



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina II
(2000-contemporaneidad)

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Araguás Díez, Abril

Tutor/a: Pastor Aguilar, Marina

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo analiza la teoría decolonial y sexo-disidente que responde a la teoría queer protagonista proveniente de la academia norteamericana. El trabajo estudia la teoría cuir actual cuya genealogía proviene de pensadores y artistas latinoamericanos de los 80 y los 90. Desde las realidades periféricas se problematiza sobre el término y escenario queer. Investigamos el desentendimiento lingüístico y las problemáticas de traducción derivadas de la realidad de cultura, raza y clase. Estas tensiones se generan también en los círculos LGTB primermundistas donde el privilegio lleva a una ero-exotización y racismo del deseo. Investigamos la producción artística generada desde proyectos curatoriales actuales que manejan herramientas como el taller, el archivo y la discusión crítica. La producción artística y curatorial es el escenario en el que se pone de manifiesto esta crítica postulada desde la periferia.

PALABRAS CLAVE: América Latina, decolonial, arte cuir, realidades, territorio, periferia, disidencia, teoría queer/cuir

ABSTRACT

This essay analyzes the decolonial and sex-dissident theory that responds to queer theory, a protagonist which comes from the North American academy. The work studies the current cuir theory whose genealogy comes from Latin American thinkers and artists of the eighties and nineties. The use of the term and the queer scene itself are problematized from the peripheral realities. We investigate the many linguistic misunderstandings and the problematic translations derived from the intersectional realities of culture, race and class. These tensions are also mostly generated in first world LGBT circles where privilege leads to an ero-exoticization and racism of desire. We investigate the artistic production generated from current curatorial projects that use methodologies such as the workshop, the archive, and critical discussion. This critique, which is postulated from peripheral scenario, uses artistic and curatorial productions as its medium.

Keywords: Latin America, decolonial, cuir art , realities, territory, periphery, queer/cuir theory, sexual dissidence,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
OBJETIVOS	5
METODOLOGÍA	5
MARCO TEÓRICO	6
4.1. INTRODUCCIÓN AL CONFLICTO QUEER/QUIR	6
4.1.1. <i>Los orígenes de lo queer en la academia</i>	6
4.1.2. <i>Genealogías pre-queer</i>	7
4.2. EL CONFLICTO QUEER/QUIR EN EL PLANO IDENTITARIO	7
4.2.1. <i>Lo decolonial aplicado a las identidades</i>	7
4.2.2. <i>Crítica histórica a partir del caso de Cautiverio feliz</i>	8
4.2.3. <i>Crítica geopolítica: Malentendidos y desentendimientos entre lo local y lo global</i>	10
4.2.4. <i>Crítica epistemológica</i>	14
4.2.4.1. <i>Cómo enunciarse críticamente desde lo queer</i>	15
4.2.4.2. <i>Aceptar críticamente el término queer</i>	15
4.2.4.3. <i>Lo queer es insuficiente</i>	16
4.2.4.4. <i>Buscar un sustitutivo traducido de lo queer</i>	16
4.2.4.5. <i>Monstrología rosa, monstrología blanca</i>	16
4.2.4.6. <i>Abya Yala</i>	17
4.3. CONSECUENCIAS COLONIALES EN EL PLANO DEL DESEO	18
4.3.1. <i>El inconsciente colonial</i>	18
4.3.2. <i>Lo queer no te quita lo racista</i>	19
4.3.3. <i>El deseo</i>	21
4.4. ESTRATEGIAS ARTÍSTICO-TEÓRICAS	24
4.4.1. <i>El archivo</i>	24
4.4.2. <i>El taller</i>	28
4.4.3. <i>Internet</i>	29
4.4.3.1. <i>Postporno y cruising, derivas en la ciudad</i>	34
4.4.3.2. <i>Datificación queer</i>	37
4.4.4. <i>Proyectos curatoriales</i>	38
5. CONCLUSIONES	39
6. REFERENCIAS	42
7. ÍNDICE DE FIGURAS	44

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo expone la correlación entre teoría decolonial y arte queer. Nos hemos centrado en analizar la problemática cuir y a un grupo de artistas que trabajan sobre subjetividades disidentes en Latinoamérica desde finales de los setenta (tomo I) hasta la actualidad (tomo II). Como alumnas de la asignatura de Arte y Antropología: globalización e interculturalidad impartida por Isidro Puig realizamos juntas un trabajo que ya titulamos *Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina* durante nuestro tercer año como alumnas de Bellas Artes. Con ese trabajo se nos proponía elaborar un prototipo de TFG con el que pudiéramos en práctica la parte discursiva y argumentativa de nuestro trabajo. Desde el primer momento queríamos trabajar un tema prioritario para nosotras como lo es el feminismo, la comunidad LGBTQ+, temas relacionados con la identidad, la sexualidad y el género. Este primer trabajo nos encaminó en el desarrollo de este proyecto y nos sirvió para investigar parte de los estudios sobre esta temática que posteriormente recogemos aquí.

La producción de los artistas y autores con los que trabajamos nos interesa porque consideramos que tanto los estudios de género como la teoría decolonial son relevantes para la inducción de cambios sociales y de pensamiento que afectan a cuestiones vinculadas con la igualdad o la tolerancia. El tema es relevante y tan extenso que planteamos este proyecto formado por dos tomos que nos permiten profundizar, trabajar y presentar conjuntamente este como nuestro último trabajo universitario. Los tomos nos permiten dividir los contenidos en dos partes que se continúan, pero que también pueden ser leídas de manera individual y separadamente, aunque hay referencias e intersecciones fundamentales que se cruzan en ambos trabajos, es por ello por lo que compartimos autores en los dos trabajos. Éstos, divididos en dos tiempos, beben el uno del otro. El primero maneja finales de los setenta hasta principios del siglo veintiuno y el segundo tiempo desarrolla la parte actual del arte cuir. Sentimos inclinación hacia a esta teoría porque en ella encontramos un tema en continua revisión y dentro de los estudios sexo genéricos se halla la herencia fundamental de las genealogías latinoamericanas que trabajan sobre la temática queer antes que las corrientes norteamericanas, más conocidas. Presentamos aquí *Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina tomo II*. Conservamos *Resistencia a la traducción* como título de nuestro trabajo, tomamos este término de Brad Epps (2008, p. 911). La “resistencia a la traducción” es para nosotras una forma de entender la teoría cuir como narrativa que resiste desde la lengua y los mecanismos de enunciación y territorio negados. Éramos conscientes de la amplitud de la producción teórica y artística derivada del tema de sexualidad y disidencia de género, y tras realizar el primer trabajo y cursar la asignatura de Micropolíticas y radicalidades artísticas nos dimos cuenta de la complejidad y transversalidad de los estudios

de género que requieren una mezcla de saberes amplios sobre sociología, feminismo, política, decolonialidad, producción artística, filosofía, antropología, micropolítica, literatura, etc. El libro *No existe sexo sin racialización* (2017), que encontramos en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes de la UPV, nos impulsó a cuestionar las bases de los conocimientos sobre las que se asentaban nuestras ideas. La presente teoría decolonial problematiza las bases de los espacios más aparentemente inclusivos como lo son los espacios LGTBQ+ y reconoce una jerarquía en los mismos. Aquellos del contexto periférico y que no forman parte de la mayoría hegemónica blanca se encuentran en una situación menos privilegiada. Esta idea, al igual que la de que el feminismo occidental solo puede abarcar el contexto occidental, son claves como parte de nuestra curiosidad y motivación.

Entender la base de la teoría queer nos ha permitido comprender el posterior desentendimiento *queer/ cuir/ cuyr/ kuir* que señala cómo las problemáticas de raza, género, clase, cultura, religión y territorio propias del contexto geopolítico hacen que el discurso se mueva en trayectorias diversas a la dirección única y hegemónica. Desarrollamos este trabajo desde una visión general sobre el territorio de Latinoamérica planteando uniones o estrategias comunes de este territorio en diferentes periodos de la producción, pues no pretendemos abarcar un espacio específico del territorio latinoamericano. Iniciamos el marco teórico de este tomo contextualizando el término *queer* y sus primeros usos para más adelante centrarnos en la problemática de desentendimiento cuir. La producción de este tomo tiene como referencia principal los dos proyectos curatoriales que planteamos: *No existe sexo sin racialización* (2017) y *Multitud Marica* (2018). Contextualizamos la teoría decolonial y explicamos la problemática clasificando las diferentes críticas que consideramos necesarias para entender el conflicto y sobre las que los autores trabajan. Estas categorías son: histórica, geopolítica y epistemológica. Incluimos en este apartado titulado *Crítica geopolítica: Malentendidos y desentendimientos entre lo local y lo global* la geografía y los mapas como parte fundamental del discurso de localización. En el siguiente apartado introducimos las consecuencias del término *queer* globalizado y las estrategias locales que se desarrollan en torno al archivo, al taller la creación conjunta y los proyectos curatoriales e internet como soportes artísticos. Por último, profundizamos en el trabajo con el espacio tecnológico como soporte con el artista Felipe Rivas que señala la deriva actual de la teoría *queer* como un espacio con exceso de información, fuertemente normalizado y datificado. Planteamos dentro de este apartado dos subapartados en base a la teoría producida por Rivas. Estos subapartados son las prácticas homosexuales clandestinas en la ciudad sujetas al proceso histórico y político y las consecuencias de la normalización homosexual a partir del estudio de la aplicación Grindr. Por último, explicamos los dos proyectos curatoriales en los que nos hemos apoyado para presentar el marco teórico desarrollado. Explicamos la descontextualización y el papel del archivo cuir dentro del museo.

2. OBJETIVOS

—Recopilar la producción artística desarrollada en América Latina sobre cuestiones de disidencia sexogenérica.

- Examinar los artistas y la producción tomando como referencia los dos proyectos curatoriales: *Multitud Marica* y *No existe sexo sin racialización*.

- Analizar las obras en función de sus cualidades plásticas y estéticas.

- Relacionar las cualidades estéticas de estas piezas con los conceptualismos de la teoría.

- Comprender las estrategias de producción artística local.

—Conocer las bases de la teoría queer.

- Explicar la diferencia entre los conceptos queer y cuir.

—Examinar la producción teórica desarrollada en América Latina sobre cuestiones de disidencia sexogenérica.

- Estructurar las diferentes críticas lanzadas desde la teoría decolonial actual.

- Relacionar la teoría decolonial actual con las genealogías de los ochenta y noventa

- Resumir las consecuencias de la globalización de lo queer.

- Explicar las consecuencias de la normalización de lo queer desde los postulados de Felipe Rivas.

- Exponer las estrategias de trabajo basadas en el archivo, el taller y la creación conjunta.

—Plasmar la estrategia de búsqueda de genealogías en los ochenta y noventa realizada por los críticos y artistas de las últimas décadas.

- Dividir cronológicamente en dos periodos el cuerpo teórico y artístico que se encuentra a disposición.

- Comprender las diferencias de contexto de cada una de las eras.

- Mostrar relaciones y conclusiones conjuntas entre ambas eras.

- Trazar una perspectiva amplia del panorama disidente artístico en Latinoamérica atendiendo a una visión general.

—Seleccionar referentes fuera de la discusión académica en la que nos encontramos, marcada por la mirada occidental.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo tiene una metodología de trabajo conjunta donde trabajamos la misma temática de contenidos que venimos investigando desde el curso pasado. Pese a tener un planteamiento común en el que decidimos dividir cronológicamente la información, nuestros trabajos conservan en su presentación discursiva su individualidad. Cada una hemos trabajado los documentos por separado y consideramos que por esto el resultado final se ha enriquecido. La forma deductiva de trabajar, procediendo de lo general a lo particular, y desarrollar el primer y segundo tomos es un aporte positivo para nosotras. Ambas llevamos a cabo una metodología deductiva con la que abordamos una genealogía artística y de pensamiento común dentro del territorio latinoamericano. El tiempo que corresponde a mi compañera es el que

precede a la teoría decolonial cuir planteada como tal. En mi caso, utilizo *No existe sexo sin racialización* y *Multitud Marica* como referencias principales para relacionar la teoría con las prácticas artísticas en este orden. Ambas hemos dejado un lugar importante a la literatura que consideramos parte fundamental de este proyecto. El cruce de las referencias bibliográficas hace que los autores de la teoría precedente al siglo veintiuno, aparezcan en este tomo al igual que aparecen los autores de la actualidad en el contenido del primer tomo. Nuestra perspectiva ha sido plantear relaciones y reflejar la herencia artística y discursiva común a la teoría disidente latinoamericana. Ambas hemos manejado la bibliografía y producción artística que ha recogido la otra, hemos estudiado los documentales de *Paris is burning* (1990, dir. Jennie Livingston) y *Lemebel* (2019, dir. Joanna Reposi Garibaldi) y hemos estado en continuo dialogo durante la elaboración del escrito. Las conclusiones de este trabajo las hemos elaborado de manera conjunta para poder establecer relaciones, compartir referencias y debatir y compartir observaciones.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. EL CONFLICTO QUEER/CUIR EN EL PLANO IDENTITARIO

El siguiente capítulo introduce las bases de las teorías *queer* y *cuir*, desde el primer uso del término *queer* hasta presentar toda la teoría desarrollada por América Latina en tensión con el término norteamericano, deformando irónicamente el vocablo. Lo que nos interesa es ubicar la palabra *queer* en la academia para seguir con la crítica producida desde el sur, que se interesa por la historia, el habla, la palabra y el contexto geopolítico periférico de la realidad identitaria disidente.

4.1.1. Los orígenes de lo queer en la academia

Teresa de Lauretis es la primera en utilizar el término *queer* en el campo de la crítica, en un taller que imparte como teórica y psicoanalista para la Universidad de California en 1990. Con su proyecto «Queer Theory» de Lauretis, pretende deshomogeneizar el conjunto de prácticas “gay”, bajo las que se amalgamaban lo gay y lo lésbico pese a sus diferencias. (2015, párr. 10). La palabra *queer* tiene la capacidad de inquietar por su carga lingüística violenta. El uso y proceso de apropiación de la palabra transformó su significado insultante en orgullo. En el territorio de habla inglesa, la *queer theory* es para Epps un “híbrido bastardo” (2008, p. 903) que nace al juntar dos palabras de origen contextual contrario: *queer* nace en la grosería, mientras que *theory* es la rama del pensamiento de la teoría y del estudio intelectual. *Queer* es un término soez que solo entró en la academia mediante la reapropiación de los estudios de género.

Es a partir de los años 90 cuando el término *queer* se populariza con Judith Butler y *El género en disputa* (1990) como referencia más destacada. En este momento, la palabra *queer* tiende a usarse en el contexto académico y teórico referente a los estudios de género y sexualidad. Sin embargo, *queer* es ese término coloquial que en un principio se lanza como insulto y que la disidencia

sexo genérica del contexto anglosajón reapropia de manera crítica.¹ De Lauretis comenta: “en aquel momento yo todavía imaginaba que las prácticas teóricas y las prácticas políticas eran compatibles. Pensando en la subsiguiente evolución de la teoría queer, ya no estoy segura.” (de Lauretis, 2015, párr.12). La autora creía que cuando empezó el proyecto *queer theory* podría generar un diálogo que rompiera con los silencios sobre las identidades gays y lesbianas, pero “no se produjo, aunque se publicaron algunos trabajos individuales sobre la sexualidad gay y lesbiana” (párr.11). Pese a que su intención de provocación no se produjo a rasgos generales y se inició un proceso de normalización en sentido contrario a su objetivo, se publicaron textos fundamentales para la teoría.

4.1.2. Genealogías pre-queer

La *queer theory* cuestionó las estructuras naturalizadas y esencialistas de sexo y género de su tiempo y contexto, y se abrió al reconocimiento de posibilidades identitarias y sexuales no normativas. Pese a su popularidad y rápida extensión mundial, no es la primera teoría en plantear esto, pues en América Latina ya se venían tratando estas cuestiones con otros nombres. Como explica Epps: estos escritores latinoamericanos de los ochenta y los noventa iban un paso por delante del escenario queer (2008, p. 908). La teórica Nelly Richard ubica este momento como la escena pre-*queer*. (Richard et al., 2017, p. 134). Uno de estos teóricos fue Néstor Perlongher, un escritor argentino que se preocupó por la normalización de una identidad limpia, acomodada y globalizada de lo “gay”. Por su parte, Nelly Richard se cuestiona, en cuanto a la difusión de saberes, que no es un hecho casual que la teoría que pertenece al escritor norteamericano se difunda más rápido que la de otros como, en este caso, algunos autores latinoamericanos, al igual que tampoco es casualidad que circule de norte a sur y no al contrario.

4.2. PUNTOS DE CONFLICTO

4.2.1. Lo decolonial aplicado a las identidades

La teoría decolonial es la investigación crítica que lucha, desde el activismo, contra el racismo y que atiende a la dimensión histórica y busca desconfigurar el pensamiento eurocéntrico. Pretende acabar con la supremacía blanca, así como de las jerarquías de poder, conocimiento y lógica arrastradas desde la condición colonial. En este caso, la política sexual y de la disidencia sexo-genérica es el espacio a decolonizar. Estos autores señalan cómo la idea de liberación sexual se produce desde la experiencia de quienes gozan de privilegios de raza y clase, sin contemplar el problema decolonial. Para explicar el conflicto queer/cuir recogemos las críticas de estos autores, divididas en tres grupos: casos históricos de opresión colonial, desentendimiento local/global y la crítica epistemológica/lingüística. Estos tres no son independientes, sino que se desarrollan de forma entrecruzada. Su separación responde a un enfoque útil

¹ Queer. 1. extraño, raro, excéntrico. 2. (Ofensivo) (Sobre una persona) Homosexual. 3. (Verbo con objeto) Estropear o arruinar. 4. (in Queer Street) Estar en dificultad, en deuda. 5. (queer fish) Una persona cuyo comportamiento es extraño o inusual. (Oxford Dictionary, 2023).

para hablar de un concepto concreto. Recogemos también en este capítulo el concepto de localización como respuesta y la estrategia de significación cuir.

