

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2008-2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAestrÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**TRANS-GRESOR@s: ETNOGRAFÍA DEL PERFORMANCE EN PROCESOS DE  
PRODUCCIÓN CULTURAL EN GRUPOS ACTIVISTAS TRANSGÉNERO.**

**SAMUEL ENRIQUE FIERRO ECHEVERRÍA**

**ENERO 2015**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**

**SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES**

**CONVOCATORIA 2008 - 2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA**

**VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**TRANS-GRESOR@S: ETNOGRAFÍA DEL PERFORMANCE EN PROCESOS DE  
PRODUCCIÓN CULTURAL EN GRUPOS ACTIVISTAS TRANSGÉNERO.**

**SAMUEL ENRIQUE FIERRO ECHEVERRÍA**

**ASESORA DE TESIS: MARÍA AMELIA VITERI  
LECTORAS: SUSANA WAPPENSTEIN, LORENA LUCIOPAREDES**

**ENERO 2015**

Dedicatoria:

A Ximena: compañera, árbol, matriz y faro.

## AGRADECIMIENTOS

Por encima de todo, agradezco a Ximena Echeverría Mantilla y a Matías Arias Echeverría por su constante compañerismo en el más alto y digno de los sentidos, y por su indispensable aporte a la construcción de la mirada crítica con la que he desarrollado el presente trabajo. Además de por la paciencia que, junto a los demás de mi familia, me han tenido.

Agradezco profundamente a María Amelia Viteri, mi asesora de tesis, Daniel Moreno, Hugo Burgos, Xavier Andrade, Alejandro Cevallos, Miguel Rivera, Juan Pablo Viteri, Juan Zabala y Marcelo Bonilla por brindar importantes críticas a esta investigación.

Además, mi más sincero reconocimiento a Elizabeth Vasquez, Ana Almeida, Carolina Ganchala, Rashell Erazo, Andrés Buitrón, Adriana Garrido, Cayetana Salao, Leandra Macías, Beatriz Saura, Alejandra Gender, Cosme/María Susana, Coli Fernandez, Jorge Santana, Desbordes de Género@, Asociación Alfil, Dionisios Arte y Cultura, PT y allegados, quienes participaron en esta investigación y me brindaron no solamente su tiempo y su conocimiento, sino su confianza para trabajar hombro a hombro.

También comparto mi agradecimiento con las lectoras del presente trabajo Susana Wappenstein y Lorena Lucioparedes quienes, con sus comentarios, han aportado grandemente a enfocar esta investigación.

A Gabriela Zamorano, Andrea Pequeño, François Laso y demás profesores de FLACSO quienes, con sus sugerencias y críticas, fueron marcando el camino de la tesis. Igualmente, por su apoyo teórico, técnico y moral en toda la maestría y en la tesis, agradezco a David Jara, Frantz Jaramillo, Mayra Moreno, Sonia Rojas, Jaime Sánchez, Manuel Kingman, Rubén Calderón, Pamela Cevallos y Marcia Suárez. Al grupo de activistas y personas LGBTIQ que, de una u otra forma, aportaron al presente trabajo y que, sin su valioso contingente, el presente trabajo no se hubiese completado.

## ÍNDICE

Contenido	Páginas
<b>RESUMEN</b>	8
<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO</b>	9
Introducción	9
<i>Referencias Teóricas</i>	10
<b>Tráficos</b>	12
<b>Antropología de la sexualidad</b>	14
<b>Mirada traficante: Activismo-Arte-Antropología</b>	20
<i>Arte y Etnografía</i>	21
<i>Arte-Activismo</i>	23
<i>Estética relacional/Dialógica</i>	25
Arte Relacional	25
Estéticas Dialógicas	29
<i>Teoría de la performance</i>	34
Historia de Performance: Preciado-Toro	37
<i>Lo Queer</i>	48
<b>CAPÍTULO II: ARTE, ACADEMIA Y ACTIVISMOS DIVERSOS:</b>	
<b>FRAGMENTACIONES Y ARTICULACIONES CON LA PRODUCCIÓN</b>	
<b>CULTURAL ESCÉNICO/VISUAL Y LO TRANS/QUEER.</b>	53
<b>EJERCICIO AUTOETNOGRÁFICO</b>	53
<b>El Arte Contemporáneo y lo Trans-Queer</b>	55
<b>La Academia y lo trans-queer</b>	59
<b>Activismos LGBTIQH</b>	62
<i>Proyecto Transgénero: Cuerpos Distintos Derechos Iguales</i>	76
Historia del PT	79
<i>Desbordes de Género@</i>	84
Historia de Desbordes de Género@	85
<i>Asociación ALFIL</i>	91
Historia de ALFIL	92
<b>De los límites del trabajo activista</b>	94
<b>CAPÍTULO III: EJERCICIO DESCRIPTIVO DE PRODUCCIONES</b>	
<b>CULTURALES, ENTEVISTAS Y AUTO-ETNOGRAFÍA</b>	96
<b>Acercamiento al Proyecto Transgénero</b>	98

<i>Dialogo intercultural con LadoSur/Casa del Gato Tieso- Proyecto Transgénero/CasaTrans.</i>	100
<i>Participación del Proyecto Transgénero en la Campaña Mundial para la Despatologización de lo Trans: Octubre Trans- Ecuador 2009.</i>	106
<i>Octubre Trans Ecuador 2009</i>	109
<b>Desbordes de Género@</b>	122
<i>Producción visual “Cuerpos/Fronteras: La Ruta”</i>	125
<b>Taller de Corpo-política y manufactura de juguetes Desbordes / La Chiripa</b>	127
Convocatoria	128
Ejes Temáticos	129
Dislocación e Identificación Corpo-Afectiva	129
Representación y Visualidad	130
Manufactura de Juguetes	131
Las Actividades	132
La Experiencia	133
Entrevistas Previas	133
Shock Corpo-Afectivo	139
Diseños, Autoría y Autonomía	141
Espacialidad y Dinámicas de Conversación	143
Comentarios de Cierre	144
Crítica	145
<b>Ñuca Trans y ALFIL:</b>	147
<b>CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES</b>	150
<i>Proyecto Transgénero</i>	153
<i>Desbordes de Género@</i>	154
<i>Asociación ALFIL - Ñuca Trans</i>	154
Reflexión poética	155
<i>En Busca de una seducción</i>	155
Para la Espectacularidad que No Seduce	155
Para los que Temen Dejar de Ser Políticamente Correctos	156
Para Quienes No Confían Ni en Su Madre y Nos Regalan	
Pistolas Sin Rosas	156

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	158
<b>COMUNICACIONES Y ENTREVISTAS</b>	162
<b>REFERENCIAS DIGITALES</b>	163

## RESUMEN

El presente trabajo investigativo se propone como un primer acercamiento crítico a las dinámicas de tráfico entre activismo, academia y arte, a través de analizar cómo los discursos académicos y políticos, propuestos desde activismos trans y queer en Quito, se traducen en proposiciones escénicas “traficantes”.

Parto desde el cuestionamiento de la post/pluri/multi/inter/trans-disciplinaridad supuesta en las puestas en escena activistas sobre temas de género llamadas “performance”, mediante plantearlas como tráficos (Andrade, 2002), debido a la falta de un proceso sostenido de diálogo entre los campos implicados y por las dinámicas de producción, consumo y beneficio en las que se generan este tipo de producciones culturales.



# CAPÍTULO I

## MARCO TEÓRICO

### Introducción

El presente trabajo investigativo se propone como un primer acercamiento crítico a las dinámicas de tráfico entre activismo, academia y arte. A través de analizar de forma contrastiva los discursos académicos y políticos planteados desde activismos trans y queer en Quito, a nivel de la forma en que se traducen en proposiciones escénicas, a mi entender, traficantes.

Parto de cuestionar la post/pluri/multi/inter/trans-disciplinaridad supuesta en las manifestaciones escénicas/plásticas activistas sobre temas de género llamadas “performance”. Para este cuestionamiento utilizo la categoría de “tráficos” (Andrade, 2002), valiéndome de argumentar una falta de proceso sostenido de diálogo entre los campos implicados y por las dinámicas de producción, consumo y beneficio en las que se generan este tipo de producciones culturales.

Justifico mi estilo narrativo (en primera persona/reflexión poética) desde ciertas “libertades” teóricas generadas en la antropología de la sexualidad y los estudios queer. Discuto, desde mi experiencia personal como activista de género sin trayectoria previa, la coherencia discursiva de mi objeto de estudio frente a ciertas formulaciones teóricas planteadas para estudiar la relación entre arte-academia, arte-activismo y arte-sociedad, así como desde algunas elaboraciones teóricas sobre “performance”, hechas desde la estética, los estudios de género y las teorías de performance y queer.

Luego del marco teórico planteado en el primer capítulo, en un segundo capítulo, realizaré un levantamiento histórico breve de varios colectivos trans/queer dentro del “movimiento” LGBTI de Quito, a los que me he acercado desde 2008 hasta 2010. En el tercer capítulo, analizaré distintas proposiciones escénicas hechas por los colectivos descritos desde el instrumental teórico planteado en el primer capítulo. Concluiré, en un cuarto capítulo, con una serie de apreciaciones puntuales sobre el trabajo diferenciado de los distintos colectivos estudiados y con una “*queerización-poética*” subjetiva, cuyo afán

no es desmerecer el trabajo político y de difusión de las organizaciones que discuten las problemáticas sexo-genéricas en Quito, si no, más bien, informar críticamente dicho trabajo.

### *Referencias Teóricas*

La reconocida antropóloga queer Gayle Rubin explica que, en tiempos de tensión y graves problemas como los que viene confrontando el mundo en la actualidad (i.e. la pobreza, la guerra, la enfermedad, el racismo, el hambre o las crisis económicas y ambientales globales), a muchos puede parecerles que discutir la sexualidad es un asunto frívolo y sin importancia frente a la gravedad de los problemas antes enumerados. Pero advierte que, al contrario, “es precisamente en épocas como estas, [...] que la gente se vuelve peligrosamente desquiciada en lo referente a la sexualidad”, ya que las disputas sobre conducta sexual son instrumentos para el desplazamiento de tensiones sociales y descarga emocional (Rubin & Butler, 1984:143).

El campo de investigación del presente estudio está determinado por la discusión contemporánea que surge alrededor de la legitimación social de identidades, es decir, la lucha de grupos minoritarios por la consecución y reconocimiento de sus derechos, hecha a través de la impugnación del modelo hegemónico -cuestionando al patriarcado, la heteronormatividad y la patologización de lo diverso-. La posición que asumo, frente a esta discusión, surge desde la otredad sexo-genérica (los feminismos y moviminetos LGBTI y queer) y las representaciones construidas desde la producción artístico-política de los activismos que se auto-definen como abanderados de la lucha por dichas diversidades.

Mi posicionamiento como “recién llegado” a los campos académico, artístico y activista, implica una limitación, que reconozco, en lo que refiere al grado de “expertise” con el que puedo analizar la información recolectada y la experiencia de transitar por estos mundos desde una posicionalidad al margen, e incluso de no pertenencia. Sin embargo, el presente estudio busca combinar de modo sinérgico, y, a la vez, crítico, lo aprendido en estos tres campos, desde el 2008 al 2010.

Asumir esta limitante, abre la puerta a posibles lecturas y críticas que cualquiera, más o menos versado en alguno o todos estos campos, haga de lo que he seleccionado

como información relevante o sobre mis reflexiones alrededor de dicha información, y acepto todas las controversias o críticas como valiosas contribuciones a la investigación de una temática que bajo ningún criterio asumo explorar en su total amplitud, pues la presente tesis no deja de ser un acercamiento inicial, a tientas, al complejo mundo de las interrelaciones de poder alrededor de las definiciones identitarias diversas y su producción político-cultural.

El presente marco busca construir un andamiaje teórico que me permita analizar las distintas propuestas escénicas de activismos trans y queer desde las zonas de contacto de los tres campos (academia, arte y activismo) implicadas en las construcciones discursivas de los colectivos objetos de este estudio.

Desde una mirada etnográfica a las diversas posiciones políticas, dentro de la identificación trans/queer, el presente estudio ambiciona participar en el fortalecimiento de capacidades que nos permitan, a nosotros activistas, explorar los lenguajes del arte como espacios para la reflexión, deconstrucción y reconstrucción de discursos y prácticas políticas cotidianas al develar algunas de las complejidades a las que se enfrenta la producción cultural que discute diversidades sexuales e identidad en el Quito actual.

Comenzaré revisando el concepto de “tráficos” tal como lo describe Xavier Andrade (2002), buscando aclarar que un esfuerzo provisional por integrar agencias de diversos campamentos puede accionar como lugar de auto-reflexión, dis-locación, transformación y de re-presentación, sin invisibilizar o desentenderse de las diversas fragmentaciones entre y dentro de los tres campos en donde planea desenvolverse (activismo, arte y academia), sosteniendo una visión crítica que además permita discutir posibles alternativas a las dinámicas con las que se manejan estas áreas.

Espero explicitar, en este capítulo, cómo un análisis del “tráfico” entre los campos de academia, activismo y arte puede ayudarnos a entender (y construir) localmente proposiciones de estéticas relacionales y dialógicas y discusiones sobre la performance; tanto en las teorías de género (incluyendo la naciente teoría queer ecuatoriana) como en el arte contemporáneo (escénico y plástico) y en las prácticas político-activistas pro diversidad sexual.

Pienso que la idea de tráfico se desliza, no sin conflicto, por los diversos lugares desde donde propongo mi mirada: a) un activismo queer, entendido como una práctica performática cotidiana que busca vincularse política, afectiva y críticamente con comunidades y espacios diversos a la norma sexo-genérica, y b) una inquietud académica y vital sobre la capacidad representativa del cuerpo como locus de enunciación y del arte como espacio de diálogo e intersubjetividad.

## **Tráficos**

*“Tráfico”, en definitiva, denota la transportación de un corazón/paquete de ideas disciplinadas dentro de un campo teórico a otro, con la posibilidad de hacerlas pasar como propias en ambos campamentos. (Andrade, 2002:2)*

Para el análisis etnográfico de las experiencias performáticas propuestas como ejemplos en la presente tesis, he preferido deliberadamente un modelo basado en el concepto de “tráfico” tal y como lo explica Andrade (2002), fundamentalmente por tres argumentaciones del mencionado autor que me parecen pertinentes como postura hacia el proceso de investigación a emprenderse.

El primer argumento tiene que ver con el rigor disciplinario requerido para evitar la trampa de la función mercantilista que han tenido los estudios “trans”, “multi”, “pos” e “inter”, por ejemplo, en el caso de la inserción del arte o la gestión cultural en el tejido social. En palabras de Andrade:

El intercambio disciplinario es más la cara pública de un negocio académico y de consecución de recursos en el campo del arte antes que un ejercicio coherente y sistemático orientado por diálogos sintonizados entre practicantes/traficantes de diferentes campamentos. En consecuencia, la cara oculta de un mercado o sistema así constituidos está compuesta por negociaciones que guardan relación básicamente con el acceso a redes sociales establecidas dentro de uno u otro campo y de otras diseñadas para maquillar las disciplinas o los proyectos y, así, otorgar un toque interdisciplinario y/o contemporáneo a los mismos. (Andrade, 2002:2).

Partiendo de la aparente suspicacia con la que cada una de las áreas a discutir (academia, arte y activismo) mira a la otra, parecería obvio asumir que estos campos funcionan como

espacios diferenciados. Así, la gente vinculada al activismo “trans” ve con cierta desconfianza el trabajo “vampiresco” de la academia, sobre todo cuando ésta problematiza los sistemas de poder dentro del activismo. Los artistas tienen frecuentemente conflictos cuando se involucran en activismos por verse restringidos por la burocracia jerárquica de algunos de los colectivos políticos “trans” y de género; mientras, los activistas sospechan de las intenciones “estético-extractivistas” de los artistas que pudiesen perjudicar sus complejos procesos. El arte y la academia también se confrontan en la medida en que la teoría sirve para (des)legitimar el trabajo artístico que, por su parte, busca “románticamente” escapar del discurso teórico.

Como veremos en páginas subsiguientes, las fragmentaciones se hacen evidentes a conveniencia, pues a pesar de que algunas propuestas teórico-político-artísticas parecieran ubicarse como intersticios entre estos campos, en el caso local, muchas propuestas no son más que espectáculos eventuales y no dan fe de un proceso “coherente y sistemático” de intercambios (Andrade, 2002:2), por lo que la idea de verlos como “tráficos” resulta plausible en la medida en que nos abre la posibilidad de analizar posiciones diferenciadas alrededor de un intercambio simbólico y de ver como estas posiciones son negociadas y ejercen poder sobre las demás perspectivas. Sin por ello implicar que las relaciones entre estos lugares sean fluidas o en algún grado procesuales de forma duradera o consistente.

En segundo lugar, “la ausencia de un saber sistemático acumulado a falta de [...] un corpus de conocimiento desde la antropología urbana para el caso ecuatoriano”<sup>1</sup> demanda “el préstamo de categorías teóricas establecidas” para intentar ordenar y trazar relaciones entre aquellos “fragmentos e interconexiones entre detalles e historias sobre los que todavía no se han articulado teorías y formado escuelas, donde el cruce de la oralidad y de materiales textuales, auditivos y visuales coexisten con referencias más sociológicas, literarias e históricas sobre el carácter urbano”(Andrade, 2002:3).

Una mirada que dé cuenta de las diversas fragmentaciones que existen dentro y entre los campos donde se propone el tráfico resulta especialmente relevante en nuestro

---

<sup>1</sup> Esta ausencia de saber sistemático, para nuestro caso específico, se evidencia en la casi inexistente literatura sobre arte y activismo de género en el país.

país, donde vivimos un momento histórico en el que los activismos relacionados a temas de género están recibiendo considerable atención por parte de medios, académicos y artistas. El trabajo etnográfico propuesto apunta a describir ciertos procesos de intercambio (y juegos de poder) que se están dando actualmente entre academia, arte y activismos de género en Ecuador.

Finalmente, entendiendo al tráfico como un trans-portar contaminante, ilícito, develador y crítico de códigos, estrategias y relaciones (conf. Andrade, 2001) que busca negociar significados y representaciones en la cotidianidad urbana, más allá de los espacios legitimados de las disciplinas o campos. Su uso nos resulta estratégico para el proceso investigativo propuesto, sin perder rigurosidad que lo valide en los varios campamentos.

Creo que la posibilidad/necesidad de prestar, contaminar y develar críticamente además permite atender y cuestionar las fragmentaciones internas dadas por divisiones de clase, raza y sexualidad dentro de cada uno de los campamentos. En un segundo capítulo buscaremos ahondar brevemente en la configuración fragmentada de cada uno de los campos: arte, academia y activismo trans/queer, con el fin de establecer la validez de las experiencias usadas como ejemplo de análisis de las dinámicas entre los campos disciplinares, además de confrontar las divisiones locales existentes dentro de cada campamento.

### **Antropología de la sexualidad**

Para poder discutir la mirada “traficante”,<sup>2</sup> con la que se plantea el presente estudio de caso, pienso que es necesario revisar las reflexiones alrededor del resurgir de la antropología de la sexualidad (Nieto, 2002) y su contribución a las perspectivas académicas contemporáneas como un sendero histórico que facilita las discusiones traficantes.

En su texto introductorio, Nieto revisa el desarrollo de la antropología de la sexualidad señalando el abismo suscitado desde la publicación de Malinowski, *The sexual life of savages*, de 1927, y los trabajos antropológicos acerca de sexualidad surgidos desde

---

<sup>2</sup> Informada de los códigos de los distintos campos (Andrade, 2002:4)

mediados de los 40s hasta los 60s -bajo un “modelo de influjo cultural” que vincula cultura y biología en busca de universales que expliquen la sexualidad humana-. Estos estudios de mediados del siglo XX surgen en el marco del debate que habían generado en Estados Unidos las publicaciones de Kinsey sobre la conducta sexual de los varones, en 1948, y la conducta sexual de las mujeres, en 1953.

A mediados del siglo XX se nota un cambio significativo en el enfoque a los estudios de sexualidad, que deslizan la mirada radicalmente biologista todavía presente en estudios como el de Tager de 1962, hacia un modelo de “influjo cultural” que, como en el caso de La Barre, en 1971, “aboga por un humanismo interpretativo de la sexualidad” que atiende más a la diversidad que a la diferencia (Nieto, 2002:13).

MacKintosh (1968) se anticipa al posterior giro construccionista-social de los 70s al reflexionar sobre la identidad y los roles de l@s homosexuales en la sociedad, iniciando una transformación interpretativa de significados de la homosexualidad, equiparable a la interpretación socioantropológica que Rubin (1975) haría para entender la sexualidad como “activamente humana” y no biológicamente determinada, al explicar la construcción social del sistema sexo/género<sup>3</sup>.

Lo más significativo del salto del « modelo de influjo cultural », al «modelo de construcción social y cultural de sexualidad», se sustancia, en dos grandes apartados. Primero, el salto de la biología a la cultura, a la hora de interpretar la sexualidad circunscrita por la realidad social. Segundo, el salto de la universalidad comprensiva de la sexualidad a la comprensión particularizada de la misma. Lo primero, a su vez, lleva en sí y envuelve una nueva presentación de los distintos aspectos de la sexualidad. Puesto que se «culturaliza» la biología y, en consecuencia, no se «biologiza» la cultura. Lo segundo permite dar mayor relevancia a la particularidad cultural de sociedades muy concretas. (Nieto:4).

En esta línea, según explica Tom Boellstorf (2007), citando a Newton, en *Queer in the House of Anthropology*, la antropología de género desarrollada hasta los 70s posibilitó

---

<sup>3</sup> Posteriormente la misma Rubin (1994) elabora sobre la complejidad de elementos que intervienen en la construcción de la diversidad sexual, alejándose del discurso de mediados de los 70s que inspiró sus primeros trabajos. Sin embargo, dentro del rastreo propuesto sobre la antropología de la sexualidad, la trascendencia histórica de la interpretación socioantropológica hecha por esta autora es innegable a pesar que actualmente se cuestionen sus alcances.

condiciones para el desarrollo de la antropología de la sexualidad, no solo a nivel analítico mediante, por ejemplo, las teorías feministas, sino también creando las condiciones institucionales que posibilitaron el acceso a la academia a antropólogos GLBT y Queer (Boellstorf, 2007:19).

A mediados de los 70s, la antropología construccionista de la sexualidad contribuye a desestabilizar a la antropología “del fijismo conceptual del sexo y del género, favoreciendo la emergencia de la teoría de la performatividad, que enfatiza más la ambigüedad e indeterminación de los actores sociales que producen los discursos sexuales, que el significado de los mismos” (Morris, 1995).

Tanto las concepciones sobre los procesos reguladores como la reacción que dichas pautas culturales regulatorias generan en los sujetos individuales, ya sean de aceptación o de rechazo al discurso de poder, son temas de profunda discusión durante los 80s e inicios de los 90s, en autoras como Rubin, Rich, Butler, Crimp y muchas otras:

[...] la ordenación simbólica que moldea la sociedad y encuadra al individuo no tiene la uniformidad y consistencia que en sí misma sugiere. Los símbolos y la significación social que inducen y congregan no son irrompibles e imperecederos. Por el contrario, potencian modificaciones y, en cierto sentido, en lugar de permanecer fijos y ordenados, tienden a desordenarse. Más aún, según Plummer (1991:167), el «orden simbólico siempre implica desorden: aparecerán ambigüedades, los fenómenos no encajarán, surgirá nuevo material que ponga en peligro la pureza del simbolismo vigente» (Nieto,2002: 5).

A partir de las contribuciones desde lugares diversos, tanto la concepción de una sola y fija homosexualidad, como el pretender reducir la sexualidad a un destino reproductivo único y universal (incluyendo construcciones absurdas como el “deber marital” o la patologización de lo “trans-”) son cuestionadas por la variedad de prácticas posibles, que en su diversidad denuncian cómo la sexualidad en conjunto es ideada socialmente. Así, expanden en su crítica el concepto cultural de “normalidad”, permitiendo establecer criterios interpretativos de la sexualidad, que arrancan de raíz los patrones etnocentristas. Entonces, “se pasa de la



perversidad sexual a la diversidad sexual. De la hipocresía de la doble moral al reconocimiento de lo plural. Un nuevo diapason afina la sexualidad” (Nieto, 2002: 16).

Por otro lado, la sexualidad al expandirse comprensivamente, al pluralizarse y diversificarse culturalmente, resalta no solo conductas y prácticas múltiples, sino que también las corporaliza. Les da cuerpo. Pasa de la presentación conductual a la concreción corporal. Materializa, «en carne», proyecciones y tendencias, hechos y conductas. Encarna los cuerpos; y en su hacer les da vida. Les hace centro de sus observaciones. Y en la observación, observadores y observados devienen inseparables, para dar sentido a la relación que se establece entre ellos. Y ulteriormente, para dar sentido a los actos que se observan, analizan e interpretan (Nieto, 2002: 17).

Esta encarnación de la sexualidad hace de los cuerpos una “pasión polimorfa”, pues su aprehensión erótica potencia una comprensión de lo corporal que incluye sentimientos, fantasías y sensaciones. De esta manera se diluye la dualidad cartesiana “mente-cuerpo”.

Se infiere, de todo lo anterior, que hay una trans-mutación de intereses. La construcción social y cultural de la sexualidad trastoca lo singular genital, para reconvertirlo en plural corporal. Y, así, el protagonismo de los cuerpos conduce al protagonismo de los individuos, de los actores sociales. Y al significado de sus acciones. Al significado que los individuos confieren a sus conductas, a su quehacer sociosexual (Nieto, 2002: 17).

Para mediados de los 90s, algunas de las creencias que inspiraron al construccionismo social de los 70s tuvieron que revisarse<sup>4</sup> al no ser capaces de dar cuenta de la persistencia de ciertas restricciones a la sexualidad que resultaban más persistentes que lo que lograba cambiarse mediante la transformación de relaciones sociales y de parentesco (Rubin & Butler, 1994).

El proceso histórico en el que se empezó a visibilizar esta discusión corpo-política reveló claramente dichas persistencias, pues no todos los cuerpos recibieron atención de forma simultánea o automática. Circunstancias históricas delimitan y direccionan las preocupaciones teóricas sobre sexualidad desde la emergencia intelectual involucrada en activismo LGBT, a partir de Stonewall en el 69, hasta su activación de procesos

---

<sup>4</sup> Desde una mirada Lacaniana, según explica Rubin.

performáticos en espacios públicos con colectivos como ACTUP que surgen como respuesta a la crisis del VIH/SIDA de los 80s, y también sugieren un proceso que, como indica Boellstorf (2007), empieza mirando primero a lo gay para solo posteriormente atender a otros colectivos.

Esto se hace evidente en denuncias como la de Adrienne Rich (1982) en la *“Heterosexualidad Obligatoria y la Existencia Lesbiana”*, que critica la invisibilización de lo lésbico incluso entre los escritos feministas de principios de los 80s y aporta significativamente con una mirada crítica a la construcción de la feminidad y la proscripción del deseo homosexual mediante mecanismos diferentes a los empleados contra la homosexualidad masculina (Rich, 1982: 178).

La atención prestada, no solo a las instituciones y dispositivos sociales reguladores de la sexualidad, sino también a la capacidad innovadora, interpelante, crítica y subversiva que surge de la interpretación que de estas normas reguladoras hacen los diversos sujetos, se evidencia en el proceso de desarrollo de la antropología de la sexualidad: partiendo de un alejamiento del biologismo, objetado por una crítica que pasa “de una innovación subjetiva titubeante en los primeros momentos del construccionismo social, a la más reciente disidencia individual formulada por la teoría queer” (Nieto: 17-18).

Así, la antropología de la sexualidad, influenciada por los estudios feministas, posfeministas y queer desesencializan su práctica a nivel molecular, abrazando (agencia corpo-política) la subjetividad discrepante de los trans-generistas, reclamando su derecho a la expresión, rechazando una “oculta objetividad” homogeneizante enraizada en las prácticas tradicionales de la disciplina mediante la deconstrucción profunda de sus epistemologías.

El proceso vivido dentro de la antropología de la sexualidad no solo afecta su mirada hacia los fenómenos sociales y sus actores, sino que, incluso, sus más respetados paradigmas disciplinares, como la necesidad de distancia y los límites de la observación participante, son despojados de su “aura” científicista y demolidos por su interpelación desde la intersubjetividad.

Con el impulso de autoras lesbianas y gays se cuestionó el hablar abiertamente de la sexualidad de la investigadora social con la inevitable consecuencia de una apertura hacia la subjetividad de la observadora. Así, nos cuenta Nieto, para 1982, Manda Cesara bajo el pseudónimo de Karla Poewe, relata abiertamente sus experiencias sexuales vividas al realizar trabajo de campo con una etnia africana, reivindicando “a manera de acto de (re)afirmación de personalidad, de reivindicación de derechos subjetivos y de protesta objetivable dirigida contra instituciones y situaciones varias”. En concreto y en sus propias palabras, Cesara afirma:

mi protesta estaba en contra de mi etnicidad (era alemana), de mi cristianismo (era luterana), de mi matrimonio (estaba casada con un norteamericano) y en contra de mi madrastra América del Norte. Y cuando escribí el libro firmado por Cesara (*Reflection of a Woman Anthropologist*) también protesté en contra de la profesión (la antropología) (Poewe en Nieto, 2002: 24).

Este cuestionamiento a la relación entre antropóloga y grupo de estudio desplaza a la “distancia científica”, mediante la visibilización de su propia subjetividad, corporalidad y deseo; hacia una relación intersubjetiva. Nos dice Nieto:

La intersubjetividad no contempla al individuo aisladamente, como ente atomizado. El significado de la intersubjetividad es, ante todo, hacer de ese individuo una persona social, a la que encuadra en sociedad con expresión cultural diferenciada. Haciendo de las personas, actores con capacidad de negociar en cultura. Siendo de hecho personas activas, con capacidad y posibilidades de integrarse - pero también con capacidad de repudio y rechazo- socialmente, en las distintas y diversas culturas que les enmarcan. Es en este marco social y cultural y de iniciativa personal donde hay que situar la intersubjetividad. Así hay que interpretar la negociación interpersonal. Y el no a la pasividad, a la adaptación y al ajuste y al sometimiento imperativo de la norma. [...] El viraje antropológico y de su representación etnográfica, de la intersubjetividad interactiva del trabajo de campo, ha propiciado un punto de no retorno: la descolonización de la disciplina (Nieto, 2002: 25-26).

La antropología de la sexualidad contemporánea nos permite reconceptualizar el proceso vivencial de la etnografía de un “crecemos aplastados por las opiniones de los demás, [a

una perspectiva] culturalmente innovadora (que celebramos): crecemos incluso contra las opiniones de los demás. (Nieto, 2002: 26).

Las citas finales de Nieto proponen un espacio intersticial de intersubjetividad entre el antropólogo y la comunidad donde se halla inmerso. Un tráfico que no borra la diferencia entre aquel que mira -informado de las discusiones teóricas alrededor de los fenómenos que observa/vive y de cómo se representan estas experiencias en el imaginario- y el sistema de creencias de la comunidad, pero, además, durante el trabajo de campo, la línea entre la seguridad de los espacios dentro de los edificios Babel Académico pasan a contrastarse con la experiencia de campo, obligándonos a reflexionar sobre cómo estos procesos son negociados con nuestros compañeros de travesía e incorporados a nivel de nuestra subjetividad.

### **Mirada Traficante: Activismo-Arte-Antropología**

Al meditar sobre las tensiones teóricas que surgen de la propuesta de un ejercicio relacional, pretendido como un tráfico entre activismo “trans”, arte relacional y (auto)etnografía, podemos señalar al menos dos campos cuya discusión permitirá confrontar la experiencia de tráfico entre activismo, arte y etnografía con preocupaciones planteadas alrededor de la producción artística desde activismos “trans” y los procesos que se sugieren para fortalecer autonomía en la producción artístico-política. Por un lado la propuesta del artista como etnógrafo planteada por Foster y por otro la relación arte-activismo propuesta por Nina Felshing.

Para un análisis más detallado, partiremos de revisar la propuesta de Foster de un puente (o tráfico) entre la etnografía y el arte, para luego conectarla con la relación arte-activismo sugerida por Felshing. Seguidamente, atenderemos dos proposiciones estéticas vinculadas al trabajo artístico con colectivos sociales (estéticas dialógicas y relacionales) para finalmente revisar, más detenidamente, los procesos históricos paralelos de dos teorías estrechamente vinculadas que se mencionaron durante nuestra exploración del desarrollo de la antropología de la sexualidad: las teorías de la performance y las teorías queer.

## *Arte y Etnografía*

El primer lugar a discutirse es el de la mirada artístico/etnográfica con la que se propone manejar el proceso de investigación de la presente tesis. Hal Foster (2001), en *“El artista como etnógrafo”*, advierte sobre varios presupuestos problemáticos a tomarse en cuenta con el fin de escapar de trampas esencializantes y reificadoras de estructuras vigentes alrededor de la diferencia o de estériles ejercicios narcisistas que no aporten a los procesos políticos embanderados desde el activismo.

Foster articula una relación entre el nuevo paradigma del “artista como etnógrafo” y la proposición de Benjamin del “autor como productor” (sugerida con el fin de superar las oposiciones: cualidad estética -actitud política/forma contenido; consideradas ya desde fines de los años 30s como “sempiternas y estériles”, sin embargo, todavía influyentes en la recepción del arte durante los 80s y 90s<sup>5</sup>) (Foster: 176). Inicialmente, Foster sugiere que ambos modelos se proponen como contestación a “la institución burgués-capitalista del arte, sus definiciones exclusivas de arte y artista, identidad y comunidad” (Foster: 177) y traza tres paralelismos comunes a estas dos propuestas, que pueden peligrosamente causar que la participación de los artistas/etnógrafos se convierta en un “mecazgo ideológico”.

Primero, Foster advierte sobre el asumir que la localización de las vanguardias artísticas se suscribe al de las vanguardias políticas y sus transformaciones, sin reconocer que ambos campos están delimitados diferencialmente en sus dinámicas, más allá de sus tráfic. La segunda advertencia de Foster tiene que ver con el ubicar la subversión de la cultura dominante en el espacio del “otro cultural o social” ignorando las dinámicas o microprácticas dominantes que (se) reproducen en los espacios sociales considerados “otros”. La tercera advertencia del autor se enfoca en la pertenencia como requisito de acceso y/o garantía de esta “alteridad transformadora” lo que por un lado niega la capacidad de contribuir de aquellos que no son entendidos como parte del colectivo o, por otro, limita

---

<sup>5</sup> Actualmente, estas oposiciones siguen presentes en las discusiones sobre arte contemporáneo en Ecuador donde, por ejemplo, espacios de participación libre como Rizoma (yahoogroups), de Fernando Falconí (Falco), evidencian una latente controversia sobre legitimidad de ‘ser artista’ o ‘el deber ser del artista’ que recurrentemente cae en argumentos que no superan lo que Benjamin buscaba superar.

la aceptación de contribuciones críticas hechas desde espacios que no se hayan legitimado desde dicho lugar.

El autor explica también la existencia de dos mitos, que considera “efectivos e incluso necesarios” dentro de estos paradigmas. Por un lado el *supuesto realista*, bajo el cual se asume la realidad del otro en el ámbito de la verdad y no en la ideología; y por otro, la *fantasía primitivista*, en la que la accesibilidad a procesos psíquicos y sociales primarios está restringida a la pertenencia al grupo otro (Foster: 178). Sin embargo, Foster advierte sobre la necesidad de poner en tela de juicio “la codificación automática de la diferencia aparente como identidad manifiesta y de la otredad como exterioridad”, pues se corre el riesgo de esencializar la identidad y de restringir la identificación “(que no siempre es mecenazgo ideológico), tan importante para la afiliación cultural y la alianza política” (Foster : 179).

Foster explica el paradigma del “artista como etnógrafo” como un deslizamiento en el tema de la asociación del “autor como productor” pues, mientras la propuesta benjaminiana del productor se define “en términos de relación económica”, el paradigma del etnógrafo de Foster es definido “en términos de identidad cultural”.

Partiendo de los riesgos posibles de entender la posición artista/etnógrafo dentro de los paradigmas clásicos disciplinares de la antropología, y recordando lo explicado por Nieto sobre el desplazamiento de dichas perspectivas hacia entender nuestro trabajo de campo como una circunstancia activamente intersubjetiva, procede ahora preguntar: ¿Cómo se articulan -o cómo traficamos entre- las posiciones políticas de un colectivo activista y las inquietudes y cuestionamientos que se plantean alrededor del artista como sujeto social? Y, ¿Cómo se construye una situación productiva que, basada en la intersubjetividad, genere espacios que trasciendan las limitaciones de los lenguajes establecidos?

Según explica Nina Felshing (2001), el arte activista contemporáneo funciona como catalizador de dos aspiraciones fundamentales: por un lado representa, para el activismo, la posibilidad de dar voz al subordinado usando al arte como medio para nombrarse y ser legible tanto para grupos especializados como para la sociedad en general. Por otro lado, en el caso de los artistas, el activismo les permite acceder a nuevos públicos y, de paso, discutir los procesos de legitimación de su producción artística (2001: 74).

Felshing rastrea el proceso histórico del arte activista -en Estados Unidos-, desde los años 60s y 70s, vinculando la emergente demanda por participación, apertura y democratización por parte de los activismos (fundamentalmente feministas y de género) y los cuestionamientos críticos hechos al mundo del arte en lo referente al objeto-arte, las estrategias formalistas y la tendencia artística a acortar distancias entre el arte, lo popular y la vida real (2001: 75).

Según la autora, prácticas artísticas como la *performance* surgen -del feminismo de los 70s- como ejemplo de este híbrido arte-política que reflexiona críticamente sobre la autorepresentación y sobre la relación que se establece con el público y lo público.

Los conservadores 80s en la política norteamericana globalizada, la erosión de la democracia con el desmantelamiento de programas sociales y la privatización, además de la construcción mediática del ciudadano-feto/infante -único capaz y autorizado a proteger una “intimidad” uniforme construida desde el estereotipo del ciudadano blanco (o blanqueado) de clase media con posibilidades de movilidad social- resulta en la polarización de la brecha entre quienes no se ven representados y los que ven su cotidianidad proyectada en esta representación mediática (Berlant, 1997; Andrade, 2006). Esta polarización/invisibilización da fruto en la creciente lucha de los marginados por poner en discusión a la luz pública temas sobre política, identidad y representación (Felshing, 2001: 87). La ampliación posmoderna de la crítica feminista de la representación a una crítica general de las representaciones culturales de poder se manifiesta en una creciente intención por poner en evidencia las configuraciones del poder. En palabras de Felshing:

La crítica conceptual de las instituciones del arte y de las estrategias estéticas formalistas, las críticas de la representación por el posmodernismo [sobre las huellas de la crítica feminista y de género]

y las prácticas del arte activista son igualmente políticas en su cuestionamiento de las representaciones culturales dominantes, [y resultan en la creación de] una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, unificándolos orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales (2001: 89-90).

Esta unificación resulta en un comprometimiento procesual activo de representación que intenta “al menos “cambiar las reglas del juego” empoderando a individuos y comunidades hacia estimular un cambio social (2001: 90).

Según Felshing, el arte activista empodera a los participantes en un proceso de autoexpresión y auto-representación. Haciendo de lo personal algo político -tanto dentro de la comunidad como en la consciencia pública-, pues invita a tener una consciencia mucho mayor del mundo a medida que reflexiona sobre lo que significa tener voz y sobre la posibilidad de visibilizar su realidad ante otros públicos (Felshing, 2001).

Para Felshing, el significado de la obra de arte reside en su marco contextual -físico, institucional, social y/o conceptual- (y no en el objeto-arte), pues el arte público resulta de un compromiso político localizado públicamente y que requiere de una recepción participativa. Sin embargo, la misma autora problematiza esta definición de arte público aclarando que existen diferencias entre quien emplea estrategias activistas de forma superficial y quien las maneja en forma procesual; por otro lado, aclara que su simple emplazamiento público no garantiza comprensión ni participación (2001: 85).

Los problemas citados en el párrafo anterior son especialmente aplicables a algunas prácticas artísticas-activistas locales, pues, a pesar de que el arte en Ecuador es relativamente accesible a la sociedad en general, es importante anotar que las personas que asisten a eventos artísticos rara vez vienen de fuera del circuito del mundo artístico y académico. Hasta ahora, los esfuerzos por socializar la problemática de los activismos “trans-” y de género a través del arte, pocas veces convocan a gente que no esté ya involucrada en estos procesos políticos; además, la atención mediática a los mismos (y su discusión en la esfera pública) es sumamente pobre.

Sin embargo, incluso estos esfuerzos esporádicos y dispersos (en algunos casos) pueden leerse como espacios temporales que funcionan como desplazamiento hacia el arte



como discurso social y como intervención cultural (Richards, 2007: 92), que buscan “hacer vibrar percepción, consciencia y deseo, y trans-figurar desde el arte la subjetividad social y los imaginarios culturales” partiendo de “una diferencia que toma la iniciativa de formularse a sí misma como un acto de enunciación que se rebela contra lo pre-establecido” recuperando la densidad formal y semántica del arte (2007: 91), provocando un extrañamiento en el sistema de traducción que libra a representaciones de identidad y diferencia hacia pliegues móviles de intersticialidad (2007: 93).

Retomemos lo preguntado antes de nuestra reflexión sobre el arte activista; es decir: ¿Cómo generar espacios (provisionales y duraderos) que permitan una producción artística intersubjetiva que provoque el tipo de extrañamiento eintersticial?

### *Estética Relacional/Dialógica*

#### Arte Relacional

*El arte es un estado de encuentro*  
(Bourriaud, 2001: 433)

Para Bourriaud (2001: 428), procesos contemporáneos como la racionalización del proceso de producción, la explotación del Sur, la sustitución ciega del trabajador por la máquina y la sofisticación acelerada de los sistemas de control de la modernidad han ido sustituyendo al proyecto de emancipación moderno con “innumerables formas de melancolía”.

Estas formas de melancolía incluyen la melancolía homosexual, innegablemente evidente a partir de la crisis del SIDA (Crimp, 2005: 99-113) y la melancolía heterosexual denunciada por Butler (latente en la confrontación con los cuerpos “trans-” sobre todo femeninos en el caso de los hombres) que se resume en la imposibilidad silenciada del amor homosexual y propio (Butler, 2002: 238).

Según Bourriaud, el contexto melancólico e inmediatista contemporáneo afecta la forma en que entendemos el arte: en la medida en que las obras de arte no se fijan ya el objetivo de formar realidades imaginarias y utópicas -anunciando “un mundo futuro”-, sino que buscan construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente, proponiendo “universos posibles”. El artista habita las circunstancias que el

presente le ofrece, con el fin de transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero donde los aspectos subversivos del arte parten de un proyecto “que concierne a las condiciones de trabajo y de producción de los objetos culturales en tanto formas mutantes de la vida en sociedad” (2001: 429-430).

El desarrollo global de la cultura urbana y la estrechez de espacios habitables y de objetos decorativos-arte, más la creciente intercomunicación en flujos mediatizados posibilita o más bien demanda un arte que “tome por horizonte teórico la esfera de las interrelaciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”, es decir de un arte “relacional” (Bourriaud, 2001: 430), donde la obra se presenta como una duración a ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada, donde la intersubjetividad forma el sustrato y el trabajo artístico tiene por tema central el “estar-juntos”, el encuentro entre espectadores y obra, “la elaboración colectiva del sentido”(Bourriaud, 2001: 431). Entonces, “más que su carácter mercantil o valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social” (Bourriaud, 2001: 432). Para Bourriaud:

[...] el dominio de intercambios generado por los modelos de sociabilidad propuestos entre artistas y espectadores debe ser juzgado según criterios estéticos, analizando la coherencia de su forma, así como el valor simbólico del mundo que nos propone y la imagen de las relaciones humanas que refleja. (Bourriaud, 2001: 433).

Para explicar cómo se materializa dicha valoración, Bourriaud emplea el concepto althusseriano de “materialismo del encuentro o aleatorio”:

[...] que toma como punto de partida la contingencia del mundo, que no tiene origen ni sentido que le anteceda, ni tampoco una Razón que le asigne un objetivo. Así pues la esencia de la Humanidad es puramente trans-individual, hecha de vínculos que unen a los individuos entre ellos en formas sociales que son siempre históricas. No existe un fin de la historia o un fin del arte puesto que la partida se sigue jugando, variando en función de los diferentes contextos, es decir, en función de los diferentes jugadores y del sistema que construyen o critican (Bourriaud, 2001: 434).

Explica entonces Bourriaud que la obra de arte, entendida desde Deleuze y Guattari como “un bloque de efectos y percepciones”, busca mantener juntos “momentos de subjetividad ligados a experiencias singulares”, en un mundo saturado de imágenes hasta el punto de

permitirnos reconocer como “mundo” una colección de elementos dispersos. En este contexto, “la forma” es un elemento que establece conexiones, un principio de aglutinación dinámica. (Bourriaud, 2001: 435).

La estética relacional es, desde este punto de vista, “una teoría de la forma”: entendida como “unidad coherente que presenta las características de un mundo y que nace de la desviación, del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos”. Lo “duradero” de este encuentro, es decir, “la aprehensión de unos elementos por otros a partir del momento en que forman un conjunto en el cual el sentido, se remite al momento de su nacimiento suscitando posibilidades de vida nuevas”, es lo que permite la producción de un modelo de un mundo viable (Bourriaud, 2001: 435).

