

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Subjective Transformation:* ■ **Conversión subjetiva:**  
*Gender Performance* ■ **el performance de género**

RECIBIDO • 8 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

CRISTINA I. CASTELLANO GONZÁLEZ, SAM BOURCIER Y PATRICIA LESSA / INVESTIGADORES Y DOCENTES ■  
cristina.castellano@academicos.udg.mx · mariehelenebourcier@gmail.com · patricialessa13@gmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

performance ■  
pedagogía feminista ■  
interculturalidad ■  
universidad ■  
grag king ■

## KEYWORDS

performance ■  
feminist pedagogy ■  
interculturality ■  
university ■  
grag king ■

## RESUMEN

El presente artículo conceptualiza y reflexiona sobre los cursos, talleres y seminarios de performance de género llevados a cabo en algunos países de América Latina y Europa. Se explican las bases teóricas y conceptuales de la performatividad del género y cómo se institucionalizan las prácticas artivistas feministas en ambientes educativos como la Universidad de Lille en Francia y la Universidad de Maringa en Brasil. Se reflexiona sobre la experiencia en la transmisión y acompañamiento del performance de género para mostrar cómo se puede estimular la conversión subjetiva colectiva al entrelazar el performance de la feminidad/masculinidad con temas como la etnicidad, la pertenencia cultural, religiosa, lingüística, de clase y raza en contextos definidos. Para ello se explican las lógicas de la puesta en marcha de los cursos de performance de género, su funcionamiento y las resistencias o iniciativas vividas por parte de estudiantes y asistentes. También se analizan los criterios de evaluación y validación de este tipo de prácticas y su inscripción en la educación superior con el fin de conocer y comprender cuáles son los alcances y las limitaciones de esta pedagogía feminista.

## ABSTRACT

*This article conceptualizes and reflects upon gender performance workshops and seminars carried out in Latin America and Europe. The text explains the theoretical and conceptual bases of gender performativity, but also shows how feminist activist practices are institutionalized in educational environments at the University of Lille in France and the University of Maringa in Brazil, for example. The text analyzes the experience of teaching gender performance of femininity/masculinity with an intersectional focus, including ethnicity, cultural, religious, linguistic, class and racial contexts, and shows how these practices encourage subjective transformation. The text explains how gender performance courses work, how they function, and illustrates the resistances or initiatives experienced by students and audiences alike. Also included is feedback on the evaluation criteria used for this kind of practice and its implementation in higher education, in order to know and understand the scope and limitations of this feminist pedagogy.*

La performatividad del género es una de las tendencias artísticas más expandidas en el medio feminista, y el performance de las masculinidades y las feminidades una herramienta pedagógica creativa y poderosa utilizada en los estudios de género. En Francia, desde hace un poco más de una década, el crítico y activista trans *queer* Sam Bourcier instauró al interior de la Universidad de Lille 3 un curso original sobre performances y lenguajes en el marco de la licenciatura en Cultura y Comunicación. Dividido en dos dimensiones —un curso teórico estilo CM, curso magistral, y uno práctico llamado TD, trabajos dirigidos— se invita a reflexionar y actuar sobre la manera en que se incorporan y desincorporan las coreografías binarias de la masculinidad y la feminidad. En el curso teórico se analizan textos e imágenes sobre las relaciones entre arte y cuerpo,<sup>1</sup> arte y feminismo,<sup>2</sup> performance y artes<sup>3</sup> y prácticas performativas vinculadas al posporno.<sup>4</sup> En los talleres teórico-prácticos se trabajan los proyectos de puesta en escena de los performances de género que realizan estudiantes y asistentes.

Pero en el país de la racionalidad cartesiana perfumada de psicoanálisis, en donde los espectáculos callejeros profesionales (*les arts de la scène*) siguen siendo una tradición incontestable en los festivales de verano, los performances aparecen con menor impacto visual que en los países anglosajones, en donde es estudiado y transmitido, o en América Latina, donde el performance es representativo de la historia social del arte desde la década de 1970. En Francia, por el contrario, lo que se pondera es la dimensión poética del performance, el estímulo del sueño artístico, del *rêve artistique*, y en mucho menor medida la emancipación política comprometida con los temas sociales del presente. De ahí que la conceptualización y realización de pedagogías visuales del género inspirada en las epistemologías de los estudios culturales, interdisciplinarios per se, se haya vivido como una pequeña revolución al interior de las instituciones francesas, sobre todo cuando la sociología de las artes sigue siendo dominante para pensar las culturas y las artes.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Amelia Jones y Tracey War, *The Artist Body*, Londres, Phaidon, 2000.

<sup>2</sup> Peggy Phelan y Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Londres, Phaidon, 2005.

<sup>3</sup> Judith Butler, "Le genre comme performance", entrevista en *Humain, inhumain, Le travail critique des normes*, París, Amsterdam, 2005, pp. 13-42. También "Inscriptions corporelles, subversions performatives", "De l'intériorité du genre performatif" y "Conclusion: de la politique à la parodie", en *Trouble dans le Genre, la Découverte*, París, 2005.

<sup>4</sup> Annie Sprinkle, *Post-porn Modernist, My 25 Years as a Multimedia Whore*, San Francisco, Cleis Press, 1998.

<sup>5</sup> A pesar de que muchas de las teorías y propuestas filosóficas estructuralistas y postestructuralistas nutrieron los estudios culturales, en Francia el tradicionalismo académico ve con desconfianza los *cultural studies* que se interesan en las imbricaciones entre discursos, producción de sentido, poder y cultura.

En esta práctica instructiva se parte de la idea de que la transmisión del performance debe ir vinculada a la transformación social. Sin plantear propuestas políticas determinadas o utopías para todos desde el arte, se apuesta a la experimentación de la conversión subjetiva de las singularidades, a la ejecución de un performance de género y de la etnicidad. Para ello se requieren, en principio, ejercicios para identificar el lugar que cada ser ocupa en el mundo de las representaciones. Es decir, se estimula un autoconocimiento y un autocuestionamiento de la posición social, racial, nacional, de género. Cada asistente reflexiona sobre el lugar que cree ocupar en el espacio social. Las preguntas ¿cómo creo que me ven los otros en el mundo? y ¿cómo siento que me represento yo en el mundo? son fundamentales en esta parte del taller. Dependiendo de cada caso, los asistentes se cuestionan su posición vital frente a las diversas jerarquías del poder, de los privilegios y de las discriminaciones que cada quien vive o percibe de manera situada. Lo primero que aparece en las respuestas son las experiencias o las percepciones de discriminación. En la Universidad de Lille 3, donde la mayoría de los alumnos es blanca de clase media, el curso ha sido impartido por una profesora mexicana (garantía de alteridad); frente a ella numerosos estudiantes varones *cis* afirmaron sentirse excluidos económicamente frente a los modelos de desarrollo y bienestar de lujo que les presentan las clases más pudientes. También se sienten excluidos al no tener oportunidades laborales, porque los jóvenes trabajan la mayor parte del tiempo en empleos precarios o en empresas que solamente les otorgan un estatus de practicante mal pagado. Identifican su exclusión económica y de clase sin preocuparse por los temas de género, migración o etnicidad tan presentes en sus sociedades multiculturales.

