



**Cuerpo y cultura visual en la  
deconstrucción de los roles de género**

Tesis doctoral

Marta Loi

---

**DIRECTOR**

DR. FERNANDO HERRAIZ GARCÍA

**TUTOR**

DR. FERNANDO HERRAIZ GARCÍA

**FACULTAT DE BELLES ARTS**

**DEPARTAMENT DE DIBUIX**

**DOCTORAT EN ARTS I EDUCACIÓ**

**BARCELONA 2017**





Esta tesis doctoral está registrada bajo Licencia Creative

Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

This thesis is licensed under the Creative Commons

Attribution-NonCommercial 4.0 International.

Cette thèse est sous licence Creative Commons Paternité-Pas

d'Utilisation Commerciale 4.0 International



**Cuerpo y cultura visual**  
**en la deconstrucción**  
**de los roles de género**

## **Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género**

### **Resumen**

Los roles de género funcionan, desde una óptica construccionista y feminista, como reguladores de lo femenino y de lo masculino. A través de esta regulación, se ha ido generando cierta normatividad y se han construido socialmente categorías fijas partiendo de nociones heredadas sobre lo que es femenino, y sobre lo que es masculino.

El objetivo general de esta tesis doctoral es indagar sobre algunas posibles herramientas pedagógicas que permitan dismantelar esta serie de construcciones estereotipadas sobre los géneros, con la finalidad de evidenciar que se trata de nociones que limitan la cotidianidad de hombres y mujeres, tratando de definirlos y generando múltiples formas de discriminación y violencia.

He construido un ensamblaje de marcos teóricos: me apoyo en las Teorías *Queer*, en los Estudios de *Performance*, en los Estudios de la Cultura Visual y en las Pedagogías Críticas y Feministas. Con estas bases he podido explorar mi punto de partida: el *drag* como recurso educativo y artístico. Pero sobretodo he podido pensar, estructurar y llevar a cabo el trabajo de campo a través de dos talleres que cuestionan y tratan de deconstruir los roles de género mediante la cultura visual y la expresión corporal.

Me ha sido necesaria una metodología de investigación híbrida, que me ha permitido navegar entre las herramientas etnográficas, narrativas y explorar los nuevos materialismos feministas.

Finalmente he concluido que se configura como fundamental, una apuesta por la educación en todas sus formas y posibilidades, para que el trabajo de deconstrucción en torno a los roles de género sea lo más capilar posible, y pueda llegar especialmente a los más jóvenes.

**Conceptos clave: roles de género, Teoría *Queer*, cultura visual, educación, metodología híbrida**



## **Body and visual culture in the deconstruction of gender roles**

### **Abstract**

Gender roles work, from a constructivist and feminist perspective, as regulators of the feminine and the masculine. Through this regulation, a certain normativity has been generated and categories have been socially built as fixed, based on inherited notions about what is feminine, and about what is male.

The general objective of this doctoral thesis is to investigate some possible pedagogical tools that allow to dismantle this series of stereotyped constructions genders, with the purpose of evidencing that they are notions that limit the daily life of men and women, trying to define them and generating multiple forms of discrimination and violence.

I have built an assemblage of theoretical frameworks: I rely on *queer* theories, in *Performance* studies, in visual culture studies and in critical and feminist pedagogies. With these bases I have been able to explore my starting point: the drag as an educational and artistic resource. But above all I have been able to think, structure and carry out fieldwork through two workshops that question and try to deconstruct gender roles through visual culture and body expression.

I have needed a hybrid research methodology, which has allowed me to navigate between the ethnographic, narrative tools and to explore the new feminist materialisms.

Finally, I concluded that it is fundamental to establish a commitment to education in all its forms and possibilities, so that the work of deconstruction around the gender roles is as capillary as possible, and can reach especially the youngest.

**Key concepts: gender roles, *queer* theory, visual culture, education, hybrid methodology**

## **Cos i cultura visual a la deconstrucció dels rols de gènere**

### **Resum**

Els rols de gènere funcionen, des d'una òptica construccionista i feminista, com a reguladors del femení i del masculí. A través d'aquesta regulació, s'ha anat generant certa normativitat i s'han construït socialment categories fixes partint de nocions heretades sobre el que és femení, i sobre el que és masculí.

L'objectiu general d'aquesta tesi doctoral és indagar sobre algunes possibles eines pedagògiques que permetin desmantellar aquesta sèrie de construccions estereotipades sobre els gèneres, amb la finalitat d'evidenciar que es tracta de nocions que limiten la quotidianitat d'homes i dones, tractant de definir-los i generant múltiples formes de discriminació i violència.

He construït un acoblament de marcs teòrics: em suport en les teories *queer*, en els estudis de *Performance*, en els estudis de la cultura visual i en les pedagogies crítiques i feministes. Amb aquestes bases he pogut explorar el meu punt de partida: el *drag* com a recurs educatiu i artístic. Però sobretot he pogut pensar, estructurar i dur a terme el treball de camp a través de dos tallers que qüestionen i intenten deconstruir els rols de gènere mitjançant la cultura visual i de l'expressió corporal. M'ha calgut una metodologia d'investigació híbrida, que m'ha permès navegar entre les eines etnogràfiques, narratives i explorar els nous materialismes feministes.

Finalment he conclòs que es configura com a fonamental, una aposta per l'educació en totes les seves formes i possibilitats, perquè el treball de desconstrucció entorn dels rols de gènere sigui el més capil·lar possible, i pugui arribar especialment als més joves.

**Conceptes clau: rols de gènere, teoria *queer*, cultura visual, educació, metodologia híbrida**



## **Agradecimientos**

Quiero expresar un sincero agradecimiento a todas las personas que me han apoyado en este largo proceso.

Especialmente a mi Director, el Doctor Fernando Herraiz García, y al Coordinador del programa de doctorado, el Doctor Fernando Hernández Hernández. Gracias a ambos por apoyarme durante este proceso, por los consejos, por creer y confiar en mí, por invitarme a cuestionar paradigmas y por enseñarme que se puede desaprender.

A las y los profesores del Master en Artes y Educación. A los y las compañeras del mismo. Gracias a estas personas, a su manera de guiarme y acompañarme, he podido recuperar el amor por el estudio y la investigación.

A todas las personas que han sido parte de esta investigación. Gracias a sus voces, sus comentarios, sus críticas y su disponibilidad. Sin ellas hubiera sido imposible llegar hasta aquí.

Un gracias especial a Daniela, mi compañera, por estar en mi vida y en esta tesis. Por el amor y la profesionalidad con la que hemos trabajado juntas.

Y un gracias enorme al mejor investigador que conozco, continua fuente de inspiración y alegría: nuestro hijo Ruben.



A mi madre



**Cuerpo y cultura visual**  
**en la deconstrucción**  
**de los roles de género**



## Contenido

<b>0. Presentación</b> .....	<b>15</b>
0.1 Cómo y por qué he llegado hasta aquí.....	17
0.2 Los primeros ladrillos de la tesis.....	20
0.3 Pregunta de investigación y creación del campo para investigar.....	22
0.4 Porqué esta tesis en este programa de doctorado.....	25
0.5 Un marco teórico con varias líneas.....	26
0.6 Preámbulo a las perspectivas de investigación.....	28
0.7 Ideas finales a partir de los evidencias obtenidas.....	30
0.8 Mis recursos narrativos.....	30
<b>1. Punto de partida</b> .....	<b>36</b>
1.1 Aproximaciones al <i>drag</i> .....	38
1.1.1 Orígenes.....	40
1.1.2 Las aportaciones de Judith Butler y algunas críticas a su pensamiento .	42
1.1.3 La práctica <i>drag king</i> .....	52
1.2 El taller Genderhac-king.....	57
1.3 Viaje a Roma.....	70
1.3.1 <i>Fem y Faux Queen</i> .....	73
1.3.2 El festival.....	79
1.4 Compendio.....	98
<b>2. Marco teórico</b> .....	<b>100</b>
2.1 Las Teorías <i>Queer</i> .....	102
2.1.1 La identidad.....	108
2.1.2 La sexualidad.....	112
2.1.3 La afectividad.....	115
2.1.4 Acercamientos críticos a lo <i>queer</i> .....	121
2.1.5 Puentes y aliados: la Teoría <i>Crip</i> .....	127
2.2 Los Estudios de <i>Performance</i> .....	129
2.2.1 <i>Performance</i> y feminismos.....	138

2.3 La Pedagogía Crítica y la Pedagogía Feminista .....	140
2.4 Los Estudios de la Cultura Visual .....	146
2.5 Compendio .....	152
<b>3. El estado de la cuestión.....</b>	<b>154</b>
3.1 Experiencias pedagógicas <i>queer</i> .....	155
3.2 Experiencias pedagógicas <i>drag</i> .....	162
3.3. Compendio .....	166
<b>4. Marco metodológico .....</b>	<b>168</b>
4.1 La perspectiva etnográfica .....	175
4.2 La perspectiva narrativa .....	180
4.3 Investigar desde un marco ético-onto-epistemológico .....	187
4.4 Abordar las evidencias .....	191
4.5 Compendio .....	195
<b>5. Entre la teoría y la práctica en el trabajo de campo.....</b>	<b>197</b>
5.1 De-generarte .....	199
5.2 All you need is love .....	210
5.2.1 Estructurando el taller.....	219
5.2.2 El taller .....	224
5.3 Representaciones visuales de otras formas de amar .....	247
5.4 Pensar con las evidencias .....	254
5.5 Compendio .....	265
<b>6. Apuntes finales.....</b>	<b>267</b>
6.1 Mirada hacia la educación.....	271
6.2 Integrar la perspectiva <i>Crip</i> .....	272
6.3 La economía del cuidado .....	273

<b>7. Bibliografía .....</b>	<b>275</b>
<b>8. Índice de imágenes.....</b>	<b>291</b>
<b>9. Anexos.....</b>	<b>297</b>



# **0. Presentación**



Me gustaría que esta tesis fuese una lectura a la vez académica y amena. Durante los años de investigación en el programa de doctorado en Artes y Educación en Barcelona, no he querido renunciar ni al rigor científico, que me permite entender y producir conocimientos respetando ciertos límites, ni al placer de indagar sobre temas que realmente me interesan, me apasionan y son parte de muchas facetas de mi vida, no solamente de la académica.

Pienso en el libro *Testo Yonqui*, de Beatriz (ahora Paul) Preciado, en el que mezcla todo su conocimiento y experimentación con su propio cuerpo, con sus vivencias personales del momento. Cuenta cómo la historia y la sociedad occidental reducen y acotan las identidades, a la vez que cuenta cómo se enamora de Virginie Despentes, a su vez autora del libro *Teoría King Kong*, un texto muy crudo que deconstruye discursos en torno al aborto y a la prostitución, entre otros.

Recuerdo que cuando leía a Preciado, era el verano de 2011, no tenía claro si me gustaban más los capítulos teóricos o aquellos donde contaba su vida. El caso es que devoré ese libro<sup>1</sup>.

Intentaré mostrar, sin olvidar en ningún momento que esto es una tesis, que este trabajo de investigación se entrelaza con mi vida, con mis vidas, con mis *yoes*. Y que sin estos no tendría sentido, no habría visto la luz.

---

<sup>1</sup> Al releerlo, cinco años después, me sigue pareciendo brillante en lo teórico. Sin embargo, la construcción que hace de su masculinidad, me remite constantemente (y lamentablemente) a un modelo de hombre patriarcal.

## **0.1 Cómo y por qué he llegado hasta aquí**

Nací en Cerdeña (Italia) y viví allí hasta los catorce años. El trabajo de mi padre llevó a toda la familia a Salamanca, donde terminé el instituto y me licencié en el 2005 en Historia del Arte. Empecé la carrera con un amor por este campo de estudios que me había transmitido una profesora del instituto. Sus clases no eran una mera explicación de elementos formales. Nos hablaba del contexto, de la sociedad en la que se gestaban las obras, de la vida de los artistas. Conseguía atrapar mi atención.

La carrera no se pareció en nada a esto. Lo que más recuerdo es la oscuridad de las aulas, ya que en todas las clases se proyectaban imágenes todo el tiempo, mientras los profesores recitaban casi de memoria título, año de la obra, autor, tipo de pincelada y más aspectos formales e iconográficos. Tomé apuntes a oscuras durante cuatro años, pensando intensamente en lo bien que se estaba en la cama. De las historias que a mí me gustaban, ni rastro. Por suerte, hubo excepciones. Tuve un profesor de Historia del Arte Contemporáneo y Crítica de Arte que conseguía que me enganchara a sus clases. Si hoy me pregunto la razón, creo que podría responder que era porque hablaba del vínculo entre el arte y lo cotidiano y porque nos incitaba a conocer artistas vivos, artistas de la ciudad, estudiantes de Bellas Artes. Quería saber qué nos suscitaba el arte, qué efectos tenía en nosotros.

Una vez que terminé la carrera, sentía la necesidad de trabajar. No quería ver más libros, ni tomar más apuntes. Así que empecé a conocer la precariedad laboral de mi generación. Para llegar a fin de mes, durante un año y sin ningún tipo de contrato, trabajé en un museo de Art Nouveau y Art Decò como guía, daba clases de inglés con niños, de español con extranjeros y de italiano con españoles.

El verano en el que leí *Testo Yonqui* estaba en el paro, después de tres años en la misma empresa trabajando como operadora telefónica. Una vez despedida, me apunté a un curso de Teoría del Género, en el centro Bonnemaison de Barcelona.

He intentado muchas veces recordar cómo me he ido acercando a las temáticas de género, a los feminismos y a los Estudios de Género. Creo que hay dos momentos claros que me llevaron a buscar muchísima información.

Cuando era adolescente veía en los anuncios de Telecinco la campaña “12 meses 12 causas” en contra de la violencia de género. Me impresionaban las caras magulladas de las actrices y periodistas que participaron en la campaña, aunque fuera todo maquillaje. Recuerdo que se hablaba de violencia de género en todos los canales, en todos los programas. Necesitaba entender lo que era y sobretodo porqué pasaba y era tan frecuente. Escuchaba testimonios de mujeres agredidas, de hombres violentos, opiniones de psicólogos y opiniones de tertulianos. Un enorme batiburrillo donde la palabra que más sonaba en mi cabeza era *machismo*.

El segundo momento clave fue cuando asumí que era lesbiana. Necesitaba saber más de homosexualidad y de orientación sexual en general. Buscaba información en Internet y había realmente de todo. Explicaciones paracientíficas de la homosexualidad, terapias para curarse, grupos religiosos donde ir a redimirse, reprimidos y reprimidas, activistas gays, activistas en contra de los gays, confusión entre homosexualidad y transexualidad. Recuerdo que no elegía lo que iba a leer, lo leía todo sin filtrar. Creo que fue así porque quería saber todo lo que circulaba en la red, que ya empezaba a ser una extensión fundamental de nuestra realidad. Con lo cual, me topé con cosas terribles, pero también me topé con otras interesantes, entre ellas la noción de *Teoría Queer*. Encontré muy poco en ese momento, pero me quedé fascinada y resumí lo que había leído más o menos en esto: la identidad no existe y la sexualidad tampoco. No hay ni hombres ni mujeres, por lo tanto no hay ni heterosexuales ni homosexuales. Cuando

se lo conté a una amiga me dijo que le parecía ya bastante complejo asumir que tu orientación sexual no es la más común, como para empezar a pensar que la orientación sexual no existe.

Años después descubrí que las *Teorías Queer* son bastante más complejas que mi resumen de entonces y que explicarlas mal genera mucha confusión y desconfianza.

Iba apareciendo cada vez más información en la red y yo seguía leyendo, pero ese primer curso de Teoría de Género en el centro Bonnemaison, empezó a poner orden en mi cabeza sobre feminismos, sobre el concepto de género como construcción social y donde insertar lo *queer* en este entramado.

Los feminismos y los Estudios de Género me interesaban, y me interesan porque me ayudan a entender y a contrarrestar el sistema heteropatriarcal en el que las personas estamos inscritas. Me dan herramientas para explicarme a mí misma y explicar a otras personas lo que son las opresiones de género, a la vez que me estimulan para pensar estrategias de resistencia. No podía expresarlo con estas palabras hace quince años, es posible hoy porque los conocimientos teóricos y las experiencias se han sumado a mis inquietudes personales.

Al final del verano de 2012 empecé en la Universidad de Barcelona el máster en “Artes y educación: un enfoque constructorista”. En septiembre empezaron los seminarios y yo escogí todos aquellos desde los cuales se trabajaba con perspectiva de género. Fue un año intenso e importante, lleno de aprendizajes. Seguía en el paro y era como tener una beca: me dedicaba a leer, ir a clase y compartir conocimientos y diversión con mis compañeros.

En el máster tuve el primer acercamiento a los marcos teóricos de esta tesis: las *Teorías Queer*, los Estudios de la Cultura Visual, las Pedagogías Críticas y los Estudios de *Performance*. En diferentes seminarios fui descubriendo poco a poco lo que eran y empecé a dialogar con ellos.

El diálogo y la relación con los marcos teóricos no ha sido y no es siempre fácil. No consigo leerlos y hacerlos míos de forma acrítica. Por esta razón, cuando me adentre en ellos, quien lea esta tesis notará también mi voz. Mis voces.

Paso del singular *voz* al plural *voces*, porque considero que mi subjetividad es múltiple y que varía dependiendo de los contextos, de los momentos, de lo que genera en mí lo que estoy leyendo y lo que estoy escribiendo. Esto es lo que hace que me acerque al concepto de *conocimiento situado* de Donna Haraway (1995, p.188): “los conocimientos situados son siempre conocimientos marcados. Son nuevas marcas, nuevas orientaciones de los grandes mapas que globalizaban el cuerpo heterogéneo del mundo en la historia del capitalismo y del colonialismo masculino.”

Considero importante hablar del lugar del que parto para esta investigación, ya que ningún conocimiento se puede desligar de la subjetividad de quien lo genera. Según Haraway (1995) asumir esta parcialidad y renunciar al concepto de objetividad, significa no solo validar esos conocimientos ya que son reales desde el punto de vista de quien los genera, sino también romper la idea de que solo determinados sujetos tienen acceso a los mismos y pueden generarlos.

## **0.2 Los primeros ladrillos de la tesis**

Durante el máster acudo al taller *Genderhac-king*, que se enmarca en las actividades que propone la Sala d'Art Jove, un espacio que la Generalitat de Catalunya ofrece para el trabajo creativo con jóvenes y la promoción del arte emergente. Cada año emite una convocatoria pública para la selección de proyectos que se puedan realizar allí y se convocan propuestas en torno a la creación artística; también se incentiva el desarrollo de proyectos de investigación y

educación en arte. Colocaría el taller dentro de las actividades educativo-artísticas, ya que utiliza el *drag*<sup>2</sup> como herramienta pedagógica para la deconstrucción de las identidades masculinas.

A mediados de marzo 2012, cuando hice este taller, estaba poniendo el primer ladrillo del presente trabajo de investigación. A través de las anotaciones que escribí después del taller, de algunas fotos, de recuerdos y reflexiones en torno a ello, construiré el relato que da inicio a este trabajo de investigación. Un pequeño primer paso que me llevará a buscar recursos y herramientas para deconstruir los roles de género.

Después del máster presenté un proyecto para entrar en el doctorado. Supe que me habían admitido cuando ya había empezado de nuevo a trabajar, una vez más como teleoperadora. El paro se había terminado y con él mi época de estudiante a tiempo completo.

Después de la primera toma de contacto con el *drag* entendido como recurso pedagógico a través del taller *Genderhac-king*, el segundo contexto que descubro y encuentro útil para esta investigación fue un festival en Roma, al cual acudo en mayo de 2013, aún en la primera fase de lecturas del marco teórico y metodología. Se trataba de la tercera edición del festival *Genderotica*, organizado y dirigido por *Eyes Wild Drag*, un grupo de tres mujeres activistas *queer*<sup>3</sup> que, a través de espectáculos y talleres *drag*, desdibujan y redibujan los imaginarios de lo femenino y lo masculino.

---

<sup>2</sup> Hablaré del concepto de *drag* en el capítulo 1. Brevemente, el *drag* es una performance pero también un recurso pedagógico. Se basa en la imitación paródica e hiperbólica del género opuesto al del performer.

<sup>3</sup> En el capítulo 2, dedicado a los marcos teóricos, profundizaré en la Teoría Queer. Brevemente, se trata de un cuerpo teórico en continua evolución cuyo objetivo es la deconstrucción de conceptos como la identidad de género y la sexualidad.

En relación con el *drag*, descubro la variación *faux*. El significado de la palabra francés “faux” es falsa. La idea canónica del *drag* implica una *performance* del género al que no se pertenece, pero existe la posibilidad de contaminar esta idea, de hibridarla. Una *Faux Queen* o *Bio Queen* es una mujer biológica que performa la feminidad poniendo en escena sus roles de género y sus relativas normas. Hablaré más de este concepto en el capítulo 1.