“El arte actual muestra que no hay forma más que en el encuentro”, en la relación dinámica que conecta una proposición artística con otras formaciones (objetos no cerrados sobre si mismos). “La forma nace en esa zona de contacto donde el individuo se debate con el Otro, para imponerle [o negociar, si partimos del reconocimiento de la intersubjetividad constituyente de] aquello que considera su Ser”, que no es más que el resultado de “perpetuas transacciones con la subjetividad de los otros” (Bourriaud, 2001: 436).

La forma no toma su consistencia (y no adquiere una existencia real) hasta que pone en juego interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible que con ella nos es dado para ser puesto en común. [...] La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos, encarnando la proposición de habitar un mundo en común, de generar un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito. [Así,] la intersubjetividad no solo representa el cuadro social de recepción -su medio o ‘campo’- sino que deviene la esencia de las prácticas artísticas. [...] La forma es una ‘cara que mira’ puesto que me llama a dialogar con ella. La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o alternativamente, en el tiempo o en el espacio. La forma no puede nacer más que del encuentro de dos planos de realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes sino ‘visualidades’, es decir, ‘información en bucles’ (Bourriaud, 2001: 437-438)

Cabe preguntar, sin embargo, ¿hasta dónde la construcción de estas formas interrelacionales es posible cuando se propone desde espacios que no alcanzan la legitimación de pertenencia de la que nos advierte Foster? ¿Cómo asumir acceso sin que las

propuestas de intersubjetividad estén mediadas por los sistemas jerárquicos preexistentes a la llegada del artista, y cómo evitar suspicacia sobre su presencia o sobre la dinámica misma? ¿Qué beneficio cotidiano, práctico o incluso económico le ofrece esta ‘cara que invita a dialogar’ a personas que no necesariamente ven al arte como una herramienta de acceso o cuya situación dentro de la sociedad está restringida de maneras mucho más tangibles que las discutidas por los discursos escénicos o plásticos construidos alrededor de procesos artístico-políticos?

Durante la negociación de significado dado en el encuentro de la forma, explica Bourriaud, “la imaginación aparece como una prótesis que viene a fijarse sobre lo real para producir más intercambios entre interlocutores” con el objetivo de reducir lo mecánico que hay entre nosotras: “aspira a destruir todo acuerdo a priori sobre lo percibido” (2001: 440). Y “el sentido de la obra nace del movimiento que comunican los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de exposición/[interacción]” (Bourriaud, 2001: 441).

Para concluir, el autor señala que para construir el criterio crítico formal del arte relacional debe tomarse en cuenta el “valor político de las formas”: el criterio de coexistencia: la transposición a la experiencia vivida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real” (Bourriaud, 2001: 441).

No se trata de que nuestra época carezca de proyecto político, sino más bien de que parece hallarse a la espera de formas susceptibles de encarnarlo, de formas que permitan materializarlo. Puesto que la forma produce o modela el sentido, lo orienta y lo repercute en la vida cotidiana. [...] Es en la detención de la imagen que nuestra época encuentra su eficacia política (Bourriaud, 2001: 443).

La acelerada producción industrializada de objetos contingentes a la construcción de identidad, propuesta desde los sistemas hegemónicos de poder, satura nuestras percepciones; por lo que el lugar de resistencia posible mediante el diálogo relacional debe procurar generar una pausa en el transitar cotidiano que permita a actores sociales ‘manipular en negociación’ lo que estos objetos representan con el fin no solo de denunciar

sus mecanismos performativos de construcción de identidades, sino también de articular, en el encuentro entre arte y política, un contra-discurso que encarne sus anhelos de mundos posibles.

### Estéticas Dialógicas

Grant H. Kester, historiador de arte interesado en la investigación de la relación entre estética y filosofía política y actual director del Departamento de Artes Visuales de UC en San Diego, California, durante una entrevista con Mick Wilson, describe al “arte relacional” de Baurriaud como un esfuerzo de los artistas post-industriales por crear “modelos alternativos de sociabilidad frente a la instrumentalización de la interacción social”; pero explica que dichos modelos, muchas veces, dependen de una “instancia coreográfica”, donde la obra es programada de antemano y ejecutada o puesta en escena frente al espectador, lo que de cierta forma restringe el grado de participación del mismo (Wilson, 2007: 8). Por lo que Kester prefiere atender a proyectos artísticos “que envuelven formas más abiertas de interacción participativa, desplegadas en periodos de tiempo extensos”, tales como los de “clínica”: que implican la “movilización práctica de tradiciones artesanales” y abordan explícitamente la relación ética entre participantes (artistas y colaborador@s) buscando “desarrollar una respuesta cultural compensatoria frente a los efectos deshumanizantes de la modernidad, ya sea a través del agenciamiento de objetos bien elaborados [...] o la irrupción terapéutica de las percepciones del espectador”(Wilson, 2007: 9); y en lugar de proponer “mundos posibles” buscan “operar productivamente en el marco de ciertas matrices institucionales de poder e intercambio cultural”. A este tipo de esfuerzos que no descansan en un distanciamiento del mundo real, Kester denomina “Estéticas Dialógicas”.

Kester (2004) explica las “estéticas dialógicas” enmarcando sus procesos como necesarios frente a las limitaciones contemporáneas de las comunicaciones generadas desde las representaciones universalizadas y naturalizadas difundidas desde los medios y las restricciones convencionales del lenguaje y la forma “habitual” de percepción. Para el autor, la promulgación de los ideales de las clases dominantes, tras el disfraz del entretenimiento y el periodismo “desinteresado” o neutral, generan en el espectador -y en el

lenguaje/sentido común- una aceptación generalmente acrítica de lo propuesto por los medios como lo “real” y de las representaciones de lo deseable. Las convenciones producidas desde el lenguaje y las representaciones mediáticas, asumidas por el espectador como inocuas, producen un “entumecimiento de la incredulidad y una pasiva absorción” (incorporación) de estos constructos hegemónicos, que funcionan - en el caso de aquellos a quienes no representan- como una proyección de un “deseo de ser” alcanzable (yo quiero ser/tener lo que veo en la televisión, y con trabajo puedo y quiero lograrlo); o -en el caso de aquellos que sí se ven representados- la representación de una realidad que les resulta natural y que invisibiliza la posibilidad de aceptar, valorar positivamente o incluir formas alternativas de vivir como normales e incluso existentes (los que no tienen/viven como yo es por que no se lo merecen)(Kester, 2004: 82).

Pero, ¿Cómo superar, entonces, el lenguaje que nos sirve como referencial “habitual” en nuestra construcción de realidad; es decir, cómo se comunica la denuncia de “fallida comunicación” de forma que podamos escapar de su dispositivo performativo<sup>6</sup> de mediación/construcción?

Para Kester, el arte debería ser capaz de denunciar la falla implícita de comunicación dentro de la que vivimos a diario (manipulación naturalizante de representaciones hegemónicas) y forzar un cuestionamiento crítico de aquello que se está mostrando, extendiendo esta actitud cuestionadora hacia “los valores encontrados en la vida política cotidiana”. Esto se logra al “alienar” al espectador, es decir, al dislocar la situación, de manera que se force al espectador a someterse a una experiencia de forma crítica, haciendo que lo “[...]‘natural’ tenga la fuerza de lo asombroso” (Kester, 2004: 83). Según Kester, el “shock estético” o “dislocación” se contrapone (counteracts) a la falsa realidad propuesta por las formas culturales hegemónicas (Kester, 2004: 84).

El 'shock' o “alienación” (brechtiana), según Kester, permite la “reconsolidación del sujeto alrededor de una incrementada capacidad de percibir las operaciones ocultas del poder”, pues provee un “nuevo marco discursivo” que entiende las conexiones entre

---

<sup>6</sup> Entendido desde Butler como aquella enunciación que construye lo que enuncia

eventos o condiciones, mediante “experiencias somáticas inmediatas” que proponen un “reto epistemológico” que renueva y expande nuestros esfuerzos por aprehender la complejidad del mundo que nos rodea.

Esta alienación, cuya estética depende del “shock somático” en remplazo de la estética retórica que asume la existencia de un discurso compartido como su base, es comparable, según Kester, a lo que Lyotard denominó “sublime”; es decir, el sobrecogedor poder que “excede nuestras capacidades de medir, categorizar y entender y que nos reduce a un mudo asombro (que silencia nuestra habilidad de comunicar)” -nuevamente trascendiendo el lenguaje-, forzándonos así, a reconocer “los límites de nuestro conocimiento cognitivo y ejerciendo un efecto de sometimiento sobre el arrogante y totalizador impulso de la razón” (Kester, 2004: 85).

Este shock se da mediante una “dislocación ontológica” que sirve como “antídoto terapéutico contra la dominante y centralista identidad cartesiana” (Kester, 2004: 86) a través de no solo revelar las limitaciones del sistema representacional convencional sino, y en un esfuerzo más ambicioso, mediante “representar lo impresentable”, el intraducible “exceso” que Lyotard denomina “differend”.

Para Kester, la misión del arte de recuperar valores activamente suprimidos dentro de la cultura dominante, es, muchas veces, emprendida sobre la base de la “capacidad” de la resolución formal del objeto-obra de producir dislocación. Sin embargo, el autor cuestiona dicho emprendimiento porque descansa sobre la idea de una supuesta lectura universal/convencional que vuelve a entraparse en asumir invariabilidad en la traducción.

Por otro lado, el autor sugiere que, en lugar de esta visión “instrumental” puede pensarse en prácticas artísticas que respondan al modelo “comunicativo” (Habermas), es decir, que se fundamenten y construyan a partir de “intercambios dialógicos” performativos en la medida en que la identidad de los participantes (y su dislocación) es producida/accionada mediante encuentros situacionales de apertura recíproca, nuevamente remitiéndonos a la idea del conflicto inmanente en la negociación de significados. (conf. Kester, 2004: 90).

El momento en que la producción artística enfoca su atención, más que en la elaboración de objetos-arte, en el proceso de compartir entre co-participantes experiencias relacionadas con su vida cotidiana, esta misma colaboración, y cómo se retroalimenta el proceso, dan lugar a potenciales espacios que retan “presupuestos simbólicos escondidos” (hidden symbolic assumptions). La experiencia colectiva de negociación puede establecer un distanciamiento de estos presupuestos que, según Kester, sitúa provisionalmente las realidades cotidianas de sus participantes en un “mundo paralelo” cuyas valoraciones no están necesariamente enmarcadas dentro del sistema de consumo que apunta a modelos de identidad legitimados a priori, lo que facilita un examen reflexivo, trascendiendo -temporalmente- los límites de mirada disciplinares del arte, la academia o la política activista, tanto sobre los elementos (institucionales, materiales e ideológicos) empleados para la producción misma como sobre las identidades de sus creadores (Kester, 2004: 94-96, 101).

Sin embargo, el indispensable reconocimiento de las diferencias existentes entre participantes nos obliga a reconocer también que el proceso de negociación no está libre de agencia, por lo que no hay que dejar de lado la permanente atención que ha de darse al inmanente riesgo de que los “juegos de poder” dentro de los colectivos afecten de tal forma que una mirada sesgada resulte imponerse dentro del grupo llevándolo peligrosamente a posibles mecenazgos ideológicos, adoctrinamientos políticos, o adiestramientos académicos (Kester, 2004: 103-104).

De lograrse minimizar dichos peligros, es decir “purgando” al proceso de intereses egoístas característicos de las relaciones cognitivas “normales” en la vida cotidiana, la experiencia resultante es capaz de producir un “sentido común” que no se basa en universalidades cognitivas sino comunicativas, y que basta para “crear entendimientos provisionales (pre-condición necesaria para la toma de decisiones) entre miembros de una comunidad dada, cuando los consensos políticos y sociales normales se rompen” (Kester, 2004: 109).

Una experiencia cuyos participantes se hallan “íntimamente ligados en una forma de vida intersubjetivamente compartida” los empodera, brindándoles herramientas que



faciliten su futura participación en procesos de encuentro discursivo y toma de decisiones, además que les permite darse cuenta (awareness) de forma autocrítica del rol contingente de sus puntos de vista e identidades y de su capacidad de ser sujetos de transformación creativa (Kester, 2004: 110). Nos dice Kester:

El acto de producir un trabajo sobre su propio ambiente abre espacios desde los cuales ese ambiente puede ser críticamente percibido y potencialmente transformado. (Kester, 2004: 110)

En este contexto de estéticas dialógicas, para Kester la subjetividad se forma a través del discurso y el intercambio intersubjetivo en base a un “conocimiento conectado” -término acuñado por el modelo epistemológico feminista de Belenky et al.-, es decir, de una forma de conocimiento que no se basa en argumentos contrapuestos, sino en un “modo conversacional donde cada interlocutor trabaja para identificarse con la perspectiva del otro” reconociendo sus contextos diversos mediante una “identificación empática” o “rapport” que permita “retar representaciones dominantes de una comunidad dada y crear un entendimiento más complejo y empático para esa comunidad dentro de un público más amplio” (Kester, 2004: 116-117).

La posibilidad de ubicarse en el “exceso” de otredad (differend) -la infinita complejidad del ser que descansa más allá del discurso- como un intersticio provisional, que desdibuja los límites entre el Yo y el Otro, mediante una intersubjetividad recíproca (empática) generada en el encuentro dialógico, se da, según Kester, en un proceso impuro (un tráfico) con fases de “coherencia, vulnerabilidad, disolución y recoherencia” (Kester, 2004: 123).

Tomando en consideración lo propuesto por los modelos de prácticas artísticas que hemos revisado, un ejercicio que apunte a la Trans-formación -discursiva y material- de objetos simbólicos contingentes a la formación normal de identidades requiere partir de un reconocimiento empático del valor que cada participante da a estos discursos-objetos, seguido de una deconstrucción que explore estas narrativas en relación a los discursos hegemónicos para así ser capaces de negociar los significados que busquemos visibilizar a partir de la producción artística.

Entonces, asumimos importante ver si la experiencia artístico-política tiene sentido más allá de la curiosidad académica, la intensión política o la inquietud artística combinadas. Las herramientas teóricas y metodológicas, escogidas en el presente marco, se sugieren como estrategias para aportar a un entendimiento más amplio, no solo de qué es lo que entiende cada campo sobre lo “trans” o “queer”; sino más bien, y a un nivel más seductoramente subjetivo, usar estas herramientas para entender ¿cómo nos trans-forma el proceso de producción cultural y cómo nos afecta el juego del “tráfico”? ¿Cuánto de nuestra construcción pre-fabricada -ya sea como académico, artista o activista- de lo que significa diversidad se reajusta luego de una experiencia que ambiciona proponer espacios de diálogo dislocando los sitios usuales de interacción? Y, más importante aún, ¿cuánta penetración o tráfico significativo se logrará frente a las estructuras jerárquicas establecidas y en disputa política dentro de los movimientos sociales diversos?

### *Teoría de la performance*

*Una credibilidad del discurso es lo que primero hace andar a los creyentes. Produce practicantes. Hacer creer es hacer hacer. Pero por una curiosa circularidad, la capacidad de hacer andar, de escribir y maquinar los cuerpos, es precisamente lo que hace creer. Debido a que la ley ya se aplica con los cuerpos y sobre los cuerpos, “encarnada” en practicas físicas, ésta puede acreditarse y hacer creer que habla en nombre de lo “real”. Se hace fiable al decir “Este texto les es dictado por la Realidad misma” (De Certeau, 2007: 161).*

Erving Goffman (1959) desarrolla una descripción de la performance social en base a una metáfora teatral (el mundo social como escenario), donde en la puesta en escena las performeras<sup>7</sup> deben regirse a las convenciones sociales sobre identidad que “deben”

---

<sup>7</sup> El uso de femenino en la traducción de “performer” y el uso de “la performance” se debe a un deliberado esfuerzo por dislocar la situación subordinada a la norma en la que vivimos las personas hispanoparlantes en nuestro empleo cotidiano del castellano, marcadamente “masculino” en sus usos. Y también a la potencialidad de diversidades feminizadas que el lugar de la performance genera como posibilidad de devenir mujer (conf. Fischer Pfaeffle, 2003).

honrarse durante la interacción situacional, siempre buscando evitar el conflicto abierto de representaciones. La actuación cotidiana basa su comportamiento performático en la afirmación de valores socialmente legitimados y es controlada por prácticas defensivas, preventivas y correctivas que buscan sostener la veracidad de la primera impresión propuesta idealmente en legibilidad convincente con escenarios legitimados y generalmente aceptados -en base a expectativas estereotipadas en la representación colectiva-.

Las impresiones desplegadas (fostered) se definen, según Goffman, en sinceras o cínicas en simetría a la creencia o no-creencia en la representación puesta en escena (1959: 18). Es decir, en respuesta a las consecuencias afirmativas y sanciones que reconoce como posibles al citar apropiada o inapropiadamente una cierta actuación en la escena social.

Incluso, cuando se busca performar tareas no establecidas, la performer se ve obligada a escoger infelizmente entre varios escenarios establecidos (fronts) que resultan conflictivos por no ajustarse a lo mistificado a través de la idealización y el disimulo (concealment) de lo que “debe ser” escondido so pena de ser avergonzada<sup>8</sup> (conf. Goffman, 1959: 28). La reiteración de los ritos de honor o vergüenza es lo que permite la acumulación de autoridad que a su vez provee de fuerza performativa a su citación (Butler, 2002: 228). Goffman (1959) concluye su introducción sobre la performance así:

Hay de hecho muchas precauciones para encarcelar al hombre en lo que es [cuanto más se aplica esto a la mujer o a la trans-] como si viviéramos en perpetuo miedo de que pueda escapar de ello, de que pueda escaparse y súbitamente eludir su condición (Goffman, 1959: 76).

Antes de desarrollar cualquier análisis, creemos necesario distinguir lo que entendemos como performance de género, performatividad y performance escénico/plástico. El performance de género, parafraseando a Butler (1991), es la cita asumida como obligatoria, inescapable y siempre defectuosa que hacemos de la norma bajo la que se construye la identidad de género en la imitación reiterativa de estilos corporales ideales. Por otro lado, la performatividad se describe, según la lectura que hace María Amelia Viteri de Butler, como

---

<sup>8</sup> Esperamos enfatizar a lo largo del texto la relación ritual de honor/vergüenza como metáfora de hegemónico/subordinado, yo/otro, molar/molecular, hétero/homo, masculino/femenino y todas las demás construcciones binarias, salvando la diferencia indispensable de pensar aquello debajo del símbolo “/” como diverso y capaz de devenir “sitio de multiplicidad subversiva” (Irigaray, en Butler, 1991: 51-53).

una posibilidad de dotación de nuevos significados, que no debe ser reducida a un performance (Viteri, 2010: 4), entendiendo lo que se evidencia mediante el Drag, el Trans y otras formas de travestismo y de puesta en escena -tanto cotidiana como teatral- de la reiteración de los performance de género cuando ésta se hace desde lugares no autorizados dentro de la norma. Finalmente, el performance escénico/plástico, cuyo origen es disputado tanto por las artes escénicas como por la plástica, puede ser entendido en el presente desde lo que Schechner (2000) describe como “Actuales”, es decir, puestas en escena (nuevamente, cotidianas, rituales o artísticas) que se manifiesten como: 1) *procesos*, algo que sucede *aquí y ahora*; 2) situaciones, actos o intercambios *consecuentes, irremediables e irrevocables*; 3) *impugnado*, pues algo *se pone en riesgo* para el performer y a menudo para los espectadores; 4) *iniciático*, pues significa *un cambio en estatus* para los participantes; 5) espacialmente *concreto y orgánicamente conectado* con el lugar donde se lleva a cabo.

El performance escénico/plástico, a diferencia de la obra de teatro, no está mediado por personajes ni permite al espectador mirar impasible lo que sucede frente a él a través de una cuarta pared invisible, pues su reacción a lo que está sucediendo es parte integral del acto mismo.

Como vemos, estas distinciones no desvinculan los conceptos unos de otros, sino que más bien los proponen como estrechamente inter-relacionados y en permanente movilidad según el contexto espacial desde donde se los emplee. Así, los performance escénicos, que exploraremos en el capítulo III, se proponen como intervenciones artísticas localizadas en el contexto del activismo de género, que hacen uso de la citación del performance de género de forma crítica buscando, idealmente, dislocarlo frente a los espectadores, activando reacciones impredecibles, resignificando las citas mismas mediante el cuerpo como objeto y sujeto de la acción. Es decir son, según lo explicado, **performances escénico/plásticos (trascienden lo teatral) que hacen uso crítico de la performatividad (posibilidad de resignificación) y el performance de género (cita de la norma) no solo para denunciar las estructuras hegemónicas de la norma sexo-genérica sino también para proponer “mundos posibles” (intersubjetivos).** Mi crítica personal a

la producción de “performances”, desde activismos trans/queer, se articula alrededor de esta última posibilidad propositiva.

Para describir el desarrollo de la teoría de la performance, atenderé al estado del arte desarrollado por Rosalind Morris, en 1995, sobre las teorías de la performance de género, el estudio de Damián Toro sobre performance como práctica artística en el Ecuador y sus respectivos rastreos históricos, centrándome especialmente en las décadas posteriores a 1960 por ser éste un punto histórico nodal, que atestiguó en varias partes del mundo el surgimiento de las performance feministas, las prácticas colectivas de arte-activismo, las teorías de la performance, y la antropología construccionista de la sexualidad -que devinieron queer-. Buscaré hilar fragmentos que me parecen comunes o intersticiales/fronterizos entre ambos autores (Morris y Toro) y/o con elaboraciones previas en este texto<sup>9</sup>. Antes de revisar comparativamente el trabajo de Morris Toro, contextualizaré brevemente, a manera de posicionamiento crítico, el análisis del performance desde el rastreo histórico de la teórica queer Beatriz Preciado (2004) y finalmente actualizaré/localizaré el tema en base a las discusiones mantenidas con activistas/artistas ecuatorianos (Cayetana Salao, Rashell Erazo, Daniel Moreno) sobre el tema de la performance en sus acepciones académicas, políticas y artísticas.

#### Historia de Performance: Preciado-Toro

Tanto si visitamos la Wikipedia, como si atendemos la coincidencia histórica en el rastreo del desarrollo histórico de la performance de diversos autores, nos veremos remitidos al ritual tribal como su origen (Toro, 2009: 29). Autores como Schechner (2000) suponen a estos ritos tribales -especialmente aquellos en el mundo no occidental- como originarios de las artes escénicas y cuestionan las genealogías que apuntan al origen griego del culto a Dionisio como momento primigenio de las artes escénicas, de donde, según el autor británico, surge la práctica artística del performance. Para Damián Toro (2009), la performance artística que hoy conocemos proviene de las artes plásticas y se puede rastrear dentro de la historia del arte en occidente, -en las primeras décadas del siglo XX: las

---

<sup>9</sup> De nuevo, atendiendo a ellos como un puente para el tráfico entre estas dos concepciones de performance y su posible conexión con lo antes descrito en el presente marco teórico.

veladas futuristas (de 1910) con lecturas poéticas, piano y violencia entre los públicos y el dadaísmo/surrealismo (que va de 1914 en adelante) con su crítica a la institución “arte”.

Beatriz Preciado (2004), sin embargo, propone más bien una genealogía política foucaultiana que se ocupe, no tanto de los orígenes como “de los momentos de emergencia, de los puntos de fuga, de las inflexiones producidas por la crítica en el discurso dominante”. Y sugiere que dicha historia, vista desde un feminismo queer, debería “contener una *generología* (crítica de la biopolítica del género), una cartografía de las estrategias de resistencia a la generización del cuerpo, pero también un mapa de plataformas futuras de producción de subjetividades transgenderizadas”. Para Preciado:

[...] la noción de “performance”, ligada en un principio al dominio de la representación teatral, de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y del “body-art”, ha podido ser utilizada con tal éxito hermenéutico para desnaturalizar la diferencia sexual y poner fin tanto a los debates entre esencialismo y constructivismo, como a los de la igualdad y la diferencia. (Preciado, 2004: 4).

Bajo la mirada feminista queer de Preciado, el concepto de performance utilizado desde los noventa puede apuntar a tres momentos históricos como sus antecedentes de inflexión sobre el discurso dominante:

Primero, la emergencia de la noción, definida por Joan Rivière, de feminidad como *mascarada* en el campo semántico del discurso psicoanalítico. Rivière presenta su trabajo frente a la escuela psicoanalítica de Londres, en 1929, y su conferencia se refiere a lo que su mentor, Ernst Jones, había denominado mujeres “intermedias” donde “la formación normal de la heterosexualidad” se ve redoblada por una “inversión patológica de la masculinidad”: se trata de la mujer heterosexual masculina.

La reflexión autobiográfica de Rivière la ubicaba en medio de un mundo dominado casi totalmente por hombres (el psicoanálisis de principios del XX):

La ansiedad que provoca la transgresión del espacio político masculino genera en la mujer intermedia la necesidad compulsiva de teatralizar hiperbólicamente la feminidad heterosexual, [...] como una máscara que permite reducir la ansiedad que genera el temor de ser castigada por haber usurpado un espacio de poder y de acción pública que pertenece históricamente a los hombres: “La feminidad puede ser asumida y llevada como una máscara, al mismo tiempo para disimular

la existencia de la masculinidad y para evitar las represalias” por parte de los hombres. (Preciado, 2004: 5).

Según cuenta Preciado, cuando a Rivière se le pregunta por la distinción entre la verdadera feminidad, y la feminidad como mascarada, su respuesta “acaba de dinamitar la ontología psicoanalítica cuando a la pregunta responde: ‘No existe tal diferencia. La feminidad, fundamental o superficial, es siempre la misma cosa.’”. Es decir, siempre una mascarada (Preciado, 2004: 5).

La reflexión de Preciado sobre la superposición de imitaciones sobre imitaciones que termina naturalizando la máscara-ficción subyacente (en la ritualizada acumulación de autoridad que le confiere fuerza performativa -diría Butler-) como efecto de la normalización de la matriz sexo género, funcionan en la dinámica explicada por Goffman, construyendo feminidades, y en general identidades, cuyas máscaras “giran sin otra fijación que la producida por la ansiedad y el temor político” (Preciado, 2004: 6).

El segundo episodio de “performance feminista”, según Preciado, se pone de manifiesto en el teatro de guerrilla y las revueltas universitarias y callejeras de los movimientos feministas norteamericanos de los años 60 y 70<sup>10</sup>, en el contexto de la lucha por derechos civiles. El rito iniciático de quema de sostenes y tacones marcará el surgimiento de movimientos feministas que no solo critican la subordinación femenina, sino que además cuestionan “los espacios de producción y transmisión de saberes y de las prácticas artísticas” (Preciado, 2004: 7) que lleva al performance (y de su mano al arte) a espacios alternativos de socialización/politización.

Antes de hablar del tercer episodio del cybermanga de la autora queer española, haré un paréntesis importante para analizar a Toro y Morris y trazar paralelos históricos de lo que acontecía con el performance hasta los 70s, tanto en Ecuador como en Estados Unidos. Según Toro, lo que sucedía en el arte ecuatoriano, básicamente, se resume en el

---

<sup>10</sup> En el rastreo sobre performance que hace Schechner, el prefacio explica la relevancia del advenimiento del happening y el “social drama” de las performeras activistas feministas y homosexuales. Sin embargo, el autor resalta el rol del hombre -Victor Turner- quien habla de esos eventos, en lugar de hablar de los colectivos de mujeres y activistas que se tomaron el espacio callejero americano pero, incluso durante los 60s-70s, esta invisibilización no sorprende pues, como indica Preciado, hay todo un ocultamiento hermenéutico al rol de aquellos que disputaban sexualidad.

surgimiento, desde fines de los 50s, de un insípido arte público y el trabajo de denuncia sobre la tragedia indígena/realismo social de Guayasamín en su “Edad de la Ira” y de Kingman. Este tipo de arte se sostiene durante las “dictablandas”<sup>11</sup> progresistas militares de los 70s, mientras tanto la mayoría de “arte-copia” que se produce en el país resulta “complaciente” a una clase intelectual que se jacta de estar “al último grito de la moda” de Europa y Estados Unidos.

Morris explica que, a partir de los 60s, se da la presencia histórica de dos corrientes que confluyen en lo que es hoy por hoy la teoría del performance de género. La primera es la crítica feminista antiesencialista que, mediante la distinción entre género y sexo, buscaba refutar la naturalización esencialista que fusionaba la universalidad con la necesidad biológica de la asimetría de género; y, la segunda, que se conecta con las teorías de la práctica de los 70s de Bourdieu, de Certeau y otros sociólogos post-estructuralistas.

La crítica a la naturaleza prediscursiva del sexo como generador del género, realizada por el feminismo, en parte se resume en la proposición de la existencia de un sistema histórico (moderno-occidental) sexo/género (Rubin, 1975) privilegiante del órgano visible que refleja y pone en escena una epistemología en la que lo real se reduce a la apariencia, a superficies visibles (Morris, 1995: 569). Un sistema sexo/género que se desarrolla paralelamente con las estéticas de comodidades y las tecnologías de la mirada falocéntrica de la modernidad; plantea consecuentemente la pregunta de: si el sexo no produce el género, ¿cuál es la relación entre estos?

Foucault (1978) responde a esta inquietud explicando al género como origen discursivo del sexo, partiendo del análisis de la vida de Herculine Barbin (Foucault, en Morris, 1995: 568) cuya ambigüedad intersexual fue condenada y restringida a una identificación dentro del binario por un discurso de poder-conocimiento, es decir por una construcción cultural que, en últimas, determinó su identidad sexual, su sexo legal<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Se dice que mientras el resto de América Latina vivía dictaduras, en Ecuador no pasaron de ser “dictablandas” por lo poco restrictivo de los gobiernos dictatoriales militares de los 70s.

<sup>12</sup> Posteriormente, durante los 80s y 90s, la misma Rubin habría de matizar la discusión reconociendo la contribución foucaultiana, pero también un sesgo teórico durante los 70s que simplificaba la construcción



Paralelamente a los trabajos de Foucault, teóricos de la práctica como Bourdieu y de Certeau también aportaron significativamente a lo que hoy conocemos como teorías del performance, problematizando las relaciones entre agencia individual, cambio histórico y pluralidad dentro de sistemas.

Primero, cabe resaltar el trabajo de Bourdieu alrededor del concepto de habitus (de Mauss), imaginado como una “estructura estructurada estructurante” que produce y es producida por sujetos encarnados mediante prácticas rituales (Morris 1995: 571). Para Morris, la Encarnación (Embodiment) permitió entender la producción de representaciones colectivas en términos materiales, temporales y localizados en la socialización del cuerpo (socialization of the flesh). Bourdieu, sin embargo, no es capaz de escapar del modelo funcional-estructuralista de una reproducción inescapable y hermética del habitus escenificado (Morris, 1995: 572). Goffman, hablando de lo que “esconde” el performance como citación de escenarios (fronts) pareciera haber caído en la misma trampa en su metáfora teatral.

Según Morris, de Certeau provee la línea de fuga al mencionado modelo mediante argumentar una diferencia estratégica entre los ideales representacionales y las prácticas cotidianas. Para de Certeau, las prácticas son gestos creativos, inconmensurables con, pero no completamente fuera de principios estructurales (Morris, 1995: 573).

Los desarrollos subsecuentes sobre la crítica antiesencialista y la teoría de la práctica, hechas desde los campamentos feministas y queer, desplazan los conceptos a discutirse de la “representación” a la “formación” y del “significado” al “forzamiento”.

Para hablar de los 80s, retomaré el cybermanga de Preciado (2004) en su tercer episodio, no sin antes anotar lo que nos cuenta Toro sobre el, entonces, incipiente arte ecuatoriano, en el mejor caso, absorbido en sus más radicales producciones por un discurso nacionalista izquierdista infructífero, y en la mayoría de casos por la continua producción de “arte de moda” para el mejor postor. (Toro, 2009: 23-25).

---

de la sexualidad, pero que hallaría escollos inescrutables al verificar la persistencia de restricciones a la sexualidad que trascendían el cambio social.

Según Preciado, el movimiento de arte feminista americano de fines de los años 70 es contemporáneo a la emergencia de la escena drag queen -cultura de la performance de la feminidad gay-, que serviría de base a la formulación de la *estética camp* de Susan Sontag. El Drag influiría en los análisis de la teatralización de género, fundamentalmente en referencia a la femineidad, pues su crítica es más tardía a nivel de masculinidades, tanto que mientras el simulacro de feminidad ya era discutido por Baudrillard o Lacan a fines de los 70s, apenas a mediados de los 80s, se interpretaría paródicamente lo masculino por los primeros Drag Kings. Preciado explica:

Esta apropiación de los recursos de la producción discursiva y de las tecnologías de representación del género que se construye en los proyectos de entrenamiento de drag es propia de la crítica queer a las disciplinas tradicionales en las que las figuras del gay, la lesbiana o el trans juegan el rol de un “afuera constitutivo” en relación al que la normalidad heterosexual se establece (Preciado, 2004: 10).

Las prácticas *camp*, tanto *Queen* como *King*, concluye Preciado, “crean un espacio de visibilidad propio” a la cultura LGBTI (2004: 11), a través del reciclaje/declinación paródica de modelos de la feminidad y la masculinidad dominantes. Deviniendo en un desborde donde las oposiciones binarias hombre y mujer, masculino y femenino, e incluso homosexual y heterosexual resultan “insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos queer” (Preciado, 2004: 12).

Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política. (Preciado, 2004: 13).

Durante los 90s, y retomando la noción de “performativo” de Austin (1962), entendido como un acto de enunciación que crea (acciona) lo que nombra, Butler (2002) explica el género como una serie de actos que producen el efecto o la apariencia de sustancia coherente que, asumidos como esenciales y naturales, se entienden como obligatorios -así, produce comportamientos y esconde el hecho de la inexistencia de una esencia natural que es a la vez su justificación tautológica/mítica (conf. Barthes, 1999)-. Entonces, la identidad sexual se materializa por el sistema de género en la imitación reiterativa y defectuosa de estilos corporales ideales (Butler 2002: 573).

Explicando la producción de la diferencia, en base a las variaciones y multiplicidades de superficies corporales que exceden las categorías anatómicas a las que supuestamente corresponden, la diversidad marca a los individuos con la posibilidad de ser diferente al ideal y por tanto asumidos como fallidos frente al ideal del sistema. El sentirse inadecuado en comparación a la construcción ideal normativa es una idea que los individuos pueden “valiente y gozosamente” abrazar (apropiar, incorporar, encarnar) de formas no-normativas, no legitimadas por el sistema y hasta subversivas -en un abrazar lo normalmente considerado vergonzoso- (Butler 2002: 573).

Según Morris, estos preceptos de la teoría del performance contribuyen a la consolidación de dos tendencias antropológicas alrededor de la diferencia: la una investiga cómo se construye socialmente lo diferente; y, la segunda investiga cómo se descompone la diferencia a partir de las instituciones de la ambigüedad; es decir, cómo las identidades no-normativas cuestionan y develan la construcción mítica de la norma (heterosexual, falocéntrica) (Morris, 2002: 574).

Antes de abordar el tema del performance como práctica artística, cabe recalcar la distinción entre performatividad (el proceso constructivo de reiteración constante e incompleta de una norma encarnada), versus performance (la puesta en escena o práctica ritual específica en donde se reitera la norma). Según Katz, lo ritual se ubica en lo cotidiano como una tecnología de remembranza y evocación (Katz en Butler, 2002: 578). Otros estudios muestran cómo la validación dada por la audiencia a un performance sirve para constituir la realidad (Goffman, 1957; Schechner, 2000). Estos ritos de validación suelen girar alrededor de ideas de honor y vergüenza que permiten a una sociedad ubicar al individuo en un contexto que concierne su sexualidad, pero además está cruzada (especialmente en occidente) por referencias de raza y clase (Butler, 2002: 579).

Una vez aclarado este rol de la ritualidad honor/vergüenza en la construcción de realidad, podemos partir del rito para pensar a la performance artística como lugar de invocación mágica, de develación y escondite shamánico (conf. Goffman, 1957: 18), donde más que construir un personaje afectado por el sujeto-actor, la representación es la de la persona misma (su máscara cotidiana o una de sus máscaras) entendida como sujeto-

cuerpo-objeto de la obra, cuyo contexto/meta es una dislocación que no nos habla de un “allá y entonces” sino de un “aquí y ahora” que puede ser representado en cualquier espacio -prefiriendo el espacio público- con el fin de generar una dislocación o shock que impida la contemplación acrítica por parte de la audiencia, pues disuelve, en esa dislocación, cualquier validación a apelaciones citatorias presupuestas, generando una interacción que rompe la distancia entre participantes y cuya intersubjetividad es crucial y contingente al desarrollo de la acción provisional en la negociación de significados dada entre las performeras y sus espectadores.

Aunque la descripción que acabo de proponer pareciera más cercana a la práctica artística que al performance de género, lo recién sugerido se desprende de lo que tanto Butler como Sedgwick explican alrededor de la performance queer y la interpretación crítica que hace Douglas Crimp de estas reflexiones. Relacionando entonces las perspectivas estéticas con las políticas (de género), aspiro que la descripción elaborada en el párrafo anterior sirva de puente para conectarnos con lo queer, último campamento teórico a utilizarse como fundamento para este estudio de caso.

La dislocación espacio-temporal-somática de la performance, que nos confronta con la necesidad de asumir una obligada participación intersubjetiva, un genuino encuentro, dentro de un contexto orgánico y concreto, donde la acción se desarrolla sin libreto, de forma provisional impredecible e irrevocable, pone en riesgo nuestro estable imaginario como parte del ritual iniciático que fija la incertidumbre al sujeto trans-mutado en parcialidad, cuya coherencia solo puede recuperarse mediante la interacción intersubjetiva (conf. Schechner: 1977: 46-49; Toro, 2009).

Para Crimp (2005), este encuentro intersubjetivo que desestabiliza la identidad y a la vez la construye puede darse mediante la relación no permanente que se establece con la identidad desde lo queer y sobre todo desde la vergüenza queer. Pues es el lugar donde se encuentra la performatividad 1, entendida como actuación teatral, puesta en escena socialmente deslegitimable en ritos de control (Goffman, 1957); y, la performatividad 2, como acto del habla, reiteración defectuosa, incompleta y mimetismo amenazante (Butler, 2002).

Este lugar de la vergüenza queer es posiblemente el más importante desplazamiento de lo sugerido por Goffman a la crítica subversiva hecha desde las autoras queer, Butler y Sedgwick pues, Goffman asume la noción de un control casi infalible mediante los ritos de honor/vergüenza, pero no es capaz de prever el potencial del sujeto para “liberarse y súbitamente eludir su condición” de preso mediante reivindicar el intersticio inestable, escondido, inapropiado y amenazante de la vergüenza. Vergüenza capaz de definir y eliminar identidad en partes iguales “al cubrir el umbral entre la introversión y la extroversión” (Sedgwick, en Crimp: 197).

La vergüenza propia, o por otros, define identidad al generar desunión pues se rompe el consenso elaborado (working consensus) entre interlocutores al afirmarse sobre la dislocación de la representación aceptable en el escenario convencional (front). Sin embargo, la vergüenza funciona por empatía, ya sea por pensarse en lo que “debe pensar/sentir el otro” o en tanto permite al sujeto entender su lugar en la medida en que también puede sentir vergüenza.

En la vergüenza queer, el reconocimiento de la abyección compartida (por todas las personas, ya que nadie está libre de la subordinación que solo honra a la norma y controla a los “peligrosos” cuerpos que somete mediante la vergüenza ritualizada, de Goffman, -1957: 13-) genera un nuevo marco discursivo, “una camaradería, una conmovedora e inesperada generosidad. No hay nadie que sea demasiado bajo que escape a tal generosidad y no porque se enorgullezca de la misma, sino por que no se enorgullece de nada” (Crimp, 2005: 199).

La vergüenza se percibe como la indignidad convencional en vez de como el sustrato afectivo necesario para la transformación de la diferencia de cada uno en un modo queer de dignidad (Crimp, 2005: 199).

En un mundo cuyo avance hacia una “mejor humanidad”, propuesta desde un discurso occidental moderno globalizado, que a fin de cuentas no nos deja más que melancolías - lutos insuperables que descargan sus tensiones y ansiedades sociales en las disputas sobre la conducta sexual (Crimp 2005; Rubin, 1994: 143)-, y que honra estructuras y dinámicas subordinantes impuestas y consentidas (Gramsci, 1995), por su cita obligatoria sobre

nuestros cuerpos, vale la pena indagar sobre el desplazamiento de las representaciones avergonzantes que la sociedad ha deslegitimado históricamente en sus prácticas cotidianas para ampliar nuestro espectro de posibilidades políticas.

Por ejemplo, los cuestionamientos actuales a la masculinidad insensible (o definida por oposición a lo femenino) construida desde el discurso edípico freudiano, la penetración de las impugnaciones feministas sobre la estética y prácticas cotidianas “permitidas” para las mujeres (deportes y oficios), la presunción de una mayor apreciación estética de los gays que genera espacios privilegiados en industrias como la moda, el diseño y la estética. El apareamiento de shows como *Queer Eye for the Straight Guy*, donde cinco homosexuales enseñan a heterosexuales cómo presentar (performar) de una forma más refinada su masculinidad, la metrosexualidad y el emo, la despatologización y aceptación como opción válida de vida del homosexualismo -al menos a nivel de la legislación internacional-, entre otras, son manifestaciones de un desplazamiento de la valoración social de lo aceptable hacia incluir afeminaciones o emasculinizaciones previamente mucho más criticadas y censuradas.

Dichas manifestaciones parecieran evidenciar la posibilidad de lograr cambios sociales resultantes de la lucha por el respeto de aquello que antes era solo motivo de vergüenza. Sin que por esto dejen de mantenerse serias discriminaciones y exclusión; o que muchas de estas formas “otras” sean “aceptadas” e incorporadas al sistema debido a su funcionalidad a lógicas del mercado.<sup>13</sup>

En otras palabras, aunque obviamente no vivimos en condiciones igualitarias con respecto a la sexualidad, las enunciaciones hechas desde sitios de vergüenza (lo afeminado, la mariconada, la machonería o el ser “puta”) han logrado, en una lucha que incluso ha costado vidas, cambiar la forma en que se entiende la posibilidad de identidades diversas. Por lo que, indiscutiblemente, el cuestionamiento a las estructuras hegemónicas pasadas y

---

<sup>13</sup> La creciente apertura del mercado laboral a una mayor presencia GLBTI, sumado a la restricción de derechos a las familias alternativas (i.e. adopción o matrimonio) resulta en plusvalía para el contratante en la medida en que no tendrá que preocuparse de que el empleado “diverso” tenga, o llegue a tener, cargas familiares por las que la empresa deba responder económicamente en la distribución mandatoria de utilidades.

presentes sigue dando frutos al ampliar la discusión y cuestionar las dinámicas de poder y control sobre los cuerpos mediante la vergüenza o la coerción.

Sin embargo, estos saberes “otros” resultan incompletos si nos negamos a la posibilidad de cuestionar las dinámicas y microprácticas desde las que se construyen dichas representaciones en los espacios que se asumen como legitimadores de las reivindicaciones de derechos, sobre todo si éstas reproducen las estrategias sistémicas del habitus hegemónico.

Explorar las limitaciones de la producción cultural sobre sexualidad, y los discursos subyacentes a las mismas, puede arrojar luz sobre los mecanismos que necesitan transformarse para generar discusiones más profundas o, alternativamente, más seductoras, que penetren el imaginario social vigente para generar la suficiente dislocación requerida para establecer, o por lo menos intuir, espacios discursivos nuevos, que escapen -aunque sea de modo provisional- a las trampas de un eficiente sistema de absorción construido desde la razón occidental moderna (y evidente en lo post-moderno).

Estos loci de enunciación no estarán solamente matizados por la incapacidad de la cita perfecta, o aceptación legitimada, que desdibuja o invisibiliza la diferencia; sino que, mediante la posibilidad de sentir desde nosotros y en nuestros propios cuerpos las dinámicas avergonzantes, nos confrontemos, de forma inescapable, con la necesidad de construir nuevos procesos que no solo visibilicen sino que sensibilicen, recuperando sentidos, que vayan más allá del acomodado discurso sobre la ‘tolerancia’ hacia el respeto e incluso al abrazar posibilidades diversas como alternativas válidas e incluso hermosas de vivir las identidades en permanente trans-formación.

Si los dispositivos foucaultianos de vigilancia y castigo sobre la sexualidad propuestos desde siglos atrás han logrado incorporarse, mediante la performatividad ritual y citatoria de honor y vergüenza de las que nos habla Goffman, en las dinámicas de poder y cotidianas de los sujetos sociales; y si, como proponen los teóricos queer (Crimp, Sedgwick, Butler), nuestra defectuosa cita posibilita su cuestionamiento y denuncia a través de una posible identificación y re-proposición en y desde el defecto mismo de la vergüenza, cabe analizar, entonces, los procesos artístico-políticos emprendidos por diversos colectivos

LGBTIQ en la medida en que sus representaciones trascienden o no la subjetividad de sus actores y los limitados círculos informados donde se discuten los temas de identidad sexual y derechos, además de analizar críticamente el alcance a sus beneficiarios.

Las propuestas desde el performance como producción cultural de los activismos trans y queer en Ecuador procuran poner a discusión, cuestionar e incluso subvertir los espacios, instituciones y dispositivos de control que han sido desplegados para la legitimación de una heteronormatividad falocéntrica y, simultáneamente, reclamar un acceso a derechos (fundamentalmente el respeto) de quienes han sido excluidos de los mismos mediante esta norma.