4.2.2. *Crítica histórica a partir del caso de Cautiverio feliz*²

El problema principal de que queer se plantee como término global es la invisibilización de las identidades locales periféricas que no corresponden con el discurso mayoritario. Se ha señalado a la teoría queer como una que puede ser útil, pero problemática. Como señala Epps: “Hago mía la postura de Martínez Expósito con la salvedad de que no me limitaría a considerar problemática –o “dañina”– la aplicación de la teoría queer a sociedades de habla española sino a cualquier sociedad que no sea mayoritariamente anglófona” (2008, p. 901) La micropolítica la componen la historia, las costumbres y prácticas otras, que quedan silenciadas, en este caso, bajo el concepto universal queer, que no contempla las sexualidades oprimidas durante la era colonial latinoamericana. Desde la resistencia a la traducción y el discurso de la localidad se insiste en que, históricamente, la heterosexualidad es colonial. Mediante el pecado nefando y la sodomía, el colonizador realizaba un exterminio sobre el territorio latinoamericano, criminalizando las prácticas sexuales, genéricas y corporales que consideraban pecaminosas. Un ejemplo de esto es el pueblo reche (mapuche), de Chile, donde se persiguió a la figura del machi weye. Esta sociedad, aunque tenía una base similar a la estructura de género y rol occidentales, no era tan estrictamente binaria, pues el machi weye era la máxima figura de autoridad espiritual: tenía género dual, que transitaba y dominaba todos los poderes.

El conflicto queer/cuir tiene presente la queja histórica derivada de la herida colonial. La disidencia sexual latinoamericana recupera su historia desde una posición crítica, pues la resistencia forma parte del proceso decolonial y de recuperación de la identidad perdida o negada. Como se expresa aquí:

“Sujetos deseables que se hacen llamar rarxs, monstxrs,
mutantes
Privilegiadamente rarxs pero que habitan en Grindr y en los
circuitos del deseo del capitalismo/colonialismo rosa
Privilegiadamente blancxs queer clase media okupas con
sábanas de arcoíris Privilegiadamente blancxs queer con
doctorados
Privilegiadamente blancxs queer con becas
Privilegiadamente blancxs queer con cargos públicos
Privilegiadamente blancxs queer con visas Schengen
Privilegiadamente blancxs queer con pasabilidad de fronteras
Privilegiadamente blancxs queer con pasabilidad de las
fronteras en lxs baños. Las únicas fronteras que no pasan lxs
blancxs queer son las fronteras de los Centros de Internamiento

² *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile* es una crónica del Chile colonial de Francisco Núñez Pineda y Bascañán escrita en el 1673, cuyo contenido se desarrolla en este trabajo. (2003, original escrito en 1673 e impreso en 1863)

para Extranjerxs. Allí está la carne más barata del mercado, la carne negra, sudaka, racializada” (Piña Narváez, 2017, p. 44).

La obra *You will never be a weye* (2015), de Sebastián Calfuqueo, expone las consecuencias de la negación de la identidad mapuche y crimen cometido sobre la cultura, identidad y cuerpos de los machis weyes. Se trata de una video performance con la que su autor cuestiona la imposición de la cultura hegemónica como forma de invisibilización del mapudungun, que es el idioma mapuche, u otros aspectos culturales. Calfuqueo explica que su abuela no quiso enseñarles a sus hijos ni a sus nietos el mapudungun debido al miedo que genera la posibilidad de rechazo de la sociedad hacia esta cultura. A través del testimonio del criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (2003, original escrito en 1673 e impreso en 1863) queda recogida la descripción de los mapuches como seres demoniacos, sodomitas y putos que no cumplen con la norma del binarismo de género impuesta desde el Imperio Español. Explica, acompañando la performance con su propia voz: “mi abuela paterna, mujer mapuche que se definía a sí misma como neta o pura, decía: “En la cultura mapuche no hay maricones” a propósito de la presencia de un sobrino travesti que quería conocerla” (Calfuqueo, 2015, 00:16). Calfuqueo señala cómo su apellido mapuche se convierte en el detonante del crimen de odio hacia su identidad durante sus interacciones cotidianas, así como también lo es el rechazo hacia la supuesta feminidad de su identidad marica. Durante la performance, Sebastián plantea las tensiones entre el disfraz barato y el traje tradicional, el comercio, la globalización y la multiculturalidad en el mercado. Su autor aparece vistiéndose con un disfraz para presentarse como una machi, figura de chamana espiritual imprescindible en la jerarquía de la sociedad mapuche (ver Figs. 1,2 y 3). Al mismo tiempo, el autor relata la historia de cómo la identidad mapuche se pierde en la historia³. Finalmente declara: “yo nunca seré un weye pero hubiese querido serlo” (Calfuqueo, 2015, 03:13). Transcripción completa de la videoperformance (ver en el anexo 1).



Figuras 1 y 2.
You Will never be a weye,
Sebastián Calfuqueo, 2015.



Figura 3. *You Will never be a weye*, Sebastián Calfuqueo, 2015.

³ Nos parece interesante la entrevista realizada por Araneda a Leonardo Soto Calquín en las que se tratan cuestiones en torno a la identidad y apellidos mapuches, así como sobre las consecuencias de la negación del apellido como “cuestión estratégica de supervivencia”(Soto,2020, en Araneda, 2021, p.131).

4.2.3. *Malentendidos y desentendimientos entre lo local y lo global*

Otra consecuencia del planteamiento global de los conceptos de lo queer es la que señala Epps como “el fracaso del éxito” (2008, p.900). Expone el hecho de que queer (aquí como significante de la identidad disidente) se institucionalice y se convierta en normal o en un nuevo espacio de consumo homogeneizado, como lamentaba Teresa De Lauretis. Otras autoras, como Judith Butler, señalan que es erróneo construir una utopía encima del escenario de la disidencia. Gabrielle Esteban, del colectivo Sentimos Diverso, es una activista trans que señala el estatus de lo queer, cuando hay una lectura identitaria que sitúa lo queer por encima de las identidades locales (2012, p.139).⁴ Como afirma Rivas en su entrevista con Andrea Lathrop:

“Otra de las cuestiones que nos interesaba mucho con respecto a la idea de disidencia sexual era también desenmarcarnos de la nomenclatura *queer*, que es una nomenclatura que aparecía muy despolitizada, *snob*, desprovista de su carga crítica y marginal. Una palabra que había sido muy potente en el contexto en el que había surgido, en el contexto norteamericano, inglés, de la reapropiación. Toda esa historia muy importante, que es el gesto performativo de la reapropiación de la injuria, de todo lo que sabemos que pasa con ese término. Y que en el traspaso norte-sur se pierde. Y para lo *queer* es muy importante la historia de la palabra, así que ese es otro de los puntales que tiene hablar de disidencia sexual acá en Chile. Es una propuesta de cierta localización con respecto a un término que estaba entrando de manera muy snob, que estaba ingresando a circuitos académicos, desprovisto de su carga política y también como una moda”(Lathrop,2012).

Sobre las identidades locales es útil leer a la escritora Ena Lucía Portela, que señala la problemática de traducción y geopolítica como concepto tensionante dentro del conflicto cuir/queer. La misma situación relacionada con la oferta de publicación de uno de sus cuentos es un ejemplo para señalar el estatus queer del que los autores hablan. Falconí explica que Lucía presentó “Alguna enfermedad muy grave”, un cuento breve, que el antologador que lo encargó para una revista canadiense de antología de tema *queer* rechazó. (2014, p.96).

“No era lo que él buscaba, argumentó, con cierta incomodidad. No le respondí, ni le pregunté, nada. ¿Para qué? Los teóricos de la supuesta literatura queer a menudo buscan militancia, no realismo. Para algunos de ellos ser queer es una cosa muy seria,

⁴ La crítica a lo queer como estatus social es señalado por otras autoras como Yos (erchxs) Piña Narváez (2017) en no soy queer, soy negrx mis orishas no leyeron a J. Butler. La artista afrovenezolana no-binaria Yos Piña dice “no soy queer, soy negrx” (Piña Narváez, 2017, p.38). Con esta artista como referencia Francisco Godoy Vega (2017) explica en el catálogo de *Multitud Marica* “nosotrxs no somos queer, somos marikas sudakas” (Godoy, 2018, p.10)

grave e importante, algo que te hace superior al común de los mortales” (Portela, 2008, p.111 en Falconí, 2014, p.96).

En otro cuento de Portela, *En vísperas del accidente* se plantea la problemática de desentendimiento y sobre-entendimiento de identidades. En el cuento se escenifican, por un lado, la categoría que comparten las protagonistas (que es supuestamente la condición de lesbianas o medio lesbianas) y, por el otro, el contexto geopolítico y factor sociopolítico de cada una de ellas. Las diferentes interpretaciones que las protagonistas hacen sobre los sucesos que ocurren durante un paseo por el Barrio Rojo de Ámsterdam hacen tensionar sus respectivos contextos, formas de comunicación y lenguaje. Diego Falconí interpreta y aclara la situación que se produce atendiendo al lugar de origen de las protagonistas y al papel de la mujer y características sociales correspondientes a Holanda, Cuba y Rusia. Las protagonistas del relato son Jani, una mujer blanca, holandesa, lesbiana y feminista, y la narradora, una joven cubana que se autodenomina bisexual y que no es demasiado militante con sus propios derechos. Se supone que ambas protagonistas comparten la base identitaria de sentir atracción por las mujeres: aquí el término les-bi-ana sirve para incluir a mujeres que no saben si son lesbianas o bis pero que, en cualquier caso, participarían en actos lésbicos. Bajo estos supuestos, las mujeres comparten la etiqueta *lesbian*. El conflicto estalla cuando la pareja, caminando por el Barrio Rojo, se detiene ante la marquesina de un establecimiento erótico, donde dos mujeres rusas se besan y toquetean en el escaparate. La protagonista se ve fascinada por el apasionado beso, un acto de deseo genuino (o eso cree ella que es) que demuestran las dos mujeres rusas en público. La protagonista manifiesta su deseo de entrar en el local con su pareja para, como piensa ella, disfrutar de “tres rubias para mí solita” (Portela, 2006, p.114 en Falconí, 2014, p.100). Jani la llama pervertida, y aún se enfada más cuando una de las rusas agarra a la chica cubana del brazo para hacerla pasar. Jani, ante lo que ve como una falta de respeto hacia su pareja y una participación en la prostitución machista, acaba despotricando en neerlandés, mientras que las rusas se ríen de la situación de incomunicación en su idioma y la protagonista aporta su propia visión al caos: “Suelto algunas palabrotas en español, para que vean estas rubias que también yo hablo un idioma que ellas no entienden”. (Portela, 2008, p.115 en Falconí, 2014, p.100). (Ver en el anexo 2).

En esta situación las protagonistas se ven inmersas en una situación de desentendimiento, que se exagera casi absurdamente cuando todas recurren a su lengua natal para designar su identidad y defenderse en su localidad. Podemos señalar otro ejemplo de caso de desentendimiento: el de *Paris is Burning* (1990), un documental de Jennie Livingston en el que aparece la figura de los drags negros y latinos de los ochenta en Nueva York. Este video documental explica el funcionamiento de las casas y de la cultura ball, la jerarquía existente entre unas casas y otras, etc. El desentendimiento se genera cuando se proyecta el vídeo en la discoteca Naxos, en Santiago de Chile en 1995.

Los drags del vídeo, para los travestis latinoamericanos, resultan desconcertantes dada su imitación de la figura de la mujer blanca adinerada y la ropa haute couture como únicas referencias de éxito. Según esa visión metropolitana, los travestis tercermundistas tienen una ropa y una feminidad de segunda mano, cosa que genera tensión entre ambos contextos. De nuevo se retratan dos realidades que entran en conflicto debido al desentendimiento de factores relacionados con la identidad y el privilegio. Establecemos relación entre el documental y el trabajo de La manzana de Adán de Paz Errázuriz. Ambos son dos casos que muestran travestismo marginal en el que la mayoría de ellas eran prostitutas y cómo sus vidas y contextos son diferentes por el lugar que ocupan. Otro ejemplo es esta fotografía (Fig.4) que pertenece a un ensayo fotográfico con 22 imágenes y textos en el que NadiA y la fotógrafa Caroline Lacey interpretan el rol de la fotógrafa blanca del norte que viene al Tercer Mundo a retratar a la travesti pobre salvadoreña. La respuesta crítica a este desentendimiento es potenciar la localización o localidad frente a lo *queer*, que pretende, pero no puede ser, global.



Figura 4. *Reina del país más violento del mundo*, NadiA, 2017.

“Larry La Fontaine (2002) ha explicado que existen palabras que, sin necesitar de la significación queer, ya servían para los propósitos de esta en América Latina, por ejemplo, “loca”, que obligan, [...] a “loca-lizar” el discurso con más agudeza. Localizar puede definirse como “implicar las trayectorias entrecruzadas y transnacionales que subyacen al actual entorno político y social en el cual se encuentran ‘las locas’ [...] destacar que la llamada ‘globalización’ es un proceso muy local y contingente” (LaFontaine,2004, p.241 en Falconí,2014, p.102).

El puto o las locas, términos que no han viajado de sur a norte, son imprescindibles en el sur para significar la identidad y dar nombre a lo cuir. Más que “cambiar el lugar de enunciación queer” (Martínez, 2013, p.113 en Falconí, 2014, p.97), se trata de “tortillar el lugar de enunciación” (Falconí, 2014, p. 97). Aquí se recalca la importancia del uso de las palabras que enuncian la identidad de los sujetos. Loca es ese término que en América Latina se utiliza para designar a algunas de las personas disidentes, concretamente travestis de un contexto pobre o vulgar. La loca-lización y localizar a las locas es más que un juego de palabras que reclama la defensa de la identidad local, pues pone de manifiesto la necesidad de dar ubicación específica al discurso.

La localización como estrategia no solo se estudia desde el medio escrito, sino que se plasma también en el arte plástico, donde las cartografías son la herramienta visual y las palabras locales son la estrategia textual, evitando la mirada homogeneizadora y privilegiada de lo queer y lo LGTBIQ+ y dando protagonismo a las identidades locales de la periferia. Un ejemplo de esto es el mapa que figura en el catálogo Encuentro con el ombligo amorfo (28 de junio al 22 de agosto de 2021, Centro Cultural de España en Costa Rica, San José). Pensar



Figura 5. Árbol de Nadia, Margarita Sequeira, 2021.



Figura 6. Árbol de Lía, Margarita Sequeira, 2021.

en el contexto local, nacional e incluso barrial es el objetivo de este proyecto de archivo y curaduría de Margarita Sequeira Cabrera. En este proyecto, la curadora recoge en un archivo autogestionado, a falta de uno histórico, el contexto y referentes de cada uno de los artistas: la Cholla Jackson, Elyla, Lía Vallejo, Nadia, Gatía Cerota y Johan Mijaíl. A su vez, indaga en los referentes de estos artistas para construir un pasado disidente común en forma de árboles genealógicos como (ver Figs. 5, 6 y 7). Por otra parte, sitúa a estos artistas y su práctica en sus contextos: la autora elabora un mapa en el que presenta las palabras que se utilizan para definir la identidad disidente en los lugares de origen de los artistas y las ubica en el mapa. Estos lugares son Guatemala, Honduras, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y República Dominicana. La autora explica que “una de las primeras cosas que me pareció importante señalar e incluir en este archivo tiene que ver con las palabras y el uso de los términos para responder también a la pregunta de qué significa lo queer, ya que en Centroamérica básicamente no es una palabra que se utilice” (Sequeira, 2022, 56:02). Pese a que esta obra trata también el tema del archivo (que se desarrolla más adelante), considero relevante comentarla en términos de localización, cartografías y epistemologías lingüísticas.



Figura 8. Mapa/glosario de injurias, Margarita Sequeira, 2021.



Figura 7. Árbol de Gatía, Margarita Sequeira, 2021.