Muchas de las estudiantes que se autoafirman bajo la categoría de mujeres *cis* afirman la discriminación en términos de su movilidad en el espacio público, el acoso vulgar callejero, la dificultad que tienen para divertirse por las noches sin ser fragilizadas (aunque sea simbólicamente) en algún momento, e identifican también la exclusión de clase siempre enfatizando que los varones gozan de mayores privilegios y oportunidades laborales que ellas. Los estudiantes que se autoidentifican como LGBTQ señalan la discriminación en la falta de comprensión, de espacios y de reconocimiento

social frente a las culturas gay y *queer*, sin dejar de puntualizar la preocupación económica frente a su futuro laboral. Un estudiante varón que asiste a los cursos en silla de ruedas es de los pocos sensibles a las discriminaciones corporales, señalando su discapacidad como el elemento central de su exclusión.

Curiosamente, lo más difícil para todos los estudiantes es identificar los privilegios que gozan. Las preocupaciones se concentran frecuentemente en la angustia de clase, e incitarlos a pensar en términos de género les conduce a evocar los estereotipos que las imágenes de los medios de comunicación y de la moda transmiten, y que muchos de ellos buscan alcanzar.

La idea principal de los cursos es invitar a los estudiantes a profundizar sobre la construcción social de su propio género y de su etnicidad para transformarlo o deconstruirlo; el ejercicio no es solamente un reto estético sino simbólico, por lo que las resistencias aparecen. Evidentemente no es sencillo desincorporar años de entrenamiento inconsciente de las coreografías de la feminidad y la masculinidad culturales. Aprender a “cambiar de género”, a “performear su cuerpo” sin caer en clichés es parte de los métodos que se comparten en el curso.

La herramienta pedagógica principal, más que los trabajos de artistas profesionales, son las prácticas de las antiguas generaciones de estudiantes que ejecutaron performances de género. Al principio, los proyectos de las y los estudiantes de la Universidad de Lille, que es una ciudad media pudiente y llena de confort urbano, estaban cargados de lugares comunes. Sin embargo los videos de sus compañeros de cursos anteriores han servido para mostrar a las generaciones actuales lo que hay que evitar realizar cuando se hace un performance de género. Por ejemplo, no caer en la tendencia facilona al travestismo caricatural porque se creaban y reforzaban prejuicios en torno a comunidades y subjetividades completamente ajenas y desconocidas para ellos. Lejos de un performance de género, lo que presentaban los varones de los primeros cursos eran propuestas cómicas de ellos mismos vestidos de mujer.<sup>6</sup> A veces en bares, a veces parados en las esquinas de los barrios rojos, se paseaban con pelucas rubias o rojas

<sup>6</sup>Las y los estudiantes, en equipo o de manera individual, realizan los performances en el espacio público o privado que ellos eligen. De manera discreta graban un video que es presentado como trabajo final acompañado de una nota de presentación que puede ser autocrítica.

de cabello largo rizado altamente sofisticado, vestidos en lentejuela y minifaldas, medias, tacones, lápiz labial y a veces hasta micrófono en mano, listos para el ligue directo, que se volvía acoso sexual para los presentes y que daba como resultado un producto más cercano a la cámara escondida de baja calidad que al arte del performance.

Las primeras estudiantes, más que hacer una performance de género, hacían una crítica a la sociedad del espectáculo por medio de una presentación de la hiperfeminidad. La sexualidad, la percepción íntima o personal del género estaba ausente en estos primeros ejercicios de performance. Con el tiempo, las nuevas generaciones, gracias a la observación y el análisis de los videos de sus antecesoras, comenzaron a realizar performances más críticos, interesantes y políticos, en los que la sexualidad no sólo era expuesta sino también criticada, deconstruida, transformada.

Los primeros performances de *drag king* surgieron de manera espontánea. Las jóvenes improvisaban sexos plásticos con calcetines y algodones, borraban los rasgos de su feminidad tradicional, camuflaban el cabello largo con capuchas masculinas, algunas introducían barba o bigote y cambiaban radicalmente el género de su vestimenta hasta parecer estudiantes varones. Presentes en los espacios públicos como el Metro o en las clases de la facultad, las estudiantes no sólo ejecutaban por unas horas un performance de su propio género asignado, sino que vivían y resentían las miradas y los comportamientos de la sociedad frente a su transformación.

Es innegable que el impacto de estas propuestas depende del contexto en el que se sitúan y de la intención del mensaje que buscan transmitir. En los performances de género, lo que observamos es que para las estudiantes *cis* ha sido más fácil desplazar su subjetividad hacia otras empoderadas como las masculinas, y que, por el contrario, a los estudiantes varones *cis* les ha costado mucho trabajo renunciar a su posición de privilegio genérico. Parecería que las alumnas ejecutan con mayor facilidad la plasticidad del género que sus congéneres, esto se debe tal vez a que desde las “identidades femeninas” se practica con mayor frecuencia el desplazamiento teatral de la subjetividad para acceder a sectores de privilegio, por ejemplo, para obtener puestos de alto nivel y dirección en el plano laboral, científico, financiero, político, para ejercer de manera exitosa su carrera y romper así el llamado techo de cristal.

## Ejecutar la interseccionalidad

Cuando se inició el proyecto para incluir la cuestión de la raza y la etnicidad en los cursos de performances de género, la primera pregunta que se hizo fue ¿cómo ejecutar el performance de raza? El tema no solamente era pertinente sino necesario en vistas de la alta estigmatización que se hace en Francia hacia los individuos de origen migrante, africanos u árabes, principalmente. Evitando entrar en la confrontación directa y superficial que nos recuerda las percepciones binarias entre Oriente y Occidente, lo que se buscó fue delocalizar la mirada y trabajar sobre todo en la cuestión de la “eticidad”, entendida como cultura singular de los pueblos o comunidades. Hacer un performance de género que articulara la dimensión cultural y étnica nos arrojó los mismos resultados que se obtuvieron al principio cuando se intentaba hacer el performance de género simple. Los varones pensaron en primera instancia en disfrazarse de mujeres musulmanas con velo integral, o bien en caricaturizar las culturas francoafricanas vistiéndose con motivos kitsch como lo hacen los grupos de rap. Sin ningún respeto frente a estas comunidades, y con un alto desconocimiento de lo que implica el manejo de estos símbolos, el primer reflejo fue performar a través del otro, desplazar la propia subjetividad hacia los estereotipos que vemos en los demás hasta llegar a construir caricaturas.

Varios preproyectos de esta índole fueron rechazados, puesto que la idea era performar el género y la etnicidad desde sí mismos, es decir, tomando en cuenta las inquietudes, las identidades culturales y las percepciones de género propias de cada estudiante, pero siempre insertos en un espacio político singular, el de su región, país o comunidad.