Son, precisamente, las teorías queer y trans las herramientas metodológicas que permitirán acercarnos a discutir la latitud de penetración de un pensamiento interpelante o transgresor logrado desde las producciones artístico-activistas de estos colectivos.

### *Lo Queer*

Para entender las diversas tensiones y procesos de esta producción artística trans- y queer, estimamos constructivo partir de un proceso etnográfico desde una mirada queer. Las teorías queer como campo de estudio, según explica López Penedo, engloban “los estudios que plantean una interpretación materialista de las desigualdades existentes entre diferentes sectores de la sociedad, desigualdades que van más allá de la clase social, y que afectan también a otros aspectos como la raza, la etnia y la sexualidad; los análisis de los discursos surgidos de la producción cultural, ajenos a las condiciones materiales de la opresión que sufren gays y lesbianas” y “los estudios que intentan legitimar las sexualidades no-normativas, mediante la teorización de un deseo y erotismo queer” (López Penedo, 2008: 18).

[...] la capacidad de queer para definir la identidad (homo)sexual como una relación y una oposición, pero no necesariamente como una sustancia, no como una positividad sino como una posición, no como una cosa sino como una resistencia [y hasta subversión] a la norma (Halperin, 2004: 89).



De hecho, al igual que López Penedo, mi interés personal en el uso de la teoría queer, para este análisis, gira alrededor del “cuestionamiento de la categoría identitaria en tanto que categoría fija, coherente y natural” (López Penedo 2008: 20) buscando llevar la discusión de sexualidad y de género en un plano que nos ayude a asumir que las opresiones sobre los cuerpos y construcciones mentales de la norma tienen un efecto tanto sobre quienes subordina como sobre aquellos a quienes supuestamente privilegia (López Penedo 2008: 20).

Ya que para el presente estudio se ha decidido trabajar con un grupo reducido<sup>14</sup> de grupos activistas autoidentificados como “transgénero” y “queer”, resulta pertinente citar la definición de transgénero dada por Connell.

Este autor explica que, durante los 80s, el término “transgénero” vino a remplazar a “transexual”-limitado actualmente a quienes han optado o piensan optar por un cambio quirúrgico en sus cuerpos que haga coincidir su sexo con su género- pero que, además, puede ser usado sin tomar en cuenta el grado de intervención quirúrgica de la persona. Por tanto, la categoría transgénero incluye a personas transexuales, pero también se aplica a un grupo más amplio, pues las personas transgénero pueden “etiquetarse” como: transfemeninas (mujeres trans, o trans de masculino a femenina o MaF), transmascuinos (hombres trans, trans de Femenina a masculino o FaM), o no-conformistas (queers, genderqueers, o queers del género). “Queer” o “no-conformista” se refiere generalmente a identificaciones de género diferentes a aquellas de “hombre” o “mujer”; frecuentemente, “queer” envuelve una mezcla (blending) de presentaciones, pronombres y autoconceptos genéricos políticamente motivados. Según Connell, “trans”<sup>15</sup> (“persona trans” o “trans-”) es la categoría genérica para describir a todos los identificados en las tres categorías anteriores (conf. Connell, 2010: 33).

Según Morris (1995), la construcción de identidades trans-genéricas (como butch/femme, berdache, mushé y otras formas de representación de género), no son

---

<sup>14</sup> Se pretende en un futuro replicar el ejercicio de forma ampliada incluyendo a activistas lesbianas, bisexuales y gays.

<sup>15</sup> Equivalente local para “Transpeople”, de Connell.

elaboraciones de lo masculino y femenino sino más bien relaciones tensas entre múltiples capas de género que son asumidas en diferentes momentos; tampoco son negación de estas identificaciones primarias, sino comentarios irónicos e inestables alrededor de ellas. Transgénero puede ser mejor entendido como formas de identidad inmersas dentro de otros juegos o conjuntos (sets) de relaciones genéricas en una variedad de maneras y un rango de temporalidades (Morris, 1995: 182).

Es importante anotar que, para esta investigación, el uso del término “Trans-”<sup>16</sup>, como sustantivo, adjetivo y prefijo, -al menos, equivalente (incluso ampliado, a nivel de flexibilidad sintáctica) a “queer” o como una queerización del “LGBTI”- se prefiere por su valor como signo lingüístico existente dentro de nuestra lengua -el español-; es decir, por la posibilidad de ser más fácilmente conectado con el sentido común (por su referencia al sentido de trans-ito, trans-formación y trans-gresión) y por considerarlo mejor visibilizado desde el activismo transfeminista ecuatoriano, que el término queer proveniente del inglés y de la academia norteamericana<sup>17</sup>. Término (queer) que en nuestro medio apenas y empieza a ser empleado para procesos de tráfico posicionados intersticialmente entre academia y activismo.

Desde esta mirada queer, los rituales estéticos cotidianos y las construcciones identitarias -representadas también mediante objetos-dispositivos contingentes- se transforman en discursos performativos miméticos: performativos, al citar la autoridad estética de la norma de género (Butler, 2002), y miméticos en el sentido que explica Bhabha, es decir, como “sujetos de una diferencia que es casi lo mismo pero no exactamente” (Bhabha, 2002: 112); que poseen la capacidad de irrumpir contra el discurso:

un proceso discursivo en el cual el exceso o deslizamiento producidos por la ambivalencia del mimetismo no se limita a efectuar la ruptura del discurso sino que se transforma en una incertidumbre que fija al sujeto [...] como una presencia parcial, incompleta y virtual (Bhabha, 2002: 112).

---

<sup>16</sup> El uso ampliado del término trans-, propuesto por Striker y reflejado en la amplitud inclusiva a diversidades del trans-feminismo local (PT), coincide con la movilidad del término “queer” entendido en la academia, especialmente la norteamericana (Butler, Halperin).

<sup>17</sup> Para profundizar las dificultades y objeciones en el uso del término 'queer' entre activistas latinoamericanos revisar el trabajo de María Amelia Viteri (2008).

El mimetismo es, a la vez, parecido y amenaza, en la medida en que la apropiación depende de asegurar un fracaso estratégico mediante la proliferación de imágenes “inapropiadas”, cuya presencia parcial articula perturbaciones de la diferencia (cultural, racial, histórica y de género) que amenazan al narcisismo colonial. Rearticulando toda la noción de identidad, alienándola y trans-formándola a partir de su incompletud insalvable. (conf. Bhabha, 1994: 117).

Es entonces que el cuerpo y el libro pierden su autoridad representacional. La piel negra se escinde bajo la mirada racista, desplazada en signos de bestialidad, genitalidad, grotesco, que revelan el mito fóbico del cuerpo blanco totalizado indiferenciado. Y el más sagrado de los libros, la Biblia, portador de los estandartes de la cruz y del imperio queda, él mismo, extrañamente desmembrado (Bhabha, 1994: 118).

Creo que estas ritualidades “trans-” pueden también leerse desde “*performances*” de producción artística, en la medida en que sus representaciones, construidas sobre y desde cuerpos distintos, tiene un valor de uso simbólico que “expresa problemas relacionados con la identidad, con el género, y con la política” (Alcázar, 2008: 333), recordándonos que “lo personal es político” y que, como dicen Warr & Jones, “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal” (En Alcázar, 2008: 334).

Son entonces las representaciones -tanto propias como referentes a “un otro” que sí se sujeta a la norma-, entendidas como enunciaciones hechas desde un locus (Hall, 1997), las que nos permiten reflexionar sobre el potencial deconstructivo estratégico que representa “lo trans-” frente a la heteronormatividad, y a las políticas del deseo -es decir, las tensiones entre poder-conocimiento-deseo de las que nos habla Butler (2002)-. Y, fundamentalmente, evidencian cómo “el cuerpo deviene espacio de resistencia y medio de expresión. Cuerpos que llevan a sus límites todos los sentidos para despertarlos nuevamente a la vida. Ritos de paso, iniciación a un nuevo estado de consciencia” (Alcázar, 2008: 335).

Desde una mirada donde se cruzan la etnografía, las teorías de performatividad y las teorías queer, esperamos articular un proceso de investigación que pueda, simultáneamente: 1) revisar la situación estructural y fragmentada dentro de los espacios de legitimación de

representaciones de lo trans- (academia, arte y activismo), mediante una etnografía que reflexione sobre sus políticas discursivas, performáticas y de (auto)representación e “invención del otro” -es decir, de aquellos a quienes l@s trans mimetizan y parodian<sup>18</sup>; 2) discutir las implicancias y agencias que tensan la incorporación performativa/performática del activismo “Trans-” en dicha producción artística<sup>19</sup>; y, 3) discutir críticamente las representaciones “trans-gresoras” de la producción artística “trans/queer” frente a prácticas heteronormativas en la sociedad ecuatoriana.

---

<sup>18</sup> Véase Hall, 1997; Sekula, 2004; Castro-Gómez, 2000; Bhabha, 1994; Alonso, 2008.

<sup>19</sup> Véase Connerton, 1992; Butler 2002 & 2006; Haraway, 2006; Stryker et. Al., en WSQ, 2008.

## CAPÍTULO II

### ARTE, ACADEMIA Y ACTIVISMOS DIVERSOS: FRAGMENTACIONES Y ARTICULACIONES CON LA PRODUCCIÓN CULTURAL ESCÉNICO/VISUAL Y LO TRANS/QUEER

#### EJERCICIO AUTOETNOGRÁFICO

En este capítulo busco pretendo mapear las diversas fragmentaciones de los campos de estudio de la presente tesis en su relación ontológica con el tema trans/queer, ubicando las distintas articulaciones que existen alrededor de la producción artístico-política en el contexto más amplio del activismo diverso en Quito.

Retomando la idea del “tráfico”, justificado en su intención de no invisibilizar las divisiones disciplinares existentes entre los campos dentro de los cuales se propone el ejercicio -arte/academia/activismo-, su uso nos permite además dar una mirada más cercana a los respectivos campos, que da cuenta de las fragmentaciones internas dentro de las cuales se busca traficar mediante la selección de datos que de alguna forma transiten dichas fragmentaciones.

A manera de acercamiento, busco transitar los espacios de representación y legitimación de conceptos alrededor de las diversidades sexuales en base a mi experiencia personal y una descripción de los distintos momentos en la historia del activismo Trans y Queer en Ecuador, desde sus filiaciones con estructuras fragmentadas vigentes dentro de las políticas LGBTI; pero, además, desde sus permanentes esfuerzos por visibilizar sus políticas desde la producción escénica y la significativa y constante función del performance-activismo como espacio articulador e intersticial que permite reflexionar sobre las dinámicas que se despliegan desde la política trans-queer, impulsada por artistas/activistas y sus colectivos como Daniel Moreno/Sarahí (Drag Quenn/Artista escénico de Dionisios Arte/Cultura/Identidad), Cayetana Salao/Cayejera (Drag King/Performer del Proyecto TransGénero Cuerpos Distintos Derechos Iguales<sup>20</sup>), María Amelia Viteri (Teórica Queer/Performer de Desbordes de Género<sup>21</sup>) y Rashell Erazo (Lidereza Trans/Danzante de la Asociación TGLBIH ALFIL<sup>22</sup>).

---

<sup>20</sup> Ver <http://casatrans.blogspot.com/>

<sup>21</sup> Ver <http://www.desbordes.org>

<sup>22</sup> Ver [http://alfil-glbth.blogspot.com](http://alfil-glbth.blogspot.com;); <http://www.hivos.nl/english/community/partner/10008900>

El trabajo descriptivo está construido desde una experiencia autoetnográfica, posicionada desde mi lugar periférico/ilegítimo de traficante en estos tres campos (arte, activismo y academia) y viene dado por mi reciente experiencia iniciática en los mismos, durante un periodo de dos años (2008-2010), lo que sin duda despierta suspicacia, sino desconfianza, sobre mi posibilidad “legítima” de cuestionarlos.

Sin embargo, e interesantemente, la serie de eventos que conectan mi vinculación academico-activista con los colectivos sujetos de la presente investigación son un ejemplo fehaciente de los accesos a dinámicas en estas áreas que la pertenencia a ciertos círculos de poder permite. Posibilitando, en corto tiempo, reconocimientos solo por situarse en espacios de legitimación o áreas poco investigadas dentro de los campos. Por supuesto que la carga de responsabilidad por confirmar mi “expertise” sobre dichos espacios no se hace esperar; y, como explica Schechner (2000), estos círculos sociales generan, se construyen y se sostienen mediante dinámicas de validación o sanción, dentro de las redes de autorización y castigo donde los actos críticos, a manera de enunciaciones performativas (Butler, 2002), producen “saberes” a través de la citación de principios o prácticas previamente legitimadas en dichos campos, bajo la sombra de instituciones de legitimación en cada área<sup>23</sup>.

La construcción de representaciones y la tensa negociación de significados confronta diversas posiciones teórico-políticas alrededor de lo trans-queer, y la legitimación de dichas posiciones y las organizaciones que las embanderan, disputa espacios de reconocimiento y visibilidad pública vinculada a evidenciar una labor constante que garantice acceso a fondos. En ese contexto, el trabajo escénico-artístico resulta ser una eficiente herramienta para lograr atención mediática y académica vital para la deseada visibilización política en medios y el respeto legitimador provisto por las instituciones políticas y del saber artístico y académico.

En el caso de la atención mediática, pareciera plantearse un discurso activista de confrontación con las estructuras sociales vigentes, mientras que para el campo académico el discurso se plantea en conexión a corrientes y discusiones “contemporáneas de moda”

---

<sup>23</sup> En pocas palabras, el reconocimiento como “activista”, “artista” o “académico” en Ecuador puede alcanzarse con el circular y relacionarse con los circuitos legitimados, repitiendo sus discursos. Incluso a pesar de no demostrar, necesariamente, un trabajo diligente y crítico en estos campos.

como los estudios culturales, la decolonialidad, la corpo-política, el transfeminismo y recientemente, y con tensiones, con lo queer -criticado como corriente “academista gringa”, pero constantemente citado en sus herramientas teóricas y estrategias para discusiones sobre identidad en movimiento o diversidad cruzada por clase, raza, edad etc-.

En esta misma lógica de “actualidad-contemporaneidad” se emplean manifestaciones artísticas como “performance”, “happenings”, “flash mobs” y demás, como veremos en adelante, sin que necesariamente se profundice en las discusiones estéticas generadas desde la propuesta formal de este tipo de ejercicios, pero que, con el simple uso de la denominación, bastan para lograr la atención legitimante y sin demasiada crítica dentro del circuito intelectual/artístico como ejemplos referenciales de dichas prácticas. Esto, a mi entender, todavía se asemeja a lo que sucedía con el “complaciente” “arte-copia” y “arte de moda” del que habla Damián Toro al describir la producción artística del Ecuador a partir de los años 50, salvando el hecho de que se han diversificado los espacios desde donde se producen expresiones artísticas que se soportan en los “tráficos” no procesuales que logran entre campos.

El locus intersticial artístico-político del arte Drag de Daniel Moreno/Sarahí, los performance callejeros de Cayetana Salao/Cayejera, la experiencia en danza folclórica y producción visual de Rashell Erazo y los esfuerzos académico-escénicos propuestos desde el trabajo de María Amelia Viteri ubican el trabajo de Dionisios Arte/Cultura/Identidad, el Proyecto Transgénero (en adelante PT), la Asociación ALFIL y el Colectivo Desbordes de Género precisamente en el área de tráfico que he propuesto para la presente investigación: entre arte, academia y activismo.

### **El Arte Contemporáneo y lo Trans-Queer**

Durante los años en los que me ha sido posible interactuar con artistas, activistas y académicos de diversos contextos socioeconómicos y políticos, he podido atestiguar que los campos dentro de los que se propone esta investigación y sus redes sociales están internamente fragmentados. Una mirada al campo artístico quiteño, sistematizado a través de una serie de entrevistas a diversos actores, permite dar cuenta de complejas dinámicas y divisiones alrededor del trabajo artístico. Los entrevistados coinciden en afirmar que

existen complejas fragmentaciones en el campo artístico y acusan una serie de razones que son percibidas de múltiples formas por estos interlocutores.

En las entrevistas realizadas se enumeran una serie de factores que, alternativa y transitoriamente, conectan y separan el trabajo artístico en el país; cosa que, inicialmente, da cuenta de una permanente movilidad dentro del campo al presentarse dinámicas colectivas provisionales que dan pie a la articulación y dispersión de colectivos actuando casi siempre bajo procesos puntuales que, como comenta el artista y antropólogo Manuel Kingman<sup>24</sup>, resultan regularmente en la discontinuidad e “inmediato sepultamiento de iniciativas”. Sin embargo, Xavier Andrade<sup>25</sup>, Director de las carreras de Antropología y Antropología Visual en FLACSO y crítico de la relación arte-academia, no considera esta fragmentación como un asunto problemático y más bien indica que son un factor productivo, y que la posibilidad de concebir una comunidad artística monolítica resulta ingenua.

En cuanto a las dinámicas que facilitan la conformación de colectivos, las personas entrevistadas coinciden en que la mayoría de articulaciones entre fragmentos se dan de forma efímera, respondiendo a coincidencias de intereses y convocatorias usualmente autogestionadas o en respuesta a criterios curatoriales, cuya articulación acontece con circuitos globales o regionales.

Los puntos de vista sobre el tema también son diversos pues, en la opinión de Kingman, el soporte institucional a procesos artísticos contemporáneos está mejor estructurado en Guayaquil que en Quito, pese a que sugiere que su recepción en públicos fuera del circuito pareciese darse más en la capital. Sobre el tema del trabajo colectivo, algunos artistas optan por trabajar de forma independiente, con discusiones sostenidas a mediano o largo plazo, mientras participan esporádicamente en acciones colectivas siempre

---

<sup>24</sup> Artista contemporáneo quiteño y estudiante de Antropología Visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, con sede en Ecuador (FLACSO), dedicado precisamente a la investigación de las dinámicas dentro del campo del arte contemporáneo quiteño de las últimas décadas. Entrevista personal a Manuel Kingman, 7 de junio 2010.

<sup>25</sup> Entrevista personal a Xavier Andrade, 17 de junio 2010.



que éstas se crucen con sus intereses procesuales o respondan a deseos político-artísticos específicos, como comentó sobre su propio caso Cayetana Salao<sup>26</sup>.

Otras opiniones, como la de Valeria Andrade<sup>27</sup>, sugieren que la categoría fragmentadora es la búsqueda de estatus, prestigio, legitimidad y visibilidad, a la vez que califica a las dinámicas relacionales de los círculos artísticos como “hipercodificadas e indesentrañables”. La artista también distingue el trabajo procesual y sostenido que genera y forma públicos de aquél que responde a expectativas de los circuitos de legitimación.

Kingman además sugiere que el tipo de discusiones planteadas por artistas es también un área compleja, yendo desde la producción que responde a construcciones y formas de representación modernas, hasta discursos que se enmarcan en cuestionamientos más contemporáneos del arte. A este respecto, varias entrevistas coinciden en que las respuestas artísticas a “las discusiones de moda” son indiscutiblemente un tema que genera fragmentaciones (véase Toro, 2009).

Entre estas discusiones “in” está, según opinan varias de las personas entrevistadas, el tema de género, corpo-política y arte; pues, aunque esporádico y marginal (o no suficientemente atendido, como afirma Valeria Andrade), va de la mano con el creciente interés sobre temas de sexualidad en la academia. Sin embargo, Xavier Andrade cuestiona la amplitud de temáticas sobre sexualidad que se proponen como discusiones desde el arte actual y anota, por ejemplo, la total ausencia del tema de masculinidades y, en este caso particular, la correspondencia con la discusión del tema masculinidades en la academia, o más bien su casi total ausencia, da fe de la estrecha conexión de legitimación temática entre la academia y el arte.

En cuanto a la eficacia comparativa en atraer atención mediática, entre las producciones artísticas activistas y aquéllas que se dan desde artistas contemporáneos, las personas entrevistadas coinciden en que los colectivos activistas emplean eficazmente estrategias dirigidas a atraer dicha atención (incluso por sobre la legitimación académica)

---

<sup>26</sup> Artista-activista, performer y rapera vinculada al Proyecto Transgénero desde sus inicios en la práctica artística-escénica. Entrevista personal a Cayetana Salao, 10 de abril 2010.

<sup>27</sup> Antropóloga, lingüista, bailarina y performer. Desarrolla mucho de su trabajo en el espacio urbano en Quito. Entrevista personal a Valeria Andrade, 10 de junio 2010.

ya que, como indican Manuel Kingman y Xavier Andrade, sus actividades están precisamente dirigidas a lograr este tipo de visibilidad y a convocar a sus comunidades.

Sin embargo, estas mismas comunidades, a su vez, son representadas como entes colectivos e incluso, en mi opinión, monolíticos, pues a pesar de que embanderan la diversidad, este mismo término se usa frecuentemente como identificación globalizante e indiscriminada cuando no se elabora alrededor de diversos cruces como clase, raza, edad e incluso cuando se pasa por alto la construcción diferenciada de cada uno de los lugares desde donde se construyen dichas diversidades y las dinámicas reproductivas de la heteronorma evidentemente presentes dentro de los mismos activismos.

El riesgo que se corre, o más bien, la evidencia de estos sesgos en la representación, resultan en enunciados muchas veces panfletarios, con una pobre discusión formal<sup>28</sup> y, por tanto, poco efectivos en sus consecuencias reales sobre la vida de los sujetos que suponen representar. Dando como resultado, en coincidencia con lo afirmado por Xavier Andrade, puestas en escena que se ubican en perversa seducción, o se mueven peligrosamente “en una frontera problemática entre la generación de un espectáculo, un sentido artificial o fuerte de comunidad, y la teoría autocongratulatoria sobre la experiencia” valiéndose de la imagen colectiva que embanderan y que, generalmente, resultan en beneficios de reconocimiento que se reducen a los grupos selectos de representantes.

“El arte de artistas”, según comenta Xavier Andrade, se encuentra más directamente articulado con los discursos de legitimación de la academia, en comparación con la mayor parte del arte activista que sigue circulando o se ubica en un punto de inercia, según la apreciación de Valeria Andrade y la mía propia, “en los lugares cómodos, ya preparados, ya legitimados” de sus círculos. Sin embargo, Cayetana Salao y María Amelia Viteri<sup>29</sup> proponen producciones o puestas en escena que parten de discusiones teóricas de actualidad, aunque, como indica Andrade, esta apreciación corre el riesgo de abogar por un efecto perverso de “guetización de comunidades” (ie. trans y queer) que, a su vez, genera “un efecto equivalente en la teoría” sobre todo si descansa en actores monolíticos y no amplía su discusión a los mucho más complejos cruces de clase, raza y demás.

---

<sup>28</sup> Independientemente a si entendemos la forma como la construcción discursiva empleada o resultante (moderna), o como las interacciones sociales accionadas desde la práctica artística (contemporánea).

<sup>29</sup> Mail personal de María Amelia Viteri, 10 de julio 2010.

Esperamos aportar a este debate a partir de la discusión que planteamos posteriormente en este capítulo sobre los activismos LGBTIQ y con el análisis del trabajo artístico-activista propuesto para el tercer capítulo de esta investigación.

### **La Academia y lo Trans-Queer**

La discusión sobre representaciones de lo diverso se expone también a la constante crítica de los campos donde se construyen y legitiman discursos. Esto va más allá de lo que cada activismo entiende o de lo que artistas y realizadores son capaces de representar o hasta de lo que se dice en los medios. Un campo de fuerte influencia y de constante pugna por legitimar estas definiciones es definitivamente la Academia.

La Academia se fragmenta también en la disputa de espacios de legitimación de su autoridad para discutir temas como las identidades y la representación, ya sea entre antropología y estudios de género o entre instituciones que defienden un discurso disciplinar definido versus aquéllas que fundamentan su investigación en estudios culturales (FLACSO versus Andina), esto sin olvidar las diferencias sociales que se evidencian en muchos de los eventos organizados en cada una de estas instituciones.

Como supo explicar Ana María Goetschel<sup>30</sup> al tiempo de la entrevista, coordinadora del departamento de Género y Desarrollo de FLACSO, la Academia, y en particular su departamento, son reconocidos por la incidencia que han logrado en políticas públicas. Aunque, como explicó Xavier Andrade,<sup>31</sup> coordinador de Antropología de la misma institución, los estudios de género han estado principalmente interesados en temas relacionados a la mujer y, solo en años recientes, han dado cabida a la propuesta ‘queer’ de María Amelia Viteri y al mismo Andrade con su estudio de Masculinidades, abriéndose un espectro a Estudios de Diversidades que ha incluido una clase de Masculinidades (dictada por Andrade, desde 1998) y ha fomentado la investigación desde una perspectiva queer, gracias a los cursos que viene dictando Viteri desde 2007.

Goetschel reconoce que su departamento ha visto el creciente interés sobre las diversidades como parte del debate académico, por ser un fenómeno social cada vez más

---

<sup>30</sup> Entrevista personal a Ana María Goetsche, 15 de junio 2010.

<sup>31</sup> Entrevista personal a Xavier Andrade, 17 de junio 2010.

interesante y que el momento específico y contextos actuales han facilitado que el trabajo de María Amelia Viteri atraiga cada vez a más público diverso al diálogo. Razón por la cual se busca articular un diplomado sobre Diversidades Sexuales y Ciudadanía, desde marzo del 2011, que se alimente de la reflexión performativa sobre la construcción de ciudadanía que Viteri ha venido sosteniendo en los pasados tres años, desde la inserción del tema queer como discusión latente y en construcción<sup>32</sup>.

Andrade concuerda con el hecho de que el debate sobre diversidades se enriquece permanentemente alrededor de la figura de María Amelia Viteri, sin que por esto la penetración del tema “queer” en las discusiones académicas actuales deje de ser marginal, al igual que lo es su problematización desde masculinidades - que incluye un significativo componente queer en sus lecturas- y otras áreas de estudio que, a su entender, no dejan de ser un desafío a nivel de lograr mayor trascendencia en los diversos campos donde se está discutiendo el tema; sean estos activismos, prácticas artísticas o la legitimación de los estudios propuestos desde estos lugares en las disciplinas como la Antropología, la Sociología y los Estudios Culturales.

Un breve mapeo de la incidencia de lo ‘queer’ sirve como ejemplo claro de la creciente pero aún insuficiente atención que se da al tema. Como ya se mencionó, luego de tres años de mantener una clase optativa de verano con María Amelia Viteri, el departamento de Género y Desarrollo de FLACSO, asignará a Viteri la dirección del diplomado en Diversidades Sexuales y Ciudadanía. Sin embargo, el tema no alcanza a ser transversal en las materias dictadas por el departamento de Género de FLACSO. Aunque Goetschel afirma, en 2010, que en cátedras como género y derechos humanos de Roxana Arroyo, o en las clases de Susana Wappenstein o Gioconda Herrera, se suele manejar cierto porcentaje (aunque mínimo) de lecturas provenientes de Estudios Queer o de Performance, María Amelia Viteri afirma que las lecturas alrededor de los Estudios Queer y las sexualidades son pocas o nulas a pesar de que ya existe producción local y regional sobre el tema<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Mail personal de María Amelia Viteri, 10 de julio 2010.

<sup>33</sup> Mail personal de María Amelia Viteri, 10 de enero 2015.

Antropología y Antropología Visual también proponen materias que se imparten desde el departamento de Género y Desarrollo, y se manejan como obligatorias para los antropólogos (como la de masculinidades y teorías feministas -aunque ésta última no siempre incluye un componente “queer”-).

Hay otras asignaturas, como es el caso de Antropología de la Representación y Antropología Visual que incluyen lecturas sobre el tema “queer” en varias de sus clases.

Además, las materias dictadas en FLACSO por profesores afines a la corriente de Estudios Culturales, como Christian León (Medios y Cultura) o María Fernanda Cartagena (Arte y Antropología), eventualmente suelen incluir textos que vinculan los estudios queer con los estudios culturales y con los estudios de sexualidad, desde el pensamiento latinoamericanista y sus preferencias metodológicas. Sin embargo, pese a que la atención brindada a textos queer resulta relevante, no deja de darse en bajos porcentajes.

Los mismos Estudios Culturales, centrales dentro de la posición política de la Universidad Andina Simón Bolívar y las demás carreras allí dictadas, tampoco dan fe de un interés mayor en el tema de diversidades, pues dicha universidad no cuenta con ningún departamento, maestría, diplomado o clase específica sobre temas de género y mucho menos sobre diversidades o teoría queer.

En la UASB hay solo un par de ejemplos de profesores que manejan la temática, como en el caso de Edgar Vega quien dicta materias en las áreas de Comunicación, Estudios Sociales y Globales y Letras y que, según nos explicó, contaba con dos cursos: Representaciones Corporales en las Formas Audiovisuales y Expresiones Culturales Contemporáneas, donde “los estudios queer se planteaban abierta y transversalmente para profundizar sobre las dinámicas del género en la representación simbólica en diálogo con las prácticas artísticas de movimientos activistas de diversidades sexuales en el entorno andino”.

En el caso de Hernán Reyes, docente con maestría en Estudios de Género, su acercamiento a las diversidades se da desde su clase sobre Nuevas Sensibilidades en la Comunicación donde explora la sensibilidad de los sujetos emergentes (incluyendo mujeres y diversos).

Finalmente, está Raúl Mideros quien facilita la clase de Cuerpo y Sexualidad: Lenguajes y Escenarios Emergentes, donde propone: “propiciar una conexión con “el hombre” y “la mujer” que vive en cada uno de nosotros, y con las energías masculinas y femeninas que alberga nuestro cuerpo”. Y, aunque pareciera situarse en el binario, busca responder en la clase las siguientes preguntas centrales: “¿cuáles son las fuerzas que hacen que los cuerpos se materialicen como “sexuados”? ¿Cuáles son las maneras en que opera la hegemonía heterosexual para modelar cuestiones sexuales y políticas?”<sup>34</sup>.

El análisis de la oferta académica se reduce básicamente a estos docentes y aunque otras materias pudieran relacionarse con temas de corpo-política sus descripciones no detallan ningún componente que incluya una mirada “queer”, por lo que se puede asumir que su presencia en dichas clases es, cuando mucho, marginal. En el caso de estudios de pregrado la presencia del tema es prácticamente nula.

#### **Activismos LGBTIQH**

El campo de mayor inclusión del tema trans, y recientemente de la discusión queer, es precisamente el activismo de diversidades, siendo este espacio el que ha logrado mayor incidencia de sus definiciones y reivindicaciones en el área pública del país.

Aunque no existe un levantamiento histórico o registro de la participación política de los géneros-diversos en Ecuador, historias como la relatada por Pablo Palacio, en 1927, en “*Un Hombre Muerto a Puntapiés*”, ya nos hablan de la noche quiteña y de los lugares frecuentados por homosexuales como el legendario parque de “El Ejido”. Más allá de la literatura, la tradición oral sobre la participación política de homosexuales contada por nuestros padres y abuelos nos remite a mediados del siglo XX, donde ya se cuestionaba a gobiernos como el de Velasco Ibarra, por las caídas del poder debido a la influencia de un “montón de maricones” que formaban parte de su gabinete<sup>35</sup>. Además, varios intelectuales y académicos de las décadas subsiguientes también eran acusados de homosexualidad, sobre todo si no se habían casado antes de cumplir treinta años, pues como decían los

---

<sup>34</sup> [http://www.uasb.edu.ec/contenido\\_oferta\\_academica](http://www.uasb.edu.ec/contenido_oferta_academica)

<sup>35</sup> Esta acusación vuelve a hacerse presente contra el actual gobierno de Rafael Correa y su supuesto “gabinete rosa”.

abuelos: “solterón maduro: maricón seguro”. Un estudio detallado sobre la historia de la homosexualidad en el Ecuador del siglo XX o de las construcciones en el imaginario alrededor de la sexualidad diversa son campos muy interesantes y aún no explorados, pero su investigación rebasa el campo de estudio propuesto en la presente tesis.

Sin embargo, es relevante para el presente estudio contextualizar la organización colectiva de grupos activistas LGBTI que se empieza a dar durante los años 80, ya que nos permite rastrear los lineamientos políticos diferenciados y los momentos de cruce y fragmentación que estructuran al activismo actual.

*En Primera Plana: La historia del movimiento GLBT en el Ecuador*<sup>36</sup> (realizador/editor: Pablo Mogrovejo), es un documental periodístico, producido por activistas que propone un recuento histórico de la reivindicación lograda por el movimiento GLBT desde los primeros esfuerzos por articular un movimiento hasta la despenalización de la homosexualidad en Ecuador en 1997 y los logros de activismos diversos a partir de ese momento histórico<sup>37</sup>.

*En Primera Plana* comienza su recorrido en los años 80 -década del regreso a la democracia e irónicamente también de la mayor represión política en Ecuador- con la conformación de grupos como la Sociedad Gay (SOGA), que se reunían de forma clandestina en Quito paralelamente a la conformación de colectivos dedicados a la prevención del VIH-SIDA y derechos humanos para GLBTs (Amigos por la Vida) en Guayaquil.

Durante los 90, mientras la opinión pública recogida en medios de comunicación entendía la homosexualidad como una desviación o una incapacidad, organizaciones como FEDAEPS preparaban un reporte para la Comisión Interamericana de Derechos Humanos

---

<sup>36</sup> *En Primera Plana* Duración: 22 minutos, producido por Vista de Ojos Films en 2008, auspiciado por la alianza Equidad-Famvida (ambas organizaciones gays) y financiado por Hivos. Contó con la participación de activistas de Entre Amigos, Sociedad de Gays (SOGA), FEDAEPS, Fundación Amigos por la Vida (FAMVIDA), Coccinelli, Grupo Tolerancia, Grupo de Cuenca, FEMIS, Fundación Jems Rodriguez, Fundación CAUSANA, Fundación ALFIL, OEML, Fundación Ecuatoriana Equidad, Proyecto Transgénero.

<sup>37</sup> Aunque la mayor parte de la información a detallarse a continuación proviene del documental *En Primera Plana*, los datos han sido confirmados en varias entrevistas a activistas como Daniel Moreno y Francisco Guayasamín, realizadas entre marzo y mayo del 2010.

sobre violaciones de derechos humanos a personas diversas, la impunidad y los casos de homofobia sucedidos entre 1993 y 1994. Aunando esfuerzos con los actores políticos emergentes durante esta década (indígenas, afros, jóvenes y mujeres), los activismos GLBT empiezan a estructurar una agenda política de reivindicaciones que encontrará espacios para sus demandas luego de la caída de Abdalá Bucaram de la presidencia de la República en 1997 a manos de los movimientos sociales levantados para derrocarlo.

Se crea entonces el “Triángulo Andino” agrupando a todas las organizaciones GLBT o pro derechos GLBT que funcionaban en ese momento: FEDAEPS, Amigos por la Vida (ahora Famvida), Grupo Tolerancia, la organización trans Coccinelli y el Grupo de Cuenca<sup>38</sup>, con el fin de lograr la derogatoria del artículo 516 del Código Penal<sup>39</sup> que castigaba la homosexualidad como delito.

Luego del arresto masivo de más de 100 homosexuales en Cuenca, la mayoría personas trans, el “Triángulo Andino” convoca a una movilización a nivel nacional, apoyada por diversos movimientos más allá del ámbito activista gay, que llega a los medios de comunicación y a actores políticos importantes en Cuenca y el resto del país. Se recolectan más de 1.400 firmas solicitando la derogatoria de la norma, por inconstitucionalidad. Esta derogatoria logró ser aceptada luego de la intervención de representantes de instituciones internacionales. Para el 26 de noviembre de 1997, el Tribunal de Garantías Constitucionales falló a favor de la derogatoria del mencionado artículo 516.

En la Constitución de 1998, el trabajo activista vio cristalizada una de sus más importantes reivindicaciones cuando se garantizó la no discriminación por orientación sexual o enfermedad (incluyendo los casos de gente infectada con VIH o con SIDA), el libre derecho al desarrollo de la personalidad y la reserva de la información sobre sus prácticas sexuales.

---

<sup>38</sup> Vale anotar que de estas organizaciones solo Famvida (Fundación Amigos por la vida) sigue funcionando activamente, las demás se han desintegrado en esta última década.

<sup>39</sup> En su inciso 1ro: “En los casos de homosexualismo, que no constituyan violación, los dos correos serán reprimidos con reclusión mayor de cuatro a ocho años”.



Para muchas personas entrevistadas durante la presente investigación<sup>40</sup>, las personas trans, y su denuncia de la violencia policial de la que eran objeto, fueron realmente quienes comenzaron a presionar decididamente por la despenalización de la homosexualidad en Ecuador, reclamo al que se unieron activistas de las organizaciones GLBT ya estructuradas al tiempo. Cabe anotar además que a pesar de que estos activismos organizados incluían desde su formación a mujeres -lesbianas y no-, eran instituciones principalmente manejadas por gays, cuyo trabajo se dirigía a temas sobre VIH/SIDA e inclusión<sup>41</sup>.

A pesar de la valiosa información provista en el documental *En Primera Plana*, su investigación periodística se enfoca principalmente a la visión del movimiento gay activista sobre el tema. El caso de cómo se articulan los movimientos lésbico o transgénero no son considerados, ni se profundiza en cómo surgió esta despenalización, ni en cómo la Ley afectaba, por ejemplo, a las lesbianas. Tampoco considera la intersexualidad o la problemática trans cotidiana y ni la aún vigente y palpable forma violenta en que se sigue tratando a estas personas.

Esta visión sesgada y poco incluyente da fe de una mirada de ghetto que invisibiliza las confrontaciones internas de un “movimiento” homosexual unificado que se fragmentó tan rápidamente como se integró luego de la derogatoria del artículo 516 del Código Penal. El documental tampoco nos habla de los problemas internos de los activismos mencionados, ni de la “especialización de los mismos a cada una de las identificaciones de la creciente nomenclatura GLBTI-QH; además de las disputas por intereses exclusivos y excluyentes de quienes los lideraban” (Moreno, 2010: entrevista)<sup>42</sup>.

Así, la representación de unidad de un movimiento GLBTI en Ecuador está lejos de ser una realidad; y, los esfuerzos por unificar al movimiento no han resultado fructíferos,

---

<sup>40</sup> Entrevistas realizadas en mayo y junio 2010 en Dionisios Café Teatro a Daniel Moreno y varias otras personas gays ‘de la vieja guardia’ (cuya identidad se reserva) que vivieron este proceso de lucha por despenalizar la homosexualidad.

<sup>41</sup> Entrevista personal a Daniel Moreno, 09 de mayo 2010

<sup>42</sup> Durante la entrevista sobre la historia de los activismos trans en la que Daniel detalló varios conflictos que tenían que ver con abusos de poder y beneficios personales que terminaron en la desintegración de organizaciones como SOGA, FEDAEPS, COCCINELLI (colectivo transfemenino de trabajadoras sexuales) y FEMIS. Entrevista personal a Daniel Moreno, 09 de mayo 2010

como bien nos explica Ana Almeida, activista y coordinadora del Proyecto Transgénero (PT)<sup>43</sup>:

No hay MOVIMIENTO LTBTGI en Ecuador, han habido intentos fallidos, nosotr@s el “PT” (Proyecto Transgénero) y “Causana”, formamos un movimiento que está en terapia intensiva llamado “MEDISE” (Movimiento Ecuatoriano de Diversidades Sexuales), básicamente como una alianza LT (lésbico-trans) ([www.medise.org](http://www.medise.org)). “Famvida”, de Guayaquil, nos copió y crearon un movimiento con Equidad [Fundación Equidad-Famvida]<sup>44</sup>, que no sé cómo se llama pero que está más muerto que el nuestro (Almeida, 2009: mail personal p.1)<sup>45</sup>.

Y es que pensar en la unificación, entre gays y lesbianas en Ecuador, que vaya más allá de eventos muy puntuales como el desfile del orgullo, resulta más que difícil si entendemos que cada uno de estos movimientos construyen su historia desde entenderse como realidades muy diferentes y políticamente accionan bajo principios también bastante divergentes. Para ilustrar estas diferencias de agenda analizaré, brevemente, ciertas citas de los textos de Douglas Crimp (2005)<sup>46</sup> y Adrienne Rich (1982), confrontándolos con la información desde organizaciones gays y lésbicas, obtenidas de primera fuente, para así describir cómo gays y lesbianas entienden sus procesos políticos.

La disputa por derechos desde la diversidad sexual difícilmente puede entenderse como un proceso sólido y unificado de confrontación a la norma, pues, las formas diversas, incluyendo las sexualidades y los distintos géneros, operan bajo condiciones diferentes de exclusión, que además están cruzadas por cuestiones de clase y raza. Y es que no es lo mismo; por un lado, salir del closet como gay declarado cuando los accesos a capitales (ser mestizo blanco, de clase media-alta, educado en colegio privado y universidad en el extranjero) han permitido, a tal o cual, desempeñarse, por ejemplo, como catedrático universitario o artista de élite; que, por otro lado, emigrar de un pueblo pesquero de Esmeraldas, en la adolescencia, dejando una familia de cinco herman@s, desertando de los

---

<sup>43</sup> Esta falta de cohesión por intereses diferentes dentro de los movimientos LGBTI fue corroborada por Francisco Guayasamín, cronista de estos movimientos, activista del grupo Canela y creador de la página <http://ecuadiversos.tripod.com>, uno de los espacios más informativos y plurívocos en la web nacional.

<sup>44</sup> Esta fundación realizó un estudio de prevalencia y cero tipificación de VIH en Guayas durante el período 2006-2007 cuyos resultados se compilaron en la Declaración de Compromiso sobre VIH-SIDA, UNGASS. Ver, Informe al Gobierno del Ecuador 2006-2007. Ver [www.onusida.ec/imagesFTP/6170.Informe\\_UNGASS\\_2007.doc](http://www.onusida.ec/imagesFTP/6170.Informe_UNGASS_2007.doc)

<sup>45</sup> Ana Almeida, e-mail personal recibido el 17 de julio de 2009.

<sup>46</sup> *Posiciones Críticas* de Crimp es una compilación de sus escritos desde finales de los 70.

estudios secundarios para ejercer trabajo sexual y cubrir así los gastos de intervenciones para trans-formar su cuerpo acorde con su identidad trans.

Como discutíamos, al criticar el documental *En Primera Plana*, hasta en las luchas conjuntas, como la emprendida por organizaciones LGBT durante los 90, su historia tiende a ser leída o propuesta al público desde una mirada que, incluso en estos espacios diversos, sigue sostenida en paradigmas patriarcales y falocentrismo<sup>47</sup>.

Y es que la sociedad global en la que vivimos no ha logrado escapar al ideal propuesto desde la modernidad que gira alrededor del hombre, con considerable acceso a capitales, gringo/europeo o europeizado, blanco, heterosexual, adulto-joven, atlético y, en última instancia, hasta devoto. Para darse cuenta de esto basta con prestar atención crítica a los múltiples dispositivos desplegados (medios masivos, textos escolares o incluso juguetes) para la reificación de este ideal de normalidad. Así, la hegemonía se ejerce desde un lugar muy específico cuya construcción ideal se consume mediante mecanismos de exclusión y subordinación que diferencian y restringen las oportunidades, accesos y derechos a tod@ otr@ de forma directamente proporcional a sus “capas de otredad” frente a este ente central.

La visibilización de estas dinámicas se denuncia a través de un largo proceso histórico de lucha por la reivindicación e igualdad de derechos de muchos movimientos sociales que incluyen los feminismos, el activismo gay, los movimientos lésbicos y trans hasta las actuales iniciativas ‘queer’, dentro de un complejo entramado más amplio de lucha contra la discriminación<sup>48</sup>.

Diversas circunstancias históricas coadyuvan también a la visibilización de los reclamos sociales del siglo XX, los gobiernos dictatoriales y monárquicos se cuestionan con procesos revolucionarios como el mexicano o el ruso y localmente el liberalismo ecuatoriano. Al tiempo se produce el primer conflicto bélico de gran envergadura (1914-

---

<sup>47</sup> Entendemos por falocentrismo la característica de las sociedades patriarcales que sostiene el privilegio de lo masculino en las relaciones desiguales entre géneros.

<sup>48</sup> Los movimientos por reivindicación de derechos para los sexualmente diversos forma parte de un muy complejo entramado de colectivos y movimientos sociales como aquellos que luchan contra la discriminación racial y de género, las luchas de clase, los sindicatos, etc. Estos procesos se desarrollan de forma entrelazada y coinciden en los momentos históricos de lucha coadyuvando a la generación de espacios políticos y frecuentemente fortaleciendo en apoyo mutuo las luchas de cada colectivo.

1918), en la misma década del desarrollo industrial del fordismo y la revolución antimonárquica rusa. Pero no sería hasta mediados de las décadas de los 60 y 70 donde la lucha por derechos civiles permitirían la participación política explícita de otras minorías incluyendo las de mujeres y género-diversos.

Ya en los 80, como bien explica Crimp (2005:100-112), el SIDA no se consideró verdaderamente un problema para la sociedad hasta que cobró víctimas más allá del mundo gay. E incluso en esa circunstancia, siguió en el sentido común, entendido como algo que les pasa a los “maricas”, a pesar que las últimas estadísticas demuestran que el mayor índice de infección se da entre mujeres heterosexuales casadas (y culturalmente monógamas en su mayoría). Crimp explica que esto se da bajo la lógica de entender lo negativo como situado en el otro, coincidiendo con lo explicado por Hall (1997:287) sobre la construcción de estereotipos patológicos. Esto ha hecho que la sociedad, al no considerar un problema al SIDA -o a cualquier otra problemática que se adjudica a “otr@s”- niegue su existencia bajo las mismas estructuras y mecanismos que son usados para prohibir la existencia misma de est@s otr@s (Foucault explica lo inexistente, lo innombrable e ilícito como las tres principales lógicas de prohibición. Ver Muñoz, 2003: 223).