Otro trabajo en esta tesitura es *Desobediencias placenteras en los hammams de los sures* (2017). Esta obra muestra qué palabras se usan en cada parte del mundo para referirse a la disidencia y diversidad de género y sexualidad mucho más allá de lo que el término inglés queer puede contemplar. Este trabajo es resultado del taller *Cartografías y alianzas cuir del sur*. El organizador del taller es el activista trans marroquí Kenza Benzidan pero la obra es resultado del trabajo conjunto de taller, las conversaciones, experiencias y visiones compartidas entre los participantes. Estos colocan, sobre un mapamundi con

representación colonial (donde el tamaño de los países no corresponde con el real) las palabras que utilizan para describir las identidades alejadas de la heteronorma en sus lugares de origen: “Weye”, “puto”, “tortillera”, “traca”, “hijra”, etc. constituyen esas “desobediencias placenteras” que se sitúan en los *hammams* o baños turcos. Frente a ellos, las porciones del mapa que los participantes del taller delinearon en rosa: Euro-Lavarrosia (Europa), Nueva Lavarrosia (Estados Unidos y Canadá) y Anglo-Lavarrosia del Sur (Australia). “Lavarrosia” hace referencia al *pinkwashing*, fenómeno de asimilación del mercado mediante el cual empresas y marcas, (muchas de las cuales han ejercido violencia y discriminación en el pasado), intentan atraer a ciertas facciones del público mayoritario mediante campañas de apoyo a minorías raciales, religiosas o sexo-genéricas, que las hacen parecer modernas, tolerantes y abiertas de mente. Esta obra señala a los países occidentales y privilegiados como lugares de banalización y homogeneización. La obra, (ver Figs.12 y 10) como vemos, registra mediante flechas los movimientos migratorios históricos que han llevado a la exportación y difusión de estos términos, explorando así con más profundidad la tensión y el privilegio que existen de la trasmisión de según qué términos de norte a sur.

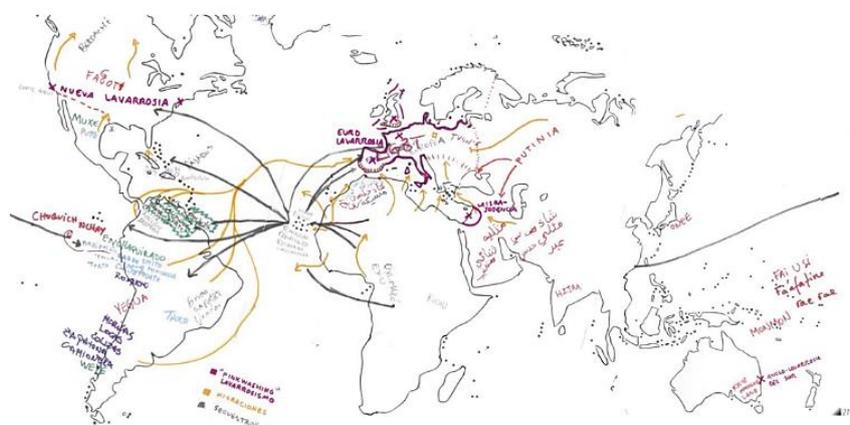


Figura 11. *Desobediencias placenteras de los hammams de los sures*, Kenza Benzidan, 2017.

4.2.4. Crítica epistemológica

Después de las lecturas que hemos realizado sobre el conflicto queer/cuir hemos entendido la importancia que supone para los autores cómo presentar la palabra en el texto. Independientemente de su especialidad en el campo del arte (literatura, plasticidad, teoría o ambas) todos los autores prestan especial atención a la construcción del lenguaje con el que trabajan. Desde este discurso demuestran el mismo interés por las palabras, historia y lenguaje del territorio latinoamericano desde el que se enuncian. Los autores señalan que las palabras no sólo construyen el texto, sino que son una cuestión social importante que construye fuera de lo textual y dentro de la mirada, la identidad, el deseo, el placer, etc.

“[...] la historia lingüística es importante, incluso (si no, sobre todo) en sus versiones micro o individuales, (tan fácilmente



Figura 9,10. (Detalles) *Desobediencias placenteras de los hammams de los sures*, Kenza Benzidan, 2017.

criticables, como difícilmente esquivables, por ser presuntamente propias del capitalismo), y que dicha historia incide, a veces decisivamente, en la historia material, y viceversa.” (Epps, 2008, p.904).

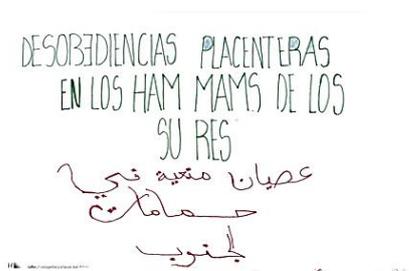
4.2.4.1. Cómo enunciarse desde lo queer

El proceso de sustantivación de la palabra queer es un ejemplo para señalar la dimensión e impacto de las palabras en el plano cotidiano. Queer tiene la misma función que un adjetivo en un principio, sin embargo y después del proceso de resignificación de la palabra se convierte en sustantivo. No solo eso, sino que la reapropiación de *queer* plantea un cambio en el equilibrio de poder, un cambio de mirada: se trata de tomar posesión del término usado para definirte peyorativamente y convertirlo en una nueva forma de enunciarse, ya no desde la vergüenza o el miedo, sino desde el orgullo. Es decir, queer pasa de describir y adjetivar a presentar la identidad y al sujeto y este cambio se produce de manera tanto lingüística como social.

Queer/cuir/cuyr, “queer”, *queer* son algunas de las formas escritas que encontramos en los textos de los autores latinoamericanos. Algunos prefieren escribir queer/cuir para presentar la tensión del conflicto y entre palabra y contexto. Otros prefieren entrecomillar el término *queer* o someterlo a la cursiva, significándolo desde la normativa de la lengua española como un término prestado, extranjero, no propio. Otros lo incluyen como una nota al pie de página, demostrando que tiene que ser anotado y por tanto aclarado. Como explica Córdoba, *queer* “nos sitúa en una posición de extrañamiento, de una cierta exterioridad respecto de nuestra cultura nacional [aquí, la española], en la cual somos/estamos exiliados”.(Epps, 2008, p.907). Los autores hablan del estatus de la lengua (y, en concreto, del idioma anglosajón) pues al usarlo las palabras adquieren cierta jerarquía que las sitúa en posición superior al resto de palabras en latino o en castellano. Es el caso de *lesbian* en el cuento comentado de Portela, donde ese término, supuestamente unificador por ser la *lingua franca*, no consigue ser un punto de encuentro entre las varias identidades “lésbicas” de los personajes. Lo que se viene exponiendo es que no hay unanimidad entre los teóricos: no solo hay desacuerdos norte-sur, sino que proliferan las propuestas diversas entre los teóricos latinoamericanos. En esta sección se exponen algunos puntos de vista en cuanto a posibles estrategias.

4.2.4.2. Aceptar críticamente el término queer

Desde esta táctica se habla de superar el carácter imperialista anglo, por ello hay algunos que se consideran más allá de queer, o queer “pero”. Óscar Montero se denomina latino queer, reconociendo “los límites de todas estas designaciones (“homosexual”, “gay”, “queer”)” (Epps, 2008, p.907) pero no por ello descartando su uso crítico. En la videoperformance Diga queer con la lengua afuera de Felipe Rivas queda reflejada esta idea sobre lo queer (ver Fig. 15)



Figuras 12, 13, 14. (Detalles) *Desobediencias placenteras de los hammams de los sures*, Kenza Benzidan, 2017.

4.2.4.3. Lo *queer* es insuficiente

Por otra parte, para Epps lo *queer* es una alienación política y lingüística y, por tanto, no es posible una significación en castellano. Sin embargo, le ve más posibilidades a “gay” y “lesbiana”, términos a los que los flujos y cambios históricos han dotado, en su opinión, de la amplitud que le falta a lo *queer*. Esta idea la podemos ver cuando Falconí escribe sobre Epps: “Él otorga menor grado de alienación a la subjetividad gay (y lesbiana) que, a la *queer*, [pues] se tradujo cultural y lingüísticamente”. (2014, p.101). Esto se dio en la revuelta de Stonewall de 1969, donde “participó la gente negra de manera significativa y Epps asume, por tanto, que la palabra gay no genera una situación de desentendimiento” (Falconí, 2014, p.101). Este autor explica que el proceso de traducción de la palabra gay se produjo de manera completa debido a la globalización y procesos urgentes de lucha, que visibilizaron al grupo homosexual.

4.2.4.4. Buscar un sustitutivo traducido de lo *queer*

Otras estrategias pasan por intentar traducir lo *queer*, buscar una palabra que capte su esencia en castellano. Es el caso de Ricardo Llamas y su “teoría torcida” (Epps, 2008, p.900). Esto es lo que Epps (2008) señala, recurriendo a Alfredo Martínez Expósito, como una especificidad que no supone una solución, ya que no tiene sentido forzar la traducción de una palabra que solo tiene su sentido completo en el contexto angloparlante, y que la palabra torcido no contiene y no puede contener.

4.2.4.5. Monstrología rosa, monstrología blanca

Como hemos visto, plantear lo *queer* como un movimiento global sin tener en cuenta los factores geopolítico, periférico y epistemológico resulta problemático. Pese a que se hizo en el norte de América un fuerte trabajo por resignificar lo *queer* y convertirlo en una reivindicación, con el paso del tiempo se ha convertido en un cebo publicitario, aprovechado por instituciones y empresas por su beneficio económico mediante la técnica anteriormente mencionada del *pinkwashing*.

En contraste con este fenómeno, la teoría *queer* se ha enunciado muchas veces desde las connotaciones de *queer* de extraño, preocupante, incómodo, raro y esperpéntico, situándose como “subjetividades excéntricas y monstruosas que se adjudican una diferencia que las hace especiales en relación con el sujeto común” (Espinosa, 2017, p.42), de forma que “lxs blancxs queer [...] se erigen como la promesa del destino no normativo de la humanidad” (Espinosa, 2017, p.43). Muchos autores de la teoría cuir latinoamericana más centrada en la decolonialidad y la negritud cuestionan la supuesta monstruosidad (rareza) bajo la que se inscriben los *queer* blancos pues, al contar con importantes privilegios de clase y raza, no se pueden considerar “verdaderos monstruos”.



Figura 15. Diga “*queer*” con la lengua afuera, Felipe Rivas, 2010.

4.2.4.6. Abya Yala

No solo la palabra queer o siquiera el inglés se someten al análisis del imperialismo de la lengua, sino que los autores latinoamericanos también exploran estas tensiones en el castellano, desde su propia historia colonial.

“Nuestra” rima con “vuestra”, pero vuestra sólo se dice aquí, en “español de España” y esa rima y consonancia funciona sólo cuando se conocen las dos lenguas. Mestizo y promiscuo tienen la misma raíz etimológica, vienen de mezcla, mejunje. Nuestro vuestro es el ustedes, esa persona verbal que acá, en el descentro de la carne, marca una relación respetuosa con el otro, distante quizás. Allá es la única que se usa, marcajes de la lengua que remiten al respeto, sin dar(se) cuenta. ¿Cómo traducirse a una misma si las palabras que te dan no son las tuyas y además hablan unas relaciones de poder específicas e inquebrantables? Llegar al reino de España desde una ex-colonia, volverse carne en la mirada que hace otra, nos-otras, y ahí se complica la cosa, porque cómo calcular cuánto de la mirada (sobre nos-otras) es “nuestra” o “vuestra” (Egaña Rojas, 2017, p.70).

Atendiendo a la historia de las palabras y cómo estas dan forma a la realidad, los autores teorizan sobre los significantes identitarios. Abya Yala es el nombre original del territorio americano. Significa “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital”, a diferencia del nombre proyectado sobre este territorio desde Occidente (América Latina, su nombre más reconocido incluso por sus propios habitantes). Por eso, estos autores defienden Abya Yala como forma de renegar de la estrategia neocolonial homogeneizadora de subjetividades.

Consideramos importante la presencia de los mapas en la producción artística disidente. La intención de los autores de trazar cartografías en lo referente a la sexualidad, el cuerpo, el deseo o las palabras es un recurso habitual. Encontramos aquí el propio título del trabajo de Desobediencias Placenteras en los hammams de los Sures o al sociólogo y militante argentino Néstor Perlongher y su concepto de la cartografía deseante. El uso del mapa como recurso visual y conceptual se encuentra presente en los trabajos sobre disidencia de los ochenta y de los noventa. Por ejemplo, la obra de las Yeguas del Apocalipsis de 1989 titulada La conquista de América es un trabajo de performance que se desarrolla sobre la representación de un mapa de América del Sur extendido en el suelo y cubierto con vidrios de botellas de Coca-Cola. Los trabajos sobre cartografías toman herencia visual de las prácticas artísticas latinoamericanas de los ochenta. Las series Narcisses y Ejercicios de me ver (ambas desarrolladas en los ochenta) de Hudinilson Jr. es para nosotras el mejor trabajo puente entre la visualidad del mapa y las cartografías sobre sexualidad. Se puede leer más sobre estas cuestiones como veníamos comentando en el tomo Resistencia a la traducción: arte cuir en Latinoamérica tomo I.

4.3. CONSECUENCIAS COLONIALES EN EL PLANO DEL DESEO

Para los autores de la teoría y producción artística decolonial, sus textos y trabajos son las herramientas de deconstrucción de las estructuras euroblancas. Se sitúa al colonizador como figura responsable de los hechos históricos ocurridos y que actualmente continúan.⁵ Una de las estrategias principales presente en la producción que hemos investigado es la de archivar y documentar la historia de las realidades periféricas. Los hechos y pruebas históricas, los testimonios o los talleres que organizan los colectivos son fundamentales en el proceso de educación y curación de la herida colonial. Tanto el libro *No existe sexo sin racialización* como el catálogo de exposición *Multitud Marica* contienen capítulos que incluyen la narración de experiencias racistas vividas por las mismas personas racializadas. Ambos libros plantean el proceso de decolonización como un proyecto colectivo e incluyen importantes conceptos, datos, conversaciones y respuestas que pueden orientar a las personas racializadas y blancas en el proceso de deconstrucción.

“No estamos hablando desde el lugar de la autoridad epistémicas de las emociones. Simplemente abrimos nuestras heridas inscritas en la piel y debajo de ella. Chocamos con la parte sumergida del iceberg, con secretos sumergidos en nuestra memoria compartida. Nuestra memoria en retazos, nuestra memoria afectiva. Esto son retazos de conversaciones afroafectivas. De espacios entre negrxs, de escucha y sanación ante las micropolíticas del rechazo. También es un ejercicio de exposición de nuestras vivencias maltrechas.” (Oliveira, J., Piña Narváez y Toni Toni, 2017).

4.3.1. El inconsciente colonial

Suely Rolnik es una psicoanalista, crítica cultural y profesora titular de la Universidad Católica de Sao Paulo. Rolnik designa como inconsciente colonial a la política del inconsciente y subjetividades dominantes. La subjetividad de la que habla señala que la estructura familiar, la sexualidad, el cuerpo, la estética, el deseo y la institución no son realidades absolutas, sino que están sujetas al inconsciente colonial. (Rolnik, 2019, p.16). Este término es tomado de Félix Guattari, junto a quien la brasileña escribió *Micropolítica. Cartografía del deseo*. La autora afirma que no hay posibilidad de una transformación de las estructuras de gobierno sin la modificación de los dispositivos micropolíticos de producción de subjetividad. (2019) El inconsciente colonial es el conjunto de nociones instaladas como verdades y que determinan la realidad sobre factores subjetivos, como por ejemplo el deseo, que es la red de afectividades y usos de lo erótico que circula en la cotidianidad de los cuerpos, y al estar asentado sobre bases racistas, da lugar a las micropolíticas del rechazo y a la violencia racial.

⁵ La pensadora postcolonialista y psiquiatra, escritora y académica portuguesa con raíces en Santo Tomé y Príncipe en África Occidental Grada Kilomba analiza el racismo cotidiano como reencarnación del pasado y realidad traumática presente.

“una esfera que nos convierte en el fetiche hiper-erotizado o la medalla de honor de lxs progres blancxs que anhelan un cuerpo negrx/ etnoracializado/”de color” en su cama, como proyecto “político” o como puntaje en su trayectoria de activismo de lo políticamente correcto, para ganarse el cielo de la izquierda blanca” (Oliveira, J., Piña Narváez y Toni Toni, 2017).

Suely Rolnik cuestiona qué mundo estamos construyendo con nuestras prácticas y cómo decolonizar el inconsciente. Con su libro *Esferas de la Insurrección* señala que combatir el inconsciente conlleva una revolución que consiste en la apropiación de los medios de producción. La transformación de las subjetividades es necesaria para llevar a cabo cualquier proceso revolucionario, esto implica que se trate de un proceso colectivo de reapropiación del lenguaje, el cuerpo, los afectos y la reimaginación el deseo. Con un prólogo de Paul B. Preciado en el libro que acabamos de citar explica en una frase sencilla cómo los patrones en la forma de leer los cuerpos se deben a razones micropolíticas: “La auténtica fábrica del inconsciente y por tanto la batalla más intensa y crucial es micropolítica”⁶ (Rolnik, 2019, p. 12). Rolnik trata de mostrar las relaciones de poder colonial y sexual presentes en el psicoanálisis como práctica clínica. En su prólogo escrito por Preciado:

“Por ello, lector, entra con este gusano en el magma de la bestia y busca los gérmenes de vida que, aunque desconoces, te rodean, y que, con una torsión de la mirada, podrían ser tuyos –podrían ser tu propia vida–.” (Rolnik, 2019, p.18).

Lucia Egaña Rojas también recuerda que la afectividad o el deseo están sujetos a lo que socialmente queda determinado como atractivo o rechazado.

“Estas relaciones de desigualdad colonial penetran no sólo la esfera de lo concreto, como obtener un número de identificación, sino también la esfera de lo inmaterial, lo identitario, la mirada, la construcción del deseo, un conjunto de cuidados y asertividades, el cómo nos movemos afectivamente, el cómo ligamos. La lengua, la palabra, el habla.” (Egaña, 2017, p.71)

4.3.2. “Lo queer no te quita lo racista”

El lema de “lo queer no te quita lo racista” es la lectura de que cualquier resistencia, por moderna que sea, puede pasar de ser un supuesto espacio seguro a convertirse en excluyente de algunas realidades. Las personas blancas pertenecientes a la lucha sexo-disidente, al ser participantes de esta minoría social que les sitúa en una posición menos privilegiada y con menos facilidades



Figuras 16 y 17. Acción poética, *La indocumenta(dx)*, 2017.