### **0.3 Pregunta de investigación y creación del campo para investigar**

A mi vuelta de Roma pasan muchas cosas. Entre ellas, me enamoro de una mujer que también se enamora de mí, Daniela. Empieza con ella un nuevo viaje. Quien lea esta tesis podría pensar que lo afectivo no tiene cabida en la investigación, pero como enseña la etnografía *queer*, una de mis perspectivas metodológicas, es importante tener en cuenta cómo influyen la afectividad y el erotismo en la producción de conocimientos, cómo estos aspectos de la cotidianidad le dan visibilidad a los silencios y las sombras de la etnografía clásica (Rooke, 2009).

Comulgo con el pensamiento feminista de *lo personal es político* (Kate Millet, 1969). Esta autora define la política como el conjunto de estrategias útiles para mantener un sistema de dominación. Tales estrategias corresponden a muchos aspectos de la vida, como la familia y la sexualidad. Esta idea por tanto consigue trasladar a la discusión pública aspectos que se tiende a invisibilizar y a considerar privados. Decir que lo personal es político, también significa reflexionar sobre cómo lo que ocurre en mi vida se relaciona con estructuras sociales que me rodean. Si dialogas con estas estructuras, si las rompes, si encajas, si son necesarias estrategias para crear alternativas a lo normativo.

Lo personal, además de ser político, se entrelaza continuamente con este trabajo de investigación, llevándome al diálogo con los marcos teóricos, con las metodologías y con el trabajo de campo.

Y justamente el trabajo de campo de esta tesis nace por dos razones. Después del festival *Genderotica* en Roma, regresé a Barcelona con el entusiasmo de haber visto expresiones artísticas que formalmente eran diferentes al *drag*, pero cuyo objetivo era el mismo: celebrar y cuestionar los géneros. También me preguntaba para quiénes son inteligibles estos discursos y se iba configurando la pregunta de investigación de esta tesis: ¿qué otras herramientas son posibles para deconstruir los roles de género, las normatividades de lo femenino y lo masculino?

Empecé a pensar cómo podría estructurarse un taller dirigido a replantear los roles de género. Lo que más me interesaba era que fuese una actividad que pudiese llegar a un público lo más amplio posible y que para su comprensión no fuera necesario ser experto o experta en temáticas de género, que no fuera indispensable haber leído a Judith Butler, por ejemplo. Recordando las palabras de Halberstam (2012):

We scholars don't always explicate clearly or accessibly. And that is unfortunate, because the fact is, this world within we live, work, and love has changed dramatically since our parents raised us, and we all need a guide to the new social and emotional structures that support these changes. (Halberstam, 2012, p.14)

Imaginé un taller cuyo objetivo fuese trabajar sobre la corporización y la representación de lo masculino y de lo femenino en el imaginario contemporáneo.

Este camino y estas ganas de poner en práctica los conocimientos adquiridos, se cruzan, como decía, con Daniela, la mujer que hoy es mi pareja y que hace años trabaja con talleres de expresión corporal y teatro.

Nace un proyecto conjunto a través del cual se puede trabajar con lo visual y con el cuerpo: el taller *De-generarte*, que busca generar experiencias reflexivas en torno al género y que intenta destabilizar de forma compleja las memorias corporales.

El trabajo se centra en los roles de género: femenino, masculino y todos los matices que pueda haber en el medio y más allá. A través del cuerpo, de la imaginación y de la creatividad, invitábamos, no solo a una reflexión sobre los roles de género, sino que también nos interesaba ofrecer la posibilidad de comprender en cuáles y cuántas maneras pueden ser construidos, deconstruidos y reconstruidos estos roles.

Estructuramos el taller durante unos meses, probando varios ejercicios, juegos y recorridos visuales. En la primavera de 2015 finalmente pudimos hacer el taller por primera vez. Empezaba mi trabajo de campo, un campo que yo misma había generado y en el cual mis *yoes* se situaban de diferentes maneras.

Investigadora, mujer, pareja de y futura madre. Cuando hicimos por primera vez el taller *De-generarte*, Daniela estaba embarazada de 5 meses. Cada uno de estos posicionamientos en el campo, tuvo mucho que ver con el desarrollo del taller y con la producción de conocimientos que hubo.

Después del taller llegó rápidamente el verano y con él, el nacimiento de nuestro hijo Ruben. Los primeros meses de maternidad fueron preciosos y agotadores a la vez, un continuo descubrimiento sobre los ritmos del bebé, lactancia, pañales, cremas y pomadas, irritaciones cutáneas y mucho más. Mi forma de no desvincularme de la tesis, hasta que pude volver a

escribir, fue leer. No abandonar nunca la lectura y apuntar de forma esquemática ideas útiles para seguir con la tesis.

Entre estas ideas, se iba haciendo cada vez más consistente la posibilidad de dedicar el trabajo visual a los estereotipos sobre el *amor romántico* y a cómo éste influye en los roles de género.

A través del concepto de *amor romántico* podía trabajar muchísimos aspectos de los roles de género y de la identidad. Podía relacionarlos con la sexualidad, con sus tabúes y sus normas, con instituciones patriarcales como el matrimonio y la familia, con el concepto de normalidad y de orden social. La industria cultural me ofrecía una cantidad de material enorme: música, cine, revistas, libros y un largo etcétera.

#### **0.4 Porqué esta tesis en este programa de doctorado**

Esta tesis está inscrita dentro del programa de doctorado de Artes y Educación de la Universidad de Barcelona, facultad de Bellas Artes.

Arte: pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, herrería, fotografía, collage, vídeo, cine, teatro, *performance*, literatura, música, danza, cultura visual, diseño, *net-art*, etc.

Educación: formal, no formal, informal, libre, por proyectos, primaria, secundaria, universitaria, obligatoria, infantil, respetuosa, crítica, feminista, permanente, holística, etc.

Estas dos breves e incompletas listas, me sirven para reflexionar sobre la amplitud de los conceptos que abarca este programa de doctorado.

En mi trabajo de campo experimento a través de talleres en los cuales se une la reflexión sobre la cultura visual occidental con la expresión corporal. Ambos elementos suelen estar poco

integrados en los sistemas educativos tradicionales occidentales, es por ello que se van configurando espacios alternativos en los que aprender de la *performance*, de la puesta en escena, de lo que los cuerpos han aprendido y reproducen de forma automática, de las imágenes que bombardean continuamente nuestra cotidianidad, etc.

Barbara Britzman habló en 2002 de “prácticas pedagógicas transgresivas o *queer*”, es decir prácticas que sirvan para entender por qué el concepto de “normalidad” está tan presente en la educación, en la sociedad y a encontrar formas de romper con ello.

Partiendo de esta premisa, ¿qué herramientas podemos usar para deconstruir la normatividad y la normalización de los roles de género? Si se desmontan las ideas prefabricadas sobre lo femenino y lo masculino y se llega a entender de dónde vienen ¿dejarían de existir las numerosas problemáticas de género como se entienden comúnmente hoy?, y entonces ¿qué nuevos significados se pueden generar?

Permaneciendo abierta a la imprevisibilidad del trabajo de campo, mi finalidad no es la de elaborar una respuesta conclusiva a mis dudas y preguntas, sino la de generar conocimientos y saberes que puedan ser útiles para reflexionar y seguir trabajando. Me propongo, en esta tesis, desarrollar un trabajo de experimentación y describir mi tránsito por él.

### **0.5 Un marco teórico con varias líneas**

Actualmente, aunque podamos decir que estamos en un momento en el cual hay menos rigidez con respecto a períodos anteriores en lo que concierne las identidades de género y los roles asignados socialmente a mujeres y hombres, todavía nos encontramos con la reproducción, verbal y actitudinal, de estereotipos de género. Éstos, como advierte Miquel Missè (2013, p.86) “no están superados; de hecho buena parte de la sociedad entiende que las diferencias de género

son biológicas y que las identidades de género fuera de este marco son absolutamente antinaturales.”

Revisar las consideraciones sociales tradicionales, me lleva a comprender las construcciones sociales que definen que mujeres y hombres deban tener actitudes, formas de moverse, de vestirse y de hablar, coherentes con el género que se les asignó al nacer.

El hecho de que este sistema de género pueda ser reorganizado revela en parte su carácter construido, desvela que es una ficción biopolítica (Foucault, 1976) y abre la puerta a nuevas construcciones o deconstrucciones acerca de los géneros y de sus roles. Como recuerda Preciado, “el género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones, creencias, identidades” (2008, p.89).

Para llegar a esta visión sobre el género, ha sido necesario un recorrido personal y académico que está compuesto por diferentes líneas.

Las Teorías *Queer*, un conjunto de ideas en continuo devenir sobre la identidad de género y sobre la sexualidad. Una deconstrucción continua de estos conceptos y a la vez una reinención de los mismos, con el riesgo de caer en nuevos fundamentalismos.

Los Estudios sobre la *Performance*, un campo de estudios que choca con la rigidez académica por su carácter interseccional y mutante. Según Schechner (2002) estos estudios cambian constantemente su objeto de análisis, pero en general abarcan cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, la actuación de roles de clase y de género.

Las Pedagogías Críticas en diálogo con los feminismos, para desplazar la práctica educativa fuera de las aulas y de los contextos formales. No con la intención de sustituirlos sino de generar otros espacios de aprendizaje donde se puedan desarrollar dinámicas diversas. En línea con Giroux (2013), la Pedagogía Crítica reconoce que el acto educativo no es inocente, es decir que hay un intento por parte de los educadores de influenciar los conocimientos que se generan en un espacio y momento pedagógico. Hacer visible esto no reduce la práctica educativa a un supuesto dominio neutral de las metodologías, sino que subraya la importancia de entender lo que está realmente pasando en el espacio educativo y hace consciente al educador de que a veces es necesario que los educandos deben investigar por su cuenta. (Giroux, 2013, p. 13-26). Reconocer que tratamos de influenciar a un grupo, nos deja un margen de acción para dejar de hacerlo.

Los Estudios de la Cultura Visual, un campo de estudios cuya definición no es sencilla, ya que no hay un único marco teórico e institucional de referencia y debido también al hecho de tener un carácter cambiante dada la constante reformulación de contenidos. Son muchos los autores y autoras que abordan este campo y lo hacen además, desde perspectivas diferentes. Estudiar lo visual es importante porque enseña a mirar lo que nos rodea y a mirarse a una misma, lo que implica que contribuye a construir identidades y a construir representaciones sobre el mundo (Hernandez, 2001). Lo que nos permiten los Estudios de la Cultura Visual es analizar y problematizar la producción y el consumo de imágenes.

## **0.6 Preámbulo a las perspectivas de investigación**

Esta tesis no es una declaración de la verdad absoluta sobre recursos que puedan servir para la deconstrucción de los roles de género, sino un recorrido de experimentación y búsqueda. En

este sentido, la encuentro en línea con un estudio cualitativo, ya que se caracteriza por una fuerte presencia de mi subjetividad de investigadora y, precisamente por esto, contiene reflexiones en torno al conocimiento que se va generando (Bisquerra, 1996). Al mismo tiempo me acerco a la perspectiva post-cualitativa, ya que trato de reflexionar sobre los conceptos que aparecen en el marco teórico y en el trabajo de campo, que son también conceptos con los cuales leo e interpreto la realidad (Jackson y Mazzei, 2012). Busco generar conocimientos encarnados (Braidotti, 1991) y situados (Haraway, 1988), apoyándome en el marco ético-ontológico (Barad, 2003) de los nuevos materialismos feministas.

El diseño de esta investigación se ha ido elaborando y modificando a medida que la misma avanzaba, ampliando los marcos teóricos, actualizando y revisando la información del estado de la cuestión y sobretodo descubriendo las diferentes herramientas metodológicas que la han hecho posible.

Explicaré cuáles son las herramientas de la perspectiva etnográfica que me han servido para investigar, a la vez que exploraré lo que significa mantener una postura *queer* en la investigación. Además de las interacciones humanas, como investigadora tendré en cuenta los lugares, los entornos y los objetos que me rodean.

La perspectiva narrativa, por otra parte, me permitirá dar cuenta de mi posicionamiento teórico y de mi persona, del proceso de investigación, de las varias fases que ha tenido, de mi relación con el campo y con las otras voces que saldrán a la superficie gracias a las entrevistas posteriores al trabajo de campo.

### **0.7 Ideas finales a partir de las evidencias obtenidas**

Reflexionando sobre las memorias de campo y las entrevistas por correo hechas después de los talleres, emergen cinco temas principales que me llevan a elaborar unos apuntes finales que me cuesta definir como conclusiones, ya que se configuran como elementos para seguir debatiendo e investigando.

Por una parte, en relación con las estrategias y herramientas de trabajo para la deconstrucción de los roles de género, las diferentes fases de esta tesis me han ido mostrando la variedad de la que disponemos para llevar a cabo esta tarea.

En cuanto al tipo de audiencia interesada en deconstruir y entender de dónde vienen los estereotipos de género, en el trabajo de campo he visto un claro sesgo de género y se intuye que este interés está circulando especialmente en personas que conocen los feminismos de manera más o menos profunda.

Finalmente, veo necesario vincular este tipo de trabajo con la educación en todas sus formas y seguir deconstruyendo los roles de género a través tanto del análisis de la cultura visual, como de la atención a la corporalidad.

### **0.8 Mis recursos narrativos**

Della Pollock es profesora de *Performance and Cultural Studies* en la universidad de North Carolina, y aborda en 1998 el concepto de escritura performativa, que me ha sido útil en el proceso de redacción de la tesis.

La escritura performativa, según Vidiella (2005) es aquella que nos hace repensar nuestras posiciones y nuestros roles como creadores, espectadores, investigadores y lectores. La relación

entre estos roles es la que nos lleva a reflexionar sobre cómo construimos saberes y significados. Además, de acuerdo a Gómez Mutané, Hernández y Pérez López (2006), este aspecto “se traduce en la preocupación por el texto, la escritura, el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores, auditores o público en la experiencia fenomenológica de configuración de significado, en el escenario performativo de documentación” (p.30).

La misma Pollock (1998) se niega a encasillar la escritura performativa en unas formas exactas, ya que significaría debilitar su flexibilidad analítica y traicionar las múltiples posibilidades de la performatividad. En palabras de la autora, se trataría de “(...) shaping, shifting, testing language. Practicing language. Performing writing. Writing performatively” (Pollock, 1998, p. 75). Y a pesar de no querer dar una definición concreta, Pollock (1998, p. 80-96) describe seis características de la escritura performativa.

Es *evocadora*, cuando consigue que el lector entre en contacto con otros mundos y momentos, con memorias, placeres, sensaciones, afectos y ensimismamientos de quien escribe.

*Metonímica*, al ser una escritura consciente de sí misma hasta el punto de poder desplazarse a otras formas.

Es *subjetiva*, no egocéntrica, cuando tiene la capacidad de dar cuenta de la relación entre sujetos, de las dinámicas entre quien escribe y quien lee.

Se considera *nerviosa*, cuando cruza las historias, las teorías, los textos, las realidades que narra y realiza saltos en el tiempo y en el espacio.

*Citacional*, por que escribir es re-escribir, citar lo ya citado, citar a secas.

Y es *consecuente*, cuando sabe que constituye una acción y que a ella le corresponde un efecto, una praxis; es consciente de que provocará una consecuencia real y práctica.

Como recurso narrativo, el lector también encontrará, dentro de este texto, *viñetas* que narran hechos ocurridos antes o durante el trabajo de investigación. Según Haraway (1988), éstas subrayan la naturaleza situada de la investigación narrativa.

No están aisladas de lo que relato, lo que investigo y lo que estudio. Ni siquiera de las citas académicas que manejo. Al contrario, conecto experiencias personales y profesionales con los marcos teóricos y con las metodologías que sustentan mi trabajo. Invitan a pensar en temáticas que emergen mientras investigo y sirven como pequeñas introducciones que acompañan al lector.

En palabras de Hunter (2012, p.92) “vignettes are generally described as short stories, scenarios, depictions of situations, accounts using imagery, and recollection of actions. They are explored and styled contextually, and include visual or written texts”.

Son un recurso que conecto con la representación de mi voz (Hertz, 1997) y con la noción de reflexividad, en la que profundizaré al hablar de las perspectivas metodológicas. Según Lutrell (2010) se trata de hacer visible el proceso de investigación en diferentes planos: el personal, el metodológico, el teórico, el epistemológico, el ético y el político.

Reivindico, por otra parte, el valor pedagógico de lo *mainstream* y lo utilizaré en algunos momentos de este trabajo de investigación como herramienta visual que apoya la narración. Uso el término *mainstream* para referirme a la cultura de masas, a los dispositivos culturales (cine, teatro, música, literatura, etc) que llegan a un gran número de personas y alcanzan el éxito internacional.

Vemos y escuchamos elementos *mainstream* casi cotidianamente. Incluso quienes se resisten a hacerlo, terminan topándose con ello en contextos públicos: gimnasios, tiendas, discotecas, etc.

Siguiendo a Martel (2011) lo *mainstream* plantea cuestiones interesantes en torno a contenidos e influencia. El mismo autor declara:

Lo *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte. Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o un partido político (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo. (Martel, 2011, p.22)

Se trata por tanto de una cultura no elitista, para todos, pero a la vez con una connotación negativa muy difundida y que le hace recibir muchas críticas, en el sentido de ser una cultura barata, comercial y uniforme.

La cultura *mainstream* produce y reproduce representaciones y comportamientos que son fácilmente asimilados por las masas, pero también me permite entender ciertos mecanismos de opresión y tal vez descubrir cómo liberarme de ellos.

Finalmente, creo importante hablar del *lenguaje* como una manifestación de la cultura y como elemento que refleja, por tanto, sus valores y faltas. Es uno de los medios fundamentales a través del cual representamos e interpretamos la realidad, y gracias a él construimos imágenes del mundo y de lo que somos.

Es por ello que usar el masculino genérico a la hora de hablar y escribir debería ser problematizado. Según Calvo (2014):

Lo más difícil de cambiar es la sintaxis, porque la sintaxis es el esqueleto del idioma y la norma manda que el masculino sea un término no marcado, es decir, que engloba a hombres y mujeres. Eso es una sobrerrepresentación, es decir, los hombres están

sobrerrepresentados en el idioma y eso implica que las mujeres estemos subrepresentadas.<sup>4</sup>

Me gustaría añadir a esta cita, que además de la subrepresentación de las mujeres, hay toda una serie de identidades de género que no se identifican ni como hombre ni como mujer, que es difícil incluir en el lenguaje.

La lengua cambia y evoluciona con la sociedad que la genera, recoge las necesidades de sus hablantes y se adapta a una realidad que se va transformando. Creo importante ser conscientes que no nombrar a las mujeres y a otras identidades de género, tiene repercusiones.

En la actualidad hay una búsqueda por la equidad en el lenguaje y es frecuente encontrar quien neutraliza el género con asteriscos y arrobas.

*Tod@s l\*s investigador@s deberían ser atent\*s y cuidados@s con el lenguaje.*

Leer y escribir así, sin embargo, puede resultar farragoso. El lenguaje es mucho más rico de lo que pensamos y podríamos resolver este tema cambiando completamente la forma de expresar algo que normalmente diríamos de manera sexista o excluyente.

Contamos con la posibilidad, por ejemplo, de utilizar términos que incluyan a ambos sexos, cambiar la estructura de la oración para emplear palabras que nombren a hombres y a mujeres, usar nombres colectivos, palabras epicenas y términos abstractos, cuando se presta.

Es mi intención usar un lenguaje lo más inclusivo posible y abogo por la alternancia del género masculino y femenino cuando no pueda usar ningún recurso que incluya a todos los géneros.

---

<sup>4</sup> Entrevista en la web Literofilia: <http://literofilia.com/?p=21019>

En este sentido es posible que la lectora (que podría ser un lector o un\* lector\*) encuentre frases como: “las alumnas no supieron contestar a mi pregunta”, aunque tal vez esté hablando de alumnas, alumnos y alumn\*s.

# 1. Punto de partida

El presente capítulo presenta una serie de elementos teóricos que permiten intuir cómo articularé los marcos teóricos más adelante. Esto es posible gracias a las narraciones de hechos que ocurrieron durante el año en que cursé el máster y el primer año de doctorado.

El año en el que cursé el máster fue rico en contenidos académicos y extra-académicos. La frecuencia de los seminarios hizo que se formara una relación muy estrecha con los compañeros, compartíamos las tardes en clase y a menudo los fines de semana en otros contextos. Muchos nos convertimos en amigos, compañeros de aventuras y desventuras.

Recuerdo una noche, poco después del seminario en el que hablamos de *performance* y *Teorías Queer*, en la que varias personas de clase fuimos a una fiesta en un lugar semi-okupa de Barcelona en el barrio de Poblesec. Era un sitio peculiar. La planta baja, donde hubo un cabaret y después pincharon música, era una especie de enorme plaza de parking decorada con graffiti y plumas. Presentaban el cabaret dos *drag queen*, una era una señora con mucho acento catalán y la otra era una chica con el pelo de colores que parecía haber tomado alguna sustancia psicotrópica. Vimos varias *performance*, recuerdo en especial un chico que bailaba magistralmente la danza del vientre.

Después del cabaret hubo música y la pista de baile improvisada se llenó de sujetos performando todo tipo de identidades. Mujeres, hombres, personas andróginas, transexuales y personas transgénero. No podía evitar observar a todos y todas, intentar definirlos, pensar porqué necesitaba definirlos, ver lo *queer* que era todo el contexto, recordar que lo *queer* viene de la calle, de la vida misma.