Fue entonces la magnitud del problema y su directo efecto en la sociedad en general lo que suscitó los fuertes procesos políticos gay (StoneWall o ACTUP) que, usando al arte, pusieron en discusión el tema de la desatención generalizada a la epidemia del VIH/SIDA en Estados Unidos y de allí a la articulación de movimientos gay en el mundo entero.

Este origen y la permanente incidencia de la enfermedad a nivel global, y por tanto los fondos dedicados a su prevención y tratamiento, ha hecho que la mayoría de organizaciones gay enfoquen sus trabajos en el tema de salud sexual, para luego extenderse a otros derechos civiles.

Adrienne Rich (y Audre Lorde, Elizabeth Vasquez, Sandra Alvarez, Beatriz Preciado, en sus respectivos tiempos y lugares) contribuyen de forma rica y determinante a entender la complejidad de los lugares diferenciados de la diversidad. Rich explica que la falta de una estructura lesbiana legitimada, debido “a la privación de una existencia política” propia, por su “inclusión como versiones femeninas de la homosexualidad masculina” -al compartir el mismo estigma social- y la “falta de una comunidad femenina

coherente”, las llevan a hacer causa común con los homosexuales hombres (Rich, 1982:188-190).

El texto de Rich es especialmente enfático en señalar la diferencia fundamental entre el gay y la lesbiana con respecto a que, en el segundo caso, se suma al estigma homofóbico la condición subordinada de ser mujer. Y que, por tanto, las condiciones diferenciales, estructurales, institucionales y cotidianas con respecto a la imposición de la heterosexualidad obligatoria en el caso de las mujeres vienen dadas a través de un control mucho más fuerte sobre cuerpos y deseos.

Rich sugiere que estas imposiciones además han producido históricamente formas de resistencia y de relacionamiento entre mujeres que permiten criticar el sistema patriarcal y la permanente invisibilización del aporte femenino en sus diversas formas de existencia.

Las mismas lógicas pueden verificarse en el caso ecuatoriano, coincidiendo con lo descrito en el capítulo anterior y lo antes enunciado en referencia al desarrollo del activismo GLBTI en Estados Unidos me refiero al proceso progresivo de especialización y diferenciación de cada movimiento identitario. En el caso del activismo GLBTI ecuatoriano, la historia de su estructuración parte en los años 80, con colectivos “clandestinos” gays o mixtos que funcionaban de forma unificada bajo la identificación de “Gay”. Luego, durante los 90, las organizaciones transfemeninas, como Cochinelli o FEMIS, deciden organizarse y se consolidan varios otros movimientos con particular atención a lo trans en la última década<sup>49</sup>. Finalmente, según explica Sandra Álvarez de la Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas (OEML)<sup>50</sup>, a pesar de la permanente participación de mujeres, incluidas lesbianas, en organizaciones mixtas durante las décadas anteriores, no se acciona un movimiento lésbico sino hasta el 2002 (Álvarez, entrevista 2010).

---

<sup>49</sup> Datos obtenidos en entrevistas a Daniel Moreno y del documental *A imagen y semejanza*, de Diana Varas Rodríguez.

<sup>50</sup> Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas. Ver [www.oeml.blogspot.com](http://www.oeml.blogspot.com)

“La imposibilidad en el sentido común, incluso entre los profesionales de la salud, de concebir la sexualidad femenina más allá de la heterosexualidad da cuenta de lo eficiente que ha sido esta invisibilización anuladora”, comenta Sandra Álvarez (OEML)<sup>51</sup>.

Álvarez explica, además, la situación de cómo se genera al momento la opinión pública sobre la homosexualidad en los siguientes términos:

Mucha gente y muchos medios se lanzan a hablar de los homosexuales, pero no tienen un referente, no hay estadísticas, no hay estudios. El momento que una organización pretende investigar no hay recursos para hacerlo. (Álvarez, 2010)

Así, visibilizar existencias, nombrarlas, legitimarlas en su aporte son preocupaciones permanentes del activismo lésbico, que reivindica además esta largamente luchada postura del feminismo de salir de la sombra del patriarcado.

En estos lineamientos se generan las discusiones sobre si usar GLBTI o LGBTI, y las posiciones a veces inconmensurables sobre los procesos de activismo trans en Quito de los dos más importantes colectivos que trabajan directamente lo trans. Por un lado está la Asociación ALFIL, cuya historia se vincula directamente con lo gay y sus procesos de exigencia de derechos con principal preocupación en VIH/SIDA; y, por otro lado, el o las corrientes de orígenes trans-feministas como el Proyecto Transgénero, que busca actuar contra los mecanismos de prohibición del patriarcado.

Estas diferencias en afiliación tienen consecuencias palpables en las representaciones sobre lo trans de cada colectivo y las discusiones que surgen al respecto de las mismas. A continuación revisaremos una discusión virtual<sup>52</sup> sobre la identidad trans que evidencia y critica esta disputa:

*Rashell Erazo de ALFIL*: Las trans somos varones que renunciamos al privilegio de ser varones. Eso debe tener un castigo. El sistema machista dice que si renuncias a tu derecho de mandar y dominar entonces vas a ser dominado, porque te estás degradando a pertenecer al género débil. Entonces debes ser tratada igual o peor que una mujer (citada en VideoArte Ecuador).

---

<sup>51</sup> Publicación del 8 de julio de 2010 en <http://articulistasglbtecuadorianos.blogspot.com/2010/07/la-vision-de-la-sociedad-hacia-las.html> (irónicamente la palabra 'lesbianas' no alcanzó a ser parte del link de esta página).

<sup>52</sup> Recogida el 6 de junio del 2010 en [http://www.facebook.com/profile.php?id=513435529&v=app\\_2347471856](http://www.facebook.com/profile.php?id=513435529&v=app_2347471856)

Claramente, la declaración de Erazo propone que la categoría trans es solo válida para el caso de transfemininas, es decir de Hombre a Mujer. Vale anotar que a pesar de que ALFIL se define como una organización GLBTIH (H=heterosexual), su trabajo activista se centra mayoritariamente en el apoyo a transfemininas (HaM) de Quito. Aunque esto no cierra posibilidades o intenciones futuras de ampliar el espectro.

La respuesta del PT no se hizo esperar, y publica lo siguiente:

*Cuerpos distintos Derechos Iguales:* Algunas trans renuncian al privilegio de ser varones. Muchas otras no renuncian en lo más mínimo al privilegio patriarcal. Machistas las y los hay de todas las combinaciones sexo-genéricas. Machistas en tacones las y los hay por montones, independientemente del sexo en que hayan nacido.

He aquí la cuestión: La existencia trans, como toda existencia diversa, interpela. Pero una cosa es “interpelar” y otra muy distinta es “transgredir”. Abandonar privilegios masculinos es un acto de transgresión. Y transgredir es un acto de consciencia política que no está ligado per se, o de forma esencial, a ninguna identidad. (citada en VideoArte Ecuador).

De lo recién citado es posible inferir que el PT define lo trans más allá de identidades sexo-genéricas, lo que va de la mano con la política transfeminista a la que se adscribe este colectivo. Sin embargo, muchas personas que hemos trabajado con el PT cuestionamos los métodos de reclutamiento y las estructuras jerárquicas de dicho colectivo<sup>53</sup> en la medida en que sus dinámicas llegan muchas veces a ser autoritarias y poco horizontales, es decir patriarcales.

A continuación cito mi propio comentario en la citada discusión en Facebook, que evidencia mi posición crítica sobre las dinámicas jerárquicas referidas en el párrafo anterior:

*Samuel Fierro:* Igual, el ejercicio patriarcal no requiere de la presencia de un hombre, patriarcas de todos los géneros sobran. Está en su ejercicio, en la forma en que se relacionan con las demás, de cómo ejercen el poder que han gestionado por sí mismas o en nombre de otras, para posicionarse o posicionar en los lugares donde, aunque suene paradójico, se legitima su “transgresión interpelante”.

---

<sup>53</sup> Es de mi conocimiento que existe al menos una demanda en proceso por trata de personas contra el PT por haber ofrecido a un transmasculino extranjero venir al país a cambio de oportunidades legales, educativas y laborales que no se cumplieron. Otras personas trans y no trans a las que entrevistamos han manifestado su molestia por situaciones similares de incumplimiento de ofertas y uso abusivo del trabajo profesional o activista de personas por parte del PT.

En la puesta en escena, la diferencia entre aquello que no incide en la comodidad moderna y el acto que conmueve y moviliza está en cuánto no deja que su audiencia mire impávida, en cuánto arriesga de forma irreversible, no solo en la astucia con la que se juega al poder [Cft.Toro, 2009].

Volverse o ser, performar algo diferente a lo que fuiste, o te obligaron a ser, se justifica siempre dentro de un lugar que representa ganancia de algún tipo: satisfacción de deseo personal en su incorporación, beneficio económico, visibilidad política, un locus referencial más atendido o más victimizado... es todo jugar, con más o menos riesgo.

La joda está en quién legitima, desde dónde se valida y reconoce algo, incluso mediocrementemente construido. (citada en VideoArte Ecuador).

Aquí establezco mi postura crítica sobre la reproducción de dinámicas patriarcales, incluso dentro de los activismos que embanderan una lucha contra dicho sistema.

Finalmente, Filomena Suntaxi<sup>54</sup> (pseudónimo), explica cuáles son las consecuencias de la inconmensurabilidad de posturas y la discusión poco efectiva que tiene lugar en los campos de legitimación del conocimiento respecto al tema:

*Filomena Suntaxi:* Entonces habría que ver qué o quién valida ciertos posicionamientos, desde dónde se legitima el hablar por... Es una suerte de rincón, de arrinconamiento configurado por una relación permisiva y viciosa entre academia, activismos y medios de comunicación. Ni la academia logra hacer legibles, ni aplicables y menos aún democratizar sus discusiones, ni los activismos abren puertas a otros aportes sino se validan en pertenencias a rajatabla y ahí en ese gran divorcio entre quienes podrían mover la wevada [la cuestión] (academia y activismos)... aparecen los medios de comunicación a cagar [perjudicar] más la cosa. a aprovecharse de esa falta de acuerdo, desde una plataforma de difusión mucho más poderosa y con mayor alcance y repercusión no solo sobre la sociedad en general sino incluso entre los grupos por los que dicen hablar y trabajar la acad[emia] y los activismos... basta explorar un poco en los referentes de las trans: ¿qué guía más el cotidiano de las trans, la Butler o la Beyonce? ... (citada en VideoArte Ecuador).

Esta última intervención explica, en mucho, algo que ha sido preocupación permanente en todos los colectivos que he venido explorando (ALFIL, PT, Desbordes<sup>55</sup>): ¿Qué lenguaje ha de emplearse para lograr una real incidencia en la construcción identitaria, de consciencia política y de los procesos individuales de las personas trans en Ecuador y en la sociedad

<sup>54</sup> Comunicadora social, artista escénica y facilitadora de procesos de dislocación/identificación corporal en el taller para trans organizado por el Colectivo Desbordes y el Taller de Juguetería La Chiripa - que será analizado en el capítulo IV de la presente investigación.

<sup>55</sup> Aunque Desbordes no se define como un activismo trans-, su locus, desde el 'queer', discute permanentemente las ideas de trans-gresión, trans-ito, trans-formación y movilidad de las identidades frente a la norma y los cruces de la sexualidad con temas de clase y raza.



que niega sus derechos? ¿Cómo puede fortalecerse el proceso de discusión y re-proposición de lo que significa diversidad venciendo las actuales pugnas y diferencias?

Las diferencias no son, empero, solo políticas, sino que temas de clase también cruzan las fragmentaciones dentro de los espacios alternativos para personas diversas sexualmente. Por ejemplo, no solo es diferente el público de Malva Malabar<sup>56</sup> -que presenta shows en el cine OCHOYMEDIO<sup>57</sup> o en el Pobre Diablo<sup>58</sup>- que aquél de Daniel Moreno/Sarahí en el Teatro Drag Dionisios<sup>59</sup> -donde Daniel Moreno se la pasa el día entero preparando escenografías, vestuario, carpintereando, instalando equipos y maquillando a otros-. Sin desmerecer la calidad del trabajo de nadie, definitivamente las situaciones a las que se enfrentan para sostener su obra no es la misma debido, en parte, a la pertenencia de cada uno a grupos socioeconómicos diametralmente distintos.

En cuanto a los activismos, no falta quien evite participar en cualquier evento organizado por “gays corporativos”<sup>60</sup> o “radicales lesbianas”<sup>61</sup>. Ni qué decir de las críticas sobre quién “realmente” maneja los activismos trans. Mucho más graves son las acusaciones en cuanto a las estrategias empleadas para “reclutar” o mantener visibilidad mediante tener trans entre las bases<sup>62</sup>.

Además, la competencia por fondos externos y conflictos generados por eventos previos en la historia de estos colectivos repercuten en una permanente división que se hace evidente cuando en eventos como el desfile del orgullo GLBT “gay”, del 4 de julio del 2009 (coordinado por Equidad<sup>63</sup>), por ejemplo, colectivos como el PT no participaron por considerar que el evento representaba al corporativismo gay, mientras que la Asociación ALFIL presentó a Ñuca Trans como comparsa del evento. En este mismo año (2009),

---

<sup>56</sup> Personaje drag creado por León Sierra, quién estudió en Nueva York y es actualmente docente de la Universidad San Francisco de Quito, además de pertenecer a un reconocido círculo de artistas.

<sup>57</sup> Sala de cine alternativo/de culto, frecuentado por intelectuales con precios ligeramente más altos que otras salas.

<sup>58</sup> Café-Galería en el barrio de la Floresta, frecuentado por el circuitode intelectuales y artistas quiteño. Sus precios son bastante altos (aproximadamente el doble del costo de cafeterías menops prestigiosas)

<sup>59</sup> Ubicado en el centro de la ciudad, en la calle Manuel Larrea, en una zona considerada peligrosa por el alto índice de consumo de drogas y asaltos a transeuntes.

<sup>60</sup> Referencia utilizada por activistas del PT para criticar a las organizaciones gay.

<sup>61</sup> Términos utilizados por detractores del PT para criticar su posición política.

<sup>62</sup> Referencia a nota 52.

<sup>63</sup> <http://www.equidadglt.com>

Causana organiza su desfile nocturno por el orgullo LGBTI pero para lesbianas. De la misma forma, El Proyecto Transgénero y Confetrans (asociada al PT) se rehusaron a participar en la reina Trans 2009, convocado por la Asociación ALFIL-RedTrans, quienes por su lado tampoco asisten usualmente a eventos convocados por el PT.

Igualmente inusuales son los trabajos conjuntos entre lesbianas y gays, donde por lo general sus agendas apuntan en direcciones diferentes, pues mientras los activismos gays están principalmente enfocados a procesos relacionados con el VIH-SIDA (siendo esta temática su principal fuente de financiamiento), las reivindicaciones lésbicas se enfocan más a la lucha política feminista por un cambio en el paradigma patriarcal vigente<sup>64</sup>. La disputa entre lesbianas y gays se refleja en las instituciones Trans- de Quito pues, si bien se proponen como colectivos autónomos, tanto el Proyecto Transgénero como la Asociación ALFIL acusan a su símil de depender, en el caso de ALFIL del corporativismo gay (Kimirina); y, en el caso del PT de un discurso político generado desde el transfeminismo lésbico<sup>65</sup>.

Por lo antes dicho, los activismos diversos no pueden verse como un movimiento unificado, aunque su constante intersección se haga evidente en la permanencia de lugares (intersticios) “neutrales” en sus disputas y vinculantes en sus esfuerzos por buscar alternativas en sus lenguajes como son, por ejemplo Dionisios Arte/Cultura/Identidad y el relativamente reciente surgimiento de un movimiento ‘queer’ en la figura del colectivo Desbordes de Género@.

Este tipo de espacios, y el papel que juegan dentro de las políticas de géneros diversos, son, en sí mismos, temas para ser profundizados en investigaciones más ambiciosas que la presente; pero a manera referencial, y como un primer acercamiento al tema, es importante empezar a entender al activismo trans desde sus posturas fragmentadas y desde su producción escénico-política a manera de lugar común de creación y formación de activistas. Así mismo, es necesario considerar cómo el posicionamiento de un pensamiento ‘queer’ se sugiere precisamente en estos espacios intersticiales que podrían

---

<sup>64</sup> Para muestra comparar <http://www.causana.org/> o <http://oeml.blogspot.com/> (lésbico) con <http://www.equidadglt.com/> o <http://www.kimirina.org/> (gay)

<sup>65</sup> Un ejemplo de esta disputa se hace manifiesto en la respuesta emitida el 29 de marzo de 2007 (Transgéneros que discriminan a transgéneros) por el Proyecto Transgénero-CasaTrans a los motivos presentados para la no inclusión de CasaTrans en la Red Trans. Ver, <http://casatrans.tripod.com/noticias/>

facilitar una discusión más fluida entre las diferentes posiciones desde donde se disputa el activismo trans.

Para contextualizar esta discusión, propongo un breve acercamiento al movimiento activista Trans-Queer, partiendo de una narración cronológica correspondiente a mi acercamiento etnográfico a cada uno de los grupos investigados (PT, Desbordes, ALFIL). Trazaré su desarrollo histórico en base a material de primera mano y datos recolectados mediante trabajo etnográfico de campo, hasta llegar al presente histórico que viven los tres colectivos cuyo performance escénico criticaré en los siguientes capítulos.

Empezaré por el Proyecto Transgénero, rastreando el trabajo de Elizabeth Vásquez y su política transfeminista, para luego describir el proceso del activismo Queer de Desbordes de Género, según lo explica su directora, María Amelia Viteri. Finalmente, llegaré a la asociación ALFIL y su lidereza Rashell Erazo.

La mayor parte de los datos sobre el PT provienen de sus espacios web oficiales y de datos de campo. En el caso de Desbordes de Género, los datos salen de publicaciones académicas de María Amelia Viteri, de entrevistas con miembros y mi propia experiencia dentro del colectivo. El rastreo histórico de ALFIL se basa en entrevistas a Rashell Erazo y la narración testimonial sobre el proceso gay-trans en Quito hecha por Daniel Moreno de Dionisios: Arte/Cultura/Identidad, pues hay escasa información sobre ALFIL en otros medios. Una descripción histórica de cada colectivo permitirá situar su locus de enunciación y ayudará a explicar sus diversas puestas en escena.

Cabe anotar que los procesos artístico-políticos de estos colectivos se encuentran, desde sus orígenes, profundamente ligados con el trabajo de Daniel Moreno y Dionisios: Arte/Cultura/Identidad<sup>66</sup> que, desde finales de los 90, con la creación de un espacio artístico-político para los género-diversos, como es el Dionisios Café Teatro (drag), empieza a articular dinámicas de encuentro y los activismos LGBTI comienzan a buscar mecanismos para visibilizar problemas políticos que les afectan directamente usando artes

---

<sup>66</sup> Dionisios Arte/Cultura/Identidad es uno de los espacios con la más larga trayectoria en la producción cultural LGBT, siendo el único teatro drag de Quito funcionando desde 1998 -año de la despenalización de la homosexualidad en el país- que ha mantenido su café teatro como un espacio que acoge a colectivos gays, travestis, trans y queers como punto de encuentro de sus activistas. Daniel Moreno, su propietario, ha visto nacer y morir a la mayoría de grupos, fundaciones y colectivos de activismo sexualmente diverso.

escénicas y plásticas. Desde 2004, la formación de colectivos escénicos y de performance trans dan fe de un proceso sostenido de intenciones artístico-políticas que, sin embargo, no resuelve sus fragmentaciones internas como colectivos de diversidades sexuales. Claro ejemplo de lo dicho la demuestran agrupaciones como Transtango (narraciones transgenéricas escenificadas en tango), Acción-arte (performance político), Ñuca-Trans (danza folklórica trans), Sin Objeto Plausible (sketches teatrales con temas como VIH y transgenerismo), Reinas de la Tecnocumbia, Divas Trans de la Tecno-Cumbia, Desbordes de Género@ (colectivo académico/artístico/perfomático queer) y el continuo trabajo de artistas como Daniel Moreno o Cayetana Salao, entre otros.

### *Proyecto Transgénero: Cuerpos Distintos Derechos Iguales*

En 2009, inicié el proceso etnográfico en la CasaTrans del Proyecto Transgénero, donde tuve la oportunidad de conocer a Elizabeth Vásquez, Ana Almeida, el trabajo del colectivo y sus procesos activistas: la Patrulla Legal, el Programa de Capacitación y Entrenamiento Activista (irregular para entonces), los proyectos de Microempresas para Trans, los Diálogos Interculturales, las cenas Transfeministas y el proyecto artístico-escénico Transtango.

La CasaTrans del PT estaba ubicada en la calle Jeronimo Leiton 1180 y Av. La Gasca, en una zona residencial del centro-norte de Quito. Subiendo desde la Avenida América, por La Gasca, pasando el Seminario Mayor San José, el supermercado Supermaxi, la Escuela-Colegio católico Miguel del Hierro de las Hermanas Lauritas en la vereda derecha, y desde la América a la Leiton la vereda esta llena de comedores estudiantiles y peluquerías atendidas por personas trans y gays. A la altura del tercer semáforo a la izquierda y avanzando hasta media cuadra antes del acceso lateral norte de la Universidad Central del Ecuador, sobre el andén izquierdo estaba la CasaTrans<sup>67</sup>.

Visiblemente bien mantenida, y con un olor a cera fresca, la casa era evidentemente acogedora. Al ingresar, a la derecha estaban las gradas de acceso al segundo piso, donde se

---

<sup>67</sup> Es relevante referenciar las instituciones destacadas de la zona por que nos permite entender el escenario estratégico de posicionamiento del proyecto. Hay 2 instituciones religiosas tradicionales, alto tránsito de jóvenes universitarios y muchas peluquerías atendidas por personas trans y gays que además viven por el sector.

habían desplegado varios escritos de Elizabeth Vásquez sobre “Simetrías Subyacentes y Estéticas Alternativas”; a la izquierda, en la sala pintada de naranja, cuelgan una serie de fotos de la investigación histórica en torno a destacadas personas trans que Pamela Miño y Ana Almeida recopilaron. Al frente de la entrada se formaba un pasillo, entre una división con la sala cubierta de madera color vino y el resto del edificio; un pasillo empapelado con fotos, posters y comunicaciones del proyecto y organizaciones afines. A la derecha estaba el aula/sala de reunión donde se podían leer frases sobre identidad trans de participantes del proyecto; y, al fondo del pasillo, la puerta del baño con un letrero que invitaba a “dejar el género afuera”. A la derecha del baño estaba la entrada a la amplia cocina que servía también de comedor para las cenas y el diario. En el segundo piso de la casa habían tres dormitorios y un baño donde residían activistas durante su tiempo de trabajo con el PT.

Mi vinculación con el PT, desde julio de 2009, me permitió participar en una serie de eventos. Lo primero que coordinamos fue una sesión fotográfica con activistas (que al momento vivían en la CasaTrans) y artistas/fotógraf@s profesionales o aficionados invitado@s por convocatoria cerrada. Manuel Kingman, Juan Zabala<sup>68</sup>, Mayah Franco, Viviana Loaisa y Samuel Fierro<sup>69</sup> fotografiamos por varias horas a vari@s activistas del Proyecto, incluid@ su invitad@ británic@ y performer Joey Hateley<sup>70</sup>. Entre las activistas trans presentes destacan Nicole, quien había sido beneficiada con una beca para estudiar derecho en la UNAP, gestionada por el Proyecto Trans en 2007; Toala, transmasculino manteño que además era “madre”<sup>71</sup> de una niña de seis años; y, Alejandra “La Carnicera” Gender, transfemenina manabita, trabajadora sexual de “la Y” y talentosa dibujante y bailarina transfemenina que llevaba unas semanas vinculada formalmente al PT.

Luego, fui invitado a documentar dos encuentros políticos (cuyo proceso detallaré en el tercer capítulo): primero, el Diálogo Intercultural entre jóvenes Hip-hoppers de

---

<sup>68</sup> Kingman y Zabala eran compañeros maestrantes de Antropología Visual en FLACSO

<sup>69</sup> Estuvieron además presentes Leandra Macías (fotos de backstage), Ana Almeida y Elizabeth Vásquez, quienes no participaron como modelos para la sesión.

<sup>70</sup> <http://www.transactiontheatre.co.uk/>

<sup>71</sup> El mismo Toala se identificaba como madre de la niña. Siempre quedo pendiente la pregunta de si hubiese preferido ser llamado “el madre” de su niña. Pero ese aspecto de la vida de Toala estaba fuera de discusión en lo que su práctica activista se refiere.

reconocida trayectoria<sup>72</sup> y el PT, que serviría para coordinar un encuentro escénico entre Joey Hateley, performer queer británico@ invitado@ del PT, y la gente de la Casa del Gato Tieso (LadoSur). Y segundo, la invitación que realizó el colectivo madrileño “La Acera del Frente” al PT para unirse al esfuerzo mundial por la despatologización de lo trans, que desembocaría en la primera producción del “OctubreTrans” en Quito.

A mediados de septiembre de 2009 se dio una reunión entre el Grupo de Trabajo Geopolíticas y Prácticas Simbólicas La Tronkal<sup>73</sup> y el PT que contó con la asistencia de Christian León, María Fernanda Cartagena, Fernando Falconí (Falco), Edgar Vega y Samuel Fierro por parte de La Tronkal; y, Ana Almeida, Cayetana Salao y Elizabeth Vásquez del PT. En este encuentro, el colectivo “decolonial” de intelectuales reconocidos ofreció su apoyo a las iniciativas del PT. Así, varios miembros de La Tronkal acompañaron los eventos del “OctubreTrans” y, para noviembre, se organizó un conversatorio en la CasaTrans alrededor de la película argentina *XXY* con el fin de discutir el tema de la intersexualidad al que estaba prestando especial atención el PT desde la vinculación de Jorge Santana, el único activista intersex en el país.

Partiendo de este acercamiento se sostienen relaciones fluidas entre el PT y los participantes de La Tronkal que en años por venir se vinculan a instituciones como el Ministerio de Cultura, la Universidad Andina Simón Bolívar, la Secretaría de Cultura del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, el Centro de Arte Contemporáneo, entre otras.

Para septiembre de 2010, Joey Hateley regresa a Ecuador para el tercer intento del PT de generar un “matrimonio” transgresor (tras su fallida intención de casar a Cayetana Salao con Alejandra Gender en un primer momento y luego a Cayetana con Jéssica Correa, una transfemenina de sexo legal masculino, anunciado en febrero de 2010 como un

---

<sup>72</sup> LadoSur de la Casa del Gato Tieso(colectivo de hiphop), Disfray y Sapo de Quito, Guanaco MC de Ambato, Diana Avella de Colombia entre los más destacados.

<sup>73</sup> Grupo de trabajo interdisciplinario que reúne cineastas, artistas, investigadores, teóricos y críticos que trabajan desde distintas áreas del arte y la cultura. La finalidad del grupo es la reflexión crítica y la intervención política. Este colectivo busca incidir en el campo cultural local y translocal. Su producción dialoga con las teorías poscoloniales, el pensamiento decolonial y la crítica latinoamericanista desde el campo específico del acontecimiento simbólico. Su objetivo central es la intervención pública en los campos del saber, las artes, las prácticas culturales y la institucionalidad de la cultura ecuatoriana. Ver, <http://latronkal.blogspot.com/2009/10/la-tronkal-grupo-de-trabajo.html>.

matrimonio lésbico). Finalmente, con la venida de Hateley, este tercer intento propone otra figura donde un activista bisexual (antes heterosexual y hoy gay), se casa con Joey Hateley, quien performa<sup>74</sup>, para el evento, a un transmasculino gay.<sup>75</sup>

Aunque el potente juego de género planteado por esta última iniciativa se propone como transgresor, la fuerza discursiva de la unión, que también puede ser leído como una relación normada, entre una mujer biológica que gusta de hombres y un hombre biológico que opta por casarse y pretende incluso reproducirse con su pareja mujer, corre el riesgo de ser leído como una relación heterosexual donde, en cualquier caso, los roles de género no están claramente establecidos -ni siquiera como no conformismo-. Pues no podemos olvidar que dentro de las parejas heterosexuales “convencionales” los roles no se asumen, en la práctica y sentido común cotidianos de la sociedad normada, de forma tan radical como las representaciones generalizadas de orientación sexual y roles de género de los ideales heteronormados proponen<sup>76</sup>. Además activistas gay, como Andrés Buitrón,<sup>77</sup> critican fuertemente esta iniciativa, pues sienten que desdibuja y desestima el arduo trabajo realizado, para legitimar las uniones de hecho y el reconocimiento legal de las parejas gay en Ecuador.

#### Historia del PT

Elizabeth Vásquez, luego de transitar por FEDAEPS y FEMIS, continúa con su trabajo paralegal que desde 2002 da lugar a la formación de la “Patrulla Legal” que brinda asistencia itinerante a trabajadoras sexuales trans en varios lugares de Quito (La Y, o La Mariscal, como principales zonas de ejercicio del trabajo sexual transfemenino). Luego funda la CasaTrans (2004) como centro de operaciones y residencia activista para personas

---

<sup>74</sup> Escojo deliberadamente performar en su connotación teatral pues, a lo largo del trabajo queer de Hateley, los juegos entre masculino y femenino son frecuentes y difícilmente se puede afirmar en base a su obra que es solamente una mujer que vive como hombre o que – como en esta ocasión,- nos puede plantear la compleja imagen de ser un transmasculino (FaM) gay, pues en su trabajo critica también la existencia obligatoria de una identidad fija. Ver <http://www.transactiontheatre.co.uk/>

<sup>75</sup> Una entrevista a profundidad realizada por María Amelia Viteri a los involucrados en este performance puede hallarse en <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=442>

<sup>76</sup> Recordemos que Butler (2002) ya advierte la reiteración imperfecta de los roles de género en la performance cotidiana de todos sus practicantes normados.

<sup>77</sup> Abogado activista gay cuya gestión lo ha vinculado con los Centros de Equidad y Justicia, el Ministerio de Derechos Humanos y la Presidencia de la República en temas de Derechos Humanos y Equidad de Género. También ha trabajado en muchos de los casos de uniones de hecho entre personas del mismo sexo.

transgénero y, desde este lugar, articula un proceso que parte de un entendimiento de lo “trans-” como concepto ampliado que incluye de forma activa además de transfemeninas a transmasculinos, intersexuales y “trans-políticos” o “trans en el cabeza”; es decir, no-conformistas que desde diversas identidades de género busquen transgredir las normas del sistema sexo-genérico binario patriarcal y hegemónico. Su discurso está mucho más informado de los aportes del feminismo lésbico a la discusión del tema trans- y, desde este lugar, su preocupación por la búsqueda de diversos frentes para la subversión del sistema dan fruto en una serie de iniciativas como las de inserción, educación, formación política y producción cultural en diálogo con otros colectivos con los que, sin aparente relación, compartiera preocupaciones subyacentes comunes a nivel de discusión sobre derechos estéticos, identitarios y de acceso a espacios<sup>78</sup>.

En coherencia con las estrategias del feminismo a partir de los 70, el transfeminismo del PT busca visibilizar su discurso usando las artes escénicas. Desde 2004, en el PT se empiezan a desarrollar diversas iniciativas artístico-activistas, muchas de las cuales se dan como experimento discontinuo debido, fundamentalmente, al abandono o irregularidad de vari@s de l@s participantes o a las dificultades de sostener económicamente los procesos de capacitación escénica.

En 2004 se prepara y presenta el monólogo “No soy una puta cualquiera”, interpretado y coescrito por Shirley Valverde (actriz-activista transgénero y fundadora de la CasaTrans). En 2006, varias personas del PT relacionadas con el colectivo de performance “acción-arte” (Cayetana Salao-Alba Pons) participan en la campaña pública de denuncia de las “clínicas para homosexuales y lesbianas” en Guayaquil. Este mismo año se empieza a preparar Transtango que es, tal vez, la producción escénica más reconocida surgida desde el PT.

Durante una entrevista realizada en julio de 2009, Cayetana Salao nos comentó sobre el nacimiento de Transtango. Según Salao, su vinculación a las artes escénicas parte de su acercamiento al trabajo de Daniel Moreno en el Teatro Drag “*Dionisios*” que le

---

<sup>78</sup> Para una descripción de los procesos legales y educativos del colectivo, ver <http://proyectotransgenero.blogspot.com> o referir a los artículos de Elizabeth Vásquez <http://www.telegrafo.com.ec/busqueda.aspx?>; <http://www.telegrafo.com.ec/busqueda.aspx?q=ELIZABETH+V%C3%81SQUEZ&PageIndex=2> . También sobre el Proyecto Transgénero ver: Fierro, 2009 (en la bibliografía de esta tesis).



permitió cuestionar las posibilidades de representación a través del cuerpo y apreciar las posibilidades de la puesta en escena de lo cotidiano para explicar lo homosexual (gay, lésbico, trans) más allá del prejuicio normativo que la sociedad propone.

Luego, al conocer a Karla Pico (transfemenina esmeraldeña), a principios de 2006, empezaron a bailar “andarele” -baile tradicional afroecuatoriano, en el que el hombre simula una relación sexual con movimientos fuertes sobre la mujer que permanece tendida en el piso-, pues les parecía interesante la propuesta de representar dicha danza con una mujer travestida de hombre y una transfemenina en el rol de mujer. Karla conocía -nos cuenta Cayetana Salao- ambos roles y pudo enseñarle los pasos. Durante los repasos del andarele, Elizabeth Vásquez decide aplicar a la convocatoria a las olimpiadas gay de Montreal de julio del 2006 y, debido a lo particular del acto (pues no había antecedentes de parejas lesbo-trans o de “trans-subversión”), la propuesta fue aceptada y recibió el apoyo de una beca. Entre los requisitos de participación era necesario que la pareja participara en tres bailes: tango, vals vienés y un ritmo local del país de origen. Con ciertas dificultades, localizaron a un tanguero dispuesto a enseñarles, y este instructor les propuso la construcción de una coreografía en base a dos personajes: el “batero del puerto” y la “putita de cabaret”. Tres meses más tarde, se presenta por primera vez el dueto de performeras con dos piezas de baile durante una tertulia en “La Manzana de Eva”, un café lésbico auspiciado por la fundación Causana. Al final del evento, el colectivo recibió varias invitaciones a presentarse en otros eventos y, además, recibieron una paga que fue dada a Karla, quien seguidamente se desvinculó del colectivo frustrando tanto las presentaciones pactadas como la participación olímpica.

Tratando de continuar con el trabajo logrado, Elizabeth y Cayetana empezaron a buscar pareja para el tango y, mientras tanto, Cayetana empezó a entrenarse como Drag King y a trabajar en Dionisios, siempre vinculada al activismo del PT.

Para finales de 2007, Cosme/María Susana Córdova se une a Transtango por sugerencia de Elizabeth; Cayetana construye el guión de la propuesta con la que desde el 28 de julio de 2008, durante la celebración del orgullo gay, se ha trabajado la propuesta de “Transtango: Sociedad de Tango Transformista y Artes Escénicas”. Vinculándose de forma definitiva “a la máquina de guerra que es Elizabeth Vásquez” (Salao, 2009).

La influencia política de Elizabeth Vásquez trasciende el ámbito local quiteño y paralegal activista cuando se vincula como asesora en el campo legal de assembleístas de Alianza País<sup>79</sup>, varios de ellos provenientes del movimineto político Ruptura de los 25<sup>80</sup>, volviéndose Vásquez un referente fundamental en el tema de diversidades no solo por su columna del diario *El Telégrafo*, sino por su participación en la redacción de la Constitución vigente desde 2008, donde logra insertar el respeto a la identidad de género, diferenciada de la orientación sexual, como principio transversal de la Carta Magna<sup>81</sup>.

Para junio de 2009 se dan dos procesos paralelos: Salsa-Trans que nunca superó la etapa de aprendizaje de pasos; y, el colectivo teatral “Sin Objeto Plausible” que empezó (sin poder llegar a buen término) un proceso de formación artística-escénica en el Teatro del Cronopio, de Guido Navarro. “Sin Objeto Plausible” (en adelante SOP) estuvo conformado por personas transmascullinas, transfemeninas, travestis, e intersexuales (l@s asistentes más estables al proceso de formación fueron Nicole, Paty, Jorge, Alejandra, Toala, Coli y Shirley). Sin embargo, el proceso se suspendió por discontinuidad de l@s participantes, pero generaron pequeños montajes escénicos relacionados con VIH que se presentaron en diversos espacios durante los meses subsiguientes. Algunos integrantes de SOP cooperaron ya no como colectivo sino a manera individual (Jorge y Alejandra) en los eventos coordinados por Cayetana Salao en el “Octubre Trans”, como parte de la campaña internacional por la despatologización de lo Trans que tuvo lugar en diversos espacios de la ciudad de Quito; y, para diciembre de 2009, SOP tuvo una notable participación en el festival de Rock “Quito Fest”. En 2010, la actividad del colectivo disminuyó radicalmente y la atención que PT se redirigió a otros procesos. La falta de continuidad de las iniciativas “artísticas” del PT resulta, para algunos, cuestionable en la medida en que ninguna intenta consolidar procesos colectivos de largo aliento, tal vez por lo difícil de sostener la

---

<sup>79</sup> Partido de gobierno de la actual administración del presidente Rafael Correa.

<sup>80</sup> Grupo de activistas de varios campos, quienes logran notoriedad al cuestionar los 25 años de democracia en Ecuador mostrando fotografías de todo este período donde los actores principales son los mismos políticos de siempre. Ruptura de los 25 buscaba darse a conocer como un grupo emergente de políticos jóvenes, simpatizantes al tiempo con la propuesta política de Alianza País. Hoy son un grupo de oposición al gobierno de Correa.

<sup>81</sup> Previamente, Elizabeth Vásquez había ya logrado el reconocimiento del Estado de la diferencia entre sexo legal e identidad de género en el caso paradigmático de la ciudadana Luis Enrique Salazar (hoy Valeria Salazar, activista de ALFIL), donde forzó un reconocimiento de esta diferencia mediante la negación de la demanda en los mismos términos en la que ella hábilmente planteó los temas formales de Ley.

vinculación de activistas voluntarios comprometida a esa escala. En todo caso, puntualmente cumplen su meta de generar significativa visibilidad a una amplia gama de discursos relevantes al transfeminismo del Proyecto.

Por otro lado, esta “discontinuidad” del PT, que pareciera desplegarse como una diversidad de imágenes dispersas más que un conjunto de procesos a mediano o largo plazo, sin por esto perder su lógica, resulta más que válido cuando lo confrontamos con las ideas de Baudrillard (1989) sobre la seducción que depende de la capacidad atrayente de la apariencia como principal arma para descolocar la búsqueda de verdad profunda que se genera mediante el proceso de racionalización de las políticas sexuales (Baudrillard, 1989: 55-61).

El trabajo molecular y disperso del PT se puede ilustrar como un bombardeo permanente a las fisuras de la estructura patriarcal que no dan tiempo a ser sometidas al análisis y que progresivamente explotan la visibilidad de lo obvio (la presencia de trabajadoras sexuales transfemeninas en la calle y la constante violencia de la que son víctimas) para acentuar su propia visibilidad como organización y gestionar recursos, para luego encausarlos a temas de denuncia de lugares altamente complejos e invisibilizados o invisibles a la sociedad -como la situación de ausencia de identidad posible fuera del binario de personas intersexuales o la lucha silenciada de transmasculinos, cuya existencia y reivindicación ni siquiera se consideraban desde la lucha por derechos trans previo al esfuerzo del PT por problematizar su existencia y accesos a derechos-.

Es decir que, pese a su discontinuidad, la ruta del trabajo del PT ha sabido explotar distintos espacios de visibilización de problemáticas sobre la diversidad sexual, hasta llegar a poner sobre la mesa temas menos discutidos y más cercanos a las discusiones propuestas desde lo lésbico y transfeminista.

Lamentablemente, para mediados de 2010, Cayetana Salao se desvinculó del PT dando fin a Transtango y a todo proceso de producción escénica emprendido por el colectivo en estos últimos seis años<sup>82</sup>, aunque esperamos que con el apoyo que está

---

<sup>82</sup> Es importante anotar que “desvincularse” del PT generalmente no es una actitud absoluta pues muchas de las personas que han “salido” del colectivo, satelizan y colaboran esporádicamente con otras iniciativas del PT

gestionando con activistas del PT en instituciones como el Ministerio de Cultura y con el apoyo de colectivos de intelectuales relacionados al mundo de las artes (La Tronkal) se retomen o inicien nuevos procesos que crucen arte y activismo transfeminista<sup>83</sup>.

### *Desbordes de Género@*

Para el verano de 2009, el colectivo Desbordes de Género@ cumplió tres años de proceso como un esfuerzo para ampliar las fronteras de la academia, valiéndose de alianzas con las artes escénico-plásticas del teatro y el performance y la vinculación de activismos diversos para horizontalizar la producción de conocimiento. Desbordes inicia con la iniciativa de María Amelia Viteri de invitar a sus estudiantes de posgrado en FLACSO a explorar las diversidades sexuales “en carne propia”, mediante experiencias de travestismo y drag; es decir, de buscar transgredir la norma heterosexual falocéntrica moderna desde la experiencia personal y del cuerpo como proceso de traducción íntima de aquello que se discutía en su clases de claro corte queer.

Para el tercer año de la experiencia propuesta por Viteri, en coordinación con Daniel Moreno del Teatro Drag Dionisios, se planteó la conformación del Colectivo Desbordes de Género@, ya no solo como un taller experimental paralelo a la clase sobre teoría ‘queer’ que dictaba María Amelia, sino como colectivo abierto de intervención performática y discusión informada que invitaba a sus participantes a desbordar espacios, dislocando - mediante el performance- los lugares cotidianos y paralelamente organizar transgresiones dentro de las instituciones académica y de arte, que permitieran problematizar discusiones sobre identidades más allá del aula o la galería y en la vida de cada una de las personas vinculadas al colectivo.

Desde mi experiencia personal, Desbordes de Género@ se convirtió en el espacio idóneo para cuestionar mi propia construcción como hombre, heterosexual, de clase media, y mestizo con una profunda formación religiosa en la infancia, que había restringido mis cuestionamientos sobre sexualidad, cuerpo y deseos. La influencia de esta experiencia en

---

<sup>83</sup> Desde el 2012, con la iniciativa de La Marcha de las Putas, se consolida una relación ampliada con artistas de varias ramas y varios colectivos de diversa índole. Desde 2013 La Marcha de las Putas se reúne en el Centro de Arte Contemporáneo y en el Museo Interactivo de Ciencias de la Fundación Museos de la Ciudad (reconocido espacio de legitimación del arte Quiteño).

mi vida trans-formó, de manera irreversible, mi cotidianidad, haciendo de mi existencia un continuo devenir crítico que no solo dislocó la cómoda posición desde donde, hasta entonces, veía el mundo, sino que me permitió encarnar el activismo ‘queer’ como práctica de continua re-proposición de mi lugar dentro del sistema sexo-genérico, lo que, sin lugar a dudas, afectó no solo la forma de apropiar los conocimientos académicos propuestos desde mi proceso formal de educación, sino que me obliga a evaluar permanentemente la situación y los límites relacionales con los que tengo que convivir dentro de una sociedad cuya cita obligatoria de un “deber ser” legitimado por dicha norma media cada una de las actividades de las personas.

#### Historia de Desbordes de Género@

A partir de 2007, Desbordes de Género@ surge como una iniciativa en la Academia (FLACSO), que busca empezar a discutir el tema de las diversidades sexuales desde un enfoque ‘queer’. Según María Amelia Viteri, los dos proyectos arte-acción “políticos, artísticos y visuales” (“Drag” y “Desbordes”) surgieron como un paralelo a dos clases que, bajo la idea de ir “re-inventando cuerpos”, buscaban explorar:

formas en las cuales una combinación estratégica entre los espacios físicos del aula de clase y la universidad (Academia), el Dionisios: Arte-Cultura-Identidad (teatro Drag), la calle, las salsotecas tradicionales quiteñas, l@s activistas LGBT y l@s estudiantes de la maestría de Género y Desarrollo de FLACSO/Ecuador [y otras especialidades], emergen como mapas alternativos que habilitan negociaciones alternativas alrededor del género y la sexualidad en Quito. El teatro [y más allá de él, el performance escénico] se convierte en otra herramienta para pensar el cuerpo, la ciudadanía, la pertenencia, los cruces desde otras miradas. (Viteri, 2010:2).

Como lo describe María Amelia Viteri, la iniciativa surge de una discusión sobre la teoría performativa de Butler, “mientras explorábamos los significados, posibilidades y limitantes al analizar el género como un performance entendido más allá del mundo del Drag” y de cómo, al ser la performatividad una posibilidad de dotación de nuevos significados, no debe ser reducida a un performance (Viteri, 2010:4). Parfraseando a Alcázar, Viteri nos propone: “en este marco, el cuerpo es tanto herramienta como producto... [convirtiéndose] en significado y significante, en objeto y sujeto de acción”(Alcázar en Viteri, 2010).