Las propuestas de Guillermo Gómez-Peña sirvieron para introducir la definición abierta del performance y la noción del propio cuerpo como materia prima, “cuerpo arte-facto identidad que debe ser marcada, decorada, intervenida culturalmente”.<sup>7</sup> Se buscaba invitar a los participantes a trabajar sobre sus propias particularidades culturales y de género y no sobre las

<sup>7</sup> Guillermo Gómez-Peña, “En defensa del Performance”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (selección), *Estudios avanzados de performance*, capítulo 3, “El cuerpo humano”, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

miradas que tienen de los otros. Se trabajó en la noción de presentación y exposición del propio cuerpo y en las posibles miradas paradoxales de la alteridad. El análisis de Coco Fusco sobre el performance *Two Amerindians Undiscovered*<sup>8</sup> fue una lectura importante, puesto que demostró que no necesariamente la mirada depende de uno mismo sino del público que asiste o lee el performance. Así, cuestionar las miradas o comportamientos dogmáticos sobre los demás daba sentido a la crítica política, religiosa y cultural del performance. Al voltear la mirada hacia ellos mismos para cuestionar su propia cultura, los estudiantes del ciclo escolar 2013-2014 se percataron de la importancia del debate político del momento, porque el partido socialista francés estaba aprobando el matrimonio legal para las personas del mismo sexo.

La oposición y algunos miembros de los partidos conservadores gritaban “el fin de la civilización” y se sumaban a los tres millones de ciudadanos agrupados en lo que se llamó La Manifestación para Todos, que se oponía ferozmente a la propuesta de matrimonio homosexual, marchando por las calles con pancartas rosas y azul es en las que se exigía el regreso a una familia tradicional con “un papá y una mamá”. En este periodo, estudiantes de Lille ejecutaron performances políticos simulando, por ejemplo, matrimonios homosexuales en plazas, iglesias, jardines y todo tipo de lugares públicos frente a una sociedad a veces atónita y a veces divertida.

## Alcances y limitaciones

Una parte importante del ejercicio del performance de género y de la etnicidad es la conceptualización que los estudiantes lograron hacer de su experiencia. Aparte de identificar, concebir y transformar a través del cuerpo, en una nota de presentación explicaron lo que el

<sup>8</sup> En este performance, Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco se instalaron al interior de un museo encerrados en una celda simulando ser de un pueblo amerindio no descubierto. Las respuestas de los visitantes no sólo reflejaron la ignorancia y la violencia de un público supuestamente culto, sino que revelaron también la mirada estereotipada que se tiene de los que son aparentemente distintos o diferentes. Véase Coco Fusco, “La otra historia del performance intercultural”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *op. cit.*, pp. 311-342.

ejercicio les aportó en términos de conversión subjetiva y política, lo que sintieron, lo que se reveló a ellos no pasando por un ejercicio de tipo racional o mental como un trabajo final escrito sino como un ensayo corporal. Más allá de aprender herramientas técnicas de cómo ejecutar un performance, manipular una cámara de video, editar o realizar, las y los estudiantes se percataron de la importancia invisible de las relaciones binarias de género en el mundo social y encontraron sus propias respuestas a la construcción social del género y la etnicidad.

Las limitaciones de esta pedagogía feminista coinciden con las pocas capacidades de desplazamiento subjetivo que pueden manifestarse en términos de la representación cotidiana a nivel físico y corporal. Nos preguntamos también sobre cuál es realmente el impacto político y de transformación social de performar el género saliendo de las feminidades para instalarse en las masculinidades o viceversa. Tal vez las rápidas transformaciones del cuerpo a las que nos está conduciendo la ciencia por medio de la genética, la biomecánica y la gestación artificial conduzcan a una futura transformación y diseño más radical de los cuerpos, las sexualidades, los géneros y sus representaciones, pero en este principio del siglo XXI y en los cursos y talleres que hemos comentado, la herramienta ponderante de conversión subjetiva ha sido el performance de género, particularmente en su declinación feminista hacia el *drag king*.

## El quebrantado género en disputa

Prácticas subculturales o trasplantes pedagógicos, los ejercicios de *drag king* no se infieren ni de la teoría ni del paradigma de género como performance y performatividad desarrollado por Judith Butler, pero tampoco se resumen a estos conceptos. La fuerza pedagógica de los cursos de performances de género y de la etnicidad en la Universidad de Lille 3 se apoyan en los talleres de *drag king* y en diversos ejercicios relativos a los géneros performados; incluso si los paradigmas de la década de 1990 siguen siendo interesantes para describir o analizar las prácticas performativas, éstas se encuentran lejos de ser perfectas por ser demasiado asimétricas.



Con *El género en disputa*<sup>9</sup> Butler realiza dos hazañas: proponer una conceptualización del género como performance sin tener un referente original por el cual guiarse, y sobreponer el *drag queen* al rango de paradigma. *El género en disputa* propone una encarnación del paradigma de género como performance situado del lado de la feminidad dejando de lado la masculinidad. Con la *drag queen* Butler hizo entrar en la esfera teórica y universitaria una figura minoritaria y subcultural poco valorizada, por no decir ridiculizada. Esta inversión, que se muestra como algo cercano a la *camp theory*, permitió deconstruir una feminidad hegemónica que fue considerada durante mucho tiempo una pálida y falsa imitación de la “feminista auténtica”. Pero el hecho de que esta supraposición (un tanto al estilo de Jean Genet) fuera reconocida como de baja reputación, *trash*, abyecta, como la *drag queen* o el tubo de vaselina de Genet en el *Journal du Voleur* (que un teórico de las subculturas como Dick Hebdige ha escogido como el escudo para simbolizar el valor subversivo y podríamos decir “reversivo” de éstas),<sup>10</sup> no tuvo que ver con el *drag king* a pesar de que estas subculturas eran visibles y accesibles en los Estados Unidos de finales del siglo xx. El *drag king* es uno de los ángulos muertos de *El género en disputa* aunque evoca con parsimonia las *butch* y otras masculinidades lesbianas.

El silencio y la invisibilidad que rodean las prácticas *drag king* pueden explicarse diciendo que el espectáculo del performance de la feminidad, cuando es entendido a fortiori bajo el ángulo del “travestismo” y de lo cómico —como lo fue mucho tiempo en el caso del cine o del teatro—, es menos amenazador culturalmente que el espectáculo de la no naturalidad masculina que rara vez hace reír. A ello hay que añadir que la idea de performar las masculinidades para interrogarlas y transformarlas viene de las subculturas *queer* y *trans* de finales de siglo, y no es llevada a cabo por una corriente de pensamiento o un movimiento social equivalente al feminismo. Es Johnny Science, un *trans Female to Male* (FtM) quien inició con Diane Torr las técnicas de *bin-*

*ding*<sup>11</sup> y de la barba a lo largo de un taller que se desarrolló en el departamento de Annie Sprinkle en Nueva York en 1990. *El género en disputa* es ante todo una crítica feminista de las insuficiencias del feminismo, y una crítica de la feminidad que sigue siendo el principal objeto de ataque de un feminismo que no ha extendido su trabajo de deconstrucción a las masculinidades y a lo que ellas pueden aportar cuando nos las reapropiamos. Es lo que la crítica unívoca del patriarcado no autoriza e incluso prohíbe. Las culturas *queer* van a completar el proyecto y la crítica de *El género en disputa*, el cual no aporta la discusión en el tema de la masculinidad en sí; prueba de ello son los trabajos posteriores de Butler sobre las subjetividades *trans*, a quienes se les priva de fuerza performativa al optar por el paradigma de género como melancolía, lo cual es todo menos empoderador, por no decir transfóbico.<sup>12</sup>

Hay que constatar que los talleres de *drag king* que se desarrollan en las universidades o en los bares lésbicos funcionan siempre bien para públicos de lesbianas, *queer* o mujeres heterosexuales. La obsesiva pregunta sobre la falibilidad o la reversibilidad del performance de género ni siquiera se plantea, y sin embargo ocupa un lugar central en Butler, sin duda porque su conceptualización, a la vez postmodernista y filosófica, la ha conducido a privilegiar una noción de repetición temprana de Derrida y Freud (más que de Deleuze) al llevar al extremo la noción de ritual antropológico de Turner, lo cual es a la vez muy antisocial y nada colectivo.