Tal como lo percibí, el lugar de la fiesta estaba funcionando como un contraespacio, un lugar real fuera de todo lugar (Foucault, 1966). Un espacio otro, una *heterotopía* en la que convivían a la vez muchos contextos. En palabras del filósofo francés, hay heterotopías “que son pura y

simple apertura; todo el mundo puede entrar en ellas, pero, a decir verdad, una vez que se está adentro, uno se da cuenta de que es una ilusión y de que se entró a ninguna parte: la heterotopía es un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera”<sup>5</sup> (Foucault, 1966).

Afuera para reconectar con los contenidos académicos, afuera para entender lo que me rodea y lo que socialmente a menudo causa rechazo, extrañeza, incomprensión y burla. Poco tiempo después de la fiesta, empecé a profundizar en el *drag*.

### 1.1 Aproximaciones al *drag*

There is no drag without an actor and his audience, and there is no drag without drama (or theatricality).

Esther Newton, *Mother camp: Female impersonators in America*, 1972, p. 37

La responsable de construir el irresistible e imitadísimo glamour de la atolondrada reina de *Sex in the city* es Pat Field... ¡una lesbiana que se hizo famosa vistiendo a todas las *drag queens* de Nueva York! Fue la misma Sarah Jessica Parker quien exigió a los guionistas de la serie que fuera Pat, con la que había trabajado anteriormente, su estilista.

Itziar Ziga, *Devenir perra*, 2009, p. 131

Considero importante, antes de escribir sobre el momento en el que puse los primeros ladrillos para esta tesis, profundizar sobre el concepto *drag*. Hablaré de sus orígenes, cogida de la mano principalmente de Shane Vogel; de cómo, desde la perspectiva *queer*, que desarrollaré en el segundo capítulo, se convierte en una herramienta de deconstrucción de los géneros, gracias

---

<sup>5</sup> Esta cita literal no lleva página porque pertenece a la traducción de una conferencia radiofónica que hizo Michel Foucault en 1966.

especialmente a las aportaciones de Judith Butler y profundizaré sobre la práctica *drag king*, acompañada por Jack Judith Halberstam y Paul Beatriz Preciado<sup>6</sup>.

Cuando era adolescente, en lugar de decir *drag queen*, decía erróneamente *dark queen*. Cuando descubrí que lo correcto era *drag*, fue una decepción enorme, ya que me parecía que *dark* era la palabra perfecta para describir las pocas *drag queen* que había visto en la televisión. *Dark*, oscuridad.



Figura 1. Makos, C. (1981) Andy Warhol, Altered Image (Detail)

La oscuridad de la noche. La oscuridad del maquillaje. La oscuridad y el misterio de ese tránsito de identidad que veía por primera vez, aunque fuese lúdico y temporal.

En época universitaria empecé a ver algún show *drag* en bares nocturnos, todos consistían en hombres disfrazados de mujeres, con muchísimo maquillaje, pelucas de colores, tacones imposibles y playbacks de canciones de moda o folclóricas. Algunos me resultaban graciosos, otros vulgares y machistas. La oscuridad había desaparecido.

---

<sup>6</sup> Mis dos principales referentes sobre el *kinging* fueron diagnosticadas como mujeres al nacer, pero ambos han hecho un recorrido que hoy les lleva a firmar con nombre masculino, sin haber necesitado para ello un cambio de sexo corporal.

Generalmente se define el *drag* como una práctica paródica y celebrativa. Un espectáculo en el que un hombre se caracteriza como una mujer o una mujer como un hombre. En la caracterización y en la actuación se registra una exageración de lo que se considera socialmente femenino (en el caso de una *drag queen*) y masculino (sería el caso de un *drag king*).

El *drag* nace como una forma de transformismo y entretenimiento dedicado a burlarse y a caricaturizar las nociones tradicionales de los géneros binarios y sus roles dentro de la sociedad y la cultura.

### 1.1.1 Orígenes

Shane Vogel, en el libro “*The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*” explica que el *drag* surge como un elemento dramático en el Reino Unido durante la segunda mitad del siglo XIX y estaba destinado a hacer una proyección cómica de las nociones sociales sobre el comportamiento social, la aristocracia, la organización política, los roles de género y los convencionalismos sociales. Se aprecia en diversas formas del teatro de variedades del siglo XIX, en el que era habitual la presentación de obras de un sólo acto en las que se hacían *burlesques*<sup>7</sup> de elementos sociales o culturales, frecuentemente con la participación de actores disfrazados de personajes femeninos para intensificar la comicidad.

Como recuerdan Baker y Burton (1994) es importante tener en cuenta que en la época del teatro shakesperiano, las compañías teatrales estaban enteramente compuestas por hombres, que en

---

<sup>7</sup> Históricamente la palabra *burlesque* se refiere a espectáculos muy diferentes a los que asociamos actualmente con esta práctica. Se trataba de espectáculos teatrales que solían consistir en parodias sobre hechos cotidianos. Algunos autores lo consideran descendiente directo de la *Commedia dell'Arte*.

todas las obras representadas tenían que actuar también interpretando papeles femeninos. Es posible que se desarrollara primero de manera estable la práctica *drag queen* (hombres que imitan y parodian a mujeres) por esta razón.

La utilización del *drag* como elemento cómico inicia con la introducción del teatro de variedades dentro de la cultura norteamericana en la Guerra de Secesión (1861-1865). El *drag* se vuelve un elemento común en espectáculos como el *vaudeville*<sup>8</sup> y el *burlesque* americano, que conservaba el mismo sentido de la ridiculización de temas pero incluía temas más sexuales apreciados en los espectáculos destinados al consumo popular de distintas clases socio-económicas que perduraban en los tiempos de la Guerra de Secesión.

Según Vogel (2009) el teatro de variedades pierde popularidad en la década de los años 20, debido a la introducción masiva y doméstica de la radio y la televisión. El *drag* retoma su popularidad en el cabaret de estilo americano durante la década de los años 30, continuando hasta la década de los 60 como un elemento primordialmente histriónico y dedicándose a la parodia no sólo de los roles de género, sino de muchos aspectos sociales. Formó parte de la comedia en vivo y la imitación entre la década de los '40 como elemento principal de los *drag shows* que se presentaban en establecimientos dedicados al cabaret y al nuevo teatro de variedades.

La década de los '50 corresponde con el periodo de la cultura *closet* (anterior a la revolución sexual y los disturbios de Stonewall<sup>9</sup>), durante el cual popularmente se representa la

---

<sup>8</sup> Subgénero dramático de la comedia estadounidense, surgido entre los años 1880 y 1930. El espectáculo estaba enfocado al entretenimiento en el que se presentaba una gran variedad de actos que pretendían provocar gracia en el espectador. Entre las actuaciones se incluían espectáculos musicales, danza, magia, acrobacia, cine, malabarismo, etc.

<sup>9</sup> Los disturbios de Stonewall consistieron en una serie de manifestaciones en protesta contra una redada policial que tuvo lugar el 28 de junio de 1969 en el pub gay Stonewall Inn. Se cita este hito como la primera vez en la que

homosexualidad como afeminamiento, marcado por diversas corrientes artísticas que exaltaban la feminidad en la masculinidad y la feminidad en la misma feminidad), los espectáculos *drag* se vuelven populares en los bares de ambiente homosexual.

La estética *camp*<sup>10</sup> comenzó a recurrir al *drag* para la personificación de la ironía en las artes, valiéndose del vestuario afeminado de figuras masculinas para formular una intención cómica dentro de la cultura masiva y sus medios de comunicación. Pronto se hicieron habituales los temas del *camp* y el *drag* en el cine y al mismo tiempo el *drag* se convierte en un elemento asociado con la cultura gay debido a su recurrencia en la estética *camp*. Actualmente el *drag* se aprecia en el canto, baile, concursos de belleza y espectáculos<sup>11</sup>.

### 1.1.2 Las aportaciones de Judith Butler y algunas críticas a su pensamiento

Más allá del origen del *drag*, Judith Butler reformula este concepto como potencial recurso de deconstrucción de lo masculino y de lo femenino.

---

la comunidad LGTBI luchó contra el sistema homo-trans-lesbo-bi-fóbico.

<sup>10</sup> Se puede describir lo *camp* como un uso ligero, humorístico o desenfadado que hacen, sobre todo, los gays de lo femenino, o de cierta burla de la seriedad de lo masculino a partir de una apropiación de lo femenino. En cierto sentido tiene que ver con lo que se denomina coloquialmente *pluma*. Suelen identificarse sus cualidades atractivas bajo los parámetros de la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad, el humorismo, la ostentación y el carácter afeminado. Es Susan Sontag en una serie de ensayos contenidos en *Against Interpretation: And Other Essays* quien realza la utilización del término como un elemento cultural y vuelve popular el concepto. El *camp* es planteado popularmente como una forma política de integración social de la cultura LGBT en la cultura global, que fue marcada por la promoción cultural del sentido estético vulgar.

<sup>11</sup> Para este pequeño recorrido histórico he recurrido a estos dos libros: *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance* (Shane Vogel, 2009) y *Against Interpretation: And Other Essays*. (Susan Sontag, 2011)

Una práctica que empieza en el siglo XIX y que se podría definir teatral en su origen, se convierte en un aliado para entender el género como *performance*, como una representación en lugar de una realidad inamovible, como una construcción social.

Judith Butler es una filósofa post-estructuralista y actualmente es profesora de Retórica en la Universidad de Berkeley. Es una de las más importantes autoras de referencia del discurso *queer*, gracias a su teoría de la performatividad del género y de la sexualidad. Escribe “El género en disputa” (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*) en 1990, criticando la rigidez de las categorías relacionadas con el género y la sexualidad, por tanto los binomios hombre-mujer y heterosexualidad-homosexualidad. En esta línea Preciado (2008) afirma que:

A través de una lectura cruzada de los saberes disciplinarios de Foucault, de los actos performativos de John Austin y del análisis del fundamento citacional de la fuerza performativa de Jacques Derrida, Butler afirma que la identidad de género y sexual no tienen realidad ontológica más allá del conjunto de actos performativos (convenciones discursivas y repetición ritualizada de *Performances* corporales) que las producen (Preciado, 2008, p.11).

El género sería entonces un sistema de normas y convenciones sociales que producen performativamente los sujetos corporizados. Operaría como una categoría reguladora que privilegia la heterosexualidad, marco en el cual el género es un efecto performativo de actos y gestos que se repiten de manera inconsciente. Siguiendo a Butler (2001) los mismos actos y gestos son performativos ya que tratan de afirmar una identidad que es fabricada y preservada a través de signos corpóreos y otros recursos discursivos.

La autora, en el mismo libro, pasa a hablar del *drag* como un dispositivo que, a través de la imitación y la puesta en escena, puede servir para dinamitar la idea esencialista de lo femenino y lo masculino: si uno de los géneros puede repetir e imitar los actos del otro se hace evidente el carácter construido de los roles y las identidades de género.

De esta manera el *drag*, se convierte en un recurso que puede ser usado de diferentes maneras y que reorganiza y cuestiona el sistema de los géneros, aunque veremos más adelante que, además de muchas oportunidades, puede presentar alguna trampa. Me interesa explorar el *drag* como tecnología performativa, como ejercicio que permite encarnarse en otro cuerpo, transformarse para pensarse como alguien más. En este sentido, el *drag* sería una herramienta de subversión.

Butler (2001), a raíz de las críticas que recibió por la teorización sobre el *drag*, se opone a definir lo que es subversivo y lo que no, ya que considera que tal consideración es absolutamente dependiente del contexto en el que se desarrollan las prácticas *drag*. Reconoce, además, que la subversión siempre corre el riesgo de convertirse en algo comercial, ya que puede perder su carácter destabilizante a base de una repetición muy frecuente (Butler, 2001, p.26).

En otras palabras, el *drag* podría convertirse en una moda. Aunque sea un dispositivo de imitación que intente destruir la idea de original y al mismo tiempo revele la estructura imitativa de los géneros normativos, un acto paródico no necesariamente conlleva una subversión. Siguiendo a la autora:

La parodia por si sola no es subversiva, y debe de haber una forma de comprender que es lo que hace que algunos tipos de repetición paródica sean verdaderamente trastornadores, realmente desasosegantes, y que repeticiones pueden domesticarse y

volver a poner en circulación como instrumentos de hegemonía cultural. Es evidente que no bastaría con una tipología de acciones, ya que el desplazamiento paródico, de hecho la risa paródica, depende de un contexto y una recepción que puedan provocar confusiones subversivas (Butler, 2001, p. 270-271).

Otras aportaciones vienen de Preciado (2008), para quien el *drag* es también un proceso de transformación del espacio que ocupa quien lo performa. En línea con Sedgwick (2003):

El *drag*, la teatralización del género, no es tanto un acto como un sistema heterogéneo, un campo ecológico cuya relacionalidad se dirige tanto hacia ese mismo espacio como hacia las normas que lo cuestionan. Si perdemos de vista esta dimensión espacial, el fenómeno complejo de la teatralización del género queda simplificado y reificado (Sedgwick, 2003, p.9).

Judith Butler en 1999, casi 10 años después de *El género en disputa*, aclara una serie de interpretaciones controvertidas a su teoría de la performatividad, asimilada erróneamente al *drag*. Algunos de esos postulados malinterpretados han sido el centro de la *adsCripción* a la crítica de las políticas identitarias dentro de los movimientos feministas. Entre ellos hacer equivalentes performatividad y *drag*, la materialidad del cuerpo y el debate sobre la necesidad o no de la categoría mujer.

Recuerda Butler (2001) que “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante la naturalización en el contexto de un cuerpo” (Butler, 2001, p.15). No hay un sujeto activo detrás de esa repetición. Se esconde detrás de ella, por el contrario, "ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone" (Butler, 2001, p.19).

¿Dónde queda la subversión entonces? En lo que Butler denomina "repetición paródica del

género" es decir el exceso, la hipérbole. El ejemplo más empleado de esta idea pasará a ser el *drag*, pero no es el único posible.

Como ya recojo en algunas citas anteriores de la misma autora, con el *drag* siempre está presente el peligro de reafirmar ideas estereotípicas en lugar de subvertirlas desde la parodia.

Más allá de esto, si se interrumpe la repetición, como bien plantea Yuderkis Espinosa (2003), desde ese espacio de significación subversiva, lo que queda pendiente es la recepción del cuerpo que está interrumpiendo la performatividad.

El sujeto, haciendo uso de cierta agencia, interrumpe esa repetición de actos y acciones performativas que lo hacen leíble como una identidad concreta, supongamos mujer. Conscientemente o no, rompe las normas sociales que le corresponden. Pero ¿cómo lo lee, asimila, reconoce, define el sistema del cual intenta escapar o escapa, conscientemente o no? ¿Cómo leemos este cuerpo, por ejemplo?



Figura 2. Autor desconocido. (2001). Juliette Bergmann, Ms Olympia 2001

Espinosa (2003), recordando las aportaciones de Anne Fausto-Sterling en *Sexing the body. Gender politics and the construction of sexuality* (2000) también se pregunta si el cuerpo está

simplemente dominado por efectos sociales y no existe ninguna naturaleza activa. Fausto-Sterling (2000) trata de hacernos comprender que lo corporal y lo natural no constituyen ningún problema en sí mismos, sino que lo problemático es nuestra manera de entenderlos e interpretarlos, nuestros discursos. Según ella, los mecanismos naturales y corporales son mucho más plásticos y flexibles de lo que son nuestros sistemas intelectivos del entendimiento de las sociedades que habitamos. La misma Butler invita a romper el dualismo entre naturaleza y cultura en *Cuerpos que importan* (2002) y posteriormente en 2010 declara:

Los efectos performativos que pueden ser perfectamente (o llegar a ser) efectos materiales, forman parte del proceso mismo de materialización. Los debates acerca de la construcción tienden a empantanarse en la pregunta de qué es lo que no está contruido y, así, parecen correr parejos con la metafísica misma que se supone pretenden evitar. La performatividad puede, al final, entrañar un cambio de la metafísica a la ontología y ofrecer una explicación de los efectos ontológicos que nos permiten repensar la materialidad. (Butler, 2010, p. 231)

Por otra parte, Martha Nussbaum en 1999 escribe “The Professor of Parody”, articulando una dura crítica a Butler y a otras feministas más preocupadas, en su opinión, por lo simbólico y teórico que por lo real:

Feminist thinkers of the new symbolic type would appear to believe that the way to do feminist politics is to use words in a subversive way, in academic publications of lofty obscurity and disdainful abstractness. (Nussbaum, 1999, párr. 6)

Además de esto, continúa Nussbaum, la escritura de Butler resulta difícil de entender para un público inexperto. Cuando las ideas se expresan claramente, es cuando los sujetos pueden apropiarse de ellas. De no ser así, es cuando los autores mantienen cierta autoridad y se

convierten en los únicos en condiciones de aclarar lo que escribieron. Nussbaum duda que esto coloque en una posición de igualdad a autora y lectoras.

Según Nussbaum lee e interpreta a Butler, el sujeto contemporáneo está determinado por el poder y sus normas como un preso incapaz de rebelarse al sistema. Al no poder modificar las estructuras de poder que lo dominan, el sujeto no tiene más remedio que recurrir a la burla como herramienta de subversión. Los movimientos sociales y las luchas políticas por los derechos ¿dónde quedan entonces? Nussbaum alerta sobre el peligro de la resistencia en clave butleriana entendida como algo personal, como la subversión de individuos que entienden su género como una *performance* y no necesitan de la comunidad para luchar y rebelarse.

Es importante recordar que Nussbaum sostiene (y ve extendible al feminismo) un marco de normas de justicia universales, aplicable en todo contexto pero también atento al pluralismo y a las diferencias de cada contexto.

La autora insiste en que ante contextos donde hay fuertes injusticias sociales, los gestos simbólicos y paródicos que propone Butler, son totalmente insuficientes. Propone entonces un camino hecho de luchas y peleas para construir instituciones realmente democráticas que garanticen derechos a todas las personas.

Sin embargo, pensar que Butler simplemente propone actos paródicos para acabar con un sistema de género rígido y generador de injusticias, puede llevar a una mala interpretación de su teoría. Es necesario tal vez adentrarse más en el pensamiento de Butler y en las aclaraciones que ella misma ha tenido que hacer en las últimas décadas, después de ver las muchas

interpretaciones con respecto a su teoría de la performatividad del género. Entrevistada en 2014 declara<sup>12</sup>:

I do know that some people believe that I see gender as a “choice” rather than as an essential and firmly fixed sense of self. My view is actually not that. No matter whether one feels one’s gendered and sexed reality to be firmly fixed or less so, every person should have the right to determine the legal and linguistic terms of their embodied lives. So whether one wants to be free to live out a “hard-wired” sense of sex or a more fluid sense of gender, is less important than the right to be free to live it out, without discrimination, harassment, injury, pathologization or criminalization – and with full institutional and community support. That is most important in my view.

Butler promueve un pensamiento crítico que se interroga sobre nuestras construcciones sociales, sobre los discursos que nos rodean, que hacemos nuestros y generamos. Y lo promueve para dejar espacio a otras posibilidades, a otros discursos, contra-discursos, otras formas (y cuerpos) que son excluidas por el sistema dominante y normativo.

Esto no se traduce en que las políticas identitarias, aquellas donde una identidad es patria a defender, sean inútiles. Poner en cuestión el término mujer, hombre, transexual, no significa que no podamos o debamos usar ya esas palabras. Que seamos capaces de deconstruirlos implica entender de dónde vienen las ideas, discursos y realidades en torno a ellos; no implica que no debamos luchar usando esas identidades. La deconstrucción, siguiendo a Butler (2006), abre las categorías identitarias, hace visible lo que queda fuera de ellas y las dinámicas de poder que las excluyen. De acuerdo con la autora:

---

<sup>12</sup> Entrevista a Judith Butler: <http://theterfs.com/2014/05/01/judith-butler-addresses-terfs-and-the-work-of-sheila-jeffreys-and-janice-raymond/>

Esto implica que debemos seguir un doble camino en política: debemos utilizar este lenguaje para afirmar el derecho a condiciones de vida aceptables de manera que se afirme el rol constitutivo de la sexualidad y el género en la vida política, y debemos también someter nuestras propias categorías a la exploración crítica (Butler, 2006, p. 63).

En este sentido, el género es el efecto de un sistema que diferencia, define y produce cuerpos que tiene bajo control, cerrando las puertas, al mismo tiempo, a cuerpos y géneros que no consigue diferenciar, definir y producir repetidamente. El sujeto (y su género) se constituye dentro de unas normas sociales que ya encuentra configuradas y tiene cierta agencia. Es decir que tiene cierta posibilidad de resistencia y subversión, pero la agencia también está condicionada a esas normas sociales que lo constituyen, que lo hacen posible, inteligible, leíble, reconocible, merecedor de derechos.

¿Y qué ocurre entonces con aquellos cuerpos y géneros que no son posibles, leíbles, reconocibles? Quedan excluidos de lo aceptable, de lo digno. Se convierten en abyectos y en cuanto tales corren un alto riesgo de incurrir en castigos e injusticias sociales e institucionales.