En el texto en que describe la experiencia de la conformación del colectivo Desbordes de Género@, María Amelia Viteri (2010) continúa una discusión que ha venido

sosteniendo por varios años sobre las posibilidades de apropiación y movilidad del término ‘queer’ en contextos distintos al de la clase media norteamericana; y, en la página siete de su texto arriba citado lo discute en los siguientes términos, resumiendo el sentir de quienes participamos en el colectivo y de nuestro entendimiento alrededor de identificarse como activista ‘queer’:

Son varias voces al unísono y en constante tensión las que permiten desestabilizar así sea momentáneamente -o en un proceso de camino y retroceso- lo que entendemos como ‘nuestro cuerpo’. Es decir, al transitar de múltiples e inesperadas formas, ‘queer’ convoca una posibilidad rizomática (Deleuze y Guattari, 1987) y polivocal (Bakhtin, 1981) en donde sus usos y significados están sujetos a constantes cambios, conforme varía tanto el marco referencial como el lugar desde donde hablamos (Viteri, 2010:7).

Y es que, como indicábamos en páginas anteriores, la identificación ‘queer’, aunque incrementa su penetración día con día, es permanentemente disputada en su lucha por movilizarse desde la marginalidad, aprovechando lo descrito por Viteri, citando a Giroux: “las fronteras de nuestras diversas identidades, subjetividades, experiencias y comunidades nos conectan más que nos separan, particularmente cuando dichas fronteras están continuamente cambiando y mutando bajo las dinámicas de la globalización” (Viteri 2010:10).

La denuncia que logra Desbordes de Género@, desde el aglutinamiento de voces y representaciones desde loci ilegítimos, busca ampliar la discusión a temas de raza, clase y etnicidad pues éstas permean todo aspecto de la vida cotidiana de la sociedad ecuatoriana cuando se trata de cuerpos, como bien lo explica Viteri. Y la posibilidad de concebir nuestro trabajo como laboratorios lúdicos ha permitido que busquemos proponer espacios de diálogo que problematicen la potencialidad del juego como herramienta de construcción, deconstrucción, dislocación, identificación y resignificación de las identidades donde, citando a Lancaster, “el juego se convierte en la identidad lo que el sentido es al cuerpo: nos sitúa y nos orienta, pero también va más allá y nos excede”. Desde este enfoque surge el taller de juguetes convocado por Desbordes y La Chiripa que se analizará en el tercer capítulo.

La vinculación de Dionisios Arte/Cultura/Identidad con Desbordes de Género@ ha permitido también explorar, desde los cuerpos, las posibilidades del performance artístico

y, además, ha ubicado nuestro trabajo bajo un posicionamiento sin adscripciones ni obligación de alinearnos con uno u otro proceso político (trans-gay o transfeminista), sin estar envueltos, aunque sí afectados por las disputas lamentables que se dan en el activismo GLBTI dentro y fuera del Ecuador. Desbordes de Género es, entonces, el fruto de la semilla que por varios años Daniel Moreno y María Amelia Viteri han logrado cultivar desde su quehacer artístico-político (Sellars, en, Viteri, 2010:11).

En el caso del colectivo Desbordes de Género su trabajo ha ido ganando más y más espacio desde su visibilización como proyecto Drag (2007) a través de la “toma de la FLACSO” que tuvo como escenarios algunas paradas del Servicio Integrado del Trolebús, en Quito; y, los edificios de la universidad con el fin “de habitar los varios espacios que ocupamos diariamente en la institución, interactuando con las personas en el ascensor y en las varias oficinas, desde esta otra estética leída como otro género”, explica María Amelia Viteri. Esta acción fue discutida en un foro/debate dos meses después, en FLACSO, donde principalmente se cuestionó la vigencia del término ‘queer’ dentro del activismo GLBTI.

Al año siguiente, y sobre la base sentada durante 2007, el Proyecto Desbordes (2008) buscó ir más allá y se propuso la incursión en salsotecas y otros espacios de encuentro en Quito, con una “intervención política articulada en un performance de baile para, partiendo del espacio hetero-normativo y binario de la salsa, cuestionar la exclusión de las personas no hetero-normadas en los espacios públicos de socialización (productivos, reproductivos, o de esparcimiento)”, que Viteri resume así:

En un tipo de “happenings”, Desbordes torna visible la maleabilidad de los cuerpos al tiempo que estos cuerpos se convertían en un llamado de atención al resistirse a ser naturalizados a partir de órganos genitales que a su vez adscriben un sinnúmero de representaciones y juicios de valor (Viteri, 2010: 9).

Estas intervenciones tuvieron seguimiento en el grupo “Juego de Puñales”, que buscó problematizar su accionar desde lo lúdico y organizó un segundo foro-debate bajo el mismo nombre que fue coordinado transnacionalmente por María Amelia Viteri y que tuvo lugar en FLACSO/Ecuador (Viteri, 2010:10).

El registro fotográfico (Francois Lasso) del trabajo realizado desde 2007 empezó a circular en plataformas virtuales sobre arte contemporáneo como “Experimento Cultural” y,

para junio de 2008, se organizó una instalación fotográfica/multimedia/performativa denominada “Re-pensando el Binario”.

Para 2009, ya constituido bajo la figura de colectivo Desbordes de Género@<sup>84</sup>, se inauguró y cerró la muestra ‘Desbordes: Repensando Nuestros Cuerpos’ en Dionisios: Arte/Cultura/Identidad con performances de arte acción en tres escenarios continuos. Para julio, Desbordes de Género@ desfiló en el ‘Orgullo LGBTIQ’; y, en septiembre y octubre, se realizaron dos prelanzamientos del video documental “Cuerpos/Fronteras: La Ruta” en el marco de la Cumbre de Migraciones en FLACSO/Ecuador y en el Departamento de Antropología de la American University en Washington DC, durante la Semana Anual de Antropología Pública.

Desbordes apoyó durante octubre 2009 la iniciativa del ‘Octubre Trans-’ por la despatologización de lo trans<sup>85</sup>. Para el mes de diciembre, Desbordes de Género@ participó en un programa de radio: “Somos Sexuales”, organizado por la fundación Causana.

En febrero de 2010, Desbordes de Género@ participó en la creación del video colectivo “Cadáver Exquisito”, organizado como parte del programa Cuarto de Proyectos de Arte Actual/FLACSO, en Quito. Sesenta y dos videos provenientes de más de cinco países conformaron este corpus de imágenes en movimiento, que son el resultado de la colaboración de artistas de Ecuador, Francia, Italia, Alemania, España y Chile.

Desbordes de Género@, además, acompañó a Daniel Moreno en la celebración de los doce años de Dionisios: Arte/Cultura/Identidad con un montaje teatral que formó parte de los eventos de aniversario del Teatro Drag Dionisios.

En marzo, el documental *Cuerpos/Fronteras: La Ruta* fue invitado por las Facultades de Estudios de Mujeres, Ciencias Sociales, Anthropología y Estudios Afro-Americanos de CUNY (City University of New York) a su exhibición, seguida de un foro con activistas Latinos LGBTQ-A (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans, Queers, Aliados) y activistas feministas tanto de Nueva York como de Washington D.C., para posteriormente ser presentado en un encuentro en el Centro Comunitario de Long Island, en Nueva York y ser proyectado en dicho centro, seguido por un foro y preguntas y respuestas con la

---

<sup>84</sup> Los datos referidos a continuación provienen de la pagina web oficial del colectivo: <http://www.desbordes.org>

<sup>85</sup> Profundizaremos sobre esta iniciativa en el tercer capítulo.



comunidad. El evento contó con la participación de académic@s del área de Nueva York, como también de activistas LGBTQ fomentando puentes y discusión entre activismo y academia, género, feminismo, estudios 'queer' y LGBT.

Durante el mes de abril se publicó “*Los años viejos y las viudas: ¿negociaciones del orden sexual?*”, de Gloria María Minango Narváez, miembro del colectivo Desbordes de Género@ y tuvo lugar el lanzamiento de la página web del colectivo dentro del marco del Día Internacional de las Mujeres, a cargo del Programa de Género de FLACSO/Ecuador. Durante este evento se realizó un performance que incluyó una transformación en vivo de Daniel a Sarahí, participación del colectivo encarnando a l@s meser@s y concluyó con la participación de María Amelia Viteri, desde Washington D.C.

Paralelamente, en la New School for Social Research María Amelia Viteri fue invitada a presentar la experiencia del Colectivo en la Conferencia "Politically Queer: Social In(queer)y and the University", y, el documental *Cuerpos /Fronteras: La Ruta* participó en las Jornadas Transfeministas de Barcelona, gracias a la colaboración de Leticia Rojas y Vicky Aguirre.

En abril, la revista *Vistazo*, de Ecuador, entrevistó a la directora del colectivo, María Amelia Viteri, acerca del tema 'queer'<sup>86</sup>. Y, para mayo, *Cuerpos/Fronteras: La Ruta* se presentó en la Universidad de Maryland gracias a la invitación del Programa de Estudios de Mujeres, Mientras que en Ecuador el colectivo Desbordes de Género@ participó en la campaña de concientización contra la homo/lesbo/bi/trans/interfobia, organizado por Dionisios: Arte/Cultura/Identidad y el colectivo LotoBlanco. Los “desbordados” Samuel/Ch@gr@ y Juan/HuAng perfomaron en el escenario para visibilizar las agresiones homofóbicas públicas y los diagnósticos patologizantes que aún se dan en la ciencia médica y siquiátrica. La campaña se realizó en conmemoración al Día Mundial de la Lucha Contra la Fobia de Género.

Durante los meses de abril y mayo de 2010 se coordinó y llevó a cabo el Taller de Juguetería y Corpo-política para personas Trans y Queer, convocado por Desbordes de Género@ y el Taller de Juguetes “La Chiripa”, de Carolina Ganchala. Este proceso se discutirá en el tercer capítulo de la presente tesis.

---

<sup>86</sup> <http://www.vistazo.com/ea/vidamoderna/?eImpresa=1024&id=3249>

Para junio de 2010, Desbordes de Género organizó una presentación multimedia “El Papi del Barrio”, que incluyó video, posproducción y performance en Dionisios como parte de la “Fiesta Arcoiris” enmarcada en las celebraciones del ‘Orgullo GLBTIQ-A 2010’, en Quito. “El Papi del Barrio” buscó visibilizar la violencia de género inherente a los festivales de belleza femenina, como los concursos de “camisetas mojadas”, emulando dicho evento, pero con hombres para cuestionar los correspondientes roles binarios involucrados. Mientras tanto *Cuerpos/Fronteras: La Ruta* fue seleccionado para participar en el festival de cine *CINEMAROSA* en el Museo de Artes de Queens (QMA) en Nueva York.

Como parte del mes del ‘Orgullo GLBTIQ-A’, Hu-Ang presentó nuevamente en Dionisios su trabajo fotográfico y de posproducción que documenta la tradición de las ‘Viudas de Año Viejo’ en el sur de Quito, desde 2005 hasta 2007. El colectivo fue además invitado a Guayaquil a participar en un evento, el 16 de junio, en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Su presentación incluyó un sketch (“Las doncellas no son como los pintan”, que cuestionó las construcciones narrativas genéricas de películas clásicas y ochenteras americanas), la presentación de la página web: [www.desbordesdegener@.org](http://www.desbordesdegener@.org) y una revista musical Drag de Sarahí que fueron muy bien recibidas por el público.

En julio, y sobre el escenario montado para el cierre del ‘Desfile del Orgullo Diverso’, se presentó “Más de una vez al año no hace daño”, propuesta escénica que visibilizó la costumbre ecuatoriana de travestismo masculino que tiene lugar a fin de año para promover la idea de la maleabilidad de los cuerpos y la importancia de trascender las restricciones de roles de hombre/mujer.

Debido a los válidos esfuerzos por traer a la discusión pública el tema de las diversidades mediante ejercicios escénicos de cuestionamiento a la norma heterosexual, el trabajo de Desbordes de Género@ se ha conectado rápida y estratégicamente dentro de las articulaciones de lo GLBTIQ-A. Sin embargo, han surgido discusiones dentro del mismo colectivo Desbordes en referencia a la crítica a los procesos patriarcales o heteronormados dentro de las colectividades diversas. Las diferencias en estas opiniones han resultado incluso en la desvinculación de miembros, por considerar que Desbordes de Género@ no

debe criticar procesos de activismos de los que no ha sido parte, o con cuyas identidades no se identifican sus miembros<sup>87</sup>. Surgiendo la pregunta crítica de “¿hasta dónde las acciones emprendidas por Desbordes de Género@ han sugerido la transgenerización de la escena LGBTI local, y han logrado problematizar no solo la lógica binaria que contrapone hetero versus homo sino la misma lógica que fragmenta lo LGBTI y enfrenta lo lésbico con lo gay, a las trans femeninas con los gays, lo lésbico vs lo trans masculino y lo lésbico versus lo trans femenino? Límites a los que, al parecer, todavía no se considera unánimemente apropiado cuestionar entre los activistas Queer de Desbordes de Género@.

Finalmente, los cuestionamientos internos en Desbordes de Género@ también han sugerido la necesidad de ampliar su acción a espacios menos “seguros”; es decir, que visibilicen discusiones más allá de los círculos habituales de consumo de discursos sobre diversidad.

#### *Asociación ALFIL*

Mi primer acercamiento al trabajo de ALFIL fue indirecto, a través de una copia de su video “No Estamos Solas” que distribuyó Daniel Moreno durante una reunión de Desbordes de Género@ en Dionisios: Arte/Cultura/Identidad. Detallaré las discusiones y análisis de esta producción, y sobre Ñuca Trans, en el tercer capítulo.

Desde el ‘Desfile del Orgullo Diverso’, el 4 de julio del 2009, Desbordes de Género@ coincidió con colectivos que también planteaban diversas formas de producción cultural en la escena LGBTI, entre esos la Asociación ALFIL que participó en el desfile con Ñuca Trans, grupo de baile folklórico andino conformado por mujeres trans. Posteriormente, ALFIL organizó la elección de la Reina Trans 2009-2010<sup>88</sup>, el 18 de diciembre de 2009, en la ciudad de Quito, con el auspicio de Corporación Kimirina, OEML, Coalición de PVVS, Dionisios: Arte/Cultura/Identidad y empresas amigas<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Como criticar el concepto de “orgullo gay” en el caso puntual de la intervención en Guayaquil.

<sup>88</sup> Ver <http://www.youtube.com/watch?v=vHfDG7Hn3OI&feature=related>

<sup>89</sup> Entre las empresas destacadas, podemos mencionar la labor realizada por Lobanna Basar Mix, Studio de Fernando Peluquería, Jaime Peluquería, Hotel Reina Isabel, Saj Gourmet, Fenix Digital Desing, 2.8 Studio Fotográfico.

En marzo de 2010, empezamos los preparativos del Taller de Juguetes para Activistas Trans y Queer, convocado como parte de esta tesis con la participación de Desbordes de Género@ y el Taller de Juguetes “La Chiripa”. Rashell Erazo, de la Asociación ALFIL, encabezó la difusión del evento entre personas trans, siendo éste el primer trabajo coordinado entre ALFIL y Desbordes de Género@. Los detalles de este taller serán discutidos, de igual manera, en el tercer capítulo del presente trabajo.

#### Historia de ALFIL

Según Daniel Moreno, a finales de los 80 se forma el colectivo activista SOGA. Luego de años de trabajo se desarticula, dando lugar a la formación de FEDAEPS, quienes lograrían su mayor visibilidad luego del encarcelamiento de decenas de personas trans en Cuenca. Acontecimiento que desencadenó la lucha por la despenalización de la homosexualidad (derogatoria del Artículo 516 del Código Penal) en 1997 y la inscripción del derecho a la no-discriminación en la constitución de 1998. Luego de este momento histórico, se articularían una serie de activismos que, de manera diferenciada, empezarían a pugnar por diversos reconocimientos a nivel político; y, por supuesto, a buscar financiamiento para sus diversas luchas. FEDAEPS es criticada por la forma en que administra sus fondos y por cómo sus bases terminan siendo usadas como “peones de ajedrez” para el beneficio de unos pocos líderes. De este reclamo surge, en 1999, la Asociación ALFIL como un grupo de personas gays enfocadas en la lucha contra el VIH/SIDA. Este colectivo empieza a reunirse en las instalaciones de Dionisios: Arte/Cultura/Identidad, convocando a gays que criticaban el ser siempre peones (de ahí que escogieran llamarse ALFIL, por la connotación de ser piezas más activas en la consecución de sus derechos).

Posteriormente, y contando con el liderazgo de Elizabeth Vásquez, ALFIL empieza a abrir su abanico hacia otras diversidades y capta a algunos activistas que estaban saliendo de FEMIS<sup>90</sup>, organización que procuraba mejorar las condiciones sociales, legales y de salud de personas transexuales y transgénero. Las personas disidentes de FEMIS estaba Rashell Erazo (quien en ese tiempo estaba en el proceso de salir del closet y recientemente vinculada a FEMIS como personal de oficina). La vinculación de ex-miembros de FEMIS

---

<sup>90</sup> Ver (en Inglés)<http://www.hivos.nl/english/community/partner/10008900>

genera conflicto y divisiones dentro de ALFIL y el grupo, en su configuración inicial, se disuelve, según nos comentó Daniel Moreno.

Elizabeth y Rashell aprovecharon entonces este momento de conflicto dentro de ALFIL para enfocar el trabajo del colectivo hacia el tema trans-; sin embargo, sus diferencias de opinión sobre lo que incluía y no lo trans terminaron en la desvinculación de Elizabeth en 2004, año en el que se empieza a organizar el Primer Congreso Transgénero<sup>91</sup>, que tendría lugar en noviembre de 2005<sup>92</sup>.

Vásquez decidió formar el PT con un entendimiento de lo trans que no se limitaba a travestismo o transexualismo de hombre a mujer; y, Rashell se quedó al frente de ALFIL reclutando a varias mujeres trans antes de FEMIS, buscando acceso al apoyo de organizaciones internacionales como Hivos, enfocando el trabajo de la Asociación ALFIL a la reivindicación de derechos de, principalmente, transfemeninas y su atención fundamental alrededor del tema VIH-SIDA.

El trabajo de Rashell se posicionó en conjunción con la fundación Kimirina, organización gay que funciona con fondos extranjeros para programas de prevención y asistencia sobre VIH y con ese financiamiento gestionó la mayor parte de sus programas, incluyendo la logística de Ñuca Trans y las Reinas de la Tecnocumbia (trans).

El principal accionar de ALFIL, dentro de la producción cultural es Ñuca Trans, un grupo de danza folklórica, integrado en su totalidad por transfemeninas con activa participación y reconocimiento dentro de los activismos LGBTI. La trayectoria de Ñuca Trans incluye más de 18 presentaciones e invitaciones a eventos organizados por instituciones internacionales, como la Misión del PNUD, trabajo en hospitales y barrios. El grupo Ñuca Trans se formó en 2008 y, para fines del 2009, amenizó<sup>93</sup> la elección de la Reina Trans, organizada por ALFIL. En el 2010, ha intervenido en dos importantes eventos celebratorios en el teatro Dionisios<sup>94</sup>: el décimo primer año de activismo de este espacio de

---

<sup>91</sup> Según entrevista con Rashell Erazo, 25 de junio de 2010.

<sup>92</sup> Sobre el Primer Congreso Transgénero en Ecuador, ver:

<http://www.youtube.com/watch?v=ppIBAAkIkvA>

<sup>93</sup> Junto a las Reinas de la Tecnocumbia -también de ALFIL-.

<sup>94</sup> Dionisios: Arte/Cultura/Identidad es uno de los espacios con la más larga trayectoria en la producción cultural LGBT, siendo el único teatro drag de Quito, funcionando desde 1998 -año de la despenalización de la homosexualidad en el país- y que ha mantenido su café-teatro como un espacio que

arte y formación; y, el show preparado el 17 de mayo en contra de la trans/lesbo/homofobia. También, éste es su segundo año participando en el ‘Desfile del Orgullo Diverso’, convocado por Equidad<sup>95</sup> y la Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas<sup>96</sup>.

### **De los límites del trabajo activista**

A pesar que estos tres colectivos (PT, Desbordes de Género y ALFIL) se proponen como incluyentes, sus esfuerzos hallan, por cierto, límites. Las áreas de interés de su trabajo y los públicos a los que enfocan sus actividades dicen mucho de su cercanía ya sea 1) al activismo gay y al tema VIH en el caso de ALFIL; 2) a las preocupaciones de visibilización, participación e intervención política-legal de los genero-diversos en el caso PT, más cercano a las agendas del activismo lésbico o 3) a la crítica ‘queer’ hecha por Desbordes de Género, que surge del interés académico en el tema de diversidades sexuales y todavía acciona principalmente desde ese exclusivo espacio. Nos parece que estos lugares diferenciados hacen evidente cómo las lideresas de cada colectivo ejercen influencia en el entendimiento que cada grupo tiene de su lugar dentro del activismo de diversidades sexuales y de cómo esto se representa en su definición de lo trans-.

A pesar de todos estos esfuerzos por visibilizar el tema trans-, su efecto sobre el cotidiano no resulta suficiente pues, tomando en cuenta que las personas trans son mayormente transfemeninas y que éstas se encuentran generalmente limitadas a un mercado laboral en las áreas de cocina, peluquería y trabajo sexual, cuyos horarios tienden a depender de la afluencia de clientes más que de un horario fijo; su disponibilidad de tiempo para dedicarlo a actividades artísticas y políticas se ve reducido a fines de semana y noches (incluso con límites de horarios). Los pocos transmasculinos e intersexuales resultan más invisibles aún si sus posiciones políticas restringen su participación en eventos o procesos que no se dan desde los espacios autorizados por quienes dirigen los colectivos activistas a los que se adscriben. Además, la producción artístico-cultural no es usualmente

---

acoge a colectivos gays, travestis, trans y ‘queers’ como punto de encuentro de sus activistas. Daniel Moreno, su propietario, ha visto nacer y morir a la mayoría de grupos, fundaciones y colectivos de activismo sexualmente diverso.

<sup>95</sup> Fundación activista gay de mayor reconocimiento y trayectoria en Quito. Ver [www.equidadglbt.com](http://www.equidadglbt.com)

<sup>96</sup> Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas. Ver [www.oeml.blogspot.com](http://www.oeml.blogspot.com)

vista como una forma de lograr beneficios inmediatos para personas cuyo día a día gira bajo la preocupación permanente de generar recursos económicos o beneficios tangibles conectados con asuntos de salud y derechos.

Espero se haya hecho evidente, en el presente capítulo, que la producción visual y escénica de los colectivos que discuten la temática trans- ha sido bastante fructífera. Sin embargo, quiero recalcar que dicha producción ha estado también limitada a ciertos espacios de consumo, sus beneficios han sido mucho más evidentes en la legitimación de sus lideresas dentro de círculos de legitimación y las posiciones políticas encontradas también han constituido límites dentro de su alcance o penetración fuera de dichos círculos.

De todas maneras, el esfuerzo constante, multilateral y diverso en sus procesos ha atraído innegable atención. Siendo su provisionalidad en el establecimiento de diálogo, coherente con lo sugerido por Kester alrededor de las estéticas relacionales. De igual forma, su dispersión y funcionamiento fragmentado resuenan en los espacios artísticos como un bombardeo que deja atrás la discusión de la forma o el prestigio de la sala para lanzarse, mal o bien, a transgredir espacios o interpelarlos, aprovechándose del poder seductor de la imagen de la que habla Baudrillard, tentando a los artistas a opinar desde su producción y desubicando lo académico cuando se reconocen nombres de la jerga que antecedieron a aquellos legitimados por la biblioteca de Babel (conf. Vásquez, 2010) y se disputan los significados de emergentes apropiaciones en un esfuerzo que pareciera reflejar la situación molecular o rizomática descrita por Deleuze (1987), desbordando frentes, confundiendo identidades desde cuerpos distintos, recuperando y reinventando raíces como Ñuca Trans (ñuca significa propio). En fin, trans-citando críticamente las identidades en permanente movilidad y disputa, cuirisando/queerisando, trans-mutando.

En el siguiente capítulo buscaremos explorar dos producciones de cada uno de los colectivos arriba descritos, con el fin de brindar al lector una perspectiva crítica sobre el tipo de producción hasta ahora generada, sugerir elementos que permitan analizar con una mirada crítica y discutir el manejo de la representación de lo trans/queer en Quito.

### CAPÍTULO III

#### EJERCICIO DESCRIPTIVO DE PRODUCCIONES CULTURALES, ENTEVISTAS Y AUTO-ETNOGRAFÍA

La imbricación de narraciones subjetivas con conceptos teóricos y discusiones planteadas que emplearé en adelante se propone como un diálogo que busca evidenciar el permanente proceso de producción intersubjetiva implícito en el encuentro entre el investigador y los diversos actores en sus campos. Asumo la presente exploración como una ubicación discursiva, como espacio de redescubrimiento y conexión con mi pasado, raíces y contexto; como un locus de enunciación (Hall 1997:1985).

Mucho de lo que describiré a continuación se basa en mi transitar, y la narración que desarrollo a partir del mismo, parte de las experiencias vividas que al ser narradas dan forma a la experiencia, de tal manera de que mi yo (self) y la narración se plantean como uno (Orchs Capps, 1996:19).

La localización de mi discurso, mi posicionamiento no puede describir los datos estudiados sin cargarlos de subjetividad. Como explica María Amelia Viteri, citando a Narayan:

*By situating ourselves as subjects simultaneously touched by life-experience and swayed by professional concerns, we can acknowledge the hybrid and positioned nature of our identities. Writing texts that mix lively narrative and rigorous analysis involves enacting hybridity, regardless of our origins. (en Viteri, 2004)*

*Al situarnos como sujetos simultáneamente tocados por experiencias vitales e influenciadas por preocupaciones profesionales, podemos reconocer la naturaleza híbrida y posicionada de nuestras identidades. Escribir textos que mezclan narrativas de vida y riguroso análisis envuelve representar hibridación, independientemente de nuestros orígenes (en Viteri, 2004).*

El presente capítulo busca narrar/analizar cinco producciones puntuales de los colectivos trans y queer a cuya historia atendimos en el capítulo anterior -PT(2), DESBORDES (2) y ALFIL(1)-. El criterio de selección de los productos puntuales se asocia con el haber podido atestiguarlos personalmente desde su negociación hasta cuando se llevan a cabo en su puesta en escena, excepto en el caso de ALFIL, cuyo trabajo describo desde la coincidencia en espacios escénicos y el trabajo etnográfico inicial de acercamiento al



colectivo. Los cinco procesos de producción serán discutidos a la luz de las herramientas planteadas en el marco teórico de la presente tesis y de algunas de las preguntas que se han generado a lo largo de este texto.

El revisar los fundamentos teóricos planteados me permite reflexionar, en un ejercicio de auto etnografía, sobre los eventos vividos de forma activa durante mi investigación, además de problematizar hasta dónde los ejercicios puntuales planteados por estos activismos se acercan a las proposiciones teóricas que enmarcan mi argumentación de verlos como tráficos entre los campos que he procurado describir en su relación acotada con el tema trans-/Queer (academia, activismo y arte), cuestionando de paso las dinámicas alrededor de estas producciones con el fin de traer atención hacia su lugar dentro de la economía de las representaciones propuestas desde cada colectivo.

Uso con frecuencia el concepto de “forma” en la acepción propuesta por Bourriaud, es decir, como la intersubjetividad procesual que se genera en el encuentro con un Otro y que interpela las estructuras en la proposición de nuevas formas de interacción social escapando de la superficialidad de las visualidades espectaculares para cuestionar las dinámicas de comunicación y reproducción de estructuras excluyentes.

Para este análisis emplearé además, el concepto teórico de “seducción” citando a Baudrillard (1975), pues da cuenta de mi sentir concerniente a mi acercamiento al activismo Trans-Queer y aporta a la discusión del uso efectivo de representaciones que provienen de una estructura fragmentada, que trafican entre campos y mercados de consumo y despiertan atención mediática a las discusiones planteadas en oposición a discursos naturalizados mediante su cita dislocada más allá de su acoplamiento o alejamiento de los parámetros que establecen los criterios teóricos del arte contemporáneo citados en el capítulo uno de la presente tesis.

La posibilidad de criticar los procesos de producción cultural en base a los paradigmas propuestos alrededor de las dinámicas de arte-activista y estéticas relacionales y dialógicas posibilita revisar las actuales estrategias y beneficiarios de los procesos artístico-activistas dentro de los mercados en los que se proponen. Por otro lado, el ejercicio de confrontar dicha crítica con las ideas de Baudrillard busca revertir los cuestionamientos para recuperar su poder de seducción, procurando replantear críticamente los espacios de

uso efectivo de las estrategias político-artísticas en una invitación hacia una performance (puesta en escena y citación) que desafíe los procesos actuales de representación de lo trans queer y los desvíe hacia un constante replanteamiento.

El marco teórico del presente estudio propone un desplazamiento entre los campos antropología, arte/activismo y sus fronteras (un tráfico) aunque paradójicamente, para mí, este intersticio ha resultado el lugar único desde donde puedo hablar, legítima o ilegítimamente, pues la limitación de los campos que me antecede me resulta reconocible pero ajena. La seductora idea/creencia de que los esfuerzos artístico políticos propuestos desde la escena trans queer realmente socaven los sistemas de exclusión desplegados e incorporados en el sentido común me resulta fascinante. Baudrillard (1975) propone a la seducción misma como el motor del cambio, y desglosa una dinámica de poder que juega con las apariencias hasta lo que percibo como un devenir-vacio, hacia su muerte ritual. Y me pregunto si esta explosión de la sexualidad en la que nos hallamos inmersos, este desborde de las apariencias son el resultado inevitable de una puerta que nos lleva al perfume de la pantera, a la muerte-renacer de la sexualidad humana incapaz ya de entenderse en dicotomías bipolares, a un re-presentarnos como haeccedades identitarias.

El entender la seducción como un proceso disfuncional dentro de la estructura falocéntrica, cuya forma se escapa de las lógicas de producción y el binarismo y elude pretensiones de naturalización, anatomización y realidad, desbaratando los sistemas de sentido y poder, al desplegar sus estrategias en el dominio del juego ritual simbólico, permite rever el accionar de los actores del presente estudio dando cuenta de su eficiencia al criticarla sin descartar la potencialidad de dislocación de sus prácticas.

Busco así queerizar mediante ambigüación los espacios constantemente criticados dentro de las dinámicas fragmentarias de los activismos Trans y Queer para denunciar sus usos 'perversos' sin desmerecer sus acertadas estrategias imbricadas en estos mismos usos.

### **Acercamiento al Proyecto Transgénero**

La emocionante fascinación que me causó el primer encuentro con el trabajo conceptual y praxis legal de Elizabeth Vásquez, narrada, como frecuentemente lo es, de la boca de su

compañera Ana Almeida, fue una seductora invitación adentrarme en el complejo mundo del activismo trans-.

Durante los primeros talleres de tesis, Hugo Burgos me advirtió continuamente de la necesidad de procurar distanciamiento<sup>97</sup> de la fascinación entre los eventos que viví durante mi tiempo en el campo y mis propios afectos, generados en mis primeros acercamientos al tema de diversidades. Fundamentalmente, porque en mis escritos tendía a no problematizar las dinámicas sino, más bien, justificar los procesos jerárquicos bajo la premisa de la discontinuidad y falta de entrega de l@s prospectos activistas ecuatorianos en general. La admiración que tenía y tengo al trabajo de Elizabeth Vasquez a nivel de estrategias políticas motivó una constante justificación para que mis afectos me reservaran de adoptar una posición más crítica. Siento que el tratamiento de post producción de las primeras fotografías realizadas en colaboración (Sesion de Fotos<sup>98</sup>) reflejan dicha fascinación espectacular.

Esta visión se desplaza posteriormente a distinguir espacios jerárquicos que me resultan mucho más obvios durante procesos subsiguientes, como las prácticas teatrales de Sin Objeto Plausible, donde la no-participación o la posición espacial que ocupan Ana y Elizabeth evidencian una brecha que distingue los lugares de autoridad de las prácticas del resto del colectivo, y que a nivel de mis afectos, determinan un paulatino alejamiento de los espacios a los que tuve acceso durante mi acercamiento al Proyecto Transgénero.

En el 2009, durante mi etapa de observación participante y de más cercana vinculación al PT, me relacioné activamente con varios procesos políticos del Proyecto Transgénero y la Casa Trans. A continuación, prestaré central atención a dos de estos procesos que perfilarían mi interés en la producción política-escénica desde lo diverso y

---

<sup>97</sup>

Cabe aclarar que no me refiero a generar una “distancia científica” que me posicione en una neutralidad que entiendo imposible, sino más bien, a la mirada crítica de una exterioridad real basada en mi necesidad de producir un texto académico que contribuya al debate y no un panfleto que oculte los problemas internos, y mi posicionalidad identitaria como hombre y académico queer (versus no ser activista transfeminista ni persona trans)

<sup>98</sup> Esta sesión fotográfica fue una invitación abierta a estudiantes de antropología visual de Flacso (Juan Zabala y Manuel Kingman) y amigas fotografas (Maya Franco y para visitar la casa trans, aprovechando la presencia de Joey Hatelly

buscaré discutirlos, en orden cronológico, a la luz de los conceptos teórico que enmarcan la presente tesis.

*Dialogo intercultural con LadoSur/Casa del Gato Tieso-Proyecto Transgénero/CasaTrans.*

Luego de mi primera visita y la cena transfeminista a la que fui invitado, acordamos organizar una sesión fotográfica invitando a gente de antropología visual y a amigas fotógrafas. Durante los preparativos para la sesión fotográfica conocí a Joey Hateley, activista y performer autodenominado genderqueer o genderfucker (Gender Joker). Aunque al principio me pareció extraño que el PT vinculara a su proceso a alguien que trabajara desde lo queer – termino que Elizabeth explícitamente cuestionaba por su origen extranjero y académico-, era indudable la coherencia de la auto representación de Hateley con la propuesta del PT de entender un “trans-” ampliado (a la manera en que lo proponen Striker et al), es decir, que incluya transexuales, trangéneros, travestis, crossdresseros, intersexuales y no-conformistas (trans-políticos o trans “en la cabeza” como los denomina el PT).

A la semana siguiente de la sesión fotográfica, fui invitado a mi primer Dialogo Intercultural del PT que convocaba, por un lado, a hip-hopers, especialmente del colectivo de la Casa del Gato Tieso-Lado Sur (aproximadamente 15 personas entre MCs y acompañantes -incluido un fotógrafo -El Sapo, Dizfraz, Guanaco MC y Diana Bella de Colombia fueron l@s raper@s que más participaron-), y por otro, a gente del PT (Ana, Elizabeth, Susan -una voluntaria norteamericana que había abandonado su voluntariado original para trabajar en el PT-, Joey Hateley y dos chicas transgénero: Nicole -activista itinerante del PT- y Andrea- que estaba en proceso de salir del closet, participó en la sesión de fotos).

La reunión comenzó con Ana Almeida dando la bienvenida y explicando algunas de las iniciativas políticas de PT, se prestó central atención al proceso de carnetización de trabajadoras sexuales trans- que había emprendido la Patrulla Legal meses atrás, y se narró la experiencia del PT en lo que denominan Diálogos Interculturales que anteriormente había reunido, de manera similar a la de esa noche, a colectivos indígenas y grupos rockeros de Quito con los que el PT compartía Simetrías Subyacentes, entendidas como

intereses afines para la consecución de derechos similares (basados en discriminaciones que les eran comunes) para los diversos colectivos invitados a aunar esfuerzos con el PT .

Se propuso a la Carnetización como un proceso paralegal que buscaba empoderar a las trabajadoras sexuales trans- de calle mediante la provisión de un carnet de identificación donde se incluía una foto al gusto de la persona, su nombre cultural seguido del legal, su género y su sexo legal, el grado de intervención corporal como motivo de una sensibilidad y condición corporal distinta a la de un hombre, además de una identificación colectiva relacionada con el área en que dicha persona ejerce el trabajo sexual. Al reverso se incluían una serie de citas de la Constitución 2008 que tenían que ver con las formas de no discriminación explicadas por la Carta Magna y aquellos acápite que referían al derecho al trabajo, identidad, imagen y movilidad. El propósito de este carnet era que sus poseedoras lo pudiesen presentar en el caso de ser requeridas por la policía a abandonar las esquinas donde usualmente ejercen su trabajo, además de que se amparaba bajo el Manual de Procedimiento Género Sensible de la Policía Nacional lo que impedía que sus portadoras fuesen agredidas sin motivo por miembros de la Fuerza Pública.

El ser discriminad@ por su apariencia, especialmente por parte de la policía, es un problema común (una Simetría Subyacente) entre hip-hoper@s y trans-, por lo que la explicación del marco legal que garantiza el libre tránsito y el derecho a la identidad cultural, fue el terreno común detrás de este Diálogo. Los jóvenes raperos se interesaron mucho por la posibilidad de contar con un carnet parecido al de las personas Trans, sobre todo cuando Ana explicó que a este proceso se habían acogido también trabajadoras sexuales mujeres y ex-convictos de robo (Ana los llama RCs-rateros conocidos-). Hasta la fecha no se ha concretado nada sobre la carnetización de l@s hoper@s y su dialogo no se ha re-establecido luego de el performance en el Bar Tantra que se acordó durante este encuentro.

Se salvaron varias dudas legales de l@s jóvenes hopers incluyendo la posibilidad constitucional de accionar como colectivo incluso sin necesidad de tener personería jurídica como tal. Luego se aprovecho su presencia para tratar de organizar un evento conjunto entre raperos y Joey Hateley. Como preámbulo a esto, Joey explicó lo que deseaba poner en escena y la velada terminó con una serie de presentaciones informales de los trabajos

musicales de cada un@, un espacio para freestyle y las fotos grupales que registraran este encuentro.

Una de las intervenciones improvisadas, la del Sapo, resulta decisora de la sensación general perceptible entre l@s raper@s:

Chévere,  
pero interno, mal gobierno,  
acumulan capital eterno,  
ahora nueva faceta, dividir es su meta,  
no lo permitiremos, respeta [...]  
Con mucho cariño, aquí paraos,  
compartiendo mi sentimiento en este estrado,  
con los panas transgéneros respetando,  
aprendiendo de su carnet y dando y creando.  
Con esas leyes les estamos dando una bofetada a los chapas,  
ah.. por que les damos con leyes en sus caras y en sus tapas,  
porque no van a poder abusar más de nosotros,  
la [...]arte impregna desde nosotros y nosotras, claro que sí,  
aquí representando y aprendiendo lo que voy conociendo,  
a cada minuto con mi compañero voy compartiendo.  
Ha... y muchas veces nos hemos ido cayendo  
pero nos vamos parando así aprendiendo  
organizando para alcanzar proceso y así seguir perfeccionando...

Es importante anotar que las intervenciones, tanto en la discusión como en la improvisación provinieron de varios actores dentro del colectivo hoper, principalmente de Diana Bella, Guanaco, Disfraz y el Sapo. Mientras que por el lado del PT durante la conversación Ana intervino mayoritariamente, con esporádicas participaciones de Elizabeth y la traducción de Susan y Vasquez de lo dicho por Hateley. Durante el encuentro, fue Hateley quien presentó más material (tocando reiteradas veces las canciones que habría de usar para el show) pero por parte de las trans presentes, solo se escuchó una eventual exclamación hacia las líricas de la improvisación de l@s raper@s por parte de Nicole.

Días después, el Bar Tantra (lugar principalmente lésbico vinculado a Causana) presentó “Dios es Trans-” como un esfuerzo conjunto entre CasaTrans y la Casa del Gato Tieso y la estrella del Show fue el/la británic@ Joey Hateley.

En medio del bullicio que generaba el público, incluido el del significativo número de chicas Trans que se dieron cita, empezó el evento<sup>99</sup>. L@s participantes del espectáculo se ubicaron en la parte frontal del lugar, disfrazad@s con atuendos religiosos. “El Toala”, transmasculino activista del PT, inicia el show diciendo:

Bueno, bienvenidas y bienvenidos hermanos y hermanas, transexuales, bisexuales, heterosexuales, gays, lesbianas y todo lo, toda la... el género que pueda estar presente acá. Lo que vamos a presentar es, se llama “Dios es Trans” y lo primero que hacemos va a ser una oración, esta oración la hacemos cuando, cuando salimos a hacer la Patrulla Legal, por favor les pido que en esta oración nos acomp.. nos acompañen a hacer esta condenación (comenación) a la Santa Hermafrodita que es nuestra, nuestro santo [...]. Repitan conmigo a esta bendición que les voy a dar:(el publico repite lo dicho luego de cada frase) en el nombre del macho, de la hembra del transexual y del bisexual, amén. Por favor, Dios, mándeme música. (del registro audiovisual Dios es Trans, Fierro, 2009)

Joey empieza entonces su performance de tres actos, el primero, “God is Trans” es una adaptación de una canción de Techno británico que para la puesta en escena contó con un improvisado coro de personas trans disfrazad@s con atuendos religiosos, activistas de la Casa Trans y de dos hoppers del Lado Sur que intentaban leer una traducción adaptada de las líricas de Hateley de forma que resultaba evidente que no habían visto el texto previo a esta noche.

Luego siguió un segmento de Gender Joker de Hately donde la performer protagoniza a un personaje masculino con vestuario de los 50s y un bigote postizo, que interpreta “Fly me to the Moon (In Other Words)”<sup>100</sup> cambiando la voz de grave a agudo en distintas partes del tema y haciendo un breve interludio de tap.

Antes de la última canción de Hateley, los chicos del Lado Sur ofrecen uno de sus temas de corte político sin referencia alguna al tema de diversidades sexuales.

---

<sup>99</sup> Cabe anotar que el registro del evento en Tantra fue tomado por Juan Zabala, en un video bastante detallado. Mi descripción corresponde a este registro. Donde se pueden localizar a al menos 9 chicas trans de la Y incluyendo su “Dueña” conocida como “la Jose”

<sup>100</sup> Canción escrita en el 54 por Bart Howard e interpretada originalmente por en cabarets por Felicia Sanders quien lo grabaría posteriormente en el 56. Nat King Cole, Patti Page, Doris Day y Sinatra grabarían versiones del tema incluyendo una Bossa Nova a duo de Sinatra y Antonio Carlos Jobim en 1994.

Finalmente, la/el performer británico@ cierra el show con la parodia de Eminem: Slim Shaddy, aunque Hateley prefiere referirse a ella como parodia de 8 mile para luego presentar a la compañía teatral 8 inch (8 pulgadas), que es el tamaño del dildo rojo que finge introducir en su vagina previo a cantar una versión del tema que no se trata del real Slim Shaddy sino del real Joey Hateley discutiendo varios temas de género y diversidad en el contexto de la vida política actual en el Reino Unido<sup>101</sup>.

Al analizar críticamente las dos fases del ejercicio, a la luz de las discusiones planteadas en el marco teórico de la presente tesis, distan de los paradigmas de las estéticas relacionales o dialógicas y el arte activista.

Así, el encuentro inicial de los dos colectivos propone la formación de una red estratégica, sin embargo, por el hecho de que no se gestiona un diálogo real más allá del efecto espectacular a los ojos de los hoppers del trabajo del PT, cuyo discurso, a su vez, permanece inmutable e inalterado, sin consecuencia práctica de beneficio o desplazamiento mutuo frente a lo dicho por los raperos da cuenta más que de un dialogo, de un posible mecenazgo ideológico, cosa de la que advierte cuidado Foster (2001).

Aunque la primera parte del ejercicio, que se da en el primer encuentro, coincide en varios de los lugares que plantea Grant Kestler (2003) alrededor de las estéticas dialógicas, como el shock ontológico y el reto a los presupuestos simbólicos escondidos, el proceso falla, según lo reflejado durante la puesta en escena del Tantra, al no hallar receptividad en las líderes del PT y su performer, para la retroalimentación. Por lo que, consecuentemente, todo el valor de este primer encuentro termina reducido a un juego de poder, un mecenazgo ideológico, un adoctrinamiento político, y un adiestramiento académico sobre legislación de los que advierte Kestler como peligrosas trampas. El narcisismo permanece y agota la seducción en lo lúdico como cuando el principito de de Saint-Exupéry encuentra a su vanidoso.

Su alcance no pasa de la elaboración de un producto (objeto-arte) puntual que, por otro lado termina exaltando la imagen de una artista, sin enriquecerse del diálogo establecido, como sugiere Kestler, pues a nivel de discurso no se construye en conjunto, ni

---

<sup>101</sup> <http://www.facebook.com/profile.php?id=513435529#!/video/video.php?v=10150222113470029>



siquiera se aprovecha lo producido durante el diálogo, sino que más bien cada grupo participante presenta “lo suyo” frente a un colectivo de lesbianas y trans, que tanto a nivel espacial como en cuanto a su grado de participación en el evento, siguen cada cual por su lado y, en el caso de las trans, presentan poca o ninguna atención a lo que es puesto en escena y hacen suyo el espacio asignado o escogido por ellas (en una esquina de la sala) para desenvolver su propio performance, que a su vez no es asimilado de forma crítica por sus supuestas representantes, por lo que no se logra plantear una forma relacional ni dialógica (Bourriaud, 2002, Kestler 2003) ni se escapa de la trampa clásica de exaltación al artista autor (Foster, 2001). Queda en duda también la capacidad efectiva del trabajo de Hateley por la complejidad de traducción a nivel lingüístico e histórico pues su obra no se adaptó a la realidad contextual de su público (el aquí y ahora indispensable para entender el performance según Shechner y que es entendido por Felshing como lugar de significado) dejando un rastro de imágenes estáticas -visualidades en bucles según Bourriaud- que no moviliza, a mi entender, ninguna sensibilidad pre-establecida (no tiene el shock necesario para Kestler) y devuelve la atención aureática al artista y no al proceso que por tanto muere en la apariencia de un encuentro provisional pero no duradero, es decir fútil y narcisista según el arte-relacional, seducido por pulsión de muerte y muerto al fin.