Es, pues, muy importante tomar distancia con la teoría del performance y del rol que la teoría francesa (la llamada *French Theory*) ha jugado en la conceptualización butleriana de los géneros para poder apreciar los efectos del performance de género en tanto que escenario pedagógico. Es, de hecho, uno de los objetivos del curso teórico sobre el performance que está articulado a los trabajos dirigidos de performances en el curso de Lille 3. Butler se enseña como texto conectado a sus numerosas réplicas externas. Las subculturas de género, sin las cuales la teoría de Butler no hubiera podido

<sup>9</sup> Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, España, Paidós Ibérica, 2007.

<sup>10</sup> Véase Dick Hebdige, introducción a *Sous-culture, le sens du style*, París, Zones, 2008, pp. 5-7. Primera edición: *Subculture. The Meaning of Style*, Londres, Methuen & Co, 1979.

<sup>11</sup> *Binding* es el proceso de aplanar y cubrir los senos por medio de una tela apretada que los disimula para crear una apariencia de pecho masculino.

<sup>12</sup> Véase Marie-Hélène Bourcier, “F\*\*\* the Politics of Disempowerment in the Second Butler”, *Paragraph, A Journal of Modern Critical Theory, The French queer Renaissance*, edición especial, noviembre, vol. 34, núm. 3, 2012.

haberse logrado y que permiten alterar igualmente la pureza de su teoría, son prueba de ello. También los performances artivistas y feministas que preexistían y exceden la reapropiación butleriana del performance. Los géneros como performances son enseñados como una formación de saberes y de prácticas, es decir, una red de películas y prácticas de géneros que rebasan largamente el cuadro de *El género en disputa* o de *Female Masculinities* de Judith Halberstam.<sup>13</sup> Las fronteras entre teoría y práctica, pero también entre las diferentes disciplinas (sociología, artes, antropología, feminismo, teoría *queer*, estudios *trans*, estudios de performance), son retomadas para producir una matriz pedagógica que aborde más el empoderamiento de género (*gender power*) que la teoría de género.

El primer beneficio de esta iniciativa de empoderamiento de género es desarrollar un enfoque en el que los géneros y el performance se vuelvan más un proceso que un concepto. Correlativamente, la espacialización y la temporalización del *drag* retoman toda su importancia. La espacialización, es decir, el hecho de performar en el espacio público, permite que las y los estudiantes entiendan el rol crucial del espacio en la reiteración del sistema sexo/género binario. Se les invita a abandonar el escenario de la *drag queen* hecha teoría para confrontarse al espacio público, generalmente urbano, y también se les llama a asistir a la “queerización” del espacio académico. Esto se manifiesta el día en que los diferentes grupos de estudiantes hacen una presentación de sus performances en el anfiteatro; ahí se hacen visibles las identidades de género *queer*, habitualmente vistas como “mancha” en el espacio universitario universalista y republicano, que preserva la opción epistemológica positivista y monocultural en su política de la identidad, que no es otra más que la identidad nacional.<sup>14</sup>

Si es verdad que el género masculino y el género femenino son una copia sin original, la pregunta es saber a qué se parecen esas copias, a qué tipo de masculinidades apelan o modifican, cómo se anclan temporalmen-

te, históricamente, políticamente según los contextos. Como lo subraya justamente Elisabeth Freeman en su análisis sobre las dimensiones temporales, colectivas y sociales, “[la conversión] *drag*, pensada desde la performatividad *queer* en realidad oculta lo social en lugar de recrearlo”.<sup>15</sup> Así, la dimensión temporal del *drag* es casi siempre borrada por el enfoque teórico.

Diane Torr o Bridge Markland han evocado frecuentemente las figuras familiares que utilizan en sus performances de la masculinidad.<sup>16</sup> Sin embargo, no es la única opción ni la más practicada, y los talleres de *drag king* no pueden ser contenidos en una perspectiva familiar o psicoanalítica, mucho menos de tipo edipiana o aquella que supuestamente revelaría la “vida psíquica del poder”.

Los *kings* profesionales, o incluso aquellos que lo practican por sólo un día, lo hacen sobre la construcción social y cultural de la masculinidad más que sobre un sujeto disociado o a punto de la ruptura. En los talleres de *drag king* y en los performances de la masculinidad realizados por las estudiantes no es extraño encontrarlos con figuras históricas como el Che Guevara o masculinidades populares como las de las estrellas de rock o del cine como los Beatles, Johnny Rotten o James Dean. La re-actuación de la masculinidad que se produce actualmente en los talleres de *drag king* no tiene mucho que ver con su forma freudiana, que sería una actitud compulsiva por la repetición, que a su vez daría información sobre la interioridad del sujeto, un sujeto desprendido de toda dimensión política, colectiva o social; en una palabra, un sujeto reprivatizado. Correlativamente, las masculinidades *drag king* no se definen por su capacidad de acción incierta. Al contrario, el *kinging*,<sup>17</sup> como su nombre lo indica, es un asunto de empoderamiento en su tradición feminista. Encontramos esta dimensión temporal en los performances de la masculinidad propuestas por las estudiantes que no son presas de las figuras familiares ni de la masculinidad heterosexual. Es frecuente que los performances se realicen evocando a cantantes populares homosexuales como Freddy Mercury, por ejemplo,

<sup>13</sup> Judith Halberstam, *Masculinidad femenina*, España, Egales Editorial Gai y Lesbiana, 2008.

<sup>14</sup> Para un análisis de este giro en el espacio-performativo véase “Performing Academy: Feedback and Diffusion Strategies for Queer Scholarship in France”, en Rachele Borghi, Marie-Hélène Bourcier y Cha Prieur, *Companion for Geographies and Sexualities*, Ashgate, 2015.

<sup>15</sup> Véase Elisabeth Freeman, *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham y Londres, Duke University Press, 2010, p. 63. Particularmente el capítulo 2 titulado “Deep Lez, Temporal Drag and the Specters of Feminism”. La traducción de la cita del inglés al español es nuestra.

<sup>16</sup> En *Venus Boyz*, documental sobre la escena *drag king* anglosajona realizado por Gabriel Baur, 2002.

<sup>17</sup> La acción de practicar el performance del *drag king*.

o que se utilicen otros registros de la masculinidad gay como el súper sadomaso, el homosexual que va a las discotecas, etcétera.

Más allá de fracasar, o de llevar la marca intrínseca de la falibilidad de las normas de los géneros, los performances de la masculinidad como prácticas pedagógicas en la universidad dicen bastante sobre la administración de la diferencia sexual que las instituciones pretender llevar a cabo en el marco de su neoliberalización salvaje. Es al menos lo que concluimos de la tentativa de modificación de la fórmula del curso que debería permitir a los estudiantes masculinos trabajar sobre su masculinidad.