⁶ “Micropolítica” es el nombre que Guattari 16 dio en los años 60 a aquellos ámbitos que por considerarse relativos a la “vida privada” habían quedado excluidos de la acción reflexiva y militante en las políticas de izquierda tradicional: la sexualidad, la familia, los afectos, el cuidado, el cuerpo, lo íntimo. Todo eso a lo que después Foucault intentará apuntar con los términos “microfísica del poder” y, más tarde, “biopoder.” (Rolnik, 2019, p.16).

sociales y políticas que la de otras personas (por ejemplo, heteronormativas) no son conscientes de que ellas no son siempre las agredidas, y son a veces agresoras sobre las realidades periféricas disidentes. La ignorancia racial y la fragilidad blanca (ver en el anexo 3) son la causa de que muchas personas consideren que nunca formarían parte de una acción racista y de que se ofendan cuando una persona racializada las interpela por una situación en la que ellos, blancos queer, no son la víctima. “Lo queer no te quita lo racista”, se lee en una de las pancartas de la acción La indocumenta(dx), (ver Fig.16), realizada como parte del proyecto *No existe sexo sin racialización* (2017). El terreno LGBTQ+ como un espacio homogéneo y amigable repercute fuertemente sobre los cuerpos. Esto es algo que Lemebel ya cuestionaba en los ochenta cuando hace referencia a la capital del imperio homosexual y a la muerte de la homosexualidad de Perlongher.

La fragilidad blanca es el concepto acuñado por la teórica Robin DiAngelo (2018) para describir cómo las personas blancas se sienten atacadas e indignadas cuando se discute una situación de tensión racial, insinuando que ellas (que no se consideran racistas) han cometido una agresión desde su posición de privilegio. Estas personas tienden a situarse en el espacio de la ofensa a sus valores personales y necesitan argumentar su sentimiento como personas blancas incomprendidas, invalidando así la queja de la persona racializada. De igual forma, el estrés racial es el sentimiento de incomodidad que sienten las personas blancas ante el discurso que les sitúa en una posición racista. No asumir nuestra propia fragilidad blanca y el estrés racial es esconder el sistema de discriminación y negar el racismo que existe incluso en los espacios más inclusivos. Es necesario asumir que sí somos racistas y no activar la fragilidad blanca al leer a estos autores, por incómodos que puedan ser para nosotras. Los autores confirman que, al ser parte de la disidencia, aun en los países privilegiados sufren agresiones homófobas o tránsfobas de igual manera. Sin embargo, señalan que hay una jerarquía de poder en funcionamiento, que sitúa como inferiores a las personas sexo disidentes racializadas y que es necesario que las estructuras blancas se sientan incómodas e inicien el proceso de curación del racismo.

Grada Kilomba es una autora afroportuguesa que, en la línea de la deconstrucción del racismo, trabaja las expresiones y terminologías racistas, coloniales y patriarcales del habla, señalando su significado en un glosario de términos (2022) en el que analiza el lugar de la identidad en torno a la semántica de las palabras (ver Figs. 18 y 19). Kilomba usa el término simbólico de la máscara como herramienta de tortura y silenciamiento colonial de las personas racializadas. Kilomba describe la raza como un concepto que forma parte de la esfera política, y no biológica. Tanto ser blanco como negro no se refieren a un color de piel o a un rasgo anatómico, sino a una posición dentro del estatus social, político, histórico e identitario. Plantea que la decolonización completa no es posible mientras que, desde los medios, se ofrezca una visión de la persona racializada en tres arquetipos racistas: víctima, criminal y objeto sexual

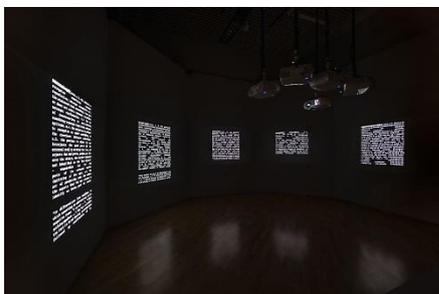


Figura 18.
The Dictionary, Grada Kilomba, 2019.

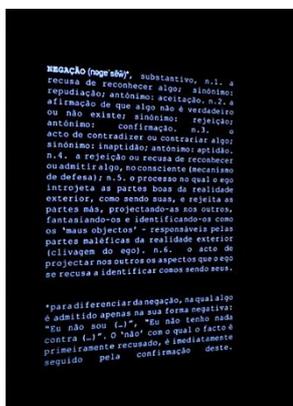


Figura 19. (Detalle)
The Dictionary, Grada
Kilomba, 2019.



Figuras 20 y 21. Carteles de talleres, Nayare Montes, 2018.

exótico, pues son elementos de la mirada blanca que lo contaminan todo. La escritora también se dirige a los blancos y explica que deben enfrentarse a su poder, privilegios e historia para deshacer su racismo. Kilomba describe el proceso de deconstrucción de los blancos como difícil pues, como ya hemos dicho, las personas blancas tienden a no asumir su propia responsabilidad racista y situarse en el espacio de la negación.

“Estos pasos (negación, culpa, vergüenza, reconocimiento y reparación) revelan la consciencia sobre el racismo no tanto como una cuestión moral, pero sí como un proceso psicológico que demanda mucho trabajo. De esta forma, en vez de hacer la usual pregunta moral: “¿Soy racista?” y esperar una respuesta confortable, el sujeto blanco debería preguntarse: “¿Cómo puedo dismantelar mi propio racismo?” y entonces esa pregunta por sí sola ya inicia este proceso” (Kilomba, 2019, p.46 en Bello y Fonseca, 2019).

Estos autores reclaman espacios seguros en los que no tener que estar constantemente educando a los blancos y deseducándolos de su racismo. Por esto, defienden la importancia de que las personas racializadas construyan e intercambien espacios solo para ellxs. Es el caso de los talleres del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, cuyos carteles elabora Nayare Montes (ver Figs. 20 y 21).

“Para trabajar contigo o simplemente para trabajar a nivel político necesito que cuando me mires, me veas, que cuando me oigas, me escuches.

Que dejes de ocupar todo el espacio y no intentes callarme.

Que dejes de exotizarme y empieces a respetarme.

Que dejes de reapropiarte de culturas y opresiones, y te hagas a un lado” (Benzidan, 2017, p.25).

Gretchen Palmer, desde su posición como mujer blanca, escribe un artículo fundamental que puede orientar en el proceso de deconstrucción racista. Ella reconoce como todo aquello que consideraba que la convertía en no racista era lo que precisamente prueba que sí lo era. En el artículo titulado “Carta abierta de una racista confesa” ella se propone dejar de lado la ofensa al ser llamada racista y recalca la importancia de escuchar desde un segundo plano. (Palmer, 2016)

4.3.3. El deseo

Los autores se cuestionan el deseo blanco-colonial y cómo el canon de belleza de la blanquitud⁷ repercute sobre los cuerpos racializados, que quedan subordinados al cuerpo blanco. (Johan Mijail, André Menard y Francisco Godoy Vega escriben el capítulo “Mesa 1. El negro está rabioso. Violencias y

⁷ “El blanco no es un color”. El blanco sería más bien una posición política que representa los privilegios históricos que detentan las personas blancas-colonodescendientes. (Kilomba, 2012)

resistencias raciales del deseo” en el catálogo *Multitud Marica*. Analizar y repensar la construcción del deseo es para las autoras una forma antirracista de combatir la violencia (presente también en espacios disidentes). Néstor Perlongher escribe:

"no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen" (Perlongher, *Prosa Plebeya*, p. 34).

Es una cuestión histórica que, para el colonizador, no solo las tierras sino también los cuerpos invadidos tienen un atractivo erótico y exótico, Oliveira y Piña Narváz se preguntan: “¿Cómo tejemos redes afectivas cuando los deseos blancos-coloniales ero-exotizan nuestros cuerpos?” (2017). Francisco Godoy Vega analiza cómo el deseo hacia la otredad entra en el plano de lo exotizable (objeto, fantasía sexual) y no en el plano de lo deseable (reconocimiento como sujeto de igual a igual). Con este texto (ver Fig. 15) acompañado de *collages*, reflexiona sobre el racismo del deseo, que tiene que ver con el proceso de homogenización, institucionalización y comercialización de lo queer. El poema (*la violencia naturalizada de santiago y el indio pícaro*, 2017) aborda temas vinculados al colonialismo, las fronteras, la racialización, el racismo del deseo y el sexilio o exilio sexual. En otro de sus poemas, (ver Figs. 24 y 25), *tres actos para confrontar la memoria racista del deseo*⁸, hace un repaso de los momentos históricos contradictorios en la convivencia del odio hacia la cultura e identidad “otra” y de la hipersexualización y ero-exotización de estos cuerpos. San Cosme, San Damián, el Conde de Gobineau, Sara Baartman (la Venus Hotentote), el fotógrafo Robert Mapplethorpe y el conocido meme español “El negro de WhatsApp” son algunos ejemplos de exclusión-erotización o de utilización-erotización que Godoy presenta para cuestionar, en forma de poema y *collage*, al racismo del deseo, y para señalar cómo el cuerpo “otro” ha sufrido las consecuencias de la violencia racista del deseo y crimen del colonialismo, dejando una herida abierta. (Ver en el anexo 4).

la violencia naturalizada de santiago y el indio pícaro

francisco godoy vega



santiago de compostela es santiago matamorxs santiago, ¡y cierra españa!

santiago de chile es un santiago mataindix santiago del nuevo estero es un santiago mataindix santiago de cuba es un santiago matanegrxs

santiago de los caballeros, fundada por colón en 1495, es un santiago matanegrxs 97 ciudades fueron nombradas santiago 3.165 comunidades rurales fueron nombradas santiago santiago, en su caballo blanco, quiso exterminar al islam y otros barbarismos

santiago es el símbolo contemporáneo del ejército español santiago es el ícono del reino de españa santiago es la simbólica del colonialismo del exterminio de la mora, la india y la negra del exterminio del moro, del indio y del negro

martín peleó contra lxs morxs en la rebelión de las alpujarras. el mestizaje es una falacia una jodida más que nos hicieron los conquistadores una voz integrada.



Figura 22 y 23. *la violencia naturalizada de santiago y el indio pícaro*, Francisco Godoy Vega, 2017.

⁸ Este título lo escribimos en minúscula porque así lo presentan sus autores

tres actos para confrontar la memoria racista del deseo

Francisco Godoy Vega

Primer acto: cuerpo reemplazado



en el borde de lo que hoy se entiende por europeo, en Iuzquía vivieron en el siglo III d.c san cosine y san damián patronos de médicos-cirujanos, farmacéuticos, niños y barberos son reconocidos por realizar el primer trasplante de piel humana. el relato se repite en diferentes ciudades europeas desde la edad media el cuerpo receptor siempre era blanco la piel era negra, esclava y esclavo el milagro salvó al hombre euroblanco de la muerte. la erótica del corte: del cuerpo racializado, de la frontera, de la geografía, de la anatomía del poder immune.

el cuerpo euroblanco, tras la colonización, devino un cuerpo cargado por el indio por el silevo andino el silevo andino es un animal.

el cuerpo euroblanco de santiago matamoros devino santiago matamoros santiago de chile es un santiago matamoros

¿cómo subvertir la mirada eurocéntrica de estas escenas?

¿cómo cambiar el lugar del cuerpo observado, del cuerpo muerto, del cuerpo cargado?

¿cómo revertir esta geografía del deseo eurocéntrica, esta estructura de poder que no sólo pasa por la macropolítica sino por la biopolítica de unos cuerpos que merecen la muerte y otros cuerpos que merecen la vida de unos cuerpos que merecen ser deseados y otros repudiados cuando la ciencia y la política prescriben a cada cual su lugar



Figura 24. *tres actos para confrontar la memoria racista del deseo*, Francisco Godoy Vega, 2018.

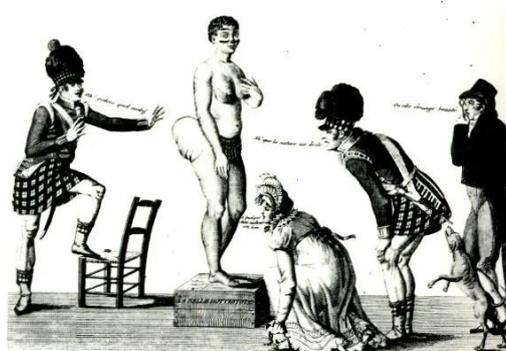


Figura 25. Imagen que aparece en el poema *tres actos para confrontar la memoria racista del deseo*, Francisco Godoy Vega, 2018.

Audre Lorde, escritora afroamericana feminista, refleja en esta cita la importancia de no conformarse con el “micro” racismo de ser deseada como objeto exótico:

“Nuestro conocimiento erótico nos fortalece, se convierte en una lente a través de la cual escudriñamos todos los aspectos de nuestra existencia, lo que nos obliga a evaluarlos honestamente y a adjudicarles el valor relativo que poseen en el conjunto de la vida. Y obrar así es una gran responsabilidad que surge de nuestro interior: la responsabilidad de no conformarnos con lo que es conveniente, falso, convencional o meramente seguro” (Lorde, 1984, p.12).

Lucrecia Masson, por otra parte, trabaja la crítica de expresiones que niegan el cuerpo negro como bello y lo enuncian en términos de fealdad como un paso necesario para la decolonización estética. Encontramos expresiones como “hacer el indio” o la palabra morocha (morena, oscura o más oscura que), que se usa en la cotidianidad de Latinoamérica, concretamente en Argentina y Venezuela. Esta palabra se usa dentro de la expresión “morochita pero linda” que insiste en la idea de que la oscuridad de piel es un obstáculo a sobrevenir en el campo de la belleza. (Masson, 2018, p.162)

“Si recurrimos a las letras de canciones, a los dichos populares, a las memorias de las novelas que veíamos en la tele, a los augurios de blancura que garantizan belleza en los recién nacidos, esta idea queda confirmada. Ojalá salga rubita, y ante la evidencia de que rubita la nena no salió: Morochita pero linda. Escuché muchas veces esta frase en la parte indiadesendiente de mi familia.” (Masson, 2018, p.162)

Existe otro fenómeno, el *palmitagem*, por el cual personas negras insisten en mantener relaciones afectivas y/o sexuales exclusivamente con personas blancas, olvidando que “para degustar el palmito, el corazón blanco de la palma, hay que destrozarse el cuerpo de la planta. Matar y extraer el corazón blanco” (Oliveira, J., Piña Narváez y Toni Toni, 2017) por lo que buscar la aprobación de la mirada deseante blanca siempre conlleva la autodestrucción colonial. Tanto el deseo, la idea de belleza ideal y del amor convencional construyen la red de afectividades de mirada blanca. Rechazar estos estándares supone “el fin de la violencia contra todx latinx dramática, enamorada, soñadora y utopista”. (Masson Córdoba y Piña Narváez, 2018, p.112) En este sentido de justicia y reparación, recuperan a la figura de Marimar como “toda aquella que quiso y no fue correspondida. Marimar es toda aquella a quien el éxito en el amor nunca le acompaña.” (Masson Córdoba y Piña Narváez, 2018, p.112) Y escriben: “Porque el colonialismo tiene su correlato en el amor. Porque la precariedad tiene su correlato en el amor. Porque la belleza tiene su correlato en el amor. ¡Porque les rubies siempre son más guapes!”. (Masson Córdoba y Piña Narváez, 2018, p.112)

4.4. ESTRATEGIAS LOCALES

4.4.1. El archivo

Para los activistas la memoria es la forma de actualizar el presente del sujeto cuir. La memoria se forma con lo que los artistas, autores y activistas entienden por el archivo. Fefa Vila explica:

“La memoria queer habla de la acción y la ficción, de agentes que transforman y se transforman que se mueven constantemente sin posibilidad de ser encerrados en identidades absolutas en cuyo hacer se provocan a su vez la aparición en la superficie de las marcas de ausencias y silencios como agitadores que activan constantemente esa posibilidad de lo invisibilizado, lo frustrado, lo negado, lo violentado, lo que no puede ser, de lo fracasado también como potencia para hacer mundo.” (Vila, 2022, 00:06:30)



Figuras 26 y 27.
Fondos documentales, AMT.

Existen una serie de prioridades, fracturas y tensiones entre activistas o artistas dentro del proceso de activación del archivo. Para algunos el valor del archivo consiste en preservar los derechos de las personas trans. Es el caso de las integrantes del Archivo de la Memoria Trans (AMT) (fundado por María Belén Correa y Claudia Pía Baudraco) colectivo argentino cuya prioridad es que las personas mayores trans reciban ayudas para vivir dignamente y que la política pública se responsabilice y participe en la reparación del crimen cometido. Las integrantes de este grupo explican que el promedio de vida en Argentina de las personas trans es de cuarenta años. El AMT se funda buscando ser espacio de reunión de las supervivientes, recuerdos e imágenes trans. El colectivo explica que su archivo cuenta con más de quince mil documentos formados por revistas, fotos, cartas, postales, documentos fílmicos y sonoros, siendo de 1940 los más antiguos. Desde la página web de AMT se puede acceder a los fondos documentales del archivo del colectivo (ver Figs. 26 y 27). La política documental del colectivo lucha contra la transfobia y a favor de la inserción sociolaboral de las personas trans y la formación educativa.