Esta experiencia es, entonces, claramente cuestionable desde las discusiones contemporáneas del arte planteadas en el marco teórico, pero su discusión y dislocación de representaciones normadas no deja de interpelar incluso a estos sitios y públicos que se asumirían como informados (i.e. bar lésbico) pues la puesta en escena habla de movilidad más allá de las etiquetas identitarias y en esa elocución confronta las dinámicas fragmentarias en tanto y cuanto la disposición espacial del escenario y el discurso mismo se proponen como un espejo intersticial, reversible (y ojala pudiera decir seductor hacia ambos lados de la audiencia -trans a la derecha y lesbianas a la izquierda-) aunque desafortunadamente quede flotando la permanente pregunta que plantean tanto artistas como activistas hacia la atención reflexiva de sus públicos (Kingman y Andrade V entrevistas virtuales, 09/2010) y por tanto hacia la disposición misma de mirarse en ese espejo y dejarse seducir por él.

Creo necesario mencionar a esta altura que la producción de un corto a partir del material de registro de este Diálogo Intercultural fue negociada constante y truncadamente entre mi persona y el PT, pero entre las dificultades técnicas y prácticas de procesar el video<sup>102</sup> y la falta de retro-alimentación puntual para la edición del guión, por parte de las cabezas del PT, el esfuerzo se estancó en un primer borrador que a pesar de su presentación formal en el Octubre Trans Quito -sin reconocimiento alguno a quienes participaron del proceso de producción- dejó insatisfacción en todas las partes implicadas. Las lideresas principales del PT, Ana y Elizabeth, criticaron, incluso públicamente, el producto, sin jamás siquiera socializarlo para su discusión en un espacio menos espectacular que el del evento de octubre. Por supuesto, a finales de año solicitaron insistentemente tener “todas las fotos” y el material de video con el fin usar el registro para promoción política más que para trabajo crítico interno. Por mi parte tampoco siento que los esfuerzos de artistas son considerados en lo más mínimo y mantengo serios reparos sobre la manera con la que se manejan los asuntos colaborativos por parte del PT.

*Participación del Proyecto Transgénero en la Campaña Mundial para la Despatologización de lo Trans: Octubre Trans- Ecuador 2009.*

A mediados de Agosto del 2009 Transtango regresaba de Europa y se preparaban para el Séptimo Encuentro de Performance del Instituto Hemisférico 2009 en Colombia, durante esta semana, el día 19 de Agosto, tres español@s visitaban la Cas Trans.

Aliraneta Zinkunegi, transgénero femenina vasca, y David Molina, periodista/activista gay, de Acera del Frente de Madrid traen al PT una propuesta para una campaña global de despatologización de lo trans del DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder) 2012. A la reunión asisten activistas del PT y tres de las líderes transfemeninas de la Y. Durante más de una hora se explican la escala y fines de dicha campaña y proponen que Ecuador se una a la iniciativa. La idea es acogida con entusiasmo

---

<sup>102</sup> Pocas semanas luego del evento en el Tantra acompañé a las activistas de l PT a una confetrans en Cuenca donde mi cámara de video fue robada, dificultando el proceso de digitalización de los mas de 15 video-cassettes recopilados sobre las actividades del colectivo. Copias de lo procesado y todo el registro fotográfico fue entregado al menos en dos ocasiones antes de que copiara de cassette a cassette todo el material para el PT.

y se empieza a pensar en una serie de actividades que cerrarían con un día dedicado a la socialización de esta propuesta el 17 de Octubre del 2009.

Las activistas españolas son invitadas a asistir a la Confetrans en Cuenca la Semana siguiente previo a su viaje de regreso a España.

El primer conflicto entre Ana Almeida y yo tendría lugar durante esta visita pues, durante su permanencia en el Ecuador, Alira y yo llegamos a relacionarnos afectivamente y esto generó conflictos relacionados a mi presencia en la CasaTrans “a espaldas” o “sin el consentimiento” de Ana y Elizabeth.

También en estos días entrevisté a Toala, transmasculino y madre de una niña de 5 años, sin previa coordinación puntual con Elizabeth y Ana (a pesar de que ellas mismas sugirieron que se diera esta entrevista) lo que desembocó en la desvinculación del transmasculino cuando se generó un conflicto entre él y Elizabeth por que Vasquez me había sugerido que tomara fotos de la hija de Toala sabiendo que él había sido explícito en no querer que su niña se viera involucrada en asuntos de política (cosa que yo ignoraba al momento de que se me sugiriera hacer las fotos). Todo esto sucede, mientras Transtango está en el Encuentro de Performance en Bogotá.

Cayetana Salao, quien, luego de regresar de Colombia se trasladaría a vivir en la Casa Trans, se pone a cargo de organizar las diferentes performance que tendrían lugar en diversas partes de Quito el 17 de octubre.

Mi primer acercamiento directo al trabajo de Cayetana tendría lugar el día 20 de agosto, mediante una entrevista que realizamos en su apartamento de la Marin. En esta conversación, Cayetana se muestra profundamente involucrada con su trabajo en el PT y explica sus motivaciones y la ruta que transita para iniciarse en el performance escénico-activista que desemboca en la propuesta de Transtango. Además, explica su posición frente a la poética de la puesta en escena y el conflicto permanente desde el que problematiza el lugar de poder que representa su reconocimiento público como performer y la afectación que genera su proceso de producción escénica/plástica/política.

Al tiempo, Cayetana compartía su departamento con su compañera Alba Pons Rabasa, etnógrafa y teatrera (clown) vinculada al tema trans desde hace mucho tiempo. Al verlas juntas y conversar con ellas, era evidente, para mí, que compartían una relación

afectiva muy profunda y que esta era parte fundamental de su trabajo mancomunado alrededor de sus afinidades políticas. Anoto este detalle pues, a mi parecer, su separación geográfica posterior al Encuentro en Colombia, marca un momento de transición de Cayetana hacia no solo un trabajo en el que varias veces se sentiría sola, sino también a un cambio en su actitud para con las implicaciones del poder que venía ligado al reconocimiento de su trabajo.

En las semanas subsiguientes mi relación con Caye sería mucho más cercana debido a mi presencia cada vez más constante en la CasaTrans. En este tiempo Alejandra Gender, talentosa transfemenina manabita, Shiley Valverde, la más antigua trans todavía vinculada al PT, Evelyn, transfemenina intervenida que vivió en Francia y trabajaba en la Y, y Cayetana Salao cohabitaban en el lugar. La familiaridad que se construyó entre nosotras en este tiempo me permitió mirar de cerca la cotidianidad de las trans más allá del activismo y me permitió reflexionar sobre su humor, y los cruces de clase, raza y masculinidades permanentemente presentes en su vida y trabajo (Alejandra “la Carnicera”<sup>103</sup> y Evelyn ejercían al tiempo el trabajo sexual en la Y). En este tiempo el consumo de drogas, los testimonios de la violencia latente y de asaltos a “clientes” incautos también matizaban mi percepción sobre lo que significaba ser trans “en la calle”.

También Cayetana, por su parte, investigaba y se acercaba afectivamente a Alejandra y se empezaba a hablar de un posible matrimonio trans-lésbico entre las dos. Luego del Octubre Trans- y a medida de que se empezaron a generar conflictos entre Alejandra y las dirigentes del PT, la propuesta del matrimonio se complicaba, hasta que finalmente Alejandra se desvinculo del Proyecto (Gender, entrevistas personales, Junio 2010) y el PT resolvió usar a Jessica Correa (a quien ni Caye ni yo conocíamos previo a esta decisión) para la puesta en escena del matrimonio que se frustró luego de la petición de mano del 14 de Febrero 2010, por incomformidad sobre las condiciones del asunto por parte de Salao. Para junio el 2010 Cayetana Salao se desvincula definitivamente del PT aunque sigue manteniendo contacto con Elizabeth Vasquez a nivel personal, y prefiere abstenerse de criticar el trabajo del PT (Salao, entrevista personal, 25/06/2010).

---

<sup>103</sup> Este apodo surgió de su trabajo matutino en una carnicería en el centro histórico de Quito y, según ella misma, porque siempre estaba trabajando con “carne”.

Volviendo al Octubre Trans 2009, el PT preparó una serie de eventos y conferencias tanto en la CasaTrans como en la Universidad Andina Simón Bolívar, que contaron con el apoyo de varios otros colectivos incluyendo a La Tronkal, con quienes mantuvieron un Dialogo Intercultural mediado por mi y Edgar Vega semanas antes del día 17 de octubre. Además, Cayetana generó una campaña de expectativa al evento mediante varios graffitis en distintas partes de la ciudad que aludían al reconocimiento de esta identidad y su despatologización y se elaboraron posters comunicados y un Manifiesto que habría de ser leído el 17 de Octubre durante la Fiesta de cierre del evento (Vasquez, 2010).

### *Octubre Trans Ecuador 2009*

El 17-10-2009, día del Octubre Trans Ecuador 2009, la gran cantidad de fotografos, camarógrafos y activistas vinculados al PT, única audiencia constante durante todos los performance, constituyen una parte significativa de la puesta en escena en si misma pues a pesar de su constante movimiento entre las personas presentes, es clara su presencia significativa en el espacio. Para ilustrar esto basta notar como los transeuntes de los espacios donde tienen lugar las intervenciones empiezan, en cada caso, ubicandose en el extremo opuesto del grupo de fotografos y camarógrafos, expectantes de la interacción entre ellos y los actores. La distribución de la escena se plantea así: Fotografos – Performance – Públicos, donde la audiencia no es solamente interpelada por el performance sino que se convierten en parte del objeto a representarse al ser fotografiado.

Durante un visionamiento de mi registro del evento surgió una interesante proposición alrededor de este fenómeno de registro masivo que apuntaba a como muchas de las actividades del PT funcionan en una constante puesta en escena de iniciativas que se sostienen hasta el momento de la foto o el registro y que desatienden constantemente la parte procesual, y mucho más la democrática, de las iniciativas. Este fenómeno en si mismo no es extraño en un país como el nuestro donde la construcción de representaciones mediáticas es asumida como evidencia suficiente de un supuesto trabajo sostenido, ya que

justifica frente a los veedores de su financiamiento la inversión económica que se hace para estos procesos<sup>104</sup>.

Las performance del 17 de Octubre del 2009 comenzaron a las 16h00 en La Michelena, barrio popular del Sur de Quito donde habitan y transitan regularmente trans, aunque durante esta intervención no estuviese ninguna. El performance de “Técnicas de Belleza Transformista” en esta locación consistía en que Cayetana, en su faceta de Drag King: Alberto, invitaba a la audiencia a cuestionar su identidad y hablaba del derecho a ser reconocid@s como divers@s mientras maquillaba a voluntari@s del público emulando su género “otro”<sup>105</sup>.

Alberto empieza arengando a los transeúntes a acercarse y participar del trasformismo “rápido” capaz de liberar cuerpos simplemente con dejarse maquillar. La propuesta sugería el cumplimiento de un capricho, o la preparación para “lucir bella” el 31 de diciembre o en Halloween<sup>106</sup>. Interesantemente durante los primeros 9 minutos en los que nadie del público respondía a la invitación Cayetana /Alberto solicitaba a voluntarios con expresiones como: “para que sean ustedes caballeros las mujeres mas bellas del mundo, o usted señorita se convierta en el caballero mas respetable de todos”, donde define lo femenino en términos estéticos y lo masculino en relación a virtudes abstractas deseables por carencia desde su supuesto opuesto, o constantes referencias al caminar, ocupar espacio y alzar la voz del masculino o a la sumisión y constricción corporal por tener vagina frente al “algo que le cuelga entre las piernas” al parecer innombrable<sup>107</sup>.

Durante toda la discusión el axioma del travestismo y lo trans como sinónimos de libertad y de las representaciones lo masculino y lo femenino como construcciones planas y hasta victimizantes que no se matiza en ningún momento con los cruces de clase y raza

---

<sup>104</sup> Esta estrategia mediática resulta eficiente incluso en el caso del mismo gobierno, que, como en el caso actual, invierte inmensas cantidades de dinero en publicitar su “trabajo”.

<sup>105</sup> En el caso de los “hombres” que nos prestamos a la experiencia, el estilo de maquillaje se acercaba más al de una muñeca que al de una mujer.

<sup>106</sup> Espacios donde se considera culturalmente aceptable el travestismo. Ver Minango. 2010

<sup>107</sup> Este tipo de construcciones estereotipadas y planas han sido motivo de constante crítica desde los feminismos y las teorías de género y queer. (la lista de autores que se podrían citar es interminable).

contingentes a las relaciones de género, contrasta con la percepción que se evidencia por parte de la audiencia.

Así, entre los presentes, tres hombres adultos sugieren que toda la puesta en escena y la impresionante cobertura (que por supuesto emplea tecnología de alto costo) debe ser algún trabajo universitario, de esto puede inferirse que lo entienden como una discusión distante a su realidad en la medida en que el acceso a educación superior, la compañía de gente extranjera y el tipo de dispositivos tecnológicos desplegados para el evento en el Ecuador es sinónimo de un acceso de clase media alta (Cft. Viteri 2008), totalmente extraña a un barrio popular como La Michelena.

Luego de la primera participación por parte del público, Jorge Sanchez, la persona a quien maquilló Alberto es increpada por sus acompañantes: “te han pintado peor que mujer mismo huevon, la plena, peor que mujer le han puesto si o no?” e inmediatamente y bajo el ojo de una de las cámaras presentes se produce el diálogo que cito en detalle a continuación:

Entrevistador del PT: perdon le puedo hacer unas preguntitas ...

¿cómo le pareció la idea de travestis un poco?

Jorge Suarez: Bien

E: ¿que le hizo sentir?

JS: O sea, yo pensaba que era una cosa más o menos buena por eso es que yo me acerque allá

E: ¿y usted no cree que esta mal las personas que optan por travestirse?

JS niega con la cabeza

E: ¿cuán importante le parece usted que entre ciudadanos que compartimos la misma ciudad el mismo entorno nos toleremos las tendencias que tengamos ¿le parece importante esto a usted?

JS: si, si

E: Expliqueme un poquito

JS: Por ejemplo, el llevarse mutuamente llevarse como amigos, mejor dicho, por que usted sabe que entre amigos depende están tomando a veces salen hasta peleando dándose trompadas golpeándose.. eso es ...

E: ¿Como se sintió allá adelante?

JS: yo estaba tranquilo, no hacia nada

E: ¿no le daba vergüenza?,

JS: no ¿porque voy a tener vergüenza?

E: ¿no le da iras ver a la gente travesti por las calles caminando , no le molesta a usted?

JS: no

E: y sus amigo que si les molesta usted...

JS: bueno de repente, tengo amigos, así por que yo cuido carritos aquí arriba nomas, tonces a veces asoman esos borrachos que por la marihuana mucho me molestan me piden plata, dame unos 50 centavos dame 25 dicen y tonces por que no le doy ya me trata de viejo hijo de tal hijo de cual ya me quiere hasta pegar

E: o sea no es necesario la postura que uno tenga con respecto a su sexo para generar violencia, no es verdad que la... o sea usted piensa que es cierto ke las personas que tienen otra identidad sexual no necesariamente tienen que generar violencia hacia nosotros, no tiene por que molestarles?

Usted ¿Qué piensa acerca de eso?, o sea que igual, la otra gente ke no es travesti, que no tiene esa orientación sexual igual puede ser también violenta, que piensa usted de eso? Quien es mas violento las personas de otra orientación sexual o la gente normal que se ven asi normal que se visten como hombres?

JS: O sea vera, es que unos hombres se equivocan pensando que es son mujeres mismo, no cierto, tienen pelo largo , no? Yo he visto que son siguen siendo hombres tienen pelo largo, yo he visto a hombres que comienza a estar vacilando pensando que es mujer tonces el hombre no se aguanta entonces se regresa y le quiere, le sigue a dar duro pensando que es mujer. (Entrevista a participante Registro del Octubretrans, Fierro, 2009)

Las posiciones tangencialmente opuestas que se evidencian al comparar la construcción discursiva de la puesta en escena activista y el testimonio de la audiencia no vinculada al activismo, revelan claramente una idea ingenua de subversión que descansa en el mito caricaturesco del machismo plano (Baudrillard 1975) y que idealiza personajes que no se presentan a apoyar a sus representantes pero cuya existencia para quienes transitan este barrio cotidianamente, como Jorge el cuidador de carros, es claramente más compleja y marcada por violencia, alcohol, drogas y ambigüedad y sin embargo no rechazada ni



excluida a rajatabla (sin víctimas ni victimarios) cuando se comparan sus actitudes en el contexto usual de las interacciones “entre amigos” descritas por el informante entrevistado.

De nada sirven los desarticulados esfuerzos por redireccionar las respuestas del entrevistado hacia una posición más alineada con la propuesta política del PT de su colaborador y entrevistador, si algo revela su fallido esfuerzo es el desconcierto que plantea un actor social cuando no responde a su usual estrategia de poner palabras en la boca de otros. Tanto las comunicaciones de la web firmadas por Shirley Valverde pero innegablemente redactadas por otra persona, como sus intervenciones públicas (y las de Jorge Santana) que son repeticiones casi al pie de la letra del reiterativo discurso de Ana Almeida alrededor de lo que “acuña” Elizabeth Vasquez; y la dificultad o falta de oportunidad de articular su propio discurso que tienen activistas “de base” del PT (i.e. Trabajadoras sexuales Transfemeninas, boxeadores transmasculinos manteños) cuyo acceso a educación dista mucho del lugar social privilegiado del que provienen o se han ubicado las dirigentes del colectivo (incluyendo a Gabrielle, Cayetana, y l@s extranjer@s que colaboran con él) evidencian una brecha interna que se refuerza por las dinámicas jerárquicas patriarcales con las que se manejan las decisiones internas del colectivo. A mi entender, el ampliamente registrado intento escénico de Cayetana y el PT en este primer momento, falla en su encuentro con su público, solo para reflejar la construcción de los dispositivos de control jerárquico y mecenazgo ideológico que emplea el PT bajo la figura de capacitación activista.

Ciertamente el arte activista en general, y esta acción en particular, trasciende las discusiones clásicas de forma vs contenido cuestionadas por Benjamin y Foster, sin embargo, no podemos desatender las sugerencias de Felshing y Bourdiaud en lo que hoy constituye el tratamiento formal de una obra de arte, pues el desplazamiento conceptual de lo formal implica atender diversas maneras de interactuar con el público y desde esa óptica resulta criticable el caso puntual de esta acción.

Tanto para Felshing como para los teóricos del performance escénico (Shechner y Toro) la atención al contexto y su localización en el espacio como elemento contingente al significado de la obra requieren entender su proceso como un intercambio de experiencias entre la performer, el entorno y su público, esto coincide con lo que proponen Budrillard y

Kestler alrededor de la intersubjetividad y el diálogo como los elementos claves de la producción artística. Al desatenderse estos elementos contingentes los procesos político escénicos, sucumben a la trampa panfletaria y el mecenazgo.

Mi crítica a lo propuesto por el PT para el Octubre Trans Ecuador 2009 sugiere serios cuestionamientos en su atención hacia la percepción de los públicos presentes sobre la temática y cuestiono las representaciones construidas alrededor de las identidades trans-supuestamente representadas, ya sea por idealización libertaria o por victimización plana de dichas identidades.

La evidente ausencia de diálogo, tanto previo como sostenido durante la intervención evidencian el desgaste de un discurso reificado y unidireccional sobre cómo este colectivo entiende y propone la identidad transgenérica, su elaboración panfletaria solo reacciona en una evidente búsqueda de autolegitimación frente a un grupo de espectadores quienes ya están familiarizados y se proponen afines a lo propuesto desde la enunciación. Por tanto, no hay exploración de lenguajes nuevos o de nuevas dinámicas relacionales o intersubjetivas, el “arte” termina siendo una traducción simplificada y muy limitada de lo que se socializa por otros medios como la prensa y los comunicados promulgados por el PT por diversos medios y la reflexión no encuentra espacio ni mucho menos participatividad.

Luego, en un segundo performance, en La Mariscal -centro turístico, zona de entretenimiento del centro Norte de Quito y espacio conocido por el trabajo sexual- Cristina Tapia<sup>108</sup>, Drag King y, al tiempo, parte del elenco de Dionisios arte/Cultura/Identidad, encarnaba un personaje masculino musculoso que demostraba, con la ayuda de voluntarios del público, defensa personal contra violencia transfóbica. Esta acción contó con la asesoría de activistas españolas que organizaron un grupo de autodefensa feminista que se reunía frecuentemente en las instalaciones de FLACSO. Y fueron, de nuevo, mayoritariamente personas afines al PT y gente levantando registro del evento, quienes conformaban la audiencia de esta acción.

En cuanto a lo destacable del performance de Cristina podemos anotar como su personaje propone su cuerpo como una construcción propia que parte de “haber sido mujer”

---

<sup>108</sup> Tanto Cayetana como Cristina dieron sus primeros pasos en el Drag de la mano de Daniel Moreno en Dionisios.

para ser “orgullosamente trans.” y que la situación de ese transitar la ha llevado a desarrollar estas técnicas de autodefensa. Su interacción con el público es constante y el requerir voluntarios durante su intervención hace de este el ejercicio más dinámico presentado este día. Las estrategias de autodefensa se contextualizan en el marco de situaciones peligrosas de la calle y se proponen como eficientes formas de escapar de una situación de inferioridad de fuerzas frente a un agresor.

Al igual que en lo sucedido en la Michelena la puesta en escena en la Mariscal de las “Técnicas de Autodefensa Contra la Transfobia” atendía más al discurso propuesto desde el locus político del PT, y la influencia de voluntarias dedicadas a impartir este tipo de talleres de autodefensa feminista, que a la elaboración formal<sup>109</sup> escénica, siendo más una demostración desde un personaje que un performance, pues no dependía directamente de la relación espacial con el lugar ni proponía espacios de shock, puntos de no retorno o ponía nada de la performer o la audiencia en riesgo. (Schechner)

El hablar de un entrenamiento para autodefensa trans- asume este tipo de entrenamiento como una necesidad que requiere de este tipo de demostraciones para desarrollar mecanismos de protección, esto dista abismalmente de la realidad cotidiana de las trans en la calle, donde las circunstancias ideales dentro de las que se plantean estas técnicas no coinciden con las formas de violencia que ellas confrontan usualmente (uso de arma blanca o de otro tipo, diferencia numérica significativa, dinámicas jerárquicas dentro del colectivo que rigen de forma ritual el tipo de enfrentamiento e incluso el grado de resistencia que corresponde usarse según quien sea la agresora en casos de peleas entre trans<sup>110</sup>, etc), lo que resulta en una suerte de parodia panfletaria “en nombre de” personas que brillaron por su ausencia y que más allá de la atención de registro, contó con muy poco público de fuera del mismo colectivo activista o sus allegados ya previamente convocados o involucrados en el evento, lo que hace evidente una lectura de pobre recepción dentro de

---

<sup>109</sup> Nuevamente entendiendo lo formal dentro de las discusiones contemporáneas de arte-etnografía, arte-activismo, estéticas relacionales y dialógicas planteadas en el marco teórico.

<sup>110</sup> Muchas veces los eventos violentos que atañan a personas trans se dan en el contexto de asaltos perpetrados por ellas y resistidos por sus “agresores”. Otras muchas la violencia es ejercida por la autoridad policial por lo que poco se puede hacer a nivel de oponerse o defenderse de este tipo de violencia.

los contextos en los que se ubicaban las acciones. De la misma forma, los voluntarios fueron en su mayoría personas familiarizadas con la propuesta activista del PT por lo que nada de lo presentado les proponía shock o dislocación alguna, sino más bien representaba el discurso político idealizante de lo trans que se usa políticamente para lograr reconocimientos y acceder a recursos.

Es necesario aclarar las distintas connotaciones de lo formal tanto desde el arte activista como de las estéticas relacionales y dialógicas en relación a lo acontecido el 17 de Octubre, para poder elaborar la crítica a estas acciones puntuales

Para Nina Felshing el significado de la obra de arte-activista reside en su marco contextual -físico, institucional, social y/o conceptual- (y no en el objeto-arte) pues el arte público resulta de un compromiso político localizado públicamente y que requiere de una recepción participativa. En el caso de lo presentado por el PT en la tarde del 17 de Octubre lo descrito arriba revela un uso instrumental de un contexto ya cargado de significado para mediante su uso validar una posición de legitimidad que sin embargo, no es reconocida con la presencia de las personas trans.

Representar lo trans de forma idealizada y luego pretender enseñarles a defenderse en un contexto donde ellas ya pelean su existencia día con día no solo invisibiliza su realidad conflictiva y cruzada por múltiples discriminaciones, fobias y dinámicas exterminadamente violentas sino que es un empleo superficial no procesual del arte activismo que no alcanza ni se interesa formalmente por construir participación y comprensión sino que aprovecha de forma perversa a estos espacios para ejercitar un discurso que en últimas legitima a muy contados actores y a casi ninguna trans. (Felshing 2001: 85,89-90)

Al no producirse intercambios con las trans más allá de invitaciones aisladas a eventos y un patrullaje constante que haga acto de presencia (sin desmerecer el beneficio que se genera de este accionar) prácticas artísticas como la antes descrita no propone ningún modelo de sociabilidad nuevo, pues el encuentro intersubjetivo no tiene lugar al no generar una elaboración colectiva de sentido dentro del activismo.(Baudriaud. op. cit)

Deliberadamente he dividido las acciones de la tarde del Octubre Trans de las de la noche porque los contextos en los que se desarrollan estas actividades son diferentes a nivel de público, dinámicas y contenido discursivo.

El hecho de que las actividades de la noche del 17 tuvieran lugar en la Y, territorio de trabajo sexual transfemenino, y en el teatro Dionisios Arte/Cultura/Identidad, espacio teatral Drag frecuentado por personas LGBTI o afines al tema, propone una producción escénica dirigida a un público mucho más acotado, lo que a su vez influye en el lenguaje discursivo y las dinámicas entre los participantes de los eventos.

La puesta en escena de “El Fantasma y El Verdugo” en la Y, al que asisten el sequito de registro y personas afines al PT, cuenta por primera vez en toda la jornada con la presencia de trabajadoras sexuales transfemeninas. El ambiente festivo de la intervención tiene un prelude en un bar cercano al sitio del performance y una celebratoria sesión fotográfica improvisada con las chicas trans- de la Y y el resto de personas que han acompañado las acciones del día.

El Fantasma (Cayetana Salao) y el Verdugo (Jorge Santana-activista intersex vinculado al PT) interactúan en un relato donde la performer, cubierta de una sábana blanca encarna un personaje de sexo indeterminado (identidad intersexual, según Salao) que explora juegos infantiles mediante el empleo, primero, de un oso de peluche, que representa, según su autora, la ternura de los juegos y afectos maternales femeninos, y luego de un zapato viejo que hace las veces de pistola y avión en representación de juegos típicamente masculinos. El avión sufre un desperfecto, y ante la confusión que esto supone al fantasma niño, viene en su asistencia el osito de peluche adornado con una rosa. Cuando el oso se acerca al zapato-avión para repararlo, el Verdugo, que previamente solo blandía su hacha de forma amenazante pero desde un sitio distante a la acción del Fantasma, se acerca a este violentamente, lo sacude frente a la audiencia en medio de gritos para finalmente posicionar su cabeza sobre la silla donde estaba previamente el oso para asestarle un golpe certero que decapita al Fantasma, generando una reacción de éxtasis perplejo en el público.(Salao. Entrevista personal: junio 2010).

Este juego de representaciones sin mayor matiz ni profundidad formal utiliza símbolos casi improvisados y admitidamente conflictivos como el osito, imagen masculina que es abandonada luego del cuidado maternal y finalmente es interrumpido cuando intenta asumir un rol que por alguna razón inexplicable dentro de los paradigmas normativos en los que se mueve el guión, no le es legítimo (pues por ser masculino asociado a la reparación

mecánica, no debería haber generado reacción del verdugo) Al parecer la obra habla más de una búsqueda de afectos de ternura masculina que de una exploración femenina, si asumimos que el Fantasma es neutro. Luego, el cambio de objeto hacia un zapato, que es mediado por la imaginación para constituirse en un juguete masculino pareciera argumentar que la imaginación del juego solo es característica masculina ya que los juegos femeninos presentan solo una reproducción de roles dependientes de presencias masculinas para sus poco imaginativos juegos. La violencia del género representada por una persona intersexual personificando a un verdugo-hombre también despoja de significación a la persona misma de Santana escondido tras la máscara de masculinidad y resuelto en la anulación que su misma presencia podría haber brindado. Solo puedo concluir que lo único bien escogido fue el nombre de la obra pues el fantasma de la intersexualidad invisibilizado en la creación de corte falocéntrico de la obra, es asesinado en cualquier potencialidad interpelante por el verdugo que estelariza la acción final.

Mientras esta puesta en escena tiene lugar en el centro del escenario urbano donde se localiza, hay otro juego de representaciones que tiene lugar entre los colectivos representados en el público. Más allá de la obra, una puesta en escena de los campos de poder que concurren al evento se dinamiza en un constante diálogo seductor. Por un lado deambulan los numerosos ojos mecánicos de gente vinculada al arte contemporáneo, caras conocidas del ámbito de FLACSO, académicas como Margarita Camacho (apropiadamente travestida para el evento) y gente de la Tronkal, son parte de la audiencia (incluso detrás de cámaras estamos Juan zabala, Manuel Kingman y yo mismo), Activistas trans de varios lugares del país acompañan a las dirigentes del PT ubicada al lado de los académicos y artistas, y al otro lado de esta audiencia, están las transfemeninas de la Y que seducen a las cámaras, posando constantemente frente a los lentes curiosos que apuntan en dirección de las chicas trans. Todos poniendo en escena nuestro papel vouyerista, experto, abanderado al un lado o seductor al otro.

No hay, sin embargo, diálogo, ni ritual iniciático, ni establecimiento de nuevas dinámicas relacionales, con la puesta en escena de la obra de Salao. Fuera del escenario, se trafica con influencias de acceso a potenciales campos de socialización entre artistas,

académicos y activistas, proponiendo la posibilidad de nuevas redes de acción, socialización o consumo de los discursos de cada campo.

Todo esto en el territorio de quienes no participan en absoluto de este intercambio de capitales, las Trans de la Y, pero ellas por su parte, también aprovechan la ocasión como bien lo indica Ximena Echeverría Mantilla, activista de género y consultora independiente en temas de corpo-política y representación desde la comunicación:

lo que ahí [en el registro].sucede de importante y decidor, no acontece entre los “artistas escénicos” sino entre las chicas trans. Ellas asisten no a presenciar la puesta en escena, sino a poner en escena sus cuerpos, a ser vistas, a exponerse, a registrar su imagen en un video. Ni siquiera por el poder convocador del PT, menos por la empatía con los artistas y ni se diga con la gente de FLACSO, van porque de esa forma usan a quienes pretenden sacarles provecho. Lo importante de ese registro es la comunicación corporal entre las trans ante la cámara. (Echeverría, entrevista. Septiembre 2010)

Finalmente, la fiesta de cierre en Dionisios que contaba con una tarima instalada frente al teatro, y no convocó a mucha más gente que la que estuvo en la Y. Luego de una intrervención poco legible de Ana Almeida que agradecía a las personas que facilitaron la realización del evento, se presentó, de forma incompleta, el video sobre el diálogo entre hoppers y PT realizado por mi y se dio lectura a los primeros párrafos del Manifiesto Transfeminista escrito por Elizabeth Vasquez, que sería posteriormente publicado en una revista queer argentina a principios del 2010 (Ramon 99), la lectura se interrumpio cuando Almeida se da cuenta de la poca o ninguna atención que su intervención lograba.

El texto de Vasquez recupera una variada terminología criólla del mundo diverso y propone un lugar común femenino que aglomera “a las personas de cualquier condición sexo-genérica que con nuestros tránsitos, ambigüedades y trans-gresiones más o menos conscientes, cuestionamos lo estático, lo unívoco y lo jerárquico del orden patriarcal”<sup>111</sup>.

El Manifiesto elaborado durante una confetrans en Atuntaqui, a principios de octubre del 2009, critica la patologización, la estructura legal y jurídica blanco-mestiza y el aparataje psiquiátrico médico alrededor del tema trans. Exige, el documento, entre otras cosas “La retirada de la 'disforia de identidad de género', o 'trastorno de identidad de

---

<sup>111</sup> A mi entender esta es una clara propuesta Queer a pesar de la reticencia de Vasquez a emplear el término, asumo este entendimiento compartido por los editores de la publicación queer donde se publica el texto.

género' de los catálogos de la Asociación Americana de Psiquiatría y de la Organización Mundial de la Salud”, la reivindicación de derechos relacionados a la identidad e imagen , el apoyo del sistema de salud y como parte del *alli kawsay* o “buen vivir”, “La implementación de políticas anti-discriminación y políticas de interculturalidad que propicien la convivencia cotidiana, entre quienes hemos 'coexistido de espaldas”.

Pasamos después de la tarima al teatro donde se presentó una revista musical montada por Salao y que contó con la participación de Alejandra Gender, artista trans y trabajadora sexual de la Y, que incluso a pesar de las críticas de sus compañeras sale al escenario con su pecho no intervenido descubierto. La revista presentaba primero a las dos artistas, representando a una pareja tran-lesbica que hablaba de lo inesperado e impensable del haberse encontrado y enamorado y cantan Tu Frialdad de Triana en una versión a duo. Luego de esta escena Salao como Drag King canta un flamenco de el Queco (Tengo que Enamorarte) y seguidamente Alejandra presenta Don't Stop the Music de Rihanna.

La naturalidad con la que Alejandra ocupa el espacio del escenario hace que sus compañeras la ovacionen durante y después de su presentación. Cayetana agradece la asistencia del público y comienza la fiesta.

Todo el espectáculo planteado desde la mañana concluye en el último espacio dónde por fin se centra por lo menos parcialmente la atención en el poder istriónico y representacional de un cuerpo trans, el de Alejandra, y de la total apropiación del espacio del Dionisios por parte de las chicas de la Y. Siendo este posiblemente lo único realmente Trans-inclusivo de todo lo sucedido el 17 de Octubre.

Debo aclarar que la presente crítica al trabajo del PT y Cayetana Salao no es unívoco aunque si resume mi opinión sobre su producción cultural. A continuación cito a varios de los entrevistados de este estudio para evidenciar que mi percepción es al menos parcialmente compartida por otras artistas y al menos un reconocido académico.

Xavier Andrade, Coordinador departamental, docente de FLACSO e investigador social en temas de arte contemporáneo y academia, comenta lo siguiente al ser preguntado sobre su opinión en referencia al trabajo artístico activista de Alfíl, Desbordes y el PT:

No atrevo un comentario mas específico sobre todos los proyectos que mencionas, del Transgenero, me parece que se mueve en una frontera problemática entre la generación de un espectáculo, un sentido



artificial o fuerte de comunidad, y la teoría autocongratulatoria sobre la experiencia (Andrade, entrevista:septiembre 2010)

Sobre el trabajo escénico de PT y Salao, Valeria Andrade, lingüista y reconocida artista escénica, comenta:

A nivel formal, muchas veces hace falta trabajar más en los lenguajes. He visto que a pesar de que el contenido es contundente, el manejo bastante naif de la forma no permite que ese contenido se revele.[...] No he visto las últimas acciones de Cayetana Salao, pero me parece que es el caso que menciono arriba. Está muy clara en su contenido académico y en su discurso crítico elaborado desde la palabra, sobre género e identidad como construcciones culturales. Pero le falta asumir a cabalidad la misma práctica artística que requiere de otra formación adicional para un manejo de lenguajes que tienen otra lógica. Donde el cómo es tan importante como el qué. Es traducir la forma lineal de la palabra para abordar los significados desde la percepción y construir discursos que no necesariamente estén sometidos por la razón.(Andrade V, entrevista:septiembre 2010)

Me parece súper criticable que la persona que se adueña de la representación de las trans no lo sea (Cayetana) ni en su vivencia corporal ni social (ella no ha vivido nada de la discriminación, invisibilización ni explotación de la que habla) ¿Por qué la trabajadora sexual callejera no es lo suficientemente buena como para pasar de objeto decorativo de fondo a personaje protagónico? o cuando menos vocera de su propio grupo...? A caso el avance del que hablamos en cuanto a representaciones mediáticas equivale a “ya podemos hablar de...” pero “no todas ni todos” solo aquellos y aquellas a los que el poder legitima, ya sea éste poder políticamente correcto o incorrecto. Porque la negación a ejercer representaciones y vocerías ni siquiera viene del poder mediático o socio-institucional, no hace falta, sus propias lideresas catapultan mediáticamente a unas e invisibilizan y silencian a otras (Echeverría, entrevista. Septiembre 2010).

A continuación, cito textualmente la respuesta de Ximena Echeverría, activista en temas de maternidades, comunicadora social y tallerista de danza, teatro y títeres, con quien hemos discutido y analizado largamente el material de archivo recolectado para la presente tesis<sup>112</sup>. Vale anotar que al igual que en las dos citas anteriores se invitó a los entrevistados a comentar sobre los tres colectivos que discuto en esta tesis, siendo su comentario hacia el PT el más elaborado, en todas las entrevistas:

PT: lo que he visto con vos, [...] Parecen no pensarse a sí mismas, no mirarse, ni preguntarse como las miran, mucho menos problematizar las representaciones que manejan en sus puestas en escena, ni

---

<sup>112</sup> Previamente he sido convidado a resumir citas largas por cuestiones de economía, pero en este caso considero indispensable citar su respuesta en toda su extensión por la riqueza crítica con la que la citada informante discute sobre el tema de la producción artística-activista, el PT y el trabajo de Salao.

cuestionar sus formas de hacer arte como espacio de igualdad o como espacio cuyo ejercicio de poder es demoledor. Me refiero a que las propuestas escénicas o performáticas del PT no son tan ingenuas ni entregadas ni limpiamente comprometidas como se pudiera creer.

Por parte de las cabezas son mecanismos populistas de hacer presencia y por parte de los artistas del PT me parece que lo que prima es el interés por catapultarse en la escena artística y activista del medio. Yo me pregunto si la Cayetana no estuviera respaldada por el pt ¿no provocarían sus presentaciones, burlas y malestar entre el público? Definitivamente creo que la tolerancia del público reciclado (constituido por el mismo grupo de activistas, académicos e intelectuales de diversidades)[...] es producto de la empatía con la causa del PT y con el trabajo de la Elizabeth y los avances que ha conseguido.

Para ejemplificar mejor lo del arte como espacio conflictivo y tenso donde se ejercen y reproducen dinámicas de poder te paso esta pregunta que me la he hecho con mucha frecuencia? ¿Por qué la Cayetana es la artista estrella del PT y no la Carnicera [Alejandra Gender]??? Por qué si la carnicera (siendo igual de improvisada en arte escénico [en referencia a su entrenamiento formal] como la Cayetana) es mucho más talentosa, expresiva, maleable, comunicativa y carismática en escena? Además es “realmente” una trans...

Ahora si hablamos de igualdad esto aplica a todo, no solo a lo que es conveniente a ciertos intereses colectivos o discursivos. ¿Por qué deberíamos ser iguales en derechos y no en capacidades pa proponer trabajos artísticos de calidad?. ¿Cómo hablar de respeto a la igualdad en derechos y contradecirte proponiendo desde un lugar privilegiado en el que no eres igual al resto de artistas sino que tienes ventaja de acceso y aceptación y ni siquiera lo aprovechas sino que abusas de este lugar privilegiado (colectivos activistas) para estancar la representación de tu grupo en una encarnación de personajes planos, básicos, estereotipados desde la victimización y punto? Es cierto que son víctimas de un sistema machista, patriarcal y toda la paja que quieras, eso es innegable, lo que me parece criticable es que las retraten como taradas pasivas frente al sistema. Porque también han desarrollado mecanismos de resistencia, ¿por qué no complejizar más en ello?

Podría arriesgarme a especular con que la razón del manejo artístico en lo escénico en el PT se debe entre otras cosas a que sus productoras [lideresas] no son artistas escénicas, ni son personas que hayan hecho de sus cuerpos un espacio de alteración plástica, me refiero a que ni Elizabeth ni Ana ni Cayetana o Jorge han intervenido sus cuerpos, ni temporal ni permanentemente, Ninguno de los antes mencionados a hecho de su cuerpo un teatro (en su sentido representacional y plástico). Además, me parece que hay una persistencia en “vender” una única forma de encarnar la diversidad. Esto es gravísimo. Empobrece el acercamiento que otros y otras puedan hacer al tema. Quizá esto se deba a que por lo menos la temática trans está construida (desde lo teatral –construcción del personaje-) desde un

alejamiento marcado. Si bien cayetana tiene contacto y conocimiento del mundo trans, sus personajes carecen de ese sentir o vivir trans, sus personajes no buscan, no transitan, no dudan, no se contradicen. Sus personajes son y punto, y son más desde una matriz lésbica-feminista que desde una matriz trans, peor todavía una matriz trans callejera. (Echeverría Mantilla, 2010)

## **Desbordes de Género@**

Veladas paquetas  
queer georgé  
- Lo queer  
- Lo qué?  
- Lo Cuit, lo Cuil, Lo C.U.I.R!  
Del sistema sexo género al tránsito de género  
Del desgeneramiento, al amontonamiento:  
Yo arriba, yo abajo, yo con vos, yo con todas,  
rol adelante, rol atrás  
Me despierto chocotorta y me acuesto pastatrola  
Y te digo: el dildo, el cybor, la cindor,  
yo me construyo, yo me de-construyo, yo me diluyo  
Y vos, qué sos?  
Cuerpo extensible de Los Increíbles,  
“Lesboflexible”, “Héteroaburrída”,  
“Travaindecisa”, “Lesboconfundida”,  
“Homoinconcluso” o Piluso?  
1) Sin género de dudas,  
el género no es una tela.  
Mujeres Públicas-Argentina (ramón 99, 2010)

Como he anotado en los capítulos anteriores, mi acercamiento a Desbordes de Género@ surge de una inquietud académica y personal que buscaba profundizar lo discutido en teorías feministas sobre el tema de sexualidades, derechos, ciudadanía y construcción de identidades. Además, el cruce entre academia arte y activismo propuestos desde la teoría queer me significa un espacio donde se intersecan estas áreas de personal interés a nivel práctico. La invitación de María Amelia Viteri a experimentar lo discutido en clase mediante una experiencia corporal, subjetiva y al mismo tiempo irruptora de espacios apeló profundamente a cuestionamientos subjetivos que estaban latentes en mis prácticas artísticas y personales. Desbordes fue y es, para mí, un espacio de constante cuestionamiento e interpelación de mi(s) propia(s) identidad(es) y de las estructuras y dinámicas en las que me desenvuelvo.

Es importante anotar que el ahora colectivo Desbordes de Género@ está conformado por un grupo que aunque diverso se identifica generalmente como queer, y que en su mayoría consta de personas cuyas practicas son generalmente no-comformistas, bisexuales o moviles, colectividades generalmente no representadas en activismos LGBTI. Esto sumado al hecho de que nos vincula un espacio e intereses principalmente académicos cruzados por o traducidos a lenguajes performativos-escénicos artístico-políticos explican los loci de enunciación por los que transitamos generalmente.

El proceso de vinculación al colectivo cumple con una suerte de ritualidad que consta de leer textos sobre diversidades y queer, una introducción al teatro Drag dictada por Daniel Moreno, el otro eje puntual de Desbordes, y la intervención de espacios con performances que tratan de plantear preguntas alrededor de las identidades de género.

Cabe anotar que los cuestionamientos comunes a la teoría queer son contingentes a la discusión que intenta plantear el colectivo. Como miembro de Desbordes, tengo claros y constantemente en mente los cuestionamientos sobre posible invisibilización de realidades específicas, que un concepto “paraguas” como el queer plantea a las diversas identidades pero el entender lo queer como un espacio móvil y capaz de desplazarse a usos estratégicos de otras etiquetas no anula sino más bien busca potencializar las diversas reivindicaciones y a la vez creo en la potencialidad del termino de agrupar posturas fragmentadas en espacios de lucha comunes a estas mismas diversidades (Viteri. Entrevista. 2010). También busco, desde Desbordes, problematizar de forma crítica las implicaciones que el término queer y mi lugar social y académico implican en la forma en que soy percibidos en los diversos espacios que “irrupimos” y creo estar consciente que lo joven del proceso hace que todavía circulemos por espacios seguros y muchas veces “políticamente correctos” aunque asumo que tenemos presente que los cuestionamientos a la reproducción de practicas heteronormadas dentro de colectivos LGBTI son parte fundamental de la agenda política de Desbordes. Este mismo trabajo investigativo, busca evidenciar esta posición crítica sobre las dinámicas dentro de las que se mueven los colectivos pro diversidad y derechos.