Uno de los valores pedagógicos inmediatos que se desprenden de los talleres *drag king* y de los performances es permitir a los estudiantes sentir directamente el poder asimétrico de la dimensión de género en la cultura occidental. Si sigue asociado a la masculinidad heterosexual y cisgénero, el taller de *drag king* demuestra que la masculinidad no le pertenece, que la masculinidad pertenece a todo el mundo y no tiene ancla biológica. Cuando esta dimensión se vuelve demasiado visible, la resistencia frente a los talleres de *drag king* puede manifestarse de manera extrañamente violenta. Fue el caso del año universitario 2015, durante el cual el curso de performance fue animado por un performer gay, quien era a su vez un antiguo estudiante de la Universidad de Lille 3. El objetivo era construir talleres destinados a estudiantes masculinos cisgénero que no podían participar en los talleres de *drag king*. La nueva modalidad les permitía trabajar sobre su masculinidad en un ambiente no mixto. Como se subraya más arriba, las y los estudiantes tienen frecuentemente la tendencia a trabajar el performance de género del “otro sexo” más que el suyo, y esto vale particularmente para los estudiantes masculinos —menos para las estudiantes—, quienes performan en masa la feminidad de las trabajadoras sexuales o la feminidad sexy, que a su vez toma prestada los códigos de la primera. No ha habido un sólo año universitario sin que los videos de los performances estudiantiles muestren ya sea el performance del trabajo sexual o del género femenino en lugares de prostitución. Su experiencia es inevitablemente la del desempoderamiento, y es casi siempre violenta. Los insultan, los tratan de “putas”, de “travestis”. Sin

embargo, las estudiantes que performan la masculinidad expresan un *power trip* gracias a los privilegios de la masculinidad, incluso en el espacio público, ya que casi siempre pasan como hombres; ello porque es poco probable que se piense que la masculinidad es el resultado de un performance como lo es la feminidad, que casi siempre está sumisa a la restricción de la naturalidad por la artificialidad, como bien lo muestran los discursos publicitarios de las coloraciones capilares que promueven un color aún “más natural”.

De ahí que la voluntad de recentrar el ejercicio performativo sobre la masculinidad de los estudiantes cisgénero masculinos se enfrentara a una violenta oposición por parte de los propios alumnos y del personal académico. Al profesor a cargo le suprimieron arbitrariamente la posibilidad de hacer una evaluación, lo cual provocó una degradación de la relación pedagógica que llegó hasta un boicot del curso y a violentas manifestaciones de agresión homofóbica en la cuenta de Facebook de los estudiantes de la licenciatura.

El curso fue calificado de “farsa” y el interventor caricaturizado en esta red social como un perverso sexual al representarlo como un Hombre Araña tirado a cuatro patas “listo para el sexo anal”, susceptible de dar buenas calificaciones a los estudiantes que posarían desnudos para él, o que se dejarían fornicar cuando éste les pidiera que utilizaran “prendas confortables para los talleres”. A pesar de las constantes denuncias, los responsables del departamento y de la oficina de discriminaciones de la universidad y la rectora no reaccionaron aun habiendo sido informados.

La naturaleza y la violencia de los ataques, así como el rechazo a realizar el ejercicio en clase, son elementos novedosos en un curso que cuenta con más de diez años de existencia. Las reacciones de los estudiantes se parecen a la mirada arrogante y a los comentarios incisivos que los policías españoles hicieron del tubo de vaselina que encontraron en las bolsas de Jean Genet cuando lo arrestaron. Al marica se le reenvía a los limbos de su abyección primaria. La duración y la dureza del debate sobre el matrimonio entre personas del mismo sexo en Francia contribuyó a esta situación, lo que generó hartazgo y confusión. Como se mencionó, en 2013 los videos de los performances de género presentados por los estudiantes retomaban como temática el matrimonio gay y lésbico, y la orientación sexual más que



los géneros propiamente hablando. Los performances defendían y representaban matrimonios entre personas gays y lesbianas. En 2015 parecería que el trabajo sobre la masculinidad apuntaba a la perversión homosexual porque cuestionaba la masculinidad heterosexual: “otra vez una loca como maestro”, decía uno de los comentarios en la red social. ¿Cómo explicar, entonces, que los estudiantes que parecían tan de acuerdo con el matrimonio homosexual manifestaran tal ansiedad cuando se trataba de desnaturalizar su propio género?

Lo que está claro es que el matrimonio homosexual, llamado también matrimonio para todos, no propone una deconstrucción de los géneros; al contrario, reinstala la ficción de la diferencia sexual adoptada en Occidente desde la época moderna. En los términos en los que es articulada y representada por los gays homonormativos y el movimiento gay institucional, el matrimonio gay y lésbico tiene lugar entre dos hombres y dos mujeres. Pero no entre dos “desviados” del género, entre una *butch* y una *fem* o entre dos *tapettes*.

De manera paralela, desde 2008 la privatización de la universidad francesa ha sido acompañada por una administración de la igualdad y la diversidad que va en el mismo sentido. Las políticas de igualdad hombre/mujer conforme a las exigencias del *gender mainstreaming* reinstalan la diferencia sexual dada la concepción de la masculinidad y de la femineidad indexadas biológicamente; por otro lado, las políticas que luchan contra las discriminaciones promueven acciones preventivas y victimizadas, verdaderas antípodas de la afirmación cultural y el empoderamiento de las minorías sexuales y de género. Por tanto, no hay que sorprenderse cuando constatamos que en el siglo XXI los estudiantes pueden pensar no ser homofóbicos al estar a favor del matrimonio gay (no trans), y al mismo tiempo realizar prácticas homofóbicas hacia las llamadas desviaciones de los géneros, que es en sí lo mismo que se les reprochaba a los invertidos en el siglo XIX.

## El performance de género en Brasil

El 29 de julio de 2014, un martes, tuvo lugar el taller de *drag king* coordinado por Sam Bourcier y Patricia Lessa. La actividad fue realizada en el bar Atari. Contó con aproximadamente 22 participantes entre docentes

y estudiantes de la Universidad Estadual de Maringá (UEM), algunas activistas del Colectivo María Lacerda de Moura, dos estudiantes de teatro de la Universidad Estadual de Londrina y dos estudiantes de la Universidad Federal de Santa Catarina.

El Simposio Internacional con Sam Bourcier en la UEM tuvo actividades diversificadas, tales como conferencias, reuniones con grupos de investigación, ocupaciones artísticas con artistas de Maringá y Londrina. El taller de *drag king* fue realizado fuera de la UEM para propiciar el encuentro de estudiantes y docentes con un público mayor, también por la disponibilidad y facilidad posibilitada por el local. Una de las propietarias del bar, ex alumna del curso de moda de la UEM y participante del grupo de investigación en género, colaboró organizando un camerino con espejos, mesas, perchas y objetos facilitadores para el performance *drag king*.

La actividad colaboró para las transgresiones de género a medida que las participantes, al performar las masculinidades, creaban personajes diversos, desde guerrilleros, punks, artistas e inusitadas experiencias en las que se mezclan etnias, culturas, historias y artes feministas de la existencia.<sup>18</sup> Cabe resaltar que las actividades que antecedieron al taller posibilitaron un instrumental teórico feminista y *queer*, organizando saberes y herramientas pedagógicas necesarias para cuestionar los papeles fijos de masculino/femenino. Marareth Rago llama artes feministas de existencia a las experiencias de enseñanza, activismo y experimentación corporal que buscan formas más creativas y dinámicas de mezclar los géneros y reordenar saberes localizados.