Okupar el museo y/o proteger el archivo del estado forma parte de las estrategias que suplen las carencias del archivo institucional. El colectivo AMT declara su postura radical como asociación civil y organismo independiente del Estado y explican la importancia de preservar su archivo del Estado, sin importar si un gobierno u otro las respalda. Por ello señalan, “es importante para nosotras preservarlo del estado” (Estalles, 2022, 01:46:36). Para otros, la prioridad del archivo es referenciar y generar un documento que sirva para saber dónde acudir, cómo hacer un aporte al archivo, conocer la historia, la identidad disidente y ser a la vez un espacio de encuentro y reunión y vinculación con la historia. Artistas como Margarita Sequeira definen el archivo, como hemos explicado con la obra perteneciente a la exposición *Encuentro con el Ombligo Amorfo*, como estrategia para conocer la historia desde lo barrial mientras que otros, como Felipe Rivas, se centran en el estudio de la memoria tecnológica.

En el capítulo titulado Desechos digitales y fragmentos maricas de un diálogo curatorial del libro *Multitud Marica*, Felipe Rivas y Francisco Godoy Vega (2018) comparten una conversación en la que debaten temas relacionados con la curaduría y el archivo. En este diálogo se plantean, entre otras cosas, la tensión que existe a la hora de generar activaciones del archivo. Explican que en *Multitud Marica* (2018) conviven diferentes estrategias y posiciones respecto a revivir la memoria o pensar sobre el vínculo entre arte y activismo. “Creo que incluso a nivel curatorial no estamos del todo de acuerdo con este asunto, y más que pretender lograr un consenso, hemos optado por mantener el desacuerdo como nudo inconcluso de productividad abierta” (Rivas, 2018, p.17). La activación del archivo no trata, para estos autores, de la mera exposición de los documentos. Eso es para la exposición de *Multitud Marica* un punto clave y coinciden en que es necesario que el ojo disidente no sea contemplativo sino



Figura 28.
108 y muchos anónimos,
 Erwing Augsten, 2018.
 (ver en el anexo 5).

activo. Esta exposición propone que los artistas disidentes activen los episodios históricos del pasado y produzcan un nuevo material. La diferencia entre activación y exposición es que la activación de la memoria se produce cuando la historia retratada no forma parte del presente ni de la biografía de los artistas, pero estos trabajan con documentos y hechos recuperados, en vez de simplemente consumirlos. Las propuestas de los artistas tienen diferentes estrategias en función del objetivo de cada uno. Hay trabajos que exponen el mismo documento histórico tal cual se recupera, como por ejemplo en *108 y muchos anónimos* (ver Fig. 28), y otros presentan archivos históricos y fotográficos actuales para hablar del archivo histórico. Una de las posiciones que Francisco Godoy Vega plantea sobre el archivo es cuestionar la relación del autor con este. Godoy reflexiona sobre el rol activo-pasivo que se desarrolla en las relaciones y concretamente hace referencia al rol desarrollado en el plano sexual y a la idea de activación como un concepto ligado a la producción y la idea de progreso. Con este juego de palabras sobre la idea de activación como una idea masculina-heterosexual-blanca y lineal se pregunta qué ocurriría si el archivo no fuera tanto un material que necesita continuamente ser activado para existir.

“Lo activo, penetrante, lineal, la idea de progreso y producción en contra con el pensamiento basado en el cambio entendido como micropolítica. Dice: Las filosofías indígenas son circulares, no tienen la necesidad de mirar a ese gran (o pequeño) horizonte de transformación, sea esta entendida en términos revolucionarios o de lo que Guattari llamaba la “revolución molecular” vinculada a procesos micropolíticos” (Godoy, 2018, p.16).

Godoy aclara:

“Creo que desde aquí podríamos abrir un debate sobre qué implicaría una ‘pasivización de archivos’ que genere una inversión de las formas hegemónicas e incluso celebratorias de cuando ocurre ‘la activación’. No me refiero a un proceso de ‘pacificación’ del archivo, sino que de invertir nuestra relación con el mismo: que sea el archivo el que nos guíe y transforme, y no nosotras quienes tengamos la misión de ‘activarlo’” (Godoy, 2018, p.16).

Por último, en lo referente al archivo queremos hacer mención del texto de André Menard (2018, p.60-64). Este capítulo defiende el valor y estrategia crítica del archivo expuesto dentro de la institución museo, a la vez que reflexiona sobre la poética del uso de las comillas en el título al capítulo que Menard enuncia como “Raza” marica (o sobre el “correcto” uso de las comillas).

“Dicho esquemáticamente, titular raza “marica” hubiera implicado leer críticamente las modulaciones de ciertas

prácticas (sexuales u otras) mediante una determinación identitaria, mientras que titular “raza” marica implica criticar la institucionalización de una identidad a partir de una(s) práctica(s). De ahí la importancia, que me gustaría relevar aquí, de las categorías de Multitud y de disidencia como condiciones para repensar esta relación entre práctica e identidad. Pues así, como Wittgenstein decía que no toda práctica requiere de una teoría, las categorías de Multitud y de disidencia nos dicen que no toda práctica requiere de, o implica una identidad” (Menard, 2018, p.61).

Menard reflexiona sobre el carácter aparentemente sin sentido del archivo en el museo: “¿cómo se puede exponer un archivo, si por definición el archivo es la condición de exposición de ciertos documentos?” (Godoy, 2018, p.61) El museo, al igual que el archivo, tiene la capacidad de dotar de valor a lo que contiene. Por esto, los artistas exponen el archivo como forma de contar apropiadamente la historia. Esta exposición también cuestiona el carácter higienizante del museo como espacio expositivo de cubo blanco donde prevalece lo visual (no se puede tocar, no se apela al sentido del olfato, etc.). Las ideas de cuarto oscuro y de apelación a los sentidos corporales, al contrario, dan también sentido a que el formato de las obras de esta exposición sea sonoro, visual, proyecciones, etc. En la siguiente cita se explica la metáfora de que las comillas sobre las palabras tienen el mismo efecto que el museo sobre los objetos:

“Por lo demás, archivos y museos tienen en común el hacer física y espacialmente lo que las comillas hacen en el papel: sustraer objetos o documentos de su uso y circulación profana para ponerlos en vitrina (o en cuarentena). De ahí que al mostrarse como el montaje de unos archivos en plural, archivos plurales y de unas disidencias, esta muestra logra que el archivo pase de espacio para el registro de acontecimientos, a ser (como) un acontecimiento que tiene lugar en el museo, y de esta forma ganarse unas comillas que de rebote desmoronan los límites que las mismas comillas, así como el vidrio de la vitrina o el muro del museo, buscan establecer: el límite entre lo vigente y lo obsoleto, entre lo cotidiano y lo excepcional, entre la verdad y el simulacro... “(Menard, 2018, p.61).

A pesar de las diferencias, todos entienden el valor del archivo como un dispositivo que, desde el arte y desde la evidencia histórica, construye narrativas sobre los cuerpos. Algunos hablan de la red de afectos del archivo como un espacio que contiene la realidad desde el recuerdo: las fotos, la emoción, las cartas, los recortes de diarios, etc. y como lugar desde el que pensar localmente

cuestiones como la experiencia cuir, las clínicas de rehabilitación gay, las mujeres trans, etc.

El trabajo de archivar es arduo, pues, por una parte, se debe jerarquizar la información y, por otra, la recuperación de los documentos requiere de varias tareas, entre ellas aprender a encontrar, digitalizar y conservar fotografías, vídeos, escritos, etc. En la elaboración de estos trabajos nos hemos dado cuenta de que el trabajo que realizan los autores o artistas del contexto de los ochenta es el de registrar mientras que los artistas más actuales hablan de archivar y exponer lo denunciado en el pasado. La comunidad del archivo (por ejemplo, el colectivo AMT) explica que divide el archivo en categorías. Algunas de estas son: archivo de exilio, de celebración, de muertes, de falta de seguridad en la ciudad, etc. Las estrategias de archivo acogen formatos como: conferencias, entrevistas, seminarios, talleres, instalaciones-dossier, archivos fragmentarios y pretenden alterar el significado hegemónico del archivo oficial y de la práctica artística combinando ambos. El catálogo de la exposición *Multitud Marica* o el libro de *No existe sexo sin racialización* incluyen conversaciones en forma de diálogo, otras en formato *mail*, *memes*, manifestaciones, poemas colectivos, archivo fotográfico de pancartas, etc. La intención es escapar de la mirada occidental de que el museo es un espacio formado por salas en forma de cubos blancos con obra verificable y de alto prestigio. En este sentido resulta interesante el nombre de la acción *la indocumenta(dx)*, cuyo título hace una doble referencia: por una parte, a un gran evento de arte contemporáneo internacional (La Documenta de Kassel) y, por otra, al sistema de documentación que niega y controla a las personas migrantes. El archivo policial es también una de las fuentes importantes de información para la disidencia sexual, pues ser una persona trans o homosexual ha sido considerado delito por las instituciones policiales.

4.4.2. El taller

Parte de los autores con los que trabajamos entienden las prácticas como tejido de las alianzas colectivas y consideran su trabajo como creación popular más que como un resultado único y original que los convierte en artistas individuales. Estos autores evitan la figura individualista del Yo autor como genio. Una de las estrategias de los autores para señalar su trabajo como colectivo es que los nombres, apellidos y títulos de las obras aparezcan en minúscula, en contra del saber individualista y absoluto, y a favor del saber urbano y local que acompaña a la problemática cuir/queer. El taller tiene mucha importancia, pues cuestiona en sí mismo la forma de creación de los espacios hegemónicos y actúa como espacio seguro para las personas racializadas. Muchos talleres son no-mixtos, únicamente para personas migrantes y racializadas. El libro *No existe sexo sin racialización* contiene en su parte final unas conversaciones que mantienen los autores con el público en un debate. En una de esas conversaciones una persona del público pregunta por qué estos espacios son gratis y únicamente para personas racializadas. Yos Piña Narvéez contesta:



Figura 29.
Cartel de taller: *Cómo cartografiarse el propio rostro? Entre máscaras y fragmentos de vida*, Nayare Montes, 2018.

“Esta pedagogía también es gratis, y otra vez los cuerpos negros racializados *sudakas* trabajando para los cuerpos blancos enseñándoles de gratis. Esto lo hice para un espacio de personas no blancas, pero no lo haría para un espacio de blancos, ¡¡¡que me paguen!! Porque antes de la división sexual del trabajo fue la división racial, que todavía se sostiene. Y Europa se sostiene por cuerpos negros y migrantes que trabajamos para sostener la confortabilidad blanca que todavía siguen cómoda con su fragilidad, me explico. La pedagogía puede ser, o no. Si es, que sea reconocida también. Estos talleres que hicimos fue entre hermanas racializadas migrantes y negras” (Piña Narváez, 2017, p.99).



Figuras 30 y 31.
Carteles de talleres, Nayare Montes, 2018.

Estos espacios son lugares de encuentro y de comunidad que ofrecen la posibilidad de vincularse históricamente y de trabajar el conocimiento desde la no- blanquitud, y no solo desde la palabra, sino también desde la creación y reimaginación de las realidades (ver Figs. 29, 30 y 31). En el libro *Devuélvannos el oro* (2018) los saberes ancestrales se reconocen colectivamente como parte del saber corporal, manual e intelectual en un ejercicio de aprender haciendo. Algunos ejemplos de talleres tienen lugar en el Centro de Resistencias Artísticas de Matadero Madrid, como “meter las lenguas desautorizadas”, “cartografías y alianzas cuir del sur” y “mi cuerpX es un meme de batalla (racialización/colonialismo/memepolítica)”, todos recogidos en *No existe sexo sin racialización* (Godoy y Rojas (eds.), 2017), “Arqueología de sabores”, “Hablemos sobre antiespecismo y racismo”, “Cómo cartografiarse el propio rostro? Entre máscaras y fragmentos de vida”, “Pijamada trans” o “Por fiesta sodomita: a 20 años de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador”, recogidos en *Devuélvannos el oro: Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (Colectivo Ayllu, 2018).

4.4.3. Internet

Internet y la tecnología es para los autores un espacio de actuación importante. Destaca sobre todo Felipe Rivas, que analiza la memoria tecnológica en relación con las políticas de sexualidad. Uno de sus trabajos, es el resultado de tatuarse (ver Fig. 33) un código QR⁹ en la espalda. Los autores en sus textos hacen referencia a la tecnología del encuentro, la tecnología del espacio en la ciudad, la tecnología de las comunicaciones, tecnología informática, la tecnología de la estabilidad heterosexual, la cama como tecnología, tecnologías normalizadoras de los sujetos, etc. Paul B preciado también escribe sobre las tecnologías (2002, p.118-135).

⁹ Como afirma Rivas en su entrevista con Lathrop: “Visualmente tú los ves y son abstracciones geométricas, no dicen nada, son imágenes absolutamente abstractas. Y lo interesante que tiene es que ese código puede llevarte a cualquier sitio. En esa codificación puede haber algo absolutamente abyecto o subversivo, a partir de la limpieza homogénea de su imagen”(Lathrop,2012)

Hablar en términos tecnológicos, partiendo de de Lauretis¹⁰, permite a los autores cuestionar la naturalidad de las cosas, rechazando las ideas de la sexualidad, género o el sujeto como categorías biológicas inamovibles.



Figuras 33 y 34.
Inscripción de código/ metacuerpo,
Felipe Rivas, 2015.

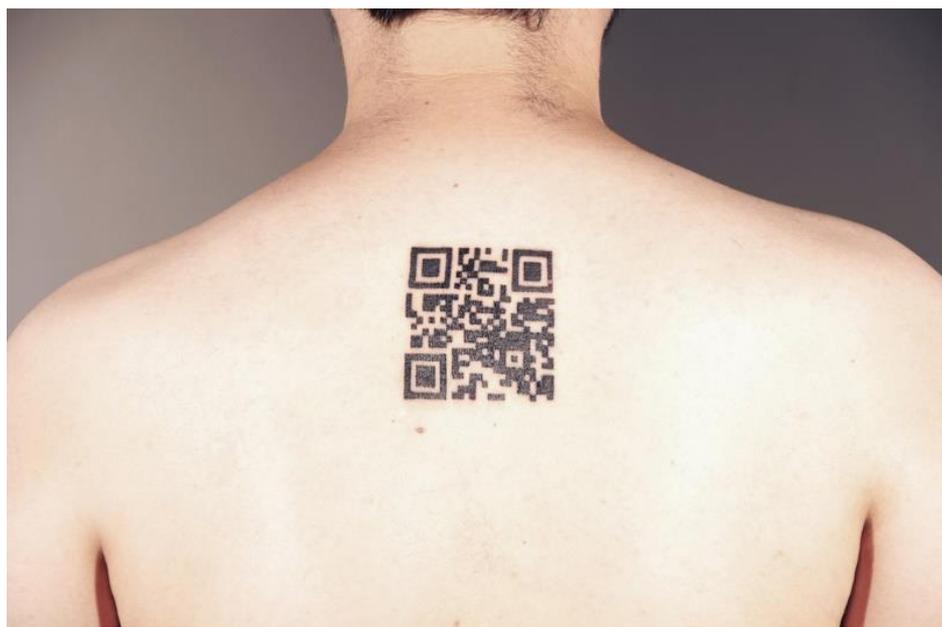
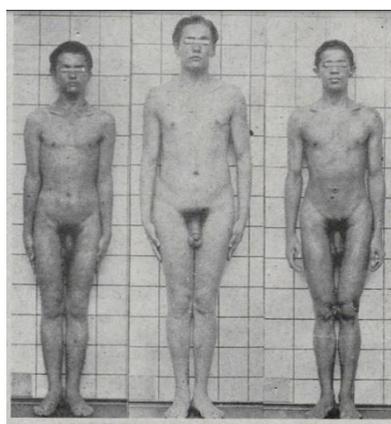
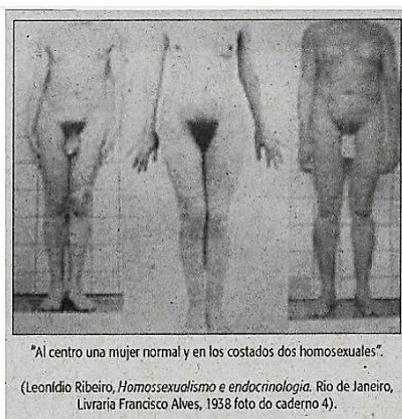
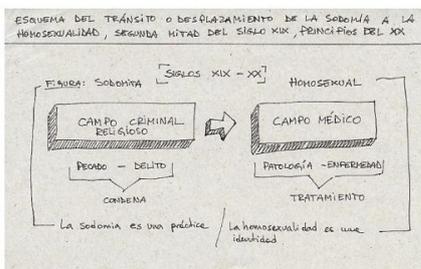


Figura 32. *Inscripción de código / metacuerpo*, Felipe Rivas, 2015.