Por otra parte, Karen Barad (2003), más que articular una crítica a la teoría de la performatividad de Butler, propone una reformulación de la misma desde una óptica posthumanista. Según Barad (2007), lo posthumano va más allá del binomio naturaleza-cultura y no toma el Hombre como medida de todas las cosas. Ella argumenta que Butler, en su teoría de la performatividad, solo tiene en cuenta cómo se materializan el discurso y el cuerpo, algo eminentemente humano. Otras materialidades, materias y materializaciones pertenecientes a la naturaleza, quedan excluidas. Barad propone (2003, p.808) una noción de performatividad que incorpore importantes factores materiales y discursivos, sociales y científicos, humanos y no-humanos, naturales y culturales. Usando sus palabras “a posthumanist formulation of performativity makes evident

the importance of taking account of “human,” “nonhuman,” and “cyborgian” forms of agency (indeed all such material-discursive forms).” (Barad, 2003, p.826).

El postfeminismo y la *Teoría Queer*, atravesados por el postestructuralismo, han hecho una gran labor para mostrar los procesos culturales que han normalizado una serie de rasgos y conductas identitarias.

Los nuevos materialismos critican especialmente al pensamiento de Butler por haber dado demasiada importancia al rol de la cultura y el lenguaje y no tener en cuenta el rol de lo material. Según Barad de este modo, no se consigue superar el binomio cultura-naturaleza. Para salir del binarismo no es suficiente mostrar los mecanismos culturales que nos rodean, sino mostrar que naturaleza y cultura están tan enredadas que no las podemos separar en cuanto realidades.

Integremos a estas ideas, el pensamiento de Grosz (1999), quien dice que hace falta regresar hacia lo natural, incorporar la naturaleza para salir del antropocentrismo de nuestra sociedad y nuestras políticas. Creo importante decir que para Grosz la naturaleza no es una fuerza pasiva, sino una mutación continua e irrefrenable, es un elemento activo. En este sentido, el sujeto no sería más que una de las infinitas posibilidades y formas de la naturaleza.

Según esta interpretación de Grosz, volver a lo natural no es en ningún momento volver a modelos normativos y esencialistas, al revés significa volver al dinamismo de una naturaleza cambiante, madre de una gran multiplicidad de sujetos.

Sin embargo los sujetos no son los únicos entes hijos de la naturaleza. Lo no humano también debe ser incluido. Esto se traduce en llevar a cabo políticas que no descuidan lo social y a la vez se preocupan por fuerzas, afectos y deseos. Para Grosz (1999) no hay que centrarse tanto en las luchas identitarias, sino en cómo podemos aprovechar esa potencial libertad que viene de la incapacidad de reconocernos, por parte de las estructuras sociales que habitamos. El foco

dejaría de estar en la identidad, en quiénes somos y pasaría a estar en nuestros deseos, en qué queremos.

El nuevo materialismo feminista propone repensar nuestra relación con la naturaleza, reconectar con nuestro cuerpo, hacer políticas encarnadas, romper la dicotomía entre la teoría y la práctica y tener muy presente, alinéandose con Butler (2009), que las relaciones de interdependencia son la clave para construir políticas éticas y sólidas.

### 1.1.3 La práctica *drag king*

Cabe recordar que la práctica *drag king* se caracteriza por la puesta en escena de la masculinidad hegemónica por parte de mujeres, con un fin paródico.

Según la autora del artículo publicado en la revista feminista *Píkara* (2010), *El rey está desnudo*<sup>13</sup>, “en un taller *drag king* se explican las técnicas necesarias para performar la masculinidad. Desde la apariencia a la forma de hablar, de ocupar el espacio, o la expresión corporal.



Figura 3. Duchamp, M. (1919) L.H.O.O.Q.

<sup>13</sup> Entrevista: <http://www.pikaramagazine.com/2010/12/%C2%A1el-rey-esta-desnudoel-drag-king-permite-a-las-mujeres-apropiarse-de-una-masculinidad-prohibida-y-desnaturalizar-los-mandatos-de-genero/>

Después se ponen en práctica y (punto fundamental) se sale a la calle para experimentar el mundo desde este lugar. No se trata de un ejercicio teatral, sino de una práctica política en la que cuerpos diagnosticados como mujeres al nacer se apropian de una masculinidad prohibida”. (*M en conflicto*, 2010, párr. 3)

Mirando al pasado, recuerda Halberstam (2008, p.260), que había chicos actuando como mujeres en el teatro de Shakespeare y mujeres interpretando a chicos en el teatro del siglo XIX. Es importante subrayar que las mujeres solo podían interpretar a chicos, de modo que la masculinidad madura era propiedad exclusiva de cuerpos de hombres adultos, no era un rol de género interpretable.

También se puede destacar como antecedente, en los años 30 y 40, una cultura *drag king* embrionaria, en el barrio de Harlem en Nueva York, con mujeres negras que se vestían de hombres y actuaban para otras mujeres.

Siguiendo a Halberstam (2008) en la década de los 90 la cultura *drag king* se convierte en un fenómeno cultural relacionado con la vida nocturna de algunos bares de lesbianas en grandes ciudades como Nueva York y San Francisco, a pesar de no haber formado nunca parte de la cultura lesbiana, contrariamente al fenómeno *drag queen* para la cultura gay masculina.

La autora mantuvo una correspondencia sobre el origen del término *drag king* en julio de 1997 con Esther Newton<sup>14</sup>, autora de “*Mother Camp: Female impersonators in America*”, una investigación etnográfica de 1972 sobre el mundo de las *drag queens*. Newton le cuenta a Halberstam que a finales de la década de 1960, hubo en Chicago, un concurso *drag king* dentro de uno de *drag queen*. En ese contexto se utilizó el término *drag king* en el escenario y era un

---

<sup>14</sup> Se hace eco de tal correspondencia en las notas del libro “Masculinidad femenina”, 2008, p. 259

concepto que ya circulaba, pero nunca se desarrolló como una tradición mantenida en el tiempo, como es el caso de las *drag queen*.

Una de las aportaciones más interesantes de Esther Newton (1972) es la de entender la investigación sobre el fenómeno *drag*, desde el punto de vista etnográfico. Esto significa entrar en el campo de acción de estos y estas performers, en los camerinos, en los bares donde se realizan sus espectáculos. Significa también ir más allá de lo que vemos, de la representación, y buscar las voces de los y las *drags*, teniendo muy presente que no siempre podrán aportar algo para el desarrollo teórico de una investigación.

En cuanto a la *performance king*, en los años noventa se podía ver bajo dos formas principales: los concursos y las actuaciones. A menudo en las actuaciones se representaba, así como ocurrió en el taller al que participé y del que hablaré en este capítulo, un tipo de masculinidad muy estereotipada y ligada al sexismo y a la misoginia. Era ya complejo desde entonces que se visibilizaran las masculinidades minoritarias y cuando ocurría no se hacía en clave irónica o paródica, sino de homenaje. Advierte Halberstam (2008, p.267-268) que las formas de masculinidad que se performan suelen ser masculinidades de clases trabajadoras, por ejemplo el obrero de la construcción, masculinidades no blancas y de clase media.

Beatriz Preciado (2004) diferencia tres fuentes para la génesis de este movimiento: Shelley Mars (San Francisco), interesada en promover la visualización de experiencias lesbianas en la práctica de la sexualidad en el espacio público; Del La Grace Volcano (Londres), que documenta la evolución estético-política de la cultura lesbiana en los últimos 20 años y Diane Torr (Nueva York), vinculada a las *performance* feministas estadounidenses de los años 70 y a la crítica postfeminista de la industria sexual que entiende las propuestas *drag king* como una toma de conciencia de los mecanismos a través de los cuales los (hombres adquieren autoridad

y poder. Transforma los espectáculos en talleres con la finalidad de experimentar la corporeidad de un hombre, su autoridad, su territorio y sus derechos (Preciado, 2004, p. 3-11).

Sobre esta última artista, Halbertam (2008) recuerda que:

La propia Torr comenta que no tiene aspiraciones masculinas; ella, como muchas otras participantes en los talleres, afirma una y otra vez que no desea ser un hombre; simplemente quiere pasar por un hombre, dentro de ese espacio limitado de experimentación. Torr sostiene que sus razones para vestirse de hombre son muy claras: quiere experimentar la autoridad del hombre, su territorio y sus derechos. (Halberstam, 2008, p.278)

Según la autora (2008, p.280), estos talleres tienen poco que ver con la práctica *drag king* entendida como *performance*. Si el taller funciona, se trata de una forma de entender cómo se vive teniendo los privilegios masculinos, en lugar de sufrir sus efectos. Nació como práctica pensada especialmente para mujeres heterosexuales, y, opina la autora, asocia de forma acrítica la masculinidad únicamente con los hombres.

En cuanto al desarrollo en bares de ambiente de lesbianas, surge en parte como respuesta del colectivo lésbico a las *performance drag queen* que parodiaban esa idea de mujer estereotipada aún vigente, pero pronto se desplaza a las salas de arte e incluso se convierte en taller gracias a la ya nombrada Diane Torr, se transforma en una potencial herramienta de aprendizaje.

Habiendo establecido unas bases para el origen y los significados del *drag king*, usaré ahora la cultura *mainstream* para proporcionar al lector un ejemplo pop y contemporáneo de la práctica *king*.

En agosto de 2011 Lady Gaga se transforma en Jo Calderone para la gala de los MTV Awards<sup>15</sup>. Jo canta, baila, presenta y es entrevistado por la prensa.

Este alter-ego *drag king* de la cantante había hecho su primera salida en septiembre 2010 en la portada de la revista Vogue Hommes Japan.

Considero que esta *performance* es interesante por varias razones: para pensar en el tipo de masculinidad que se pone en escena, para reflexionar si sirve para reafirmarla, para parodiarla o para deconstruirla. Para pensar cómo se relaciona esta masculinidad con lo femenino.



Figura 4. Autor desconocido. (2010) Portada Vogue Japan, Jo Calderone.

Como recuerda Halberstam (2012, p.5), desde la primera aparición de Lady Gaga en 2008, hay preguntas en torno a su identidad y en torno al significado de sus canciones. ¿Qué aportan sus *performances* al concepto de identidad y de sexualidad? Según el autor (2012) las representaciones de la cantante analizan la heterosexualidad, la manera en la que se relacionan mujeres y hombres. En algunos casos, la responsabilidad compartida de perpetuar estereotipos sobre los roles de género. Halberstam inventa, basándose en estos supuestos, la noción *gaga feminism* (2012). Un movimiento que, más que estar interesado en la igualdad entre hombres

---

<sup>15</sup> Recomiendo a la lectora la visión de estos tres vídeos:

Monólogo y performance de Jo Calderone: <https://www.youtube.com/watch?v=8oG8vZx2cQ8>

Entrevista a Jo Calderone: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9yhPTqOHCI>

Jo Calderone y Britney Spears: <https://www.youtube.com/watch?v=QrbNTaBVs8Q>

y mujeres, lo que busca es la abolición de estos términos y se interesa por lo incierto, lo irreal, la imaginación y alucinación del futuro. Por estas razones, afirma Halberstam (2012), no todo el mundo tendrá interés en el *gaga feminism*.

## 1.2 El taller Genderhac-king

If I were a boy  
I would turn off my phone  
Tell everyone it's broken  
So they'd think that I was sleeping alone  
I'd put myself first  
And make the rules as I go  
'Cause I know that she'd be faithful  
Waiting for me to come home  
To come home...  
Beyonce Knowles - If I Were A Boy

Es importante aclarar y adentrarme en cuál es mi recorrido personal por el dispositivo *drag*, que me llevará más adelante al trabajo de campo.

Existen sin duda muchos otros recorridos posibles, este es uno de ellos y no pretende ser dogmático, simplemente hacer visible lo que yo como mujer, investigadora y educadora he podido experimentar gracias a este recurso y cómo me he acercado y alejado de él.

Mi punto de partida fue un taller *drag king*: era la primera vez para mí que, en un espacio de aprendizaje, la consigna era aprender de lo masculino, apropiarse de ello y empoderarse.

Sala d'Art Jove

**Laboratori de pedagogies de contacte**



**Taller GENDERHAC-KING**  
Inversió performativa i  
subversió de la masculinitat  
15.03.12 — 17.00 h

El taller consta de dues parts,  
una Instal Party i un laboratori Genderhac-King.

**Instal Party:** Si anemem al nostre cotxe amb a hardware, podem instal·lar nous softwares que escapin a la socialització hegemònica hetero-normativa. Formatspel i instal·la't software/ ideas/ conceptes transformistes, queer i postporno. Nosaltres t'ajudem a fer-ho!

**Genderhac-King:** Experimentarem el Drag King sobre el gènere i la sexualitat utilitzant estratègies de disidència tecnològica, des de les que treballar al sistema hetero-hegemònic. Si vols porta robes per construir el teu King: pentones, sacananes, pajarita, gorra, calçotets, software, chips... farem un nou King amb el teu heterònim. Jugat!

**Has-hac-meu transformatista...**  
gender tech-meu machine tech

**Taller a càrrec de:** Genderhacker & Nodu Transhackermínista  
Ponents de l'última: Javier Rodrigo

**Lloc:** Hangar (Plaça del Marquès de Santa Isabel, 40)  
Durada del taller: 3 h.  
Actuació gratuïta  
Més informació i inscripcions: <http://genderhacker.net>

Laboratori de pedagogies de contacte és un equip especialitzat en constant deconstrucció. Presenta, per una banda, un seguit d'ocurs relacionats amb els projectes subversius i d'investigació que s'han produït enguany en les modalitats d'investigació i educació de la Sala d'Art Jove. Per altra banda s'acompanya d'un programa d'esdeveniments públics que vinculen les línies a finals de gener de 2012 que tenen per objectiu fer inferències als projectes a nous públics, així com donar lloc a hibridacions i a produccions animals de desenvolupament, des d'una retroconstrucció de cases en contacte.

**Sala d'Art Jove. Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Visuals 2011**

Sala d'Art Jove  
Els Quatre Cantons de Jove  
Catalunya, 147, 08035, Barcelona.  
Tel. 83 483 83 81  
[ajove@hangar.cat](mailto:ajove@hangar.cat)  
[www.salaartjove.cat](http://www.salaartjove.cat)  
[www.genera.cat](http://www.genera.cat)

Marcu 104 i 105 (forat) i 106 (portada)  
Rocag 114 (entrada), 110 i 102 (portada), 100.

**Hangar**  
De Vilanova a Barcelona, de 100 a 100.  
Dissabades i diumenges tancat.

Generalitat de Catalunya  
Agència Catalana  
de la Joventut

Co NCA  
SAN ELIANT  
HANGAR  
ORG

Elaboració i disseny gràfic: Miquel Àngel Gual, dissenyador gràfic i comunicador visual, 2011.

Figura 5. Autor desconocido. (2012) Cartel del taller

### Genderhac-king.

Conocía de vista a la persona que se encargó de impartir el taller: le había visto años atrás en un documental sobre identidades transgénero y hablamos brevemente en la presentación de su proyecto en la Sala d'Art Jove unos meses antes del taller. Sabía que fue asignado con género

*Genderhac-king*, el taller del que hablo, se enmarcaba en las actividades educativo-artísticas que propone la Sala d'Art Jove, un espacio que la Generalitat de Catalunya ofrece para el trabajo creativo con jóvenes y la promoción del arte emergente. Cada año emite una convocatoria pública para la selección de proyectos que se puedan realizar allí y se convocan propuestas en torno a la creación artística, pero también se incentiva el desarrollo de proyectos de investigación y educación en arte.

El taller se hizo en *Hangar*, un centro abierto en el barrio de Poble Nou para la investigación y la producción artística que apoya a creadores y artistas.

femenino al nacer y que se sentía más cómodo con el género masculino. El día del taller se presentó como Luís<sup>16</sup>.

“Llego al taller muy puntual, todavía no hay nadie. Sólo está Luís, lo reconozco por la foto y le pregunto: “Tú eres la del taller *drag*?” y lo siguiente que pienso es si tenía que haberme referido a él como a un chico, usando un pronombre masculino. Sé que biológicamente es una chica pero va vestido de chico, su voz es grave (luego descubriré que es por las hormonas que toma), su corporalidad es la de un hombre y se presenta al principio del taller como Luís”. (Anotación personal, 20/03/2012)

Me topé rápidamente con el problema de la definición del género, con la dificultad que acarrea la ambigüedad, con la sensación de haberme equivocado y con la posibilidad de que sea un error referirme a él como a una mujer. Me pregunto, sin saber contestarme, cómo podría darse un valor positivo a la tensión que generan estos detalles.

El taller empezó con una ronda de presentaciones. Éramos unas veinte chicas y Luís nos habló desde el primer momento en masculino, como si fuéramos un grupo de amigos que ya se conocen. Recuerdo que me resultaba algo incómodo que se refirieran a mí como a un chico, que me trataran como a un chico. ¿Pero qué significa que te traten como a un chico y porqué era incómodo?

Se me estaba haciendo evidente la interiorización que yo misma tenía sobre ser masculino; posteriormente leí a Carlos Lomas (2004) quien dice:

El orden simbólico masculino interiorizado por los chicos (*y por las chicas, añado yo*) (y por tanto inspirador de su conducta escolar y social) se manifiesta entonces en un

---

<sup>16</sup> Nombre ficticio por razones de privacidad.

conjunto de prácticas y de actitudes coincidentes con los estereotipos habituales de la masculinidad dominante. Jugar muy bien al fútbol, sobresalir en fuerza y en habilidad en los juegos de carácter competitivo, «tener éxito» con las chicas, aunque ello no signifique apreciar su amistad ni tener en cuenta sus ideas y sentimientos, hacer gamberradas evitando el castigo y utilizar palabras y expresiones vulgares, blasfemas y obscenas constituyen en este contexto algunas de las acciones cotidianas de los chicos en las escuelas y en los institutos que contribuyen a convertir la cultura masculina del patio y del aula en una cierta ética (y en una cierta épica) de la transgresión y de la resistencia al orden escolar. (*Y del orden en general, vuelvo a añadir yo*). (Lomas, 2004, p.21)

La primera parte del taller fue una *Install Party*. Las *Install Parties* son reuniones sociales donde el objetivo es llevar a cabo instalaciones de sistemas operativos libres y a la vez construir y fortalecer redes y comunidades. Usamos durante el taller este mismo término y actividad para generar un encuentro de “instalación”, de aprendizaje, de conceptos aplicados al género y trans-género<sup>17</sup>.

Entendiendo las *Install Parties* como instancias de intercambio y producción de conocimiento que escapan a las restricciones materiales y cognitivas que rigen las relaciones pedagógicas verticales, se puede generar un espacio donde las personas participantes puedan reflexionar desde una perspectiva *queer* sobre cuestiones como el sexo, el género y la sexualidad. Desde aquí adquirir las herramientas necesarias para pensar y usar, manipular, modificar su cuerpo y su deseo. Se trata de traer los discursos y políticas feministas y *queer* al mundo de la tecnología y del arte de acción apropiándonos de su lenguaje y filosofía.

---

<sup>17</sup> Se entiende por trans-género un amplio abanico de identidades que transitan de un género a otro de manera fluida y sin necesidad de operación quirúrgica.

A nivel práctico se trataba de un momento en el cual te “instalas” conceptos que no conocías, los aprendes acudiendo a una persona de las presentes con más preparación teórica para que los explicara/instalara. Estos conceptos estaban recortados en papelitos con forma de disquetes y en cada uno de ellos había escritas unas palabras que yo había ido leyendo en los anteriores meses en libros de Teoría *Queer*, postfeminismo y transgénero: sistema sexo/género, postpornografía, performatividad...

Las definiciones académicas no tuvieron mucha cabida en este encuentro y se pudo hablar de los conceptos *queer* con mucha facilidad. La persona que te los explicaba era alguien que percibías como igual a ti, de esta manera las preguntas y las dudas salían de forma muy natural y una explicación de un concepto se transformaba en una conversación mucho más amplia. Este punto me parece especialmente importante porque uno de los problemas del pensamiento *queer*, al margen de su contenido, es la formulación del mismo. Mi sensación es que el lenguaje usado por los y las teóricas *queer* más importantes se hace dificultoso incluso cuando se conoce el tema. Siempre me pregunto cómo explicar de una manera fácil lo que leo en los textos teóricos *queer* y, además, qué implica excluir del discurso todas las personas que no manejan el lenguaje académico y filosófico. Se corre el riesgo de que nazca un pequeño núcleo de entendidos que consiguen entender el discurso y se preocupan de hacerlo endogámico, de encerrarlo en las paredes de la academia, normalizando lo *queer* pervirtiendo su significado intrínseco antinormalizador.

En la segunda parte del taller llegamos a lo que, para mí, fue lo más interesante: construir el *king*. Nos travestimos de hombres a través de tres prácticas básicas: vendarse los pechos, ponerse vello en la cara y construirse un falo.

Lo primero que hice fue pedirle a Luís que me ayudase con las vendas, hacerlo sola era imposible. Apretando bastante, dio varias vueltas alrededor de mi cuerpo hasta que quedé totalmente plana. Cuando me puse de nuevo el jersey la sensación fue extraña, me miré al espejo y mi pecho era plano.



Figura 6. Elaboración propia. (2012). Momento del taller Genderhacking.