Valga aclarar que la discusión de lo queer en el Ecuador es algo sumamente nuevo y que María Amelia Viteri es reconocida como pionera en traer a la mesa la discusión (Andrade, Goetschell, entrevistas. Junio 2010) que todavía es marginal.

*Producción visual “Cuerpos/Fronteras: La Ruta”*

La citación de comentarios recopilados en la producción visual “Cuerpos/Fronteras: La Ruta” (Viteri.2010) me permite elaborar sobre. Algunos de los alcances que tiene la propuesta de Desbordes y el carácter plurívoco con el que intentamos plantear nuestro proceso.

He optado nuevamente por la cita textual y sin comentarios, pues la selección de los mismos es explícitamente subjetiva y me facilita explicar (?) mi propio/compartido sentir y proponen una lectura no lineal de los múltiples significados que tiene la experiencia para quienes la hemos vivido:

Esta oportunidad que se nos ha dado de poder llevar la FLACSO en este caso en particular al espacio del Dionisios, no cierto, al espacio de la calle, nos brinda además la oportunidad de resignificar la misma academia (María Amelia)

Pero más allá del discurso esta la práctica, tanto hablas de la biopolítica, de subvertir el género, de transgredir la norma, tanto hablas de tantas cosas, que las ves como lejanas, pero cuando las asumes en tu vida cuando las haces carne ahí es cuando realmente aprendes.(Sandra)

Yo quiero que cuando me miren se cuestionen sobre ellos mismos se cuestionen su género que cuestionen si es que realmente fue una decisión propia o si fue algo impuesto como nos ha tocado a la mayoría de nosotros, no... (María Fernanda)

De una u otra manera comunitario como lo estamos viviendo, pero también individual, no sabemos a donde nos va a llevar, todo este proceso (María Amelia)

La idea de todo esto es reirme, es disfrutar, es ver las caras de los otros frente a mí, eso nos permite decirle al otro: mira como puedo cambiar y mira como tú me puedes reconocer desde la norma, y esa norma se acentúa en mí a pesar de lo que no soy (Leticia)

La lógica de tomar la postura corporal, en el caso del lenguaje, en forzar la voz, en tomar una posición rígida fue todo un aprendizaje de la masculinidad. Y desde esa mirada de masculinidad nos dimos cuenta cuán diferentes éramos respecto a la vida que llevábamos, nos tocó en la vida en la medida en que comenzó a cuestionar cosas y a cuestionar cosas no solo en este travestismo, sino esa duda sobre su orientación sexual, ¿Qué pasa si me voy al otro lado frente a los demás? ¿Qué me van a decir? Son cosas que en el grupo estaban presentes y que pocas veces se las dijo (Leticia. Foro documental repensando el binario Proyecto Drag FLACSO/E octubre 2007)

Si nosotros desde la teoría somos bastante audaces para decir muchas cosas, hay que ser mucho más valiente para mirarse a uno mismo y para deconstruirse constantemente (Cayetana)

A mí me parece que esta iniciativa es como un primer abrebocas, es como experimentar un, un primer paso, (Leticia)

La primera reacción es mirar a los ojos, y eso todos los personajes tienen que hacerlo, mirar a los ojos y ser uno el inquisidor y decirle 'Ah, hola y cómo así ?, hola', al momento en que tu le plantas la mirada, automáticamente (baja la cabeza) les estás ganando. Son ese tipo de actitudes en las cuales el personaje, cuando está bien montado y está tratando de ser lo que es, su actitud es la que le va despertando al público o al espectador, un sentimiento, sea de rechazo, de amor, de cariño de odio (Daniel)

Nosotros no estamos tratando de ser drag kings ni queens, no estamos tratando de ocupar el lugar de los trans e invisibilizar todo su sufrimiento, Sino, más bien, es un experimento con el cuerpo por el cual podemos buscar en el mismo cuerpo estas otras formas de manifestación, no? Para también ubicarnos en estos otros cuerpos de estas otras personas, es decir, tener un entendimiento más cercano de lo que implica el género, más allá del binario de lo masculino y lo femenino. (María Amelia)

Me siento mucho más identificada, más libre, me siento como más yo, no siento que sea como un disfraz, ni nada así, (Vicky/Alex)

“Desbordes de Género@” busca irrumpir en espacios sociales tradicionales para romper lecturas normativas alrededor de lo que se considera como hombre/mujer y masculino/femenino aterrizando la teoría en una práctica política. Sus integrantes incluyen a l@s estudiantes de los proyectos Drag, Desbordes, y a l@s nuev@s estudiantes del verano 2009, Teatro Dionisios, activistas LGBT, académic@s y artistas.

Desbordes ha sido también sujeto de críticas en referencia a la incidencia de sus acciones y la falta de profundización formal de sus caracterizaciones. Ximena Echeverría advierte de un posible riesgo que se toma cuando se manejan los lenguajes escénicos a la ligera y luego de acotar que le parece que a nivel de propuesta su sustento teórico está muy bien fundamentado y propone preguntas interesantes pero anota un problema al nivel de la ejecución de intervenciones, a la imagen que proyecta el accionar del colectivo:

“Desbordes” parece ejecutarse desde una peligrosa combinación light de turismo académico y activismo hipposo lúdico radical. So pretexto de la teoría queer o mejor dicho de las interpretaciones que de la teoría queer hacen los estudiantes de género y antropología de FLACSO todo se reduce a carnaval, burla, lentejuela y maquillaje y las soluciones a todos los conflictos de género radican, ni siquiera en salir del closet y declararse loca o tortillera, sino en travestirse. [...]Entonces ¿en qué dista el proceder de un gringo en una feria artesanal latinoamericana, de la actitud de uno de los integrantes de

desbordes de genero ante el mundo de las diversidades? Si el gringo lo compra todo, se lo prueba todo, se saca full fotos con los indígenas, todo, menos ahondar en la humanidad de aquel indígena, el desbordado en cambio se traviste.”(Echeverria, entrevista 2010)

Un similar cuestionamiento es propuesto por Valeria Andrade, en estos términos:

Lo mismo pasa con Desbordes, se queda en un laboratorio antropológico, que está muy bien, pero falta aún más, romper con el mismo régimen impositivo de la academia positivista, cartesiana. Así como una búsqueda más profunda dentro de los lenguajes artísticos, ya que estos intentan utilizar. Tendrían que asumir la forma con la misma importancia que el contenido, para que no se queden en sketches teatrales demasiado básicos. Lo interesante es que están involucrados profesionales de varias disciplinas que pueden expandir los puntos de vista, así como los lenguajes, pero hace falta llevar con rigor la práctica y como decía, asumir interdisciplinariamente las propuestas. No creo que logren aún la transdisciplinariedad. (Andrade, entrevista 2010)

Las expectativas levantadas por este colectivo urgen tomar muy en serio su manejo de representaciones que en últimas es uno de los problemas más graves dentro de los activismos LGBTI locales

#### *Taller de Corpo-política y manufactura de juguetes - Desbordes / La Chiripa*

El Taller de Corpo-política y Manufactura de Juguetes para Personas Trans-Queer convocado por el colectivo “Desbordes de Género” y el Taller de Juguetes “La Chiripa” y que fue socializado como componente de mi proceso de investigación de esta tesis en Antropología Visual para FLACSO-Ecuador, fue una iniciativa que buscaba un acercamiento vivencial a los preceptos estéticos relacionales y dialógicos (Bourriaud, 2001;Kestler, 2004), intensionado hacia generar un marco discursivo provisional que confrontara la problemática de construcción e incorporación de representaciones dentro del activismo trans/queer, contando con la participación critica tanto de activistas LGBT como de personas heterosexuales que de una u otra forma estuviesen discutiendo temas de identidad sexual desde sus lugares de producción cultural.

El taller tenía tres ejes de trabajo, 1) Un proceso de dislocación e identificación corpo-afectiva, basado en técnicas del método Grotowski, que facilitase la construcción

provisional del marco discursivo, 2) El levantamiento participativo de un registro audiovisual que permitiese discutir temas sobre representación y visualidad, y 3) Un proceso de diseño, negociación y elaboración conjunta de juguetes que, viniendo desde gente interesada en el tema de identidades de género, nos permitiese problematizar la construcción, negociación de significados, audiencias y consumo de representaciones.

Convocatoria:

La convocatoria al ejercicio se hace desde dos colectivos: Taller de Juguetes “La Chiripa” y Desbordes de Género@ (colectivo académico-activista queer) , y tuvo lugar en Dionisio Arte/Cultura/Identidad del 24 de Abril al 2 de Mayo del 2010.

Para este taller se invito a dos colectivos trans locales que han desarrollado iniciativas de producción cultural (escénica/performativa): Alfil y el PT. En el caso de Alfil, Rashell Erazo se mostró activamente interesada y ofreció convocar a varias activistas que participan en su asociación. Del PT, se invitó a su activista intersex y a dos transmasculinos manteños que vivían al momento en la CasaTrans. No hubo respuesta de parte de este colectivo.

También se abrió la convocatoria mediante la difusión de volantes en lugares de la ciudad por la que circulan diariamente personas trans-, esta iniciativa tampoco tuvo acogida y muchos de los posters fueron retirados de las paredes.

Finalmente, se contó con la participación de las siguientes personas:

Tabla 1: Participantes

Participantes	Identificación	Colectivos
Rashell Erazo	Activista Trans-femenina	Alfil-Red Trans- Ñuca Trans-
Viviana Salazar	Activista Trans-femenina Trabajadora Sexual, ESTILISTA	Alfil-Red Trans- Ñuca Trans-
AMBRA	Activista Trans-femenina Trabajadora Sexual	Alfil-Red Trans
Adriana Garrido	Estudiante terminando pregrado interesada en temas LGBT	FACSO UCE
Andrés Buitrón	Abogado DDHH Activista Gay-Queer	Equidad, Defensoría del Pueblo
Daniel Moreno	Activista Trans-, Instructor Drag- Productor teatral, maquillaje & vestuario.	Dionisios Arte/Cultura Identidad, Desbordes de Género@



Carolina Ganchala	Escultora - Juguetera	La Chiripa
Samuel Fierro	Activista queer – Artista - Académic@	Flacso-Desbordes de Género – El Bloque
Ximena Echeverría	Artista escénica, Bailarina, Comunicadora	FACSO UCE
Juan Zabala	Fotógrafo, Realizador de audio-visuales, Académico	Flacso-Desbordes de Género

Se pensaba invitar a alguna crítica de arte pero se desechó la idea para evitar que se leyera esto como un mecanismo de legitimación.

El que la convocatoria se abriera a participantes que se identifican con diversas etiquetas identitarias sirvió para confrontar las fragmentaciones dentro del campo activista a través de poner juntas a personas que de alguna forma representan a grupos que usualmente no trabajan juntos.

Ejes Temáticos:

Dislocación e Identificación Corpo-Afectiva:

La trascendencia de las discusiones sobre cuerpos (Kantor: 2003, Butler 2002) y los dispositivos instrumentados para la construcción de sexualidades (Foucault:1978, Preciado:2004) cruciales en los debates planteados desde las teorías Trans-Queer, a la luz de los estudios del performance como los de Goffman (1959) y Schechner (2000) sumadas a la constante utilización del performance escénico por parte de los colectivos Trans y Queer dirigieron mi atención hacia el teatro experimental como un interesante lugar desde el que se podían incorporar las cuestiones corpo-políticas en la intención de generar un diálogo entre los distintos actores convocados al taller.

Por sugerencia de Ximena Echeverría Mantilla, quien participaría como facilitadora del Taller en esta área, y en base a mi propia experiencia previa en teatro y Drag (con Desbordes) decidimos incluir un componente “escénico” (teatral y danza) al taller, y escogimos ciertos aspectos sugerentes de la proposición experimental de Grotowski y Barba combinados con ejercicios de danza recogidos a partir de la escuela contemporánea ecuatoriana de Danza para Todos los Cuerpos<sup>113</sup>, como un modo interesante de proponer

113

Los fundadores de este movimiento en la danza ecuatoriana fueron Kléver Viera, Wilson Pico, Susana Reyes, María Luisa González. Más adelante formarán parte del proceso. Carolina Váscones, Irina Pontón, Josie Cáceres, Ernesto Ortiz

una dislocación Brechtiana que planteara un nuevo marco discursivo e identificación grupal a nivel corpo-afectivo. (Kestler, 2004).

### Representación y Visualidad

La opinión reiteradamente expresada por activistas como Rashell Erazo o Ana Almeida sobre el trato perverso de la imagen de lo trans por medios de comunicación y prensa amarillista y de crónica roja, evidenciaban la constante preocupación por discutir formas de representación mediática.

Desde los primeros acercamientos al tema de la presente investigación, los análisis críticos sobre producciones visuales alrededor del tema LGBTI, principalmente producidos desde activismos, me dejaban serias dudas sobre el tipo de discusiones que estos colectivos mantenían con los realizadores alrededor del tema de la representación y de su comprensión de los lenguajes visuales y el poderoso efecto de ellos sobre la imagen pública activista.

Las discusiones alrededor de la producción visual y mediática propuestas por autores como MacLuhan o Benjamin, la atención brindada durante la carrera a los escritos de Rouche, Fabian, Barthes, Bourdieu, Sekula y Foucault sobre los dispositivos fotográficos y de representación y construcción identitaria y la continua revisión de lo propuesto por Stuard Hall o Deborah Poole alrededor de la representación, los textos sobre estudios visuales de autores como Brea o Canclini y Barriandos junto con los debates alrededor de la producción documental latinoamericana enriquecían constantemente nuestra mirada alrededor de la producción de imágenes y archivo

La posibilidad de contar con el apoyo de Juan Zabala, experimentado realizador visual y profesor universitario, facilitó la inclusión de un segmento del taller dedicado a discutir las imágenes del registro que se habría de levantar (principalmente por el mismo Juan).

---

Natalia Buñay, Ana Jácome, Paul Rey, Cecilia Andrade, Terry Araujo y una larga lista de bailarines, que hoy constituyen la nómina de contemporáneos han pasado por espacios como el Frente de Danza Independiente y la escuela Futuro Sí, que funcionan hoy en el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en Quito. Ver <http://www.elapuntador.net/2013/09/27/frente-de-danza-independiente-2/>

A pesar de que su responsabilidad alrededor del registro no permitió que Zabala participara en todas las actividades, su presencia y opinión aportaron permanentemente al Taller.

Manufactura de Juguetes:

La premisa de las estéticas dialógicas, propuestas por Grant Kestler (2004), sobre “desarrollar una respuesta cultural compensatoria frente a los efectos deshumanizantes de la modernidad, ya sea a través del agenciamiento de objetos bien elaborados [...] o la irrupción terapéutica de las percepciones del espectador”(p.:9) y la sugerencia de Hugo Burgos, profesor guía del taller de tesis, de buscar la concreción objetual de las discusiones que buscaba plantear en mi ejercicio relacional para activistas LGBTI, me impusieron la búsqueda de posibles formas de incluir la elaboración de un componente material entre las premisas del Taller.

Luego de discutir este asunto con Alejandro Cevallos, artista contemporáneo y compañero mio en la maestría, él me facilitó un texto suyo elaborado para la clase de teorías feministas que discutía el fenómeno de construcción de identidad a través del juguete industrial y sugirió que conversara con su esposa, Carolina Ganchala quien desde su Taller de Juguetes La Chiripa venía problematizando el tema de los juguetes infantiles.

El texto de Cevallos cita a Brougère,1987 en su problematización alrededor de la producción industrial de juguetes y su efecto en el juego infantil. Cevallos propone que la juguetería es un escenario ideal para “discursar esencialismos de género, proveyendo fantasías, deseos y necesidades pre-diseñadas” objetivadas mediante el juguete como dispositivo de construcciones identitarias, y propone que:

Una alianza patriarcal-capitalista es la que diseña la visualidad de estos objetos juguetes, donde la seducción es exacerbada por el sistema de mercadeo alrededor de estos, y se basa principalmente en presentar lo convencional y lo aberrante de las relaciones de género del mundo adulto como ideal, estetizándolo y espectacularizándolo.  
(Cevallos, 2009)

La posibilidad de discutir la construcción de cuerpos, los dispositivos normativos desplegados hacia la construcción de identidades y la problemática negociación de discursos sobre sexualidad materializados para el consumo de niños hicieron de los juguetes objetos-arte ideales para concretar estas discusiones

Carolina Ganchala, juguetera/artista plástica, se interesó mucho por la idea de facilitar un taller de manufactura de muñecos de trapo para activistas LGBTI, y es así como se propuso la convocatoria desde Desbordes de Género@ y el Taller de Juguetes La Chiripa Las Actividades:

El ejercicio se planificó para durar 20 horas desde la reunión inicial al taller de juguetes y la edición de la producción visual. Se manejaron dos horas diarias por un poco más de una semana, y en cada sesión se intentó trabajar según un guión que se estructuró inicialmente incluyendo dislocación identificación en dinámicas corporales, manejo básico de producción visual y la elaboración de los juguetes para después editar; tanto el registro del taller (algo como un thriller documental) como la producción con los juguetes (corto de 10 minutos).

Tabla 2: Guión Tentativo de Actividades para el Taller

Actividades	Metas	Tiempo	Responsables
Traer Objeto-juguete & Cuestionario sobre juguetes de la infancia: Favorito? Siempre deseado?Odiado? Etc (en discusión con colectivos)	Reflexión sobre juguetes, Identificación desde anonimato con otras historias similares o diferentes, Evidenciar diversidad	Actividad Preparatoria, previa al evento, sin tiempo determinado	Diseño de cuestionario: Carolina/El Bloque Comunicación- Coordinación: Samuel
Session 1: Identificación, Dislocación & Comunicación Corpo-Afectiva: Sábado 10 o 17 de Abril			
Lectura de respuestas al cuestionario (adivina de quienes? y argumenta por qué lo crees? Abierto, elegimos democráticamente)	Identificación común, apreciar diversidades	50 min	Carolina - Ch@gr@
Calentamiento	Dislocación de lugar seguro del cuerpo mediante nuevos movimientos	10 min	Ximena
Ejercicios de Comunicación Corpo-afectiva	Reconocimiento de lugar	10 min	Ximena
NOTA: Se espera manejar actividad en tiempo de evento (event time, Schechner,1977:8) no por tiempo fijo, se ha hecho un cálculo aprox. Para cuadrar 2 horas aunque se hará la sesión 1 en fin de semana con flexibilidad de tiempo hasta de 4 horas de ser necesario	Reconocimiento del grupo & conciencia del Otro	10 min	Ximena
	Vinculación afectiva	10 min	Ximena
Reflexión		10 min	Foro- Ximena

Actividad para diario 1: Identificación (datos personales) & Tarea	Tarea: Pensamientos sobre lo que logran los juguetes en la vida de las personas	20 min	Foro- Carola-Bloque/Desbordes
Sesion 2: El Juego y el Juguete en la identidad: Lunes 12 o 19 de Abril			
Comunicación Corpo-afectiva: Juegos de movimiento	Dislocación-Identificación-Afectación	20 min	Ximena
Foro: Juegos, Juguetes e identidades	Reflexión autobiográfica Crítica	20 min	Carolina - Alejandro
Taller de Elaboración	Familiarización con materiales,	70 min	Carolina
Diario Que (no) te gusto? Que quieres aprender? Cómo te sentiste? & Tarea:	Tarea: Traer 3 Bocetos (imperfectos)	10 min	Consenso
Sesiones 3 – 8: Taller de Elaboración Esto sería hasta Martes 13 o 20 al Sábado 17 o 24 de Abril (Sesión Sábado de 4 horas)			
Comunicación Corpo-afectiva: Juegos de movimiento	Dislocación-Identificación-Afectación	20 min	Ximena
Taller de Elaboración	1) Escoger boceto y hacer 3 más! 2) Asignación y dirección de otro boceto 3-5) Confección. 6) Jugar	90 min	Carolina
Diario 1) Como te sentiste expresado en material!! 2-6) Lo mejor fue... Retrato de otro... como se sintió mi vecino.... Tarea: NOTA: La reflexión del diario sobre la sesión es pietaje de edición del registro	Las tareas se negociaran según se acuerde necesario o interesante. Ejemplo: Traer juegos de infancia	10 min	Consenso
Sesión 9-10: Visionamiento y edición de selecciones: Domingo 18 o 25 de Abril (Sesión de 4 Horas, flexible según se necesite hasta terminar tarea de estructurar guión)			
Durante la semana de taller se hará un seguimiento a los participantes en sus cotidianos y entrevistas sobre el proceso y sus vidas. (etnografía)			

Fuente: Reuniones de Coordinación con Talleristas Marzo 2010

Al final nos dimos cuenta que la elaboración de los juguetes tomaba demasiado tiempo y se dejaron de lado los ejercicios corporales y las discusiones en torno al registro, incluso con esos ajustes la mayoría de los juguetes no se terminaron.

## La Experiencia

### Entrevistas Previas

Como parte del taller se realizaron entrevistas en las que, entre varias interrogantes, se les preguntaba a las participantes ¿Cómo se ven frente a lo Trans?, y ¿Qué opinan de lo queer?

Andrés Buitrón, abogado y activista gay, reconocido por su trabajo en el tema de uniones de hecho dentro del marco legal ecuatoriano, y referente en el apoyo técnico-legal de las ONGs vinculadas al tema de diversidades y Derechos Humanos, propone que la 'hermosa diversidad' del Ecuador, de la que comunmente se habla reduciéndola a la flora y fauna, está compuesta también por etnias, comportamientos y dialectos que incluyen las diversidades sexuales, cuyo discurso es invisibilizado 'detrás de las coyunturas' (Buitrón, entrevista 22-04-2010).

Y dentro de ese silencio, de esos renglones escondidos también hay un ejercicio de desigualdad, de poderes, de roles, donde las minorías sexuales o las diversidades sexuales son, sin lugar a dudas, las más vulneradas. Y cuando yo tuve la oportunidad de trabajar desde el derecho para tratar de buscar precisamente estos ideales de igualdad, que tal vez simplemente tratan de llenar egos, de hacer sentirte que haces algo bonito, algo útil, me di cuenta que yo jamás llegué al público trans (Buitrón, entrevista 22-04-2010).

Cuando Andrés nos habla de los egos, nos remite a una continua conversación que se reiteró durante el taller y posteriormente a éste, en relación al uso de las personas trans para mostrar el dominio o la astucia con la que el derecho, la teoría, la política y el arte pueden ser aplicados por parte de 'brillantes' profesionales, que acumulan réditos en sus distintos campos, sin que esto necesariamente implique un cambio significativo en la vida cotidiana de las trans. Esto nos regresa a lo comentado por Ximena en Facebook<sup>114</sup> sobre la mayor influencia que terminan teniendo los medios masivos frente a los poco concretos esfuerzos de activismos, academia y arte contemporáneos por llegar a las personas trans.

La estructura jerárquica dentro de la que se manejan ciertos momentos del activismos, la falta de proceso continuo en investigación académica y la 'exterioridad' con la que se emprenden y descartan casi inmediatamente los procesos de producción artística sobre el tema, parecieran reforzar la idea de una agencia individual de 'genialidad' demostrada, más que de una democratización que involucre participación activa de las

---

<sup>114</sup> Ver Capítulo 2 de la presente tesis

personas trans en el reconocimiento de sus derechos. Esto se hace evidente cuando al hablar con las bases, la comprensión de la complejidad de los procesos legales emprendidos, los manejos teóricos propuestos desde la marginalidad académica, o del discurso articulado desde el arte contemporáneo, es bastante limitada y no se logra evidenciar una democratización que involucre un entendimiento profundo de las estrategias empleadas por estos distintos campos alrededor del tema trans y queer.

Entonces, el discurso sobre los objetivos de la reivindicación se nota fragmentado: teniendo por un lado a lideresas activistas, gente de la academia y artistas – es decir a las personas con capital social y cultural alto- estructurando un discurso trans; y por otro a todas las demás personas trans- que se vinculan al activismo -generalmente gente de provincia con limitado acceso a educación- y que, aunque no pierden poder de decisión sobre su participación, no siempre entienden la dimensión o consecuencia de las iniciativas o su significación dentro de los campos académicos, artísticos y políticos donde la información sobre el tema circula y se legitima. Lo que nos hace preguntarnos sobre los procesos de democratización y socialización con los que se plantean los acercamientos dentro del activismo, el arte y la academia.

Hablando ya de los asuntos legales relacionados con el tema trans, Andrés supo acotar que lo trans, dentro de las luchas legales de lo diverso, es lo 'menos tocado por el derecho', pues apenas y les aplica el principio de no-discriminación. Anotó que esto es alarmante ya que estas personas están expuestas a problemáticas económicas y globales, como la existencia de redes de trata de personas trans, o la situación preferencial para consecución de visas para homosexuales en EUA y Europa. Pero que estos temas, a su juicio, no se discuten dentro de los activismos trans. (Biutron 2010)

Al explicarnos cómo se percibe lo trans en la sociedad ecuatoriana y el mundo gay, resalto la importancia del caso de Estrellita Esteves<sup>115</sup>, pero supo explicarnos que por la imposibilidad de pasar desapercibidos dentro del mundo social heteronormado ('por ser más visibles') su trato como objeto de exclusión es más evidente:

'Además en el mundo gay, precisamente, repitiendo estos estereotipos de género, como lo trans es lo femenino, entonces es lo débil, y por ende, 'las

---

<sup>115</sup> Reportaje sobre el caso de Estrella Esteves <http://www.youtube.com/watch?v=GTwUtdkstk0>

locas', como te dicen, tienes que tratar de evitarte y salir de ese canon de comportamiento, y a la final tienes que preguntarte ¿por qué?, ¿por qué se reproducen precisamente esos errores que sabes que hay en la sociedad los vuelves a reproducir en estos microcosmos? (Buitrón 2010).

Estos esteroetipos, de los que nos habla Andrés, se hacen evidentes cuando personas que se identifican como gays, como Carlos Paris (Ginger) en el documental de Diana Varas 'A Imagen y Semejanza' (2007), dice: “yo soy drag no me considero transexual o transgénero, soy una persona normal”. Vale anotar como un paréntesis que esta normalidad gay, o comportamiento 'hetero' dentro de lo gay, como lo llama Daniel Moreno (Moreno, conversación durante el Taller), dice mucho de cuanto la norma de exclusión de lo femenino perméa el mundo de las identidades diversas.

Los comentarios de Andrés nos invitan nuevamente a pensar sobre la recepción de iniciativas dadas para la discusión o activación de procesos que reivindiquen derechos trans cuando estas se dan desde lugares que no se identifican estéticamente ni cotidianamente con el colectivo. Entonces vale preguntarnos ¿hasta dónde la circunstancia estética o performativa de rol de una activista, artista o académica incide en la capacidad de generar procesos 'aceptables' dentro del activismo trans, y más importante aún, 'significativos' en la vida cotidiana de l@s trans? Este cuestionamiento pone en tela de duda la capacidad efectiva de los esfuerzos no solo de quienes, como Desbordes o el mismo Andrés, proponen contribuir al proceso activista trans 'desde afuera' (desde lo queer diferenciado de las etiquetas LGBTI, o el derecho gay) sino también de gente de larga trayectoria y nominalmente 'más cercanas' al trabajo activista trans, como son las personas no transexuales -y no transfemeninas- dentro de colectivos como el PT, que son identificadas como lesbianas (incluyendo transmasculinos) u 'hombres-héteros' intersex. Esta posición suspicaz hacia las intensiones de gente 'externa' a la realidad transfemenina se acentúa no solo por una falta de identificación, sino también, por el permanente poder -académico, artístico y activista- que se ha ejercido sobre estas personas en los últimos años y que ha usufructuado en legitimación de estos 'externos' en sus respectivos campos, pero que ha tenido muy poca incidencia sobre la realidad cotidiana de las trans<sup>116</sup>, comparada con la influencia mediática sobre las estéticas y actitudes incorporadas por estas personas.

---

<sup>116</sup> Según explicó Rashell Erazo, al final del taller.



Para Andrés lo trans se traduce en transgresión de estereotipos sociales 'que te pone en jaque mate', te cuestionan en referencia a tu propia valentía de salir al mundo haciendo 'lo que uno no se atreve a hacer'.

Y es una contradicción ambivalente y reciproca, en que ves que probablemente la feminidad, que se ve, que sale a relucir en lo trans, todo el mundo tiene en su interior; y precisamente todo el mundo tendría entonces, en consecuencia de esta idea de igualdad, un poco de trans. Y en consecuencia yo también tendría un poco de trans y por ende tendría un poco de feminidad en mi interior (Buitrón, 2010.)

La distancia con la que Andrés postula su identificación como hombre con una feminidad interior que, se infiere, no le parece viable aflorar; difiere a nivel de afectos de lo que Daniel Moreno, gay normado<sup>117</sup>, drag, y activo colaborador de las distintas iniciativas de producción cultural desde el trans y queer<sup>118</sup>, entiende por ser trans.

En el documental de Varas, Daniel explica que él es trans a través de sus personajes y define esta identificación en los siguientes términos: “Mi concepto de transgénero es aquella persona que transgrede su género con el que nació” (Moreno en Varas, 2007). Su relación afectiva con el mundo trans se expresa así:

El trans no es una persona que tenga algún defecto, o que psicológicamente esté mal, al contrario, somos personas que tenemos una forma de pensamiento que nos lleva a, a otra espiritualidad, a otra forma de ver al mundo, a otra forma de sentir al mundo, y a la vez también de reflejarnos de una manera que nos emociona, y que nos gusta, y no por eso 100% vas a sexualizarla, sino que simplemente eres un ser humano y te conviertes en lo que sueñas y quieres ser. (Moreno, entrevista 24-04-2010)

Este entendimiento, que, en términos butlerianos, se percibe como menos melancólico (Butler, 2002), coincide con lo explicado por Rashell sobre lo trans:

somos un mundo maravilloso, ¿no?, [...] el destino, la vida ha hecho de que uno decida[...]ser libre como [...] el común de las personas desean ser libres: siendo felices como sienten que son. Las trans somos felices por que sent[imos], por que hacemos y nos expresamos, nos manifestamos y vivimos tal como somos” (Erazo entrevista 24-04-2010)

---

<sup>117</sup> Daniel nos habla de una 'norma' dentro y fuera de lo gay que valora de forma diferenciada las distintas estéticas posibles, resaltando que el verse como hombre le implica una mayor aceptación social que si se vistiera de mujer todo el tiempo.

<sup>118</sup> Daniel ha facilitado, procesos escenicos para Cayetana Salao del PT, Rashell y las demás chicas de Alfil y Desbordes de Género.

Este ejercicio de libertad se reitera en los testimonios de Jem Rodriguez y Cayetana Salao en el documental de Varas:

Eso eso mismo quiere decir una transexual, una trans, que uno ya transgrede más allá de lo que como se dice, de lo imaginable.(Rodriguez en Varas, 2007)

Yo soy transgénero, soy lesbiana, soy mujer, puedo ser hombre también, puedo ser mujer también, entonces yo creo que hay fuuu, tantas cosas y gente que ha definido tantas cosas ¿no?, los trans, en realidad ser transgénero es transgredir el cuerpo, pero la única posibilidad en la que puedes transgredir el cuerpo es montarte en el genero opuesto, que es si pasas de hombre a mujer o de mujer a hombre que es la única posibilidad que tienes a la mano[...] Para mi la identidad sexual y como algo que defiende también, digamos, también la frase que lanza el Proyecto Transgénero ahora es que la identidad sexual es una travesía y a mi eso me llega así full . (Salao en Varas, 2007).

Las personas autoidentificadas como heterosexuales que participaron del taller, al no estar inmersas en el mundo activista o LGBTI, se entienden a una distancia aún mayor que la propuesta por Andrés; para todas ellas, lo trans es algo que “no se alcanza a concebir totalmente” (Adriana Garrido, entrevista 24-04-2010), “que desubica” (Carolina Ganchala, entrevista 24-04-2010), o “que provoca una admiración en la medida en que las preocupaciones sobre el cuerpo se ven reflejadas en y por estos cuerpos distintos” (Ximena Echeverría, entrevista 22-04-2010)

Similarmente, en referencia a lo queer, ni las personas heteros participantes, ni la comunidad de activistas LGBTI involucrada, se muestran menos que suspicaces o desconcertadas -incluso cuando lo asumen como “más humano” (Buitrón, 2010.)-, ya sea apelando a su origen en la academia gringa o a su carencia de significado en el sentido común de ambos grupos, es decir de la sociedad en general. Esto se evidencia en dos ejemplos puntuales: por un lado el comentario hecho por Sarahí (Daniel Moreno en Drag) al presentar a los miembros de Desbordes de Género al final del performance del colectivo del 17 de Mayo del 2009, en el escenario del Dionisios, dijo: “Y los compañeros de Desbordes que andan trabajando lo queer, lo cuit lo quiz o lo que quiera que sea eso...”, y por otro la parte, al final de la respuesta dada por Tania Macera (activista por diversidades en Cuenca y Quito) quien ante la pregunta de qué es lo queer en Ecuador concluye diciendo:

Me pregunta Sam: qué significa para mí el término queer? Contesto: De lo Queer no se nada, pero de la mariconada?...I LOVE IT!! [...]entre las mías... hablemos criollamente: desde que se inventaron el uso de "performance" la vox populi "fonomímica" quedó de lado y con ella todas sus derivaciones y "sub" nominaciones, a lo queer, lo nuestro: MARICONADA. [...]Transgredir: hay formas, que disfrazarse se haya puesto de moda es cosa de cada quien, pero la transgresión es más que vestuario... es actitud, y de eso carecen muchas.(Macera, mail personal, 28-05-2010)

Como se evidencia en la discusión que plantean los criterios antes citados, lo trans y queer siguen siendo espacios de disputa y renegociación epistémica. Se nota un creciente interés por atender las implicaciones de estos términos de maneras más concretas y localizadas y, más allá de su empleo explícito, muchas dinámicas de los colectivos proponen, al menos discursivamente, movilizar constantemente la discusión alrededor de sus significados de forma consciente o inconscientemente coherente con las teorías queer planteadas en el marco teórico del presente estudio. (Viiteri, Halpering, López-Penedo, Morris y otros<sup>119</sup>)

Las entrevistas a las participantes del taller, citadas con el fin de articular la discusión anterior, se dan en el marco de un proceso de acercamiento de l@s participantes al taller. Una suerte de ejercicio etnográfico comunitario que estableciera la posicionalidad de cada un@ de l@s participantes frente a sus propias identidades y el tema de lo trans y queer.

#### Shock Corpo-Afectivo

Durante los ejercicios corpo-afectivos, facilitados por Ximena Echeverría, se dan varios momentos interesantes que ayudan a entender el tipo de dislocaciones o shocks que facilitaron discusiones relevantes alrededor de la diferencia y el género y las dificultades que esto plantea a la idea de una posible unificación del movimiento LGBTI.

Luego de movilizarnos por el espacio asignado para el taller, en la planta baja de Dionisios Arte Cultura Identidad, con el fin de “habitar” el espacio, Ximena sugirió que tomáramos contacto con el piso y nos moviéramos tratando de hacer uso de toda su extensión y experimentando con formas no usuales de exploración y movimiento. Al

---

<sup>119</sup> Viiteri elabora sobre la aceptación del término en contextos diferentes a su origen, Lopez-Penedo, Butler, Halpering Crimp y Preciado discuten sobre la maleabilidad e intencionalidad políticas del término queer paralelamente al las discusiones de Morris Striker, Fisher Pfaffle sobre lo trans-

pedirnos que giráramos sobre el piso Rashell y las demás chicas trans- se excusaron o restringieron su participación debido a que su grado de intervención protésica no solo causaba dolor sino que podía tener consecuencias irreversibles sobre su cuerpo.

La consideración de las posibles restricciones que podían implicar el que sus cuerpos estuviesen intervenidos, fue algo que no habíamos previsto<sup>120</sup>, y el afán de emplear los ejercicios corporales como proceso de identificación e integración del colectivo participante se vio truncado excluyendo involuntariamente a las personas trans-.

Luego de ajustar la planificación de ejercicios tomando en cuenta estas limitaciones al movimiento, se procuraron ejercicios que buscaran facilitar su integración al grupo aprovechando el gran entusiasmo que la jovial actitud de las chicas inyectaba al proceso y las crecientes manifestaciones de camaradería que se forjaban entre los participantes durante los momentos facilitados por Ximena.

Entre los ejercicios de exploración espacial que se emplearon, luego de familiarizarnos y habitar el espacio, vino la parte de reconocernos corporalmente unos a otros. Las interacciones propuestas por Ximena nos invitaban a tocarnos y funcionar en contacto mientras seguíamos moviéndonos por el espacio. A pesar que durante la habitación de la sala hicimos varios ejercicios en los que se dio este tipo de contacto corporal no fue hasta cuando deliberadamente se nos indicó que tomáramos contacto que empezamos a percibir un conflicto con nuestro espacio personal y el cuerpo propio además del recelo de tocar libremente al otro. Nuevamente la acción se vio interrumpida esta vez por un palpable malestar o al menos incomodidad que nos resultó obvia a tod@s.

Pasamos luego a la etapa de identificación colectiva para lo que se procuraron actividades que nos invitaban a depositar confianza en nuestras compañeras. Ximena nos pidió que corriéramos, con los ojos vendados, en dirección de donde nos guiaba la voz de nuestra compañera mientras el resto del grupo resguardaba y apoyaba a la persona vendada. Cuando llegó el turno de Ambra, Ximena la invito a confiar en ella y correr a lo que Ambar replicó: “si yo no confío ni en mi madre”. Las risas estallarón por un instante sin embargo

---

<sup>120</sup> Incluso los planteamientos de Grotowski y de la Danza para Todos los Cuerpos no preveían la imposibilidad de involucramiento de cuerpos intervenidos, sienda esta una arista interesante en los procesos de estudio del campo escénico contemporáneo.

lo dicho por esta persona trans- hizo que los demás nos empezáramos a mirar unos a otros en silencio.

Luego de esto Ambra vendó los ojos de su amiga Valeria y le dio vueltas a la manera de la gallinita ciega y en el momento en que la soltó Valeria estaba apuntando en dirección opuesta a donde la esperaba el grupo y sin tiempo de detenerla corrió un par de pasos solo para estrellarse contra la pared.

Los momentos antes descritos fueron motivo de reflexión durante el taller y concluimos que al transpolar lo vivido a la realidad social de las personas diversas habían varias lecciones interesantes.

Así, la limitación que implicaba el grado de intervención corporal no hizo pensar mucho en como la decisión de transformarte significa costos permanentes no solo a nivel de la recepción de tu decisión en la sociedad sino también en las restricciones que impones a tu propio cuerpo. La diferencia entre los distintos actores del colectivo se reafirmo en lugar de desaparecer incluso en oposición con el propósito mismo de la acción; y fueron nuevamente las trans quienes resultaron excluidas. Sin embargo es crucial anotar que, durante su participación, Valeria supo darse modos de girar sin someter sus partes intervenidas a demasiada presión (y lo hizo más rápidamente que nadie) y Ambar se autonombró directora técnica de la acción, mientras Rashell también continuó su exploración con otro tipo de movimiento (además Rashell tuvo en adelante la previsión de traer prendas más cómodas al taller sin tener que dejar en casa sus tacones y accesorios).

Esta reacción de las chicas también nos mostró que ellas saben, y siempre han sabido, responder a las restricciones que se le presentan y buscan permanentemente formas de contrarrestar dichas restricciones impuestas logrando performar de forma extraordinaria.

#### Diseños, Autoría y Autonomía

Cuando empezamos a trabajar en los juguetes, con Carolina Ganchala, ella nos pidió que diseñemos tres bocetos auto-retratos para que luego de discutirlos en grupo y escoger el que nos gustara más, luego diseñáramos tres bocetos más alrededor de la idea escogida para cada uno. Con todos los bocetos desplegados tuvimos que elegir uno de nuestros bocetos, que sería elaborado por otro miembro del grupo, bajo la dirección dela persona que diseño el boceto, en una dinámica de diálogo creativo.

Toda la actividad fluía sin conflicto y opinábamos de los diseños de los demás, casi todos muñecos con algún mensaje de educación sexual y de género, tratando de buscar el que más nos gustaba de cada uno y explicando las razones de nuestra selección. De repente, Rashell trajo a la mesa su único diseño que era una replica de una pistola, se generó un largo silencio de sorpresa, luego se empezaron a sugerir formas de suavizar la imagen del arma mediante usar materiales como felpa o afines, a lo que Rashell reaccionó diciendo que prefería una que pareciera real. Este fue posiblemente el momento de shock más importante de toda la sesión de diseño del taller, pues la resistencia a construir lo solicitado por Rashell emergió constantemente por el valor simbólico negativo que la mayoría de nosotros atribuye culturalmente a las armas.

Valeria y Ambra defendieron la posición de que el diseño del juguete de Rashell debía respetarse y se generó en ese instante una discusión que planteaba que la posibilidad de re-proponer un diseño es un ejercicio de negociación de poder, similar al que se da cuando los objetos en cuestión no son juguetes sino cuerpos y que la opción de dialogar creativamente para reproponer algo establecido, era un ejercicio que se asemejaba mucho a lo que ellas como trans- proponían a la sociedad sobre sus cuerpos, es decir la posibilidad creativa de alterar lo pre-establecido. La conversación llamó mucho la atención de las chicas trans- pero por cuestiones de tiempo y debido a su inasistencia el resto de días no se pudo sostener.

Luego Rashell pidió que pensáramos en cómo resolver el mecanismo de disparo de su arma. La siguiente sesión discutimos cómo construir cada una de las piezas para elaborar y nuevamente el arma y su textura fue motivo de discusión para luego dedicar un largo tiempo a diseñar su mecanismo, la discusión sobre este mecanismo fue absorbida por los hombres del grupo, aunque Andrés mostró muy poco interés en esta gestión. Ximena comentó lo siguiente en referencia retrospectiva al evento de la pistola:

Que pasa si propones un taller para elaborar juguetes queer y una de las integrantes (trans femenino) te sale con que quiere una pistola??? Cómo cuadra esto en un discurso panfletario (si fuera el caso)??? Eso te jode, te rompe el discurso, te fuerza a replantear la vaina, te obliga a indagar, a preguntar, a interesarte más en el otro, a aceptarte limitado en el entendimiento del otro que siempre será un otro, incluso dentro del grupo que cobija su diferencia. Por eso yo sospecho mucho de la capacidad comunicativa del arte que usan los colectivos activistas, por

lo menos los que he conocido, Me parece que no están dispuestos a activar el componente comunicacional del arte.

Al cierre del taller, mientras visionábamos segmentos del video, Rashell explico que no le sorprendía que nos asombráramos de que pidiera una pistola. Pues al asociar este objeto con la violencia y la masculinidad suponíamos que alguien “femenina” no podría tener un gusto por las armas. Y nos dio a entender que ese es el tipo de pre-concepciones comunes que impide la libertad de las personas.

#### Espacialidad y Dinámicas de Conversación

Desde el principio del taller, se pudo percibir que las identificaciones afines tendían a ocupar el espacio en grupos más o menos invariables. Las trans- se mantenían juntas durante gran parte de los ejercicios y demostraban mayor familiaridad y contacto, otros afectos basados en relaciones previas también se sostenían al principio, así Juan cerca de Daniel, y Ximena conmigo, aunque el hecho de que yo sirviera de vínculo me posicionaba en movimiento entre los diferentes grupos. Con el avance de los ejercicios, estas formas de agruparse se rompían provisionalmente pero se restablecía de forma regular.

En un momento dado, durante la elaboración de los muñecos, Daniel, que tenía más experiencia en costura y manufactura de títeres asesoraba individualmente o se dirigía al grupo para demostrar formas de resolver la construcción de los objetos, al igual que lo hacía Carolina, pero Daniel era consultado más frecuentemente que ella, tal vez por que todos conocíamos más a Daniel o por su acertividad. Una tarde, donde no estuvieron las chicas trans-, mientras trabajábamos, empezamos a conversar informalmente de la historia de lo gay en Quito y Daniel y Andrés participaban activamente en la conversación mientras que Juan y yo comentábamos de vez en cuando, luego de esta conversación se dio un silencio que fue interrumpido por Ximena para comentar sobre la dinámica que acababa de tener lugar y llamo nuestra atención hacia la distribución espacial que habíamos asumido inconscientemente: teniendo a todos los hombres en el centro mientras que las mujeres trabajaban alrededor y en silencio, aunque escuchando atentamente los relatos de Daniel.

Ximena explico que a pesar de la “supuestamente” clara lectura sexista que se podía hacer del evento, ella no sentía ninguna incomodidad, opinión que compartían Adriana y

Carolina. Nunca se dio el caso inverso donde hubiese una conversación “de mujeres” o que ellas ocuparan un espacio central a la mirada del resto del grupo.

#### Comentarios de Cierre

Durante el visionamiento de segmentos del registro, al final del taller, Rashell nos acompañó y expuso varios cuestionamientos al trabajo planteado, que enumero a continuación:

Sobre la temática, Rashell sugirió que los talleres de arte o de confección no llaman tanto la atención de las chicas como si el tema fuera diseño de modas o peluquería y que no haber investigado con ellas lo que podía motivarles a asistir fue un error que resultó en la falta de recepción de lo ofertado.

Por otro lado, indicó que las chicas se sintieron muy cansadas luego de los ejercicios y el que no se hubiese ofrecido un refrigerio también había producido cuestionamientos al taller por parte de sus compañeras. En este punto explicó que algunos líderes tienen por política no regalar cosas pues eso desatiende las metas puntuales y solo atrae la atención de gente que quiere recibir cosas y no necesariamente trabajar, aunque para Erazo era más efectivo tener este tipo de gestos de cortesía con las chicas.