Considerándolas tecnologías se pueden analizar como artificios y proyecciones que, así como fueron construidos, se pueden deconstruir. Esta idea la cita Rivas:

“Pensar la realidad desde su condición tecnológica, implica no sólo reconocer la importancia de la política -y la poética- de los soportes técnico-materiales. Consiste principalmente en introducir una dimensión material-materialista, que sirva para desmontar las formaciones ideológicas asociadas a los modos de producción contingentes. Soy de aquellxs para quienes ha sido importante explicitar la relación entre tecnología y sexualidad. Uno de aquellxs para quienes entender la sexualidad como algo mediado por tecnologías, o comprender la sexualidad como un cierto tipo de tecnología en sí, ha sido una posibilidad emancipadora. Esto se debe a que cuando la sexualidad aparece como una tecnología, podemos resistir la naturalización de la sexualidad, es decir, resistir aquella formación ideológica que ubica la sexualidad en el ámbito de lo natural, esencial, no modificable ni politizable” (Rivas,2018, p. 92).

¹⁰ Lo tecnológico procede de Teresa de Lauretis y sus Tecnologías de género.



Figuras 35, 36, 37 y 38.
(Detalles). *Muro de investigación*,
Felipe Rivas, 2018.

Rivas tiene una postura crítica respecto a las redes: el concepto de tecnología que desarrolla está relacionado con la capacidad que tiene el sujeto marginado para defenderse en lo que él llama “tecnologías del margen” o “contratecnologías” (Rivas, 2018, p. 110). Estas tecnologías son el conjunto de estrategias, dinámicas y vías de existencia que no se corresponden con el código hegemónico. El algoritmo queer, queerizar el algoritmo, los anti-bots, la ciberperformance, el quipu, el cruising gay o las tecnologías negadas forman parte de lo que el autor define como “tecnologías del margen”, que “son una resistencia o respuesta contracultural a ese marco heteronormativo que no nos deja lugar” (Rivas, 2018, p.110). La exposición *Sexual Data*, el libro *Internet, Mon Amour* y su investigación doctoral “*Una genealogía queer de los algoritmos computacionales*” son el resultado del trabajo de Rivas junto con talleres, trabajos y otros textos. Nos centramos aquí en explicar parte de la exposición *Sexual Data*, que cuestiona cómo Internet y los nuevos dispositivos recogen la memoria tecnológica y los datos de los usuarios, generando la memoria datificada. Una de las obras presenta un mural de *papers*¹¹ que, con la misma táctica de presentación del archivo en el museo, compara las indagaciones académicas de Stanford, Estados Unidos (2017), y de Brasil (principios del s. XX) que, en el ámbito de la antropometría y biometría, buscaban encontrar rasgos faciales y cualidades físicas en las personas que demostrasen su homosexualidad. (ver Figs. 35, 36 37 y 38)



Figura 39. *Muro de investigación*, Felipe Rivas, 2018.

Rivas explica la estrategia de su trabajo como doble. El mural de *papers* (ver Fig. 39) señala a la investigación científica como un artificio que también es cultural e ideológico, no neutro y puramente objetivo. La imagen científica no se expone como verdad, sino como obra artística, y así descontextualiza y cuestiona su veracidad. En su siguiente trabajo, basado en el reconocimiento facial, toma imágenes del propio documento de Stanford de 2017 y las traspasa a la pintura, instalándolas en el muro (ver Fig. 40 y 41). Los científicos construyeron con su investigación la imagen de lo que sería el rostro promedio en el sentido matemático, elaborado con datos, el prototipo del rostro heterosexual, lesbiano y gay. Los científicos lo realizan a través de una técnica con la que superponen

¹¹ *Research paper* o simplemente *paper* es el nombre que se da en inglés, aparte de al simple término “papel”, a los documentos o artículos académicos y científicos.

imágenes y posteriormente las someten a una serie de ediciones. Así, Rivas define la imagen científica como otro artificio sujeto a montaje, como imagen montada. Sus piezas contienen los elementos del documento científico en su totalidad: la imagen, la descripción de imagen, los diagramas, etc. La hipernormalización del algoritmo es lo que critica Rivas, y el espacio donde lo queer escapa de ser codificado por los algoritmos, el objetivo de su trabajo. En esta exposición señala cómo el algoritmo no deja lugar a lo ininteligible y categoriza el patrón de lo queer, pues explica que los datos hacen la norma y el sujeto se adapta a la norma. Rivas señala cómo esto conlleva la hipervisibilización dentro del contexto neoliberal y genera un hiper archivo cuir codificado en dispositivos de uso diario.



Figura 40. Mapas de calor, Felipe Rivas, 2018.

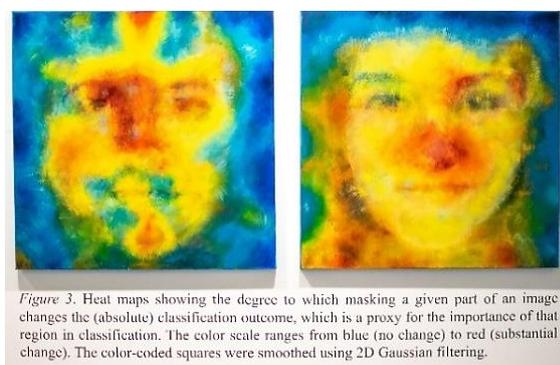
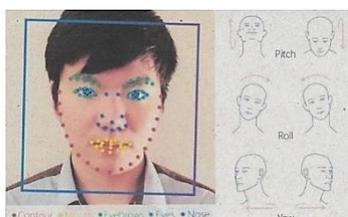


Figure 3. Heat maps showing the degree to which masking a given part of an image changes the (absolute) classification outcome, which is a proxy for the importance of that region in classification. The color scale ranges from blue (no change) to red (substantial change). The color-coded squares were smoothed using 2D Gaussian filtering.

Figura 41. Los rostros más probables de la orientación sexual, Felipe Rivas, 2018.



DEEP NEURAL NETWORKS CAN DETECT SEXUAL ORIENTATION FROM FACES 2017

USARON UN WEBSITE DE CITAS ON LINE PARA RECOLECTAR LAS FOTOGRAFÍAS.

Figuras 42, 43 y 44. (Detalles).

Muro de investigación, Felipe Rivas, 2018.

No solo Rivas entiende el sentido del arte como un plan de hackeo o desprogramación. En el mismo libro *No existe sexo sin racialización* encontramos el trabajo titulado *Memepolítica*. Esta obra nace del espacio de creación de crítica a la blanquitud y a las prácticas coloniales propuesto por Yos (erchxs) Piña Narvéez en colaboración con Guariota Fátima. Este taller se llama *mi cuerpo es un meme de batalla (racialización/ colonialismo/ memepolítica)*. Se compone por 23 memes que incluyen una descripción que ataca al racismo colonial blanco. Estos memes son protagonizados desde figuras destacadas como Rihanna hasta personajes famosos del contenido visual de Internet. El objetivo, según las artistas, es “crear otras (auto)representaciones a través de unidades visuales autoproducidas con nuestros gestos y expresiones que critiquen a la supremacía-blancacolonial” (Piña Narvéez y Fatima, 2017, p.27). El trabajo se compone por una multitud de *memes*, que apuntan a la heteroblanquitud como “centro invisible” que construye la supremacía europea genocida/racista (Piña Narvéez y Fatima, 2017, p.27). Los *memes* son contra-relatos cínicos y contra-narrativas satíricas. El *low-tech* es la herramienta que utilizan en contra de la alta tecnología blanca como emisora de la circulación de contenido por la web (ver Figs. 45 y 46).



Figuras 45 y 46.
Memepolítica, Yos(erchxs) Piña
Narváez y Guariota Fátima, 2017.

“Utilizamos los memes como tácticas de supervivencia y de desactivación de discursos de la supremacía blanca. Hacíamos las imágenes de alta resolución y las imágenes de los cuerpos, rostros perfectos: perfectamente blancos, sin estrías, sin celulitis, sin caries, sin acné.” (Piña Narváez y Fatima, 2017, p.27). Estos autores comparten la visión de que la imagen contemporánea es digital y, para combatir el contenido de la imagen, desarrollan una estrategia basada en la desprogramación y la investigación como trabajo artístico. Algunas de las intervenciones artísticas de Rivas en Internet son lo que él considera sus “antibots”. Por ejemplo, un blog de Facebook que contiene entradas como “tengo un amigo hetero y lo apoyo”. Otro antibot es el videotutorial destinado a cómo generar un perfil en un chat gay (ver Fig.47). En este videotutorial señala cómo el poder de enunciación de los sujetos lleva a dinámicas racistas o clasistas relacionadas con la geolocalización y la clase social. Rivas señala diferentes dinámicas con las que se controla a los sujetos y se recogen datos que sirven para ejercer ese control nuevamente, algunos ejemplos son la opción que dan las aplicaciones cuando creas un perfil en su interfaz para elegir el radio de personas al que acceder, o la imagen necesaria en tu foto de perfil.

“En el plano de la pantalla interactiva del smartphone, la interfaz de Grindr me permite declarar una de las cuatro variables que informan mi estado de salud sexual: Negativo, Negativo, tomo PrEP, Positivo o Positivo, no detectable. La datificación del VIH tendrá sin duda un uso operativo a nivel de Big Data, administrado probablemente por algoritmos con fines comerciales o epidemiológicos. Esta datificación configura especialmente un efecto simbólico que altera la microeconomía del VIH y las prácticas afectivas del cuidado. Los datos se miden por su utilidad, no son buenos ni malos, no tienen moral” (Rivas, 2018, p.104).

El quipu es, para Rivas, otro ejemplo de contratecnología queer (en este caso, tecnología ancestral, no virtual) que contiene la posibilidad de ser una memoria tecnológica local sin estar basada en el control o, dicho de otra forma, capaz de “queerizar el algoritmo”. Defiende el quipu como una tecnología negada desde la colonización y que escapa de ser codificada. El quipu es una técnica milenaria que fue utilizada como registro de información en toda la región andina. Los quipus eran dispositivos de algodón o lana de alpaca que, con nudos, colores y otros elementos formaban códigos de información.

“Las primeras referencias occidentales escritas y visuales de los quipus se encuentran en los textos de cronistas españoles e indígenas.” (Rivas, 2021, p.13) En 1583 la Iglesia Católica prohíbe el quipu, acabando con este sistema incaico de organización. Rivas expone la cultura inca como el orden previo al que se impuso tras la conquista española y el quipu como su sistema de registro con cuerdas anudadas. La artista visual y activista chilena Cecilia Vicuña trabaja el concepto del quipu (ver Figs. 48,49 y 50). Esta artista desarrolla acercamientos al quipu que no tienen que ver con la traducción y hace referencia a una segunda colonización del quipu por parte de las investigaciones científicas basadas en averiguar el significado de estos. Según Rivas, sus trabajos son: “infra-quipus,



Figura 47. Tutorial para chat gay, Felipe Rivas, 2010.



Figuras 48, 49 y 50.
Quipu Menstrual, Cecilia Vicuña, 2017.

quipus menores que no alcanzan o pretende ser quipus reales o eficientes, sino sólo anudaciones de memoria perdida, susurros y tejidos.” (Rivas, 2021, p.20).

Podemos poner otro ejemplo de cómo los autores plantean la “recolonización”, concepto que maneja Pedro Lemebel en sus escritos y en acciones artísticas como su aparición en la Marcha del 25 Aniversario del Orgullo Gay en Nueva York (1994), titulada Corona de jeringas. El artista chileno usa la corona y el cartel “Chile return AIDS”. El significado de la segunda colonización en este sentido alude a la epidemia del SIDA con la que señala que de alguna forma se les ha recolonizado. Son varias obras las que usan códigos de sus culturas para generar crítica hacia la recolonización. La obra ya comentada de La Conquista de América por las Yeguas del Apocalipsis es otro ejemplo. En este trabajo Francisco Casas y Pedro Lemebel utilizan el baile de la cueca sola como medio para reivindicarse contra la colonización. Aunque no sea un código indígena como en el caso de Cecilia Vicuña, la obra de las yeguas hace referencia a un baile y código desarrollado en los setenta por mujeres con seres queridos desaparecidos por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

4.4.3.1. Postporno y *cruising*, derivas en la ciudad

Rivas también estudia la variación en las tecnologías de representación del cuerpo en el espacio virtual o en el espacio físico de la ciudad a partir de los casos de Grindr¹² o el porno. Nos parece interesante incluir aquí la visión del autor y el trabajo de instalación del mismo titulado *CABINA* (2012) con el que reflexiona sobre cómo la represión producida en los espacios de encuentro homosexual de Chile ha desplazado las prácticas a lugares más privados, utilizando otros dispositivos como el de la virtualidad, cibercafés¹³, etc. Rivas explica: “La ciudad virtual se articula como aparato ortopédico, que conecta a cada cuerpo como la mejor representación del éxtasis del yo en el paraíso de la grindrmanía” (Rivas, 2018, p.81). Para entender el porqué del surgimiento de otros espacios más íntimos hay primero que contextualizar los momentos que preceden a su creación y algunas consecuencias de la historia del porno y el postporno. En los años setenta la liberación sexual se encuentra en su punto álgido, es lo que define Rivas (2018) como el “imperio del porno” (Rivas, 2018, p.84). El movimiento feminista, la revolución de Mayo del 68, el sexo libre y la libertad dan nombre a la liberación sexual, que contribuyó a la producción masiva del sexo en serie y mercantilizado, con numerosas películas porno que marcaron esta época.

Con la crisis del SIDA, aquellos espacios de la ciudad que formaban los escenarios de la representación sexual en la vía pública se volvieron prácticas de sexualización y de políticas urbanas en resistencia (Rivas, 2018, p.85). Las

¹² Grindr es una aplicación de citas lanzada el 25 de marzo de 2009 para hombres homosexuales o bisexuales.

¹³ “Surgieron a principios de la década del 2000 como espacios singulares, propuestas microempresariales, o emprendimientos constituidos como cibercafés tradicionales, pero con cabinas cerradas que, gracias a un sistema de chat interno, conectaba a los usuarios de cada cabina con las otras, intercambiando información para un posible contacto sexual in situ y a un costo económico muy bajo (el valor de la hora de uso de Internet)” (Rivas, 2018, p.96).

prácticas homosexuales se daban de manera clandestina en baños públicos, puentes, parques, cuartos oscuros o *darkrooms*, etc. Posteriormente a la difusión y criminalización del SIDA se dio el momento en el que estas prácticas se volvieron todavía más íntimas. En respuesta, los gobiernos llevaron a cabo estrategias de represión con el objetivo de expropiar esos espacios.

“A veces de forma explícita y otras de manera disimulada: la instalación de una reja, de una caseta municipal, una cámara o un foco, el montaje de paneles divisorios metálicos entre los WC de un baño público; o medidas inusuales de aseo y ornato, como la poda o eliminación de ciertos arbustos en una plaza. Son micro-intervenciones ejercidas por las instituciones de poder urbano (político-administrativo o policial-represivo), que tienen por función erradicar las prácticas de *cruising* público y -en efecto- las han ido desplazando hacia sitios más resguardados y establecidos para tal fin, como los bares, saunas, cuartos oscuros, cines porno, integrándolas y haciéndolas parte de los múltiples ofrecimientos del mercado gay” (Rivas,2018, p.90).

En este momento surge el escenario del postporno, el porno virtual, sexo virtual, las cámaras en la web, etc. La tecnología de la representación de los cuerpos de los sujetos se vuelve más global, aunque más privada. Ya no se trata de prácticas que tienen lugar en la ciudad de manera clandestina, sino que tienen lugar en la red en un lugar más íntimo y al alcance de todos. *CABINA* (2012) es una instalación con la que reflexiona sobre cómo las prácticas sexuales no pueden estar en el espacio público, pues este está reservado exclusivamente a aquellas actividades mediante las que se obtenga un beneficio económico. Esta obra hace referencia a las cabinas o los *ciber gays*¹⁴, como se llaman coloquialmente los espacios que están hechos para el *cruising*. Rivas explica que lo que ocurrió en Santiago es algo particular y parecido a lo de los cafés con piernas. (Rivas,2018, p.83) Esos cafés están formados por cabinas privadas que ofrecen canal de comunicación entre ellas a través del chat, intercambiando información para un posible contacto sexual y a un precio muy bajo “(el valor de la hora de uso de Internet)” (Rivas, 2018, p.96).

Incluimos aquí una cita de una entrevista en la que Rivas explica sobre la existencia del *cruising* homosexual en relación con la obra de la cabina:

¹⁴ Como afirma Rivas en su entrevista con Lathrop: “Son una cosa muy rara a nivel mundial. Son cibercafés de cabinas privadas que tienen circuitos internos de comunicación chat, entonces tú vas, entras en una cabina y te comunicas con alguien que está dos cabinas más allá, se ponen de acuerdo, uno entra en la cabina del otro y tienen relaciones sexuales. Entonces, a mí me parecía muy compleja esa relación entre arquitectura, encierro, internet, cuerpo, deseo, todo en un mismo lugar. Porque, están los chats gays, los *cruising* en lugares públicos y privados como bares o plazas, baños públicos, etc. Pero la conjunción de todo eso en un solo lugar, es muy raro. Que uno converse de manera virtual con alguien que está al lado de uno y que eso tenga como resultado un encuentro sexual corporal me parecía muy interesante” (Lathrop,2012).

“El *cruising* homosexual existe desde siempre, esa reapropiación del espacio, una sexualidad no integrada que no tiene códigos de relación, entonces ocupa espacios de la ciudad para desplegarse, esa es la razón del *cruising*: la reapropiación sexual de la ciudad. Es algo sobre lo que se ha escrito mucho: las plazas, los parques, los paso bajo nivel y que, en Santiago, se han ido cerrando” (Lathrop,2012).