Lo siguiente fue cortar finísimo un mechón de mi pelo. Con eso y con un pegamento específico me puse un bigote y patillas largas. Me recogí el pelo pero seguía siendo muy vistoso, finalmente me hice un turbante con la bufanda que llevaba ese día. Me puse unos pantalones más anchos y me miré al espejo otra vez: me estaba convirtiendo en un chico, era divertido y raro a la vez.

Me faltaba un falo: cogí algodón y lo puse dentro de un preservativo hasta que creí que era suficiente. Me lo coloqué cómo pude entre las piernas para que no se cayera. Recuerdo que era incómodo, no porque tuviera una carga simbólica especial, sino porque no sabía cómo colocarlo.

Mientras tanto, miraba cómo se transformaba el resto de mis compañeras, veía cómo se convertían en compañeros. Lo único que las delataba era el timbre de su voz, por lo demás eran visiblemente unos chicos.



Figura 7. Elaboración propia. (2012). Momento del taller Genderhac-king.

Es fundamental en esta parte del taller, mientras transitas de un género a otro, crear tu propio personaje, tu alter ego otro, crear tu propio personaje, tu alter ego masculino. Luís nos pidió que fuéramos pensando en quién nos estábamos convirtiendo, que tuviéramos un nombre y una historia que contar.

Judith Butler (2002) entiende el género como una puesta en escena inconsciente. El sujeto se constituye en el mismo proceso de puesta en escena, por lo que no puede situarse fuera del género para usarlo de forma intencional (p. 55-79). Este concepto sería la performatividad de género y la misma autora aclara en 1993 que es un error reducir la performatividad a la *performance*.

Sin embargo, Butler explica también que tenemos capacidad de acción y de crear espacios de subversión potencial. Lo que ponemos en juego con el *drag*, travistiéndonos, es un mecanismo

de imitación que destruye toda idea de un original, resalta los estereotipos intrínsecos que tenemos sobre lo masculino y lo femenino y desvela que vivimos en nociones de realidad heredadas.

En el taller, guiadas por Luís, empezamos a performar de forma consciente la masculinidad (o lo que creíamos que era la masculinidad), en varios aspectos. Por ejemplo la forma de movernos: la manera de andar cambia, el centro del cuerpo se desplaza entre las piernas, te sientas abriéndolas cómodamente, te presentas a los demás chicos estrechándoles la mano o con generosas palmadas en la espalda. La mayoría nos convertimos en el típico hombre que criticaríamos y dejamos de lado las masculinidades minoritarias cotidianas, para dejar espacio a la representación de un estereotipo.

Supongo ahora, con esta reflexión a posteriori, que hubo un fuerte elemento de contagio entre nosotras. Al ver que la mayoría performaba ese tipo de masculinidad, es posible que el grupo viera reforzado el modelo clásico que todos y todas tenemos de lo que quiere decir ser masculino, y que salieran de nosotras unos perfectos machitos. Mientras me daba cuenta del tipo de masculinidad normativa que la gran mayoría estábamos poniendo en escena, me convertí en Alí, un chico de Marruecos que es ingeniero químico y acaba de llegar a Barcelona para buscar trabajo. Todavía no ha encontrado nada pero está haciendo contactos.

“Hacemos una ronda de presentaciones y cada uno se presenta, cuenta algo de si mismo, de lo que estudia o donde trabaja. Muchos son directores de empresas, docentes universitarios, fotógrafos, hay también un ganadero. Todos, absolutamente todos, hablan de manera muy directa de sus gustos sexuales o de drogas. Cuando me toca a mí, después de haber contado mi historia, le digo a la única chica del taller que seguía siendo una chica, que me gusta. Sin rodeos. Alí no se corta.”

(Anotación personal, 20/03/2012)

Como hombre, me estaba autorizando a arriesgarme y a exponerme más. En este sentido, Halberstam (2008) afirma:

¿Qué es la masculinidad? Si la masculinidad no es la expresión social, cultural ni política de la virilidad, entonces ¿qué es? La masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y sus efectos. Muchas de estas “masculinidades heroicas” (versiones que nos gustan y en las que creemos de la masculinidad que ratificamos y consolidamos repetitivamente) se basan fundamentalmente en la marginación de las masculinidades alternativas. (...) Pero lo que entendemos por masculinidad heroica ha sido producido por medio de los cuerpos tanto de hombres como de mujeres. La masculinidad está asociada socialmente a valores de poder, legitimidad y privilegio, y se vincula simbólicamente al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. Representa el poder de heredar, el control del intercambio de mujeres y la esperanza del privilegio social. (Halberstam, 2008, p.23).

El hecho de performar e investigar los códigos de la masculinidad, no sirve solo para fijar un significado, sino para producirlo de nuevo y pensar sobre ello. Pensar por ejemplo porqué se pone en escena un tipo de masculinidad normativa que por otro lado se critica en sujetos biológicamente hombres.

Sin embargo, sin el espacio de reflexión, cabe preguntarse si la parodia y la representación que el dispositivo *drag* nos brinda, sirven para subvertir o para reforzar los estereotipos de género. Los efectos no son predecibles y la intención no garantiza ningún resultado. Tal como afirma Butler (2002):

La resignificación de las normas es, pues, una función de su propia ineficacia y, por ello, la cuestión de la subversión, aprovechar la debilidad de la norma, se convierte en una ocasión para apropiarse de las prácticas de su rearticulación. La promesa crítica

que nos brinda el *drag* no tiene que ver con la proliferación de género – como si un simple aumento cuantitativo fuera la solución – sino más bien con la exteriorización del fracaso de los regímenes heterosexuales en reglamentar o contener completamente sus propios ideales. Por consiguiente no es que el *drag* se oponga a la heterosexualidad, o que la proliferación del *drag* vaya a acabar minando la heterosexualidad. Al contrario, el *drag* tiende a ser la creación de una alegoría de la heterosexualidad y de su melancolía constitutiva. (Butler, 2002, p.73)

Al final del taller Luís nos hizo una propuesta: salir a la calle permaneciendo *king*. Algunas aceptamos, así que seguí siendo Alí un rato más. La idea era enfrentarse al juicio y a la mirada externa, ver cuáles podían ser las reacciones de las personas ante alguien que no sabían exactamente cómo etiquetar. ¿Chicos femeninos o chicas masculinas? ¿Gays, lesbianas, transexuales, travestidos?

Estábamos en un sitio poco traficado, ventaja e inconveniente de hacer un taller en *Hangar*. Aun así, se trataba de salir del espacio privado al espacio público, o más bien de superar esa ficción biopolítica. Al salir del taller había oscurecido ya y cerca del Parque del Centro de Poblenou, justo en frente de *Hangar*, no había nadie. Solo nosotros caminando y charlando en un tramo aislado de la Diagonal de Barcelona. Pensé que me perdería la oportunidad del contacto con la mirada externa. Sin embargo tuve suerte.

Terminamos en un bar tomando una cerveza. Sus miradas eran largas y trataban de entender, pero creo que lo que finalmente les interesaba era que consumiéramos; el tema de la identidad parecía bastante secundario en ese contexto. También pudo ser que pensarán que íbamos disfrazadas, y que el dispositivo *drag* perdiera así su fuerza potencial. Me puse a hablar con mis compañeras y poco a poco sentía que Alí se marchaba y volvía Marta. Me solté el pelo y el pegamento que había usado para ponerme bigote empezaba a tirar mi piel, de hecho recuerdo

haber ido al baño para lavarme la cara y quitármelo. El mismo baño, sitio en el cual se construye y reafirma la identidad de género, me presentaba dos puertas: una para las mujeres y otra para los hombres. De acuerdo a Preciado (2006):

En el siglo XX, los retretes se vuelven auténticas células públicas de inspección en las que se evalúa la adecuación de cada cuerpo con los códigos vigentes de la masculinidad y la feminidad. En la puerta de cada retrete, como único signo, una interpelación de género: masculino o femenino, damas o caballeros, sombrero o pamelita, bigote o florecilla, como si hubiera que entrar al baño a rehacerse el género (...). (Preciado, 2006, párr. 2)

No tuve necesidad de elegir: sólo necesitaba lavarme la cara y el lavabo era común. Mi apariencia en ese momento ambigua, no suponía un problema, no había nadie viéndome, sólo yo en un pequeño espacio común para hombres y mujeres, decidiendo que había llegado el momento de quitarse el bigote.

En los días sucesivos al taller pensé en qué decía de mí, en lo que había hecho evidente. Era algo que había salido de mí, algo que tengo interiorizado y sobre lo cual puedo reflexionar.

A menudo, de estos talleres se critica que el *drag* reafirma el binarismo y que utiliza la masculinidad hegemónica como si, a través de ella, una mujer se pudiera adueñar de determinados privilegios. Quiero apuntar por una parte que, aunque fuera así, no habría nada extraño en ello: la masculinidad hegemónica existe y tiene privilegios, no es necesario demonizarla en exceso sino reconocer lo que es y, como sugería Foucault (1966), pensar nuevos espacios y cuerpos de disidencia que permitan una redistribución de estos privilegios o un replanteamiento de ellos para ver si realmente se constituyen todavía como tales o no. Lo mismo pasaría con la crítica al binarismo: todo depende de qué tipo de masculinidades y feminidades se pongan en juego con estas prácticas.

Por otra parte veo necesario crear un espacio y un tiempo para la reflexión, gracias al cual se puede aprovechar la posibilidad de pensar sobre ello, y tal vez crear nuevos significados, nuevas identidades que transitan y que permiten entender que las características de una persona no dependen únicamente de su cuerpo. A través de un diálogo a posteriori podrían aparecer los conflictos, las confusiones, las dudas.

Dejando de afirmar solo la masculinidad o solo la feminidad tradicional, mezclándolas y sabiendo que se trata de nociones con múltiples significados, se podría alterar el sistema sexo/género que impregna la vida cotidiana. Como aporta *M en conflicto*, la autora del artículo *El rey al desnudo* (2010), publicado en la revista feminista *Pikara*<sup>18</sup>:

Cuando fui Mario por primera vez, tomé conciencia de pronto de lo cómodo que me sentía en esa masculinidad, y a la vez de lo artificial que había sido su construcción. Eso me hizo comprender automáticamente lo quimérica que es también esa articulación de lo femenino, que yo siempre había sentido en mi cuerpo como un disfraz. Y convirtió la feminidad y la masculinidad en una *Performance* en la que no me sentía una extraña e incluso en las que era posible transitar, porque son categorías que no pertenecen a nadie por derecho natural. Hoy puedo vestir corbata y tacones vertiginosos, sin sentir ninguno de los dos elementos ajenos a mi cuerpo. (*M en conflicto*, 2010, párr.5)

Empecé a pensar que estos talleres podrían considerarse como una pedagogización del fenómeno *drag* y esto hizo que me preguntase qué es lo que provoca un aprendizaje, lo que desencadena una reflexión en quien asiste al taller.

---

<sup>18</sup> Entrevista: <http://www.pikaramagazine.com/2010/12/%C2%A1el-rey-esta-desnudoel-drag-king-permite-a-las-mujeres-apropiarse-de-una-masculinidad-prohibida-y-desnaturalizar-los-mandatos-de-genero/>

Es bastante recurrente relacionar el concepto de aprendizaje con ámbitos de educación formal: escuelas, institutos y universidades. Sin embargo, dentro del ámbito de la Pedagogía Feminista, como recuerda Luke (1999) “el aprendizaje y la enseñanza son las relaciones intersubjetivas fundamentales de la vida cotidiana“. (p.23)

Siguiendo a esta misma autora, los encuentros de aprendizaje empiezan en la infancia y abarcan variados aspectos. Las personas aprendemos a través de mediadores y dispositivos culturales (pongamos como ejemplo los programas televisivos) conceptos como el de familia, de masculino y de femenino. Se puede añadir a esto el conjunto de conocimientos que son aprendidos a través de nuestras madres y padres, de nuestras amistades y en general de nuestros círculos cercanos. (Luke, 1999, p. 22)

El aprendizaje se puede desvincular de los ámbitos educativos tradicionales y desplazar hacia otros lugares y contextos, hacia personas que en principio no parecen educadores y educadoras. Desde la Pedagogía Crítica, Giroux (2013) advierte que:

No obstante, entre muchos educadores y teóricos sociales, existe un rechazo generalizado a reconocer que esta forma de educación no sólo ocurre en las escuelas, sino que también forma parte de lo que puede denominarse la naturaleza educativa de la cultura. Es decir, existe una gama de instituciones culturales que se extiende desde los medios de comunicación principales hasta las nuevas culturas de las pantallas digitales, que participan en lo que he denominado formas de pedagogía pública, las cuales son fundamentales para expandir y posibilitar la entidad política y cívica, o bien para eliminarlas (p.16).

### 1.3 Viaje a Roma

Después del máster llegó la admisión al doctorado y una de mis intenciones era la de seguir investigando sobre el *drag*. Para ello, decidí hacer un viaje a Roma, allí podría ver la tercera edición del festival *Genderotica*.

Este festival se desarrolló en el antiguo Cinema Palazzo (que hoy la administración de Roma quiere reconvertir en un bingo) y en un teatro de la capital italiana ocupado desde junio de 2011 por parte de artistas que denuncian el actual estado de los circuitos artísticos y teatrales italianos, a los cuales apenas llegan fondos



Figura 8. Autor desconocido. (2013). Cartel del festival Genderotica.

públicos y en los cuales manda la política y el discurso institucional. El Teatro Valle estuvo experimentando el autogobierno, se convirtió en un escenario abierto a la experimentación y en un lugar de formación y autoformación. Lamentablemente fue desalojado en agosto de 2014.

Es en estos dos lugares donde el 31 de Mayo, el 1 y 2 de Junio de 2013 tuvo lugar el festival arriba nombrado, organizado y dirigido por *Eyes Wild Drag*, un grupo de tres mujeres activistas *queer* y performer que, a través de espectáculos y talleres *drag*, desdibujan y redibujan el imaginario de lo femenino y lo masculino.

Esta tercera edición del festival se concentró en tres días y presentó espectáculos, *Performances*, exposiciones de fotografía, pinturas, cortometrajes y talleres, con el objetivo de razonar sobre la representación del género desde el pensamiento *queer*. La idea inicial fue la

de construir un evento en el cual las artes visuales y escénicas pudieran relatar el cuerpo *queer*, huyendo de las representaciones represivas y buscando la afirmación de unos derechos, el reconocimiento de una legitimación artística.

Por primera vez desde que empezó este festival, hubo una plataforma teórica, es decir un primer intento de adentrarse en la figura, las historias, la identidad, el rol personal, humano y político de las Fem, concepto en cual me detendré más adelante.

Las organizadoras del festival se definen como grupo *Queer Gender Drag*. Hace años que trabajan con la experimentación



Figura 9. Autor desconocido, año desconocido. El trío Eyes Wild Drag.

de los géneros, de los roles y del imaginario erótico, representando la principal expresión *drag* protagonizada por mujeres en Italia.

Llevan a cabo talleres y eventos *drag* y tratan además un tema que suele quedar apartado en el mundo del transformismo: el imaginario *queer* de lo femenino. Son de hecho las únicas en Italia que promueven la figura de la *faux queen* (o *Bio Queen*).

La performatividad femenina se perfila como una novedad en mi investigación. El convertirse en una *drag queen* se ve socialmente como algo que hacen exclusivamente los hombres, pero

rastreando la historia de este tipo de *performance* (Devitt, 2006) se descubre que en Estados Unidos en los años 80 y 90, algunas mujeres ganaron prestigiosos concursos de *drag queen*, derribando la idea de que solo los hombres pueden performar el género femenino.

Anita/Senith (del trío, la única mujer que performaba la feminidad, la única o una de las pocas *faux queen* italianas) fue mi contacto después del festival. Nos escribimos varios correos y desde el principio me sorprendieron gratamente su disponibilidad y sus ganas de compartir sus conocimientos y el proceso artístico y político del grupo Eyes Wild Drag. Me cuenta en una entrevista por correo<sup>19</sup> que, después de un evento en Venecia, las tres artistas que componen Eyes Wild Drag, empezaron a trabajar para la legitimación de una estética *queer*, porque les parecía importante promover modelos culturales no normativos. Recuerdo lo importante que nos parecía a ambas el aspecto político y social de la visibilidad *queer*:

Due battaglie importanti, ci sembra, sono, una, la possibilità di sostenere anche economicamente la cultura *queer* che è una battaglia durissima in un paese dove già la cultura, quella supposta con la C maiuscola è niente; l'altra, per quanto riguarda la *queer* femininity, è continuare a far sì che sia legittimata, visibile, militante e assertiva e per questo tocca iniziare a rimbocarsi le maniche nel modo più esteso possibile (GendErotica Fem è stata una scintilla luminosa di provocazione, ora occorre lavorare per radicare).<sup>20</sup> (Fragmento mail 27/06/2013)

---

<sup>19</sup> Disponible en anexos.

<sup>20</sup> Traducción mía: Nos parece que hay dos batallas importantes. Una es la de sostener también a nivel económico la cultura *queer*, algo muy difícil en un país donde la cultura en general, la que se escribe con C mayúscula, ya no circula. Por otra parte queremos que la feminidad *queer* sea legítima, visible, militante y asertiva. Para eso hay muchísimo trabajo que hacer. (Genderotica Fem ha sido una chispa luminosa de provocación, ahora es necesario trabajar para echar raíces).

### 1.3.1 Fem y Faux Queen

Por primera vez en tres años la *fem*, (palabra inglesa correspondiente a *femme* en francés) es la figura, el concepto protagonista de esta edición. ¿Cómo se puede definir?

No es tarea fácil, ya que durante años ha estado vinculada a un concepto históricamente negativo de lo femenino, llevándola a la invisibilidad y devaluación social.

Cada persona que se apropia de este concepto lo expresa de formas diferentes. Pueden influir aspectos como la raza, la clase social, la religión, el cuerpo. Cada individuo o colectivo puede aportar nuevos elementos al concepto *fem*.

Según Devitt (2006) históricamente el término *fem* fue adoptado por mujeres lesbianas y bisexuales. Una *fem*, por tanto, era una mujer homosexual que se identificaba con el concepto dominante de feminidad, o que parecía femenina. En las últimas tres décadas, sigue advirtiendo Devitt, esta palabra ha tenido una renovación postmoderna y ya no se refiere solo a la feminidad convencional, sino que es utilizada también por personas que no necesariamente han nacido como mujeres o tienen un cuerpo femenino: mujeres y hombres transexuales, personas con género no definido e incluso *butches*, es decir mujeres lesbianas que se caracterizan por tener una estética leída socialmente como masculina.

In other words, femme is now more commonly understood in *queer* communities as an act of gender — something one does to or with femininity, a means of both being *queer* and "doing" femininity, an invested but critical *performance*. (Devitt, 2006, p. 5)

Se puede además afirmar que tiene una fuerte conexión con una combinación de identidades *queer* que se representan de una forma socialmente considerada femenina. A través de la heterogeneidad y fluidez, la identidad *fem* dinamita los estereotipos y subvierte las definiciones

dependiendo de lo que necesite en cada momento, fuera de los significados de la cultura dominante.

Una *fem* es por tanto una mujer biológica que performa la feminidad. Podría parecer que se trata simplemente de actuar como se supone que hay que hacer, ya que estas *performance* no implican el cruce de género que siempre ha caracterizado el *drag*.

Esta “falta” es lo que ha provocado y provoca enemistades y críticas por parte de la escena *drag*, mayoritariamente compuesta por hombres que se travisten, hacia las mujeres que se apropian de este dispositivo performativo.

Advierte Devitt (2006), que para ser entendida y reconocida como algo que transgrede la norma, la *performance* del género femenino hecha por mujeres necesitó un contexto que facilitara su aparición. En los años 80 y 90, como se ha dicho anteriormente, se registra un fuerte desarrollo de las *performance drag king*, cuyas protagonistas son mujeres que performan lo masculino, pero al mismo tiempo se desarrollaron muchos debates desde los feminismos y el posicionamiento *queer* en torno a la pornografía, la erotización del desnudo femenino y el mismo concepto de feminidad. En estos mismos años la feminidad y la sexualidad femenina empezaron a tener una presencia creciente en los ambientes lésbicos. Por ejemplo, de acuerdo a Devitt (2006), en los años ochenta en San Francisco y Nueva York tuvieron éxito los espectáculos de *streak-tease* hechos tanto por mujeres femeninas como masculinas.

Abrir las puertas al concepto de la *performance* de lo femenino amplía mi visión y me lleva a salir del *drag* clásico, presentándome otra novedad: la *faux queen*.

El significado de la palabra francés “faux” es falsa. Una *faux queen* o *bio queen* es una mujer biológica que performa la feminidad poniendo en escena sus roles de género y sus relativas normas. Siguiendo a Devitt (2006):

The kind of work that femme drag queens are doing has yet to be seriously considered in academic scholarship. This new kind of drag *queer*, while she shares a certain family history with conventional drag queens, manages to circumvent many of the critiques leveled at male to female queening, including that genre's reliance on humorous incongruity (which depends heavily on the audience's assumption that there is a "real" boy under that fabulous wig) and the alleged potential for misogyny in its parody, simply because it is performed by biological women. (Devitt, 2006, p.37)

Según esta autora, mantener el *drag* en la dicotomía mujer-hombre y relativas parodias cruzando el género, naturaliza esta dualidad e invisibiliza el amplio espectro de identidades de género que componen la escena contemporánea de las *performance* de género. (Devitt, 2006, p.30)

Puede parecer un concepto rebuscado o alejado de lo común, pero en la cultura pop occidental contemporánea abundan ejemplos de mujeres que reafirman su rol de género exagerándolo, haciendo una *performance* de la feminidad tan evidente y a veces tan hiperbólica, que se transforman en infinitas versiones de ellas mismas.