La actividad contó con un equipo de fotógrafas profesionales relacionadas con las artes, estudios feministas y *queer*; destacamos el trabajo de Fernanda Magalhães, Roberta Stubs, Fernanda Paz y Marian Pessah. Las personas que participaron en el taller estaban inscritas en el evento y tomaron parte de las otras actividades. El público fue mixto: quienes asistieron al evento, que acostumbran frecuentar el bar o que fueron para asistir al performance *drag king*.

<sup>18</sup> Margareth Rago, *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, São Paulo, Editora Unicamp, Campinas, 2013.

El taller es un modo de performar las masculinidades. Orientando a la problematización de los papeles se pregunta ¿qué es la “masculinidad”? Esta cuestión está en el centro de la discusión sobre la masculinidad femenina. No tenemos una respuesta definitiva para la pregunta, pero sí algunas sugerencias sobre por qué la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo de los hombres, o cómo podemos experimentar algunas masculinidades alternativas. Las masculinidades y las femineidades minoritarias ayudan a desestabilizar los sistemas de género. Masculinidad no es sinónimo de “hombres”. En los performances se abren posibles modos de liberar los cuerpos presos en el papel de destino y recrear un modo más lúdico, transviado de masculinidad, que incluye el papel de la vestimenta en la configuración de género.

No existe una palabra final o una definición que aglutine todos los modos de expresión vía vestimenta. Existen diferencias entre las prácticas *drag kings*, transexuales, travestis, transformistas o *crossdressers*, porque, justamente, las palabras crean y recrean realidades e inventan modos de existencia no hegemónicos; sus diferencias están circunscritas a los grupos y las “políticas y epistemologías de la localidad, del posicionamiento y de la situación”.<sup>19</sup> Las prácticas del vestirse son situadas y reconstruyen los espacios y posiciones para las que fueron destinadas.

La vestimenta, como tecnología de género, expresa una profusión de sentidos visibles en las imágenes. Si bien, por un lado, reproduce la división binaria, por otro amplía el campo de las representaciones desordenando sus normas. Las imágenes de la ropa constituyen importantes elementos pedagógicos para la educación de los cuerpos, puesto que informan cómo los sujetos sociales deben presentarse, y su función disciplinaria separa a las personas en categorías de género, clase y etnia. Los feminismos posibilitan, por otro lado, analizarlas como importantes elementos constructores de cuerpos generizados, instituidores de representaciones inmersas en valores y en creencias normativas, pero también muestran las posibilidades de resistencia como formas potentes y creativas de romper ese orden

<sup>19</sup> Donna Haraway, “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”, en Heloisa Buarque de Hollanda (coord.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Río de Janeiro, Rocco, 1994, p. 196.

y reinventarse en el mundo. Susie Bright provoca el cuestionamiento:

Aquí están algunas ideas para dejarte con la cabeza inquieta: existen *butchs* que se visten con ropas bien femeninas porque eso las excita. ¿Quién es realmente travesti? ¿Una *butchs* en ropas masculinas o una *butchs* vestida con ropas femeninas? [...] mitad de las lesbianas que trabajan en la industria del sexo como bailarinas eróticas o prostitutas son *butchs* disfrazadas de mujeres femeninas. Y para el ojo clínico de una *femme*, eso está más que obvio.<sup>20</sup>

Es importante aclarar que optamos por la terminología masculinidad sin hombres<sup>21</sup> porque su definición está unida al arte de transformarse, de jugar o de transitar por un papel social diferente a las identidades polarizadas y fijadas en hombres y mujeres. Podemos decir que masculinidad sin hombres es el nombre que se le da a una persona que por algún motivo se viste con ropas, accesorios y adornos hegemónicamente considerados masculinos. Entender esta práctica como la iniciativa individual de un determinado sexo/género que se porta como el otro puede dar margen a una comprensión estereotipada, binaria y reduccionista, ya que su práctica está más asociada a factores sociales y comportamientos de grupos específicos en situaciones localizadas.<sup>22</sup> Otra dimensión está ligada a su carácter artístico. Las masculinidades sin hombres no están restringidas a imitación y observación, es más profundo: son interpretaciones que resignifican y recolocan en el mundo a los personajes creados. La vestimenta masculina, tanto en lo superficial como en lo más profundo, es una narrativa visual que recrea cuerpos y, más tarde, inventa personajes. Rognon-Ecarnot<sup>23</sup> exploró el tema de travestismo y la representación del cuerpo en tres libros de Monique Wittig: *Virgile, non, Les Guérillères y Le Corps lesbien*. En el primero la apariencia femenina es una señal de servilismo humillante, que limpia el cuerpo de cada individuo en nombre del “mito de la

<sup>20</sup> Susie Bright, *Sexo entre mulheres: um guia irreverente*, São Paulo, Summus, Brasil, 1998, p. 27.

<sup>21</sup> Judith Halberstam, *op. cit.*

<sup>22</sup> Donna Haraway, *op. cit.*

<sup>23</sup> Catherine Rognon-Ecarnot, “Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig”, *Clio: histoire, femme et sociétés. Femmes travesties: un “mauvais” genre*, núm. 10, París, 1999.

mujer". Las obras de esta feminista representan una lucha para la disolución de las fronteras de género.

La polifonía de sentidos que brota de lo social indica que el mismo aparato que construye las identidades, las representaciones, que moldea los cuerpos en cuerpos sexuados, al mismo tiempo no consigue fijarlos, visto que hay líneas de fuga que mueven a los sujetos y los reacomodan en nuevas prácticas sociales, desestabilizando sus identidades. Si existe una construcción que moldea cuerpos en femenino y masculino hay posibilidades que desestabilizan esos lugares comunes. La obra de Wittig trabaja en pro de quebrar los lazos con la heteronormatividad y sus consecuentes modelos.<sup>24</sup>

Su idea de lesbianidad es propositiva: ser lesbiana es no identificarse ni con mujeres ni con hombres. El libro *Queda para o Alto*,<sup>25</sup> publicado por la editora Vozes y escrito por el autor con seudónimo de Anderson Herzer, cuenta la historia de Sandra Mara, que pasó gran parte de su vida como interna de la Febem,<sup>26</sup> en la unidad de Villa María, en São Paulo, y quedó conocida con el sobrenombre de "Bigote". Anderson Herzer, Sandra Mara o Bigote, que se suicidó el 9 de agosto de 1982 tirándose de un viaducto sobre la Avenida 23 de Mayo, amaba mujeres en una sociedad misógina donde lo masculino es positivado y elevado al estatuto de "dominante". Importante resaltar que Herzer "se vestía de hombre" y usaba sobrenombre masculino, importantes códigos para la construcción de su proceso de subjetivación. Su trayectoria demuestra que las relaciones plurales son forzadas por los mecanismos de domesticación presentes en los dispositivos de la sexualidad, misma que lucha para reacomodar la sexualidad centrada en la reproducción y en lo masculino como referencia central; de ahí se puede inferir que su sufrimiento, soledad y suicidio son algunas de las marcas de ese dispositivo.<sup>27</sup>