Es interesante la tensión que Rivas plantea en cuanto a que el Estado permite espacios de *cruising* solo cuando quedan desplazados del espacio público y forman parte de un negocio privado.¹⁵ Rivas explica durante la entrevista:

“Al principio los gays tenían sexo en el cerro Santa Lucia, y ahí vinieron y le pusieron rejas. Entonces, no es cierto que no haya políticas públicas homosexuales. Las ha habido siempre. Pero son represivas. Había sexo en el parque forestal en los años ochenta, entremedio de los arbustos; vino la oficina de Aseo y Ornato de la Municipalidad de Santiago y podó los árboles. La arquitectura de los baños públicos se construye, cada vez más, teniendo en cuenta que los homosexuales los ocupan para encuentros sexuales, así que se trata de impedir. Entonces son toda una serie de prácticas y procedimientos de la política pública urbana, en la ciudad, la arquitectura, que tienen en consideración las prácticas sexuales, verdaderamente muy presente, aunque no lo parezca. El sexo, la ciudad y la política pública están conectados por una red de entramados muy tenso y codificado, pero que se puede percibir si uno mira atentamente” (Lathrop,2012).



CABINA (2012) se forma por una cabina de madera aglomerada pintada de negro, un *notebook*, una silla metálica, un basurero y 25 reproducciones en yeso de la mano de la escultura colonial policromada de San José. La escena muestra una cabina en la que se reproduce contenido pornográfico y aparece papel higiénico y las reproducciones de manos como responsables de la acción producida(ver Figs. 51,52,53 y 54), fusionando el espacio antiguo del deseo clandestino (las cabinas de los baños y otros lugares semi-públicos) y el espacio nuevo al que queda relegado ese deseo en la era virtual (Internet o el porno, disfrutados desde el espacio privado). Ya en la época de los ochenta hay artistas como Miguel Ángel Rojas artista de Bogotá, que registra los espacios clandestinos y semipúblicos de prácticas homosexuales (series fotográficas de

Figuras 51 y 52.
CABINA, Felipe Rivas, 2012.

¹⁵ Los ciber de los noventa funcionaron como el nuevo entramado paisajístico de un sexo que se virtualizó en el dispositivo de conexión, pero que vuelve a situarse al contacto directo de un cubículo pagado. (Rivas,2018,p.87)



Figuras 53 y 54.
CABINA, Felipe Rivas, 2012.

Sobre porcelana y Antropofagia, ambas iniciadas en 1979). Destaca el uso del negro como expresión de la ocultación, el peligro y el deseo que tanto en la obra de CABINA como en la obra fotográfica de Miguel Ángel Rojas (son fotos muy oscuras en blanco y negro, borrosas y trabajaba con el negativo y la imagen a través de mirillas agujeros) utilizan el color para mostrar espacios oscuros, ocultos en los que tienen lugar prácticas escondidas.

4.4.3.2. Datificación queer

Rivas define la pornografía como una “ideología poderosa” que construye imaginarios que hacen funcionar parte de las políticas sobre sexualidad y género y que permiten consumir un amplio catálogo de deseos. Del mismo modo, este autor entiende Grindr como una aplicación a investigar al tratarse de un espacio de citas, encuentros y dinámicas sexoafectivas homosexuales. Rivas explica que se trata de un espacio que se convierte en político e importante para estudiar las identidades, pues al entrar en juego la enunciación de los sujetos mediante la libre maquetación de su perfil se presentan públicamente de una forma u otra. Escribe:

“Cuando eso ocurre Grindr deja de ser sólo un espacio de citas y se comienza a presentar como un medio de comunicación. Y de identidad-producto, podemos pasar a ser una identidad-magazine. Nuestro perfil de usuario sería entonces como una pequeña revista de nosotros mismos, que la estamos actualizando todos los días” (Rivas,2018, p.117).

Pese a que, para Rivas, Grindr se presenta en un primer momento como un dispositivo que aparece en forma de contratecnología o espacio de *cruising* virtual, el autor explica que “Grindr es cada vez menos una contratecnología” (Rivas,2018, p.110), pues la sexualidad heterosexual está mimetizando la de la cultura gay, haciendo referencia a la aplicación de Tinder, que tanto se ha comercializado estos años y que apareció dos años después del lanzamiento de Grindr.

“Que los heterosexuales estén follando como si fueran gays, implica una total inversión del esquema homonormativo, que era un derivado de la heteronorma. Pero no sólo estaríamos ante una contra-homonorma o una contra-heteronorma en la que las formas de relación heterosexual copian la cultura gay. El asunto es aún más complejo, porque esos códigos de la sexualidad gay fueron a su vez producidos como contra-efecto y fuga de la exclusión heteronormativa. Se trataría entonces de una ‘apropiación perversa’ de los heterosexuales, que se han beneficiado de su posición normativa tradicional, y hoy también se benefician y experimentan con las técnicas creadas en los márgenes de la heteronorma” (Rivas,2018, p.111).

Además, Grindr se ha denunciado bastante por ser un espacio de distanciamiento más que de encuentro: “Grindr como un dispositivo donde se exagera el racismo, la gordofobia, el clasismo, todas las violencias culturales que nos cruzan.” (Rivas,2018, p.114) Así, las minorías quedan doblemente excluidas, en un espacio supuestamente inclusivo, por el factor económico y social. El autor también señala cómo, a través de Grindr y el uso de la geolocalización, la ubicación de un usuario se puede analizar y descubrir. “No deberíamos pasar por alto que hablar de la experiencia de Grindr como ‘Realidad Aumentada’ en una ciudad tan segregada racial y económicamente como Santiago” (Rivas,2018, p.101). Rivas también expone, dado el monopolio de contactos gays en el que ha conseguido posicionarse la app de Grindr, la plusvalía homosexual, con la que viene a señalar la actitud que tienen determinadas empresas al integrar en sus campañas publicitarias la homosexualidad ahora que el tema homosexual tiene un valor social con carga positiva, como se ha explicado aquí anteriormente en términos de *pinkwashing*. La plusvalía homosexual tiene lugar, por ejemplo, en espacios como Facebook o Google, que usa su plataforma Doodle para exponer temáticas temporales de celebración de fiestas, eventos, aniversarios, logros o personas en su página principal, cosa que hace anualmente con el Orgullo Gay, sin que esto refleje las políticas reales de la empresa. La homonormatividad es un concepto que Lisa Duggan (2022) utiliza para describir un tipo de política de carácter neoliberal que busca (solo con fines económicos, y no de mejora social) la inclusión homosexual en la vida pública. Aparte de sus objetivos capitalistas, esa normatividad “homo” se crea a partir de la considerada como “verdadera” normalidad: la heterosexualidad. “Para la política homonormativa, la heterosexualidad hegemónica dicta los códigos a seguir” (Rivas,2018, p.110).

4.4.4. Proyectos curatoriales

Uno de los proyectos culturales presentados en este documento es *Multitud Marica*. Los curadores de la exposición explican el sentido de su título: la idea es presentar a la disidencia como una multitud y señalar lo marica como una parte de la enunciación, y no como total representación identitaria. Lo fragmentario tiene un peso importante, ya que permite describir como parcial la memoria o los archivos históricos que forman parte del pasado y el presente de las violencias y resistencias lesbianas, trans y maricas.

“De ahí que la exposición se exponga como un “archivo” entre comillas, es decir como un simulacro de archivo, o si no, como la metonimia de un archivo, entendiendo la metonimia como la representación, mediante el fragmento, de una totalidad imposible o inexistente...” (Menard,2018, p.61).



Figuras 55 y 56.
Hack the gender, Hack the institution
 Negras Malas, 2018

La metodología de este proyecto tiene en cuenta elementos ya comentados: por un lado, la activación del archivo y, por otro, cómo se presenta el archivo en el museo. Ambas se desarrollan desde una estrategia dialógica o de intercambio, ya sea entre las ideas de sus autores (como se plasma en los *mails*) o entre los diferentes países, representados en cada sala por una obra, cosa que sitúa a la conversación como eje de creación artística, teórica y curatorial.

“el registro de escritura aquí ensayado plantea una torsión de su lógica narrativa para pensarse desde la propia experiencia y diálogos generados en el proceso de elaboración del proyecto. Trabajar contemporáneamente implica la generación de múltiples desechos digitales: e-mails, mensajes de Whatsapp, sesiones de hangout vía Gmail, videoconferencias por Skype, chats o eventos de Facebook, historias de Instagram, mensajes de Grindr y Hornet. Estas nuevas formas de (des)memoria y comunicación confrontan el fetiche actual por el documento ‘original’ del arte conceptual” (Godoy y Rivas, 2018, p. 6).

Por otra parte, el proyecto, igualmente relevante, de *No existe sexo sin racialización* (2017) se inclina más hacia la creación comunal y afectiva y la generación de saberes locales basados en experiencias y emociones, presentando unas obras tal vez más atípicas en su resistencia a nomenclaturas clásicas como pieza de arte visual, mapa, poema o ensayo. En ambos casos el museo, institución que ha construido la supuesta verdad de las cosas, se pervierte o asalta como estrategia, (ver Fig.55) La disidencia sexo genérica del territorio latinoamericano no pretende establecer unas bases claras sobre la verdad, ni definir la disidencia en términos absolutos. La teoría cuir pretende abrir las posibilidades de significarse en lo queer/cuir/cuyr/kuir, y el museo es otra herramienta con la que reconstruir la existencia de las historias que vienen recogiendo los autores a través de los procesos de registro y archivo, una existencia tantas veces invalidada en la documentación de las personas disidentes o migrantes. Es así como la oficialidad, ya sea del museo o del propio documento identificativo (los nombres en el registro civil) pasan a formar parte de fragmentos expuestos en forma de archivo.

5. CONCLUSIONES

Como conclusiones consideramos que hemos cumplido con los objetivos pues hemos mostrado una relación entre las genealogías de ambos tomos y hemos conseguido plasmar una continuidad sobre la producción sexo disidente con relación al arte y la teoría decolonial. Hemos desarrollado la teoría actual tomando como referencia los dos proyectos curatoriales *No existe sexo sin racialización*, libro de varios autores, y la exposición de *Multitud Marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina*. Esta exposición activa los archivos de ocho países latinoamericanos que son Perú, México, Argentina, Chile, Paraguay, Nicaragua, Brasil y Ecuador. Hemos relacionado la producción actual de los autores con el objetivo de invertir el sentido de

enunciación de la identidad, situarse en contra de la higienización del museo, desarmar el relato histórico hegemónico y totalizante y activar el archivo mediante las tecnologías y herramientas contemporáneas y la metodología procesual y afectiva desde la que trabajan. Durante finales de los setenta y hasta principios del siglo veintiuno no se produce un movimiento queer, cuir bajo el que se puedan agrupar el conjunto de autores y artistas pertenecientes a este momento en el territorio de Latinoamérica. Sin embargo, se puede trazar una genealogía común entre ellos y relacionar la producción artística y teórica actual como contenedora de la herencia y referentes del periodo anterior que se puede estudiar en profundidad en *Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina I*. Durante el primer periodo se asientan las bases del género y de los postulados queer que nacen desde Norteamérica. Se cuestiona la categoría inmóvil del género que se asienta oficialmente desde ese momento como un tema en continua disputa, aunque como ya hemos explicado la teoría que cuestiona estas temáticas no es únicamente proveniente de Norteamérica. Mientras que durante este primer periodo se enuncian y aclaran aspectos referentes a la disidencia, en el periodo siguiente y desde la teoría cuir se desarrolla la apertura de la enunciación de las multitudes disidentes. Podemos sintetizar estos dos periodos como el de categorizar en primer lugar y el de ampliar las categorías y atender a las localidades negadas y correspondientes a una lengua, cultura y territorio específicos en un segundo lugar. Podemos trazar una serie de estrategias comunes que hemos podido plantear gracias al análisis y comparación de las obras que hemos estudiado cada una. Estas estrategias son: el interés por los mapas y la intención de cartografiar con el cuerpo nuevos horizontes sobre los mapas, la sexualidad, el género, el deseo, etc. Los lugares clandestinos y oscuros como espacios representativos de las prácticas homosexuales castigadas y perseguidas. El espacio institución museo se somete también a la estrategia de oscurecer, deshigienizar y de contextualizar los trabajos en torno al cuarto oscuro como parte de la producción artística. Los procesos de registro y archivo tienen lugar de manera respectiva en el tomo I y II. Los primeros trabajos contienen numerosas muestras basadas en recopilar y documentar la realidad y panorama social del momento mientras que los trabajos de la teoría actual archivan y generan un espacio de existencia de las realidades disidentes, así como la producción artística que trabaja con el propio archivo. Ambos contextos se definen por oposición en cuanto a la regulación de la información. En el primer tomo lo más difícil es trazar una genealogía común ya que debido a la inexistencia de internet no se agrupan estos autores bajo un mismo movimiento como si ocurre con los autores de la actualidad. Estos autores entre los que destaca Felipe Rivas cuestionan el exceso de información como la causa de la datificación, normalización y deriva de la teoría queer actual. También encontramos el concepto de recolonización como reivindicación de los autores hacia determinados códigos, simbologías, procesos, realidades que consideran sometidas a una segunda colonización. La localización es otro concepto clave que ambas genealogías independientemente de su

temporalidad trabajan, los autores desde el primer momento entienden la realidad disidente como realidad marginal. Por último, el uso de la literatura como obra artística y la defensa de la autoría conjunta son parte del pensamiento que defienden estos autores que, además, ya sea a través de talleres o reuniones entre coetáneos siempre plantean el sentido comunal de sus trabajos. Posterior a la entrega de este trabajo mantenemos el interés de ampliar nuestros conocimientos respecto al tema de género, disidencia, sexualidad y arte. Las ideas y producción postuladas por Felipe Rivas entorno a la problemática cuir/queer y la memoria tecnológica me han interesado especialmente porque de cara al futuro considero que el escenario de internet y la tecnología como soporte son fundamentales para entender el devenir de la teoría y las identidades actuales. En lo que respecta al tema del museo me gustaría ampliar la investigación sobre la producción derivada del tema museo-arte, museo- archivo y sobre la relación de los autores con la institución. En concreto, el capítulo *La fantasía de asaltar el museo* escrito por Piña Narváez del libro *Devuélvannos el oro* me ha generado curiosidad respecto a profundizar más sobre esta temática.

6. REFERENCIAS

Adam, T., Salma, A., Godoy, F., Ilyas, H., Malaya, K., Narvaez, P., Vargas, M.Á., Weiner, G. (2022). *Glosario*. Cultura y ciudadanía.

<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/encuentro-cultura-ciudadania/2022-redirige/programa.html>

Aguirre, A., Boisan, V., Castro, F., Colectivo Ayllu, Collazos, G., Contreras, G., Espinosa, Y., García, F. Y., Godoy, F., Lía la novia sirena, Linch, C., Marín, A., Masson, L., Mombaça, J., Montes, N. Mosutan-zsurkis, A., Nahuala, Ortiz, D., Perdomo, S., Narvaez, P. [...] Zevallos, S. (2018). *Devuelvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Madrid: FRAGMA.

Araneda, B. (2021). *Arte y epistemología en el wallmapu global. Traducción y crítica decolonial en el arte contemporáneo mapuche 1992 - 2020*. [tesis de Màster Oficial Estudis Avançats en Història de l'Art, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.

<http://hdl.handle.net/2445/180800>

Archivo de la Memoria Trans. (s. f.). *Catálogo. Fondos documentales*.

Consultado el 17 de junio de 2023. <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo>

ARCHIVO TRANS. (4 de diciembre de 2019). *El trabajo del Archivo de la Memoria Trans* [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-mwUmVYqZUg&t=73s&ab_channel=ARCHIVOTRANS

Audre, L. (1984). *Usos de lo erótico: lo erótico como poder*. En M. Elordui, (Ed.) (M. Corniero Trad.), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias* (pp. 37-46). Horas y horas. (Original publicado en 1981).

<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/audre-lorde-la-hermana-la-extranjera1.pdf>

Augsten, E. (2013). *108*. Arandura.

Bello, A. y Fonseca, J. (2019). Desobediencias poéticas de Grada Kilomba: Ennegreciendo el cubo blanco. *Re-Visiones*, 9. <http://www.re-visions.net/index.php/RE-VISIONES/issue/view/Issue/12/7>

Benzidan, K., Egaña Rojas, L., Espinosa Miñoso, Y., Godoy Vega, F., Piña Narváez, Y. y Rojas Miranda, L. (2017). *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA.

Calfuqueo, S. (2016, 10 de septiembre). *You Will never be a Weye* [video performance]. Seba Calfuqueo.

<https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/10/291/>

Ciclos La Marca. (5 de octubre de 2015). *Ciclos La Marca - Inscripción de código / metacuerpo*. [video].

Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=3CSaP7M2JyA&ab_channel=CiclosLaMarca

de Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora (Buenos Aires)*, 21(2), 00. Recuperado en 11 de junio de 2023, de

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2015000200004&lng=es&tlng=es

- Diangelo, R. (2018). *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*. Boston: Beacon Press
- Díaz, E. (2022). LIVRO: Kilomba, Grada. Memórias da Plantação: Episódios de Racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. *Revista Fermentario*, 16(1), 104–111. <https://doi.org/10.47965/fermen.16.1.8>
- Epps, B. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer: Hacia una “diversidad de derivas deseantes”: Néstor Perlongher y “otras” genealogías. *Revista Iberoamericana*, vol.74, (225), 897-920. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5216>
- Falconí, D. (2014). De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy*, vol.10, 95-113. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.191>.
- Francica, C., Godoy Vega, F., Menard, A., Mijail, J., Richard, N. y Sutherland, J. P. (2018). *Multitud Marica*. Santiago: Edición MSSA.
- Kilomba, G. (2012). 16 de marzo de 2012. Grada Kilomba on racism in Europe. *Abagond*. <https://abagond.wordpress.com/2012/03/16/grada-kilomba-on-racism-in-europe/>
- Lathrop, A. (2012, octubre). La pornografía es también una ideología poderosa: entre arte y programa político. *Arte y Crítica*. vol.2. <https://www.arteycritica.org/entrevistas/la-pornografia-es-tambien-una-ideologia-poderosa-entre-arte-y-programa-politico-conversacion-con-felipe-rivas/>
- Livingston, J. (1990). *Paris is burning* [película documental]. Miramax y Prestige Productions.
- Music MGP. (13 de abril de 2016). *Victoria Santa Cruz | Me Gritaron Negra (Afro Perú) | Music MGP*. [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg&t=40s&ab_channel=MusicMGP
- Núñez de Pineda y Bascuñán, F. (2003). *El Cautiverio Feliz*. Biblioteca Virtual Universal. (Original publicado en 1863).
- Oliveira, J., Piña Narváez y Toni Toni, (2017, febrero). Fragmentos dispersos entre micropolíticas afectivas del rechazo y la afroafectividad. *Revista Hysteria*. <https://hysteria.mx/fragmentos-dispersos-entre-micropoliticas-afectivas-del-rechazo-y-la-afroafectividad/>
- Ehrlich, E. (3 de enero de 2022). *Bots, heteronorma y disidencia* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=dfaGedy06Ls&ab_channel=EugenEhrlich
- Oxford Dictionary, (Oxford). Queer. En la app del Oxford Dictionary. [Consultado el 19 de junio de 2023].
- Palmer, G. (2016). (11 de junio de 2016). *An Open Letter From An Admitted Racist*. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/an-open-letter-from-an-admitted-racist_b_57831e2ae4b05b4c02fd02b8
- Perlongher, N. (1996). El sexo de las locas. En C. Ferrer, O. Baigorria (Eds.), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. (pp. 29-34). Ediciones Colihue.

Portela, L. (2008). *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Stockcero. (Original publicado en 1993).

Preciado, P, B. (2002). Tecnologías del sexo. En P.B. Preciado (Ed.), *Manifiesto Contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. (pp.118-136). Opera Prima.

Reposi Garibaldi, J. (2019). *Lemebel* [película documental]. Solita Producciones.

Richard, N. (2017). Los malentendidos de la producción cultural y su productividad crítica en F. Godoy Vega y F. Rivas San Martín (Eds.), *Multitud Marica* (pags. 122-137). Edición MSSA.

Rivas San Martín, F. (15 de septiembre de 2010). *Diga "queer" con la lengua afuera*. [video].

Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=46CMcltQzjU&ab_channel=FelipeRivasSanMart%C3%ADn

Rivas San Martín, F. (2021). Tutorial para chat gay: un video posporno a la interfaz. *Imagofagia*, (18), 506–525. Recuperado a partir de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/191>

Rivas, F. (2021). Quipus, informática ancestral. Memoria efímera y opacidad cuir ante la transparencia colonial. *Accesos prácticos artísticas y Formas De Conocimiento contemporáneas*, (1), 8–23.

<https://www.accesos.info/news/quipus%2C-inform%C3%A1tica-ancestral.-memoria-ef%C3%ADmera-y--opacidad-cuir-ante-la-transparencia-colonial->

Rojas, L. (2012). *Narrativas políticas trans y lesbianas aquí (España) y allí (Ecuador)*, [tesis de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo Institucional EPrints Complutense.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/65789/>

Rolnik, S. (con B. Preciado, P.). (2019) *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Vila, F. y Martínez, P. (2022, 27 de octubre). *Espectros de memorias cuir. Historias materiales para imaginar las archivos por venir* [Sesión 4]. Tercera edición del programa Armarios Abiertos, modalidad virtual.

<https://www.ccesv.org/evento/espectros-de-memorias-cuir-historias-materiales-para-imaginar-las-archivos-por-venir/>

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figuras 1 y 2: Sebastián Calfuqueo (2015). *You will never be a Weye*. Video performance, 1920×1080, HD, 4:46 minutos. Capturas de pantalla del video en la plataforma de Vimeo. Extraída de:

<https://sebacalfuqueo.com/2016/09/10/291/> Pág.9.

Figura 3: Sebastián Calfuqueo (2015). *You will never be a Weye*. Video performance, 1920×1080, HD, 4:46 minutos. Captura de pantalla del video en la plataforma de Vimeo. Extraída de:

<https://sebacalfuqueo.com/2016/09/10/291/> Pág.9.

Figura 4: Fotografía de serie fotográfica. Extraída de: <http://ccecr.org/evento/encuentro-con-el-ombliigo-amorfo/#:~:text=Se%20utilizada%20para%20hacer%20referencia%20a%20algo%20raro%2C%20extra%C3%B1o%2C%20peculiar> Pág.12.

Figura 5: Diseño gráfico y diagramación Marcela Alay. Marga Sequeira Cabrera(2021)*Encuentro con el ombliigo amorfo*. Cartografía digital, dimensiones desconocidas. Exposición Centro cultural de España en Costa Rica. Extraída de: <http://ccecr.org/evento/encuentro-con-el-ombliigo-amorfo/#:~:text=Se%20utilizada%20para%20hacer%20referencia%20a%20algo%20raro%2C%20extra%C3%B1o%2C%20peculiar> Pág.13.

Figura 6: Diseño gráfico y diagramación Marcela Alay. Marga Sequeira Cabrera(2021)*Encuentro con el ombliigo amorfo*. Cartografía digital, dimensiones desconocidas. Exposición Centro cultural de España en Costa Rica. Extraída de: <http://ccecr.org/evento/encuentro-con-el-ombliigo-amorfo/#:~:text=Se%20utilizada%20para%20hacer%20referencia%20a%20algo%20raro%2C%20extra%C3%B1o%2C%20peculiar> Pág.13.

Figura 7: Diseño gráfico y diagramación Marcela Alay. Marga Sequeira Cabrera(2021)*Encuentro con el ombliigo amorfo*. Cartografía digital, dimensiones desconocidas. Exposición Centro cultural de España en Costa Rica. Extraída de: <http://ccecr.org/evento/encuentro-con-el-ombliigo-amorfo/#:~:text=Se%20utilizada%20para%20hacer%20referencia%20a%20algo%20raro%2C%20extra%C3%B1o%2C%20peculiar> Pág.13.

Figura 8: Diseño gráfico y diagramación: José Alberto Hernández. Marga Sequeira Cabrera(2021)*Encuentro con el ombliigo amorfo*. Cartografía digital, dimensiones desconocidas. Exposición Centro cultural de España en Costa Rica. Extraída de: <http://ccecr.org/evento/encuentro-con-el-ombliigo-amorfo/#:~:text=Se%20utilizada%20para%20hacer%20referencia%20a%20algo%20raro%2C%20extra%C3%B1o%2C%20peculiar> Pág.13.

Figuras 9,10 y 11: Kenza Benzidan(2017)*Desobediencias placenteras en los hammams de los sures*. Rotuladores sobre papel. Dimensiones desconocidas. Taller *Cartografías y alianzas cuir del sur* en el proyecto seminario-taller *No existe sexo sin racialización* (del 1 al 3 de junio de 2017) en Intermediae, Matadero Madrid. Capturas de pantalla del libro *No existe sexo sin racialización*. Benzidan, K., Egaña Rojas, L., Espinosa Miñoso, Y., Godoy Vega, F., Piña Narváez, Y. y Rojas Miranda, L. (2017). *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA. Pag.14-21. Extraída de: <https://www.bibliotecafragmentada.org/no-existe-sexo-sin-racializacion/> Pág. 14.

Figuras 12,13 y 14: Kenza Benzidan (2017) *Desobediencias placenteras en los hammams de los sures*. Rotuladores sobre papel. Dimensiones desconocidas. Taller *Cartografías y alianzas cuir del sur* en el proyecto seminario-taller *No existe sexo sin racialización* (del 1 al 3 de junio de 2017) en Intermediae, Matadero Madrid. Capturas de pantalla del libro *No existe sexo sin racialización*. Benzidan, K., Egaña Rojas, L., Espinosa Miñoso, Y., Godoy

Vega, F., Piña Narváez, Y. y Rojas Miranda, L. (2017). *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA. Pag.14-21. Extraída de: <https://www.bibliotecafragmentada.org/no-existe-sexo-sin-racializacion/> Pág. 15.

Figura 15: Felipe Rivas (2010). *Diga "queer" con la lengua afuera*. Videoperformance, ensayo, pintura. Extraída de: <http://www.feliperivas.com/diga-queer-con-la-lengua-afuera.html> Pág.16

Figuras 16 y 17: Leticia Rojas y Francisco Godoy Vega y el resto de talleristas. (2017). Acción poética *La indocumenta(dx)* desde el Terrario de Intermediae, en Matadero Madrid. Fotografías de Lukasz Michalak. Capturas del libro *No existe sexo sin racialización*. Extraída de:

<https://www.bibliotecafragmentada.org/no-existe-sexo-sin-racializacion/> Pág.19.

Figura 18: Grada Kilomba (2019). *The Dictionary*. Videoinstalación de cinco canales en blanco y negro, HD, blanco y negro. Dimensiones variables. Extraída de: https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=35792 Pág.20.

Figura 19: Grada Kilomba (2019). *The Dictionary*. Videoinstalación de cinco canales en blanco y negro, HD, blanco y negro. Dimensiones variables. Fotografía de Jenny Fonseca Tovar. Extraída de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7211209> Pág.20.

Figuras 20 y 21: Nayare Montes (2018). Carteles de talleres. Captura de pantalla del libro *Devuelvannos el oro*. Pag.101-111. Extraída de: https://www.academia.edu/43120704/Devu%C3%A9lvannos_el_Oro_Cosmovisiones_Perversas_y_Acciones_Anticoloniales_Por_Colectivo_Ayllu Pág.21.

Figuras 22 y 23: Francisco Godoy Vega (2017). *la violencia naturalizada de santiago y el índio pícaro*. Capturas de pantalla del poema recogido en *No existe sexo sin racialización*. Benzidan, K., Egaña Rojas, L., Espinosa Miñoso, Y., Godoy Vega, F., Piña Narváez, Y. y Rojas Miranda, L. (2017). *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA. Pag.90-95. Extraída de:

https://www.academia.edu/43120704/Devu%C3%A9lvannos_el_Oro_Cosmovisiones_Perversas_y_Acciones_Anticoloniales_Por_Colectivo_Ayllu Pág.22.

Figura 24: Francisco Godoy Vega (2017). *tres actos para confrontar la memoria racista del deseo*. Capturas de pantalla del poema recogido en el catálogo de exposición *Multitud Marica*. Exposición temporal (abril-agosto de 2017) en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Santiago, Chile. Francica, C., Godoy Vega, F., Menard, A., Mijail, J., Richard, N. y Sutherland, J. P. (2018). *Multitud Marica*. Santiago: Edición MSSA. Pag. 66-70. Extraída de: <https://www.mssa.cl/exposicion/multitud-marica-activaciones-de-archivos-homosexuales-en-america-latina/> Pág. 23.

Figura 25: Imagen utilizada en el poema de *tres actos para confrontar la memoria racista del deseo*. Extraída de: <https://jralonso.es/2013/04/25/el-cerebro-de-la-venus-hotentote/> Pág. 23.

Figuras 26 y 27: Capturas de pantalla de la página del colectivo Archivo de la Memoria Trans. Extraída de: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo> Pág. 25.

Figura 28: Erwing Augsten. (2017). *Ciento ocho y muchos ánimos*. (2017) Instalación. Dimensiones variables. Exposición temporal Multitud Marica (abril-agosto de 2017) en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Santiago, Chile. Francica, C., Godoy Vega, F., Menard, A., Mijail, J., Richard, N. y Sutherland, J. P. (2018). *Multitud Marica*. Santiago: Edición MSSA. Pág. 37 Extraída de: <https://www.mssa.cl/exposicion/multitud-marica-activaciones-de-archivos-homosexuales-en-america-latina/> Pág.26.

Figura 29: Nayare Montes (2018). Cartel de taller: *Cómo cartografiarse el propio rostro? Entre máscaras y fragmentos de vida*. Captura de pantalla del libro *Devuelvannos el oro*. Extraída de: https://www.academia.edu/43120704/Devu%C3%A9lvannos_el_Oro_Cosmovisiones_Perversas_y_Acciones_Anticoloniales_Por_Colectivo_Ayllu Pág.28.

Figuras 30 y 31: Nayare Montes (2018). Carteles de talleres. Captura de pantalla del libro *Devuelvannos el oro*. Pag.101-111. Extraída de: https://www.academia.edu/43120704/Devu%C3%A9lvannos_el_Oro_Cosmovisiones_Perversas_y_Acciones_Anticoloniales_Por_Colectivo_Ayllu Pág. 29.

Figura 32: Felipe Rivas (2015). Tatuaje. Videoperformance. Extraída de: <http://www.feliperivas.com/inscripcion-acuten-de-coacutedigo.html> Pág.30.

Figuras 33 y 34: Felipe Rivas (2015). Tatuaje. Videoperformance. Extraída de: <http://www.feliperivas.com/inscripcion-acuten-de-coacutedigo.html> Pág. 30.

Figuras 35,36,37 y 38: Capturas de pantalla de *Una genealogía queer de los algoritmos computacionales*. Extraída de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/187463> Pag. 31.

Figura 39: Felipe Rivas. (2018) *Muro de investigación*. Capturas de pantalla de *Una genealogía queer de los algoritmos computacionales*. Extraída de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/187463> Pag. 31.

Figura 40: Felipe Rivas (2018) *Mapas de calor*. Óleo sobre tela y vinilo de corte adherido a muro. 140 x 210 cm. Montaje en *Sexual Data*, La Posta, Valencia, (del 10 de noviembre al 17 de diciembre 2021). Extraída de: <http://fundacionlaposta.org/es/sexual-data/> Pág.32.

Figura 41: *Los rostros más probables de la orientación sexual*. Óleo sobre tela, vinilo de corte adherido a muro, clavos y alambre. 140 x 190 cm aprox. 2018.Montaje en *Sexual Data*, La Posta, Valencia, (del 10 de noviembre al 17 de diciembre 2021). <http://fundacionlaposta.org/es/sexual-data/> Pág.32.

Figuras 42,43,44: Capturas de pantalla de *Una genealogía queer de los algoritmos computacionales*. Extraída de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/187463> Pág.32.

Figuras 45 y 46: Yos(erchxs) Piña Narvárez y Guariota Fátima. (2017). *Memepolítica*. Collage digital.Dimensiones desconocidas. Capturas de pantalla del capítulo mi cuerpo no es un meme de batalla en el proyecto seminario-taller *No existe sexo sin racialización*. Benzidan, K., Egaña Rojas, L., Espinosa

Miñoso, Y., Godoy Vega, F., Piña Narvárez, Y. y Rojas Miranda, L. (2017). *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA. Pag.28-37. Extraída de: <https://www.bibliotecafragmentada.org/no-existe-sexo-sin-racializacion/> Pág.31.

Figura 47: *Tutorial para chat gay*. (2021). Ciberformance. Video. 11'30". 2010. Captura de pantalla del video en la plataforma de Vimeo. Extraída de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/191> Pág.33.

Figuras 48, 49 y 50: Cecilia Vicuña (2017). *Quipu Menstrual*, Instalación. Dimensiones desconocidas. Documenta 14, Kassel, Alemania. (del 10 junio al 17 septiembre 2017). Extraída de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vicuna-quipu-womb-the-story-of-the-red-thread-athens-t15921> Pág.34.

Figuras 51 y 52: Felipe Rivas (2012). *CABINA*. Instalación. Cabina madera aglomerada, *notebook*, silla metálica, basurero de lata, 25 reproducciones en yeso de mano de escultura colonial policromada de san José. 1,30 x 0,80 x 1,70 mts. Montaje de 2017, exposición Internet, mon amour, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile. Extraída de: <http://www.feliperivas.com/cabina.html> Pág.36.

Figuras 53 y 54: Felipe Rivas (2012). *CABINA*. Instalación. Cabina madera aglomerada, *notebook*, silla metálica, basurero de lata, 25 reproducciones en yeso de mano de escultura colonial policromada de san José. 1,30 x 0,80 x 1,70 mts. Montaje de 2017, exposición Internet, mon amour, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile. Extraída de: <http://www.feliperivas.com/cabina.html> Pág.37.

Figuras 55 y 56: Extraída de: Captura de pantalla del libro *Devuelvannos el oro*. Pag. 29. Extraída de: https://www.academia.edu/43120704/Devu%C3%A9lvannos_el_Oro_Cosmovisiones_Perversas_y_Acciones_Anticoloniales_Por_Colectivo_Ayllu Pág. 39.