Recurriendo a la cultura *mainstream*, usaré dos ejemplos, dos personajes que pueden servir para hacer más cercano el concepto *faux queen*. Son cantantes de música pop y lo que me interesa aquí no son sus melodías ni sus letras, sino sus puestas en escena, su estética, su manera de modificar su apariencia.

Beyoncé es una cantante estadounidense a través de sus cambios de look y al mismo tiempo cambio de roles, nos muestra diferentes facetas de la feminidad, usando modelos y cánones de las estéticas que han caracterizado a las mujeres en las últimas décadas.



Figura 10. Autor desconocido. (2008). Portada del álbum “I am... Sasha Fierce”.



Figura 11. Autor desconocido. (2013). Portada revista GQ.



Figura 12. Autor desconocido. (2003). Fotograma del vídeo “Me, myself and I”.

¿Y qué decir de Lady Gaga? La primera vez que vi un video suyo pensé que era la mejor *drag queen* que jamás había visto.

Siguiendo a Halberstam (2012, p.7) Lady Gaga muestra la emergencia de las políticas de género de las nuevas generaciones. El autor llega a



Figura 11. Autor desconocido, año desconocido. Poster Lady Gaga

hablar de “gaga feminism” y lo define como un feminismo que abraza diferentes formas de encarnar lo femenino, bien representadas por las *performances* pop y sus excesos. No se trata de un feminismo totalmente nuevo (podríamos ver en Yoko Ono una precursora), pero podemos afirmar sin duda que tiene que ver con el exceso, con la experimentación a veces ininteligible en torno al género. El concepto de mujer se deshace, se improvisa, se personaliza al gusto de cada individuo. *Gaga* se convierte en adjetivo y sustantivo, es una práctica, una *performance* y una manera de romper esquemas sociales.



Figura 14. Autor desconocido, año desconocido.  
Poster Lady Gaga



Figura 15. Autor desconocido, año desconocido. Poster Lady Gaga

*Going gaga*, convertirse en *gaga*, significa abandonar lo que tienes asumido sobre cuerpos, géneros y sexualidad. (Halberstam, 2012, p.60)

La estética y las *performance* de Lady Gaga muestran diferentes tipos de feminidad, cuestionando modelos y roles preestablecidos.

Ella y Beyoncé, así como muchísimas otras mujeres del mundo del espectáculo, muestran versiones de la feminidad exageradas, excéntricas, populares, marginales, etc. Son, en definitiva, unas *faux queens*.

Rastrear el origen de las *faux queen* se hace bastante complicado, ya que faltan documentos escritos y publicados sobre el tema, pero gracias a búsquedas en internet se puede recopilar algo de información<sup>21</sup>.

El primer artículo que habla de esta figura se encuentra en el *Kritikos: Journal of Postmodern Culture, Sound Text and Image*, y fue escrito en 2007 por Jodie Taylor, una investigadora que centra su trabajo en vincular la música con las identidades de género. Es ella quien ve complejo nombrar estas performers y explica que se pueden encontrar diferentes formas: *faux queen*, *bio queen*, *fem drag queen*.

Como afirma Butler (2002) la imitación es el fulcro del sistema heterosexual que insiste en el binarismo de género. El *drag* no es una imitación secundaria que presupone la existencia de un original, sino que la heterosexualidad hegemónica en si misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar su propia idealización. El poder del *drag* hoy sigue estando en la capacidad de poner en duda el sistema sexo/género, pero para ello, tal como afirma Rachel Devitt (2006, p.31) “drag must reorient and expand itself to continue to reflect the range of gender identities and *Performances*, both onstage and off, that it encompasses.”

### 1.3.2 El festival

Durante el festival participé a un taller llamado “Orientación *queer* femenina: crea tu personal *collage* de *Fem*”, pensado para sacar, a través de imágenes, ideas sobre las diferentes formas

---

<sup>21</sup><http://www.alvinorloff.com/webststitute2.html>

de feminidad. Éramos en total seis personas. Un hombre y cinco mujeres, de las cuales una declarará durante el taller no identificarse como mujer.

La propuesta de trabajo fue que hiciéramos un *collage* con imágenes sacadas de revistas. Teníamos por tanto muchas revistas a disposición, pegamento, tijeras y unas viñetas con conceptos que se podían usar como inspiración.



Figura 16. Elaboración propia. (2013). Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal *collage* de Fem”.

La consigna fue muy amplia: hacer un *collage* sobre lo que era para nosotros la feminidad *queer*.

¿Cómo puedo construir una feminidad *queer* con imágenes que respetan y realzan cánones estéticos tradicionales y heteropatriarcales?

(Anotación personal, 1 junio 2013)

Figura 17. Elaboración propia. (2013). Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal collage de Fem”.



Haciendo mi *collage*, pensé en cómo transformar la estética y el cuerpo femenino, mezclando accesorios y elementos que corresponden socialmente más a lo masculino: posturas, falos.

Decidí activar dos conceptos: deseo (*desire*) y actitud (*attitude*). Añadí otro que no estaba entre los propuestos, pero que siempre me interroga: las miradas (*gazes*).



Figura 18. Elaboración propia. (2013). Mi trabajo en el taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal *collage* de Fem”.

Una de las preguntas que me acompaña en esta investigación es la percepción externa de estas actividades. Dicho de otra forma, me pregunto qué entiende una persona no familiarizada con los cuestionamientos hacia los temas relacionados con los roles de género. No solo qué entiende, sino si también le despierta interés. ¿A qué comunidades o personas individuales llega y se dirige el discurso sobre la deconstrucción de los roles de género?

No sabría decir si el lenguaje visual facilita o dificulta la posibilidad de expresar o de crear diferentes formas de la feminidad, lo que creo es que es un canal que te obliga a repensar cómo plasmar de manera plástica la teoría y la experiencia que llevas acumulada.

Cada persona habló de lo que le sugería la feminidad *queer*, con qué la relacionaba. Los resultados fueron variados, múltiples y fragmentados (Haraway, 1995), así como el concepto mismo de feminidad.



Fig. 19

Elaboración propia. (2013). Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal *collage* de *Fem*”.

Después del taller tuve tiempo para reflexionar y también descansar para el evento nocturno. La noche del 1 de junio estuvo dedicada a la *performance*. Durante algo más de dos horas pude ver en el escenario del *Nuovo Cinema Palazzo*, una sucesión de números escénicos muy diferentes entre si, pero todos en relación con el concepto de *fem*. La mayoría de ellos trataban esta identidad desde la ironía y la seducción, algunos sin que uno de estos dos aspectos fuera excluyente para el otro.

He decidido rescatar dos *performance* porque creo que ejemplifican muy bien el concepto de *fem*, de *faux* y me parece que se establecen paralelismos con el *drag*.

Hasta ahora hemos visto como el *drag* puede ser un recurso educativo y artístico que, a través de la exageración de estereotipos, evidencia el carácter construido de la identidad y los roles de género, tanto femeninos como masculinos. Veamos cómo puede pasar lo mismo a través del *faux* y *burlesque*.

Fauniqué<sup>22</sup>, una de las *faux queen* actualmente más conocidas, se llama en realidad Monique Jenkinson y es una artista que se mueve entre diferentes áreas como la danza, el teatro y el *drag*. En 2009, a pesar de ser biológicamente una mujer, gana el concurso *Miss Trannyshack Pageant* y el “Best Drag Act” en el San Francisco Bay Guardian’s Best of the Bay Readers’ Poll.

A través de su trabajo, consigue moverse fuera y entre los géneros, manteniendo su lazo con la danza.

---

<sup>22</sup> <http://www.fauxnique.net/about/>



Figura 20. Elaboración propia. (2013). Fauxnique en el Festival Genderotica.

Ella presenta sus espectáculos en teatros, bares y museos, buscando conexiones y tensiones entre el arte y el entretenimiento. Explora conceptos como la feminidad, el glamour y la corporeidad. Como ella misma declara en su página web, “I approach choreography as image

making, and dance as an opportunity to revel in the visceral. I use the face as an integral part of the dancing body and delight in exposing the labor of dancing.”<sup>23</sup>

Y en relación con la mezcla que se puede apreciar en sus trabajos declara:

I have not ‘fallen into’ the spaces between disciplines, but have intentionally placed myself there – drawing on physicality (classical ballet and post-modern improvisation), theatricality (camp, the ridiculous and the absurd), and theory (*queer* and feminist). From this position, I strive to create specific, pointed works.<sup>24</sup>

En lugar de rechazar la forma tradicional de representar a través de la *performance* lo femenino, Fauxnique la abraza completamente: su práctica feminista celebra el glamour de las mujeres como maestras de esta artificiosidad y conecta tanto con el efecto opresivo como empoderador de este aspecto, permitiéndole crear una zona de juego y de tránsito desde la cual hace su propia crítica.

Mantuve una correspondencia con ella<sup>25</sup> para ampliar mis conocimientos sobre la práctica *faux*. Tuve la misma sensación que con Anita/Senith, integrante del grupo *Eyes Wild Drag*: me sorprendía la rapidez con la que respondía, la cantidad de información que compartía conmigo y el interés que mostraba en mi trabajo de investigación, que recién estaba empezando. Era como si compartiéramos la necesidad y las ganas de compartir, de saber más, de no quedarnos en la superficie de la *performance*. A través de una entrevista semiestructurada (Martínez, 1998),

---

<sup>23</sup> <http://www.fauxnique.net/>

<sup>24</sup> <http://www.fauxnique.net/>

<sup>25</sup> Disponible en los anexos.

realicé una serie de preguntas abiertas en las que Fauxnique pudiera expresarse libremente.

Quise hacerle unas preguntas para entender mejor su trabajo

- for what purpose do you reaffirm standard femininity in your work?

Monique/Fauxnique: I really don't think I 'reaffirm' a standard of femininity. I think that I exaggerate and distort the standard of femininity. I wear heels and wigs and makeup, but they are so exaggerated that I create an identity that transcends and subverts the standards. While I exaggerate the costume of femininity I also play up and play with traditionally masculine attributes – muscularity, athleticism in general, and in specific some of my own physical attributes that are might be read as masculine – my strong jaw, my height, my muscular arms and legs. My work uses femininity as a zone of play and critique.

- in which way do you think that this kind of Performance, done by a woman, can be subversive?

MF: Because masculine modes of being and performing in the world make up the dominant paradigm, I actually think that performing an exaggeration of femininity – whether that Performance is by a man or a woman - is already subversive. Our cultures don't value the feminine, even when performed by women, and thus, the feminine is subversive to me. My Performance as a drag queen, or for instance the content of my piece Crying in Public, honors, celebrates and validates these modes of being. Vulnerability, emotional honesty and complex grief and anger are a threat to simplistic masculinist modes of violence and control. Femininity, especially when performed by a woman with a consciousness around trans-identity and fluid identity is complex, and that is subversive. (Correspondencia con Monique Jenkinson/Fauxnique. 21/12/2013

Este personaje expande una idea de *performance drag* basada en ser divertida y a la vez abyecta, una idea que va incluso más allá de la subversión del género y que permite a la artista convertirse no sólo en diferentes tipos de mujer, sino en *clown*, monstruo o mutante, pero siempre manteniendo la hipérbole de la feminidad y del *glamour*.



Figura 12. Elaboración propia. (2013). Fauxnique en el Festival Genderotica.

En esta línea y retomando a Devitt (2006):

Performing and parodying the gender they are assumed to have, allows fem drag queens to critique the connection between biology or body and gender or *Performance* in ways not available to conventional drag queens. (Devitt, 2006, p.37)



Figura 13. Elaboración propia. (2013). Fauxnique en el Festival Genderotica.

La segunda artista que vi actuar en el festival *Genderotica*, es Louise De Ville. Su manera de trabajar el concepto de *performance* de lo femenino es muy diferente, a nivel estético, de la de Fauxnique.

Louise De Ville se define como bailarina de *burlesque*, *drag king*, activista *queer* y educadora sexual. Actualmente recorre los escenarios de toda Europa haciendo espectáculos de *burlesque* y de *drag king*.

Entiende el género como una *performance* que le permite jugar con los estereotipos de la feminidad y de la masculinidad. De acuerdo con Taylor (2007):

Firstly, by being female and performing masculinity and secondly by being female and also performing femininity, thus demonstrating that gender itself is performative and not limited by or attached to the body (Taylor, 2007, párr.17).

Aunque juega y actúa con varias identidades y varias formas de espectáculos, Louise De Ville siente que el medio con el cual se expresa mejor es el *burlesque*.

El origen del *burlesque* y del *drag* guardan muchos parecidos, sin embargo este género artístico es a menudo criticado por algunas vertientes del feminismo. Intentemos entender cómo y por qué se crea el conflicto.

El *burlesque* (del italiano “burlesco”, es decir burla, broma) nace como estilo artístico que utiliza la parodia y la hipérbole para ridiculizar un tema, valorizando lo que es socialmente inaceptable o denigrando lo que es socialmente glorificado. De acuerdo al recorrido histórico de Allen (1991), surge como un estilo literario enfocado a la ridiculización de corrientes literarias socialmente aplaudidas. El *burlesque* dramático surge como una evolución del *burlesque* literario y consistió en su adaptación a la obra teatral durante la primera mitad del siglo XIX. El *burlesque* americano surge como una variante dramática del *burlesque* europeo

de la Era Victoriana (1837-1901). El género resurge en décadas siguientes, presentando un contenido más erótico en el que se presentan actos artísticos variados que normalmente involucran un gran contenido sexual o erótico.

En la época de la Guerra de Secesión en Estados Unidos (1861-1865), el *vaudeville* transformó por completo los espectáculos de la época al incluir mujeres envueltas en escenas y contextos eróticos en sus representaciones, utilizados para atraer al público masculino, usando así el erotismo para atraer audiencia. Esto significó y marcó la relación entre el *vaudeville*, el cabaret y el *burlesque*. El *burlesque* conservaba el mismo sentido de la ridiculización de temas, pero ahora incluía temas más sexuales.

El *burlesque* americano incluía espectáculos bastante peculiares para la época: mostraba personas con discapacidades monstruosas, actos de contorsionismo, personas valoradas por su belleza, números de *drag*, bailes exóticos y parodia de personajes públicos. El espectáculo era normalmente acompañado por números musicales que frecuentemente incluían piezas de *jazz* y su elenco estaba compuesto en su mayoría por actrices del género femenino.

En los años veinte, debido a la crisis económica de Estados Unidos y a la llegada a las casas de radio y televisión, el *burlesque* pierde popularidad. Sin embargo surge en la década de los noventa, con la intención de traer de vuelta la elegancia del *burlesque* americano a los teatros, el *neoburlesque*. Desde el principio es ampliamente relacionado con un gran contenido sexual, ya que la desnudez parcial o total es incluida, además de tener referencias sociales o políticas.

Siguiendo a Devitt (2006) este movimiento resurge en ciudades como San Francisco, Nueva York y Seattle, donde convive con el desarrollo de los espectáculos *drag*. Según la autora:

Gender *performances* are undeniably feasts for the eyes: drag and burlesque artists employ spectacle and iconography, costumes and choreography to play tricks on our

assumptions, demand *queer* visibility, and create new "looks" for (and new ways of looking at) sexuality, desire, and identity (Devitt, 2006, p.32).

Los espectáculos de *neoburlesque* tienen formas y contenidos muy diferentes entre sí: las *performers* pueden quitarse la ropa o salir directamente desnudas al escenario y vestirse de forma seductora. También hay números que no tienen nada que ver con la desnudez, en los cuales se performa e imita de manera irónica y satírica a personajes populares o políticos. Lo que tienen en común estos espectáculos, sean serios, divertidos o sexy, es la puesta en escena de diferentes tipos de feminidad: cae la idea de mujer hiperfemenina que se desnuda para seducir la mirada masculina hegemónica y se construyen, en su lugar, diferentes y variadas formas de encarnar el cuerpo y las actitudes femeninas. Esto deja en evidencia, una vez más, el carácter ficticio y construido del concepto de feminidad.

Más que un *striptease*, el *neoburlesque* abraza el cabaret y el humor. Según la misma Louise De Ville declara en una entrevista<sup>26</sup> para la página web Hejorama (2011):

I think the American new burlesque is an art. The performers think about the message they want to transmit, in each of their steps, they train, invent a character or exaggerate a significant aspect of their personality, and at the end the shows are considered, have a sense, are beautiful, eccentric, intelligent funny. It is both a striptease, a play, a choreography.

---

<sup>26</sup> <http://www.hejorama.com/articles/interview-of-the-week-louise-de-ville-5567/>



Figura 14. Autor desconocido. (2012). Cartel de “Betty’s cake”, performance de Louise de Ville.

Los personajes de Louise de Ville exploran el discurso feminista y *queer* encarnando diferentes tipo de mujeres: perfectas amas de casa, prostitutas, mujeres seductoras o masculinas.

Llevó esa noche un número de su espectáculo “Betty Speaks”, en el cual el *burlesque* se mezcla con el teatro. Este *show* está centrado en la figura de una mujer ama de casa que descubre el feminismo mediante Judith Butler y su atracción por las mujeres enamorándose de la fontanera que arregla las cañerías de su casa.



Figura 24. Elaboración propia. (2013). Louise de Ville en el Festival Genderotica.

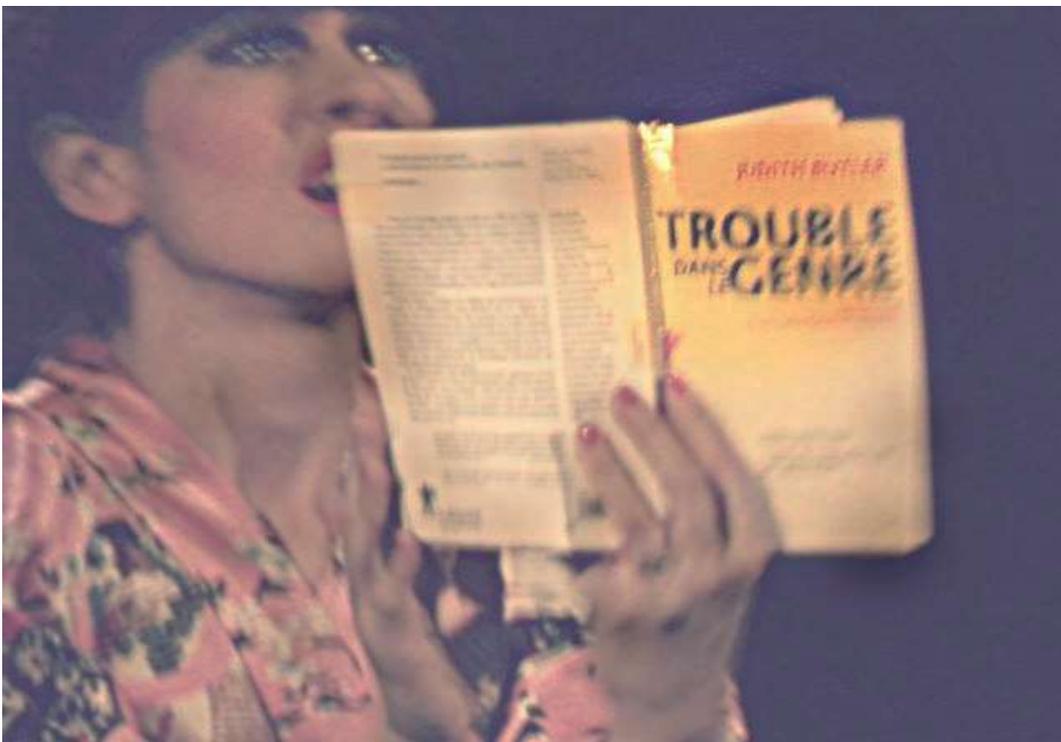


Figura 25. Elaboración propia. (2013). Louise de Ville en el Festival Genderotica.

En la narrativa que Louise construye en sus números, siempre hay una combinación de humor, seducción y contenido teórico feminista. Con sus actuaciones de *burlesque* exagera el estereotipo de seducción femenina hasta llevarlo al artificio, a la vez que trabaja con tópicos sobre la condición femenina.



Figura 15. Elaboración propia. (2013). Louise de Ville y Wendy Delorme en el Festival Genderotica.

En esta ocasión, lleva además un número con otra activista lesbiana, actriz y escritora de una guía sobre sexualidad: Wendy Delorme. Juntas ofrecen al público otro número de *burlesque* en el cual un picnic entre dos amigas, se convierte en un encuentro más íntimo, destabilizando el orden heterosexual que a menudo acompaña los espectáculos de *burlesque*.

Esta incursión en el festival provocó una fuerte conexión y reflexión en torno al concepto de humor asociado especialmente a la *performance* de lo femenino.