Herzog, o Sandra Mara, tuvo un destino diferente al de Víctor Victoria del París de 1934, interpretado en el cine por Julie Andrews: una cantante lírica desempleada que conoce un cantante homosexual recientemente despedido. Arman un plan: ella se

hace pasar por un hombre, el Conde Víctor, que es un transformista. En el cine, el glamour y la novedad, pero en las calles de São Paulo, Herzog encontró la soledad y el miedo. ¿Su tentativa de inserción social, a través de los trayectos y de las vestimentas masculinas, chocó con su condición social? Pregunta importante para pensar las barreras impuestas a las mujeres para que ingresen en algunos locales de dominio masculino. Esto nos muestra la importancia de los talleres *drag king* para quebrar las normas de género y reinventar los papeles sociales y las identidades de género, teniendo en el cuerpo un locus de resistencia a la continuidad de las mujeres y las prácticas sociales heteronormativas.<sup>28</sup>

Para Bourcier<sup>29</sup> podemos usar la categoría "travesti" sin cuestionar la prerrogativa de los cuadros androcéntricos donde se encuentra anclada. Cuestiona qué se construye con este modelo: ¿es esencialmente considerado una cuestión de ropa? ¿Sirve para cumplir la continuidad normativa entre sexo y género y para restablecer la sexualidad dividida en masculinidad y feminidad biológica? ¿Reproduce el binarismo social y político? Para la autora existen tres posibilidades de modelos interpretativos: el médico (de finales del siglo XIX y a comienzos del XX), el emancipatorio feminista de Beauvoir y el performativo *queer* de Butler. De esta manera, utiliza la idea de "prácticas transgéneros" para abarcar un mayor número de expresiones que ayudan a reevaluar cómo el travestismo asume un carácter de perversión en determinados momentos históricos.<sup>30</sup> Opta por el término transgénero como modo de traspasar las fronteras de género y ampliar las prácticas sexuales.

## Conclusiones

La vestimenta masculina sin hombres, pensada en el campo de la educación y de las artes, puede ser una potencia que transgrede las normas de género y recrea modos de existencia disidentes, rebeldes y menos conformados a las normas sociales y a la disciplina de los cuerpos.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Caída hacia arriba.

<sup>26</sup> Febem: Fundación Estatal para el Bienestar del Menor. Son centros de rehabilitación para personas menores de edad.

<sup>27</sup> Patrícia Lessa, *Lesbianas em movimento: a criação de subjetividade (Brasil, 1979-2006)*, tesis de doctorado en Historia, Brasil, Universidade de Brasília, 2007.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Marie-Hélène Bourcier, "Femmes travesties et pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement", *Queer Zones 1*, París, Balland, 2001.

<sup>30</sup> *Idem.*

En el campo de las artes en Brasil podemos decir que algunas artistas crean performances de género porque cantan, bailan, componen, juegan e interpretan personajes vistiendo masculinidades sin hombres. Rita Lee en 2001 hizo un homenaje a los Beatles con un CD llamado *Aquí, allí, en cualquier lugar*; en la portada del disco hizo un performance de género: fue fotografiada vistiendo saco negro y sombrero blanco dentro de una cabina telefónica roja *a lo Londres*, la producción tuvo como escenario de fondo la sierra de la Urca, en Río de Janeiro. Vemos esa obra como una relectura del grupo inglés a través de la mirada de la rockera paulista, por eso “aquí, allí, en cualquier lugar” toma un significado de identificación, tanto de la cantante con el famoso cuarteto que generalmente se presentaba vistiendo traje negro como con la proximidad en el estilo musical y en el performance artístico. La idea de “vestir el otro género” es recurrente en el campo musical brasilero, podemos citar como ejemplo los grupos Secos y Mojados y Los Mutantes o, inclusive, los performances de Dzi Croquetes. Así, el carácter performativo trabaja con la imitación, que no es copia, sino reapropiación creativa de identidades preestablecidas. La teoría *queer* clama por una postura autocrítica para los sujetos envueltos, una actitud crítica que incida sobre el propio sujeto *queer* en favor de otros que produzcan acciones políticas más efectivas.

Margareth Rago<sup>31</sup> al escribir sobre feminismos y artes sugiere que algunas propuestas de mujeres en las artes posibilitan crear otros modos de constitución de la subjetividad, que ella llamó estéticas feministas de la existencia. Muestra cómo pueden existir modos diferentes de organizar su lugar en el mundo, otras “artes de hacer” que resuenan y reinventan las relaciones amorosas y sexuales. Para la autora, la crítica feminista evidenció múltiples estrategias de liberación de las formas obligatorias impuestas a las mujeres por la cultura heteronormativa. Así las “artes de la existencia” son, para Rago, técnicas de constitución estilizadas en la producción de subjetividades construidas a partir de las prácticas de libertad y de creatividad.

Los discursos feministas libertarios vislumbran modos de transformar las experiencias individuales y sociales con el mundo, la vida y la producción de saberes,

mostrando formas de resistencia a las normalizaciones y disciplinamientos de los cuerpos. Ayudan, pues, a pensar que vestir una masculinidad sin hombres puede ser una forma de arte para transformarse a sí, y de esta manera crear una estética de sí que resuene en lo social al romper binarismos. Es importante destacar que a través de los juegos performativos de la vestimenta cada vez más personas, independientemente de su orientación sexual, pueden tener acceso a modos nuevos de romper los lazos entre la compulsión por la heterosexualidad y la dominación de un género sobre el otro porque justamente lo que cuenta es la pérdida de referencia o, como dice Halberstam,<sup>32</sup> el hecho de actuar un género específico. Ella apunta a las masculinidades femeninas como importantes para transgredir los géneros y sus apariciones en diferentes momentos de la historia a través de las artes, la literatura, la fotografía y el cine.

Consideramos que si por un lado la vestimenta masculina para mujeres representó históricamente para algunas artistas una forma de inserción en un medio dominado por los hombres y la cultura patriarcal, por el otro significa/significó un importante código para reinventar las experiencias individuales y sociales con el mundo de una forma más libre y creativa. Los performances de Rita Lee, desde su participación en Los Mutantes, así como los performances *drag king* pueden ser percibidos como estéticas feministas de la existencia, porque su potencia performativa traslada las normas de género.

Las masculinidades sin hombres prestan el cuerpo a un personaje que incorpora una o más *personas* que se manifiestan de modo variado. Entre el ver y el mirar hay alguna diferencia. Educamos nuestra mirada de acuerdo con las condiciones de producción en que son creadas las imágenes. El término masculinidades sin hombres permite incluir a todas aquellas personas que desafían los límites de sexo y de género, ya sea en la educación o en el arte.