Después nos dijo que el acceder al mundo trans- es un trabajo arduo, y que incluso para ella, como trans- le resultaba difícil llegar a las chicas de la calle, más que a las peluqueras, por ejemplo; y que estaba de acuerdo con lo expresado por Andrés sobre el poco interés que despierta en muchas trans- los intentos de acercamiento a su realidad de gente que no está viviendo el mismo proceso identitario, por lo que ni héteros, ni lesbianas ni gays lograban realmente que muchas trans- se uniesen a sus propuestas activistas, más allá del poco interés que existe sobre el tema activista en general, debido a que los problemas inmediatos de violencia imposibilidad de accesos y discriminación son preocupaciones mucho más latentes y reales para las trans- que las discusiones sobre el grado de inclusión del término o las prácticas artístico-políticas.

La oportunidad de compartir esta última sesión con Rashell fue muy valiosa pues la explicitación de sus creencias en relación a lo que significa detentar un poder de liderazgo, es para ella, más una capacidad de servir de puente de comunicación y facilitadora de procesos colectivos de decisión. Nos dijo:



“no puedes imponer, yo creo que todo eso tiene que ser negociado, no estamos en una empresa donde hay un jefe y el jefe manda y los empleados hacemos. Aquí no, al menos yo lo veo de otra manera”  
(Erazo, durante el visionamiento de los clips del Taller)

### Crítica

La experiencia de plantear un taller relacional podría calificarse de satisfactoria en la medida en que nuevas redes y relaciones basadas en la confianza mutua se establecieron o fortalecieron entre las participantes, así Andrés Buitrón, Juan Zabala y yo seguimos trabajando temas de producción de documentales juntos, al igual que los procesos que se sostienen entre mi persona y Ximena Echeverría en temas de comunicación y activismo (La Minga), Adriana Garrido colaboró posteriormente con Rashell como pasante de Alfil y es activa en la comunidad feminista y de diversidades, y todos nos vinculamos a distinto nivel con el trabajo de Daniel Moreno y sostenemos una amistad con Carolina Ganchala. Pero aunque la conexión con lo trans- no se logró del todo, frente a las expectativas iniciales, su participación contribuyó mucho al debate. Lo que me lleva a la primera crítica de este trabajo que se resume en que hubo una intensión de mecenazgo, del que advierte Kestler (opcit.), en la medida en que se propuso el qué y el cómo discutir, lo que implica que no se atendió al tratamiento formal del ejercicio de manera participativa con quienes eran el centro de la atención del mismo durante la planificación y el diseño de las actividades.

El haber apuntado el taller hacia personas trans- ya denotaba un prejuicio basado en asumir que ellas no tienen los espacios que necesitan para discutir sus problemáticas, invisibilizando así su propia capacidad de agencia y de gestión de espacios que respondan a sus intereses estéticos y de participar activamente en la organización de eventos que las involucren. Mi desconocimiento o falta de preparación para ingresar en este contexto es criticable desde lo que sostiene Felshing alrededor de la localización apropiada indispensable en las prácticas artístico-activistas

La creciente atención a la terminación de los objetos me llevó a desatender los otros ejes. Esta fijación en la elaboración material por sobre el proceso también merece ser criticada, según Felshing, pues desestimó el valor formal de la intersubjetividad de la que nos habla Bourriaud frente a la elaboración material.

A pesar de que se dieron momentos de dislocación que generaron diálogos interesantes, la durabilidad de estos diálogos (o su relevancia) y de las relaciones establecidas queda cuestionada por la dispersión y falta de compromiso con la concreción de las metas propuestas y la poca influencia real y palpable que la acción ejerce sobre el cotidiano trans de las participantes, y la necesidad de diseñar procesos en ese tenor permanece como un asunto pendiente.

En cuanto a si se logra integrar bajo el discurso queer a las diversas posiciones diferenciadas, en el caso puntual del taller, su convocatoria no alcanzó a integrar a intersex, transmasculinos ni lesbianas, lo que dice mucho de la dificultad de llegar a unificar incluso en un espacio de interés común, como son las discusiones corpo-políticas.

Otra lectura posible es que el tema de discutir dispositivos de construcción de identidades como los juguetes y las prácticas artísticas que no se diseñan con un fin de difusión mediática no necesariamente despiertan el interés de activistas locales y mucho menos de personas trans- no organizadas.

Las dudas que plantea el tipo de acercamiento y los espacios por donde se socializa el accionar de Desbordes de Género@, dista mucho de la interpelación directa al ciudadano común o del generar una crítica más contundente sobre las dinámicas excluyentes que se reproducen dentro de los grupos de activismo diverso, por lo que se entiende el llamado de atención de una suerte de turismo académico que no alcanza a discutir más allá de la experiencia prostética provisional de un disfraz indentitario socializados en espacios por demás seguros y políticamente correctos o de una travesía subjetiva que desde la academia propone un mirarse, que quienes viven lo diverso hace rato ya sostiene como práctica, y que no trasciende las fronteras de visibilidad de los círculos legitimantes de los que nace. Es decir, que no sale del nido seguro y tampoco trasciende espacios de visibilidad dentro de la sociedad a la que supone interpelar pues no genera el impacto requerido para despertar suficiente atención mediática pese al arduo trabajo de socialización de la experiencia emprendido por Viteri.

El beneficio de la duda está en su potencial de alcanzar espacios más amplios de de interpelación de las practicas heteronormativas que rigen irreflexivamente los cuerpos, y/o de plantear cuestionamientos más frontales a las dinámicas de reproducción de estas

mismas normas en lugares que se proponen como críticos de las mismas. Sin embargo sería imperdonable estancarse en sketches paródicos de travestismo, que logran gestionarse ciertos espacios dentro de las actividades de colectivos LGBTI, cuyas fragmentaciones no pueden solo ser resueltas por la introducción de un nuevo término, y sin la invitaciones a estos mismos colectivos a un proceso mas crítico de sus dinámicas.

### **ÑucaTrans y ALFIL**

En referencia al trabajo puntual de la Asociación Alfil, no puedo decir mucho, mi acercamiento al colectivo se da en el contexto de un par de encuentros previos donde Desbordes y Ñuca-Trans participaban juntas. Sin embargo, me permito citar algunas opiniones sobre el trabajo de Ñuca Trans, de los informantes citados previamente en relacion al PT y Desbordes.

Según nos cuenta Rashell, Ñuca Trans surge de la iniciativa de mostrar algo diferente durante el Desfile del Orgullo del 2008. Pues las chicas de la asociación cuestionaban el hecho de la uniformidad de los estereotipos que anualmente se representaban en el desfile o los eventos LGBTI.

En cambio la propuesta nuestra era algo ecuatoriano, no glamoroso pero en cambio demostrando otro tipo de orgullo que era el orgullo de nuestras raíces y mezclandolo con la visibilidad trans (Erazo, entrevista, Julio 2010)

Una de las chicas había tenido experiencia en danza Folclorica y sugirió que se alquilaran trajes y se repasara una coreografía para el desfile vistiendo ropa tradicional cayambeña y bailando ritmos tradicionales de la sierra ecuatoriana.

La iniciativa tuvo mucha acogida, por lo que las chicas decidieron que no debía perderse el proceso, y de ahí en adelante se les invito a participar en varios eventos dentro y fuera del circuito LGBTI local

Su trabajo les ha traído interesantes anécdotas como cuando sin reconocerlas como trans, les felicitaron durante el desfile por apoyar al movimiento GLBTI

Las opiniones de artistas y activistas coinciden tanto en lo interesante de la propuesta como en la necesidad de refinar su trabajo escénico. Valeria Andrade comenta:

Ñuca Trans, es la transgresión sobre la transgresión, porque no solo ponen en tela de juicio el sentido de identidad, sexualidad, género y performatividad; sino que además se hacen tambalear los órdenes de raza y folclor. Y eso me parece totalmente subversivo. Lastimosamente, no les he visto fuera del ámbito de Dionisios, me encantaría verles bailar en un domingo de peatonización organizado por el municipio, por ejemplo. Por otra parte, sí deberían hacer una investigación más ampliada sobre bailes tradicionales para que sus representación no sea tan limitada y repetitiva.

Al hablarnos sobre Ñuca Trans, Ximena Echeverría critica la puesta en escena por sus deficiencias a nivel coreográfico, e indica que solo por que sean trans-, eso no significa que deba mirarse su trabajo escénico sin rigurosidad so pena de ser condescendiente “La condescendencia, en el fondo es una manera de invisibilizar al otro, negándole su derecho a evolucionar”, explica.

Pero dentro de la rigidez sexista con la que se enseña danza en el país, considera que el esfuerzo de Alfil interpela todas estas dinámicas y concluye:

Por eso son valiosas y admirables, porque se arriesgaron, con más probabilidades de ser rechazadas que ser aceptadas. Por su apuesta y acierto conceptual al apropiarse de lo folklórico se les perdona (repito, temporalmente) la falta de calidad de sus composiciones coreográficas. Lo que no hacen bailando lo hacen cuestionando a instituciones culturales y a discursos machistas nacionales.

Como puede verse, la producción escénica de Ñuca Trans, alcanza, con mucho menos presupuestos teóricos o elaboración de guión, a interpelar, dispositivos sociales como la raza, la nacionalidad, el folclore (lo popular) sin perder su eficiencia enunciativa alrededor de lo que sus cuerpos significan a nivel de citación ilegítima.

Su crítica se da más en la intensidad de quienes la critican, de verlas interpelar espacios más amplios de visibilidad y de fortalecer su formación escénica para reforzar sus presentes interpelaciones, que en el orden de criticar su proceso en cuanto a invisibilizante o panfletario y la dinámica de construcción del producto da fe de una relación que al menos en los términos que explica Rashell se plantea más democrática y horizontal.

Cabe anotar que, a pesar de que la identificación como persona trans le facilita cierto acceso, Rashell insiste en que le es extremadamente difícil llegar a accionar con los grupos de chicas de la calle, incluso cuando su trabajo está principalmente ligado a atender asuntos de salud y protección gratuita.

## CAPITULO IV

### CONCLUSIONES

La presente investigación ha buscado evidenciar, a través de un ejercicio etnográfico, cómo las representaciones escénicas desde los activismos trans/queer revisados, bajo la mirada de distintas discusiones del arte y la academia, permiten descifrar las motivaciones, dinámicas y posicionamiento de enunciación de los distintos colectivos que discuten los temas trans y 'queer' en la ciudad de Quito.

Mi acercamiento a la producción cultural activista, no solo ha descrito los alcances de las proposiciones teóricas empleadas en el contexto de prácticas de socialización y visibilización activista que acude a lenguajes prestados de otros campos para legitimar sus construcciones discursivas y representacionales, sino que, además, he buscado cuestionar hasta dónde las prácticas de dinámicas que se suponen son criticadas por estas organizaciones, se reiteran en sus performances artísticos y políticos.

El cuestionamiento se plantea al nivel de interpelación formal y concreta a estas puestas en escena que proponen representar tanto posiciones políticas como cuestionar las dinámicas de exclusión social a personas diversas.

La potencialidad, tanto transgresora como condescendiente del empleo del arte como herramienta comunicacional, se ejemplifica en el ejercicio analítico propuesto, en busca de diferenciar los distintos tipos de prácticas a la luz de sus consideraciones con respecto tanto a sus públicos como a quienes suponen o dicen representar/beneficiar.

En esa medida, el performance escénico-genérico propuesto por estos colectivos evidencia sus intereses a nivel de acceso a públicos, beneficios y de proposición formal de las temáticas que abordan en sus intervenciones.

Trasladando la referencia inicial de Andrade (2002), sobre los tráfico, el análisis realizado en los capítulos anteriores me permite concluir parafraseando que, al menos hasta el 2010 en el contexto de las producciones artístico-políticas propuestas desde los activismos trans y 'queer' descritas en este estudio:

El [performance transfeminista y queer] es más la cara pública de un negocio académico y de consecución de recursos en el campo del [activismo o del] arte antes que un ejercicio coherente y sistemático orientado por diálogos sintonizados entre practicantes/traficantes de diferentes campamentos [y/o sus "defendidos"]. En consecuencia, la

cara oculta de un mercado o sistema así constituidos está compuesta por negociaciones que guardan relación básicamente con el acceso a redes sociales establecidas dentro de uno u otro campo y de otras diseñadas para maquillar las disciplinas o los proyectos y, así, otorgar un toque interdisciplinario [interpelante, transgresor o reivindicatorio] y/o contemporáneo a los mismos. (Ver Andrade, 2002:2).

Pese a que, como ha sugerido María Amelia Viteri, lo dicho por Andrade podría pensarse invalidado porque “muchacha ha corrido bajo el río” desde 2002, cuando pienso en l@s mayores beneficiari@s de los activismos aquí revisados, llego igualmente, a concluir que las producciones escénicas-políticas propuestas por activismos trans/queer en Quito, siguen estando, sino inmersas, al menos bastante contaminadas de dinámicas de tráfico entre los tres campos estudiados (arte, academia y activismo) que procuran la legitimación de sus principales representantes entre sus más evidentes premisas.

El cuestionar las disputadas definiciones propuestas desde mercados y círculos de consumo mediante ejercicios performativos (resignificantes) y performáticos (puestas en escena) renueva y oxigena las reivindicaciones por derechos a la diversidad. También se amplía la perspectiva de la lucha por derechos, cuando se intenta democratizar la discusión hacia pluralizar sus beneficiarios más allá de los espacios de legitimación, transgredir las fronteras de los campos y desbordar las representaciones. Mediante generar, en la dislocación chocante, nuevos espacios discursivos que nos permitan redefinir nuestras prácticas tanto activistas como artísticas o investigativas, se logra no solo visibilizar, -pues para “ver” se necesita distancia incorpórea-, sino para sensibilizar (para lo que se vuelve indispensable la piel y el contacto), desde nuestros cuerpos, lo que son nuestras prácticas políticas independientemente de la impredecibilidad de los resultados que nuestro accionar produzca en otros, siempre que los produzca. Este posicionamiento político, que espero haber hecho evidente a lo largo de la presente tesis, es sin lugar a dudas, consecuencia de entenderme como activista ‘queer’. He descrito, además, algunas de las razones por las que, en este momento histórico, las posiciones de los diversos colectivos LGBTIQH resultan inconmensurables con la proposición de un movimiento unificado y monolítico, sin que esto necesariamente implique que los diversos colectivos no se articulen provisionalmente, ni que se deba asumir esta fragmentación como una debilidad del proceso de lucha por la reivindicación de derechos diversos necesariamente.

Sin embargo, también he podido evidenciar que las fragmentaciones no responden, siempre, a principios ideológicos, ni resultan en el beneficio del proceso de la lucha por derechos. Y en algunos casos, sus diferencias de opiniones o rencillas pasadas resultan en la imposibilidad de mostrar a la sociedad en general la verdadera envergadura de estos procesos políticos. Pues, mientras no se abran más espacios de diálogo entre las distintas posiciones, no se podrán articular procesos sostenidos, renegociar significados ni retroalimentar crítica y constructivamente un trabajo, que más allá de las diferencias de locus, origen o identificación, responden a básicamente los mismos objetivos.

Creo que el trabajo de Daniel Moreno, desde *Dionisios: Arte/Cultura/Identidad*, es un ejemplo de cómo, pese a las diferencias, existen espacios comunes por los que cada colectivo, a su turno -y tristemente, cuidando de no mezclarse- ha transitado de forma muy similar. Para la naciente propuesta 'queer' esto resulta especialmente relevante pues, sin caer en condescendencia, es posible generar tanto dinámicas como espacios de dialogo inclusivo, no solo desde sino, también, dentro de cada una de las fracciones en el movimiento LGBTIQH.

Otra generalidad a resaltarse es que todas las propuestas han alcanzado las metas para las que han planteado sus distintos ejercicios y logrado atención suficiente (política o mediática) como para legitimar sus posturas teóricas dentro de los campos académico, artístico y político. Mas no podemos pasar por alto que en todos los casos es cuestionable el tratamiento formal del trabajo artístico a nivel de la capacidad de profundizar o movilizar realmente la discusión y de plantearla más allá de los círculos de legitimación o justificar los financiamientos.

Aunque todos los colectivos analizados se proponen discursivamente como abiertos, incluyentes y críticos de los sistemas vigentes, una mirada más cercana a la forma en que construyen sus representaciones -y para el consumo de quién- da cuenta de la persistencia de mecanismos de exclusión, condescendencia, mecenazgo y reproducción de dichos sistemas y de intereses económicos que motivan sus procesos, al menos parcialmente. Esto hace que el cuestionamiento de hasta qué grado la interpelación es verdaderamente transgresión siga latente y nos mantenga alerta.

Lo dicho en el párrafo anterior es aplicable a cada uno de los colectivos analizados, de forma diferenciada, por lo que cabe cerrar el presente trabajo con una mirada crítica que visite cada colectivo de forma particular.

### *Proyecto Transgénero*

El uso instrumental del arte como herramienta comunicacional resulta eficiente para atraer la atención mediática, pero problemática en la medida en que su representación simplifica y vuelve plana la discusión en posiciones antagónicas frente a la opinión pública representada en dichos medios, solamente para “seguirles dando tela que cortar”, como explica la cita a Filomena Suintaxi en el capítulo 2 de la presente tesis, so pena del desgaste de la imagen pública de quienes son metidos a saco bajo representaciones colectivas como “los homosexuales” o la “comunidad LGBTI” -todo esto ha resultado efectivamente para catapultar carreras activistas o trips auto-congratulatorios de los que nos habla Xavier Andrade en el mismo capítulo de esta tesis-, lo que refleja la posibilidad perversa del tráfico entre arte, academia y política.

El mayor riesgo de esta forma de hacer política, traducida en proposición artística, es que sus tráficos solo sean préstamos perversos de términos e imágenes que luego sirven para llenar renglones de panfletos escritos “en nombre de”, pero que rara vez generan interacción incluyente en su elaboración o socialización crítica.

El trabajo admirable de Vásquez, Almeida, Valverde, Santana y Salao, más allá de su afiliación o desafiación nominal al PT, requiere repensarse en sus dinámicas jerárquicas y de comunicación, abriendo procesos más duraderos y diálogos plurívocos que vayan más allá de lo que requieren las fotografías, hacia brindar voz a quienes dicen activar mediante sus procesos políticos.

Su acertado deslizamiento hacia atender el tema transmasculino resulta coherente con su transfeminismo lésbico y también más cercano a la experiencia personal de sus líderes, por lo que las discusiones planteadas a futuro desde este espacio resultan por demás interesantes.



### *Desbordes de Género*

Por otro lado, la curiosidad académica propone discusiones que, de socializarse más allá de los círculos de legitimación, podrían llegar a interpelar interesantes espacios de debate. Siempre que no esconda su posición crítica en pro de lo políticamente correcto e inofensivo, y empiecen a tomar más en serio el tratamiento formal de sus performances en su capacidad cuestionadora de estructuras normadas.

Su potencial fuerza seductora se pierde frecuentemente en la búsqueda de legitimación institucional y en su miedo al vacío, aunque sus reflexiones se proyectan sobre espacios cada vez más interesantes de discusión localizada y podrían, en algún momento, sacar sus discusiones de la marginalidad de los campos donde pretende insertarse (Academia y mundo político-activista LGBTIQ?) tanto para tenderse como puentes flexibles de un diálogo más fluido entre los distintos espacios que ha sabido generarse dentro de la academia, el arte y el activismo, como para refrescar de forma lúdica los diálogos hacia fuera de los campos, es decir hacia la población en general.

El permanente trabajo de difusión de lo que significa el colectivo requiere ser acompañado de estrategias de largo aliento que busquen aterrizar discusiones en el imaginario social explorando nuevos espacios gracias a su capacidad dinámica. Como dirían, en *Star Trek*, “To baldly go where no LGBTI had gone before”.

### *Asociación ALFIL - Ñuca Trans*

Finalmente, las puestas en escena de discusiones sobre raza, nacionalidad y pertenencia de ejercicios performáticos propuestos por colectivos que construyen sus procesos desde identificaciones identitarias activadas por dinámicas democráticas resultan poderosas pero tristemente marginales y pobremente socializadas además de acusar de falta de proceso crítico para su elaboración formal.

Sin embargo, el trabajo de Rashell Erazo y sus compañeras merece ser atendido proactivamente para aprovechar y aprender de los espacio de voz que se han articulado a lo largo del trabajo de este colectivo. Y generar a ALFIL espacios para incluir cada vez más voces a su proceso político y artístico, proponiendo también nuevas representaciones de las feminidades y masculinidades en un diálogo en el encuentro.

## **Reflexión poética**

### *En Busca de una Seducción*

Para la Espectacularidad que No Seduce:

Si el acercamiento a un espacio donde las construcciones discursivas, políticas, académicas y artísticas concurren, como es la producción cultural desde activismos que discuten temas de género, revela juegos de poder sobre la representación que proponen “dinámicas de encuentro” que reiteradamente resultan en la negación de sus supuestos representados frente a la exaltación de dirigentes que manipulan las representaciones de forma panfletaria para lograr accesos a “círculos de legitimación” que garanticen, a su vez, acceso a fondos y financiamiento de “procesos” que no afectan duradera, positiva y significativamente la realidad de las personas en nombre de quienes “embanderan luchas”. No te queda sino preguntarte sobre los usos perversos de estos términos entre comillas en cada campo y su intersección.

Entonces, la fragmentación en sí misma no es el problema a atender, pues la molecularidad de lo diverso-excluido en una sociedad falocéntrica molar posiblemente no es más que un “sitio de multiplicidad subversiva” (Fisher-Pfeffle) y una dinámica productiva de ataque a la estructura desde incontables frentes que la desbordan.

Son los espacios de tráfico usados como catapulta o más bien como escalera de cabezas los que requieren de nuestra atención crítica. Los discursos sobre derechos pueden generar una proliferación de sanguijuelas voraces que al hallar su nicho de legitimación mediante la invención de lo ya inventado y el acuñamiento de nomenclaturas fotografiables, que no hacen más que disfrazar los transportes homogeneizantes de visualidades espectaculares envueltas en letanías acomodativas frente a casi cualquier público reciclable o para su venta en los medios, proponen un mundo cuya sensualidad queda totalmente revelada y en esa pulsión, asesinada frente a una sexualidad que dejó de ser secreta para convertirse en vox populi, desprovista ya de cualquier encanto seductor o ritual.

Y es que la afirmación de Foucault sobre la visibilización total de la sexualidad se moviliza de sus procesos restrictivos hacia su libertinaje sin valor simbólico, hacia su espectacularización lúdica, su hiperrealización pornográfica. Cuando quienes dicen inventar

o ayudar a descubrir lo que eres solo por ponerte un nuevo nombre con el que tomarte fotos cual previamente anónimo freak show, entonces estamos irreversiblemente condenados a que sean estos fantasmas quienes prescriban las nuevas rutas del deseo cuyo juego intersticial de apariencias ha muerto. Eso es, en última instancia, lo que esconde el discurso del machismo patriarcal con genitalia diversa.

Para los que Temen Dejar de Ser Políticamente Correctos:

Entra el turista en la plaza, se compra un poncho al triple de su precio, se pone su sombrerito cubreorejas tapando el rayban de sus gafas y cree que se pierde en la multitud solo por que sonrío al que pasa.

Te pones unos tacones largos y te caes más de lo que avanzas, te aplauden siempre que no te metas con sus trapos sucios y te sientes conciliador-paraguas, mientras afuera quienes se las sudan en un nombre que has olvidado tienen cosas más violentas de las que preocuparse que el color de la estantería de juguetes que jamás visitarán.

Aprendes a mover la boca pero solo te sirve para reírte, y ni siquiera del espejo. Pues todos tus libros sobre la coronilla te han atrofiado el andar, pero al menos tienes un nuevo nombre.

Con suerte alguien se acerca a tocarte los senos de papel higiénico y por un segundo juegas a la regla del espejo que increpa. En ese instante no se trata de subvertir o transgredir, se trata de revertir sobre el eje que desdibuja la línea entre el vencedor y el vencido, cuando ambos logran lo que pretendían no buscar. Solo allí sabes que la vaina es hasta la muerte si no sucumbes al miedo y Desbordas para dejarte llevar por el perfume de la pantera que tú mismo emanás... qué bonito ha de ser ese momento cuando llegemos a ver que hacer lo que merece ser dicho es la única forma de ser iguales y diversos.

Para Quienes no Confían ni en su Madre y nos Regalan Pistolas sin Rosas:

Qué raro es pensar que al principio creí que tu arte de cubrir cicatrices era realmente el encanto de la rebeldía, sin pensar en el precio cotidiano del cuchillo bajo la almohada. Mientras tanto, los que te nombramos solo transamos entre nosotros sin ver que eres tú quien ha descifrado el juego y entiendes que por eso mismo es tu secreto.

Lo que tu cuerpo revela es que ya nada se esconde, que la reiteración constante ha hundido el barco y por eso tu juego es solitario, porque ya los que te hicieron “otra” se olvidaron de representar la indiferencia del espejo que promete ser lo que deseas. Solo para que no olvides que lo sinsentido es lo que se queda en el rojo de la cola del zorro y lo desvía de la razón innecesaria que nos condena.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Josefina (2008). "Mujeres, Cuerpo y Performance en América Latina". En *Estudios sobre Sexualidad en América Latina*, Araujo, Kathya; Prieto, Mercedes (eds.). Quito: FLACSO-Sede Ecuador-Ministerio de Cultura. Pp. 331-350.
- Álvarez, Sandra, (2010). "La Visión de la Sociedad Hacia las Lesbianas". Disponible en <http://articulistasglbtecuatorianos.blogspot.com/2010/07/la-vision-de-la-sociedad-hacia-las.html>, visitado julio 15 de 2010.
- Andrade, Xavier (2002). "Del Tráfico entre Antropología y Arte Contemporáneo", Revista digital *Arteamérica* N° 15. [www.arteamerica.cu/15/dossier/andrade.html](http://www.arteamerica.cu/15/dossier/andrade.html) y [www.fulldollarenestrechodudoso.blogspot.com](http://www.fulldollarenestrechodudoso.blogspot.com)
- (2006). "La Domesticación de los Urbanitas en el Guayaquil Contemporáneo". En *Iconos* N° 27. Enero 2007. Pp. 51-64. Quito: FLACSO.
- Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción Francoise Mallier. Murcia, CENDEAC.
- Bakhtin, Mijail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1999). "El Mito, Hoy". En *Mitologías*. Pp. 199-257. México: Siglo Veintiuno Editores,
- Baudrillard, Jean (1989). *De la Seducción*. España: Ediciones Cátedra
- Benjamin, Walter (1989). "La Obra De Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica". En *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Berlant, Lauren (1997). *The Queen of America goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham-London: Duke University Press.
- Bhabha, Homi (1994). *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Boellstorff, Tom (2007). "Queer Studies in the House of Anthropology". *Annual Review of Anthropology* 2007 N° 36. Pp. 17-35. California: Annual Reviews.
- Bourriaud, Nicolas (2001). "Estética relacional" y "Hacia una política de las formas". En *Modos de hacer: Arte crítico, Esfera pública y Acción Directa*. Pp. 427-445. Editores Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brougère, Gilles (1987). "Del juguete industrial al juguete racionalizado: Indicaciones para una genealogía". *Juegos y Juguetes*. 9-23. Mexico: Siglo Veintiuno.
- Butler, Judith (1991). *El Género en Disputa*, Barcelona: Paidós.
- (2002). *Cuerpos que Importan: Sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo*. España: Ediciones Paidós Iberica.
- (2002b). "Críticamente Subversiva". En *Sexualidades Transgresoras: Una Antología de Estudios Queer*. Pp. 55-79. Mérida J., Rafael (ed.). Barcelona: Icaria Mujeres y Culturas.
- (2006). *Deshacer el Género*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Castilla, José L (2004). *Conversaciones en torno a la Teoría Queer. Entrevista a Beatriz Preciado*. En <http://www.edicionessimbioticas.info/Conversaciones-en-torno-a-la>, visitado enero 15 de 2010.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Buenos Aires: Siglo del Hombre Editores.
- Castro-Gómez, Santiago (2000). "Ciencias Sociales, Violencia Epistémica y el Problema de la 'Invencción Del Otro' ". En Lander Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Pp. 145-161. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.
- Cevallos, Alejandro (2009). *Juguetes. Feminidades y masculinidades. Un análisis crítico sobre la incidencia de los juguetes en la construcción de identidades de género*. Ensayo para la clase electiva de Teorías Feministas. Programa de Antropología Visual FLACSO Ecuador.

- Connell, Catherine (2010). "Doing, Undoing, or Redoing Gender?: Learning from the Workplace Experiences of Transpeople". En *GENDER & SOCIETY*, Vol. 24 No. 1, February 2010. 31-55. Disponible en: Texas:Sage Publications. <http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/24/1/31>. Revisado febrero 21 de 2010.
- Connerton, Paul (1992)[1989]. *How Societies Remember*. Londres:CUP.
- Crimp, Douglas (2005). *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid:Akal.
- De Certeau, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles; Guattari Felix (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- Felshin, Nina (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". En *Modos de hacer: Arte crítico, Esfera pública y Acción Directa*, 73- 93. Editores Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fierro-Echeverría, Samuel (2009). "Black Mama". *Ensayo Final de Módulo Prácticas y visualidades contemporáneas: Arte y Antropología*. FLACSO. Quito. No Publicado.
- (2009). "Las expansiones subversivas de lo trans-feminista en Ecuador. Un recorrido por el Proyecto Transgénero/Casatrans y las autorepresentaciones de sus activistas". Pp. 73-88. En *Ecuador Debate Diciembre 2009: Cuerpos y Sexualidades*. Quito:Caap.
- Fierro, Samuel y Ximena Echeverría (2010). *Travesía crítica trans-cuir: de los activismos, academicismos y artificios alrededor de lo diverso en Quito*. No publicado.
- Fingermann, Gregorio (1970). "El juguete industrial y su historia". En *El juego y sus proyecciones sociales*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Fischer Pfaeffle, Amalia (2003). "Devenires, Cuerpos sin Organos, Lógica Difusa e Intersexuales" En Maffia, Diana (ed.), *Sexualidades Migrantes, Género y Transgénero*. Pp. 9-30. Buenos Aires: Editorial Feminaria.
- Foster, Hal (2001). "El artista como Etnógrafo". En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Pp. 175-207. Madrid : Akal.
- Foucault, Michelle (1978). *The History of Sexuality*, Vol. 1. New York: Vintage.
- Giroux, Henry A (2005). *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York: Routledge.
- Goffman Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. USA:Anchor Books.
- Gramsci, Antonio (1993). *Letters from Prison (1931-1937)* (Selected, translated from Italian and Introduced by Lynne Lawner), Londres:Harper Colophon Books.
- Hall, Stuart (1981). "Notas sobre la Desconstrucción de 'lo Popular'". En Ralph Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- (1997). "The spectacle of the 'other'". En *Representation. Cultural representations and Signifying Practices*, Pp. 225-290. Great Britain: SAGE.
- Halperin, David (2004) [1995]. "Las políticas queer de Michel Foucault". En *San Foucault para una Hagiografía Gay*. Pp. 15-52. Argentina: Ediciones Literales Edel.
- Haraway, Donna (2006). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: la Reinención de la Naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Herrera, Gioconda (1998). "Los estudios de género. Entre la guetoización y la ruptura epistemológica". En *Ecuador Debate* N° 40. Pp. 187-209. Ecuador: Caap.
- Jiménez Perona, Ángeles (2002). "Feminismos". En Celia Amorós, directora; *Lecturas 10 palabras clave sobre mujer*. Pp. 217-256. Navarra: Estella.
- Kantor, Marissa (2003). *Cuerpos Queer/Queer Bodies: una propuesta discursiva para un "mundo de vida" queer en Quito, Ecuador*. Pp. 1-76. Tesis Maestría en Estudios de la Cultura, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Kester, Grant H (2004). "Dialogical aesthetics". En *Conversation Pieces Community + Communication in Modern Art*. Pp. 82-123. California:University of California Press.
- Lamas, Marta (1997). "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género". En *Género. Conceptos básicos*. Pp. 65-80. Programa de Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lancaster, Roger (2008). "La Actuación de Guto, Notas sobre el Travestismo en la Vida Cotidiana". En *Sexo y Sexualidad en América Latina*, Guy, Donna; Lancaster, Roger (eds.). Buenos Aires: Editorial PAIDÓS.
- Lind, Amy (2008). "Interrogating Queerness in Theory and Politics: Reflections from Ecuador". *Forum*, Fall, Vol XXXIX, Issue 4. Pp. 30-33. UK: Forum.
- López Penedo, Susana (2008). *El Laberinto Queer: La identidad en tiempos de Neoliberalismo*. Madrid: Infoprint S.I.
- Richards, Nelly. (2007). Régimen crítico-estético del arte en tiempos de Globalización Cultural. Pp. 79-93. en *Fracturas de la Memoria. Arte y Pensamiento Crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MacDougall, David (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- McLaughlin, Janice; Mark Casey, & Diane Richardson (2006). "Introduction". En *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Pp. 1-18. UK: University of Newcastle.
- Mejía, Norma (2006). *Transgenerismos: una Experiencia Transexual desde la Perspectiva Antropológica*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Mick Wilson, (2007). "Una charla con Grant H. Kester" (Biblioteca de la ciudad de Dublín 2006), College Art Association Art Journal, Otoño.
- Mirizio, Annalisa (2000). "Del Carnaval al Drag: La Extraña Relación entre Masculinidad y Travestismo". En Marta Segarra y Angels Carabí (eds.) *Nuevas masculinidades*. Pp. 133-175. Barcelona: Icaria Mujeres y Cultura.
- Morris, Rosalind C. (1995). "All made up: performance theory and the new anthropology of sex and gender". En *The Annual Review of Anthropology* N° 24. Pp. 567-92. EUA:Annual Reviews.
- Muñoz, Carlos (2003). "Identidades Translocales y orientación sexual en Caracas (arqueología, genealogía y tecnologías de la orientación sexual) en Daniel Mato (comp.) *Políticas de identidades y diferencias sociales*. Pp. 219-255. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nieto, José Antonio (Ed.) (2002). "Reflexiones en torno al resurgir de la antropología de la sexualidad". En *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*. Pp. 2-26. España:Talasa.
- Nieto, José Miguel (2007). "Dibujando putas: reflexiones de una experiencia etnográfica con apariciones fenomenológicas". En *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 10. Pp. 54-84. Chile.
- Ochs Elianor & Lisa Capps (1996). "Narrating the Self". En *Annual review of Anthropology* Vol. 25. Pp. 19-43. Annual Reviews. <http://www.jstor.org/stable/2155816>, visitado noviembre 19 de 2009.
- Ortner, Sherry y Harriet Whitehead (1979). "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?". En Olivia Harris y Kate Young, *Antropología y Feminismo*. Pp. 109-132. Barcelona: Anagrama.
- Oswin, Natalie (2007). "The End of Queer (as we knew it): Globalization and the Making of a Gay-Friendly South Africa". En *Gender, Place & Culture*, N° 14:1. Pp. 93 -110. South Africa.
- Páez, Carolina (2009). *Travestismo Urbano: Género, Sexualidad y Política*. Tesis Maestría Género y Desarrollo, FLACSO/Ecuador.
- Preciado, Beatriz (2004). *Género y performance . 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans*. En <http://www.hartza.com/performance.pdf>, revisado enero 15 de 2010.
- Rich Adrienne (1982). "La Heterosexualidad Obligatoria y la Existencia Lesbiana". En Navarro Marysa & Stimpson Catharine Comp. (1999), *Sexualidad, Género y Roles Sexuales*. Pp.159-211. Argentina:Fondo de Cultura Económica.

Rubin, Gayle (1997) [1975]. "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". En *Género. Conceptos básicos*. Pp. 41-64. Programa de Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rubin, Gayle (1984). "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of Politics and Sexuality". En Carole Vance, ed. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Pp. 143-175. Boston: Routledge & Kegan Paul. (traducido en <http://www.scribd.com/doc/16661924/RubinReflexionando-Sobre-El-Sexo#source:facebook>).

Rubin, Gayle & Butler, Judith (1994). "Sexual Traffic". En *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* N° 6 (2/3). Pp. 62-99. Duke University Press.  
<http://128.255.56.81/~women/Meeting%20articles/ButlerRubinWomenSex.pdf>

Salgado, Judith (2008). *La Reapropiación del Cuerpo: Derechos Sexuales en el Ecuador*. Quito: Abya Yala, UASB, Colección Magister.

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Sekula, Allan (2004). "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la Política de la Representación". En Jorge Ribalta, ed. *Efecto Real: Debates Posmodernos sobre Fotografía*. Pp. 35-63. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Spargo, Tamsin (2004). *Foucault y la Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). "¿Puede Hablar el Subalterno?". En *Revista Colombiana de Antropología* Volumen 39, enero-diciembre 2003. Pp. 301-364. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Striker, Susan; Paisley Currah y Lisa Jean Moore (2008). "Introduction: trans-, Trans, or Transgender". En *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36:3 & 4 (Fall/Winter 2008). Pp. 11-22. NY: City University of New York.

Toro, Damián (2009). *El Arte de Performance. Una aproximación entre Arte y Psicoanálisis*. Argentina: Gramma Ediciones.

Valentine, David (2007). *Imagining Transgender*. North Carolina : Duke University Press.

Vásquez, Elizabeth (2008). "Nombrar Identidades". En diario *El Telégrafo* Tomada de la edición impresa del 17 de agosto del 2008. Revisado el 15 de julio de 2009. Quito: <http://www.telegrafo.com.ec/opinion/columnista/archive/opinion/columnistas/2008/08/17/Nombrar-identidades-.aspx>, visitado enero 15 de 2010.

- (2008a). "L@s Otr@s Nosotr@s" Editorial del diario *El Telégrafo* del 15 de abril. Quito: *El Telégrafo*.
- (2008b). "Interculturalidad Trans" Editorial del diario *El Telégrafo* del 27 de abril. Quito: *El Telégrafo*.
- (2008c). "Encuentro de Estéticas" Editorial del diario *El Telégrafo* del 06 de julio. Quito: *El Telégrafo*.
- (2008d). "Subvertir las Paralelas" Editorial del diario *El Telégrafo* del 15 de junio. Quito: *El Telégrafo*.
- (2008e). "Somos Todas" Editorial del diario *El Telégrafo* del 12 de octubre. Quito: *El Telégrafo*.
- (2008f). "Juridización del Sentido Común" Editorial del diario *El Telégrafo* del 20 de julio. Quito: *El Telégrafo*.
- (2010) Manifiesto Ecuatoriano del Octubre Trans En Lopez, Miguel y Davis, Fernando *RAMON MAGAZINE NO. 99 'MICROPOLITICAS CUIR: TRANSMARICONIZANDO EL SUR'* Revista de Artes Visuales. Buenos Aires.

Vidal Ortiz, Salvador (2002). "Queering Sexuality and Doing Gender: Transgender Men's Identification with Gender and Sexuality." En Gagne, Patricia; Twksbury, Richard (eds.) *Gendered Sexualities (Advances in Gender Research)*, Vol. 6. Pp. 181-233. New York: Elsevier Science Press.

Viteri, María Amelia (2008). *Seeking a Relevant Queerness: Sexual, Racial and Nationalist Negotiations of Identity Amongst the Latino Immigrant Community in Washington, D.C.* Tesis Doctoral. American University.



- (2008). “Queer no me da”: Traduciendo Fronteras Sexuales y Raciales en West Candace (1999). Haciendo género. En Marisa Navarro y Catherine Simpson, compiladoras; *Sexualidad, género y roles sexuales*. 109-144. Argentina: FCE.
- (2010). “Arte-acción: re-pensando el Género y la Sexualidad”, *Segundos Encuentros de la Razón Incierta: Cultura y Transformación Social*, Organización de Estados Iberoamericanos, Programa de Antropología Visual, FLACSO/Ecuador, Universidad San Francisco de Quito.
- (2011). Co-editora con Salvador Vidal-Ortiz y Fernando Serrano,(2010) “¿Cómo se piensa lo Queer en América Latina?” *ICONOS* No. 35, enero 2010. Quito:Flacso.
- (2011). “Cómo se piensa lo queer en América Latina; Queerizando el arte, la academia, el activismo” en *Revista La Página 91, Edición Especial 15, Práctica y Teoría (Marica) Homenaje a Paco Vidarte*. Pp. 97-128. Madrid: Universidad de Tenerife y UDL Libros Madrid, Ministerio de Cultura, Gobierno de España.
- (2011). “Las Diversidades y la Antropología”, en *La Arqueología y la Antropología en Ecuador: Escenarios, Retos y Perspectivas*”, Katterine Enríquez (ed.), Quito:Editorial AbyaYala, Universidad Politécnica Salesiana.
- Wittig Monique (1978). La Mente Hetero. Disponible en <http://www.zapatosrojos.com.ar/pdg/Ensayo/Ensayo%20-%20Monique%20Wittig.html>
- Women’s Studies Quarterly (WSQ) (2008). Volume 36 numbers 3 & 4 Fall/Winter, New York, University of New York.

## **COMUNICACIONES Y ENTREVISTAS**

- Almeida, Ana (2009). E-mail personal del 17 de julio de 2009
- Viteri, María Amelia. E-mail personal del 10 de julio 2010.
- Álvarez, Sandra. Entrevista personal del 4 de agosto de 2010
- Andrade, Valeria. Entrevista personal del 10 de junio 2010.
- Andrade, Xavier. Entrevista personal del 17 de junio 2010.
- Buitrón, Andrés (+). Entrevista personal del 4 de abril 2010
- Cevallos Alejandro. Entrevista personal del 8 de enero 2010
- Cordova Cosme. Entrevista personal del 19 de enero 2010
- Echeverría, Ximena. Entrevista personal del 06 de febrero 2010
- Erazo, Rashell. Entrevista personal del 21 de junio 2010
- Fernandez, Coli. Entrevista personal del 14 de noviembre 2009
- Ganchala, Carolina. Entrevista personal del 6 de abril 2010
- Garrido, Adriana. Entrevista personal del 6 de marzo 2010
- Gender, Alejandra. Entrevista personal del 14 de marzo 2010
- Goetsche, Ana María. Entrevista personal del 15 de junio 2010.
- Guayasamín, Francisco. Entrevista personal del 19 de mayo 2010
- Kingman, Manuel. Entrevista personal del 7 de junio 2010.
- Moreno, Daniel Entrevista personal del 09 de mayo 2010
- O, Evelyn (+), Entrevista personal del 14 de marzo 2010
- Salao, Cayetana. Entrevista personal del 12 de julio 2009.
- Salao, Cayetana. Entrevista personal del 10 de abril 2010.

Saura, Beatriz. Entrevista personal del 8 de febrero 2010  
Valverde, Shirley. Entrevista personal del 02 de junio 2010  
Vasquez, Elizabeth. Entrevista personal del 12 de octubre 2009  
Vega, Edgar. Entrevista personal del 17 de abril 2010  
Zabala, Juan. Entrevista personal del 15 de febrero 2010

**REFERENCIAS DIGITALES:**

<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=442>  
<http://www.articulistasglbttecuatorianos.blogspot.com/2010/07/la-vision-de-la-sociedad-hacia-las.html>  
<http://www.casatrans.tripod.com/noticias/>  
<http://www.ecuadiversos.tripod.com>  
<http://www.ecuadiversos.tripod.com>  
<http://www.elbloquefronteras.blogspot.com/>  
<http://www.equidadglbt.com>  
<http://www.facebook.com/group.php?gid=18844478099>  
<http://www.facebook.com/joey.hateley?ref=ts>  
[http://www.facebook.com/profile.php?id=513435529&v=app\\_2347471856](http://www.facebook.com/profile.php?id=513435529&v=app_2347471856)  
<http://www.flacsoandes.org/desbordes/html/03interven.htm>  
[http://www.hi5.com/friend/p143547187--LA%20DIVERSIDAD%20SEXUAL%20EN%20ECUADOR\\_País%20Canela--html](http://www.hi5.com/friend/p143547187--LA%20DIVERSIDAD%20SEXUAL%20EN%20ECUADOR_País%20Canela--html)  
<http://www.hivos.nl/english/community/partner/10008900>  
<http://www.kimirina.org/>  
<http://www.latronkal.blogspot.com/2009/10/la-tronkal-grupo-de-trabajo.html>  
<http://www.oeml.blogspot.com>  
[http://www.onusida.ec/imagesFTP/6170.Informe\\_UNGASS\\_2007.doc](http://www.onusida.ec/imagesFTP/6170.Informe_UNGASS_2007.doc)  
<http://www.proyecto-transgenero.org>  
<http://www.telegrafo.com.ec/diversidad/noticia/archive/diversidad/2010/04/09/Colectivo-busca-hacer-vivencial-el-tema-trans.aspx>  
<http://www.transactiontheatre.co.uk/>  
[http://www.uasb.edu.ec/contenido\\_oferta\\_academica.php?cd\\_oferta=101&swpath=](http://www.uasb.edu.ec/contenido_oferta_academica.php?cd_oferta=101&swpath=)  
<http://www.vistazo.com/ea/vidamoderna/?eImpresa=1024&id=3249>  
<http://www.vistazo.com/ea/vidamoderna/?eImpresa=1024&id=3249>  
<http://www.youtube.com/user/TransActionTheatreCo>  
<http://www.youtube.com/watch?v=vHfDG7Hn3OI&feature=related>