Así como en la literatura, los géneros teatrales y escénicos que cultivan el humor

no gozan del mismo prestigio artístico que la tragedia, el drama y la épica. Aun así, el humor es potencialmente una herramienta de transgresión, ya que trabaja con y presenta una distorsión del orden establecido. Puede tratarse de orden político, social, de género y en general de estructuras que normalmente son fijas y respetadas. Podríamos decir que el humor es *queer*, pero es también un arma de doble filo. Tal como advierte Itziar Ziga (2013):

Puede ejercerse como castigo en contra de lo diferente y de lo nuevo (a servicio de la moral de un sistema cultural), o como forma de insurrección y provocación. En este último uso, el humor es una potente herramienta política para la subversión de discursos monolíticos dominantes, máxime si tenemos en cuenta su carácter directo en el proceso de comunicación y la variedad de sus fórmulas. (Ziga, 2013, p.38)

El humor tiene, en general, como referentes miedos, preocupaciones y vergüenzas. La especialista en *clown* y narración oral Virginia Imaz (2005), afirma que sin referentes no hay humor: lo que provoca la risa es la distorsión, la hipérbole de un referente, que puede sernos más o menos cercano. Es por esto que cada cultura tiene su humor particular, así como varía lo que causa gracia dependiendo de factores como edad o género: jóvenes y mayores, mujeres y hombres, no siempre pueden reírse de lo mismo.

Siguiendo a esta misma autora, la tendencia a disfrutar de las preocupaciones y del sufrimiento es culturalmente asociada a las mujeres y a lo femenino y esto es la consecuencia inevitable de una profunda discriminación de género. Los referentes culturales de las mujeres, tradicionalmente, están íntimamente relacionados con el ámbito privado: el cuidado, las emociones, lo doméstico.

Estos aspectos tienen socialmente menos valor que los referentes masculinos, estrechamente relacionados con lo público: la guerra, la política, los deportes,... Tal como afirma Imaz (2005):

Es cierto que las mujeres hemos sido, al igual que en otros menesteres, más a menudo objetos que sujetos del hecho humorístico. Esto es, hemos sido, seguimos siéndolo, tema para reír de las diferentes comunidades humanas, junto con otros colectivos de diferentes, excluidos, minorías, etc. Y también hemos sido receptoras de los mensajes humorísticos. Hemos aprendido de qué reír y dónde y cuándo hacerlo, siempre de una forma discreta y tapándonos la boca con la mano, para mantener en todo momento la compostura social. (Imaz, 2005, p.1)

Para reírse de algo, para hacer humor (sátira, ironía), ese algo tiene antes que ser considerado importante: tiene que ser un drama para ser desdramatizado.

Si las mujeres históricamente casi nunca han conseguido reconocer la importancia de las actividades que se les asignaron como naturales, “es obvio que será complicado poder hacer humor sobre ellas mismas”, “las mujeres como creadoras de humor son un fenómeno algo menos habitual o, cuando menos, peor valorado y documentado históricamente” (Imaz, 2005, p.1) y la risa y el sexo han sido especialmente prohibidos a las mujeres como vías y expresiones de placer.

Al margen de cuál pueda ser el origen de esta caricaturización de lo femenino y de las mujeres, me parece importante preguntarse qué efecto tiene en el público y con qué finalidad se siguen usando ciertos referentes femeninos tradicionales.

Personalmente, veo el *drag* como un dispositivo que permite experimentar y encarnar otras identidades, desplazar la subjetividad de una misma para investigar más allá de los límites del cuerpo con el cual vivimos cotidianamente.

Al mismo tiempo, si pienso en una *performance drag*, *faux* o de *burlesque*, me surgen algunas preguntas.

¿Sirven solo para entretenerse o puede activarse alguna reflexión, algún aprendizaje?

Según la misma Butler (2002) parece que el *drag* es un recurso con cierta ambivalencia. Por una parte su estructura imitativa hace visible el carácter construido de los géneros, pero por otra la puesta en escena irónica o celebrativa de los mismos, puede inducir a reafirmar la feminidad y la masculinidad. Lo mismo ocurre con las *performances faux* y de *burlesque*.

Es posible aprender y reflexionar, en mi opinión, si la *performance* en sí, tiene una base teórica feminista o si el espectador, tiene esa misma base teórica que le haga reflexionar sobre lo que está viendo. Es decir, si una persona no está acostumbrada a cuestionarse los roles de género, el significado de masculino/femenino y la existencia o representación de otras identidades a parte de las que se suelen nombrar, difícilmente se activará una reflexión y fácilmente se quedará todo en un momento de entretenimiento.

Si el o la performer declara sus intenciones, si hay un contexto que hace sus intenciones evidentes (por ejemplo como ocurrió en el festival *Genderotica*), el espectador sabrá en algún momento que lo que está viendo tiene un significado que no es únicamente humorístico, sino que se está usando el humor como herramienta de subversión para romper esquemas y para cuestionar el orden de género preestablecido.

Mi sensación es que el taller *Genderhac-king* y el festival *Genderotica* tienen en común que quienes acudieron a estas actividades, en su gran mayoría, tenían un cierto conocimiento previo sobre los feminismos y el concepto de género como algo socialmente construido. Estas actividades pueden servir para ampliar esos conocimientos e incluso para disfrutar de esos saberes. Sin embargo no puedo evitar hacerme dos preguntas más.

¿Cómo perciben estas actividades las personas que no tienen nociones feministas y de estudios de género? ¿Y cómo sería posible llegar a esas personas, si es que tienen interés en estos temas?

A mi vuelta de Roma pasaron dos cosas importantes. Por un lado, estas preguntas y reflexiones hicieron que empezase a pensar cómo estructurar un taller sobre deconstrucción de los roles de género, con la intención de llegar a un público lo más variado posible. Deseaba despertar el interés de personas que normalmente no se cuestionan su feminidad o masculinidad.

Por otro lado, me enamoré. Y este amor se entrecruzaría con el desarrollo del trabajo de campo.

## 1.4 Compendio

Este capítulo pone en diálogo dos importantes e iniciales momentos de la investigación, con elementos teóricos que sirven como base para que la misma pueda ocurrir y pueda ver la luz desde una óptica *queer*, en continua relación con cuerpo y discurso.

Estos dos momentos, que considero como los ladrillos y el punto de partida de esta tesis, son el taller *Genderhac-king* y el festival *Genderotica*.

El primero me permite explorar el *drag*, su historia, su práctica y las aportaciones de Judith Butler acerca del *drag* como posible y a la vez problemático dispositivo cultural de subversión del género.

El segundo, en cambio, me brinda la posibilidad de explorar la variante *faux* en comparación con el *drag* canónico, además de entrever paralelismos entre *drag* y *burlesque*, vistos como espectáculos de hipérbole, celebración y crítica de los roles de género.

Partiendo de estas premisas y de estas experiencias vividas, articulo la tesis en torno a la idea del género como construcción social. No como una mentira, sino como una verdad construida en el tiempo gracias a agentes sociales y humanos, que puede ser deconstruida y reconstruida con nuevos significados.

En torno a la posibilidad de generar nuevos significados, empieza a asomarse la pregunta de la investigación: ¿qué herramientas se pueden usar para deconstruir los roles de género?



## **2. Marco teórico**

Tratando temas de género e identidad, cuestionando el concepto normativo de feminidad y masculinidad y poniendo en duda que los roles del género sean algo fijo y siempre perfectamente definido, decido utilizar como fundamento teórico de esta tesis las *Teorías Queer*.

Por otro lado, investigar sobre el fenómeno *drag* y sobre el cuerpo como elemento de trabajo y reflexión, implica adentrarse en el escurridizo mundo de la *performance*, forma artística con tantas definiciones como artistas que la practican. Los *Estudios sobre Performance* han sido otra rama teórica útil para mi recorrido.

La *Pedagogía Crítica y Feminista* me han facilitado una mayor conciencia a la hora de transitar entre mis *yoes*, me han hecho reflexionar sobre la producción de conocimiento y gracias a ellas me he permitido salir de los circuitos educativos convencionales.

Por último, si bien no menos importante, los *Estudios de la Cultura Visual* ha sido mi acompañante desde el momento en el que las imágenes se convirtieron en uno de los elementos del trabajo de campo.

El conjunto de estos anclajes teóricos es lo que me permite moverme entre términos, definiciones y nociones, y a la vez conseguir que dialoguen con las experiencias prácticas.

Empezaré por el pensamiento *queer*, ya que varias nociones han ido saliendo en el capítulo 1.

## 2.1 Las Teorías *Queer*

Quien empezó a pensar en cómo catalogar las características de nombrar hombre y mujer, podría haber quedado con alguien para pasear, con quien fuera, por la orilla del mar; y disfrutar, en silencio.

Ian Bermudez, 2012

Hay gente que salta directamente de la catequesis al rollito *queer* sin apenas enterarse. Jamás me he autodefinido como *queer*. Ni siquiera sé pronunciar bien la palabra. Pero al menos reconozco lo que significa y me identifico con toda una revolución multiorgánica –y multiorgásmica- de maricas, marimachas, travelos, putas, bolleras, petardas, chaperos, gender fuckers, osas, invertidas, viciosas, precarias,... que sobrevivimos en los márgenes del género, de la clase, de las geografías de lo normal, de las alcantarillas del sexo. Y eso es *queer*, compartir nuestros destierros, nuestra rabia, nuestra lucha y nuestro orgullo de proletarias.

Itziar Ziga, 2012

Raro. Desviado. Abyecto. Monstruo. Marica. Bollera. Travelo.

Todas, y a la vez ninguna, de estas palabras, podrían definir o traducir la palabra inglesa *queer*.

El verbo “*to queer*” en inglés significa desviar, perturbar, transgredir, salir de la norma. Se refiere a lo abyecto, a lo extraño, a lo que está fuera de la norma. A menudo todavía hoy, en el mundo anglosajón, se utiliza como insulto para designar a personas homosexuales y transexuales.

Actualmente existe en los territorios hispanohablantes otra palabra que se puede asociar o incluso podría sustituir el término *queer*: transfeminismo(s). Con más precisión, aparece en las “Jornadas Feministas Estatales” del año 2000 en Córdoba en dos ponencias: “El vestido nuevo de la emperatriz” y “¿Mujer o trans?”.

Siguiendo a Solá (2013) existe un conjunto de grupos que ya afirma que este término es más reconducible al y apropiable desde el castellano. “Algo más tangible, más contextualizado, más local, cargado de potencia y de frescura, y que parece contener una importante fuerza movilizadora” (Solá, 2013, p.19).

Resulta extraño hablar de Teoría *Queer*, sería tal vez más correcto hablar de Teorías *Queer* o explicar que se trata de un cuerpo teórico que aun hoy se encuentra en movimiento y se nutre de aportaciones que vienen de diferentes ámbitos, académicos y no académicos.

Este cuerpo teórico nace en los años ochenta y noventa, por tanto en un momento histórico donde en occidente nos encontramos con una serie de emergencias sociales que provocan el nacimiento de nuevos estudios: no es casual que junto con los estudios *queer*, también nazcan los estudios poscoloniales y los estudios culturales.

Este conjunto de teorías y pensamientos evidencia que los tradicionales estudios de género estaban todavía anclados en los imperativos del pensamiento heterosexista, es decir que se conciben las identidades como algo fijo y se da por asumida la heterosexualidad de las personas.

Con el pensamiento *queer* aparecen nuevas temáticas a discutir, tal como afirma de nuevo Solá (2013):

la cuestión de la construcción de la subjetividad y de la corporalidad, la pornografía y el trabajo sexual, la patologización de la transexualidad, la crítica al feminismo de estado y a los procesos de institucionalización del movimiento LGBT, la ocupación, las luchas contra el sida, las resistencias inmigrantes, la precarización de la vida, la feminización de la pobreza... (es decir un conjunto de inquietudes que amplían y repiensen las clásicas preguntas del feminismo) (Solá, 2013, p.21).

Dando un salto atrás de más de veinte años, es Teresa De Lauretis (1991, p.3-18) quien acuña el término *Teoría Queer*, invitando a una reflexión sobre los discursos gays y lesbianos imperantes, que olvidaban cuestiones de raza, clase, generación y socio-política. Lo que polémicamente propone es entender los géneros como algo plural, no categorizable, dejar espacio para múltiples identidades que viven la sexualidad de una forma abierta y mutable. Según recuerda Preciado (2008, p.82-83), De Lauretis es una de las primeras autoras que examinó el marco epistemológico de los discursos feministas y manifiesta que es fundamental, para la teoría feminista, interrogarse sobre sus prácticas y discursos. Advirtió la autora que el feminismo corría el riesgo de convertirse en un instrumento institucional de control político si se reducía su sujeto a las mujeres, ya que bajo este término hay diferencias de raza, clase, sexualidad, edad, creencias religiosas, corporalidad, etc. También merece una reflexión lo que recuerda Jagose (1996), es decir que De Lauretis pocos años después de acuñar la expresión *Teoría Queer* se distanció de ella, por que el mercado y las instituciones la absorbieron rápidamente.

Según Preciado (2008), para el descentramiento del sujeto “mujer” fueron fundamentales el feminismo negro, postcolonial y musulmán y por otra parte la voz de las trabajadoras sexuales.

No se habla, por tanto, de una perspectiva que insista en dar visibilidad y normalizar la homosexualidad, sino de una propuesta que sostiene que la identidad es construida a través de variados mecanismos sociales y que puede ser maleable, cambiante en el tiempo y en el espacio. Las identidades *queer* no se pueden codificar, pero se habla de comunidades marginales respecto de la heterosexualidad. Como afirma Marla Morris (2005) “el término *queer* comunica más que lesbiana, gay o bisexual. *Queer* es aquella persona marginada por la sexualidad convencional. [...] Ser *queer* no supone ninguna vinculación a ninguna etiqueta ni deseo concreto. El deseo *queer* es inestable”. (Morris, 2005, p.41)

¿Pero por qué nacen las Teorías *Queer*? ¿Cuál es el contexto que las posibilita?

Para rastrear el origen de estas teorías, siguiendo a Vidarte (2005), debemos tener presente que es innegable que la academia y la universidad son las instituciones que se encargan de teorizar y definir conceptos, pero lo *queer* nace en las calles, en los lugares marginales, que pocos quieren mirar. Siempre han existido y siempre existirán lugares y personas que el sistema cataloga en los márgenes de lo normativo, sin embargo no suelen ser ellas las enunciatoras del discurso *queer*. Hoy es posible ver cómo el conocimiento institucional se ha encargado de ordenar este discurso.

La primera paradoja es que la academia, con su masculinidad normativa, se encarga de poner en primer lugar, como base de las Teorías *Queer*, una corriente filosófica que se desarrolla a mediados de los sesenta en Francia gracias a las mentes brillantes de hombres como Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault: el postestructuralismo. (Paco Vidarte, 2005, p.82-83)

Sin embargo es importante decir que la matriz teórica de lo *queer* nace del pensamiento feminista. Después de años de necesario feminismo, el discurso de la diferencia sexual y del esencialismo empieza a quedarse estancado (De Lauretis, 1991). Se critica que el feminismo se centre en el género y que se hable de esencia femenina y masculina como categorías naturales, dadas. Empiezan a entrar en el debate cuestiones como la raza, la clase social y la orientación sexual: las mujeres negras, chicanas, de clase baja, lesbianas, transexuales, quieren ahora voz y visibilidad. Aparecen también los primeros intersexuales (o hermafroditas) que denuncian las prácticas médicas que deciden a priori qué sexo asignar a un bebé que nace intersexuado, es decir con la posibilidad de desarrollar tanto genitales femeninos como masculinos.

Preciado (2003) hace un análisis de la relación entre el postfeminismo y las Teorías *Queer*. Hay una convergencia ya que ambos movimientos implican una revisión crítica de la lucha feminista liberal, heterosexual y de clase media que busca la igualdad del sujeto político mujer con el sujeto político hombre (la normalización).

El postfeminismo entiende que todos los cuerpos son efecto de un conjunto de tecnologías sexuales, apartando la idea de una identidad femenina natural relacionada con rasgos intrínsecos como la sensibilidad y el instinto maternal, entre otros. De acuerdo a Preciado (2003):

Las multitudes *queer* no son post-feministas porque quieran o deseen actuar sin el feminismo. Al contrario, son el resultado de una confrontación reflexiva del feminismo con las diferencias que éste borraba para favorecer un sujeto político “mujer” hegemónico y heterocentrado (p.23).

En lugar de centrarse en la opresión hacia las mujeres (que es lo que históricamente ha hecho el feminismo) se trataría, a través de las Teorías *Queer*, de fijarse en el conjunto de tecnologías de género que influyen el comportamiento de las personas en general, independientemente de su sexo/género.

La Teoría *Queer* no niega la existencia del género, ni de los roles de género. El género y sus roles correspondientes se interpretan como una serie de construcciones sociales, es decir de elementos reales que condicionan fuertemente nuestras vidas. Eso se traduce en afirmar que no tienen un origen biológico. La Teoría *Queer* es antiesencialista, pero no niega la existencia de los géneros. Los critica y su objetivo es desarticular esas construcciones sociales y las realidades de desigualdad que de ellos derivan.

Hay en los escritos de Michel Foucault muchas claves para entender la Teoría *Queer*. En *Historia de la Sexualidad* (1976), el autor concibe el sexo como un producto de tecnologías y conocimientos mediados por mecanismos sociales como pueden ser los medios de comunicación, la medicina y la religión, entre otros. Explica que el dispositivo de la sexualidad del sistema occidental busca la producción de significados y discursos, dejando poco espacio a aquello que no es fácilmente definible a través de una mirada normativa. Lo que trata de transmitir Foucault (1976) es que etiquetarse y autodefinirse entra directamente a dialogar con el sistema de poder social, permitiendo que se pueda diferenciar claramente la norma heterosexual de la antinorma homosexual, bisexual y transexual. Sin embargo no se trata de demonizar el poder, Foucault reconoce que en todo sistema de poder hay fisuras y puntos de fuga, y es de esto que se sirve y en lo que se cimentan las Teorías *Queer*.

Las Teorías *Queer* debilitan e interrogan a ese conjunto de conceptos que intentan definir la identidad de género y sus roles, la sexualidad y la afectividad. Además de esto, establecen a menudo alianzas con otros grupos socialmente oprimidos, recurso que sirve para ampliar el poder destructor de este paradigma.

Sin embargo, como señala Preciado (2008) el término *queer* ha sufrido cierta mercantilización y ha perdido parte de su potencial. Actualmente se corre el riesgo de que se convierta en una etiqueta más, en una palabra exclusiva y excluyente. Siguiendo a la autora, tal vez se podría entender lo *queer* como una fase de un amplio proceso crítico hacia la sociedad occidental que todavía no se sabe qué formas tomará.

### 2.1.1 La identidad

Los estereotipos son atajos mentales sobre una realidad desconocida que tiene que ser ampliada para aceptar la variedad interpersonal.

Aitzol Araneta

Como recuerda Platero (2014, p.41-68), en las culturas occidentales hay, incluso antes del nacimiento, grandes expectativas sobre los roles que desempeñarán niños y niñas, que convertidos en adultos, no se librarán de ellas.

Para que haya un rol de género, es necesaria una identidad de género, algo que se establece incluso antes de que nazca un bebé, a través de ecografías, de acuerdo a su anatomía genital. El bebé, cuando crezca, podrá reconocerse o no en esa identidad. Al mismo tiempo, podrá tal vez reconocerse en esa identidad asignada, pero no con los roles que a ella le corresponden socialmente.

La identidad no se forma en un momento exacto del desarrollo humano, sino que es un devenir. Es un largo y complejo proceso que, en palabras de Platero (2014):

engloba cómo sentimos las cosas que nos pasan, que pueden ir desde si estamos conformando y reafirmando, o no, las expectativas sobre nuestro comportamiento, que se basan en qué atribución hacemos a las categorías mujer y hombre. Puede incluir no sentirse dentro de ninguna de estas dos categorías (mujer/hombre) o sentir la identidad de género opuesta a la señalada. También puede implicar tener actitudes y roles sociales determinados, vestirse con prendas y presentarse socialmente de forma ocasional o permanente de un género distinto al asignado, o vivir todo el tiempo en el género elegido. Puede incluir la modificación corporal, o no, a través de hormonas, cirugías menores o mayores. Y puede que se haga a veces o puede que sea un viaje de transición que dura

toda tu vida (Platero, 2014, p.68).

Una identidad *queer* se despreocupa de respetar las fronteras fijadas para preservar categorías esencialistas. Es una identidad que entiende que el exterior de una persona no determina forzosamente su interior.

Se entiende que la masculinidad y la feminidad son nociones construidas socialmente, que hemos ido heredando hasta crear unos modelos casi inalcanzables. Ser hombre o ser mujer, desde un punto de vista *queer*, te deja la libertad de ser lo que quieras ser, de apropiarte de lo femenino y a la vez de lo masculino.

Por otra parte, las identidades transgénero cobran visibilidad en la cultura *queer*, así como la intersexualidad, el travestismo, la androginia, los *drag king*, las *drag queens* etc. No hay una obligación en encajar en el binomio mujer-hombre, hay amplios matices que engloban otras identidades. Es por esto que desde lo *queer* se lucha por la depatologización de las identidades transexuales.