Los performances de género y de etnicidades ayudan a los estudiantes a pensar y proponer cuestiones como ¿cuántas jóvenes dejan de frecuentar la escuela porque de repente se descubren trans, lesbianas o gays? ¿Cuántas personas perciben que necesitan cambios

<sup>31</sup> Margareth Rago, *op. cit.*

<sup>32</sup> Judith Halberstam, *op. cit.*

corporales que se adecuen a su percepción de género y, por eso, son excluidas de los espacios escolares? La escuela, finalmente, ¿es para todos? Los grupos LGBTQ estiman que cada año crece el número de víctimas de la violencia transfóbica, lesbofóbica y homofóbica, que van del insulto verbal hasta agresiones físicas y asesinatos con requintes de crueldad. ¿Hasta cuándo las escuelas van a esquivar esa discusión y dejar parte de la población al margen del conocimiento? ¿Hasta cuándo las escuelas públicas le darán la espalda a la población LGBTQ y continuarán sirviendo para la perpetuación de estas violencias?

En el caso brasileño, en 2005, los movimientos LGBTQ organizados ayudaron al Ministerio de la Educación a desarrollar el “Proyecto Escuela sin Homofobia”, que fue creado con la finalidad de combatir el prejuicio sexual en las escuelas públicas por medio de acciones como formación de profesores, seminarios, charlas, investigaciones y estrategias de comunicación. Parte de estas acciones fue la elaboración del llamado “kit anti-homofobia”, material educativo que incluía videos, boletines, cuadernos y carteles. Su elaboración contó con la participación de especialistas de varias áreas y con las entidades representativas; también se recibió apoyo tanto de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura como del Consejo Federal de Psicología. Ambos consideran el material adecuado a las diferentes edades y el desenvolvimiento afectivo-cognitivo para lo cual es destinado. Inclusive, contando con estos apoyos, el material fue rechazado en última instancia y retirado en función de las campañas homofóbicas patrocinadas por políticos ligados al fundamentalismo religioso, que además de boicotear el trabajo de los movimientos organizados también influyen negativamente en las políticas públicas educacionales. Diez años después del retiro del proyecto del kit, en 2015, vemos nuevamente a la bancada fundamentalista hablando de “ideología

de género” y retrocediendo en las parcas conquistas políticas hasta aquí alcanzadas. Inclusive, si esas alas fundamentalistas religiosas utilizan argumentos que se oponen a las cuestiones de una educación laica, nuestras acciones en los performances de género y de las etnicidades ayudan a accionar nuevas estrategias educativas y políticas artivistas, más allá de recordar que lo que se busca es garantizar el acceso de todas y todos a la educación laica.

Finalmente, se observa que las pedagogías performativas para abordar los géneros y las discriminaciones constituyen un enfoque que presenta ventajas a la conversión subjetiva. Conjugan la creatividad y el espíritu crítico y permiten a todos los estudiantes y participantes —ya sea que pertenezcan a las minorías sexuales y de género, o bien a los estudiantes heterosexuales— la realización de un trabajo sobre sus propios géneros. Desde este punto de vista, el aporte específico de los talleres *drag king* es introducir la “disputa de la masculinidad”. Ello permite también tomar distancia con las políticas de *gender mainstreaming* de la universidad que se traducen casi siempre como luchas contra las desigualdades hombres/mujeres en una perspectiva de festejo convencional (el 8 de marzo) y que casi siempre son negativas o victimizantes. Esto sucede específicamente cuando se focalizan únicamente en las violencias sexuales y verbales y no proponen luchar contra las discriminaciones de manera transversal y afirmativa. Una cosa es denunciar los estereotipos de género y otra muy distinta proponer cursos y talleres que estimulen la afirmación cultural y la expresión de los géneros en sus dimensiones múltiples. Proposiciones pedagógicas destinadas a generar no sólo el empoderamiento sino también una visión política de los géneros que no se preste a prácticas de obstrucción anti-géneros y que nos lleve a entender que la “ideología del género” no es, en lo absoluto, un asunto propio de los movimientos LGBTQ. ▣



## BIBLIOGRAFÍA

- BORGHI, Rachele, Marie-Hélène Bourcier y Cha Prieur, “Performing Academy: Feedback and Diffusion Strategies for Queer Scholarship in France”, en *Companion for Geographies and Sexualities*, París, Ashgate, 2015.
- BOURCIER, Marie-Hélène, “Femmes travesties et pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement”, en *Queer Zones 1*, París, Balland, 2001.
- \_\_\_\_\_, “F\*\*\* the Politics of disempowerment in the second Butler”, *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory. The French queer Renaissance*, vol. 34, núm. 3, Edimburg University Press, noviembre 2012.
- \_\_\_\_\_, *La fin de la domination (masculine): pouvoir des genres, féminismes et posteminisme*, <<http://www.multitudes.net/La-fin-de-la-dominacion-masculine>>. Consulta: 25 de febrero, 2018.
- BRIGHT, Susie, *Sexo entre mulheres: um guia irreverente*, São Paulo, Summus, 1998.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le Genre*, París, la Découverte, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Le genre comme performance”, en *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, París, Amsterdam, 2005.
- FREEMAN, Elisabeth, *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories*, Inglaterra, Durham & London, Duke University Press, 2010.
- FUSCO, Coco, “La otra historia del performance intercultural”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, “En defensa del Performance”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad femenina*, España, Editorial Egales, 2008.
- HARAWAY, Donna, “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”, En Heloisa Buarque Hollanda (coord.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Río de Janeiro, Rocco, 1994.
- HEBDIGE, Dick, *Sous-culture, le sens du style*, París, Zones, 2008.
- JONES, Amelia y Tracey War, *The Artist Body*, Londres, Phaidon, 2000.
- LESSA, Patrícia, *Lesbianas em movimento: a criação de subjetividade (Brasil, 1979-2006)*, tesis de doctorado en Historia, Brasil, Universidade de Brasilia, 2007.
- PHELAN, Peggy y Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Londres, Phaidon, 2005.
- RAGO, Margareth, *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, São Paulo, Editora Unicamp Campinas, 2013.
- ROGNON-ECARNOT, Catherine, “Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig”, *Clio: histoire, femme et sociétés. Femmes travesties: un “mauvais” genre*, núm. 10, París, 1999.
- SPRINKLE, Annie, *Post-porn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, San Francisco, Cleis Press, 1998.
- VENUS BOYZ, *102 minutos*, dirigido por Gabriel Baur, producción alemana, 2002.

## SEMBLANZAS DE LOS AUTORES

**CRISTINA ISABEL CASTELLANO GONZÁLEZ** • Profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara. Doctora en Artes por la Universidad de París 1, La Sorbona. Sus intereses de investigación tratan las representaciones artísticas del siglo xx y xxi vinculadas con temáticas de género, ciencia y migraciones. Entre sus publicaciones recientes se encuentra la coordinación del libro *Feminismos visuales*, ediciones CUCSH udG, 2018.

**SAM BOURCIER (MARIE-HÉLÈNE BOURCIER)** • Es profesor de la Universidad de Lille 3, Francia. Reconocido activista y teórico *queer* con numerosas publicaciones sobre performatividad, género y estudios culturales. Hoy es una de las voces más creativas de los estudios de género del mundo francófono. Su más reciente publicación se titula *Homo Incorporated. Le triangle et la licorne qui pète*, París, Cambourakis, 2017.

**PATRÍCIA LESSA** • Profesora en la Universidade Estadual de Maringá, Brasil. Doctora en Estudios Feministas y de Género con especialidad en Historia. Sus líneas de investigación articulan temáticas relacionadas con visibilidades, masculinidades y educación. Es especialista de la teoría feminista *queer* vinculada con los estudios visuales poscoloniales.