paratopia” (Maingueneau, 2004), and queer studies, with the notion of “desidentification” (Muñoz, 2011). These notions, although they come from different fields of research, nevertheless allow a queer theoretical approach, in the sense that they invite a critical reading of the hegemonic identity narratives and facilitate reflection clues to approach sub-

jectivation processes that are configured in "dissonance" or "dissent" against the binary referents of the hegemonic socio-cis-generated constructions.

Español

Este artículo, basado en dos tipos de creaciones performáticas mexicanas contemporáneas – las de la performer trans* Lía García y las del performer *muxe** Lukas Avendaño – propone dar cuenta de los alcances sociopolíticos del arte performático, particularmente cuando éste integra y desarrolla procesos identitarios o de subjetivación *transqueer* y *transmuxe*. Para abordar el trabajo performático de lxs artistas mencionadxs, particularmente pertinente será recurrir a herramientas de análisis tomadas prestadas de los estudios de arte – en particular la noción de “sujeto radicante” (Bourriaud, 2009) –, de los estudios literarios, con la noción de “paratopía” (Maingueneau, 2004), y de los estudios *queer*, con la noción de “desidentificación” (Muñoz, 2011). Dichas nociones, si bien provienen de campos de investigación diferentes, posibilitan no obstante un acercamiento teórico *queer*, en el sentido en que invitan a una lectura crítica de las narrativas identitarias hegemónicas y facilitan pistas de reflexión para acercarse a procesos de subjetivación que se configuran en “disonancia” o “disidencia” frente a los referentes binarios de las construcciones socio-cis-generizadas hegemónicas.

INDEX

Mots-clés

Mexique, performance, queer, muxe, desidentification

Keywords

Mexico, Performance, Queer, Muxe, Desidentification

Palabras claves

México, performance, queer, muxe, desidentificación

AUTHOR

Antoine Rodriguez

Maître de conférence Habilité à Diriger des Recherches, à l'Université de Lille, SHS. Spécialiste en littérature et culture mexicaine contemporaines. Champ de Recherche : culture de masse, cultures LGBT+, queer et trans studies, cinéma. Membre du centre de recherches CECILLE, Université de Lille et du centre de recherches sur le Genre CONGENIA, Mexico. Il a publié plusieurs essais et chapitres de livres sur ses sujets de recherche dans des ouvrages et des revues mexicains, français, espagnols, bulgares, allemands et belges.