Desde el pensamiento *queer* hay cierta crítica hacia lo que se denomina *trans-normatividad*. La transexualidad puede ser vivida de muchas formas y cada persona transexual tiene su historia y recorrido. Entre estas historias y recorridos están aquellos que muestran cómo es posible hacer un tránsito hacia otra identidad y ser perfectamente creíble en el cuerpo de un género que no es el que se asignó al nacer. Esto es posible gracias a la cirugía plástica y gracias a un profundo aprendizaje de imitación que muchos y muchas son capaces de hacer (conscientemente o no) cuando deciden hacer el cambio de género.

Este tipo de transexualidad se ajusta a los parámetros médicos, psiquiátricos, endocrinológicos y quirúrgicos que regulan oficialmente las transiciones. Y suele ser la más

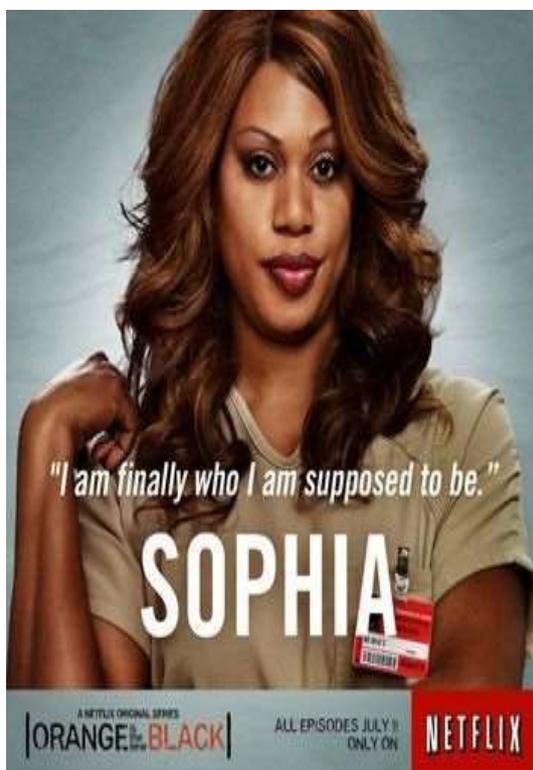


Figura 27. Autor desconocido. (2016). Cartel de la serie "Orange is the new black".

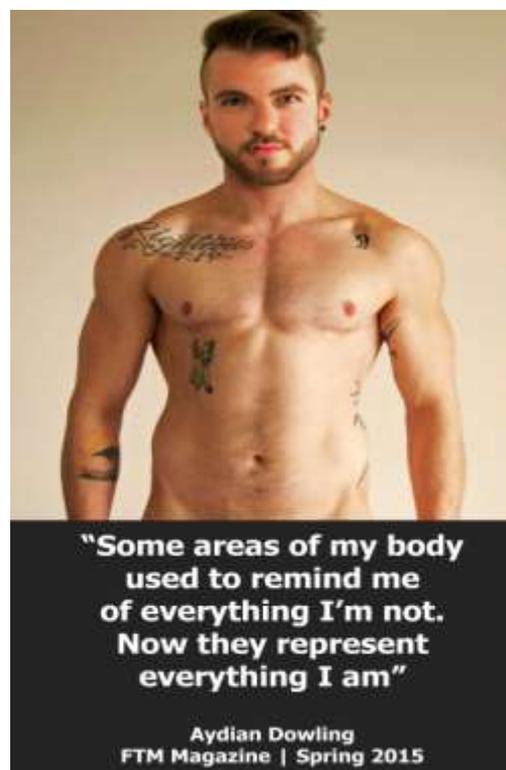


Figura 28. Autor desconocido. (2015). Foto del reportaje en la revista FTM Magazine.

aceptada socialmente, es la que se está integrando en nuestra cultura visual. Usaré dos iconos *mainstream* para ejemplificarlo. Pensemos en el personaje de Sophia Burset en la serie "Orange is the new black" o en el modelo Aydian Dowling.

Sus transexualidades son fundamentales si pensamos en la visibilidad *trans*, pero al mismo tiempo dejan de lado otras formas de vivir la transexualidad que se alejan de lo normativo. Hay personas *trans* que no están interesadas en parecerse tanto al género contrario al que se les asignó al nacer, las hay que se hormonan sin operarse, las hay que se operan a medias. En los movimientos *queer*, lo *trans* se trata de vivir problematizando la feminidad y la masculinidad

tradicionales.

La identidad de género se produce durante la ejecución de actos, es performativa, fracturada, corporal y en relación con el espacio (Butler, 2002; Haraway, 1995; Sedgwick, 2003).

Sobre estas bases también se está difundiendo la idea del *gender-fluid*, otra etiqueta para identificar aquellas personas que entienden su género como algo fluido, una mezcla de masculino y de femenino e incluso la posibilidad de sentirse en ocasiones hombre y en otras mujer. De nuevo, la cultura *mainstream* se empapa de las teorías (¿o las teorías se empapan de la cultura *mainstream*?). La *dj* y actriz Ruby Rose y Jaden Smith (hijo del actor Will Smith) se identifican con el *gender-fluid*, algo que expresan también a través de su estética.



Figura 29. Lowndes, G. (2015) Ruby Rose at Wild Honey Studios in Los Angeles.



Figura 16. Autor desconocido. (2015). Jaden Smith con falda.

### 2.1.2 La sexualidad

En la primavera de 2015 compartí con el profesor Fernando Hernández una clase de grado de la asignatura de estudios de género de la carrera de Bellas Artes. Tenía que hacer una introducción a las Teorías *Queer*. Empecé a hablar de la deconstrucción de la identidad de género, para hablar después de la deconstrucción de la orientación sexual, del deseo.

Traté de hacerles entender que la heterosexualidad, además de una orientación como cualquier otra, es parte de un sistema de género opresor, que en las teorías feministas se denomina *heteronormatividad*. No quería demonizarla, simplemente hacer visible que, a menudo, gracias a ella se perpetúan muchas desigualdades entre hombres y mujeres. Es más, gracias a las aportaciones de Wittig (2006), se entiende que el sistema heteronormativo trata de imponer la heterosexualidad y presentarla como necesaria para el funcionamiento de la sociedad, a través de diversos mecanismos sociales (medicina, educación, etc). La autora subraya que este sistema genera opresión no solamente hacia las mujeres, sino hacia cualquier sujeto que no represente la masculinidad normativa. De este modo mujeres, lesbianas, homosexuales, transexuales y otras identidades, quedan enmarcadas en la opresión de la heteronormatividad. Me parece importante esta aportación teórica porque rompe con la idea de que el sujeto político del feminismo sean solo las mujeres y porque obligó al movimiento feminista a hacerse preguntas que todavía hoy no están del todo resueltas y crean fracturas y tensiones entre las diferentes ramas que se han ido formando dentro del feminismo.

Explicué al grupo que, desde el pensamiento *queer*, se entiende que la sexualidad es cambiante, variable. Si se cuestionan las identidades de género, será inevitable que caigan las etiquetas que regulan nuestro deseo. También hablamos, por tanto, de homosexualidad, bisexualidad, pansexualidad y asexualidad.

Así como se establece una crítica hacia la heteronormatividad, es posible hacerlo también hacia la *homonormatividad*, una construcción social que puede ser entendida como la normalización de prácticas, estéticas, cuerpos y estilos de vida por parte de hombres gays que generan relaciones de poder y verticalidad dentro de las comunidades LGTBI (Duggan, 2002).

Pero también, en línea con Engel (2004), la homonormatividad provoca la pérdida de la homosexualidad como espacio de disidencia sexual. Contribuye a la jerarquización de las sexualidades porque se construye como única alternativa a la heteronormalización, dejando de lado la bisexualidad, la pansexualidad, la asexualidad y cualquier otra forma de orientación del deseo que no se pueda etiquetar. Es una forma de vivir la homosexualidad acrítica con el concepto de



Figura 31. Autor desconocido. (2011). Cartel del Festival Circuit.

género, esencializa lo femenino y lo masculino en lugar de buscar pluralizar sus significados, acoge el concepto de pareja y de familia sin problematizarlos. De esta manera no se fractura la subordinación de la homosexualidad con respecto a la heterosexualidad, ya que parece que la primera copia la segunda. La homosexualidad sigue siendo subalterna.

Hablar de deseo implica también hablar de prácticas sexuales normativas y no normativas. En palabras de Susana López Penedo (2008, p.25) la categoría de sexualidad es interesante en tanto en cuanto su análisis permite dejar al descubierto que las prácticas sexuales no surgen de la nada, son producto de procesos históricos y de contextos sociales determinados.

Les conté que en la escena *queer* de Barcelona la subversión de la norma sexual se basaba principalmente en prácticas BDSM<sup>27</sup> y en la postpornografía<sup>28</sup>. Una chica levantó la mano para preguntarme si, dado que para lo *queer* toda forma de sexualidad es válida, lo era también la zoofilia. No pude evitar sonreír delante de lo que interpreté como una provocación. Dediqué unos minutos a la idea del consenso, de relaciones consensuadas. Cualquiera que sea el tipo de práctica sexual que proponga lo *queer*, se parte de una base de consenso, de individuos conscientes de lo que van a hacer en todo momento. A falta de consenso, nos encontramos frente a la violencia, hablemos en clave *queer* o no.

Esta pregunta me hizo pensar en cómo se lee el pensamiento *queer*, en el amplio margen de dudas e interpretaciones que deja esta forma de entender el género y la sexualidad. Una potente herramienta de análisis y deconstrucción del sistema patriarcal, a la vez que una posible forma de construir nuevas formas de relacionarse y de interpretarse a una misma, se puede convertir en un enorme ovillo de hilos sueltos.

Beatriz Preciado escribe en 2002 *Manifiesto Contra-sexual*, libro en el cual hace un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, cuyas performatividades normativas se han inscrito en los cuerpos de hombres y mujeres como si fueran verdades biológicas indiscutibles. Según la autora (2002):

La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad.

Define la sexualidad como tecnología y considera que los diferentes elementos del

---

<sup>27</sup> Bondage, Dominación, Sadismo, Masoquismo.

<sup>28</sup> Revisión crítica de las mecánicas de la pornografía convencional y reelaboración de sus contenidos y estéticas. En el postporno adquieren visibilidad cuerpos y prácticas sexuales no normativas.

sistema sexo/género denominados hombre, mujer, homosexual, heterosexual, transexual, así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos...(Preciado, 2002, p.19)

Una vez que se desvela el carácter construido de la sexualidad, se llega a la creación y búsqueda de otras formas de relacionarse sexualmente. Y este es uno de los aspectos del pensamiento y la práctica *queer* que me genera dudas y preguntas. No sobre el tipo de prácticas que se hacen habituales entre los que se definen *queer*, sino sobre el hecho de que estas prácticas difundidas con el fin de subvertir la norma, se convierten justamente en otra norma. Se transforman en lo común, en lo correcto, en cierto modo son prácticas normativas que se hacen dentro de un contexto, un microuniverso. Un sistema paralelo al hegemónico, crítico con lo normativo, destructor por definición, termina estableciendo nuevas normas, nuevas performatividades y quien no encaja en ellas, está excluido del sistema *queer*.

### **2.1.3 La afectividad**

En la sociedad occidental, la reina de la afectividad es la pareja, que posiblemente dará lugar a una familia.

Pareja y familia se consideran instituciones sociales, el sistema heteronormativo y patriarcal se ha encargado de definir las, delimitarlas y convertirlas en las bases para el desarrollo de la sociedad.

Poco a poco, gracias a la lucha de los movimientos LGTBI, también se han regulado jurídicamente las parejas homosexuales gracias al matrimonio homosexual y las familias homoparentales, consiguiendo a la vez dos cosas: cierta normalización e integración de la homosexualidad para aquellos que comulgan con estas formas de vivir el amor y cierta marginalización y exclusión de aquellas personas que viven sus relaciones de forma diferente. En palabras de Halberstam (2012):

Marriage pits the family and the couple against everyone else; alternative intimacies stretch connections between people and across neighborhoods like invisible webs, and they bind us to one another in ways that foster communication, responsibility, and generosity. If we are really committed to making life better for as many people as possible, then we should consider replacing marriage with wider units of connection and relation (Halberstam, 2012, p.179).

El autor pone en evidencia que el matrimonio como institución celebra la pareja y la familia, a la vez que pone en un segundo plano con un valor inferior, otras formas de quererse y de cuidarse. Retomando sus preguntas:

Why not work on other forms of legal recognition than marriage, forms that allow for conventional and unusual household arrangements? Why invest only in long-term, permanent attachments? Why not think beyond marriage, especially at this moment when marriage is a floundering institution even for heterosexuals? In other words, how in the world did we end up with a gay agenda that seeks marriage equality when the world is going to hell in a handbag and what we really need is complete and utter social transformation? (Halberstam, 2012, p.184)

Son preguntas que comparto, sin embargo me pregunto si la teoría siempre se puede aplicar a la vida real. En una sociedad que regala derechos a quienes se casan, si necesitas esos derechos, terminarás casándote. Renunciar al matrimonio, lamentablemente, implica renunciar a determinados derechos. Aunque tengamos herramientas de subversión, estamos dialogando con un sistema que regula nuestras vidas. Prescindir totalmente del sistema tiene consecuencias que no son fáciles de asumir.

El matrimonio es una institución que genera cierta exclusión y, aun así, puede llegar a ser necesaria. Las discriminaciones y las circunstancias que cada una vive, pueden llevar a ejercer derechos que desde el punto de vista *queer* son anodinos. Las luchas LGTBI en muchos contextos no están pidiendo un cambio radical a la sociedad, no están haciendo una revolución que haga saltar por los aires todo un sistema. Están tratando de conseguir leyes que les den derechos, están apuntando a la visibilidad y a la normalización por que la situación de discriminación es insostenible.

De la misma forma, las luchas identitarias de las mujeres siguen siendo necesarias en muchísimos contextos y lugares. Dinamitar la idea de mujer, hacerla *queer*, es complicado cuando faltan derechos para las mujeres.

¿Son inútiles estas luchas desde un punto de vista *queer*? Tal vez sí, pero entonces ¿hasta qué punto es posible vivir de manera *queer*? Cada contexto que conozco me da una respuesta diferente.

Así y todo, al margen de los diálogos con las instituciones, existen otras formas de relación y de crear familias. En algunos círculos feministas, por ejemplo, se empieza a hablar de *honor* en lugar de amor. Esa hache inicial quiere hacer visible la diferencia entre el amor romántico y las muchas variantes que existen de construir relaciones. En el libro “(h)amor<sup>1</sup>” autoras como

Brigitte Vasallo, Coral Herrera Gómez y Miguel Vagalume, hablan de no-monogamia, asexualidad, agamia, anarquía relacional y poliamor. Como recuerda Vasallo (2015):

Bajo la denominación genérica de relaciones no-monógamas se están dando y pensando diversas maneras de relacionarse sexo-afectivamente, formas que están en construcción, en conceptualización y en proceso de puesta en común con todos sus matices. Algunas de estas formas no aspiran a convertirse en un nuevo sistema que sustituya al sistema monógamo imperante, sino a abrir espacio para construcciones personales y disidentes, críticas con todos los ejes opresores que se unen y convergen en nuestra vida emocional. No buscamos modelos, sino compartir referentes y propuestas. (Vasallo, 2015, p.11)

Se trata, por tanto, de formas de relación que se alejan de los dañinos estereotipos del amor romántico, es decir de una visión idealizada de las relaciones amorosas: la media naranja, la predestinación, la exclusividad, el matrimonio, la convivencia, el amor que lo puede todo, la pasión eterna, la fidelidad, los celos, etc.

Por otra parte, regresando a Foucault, está su interés y su aportación sobre la amistad. Aunque no sea un teórico *queer*, su pensamiento fue una de las claves para la articulación de las Teorías *Queer*. En una entrevista dirigida por B. Gallagher y A. Wilson en Toronto en junio de 1982 y después traducida y publicada en español en 1999, el filósofo habla de su interés por la amistad, una relación social con cierto margen de libertad que permite a las personas experimentar intensos vínculos afectivos. Para Foucault representa la posibilidad de crear redes de apoyo, afecto, solidaridad y cuidado que escapan al control de las instituciones sociales (ejército, escuelas, burocracia, etc) y que pueden prescindir de la idea tradicional de pareja y familia.

Volviendo a nuestros tiempos, los teóricos de referencia de las Teorías *Queer* son muchos y variados. Leí a Lee Edelman siendo ya madre.

El autor aboga por la no reproducción, por la renuncia a tener niños y niñas. La esencia de lo *queer* para Edelman reside en la renuncia al futuro, ya que no sería más que una mera repetición de todos los errores que la humanidad ya ha cometido (Edelman, 2014, p. 57).

La sexualidad de todo aquel sujeto que se defina *queer* (gays, lesbianas, transexuales, transgénero, etc), es aquella que no se regenera ni genera vida, su centralidad es el goce (Edelman, 2014,

p.83). Por ello los *queer*, según Edelman, son los sujetos perfectos para esta renuncia al futuro, son *sinthomosexuales*. Acuñando esta nueva palabra el autor se refiere a lo que él mismo llama inhumanidad:

Al romper nuestra seguridad en el futuro, el *sinthomosexual*, ni mártir ni impulsor del martirio por el bien de una causa, renuncia a todas las causas, a toda acción social, a toda responsabilidad de un mejor mañana o de la perfección de las formas sociales. (Edelman, 2014, p.159-160)



Figura 32. Elaboración propia. (2016). Ruben y Edelman.

El lector se podrá imaginar que resulta extraño leer un libro con este contenido teniendo un niño pequeño merodeando por casa.

La maternidad es otro de los vínculos relacionales en torno a los cuales hay muchos estereotipos. El 3 de agosto de 2015 me convertí en madre de un niño, sin haberlo parido. El trabajo del embarazo y el parto los hizo mi pareja. Lo que siento cada día, desde que hicimos la inseminación artificial, es lo que describen los libros sobre el vínculo materno-filial, sin haber llevado a ningún niño en mi vientre. La biología tiene su poder, pero hay otros aspectos que, en mi opinión, también lo tienen.



Figura 17. Loaiza, R. (2014). Profanity pop.

En este sentido María Llopis (2015) argumenta:

La maternidad es mucho más que maternidad biológica. Hay un montón de personas viviendo la maternidad de una forma plural, más allá de las limitaciones que impone la construcción social del género. Más allá de las limitaciones de una sociedad heteronormativa, más allá de las limitaciones de la sexualidad coitocentrista. Más allá de cómo el patriarcado capitalista ignora los cuidados, que son la base de la supervivencia de la sociedad. (Llopis, 2015, p.19)

El cuidado es una tarea tradicionalmente asignada a las mujeres y está estrechamente relacionado con la crianza de una criatura. Hacer *queer* el cuidado, la maternidad e incluso el

embarazo, podría significar un nuevo reparto de roles y tareas para hombres y mujeres, así como para otras identidades.

En el libro “Maternidades subversivas”, María Llopis (2015) tal vez ya empieza a mostrar lo *queer* que puede ser la maternidad y entrevista a muchas personas que viven esta experiencia de una forma que socialmente se consideraría atípica. Se habla de crianza compartida, de madres insoportables e incapaces, del parto como experiencia extática, paternidad y maternidad transexual, *queer* e intersex, trabajadoras sexuales que no ocultan su maternidad y mucho más.

La vastitud de contenidos dentro de las Teorías *Queer* me hace reflexionar sobre qué uso de ellas se puede hacer. ¿Hay una forma de vivir *queer*? ¿Muchas formas tal vez? ¿Qué es para mí lo *queer* llegados a este punto?

Una herramienta de análisis y deconstrucción del sistema patriarcal. Un recurso para entender cómo se construyen los géneros y las sexualidades.

Algo que no debería convertirse en una etiqueta más, que no debería generar exclusiones, sino apertura.

Una utopía. Ese tipo de utopía con la cual me imagino un mundo mejor, con menos etiquetas, menos discriminaciones, otras formas de relacionarse y quererse.

#### **2.1.4 Acercamientos críticos a lo *queer***

Es relevante también recordar que en torno a lo *queer* se establecen una serie de críticas que, en parte, desvelan lo sencillo que es malentender o simplificar este cuerpo teórico-práctico de saberes y reflexiones.

Una de las críticas se articula desde sectores institucionales e institucionalizados de los movimientos feministas. Les da voz, entre otras, la filósofa Amelia Valcárcel, que tiende a traducir la Teoría *Queer* como una vanguardia que centra su debate en el deseo y en la construcción social del mismo. Según Valcárcel (2013), no se puede perder de vista que el feminismo tiene unas urgencias mucho mayores que tienen que ver con garantizar toda una serie de derechos básicos y fundamentales a millones de mujeres que no gozan de ellos, hablemos del contexto occidental o de otros<sup>29</sup>. Puesto que esta afirmación es certera y que el contexto general, manteniendo las palabras de la filósofa, de las mujeres es cuando menos problemático, se hace igualmente complejo dejar de reflexionar sobre algunas cuestiones.

La primera sería el cómo se ha entendido, leído e interpretado el pensamiento *queer*. Lo *queer* no se separa del feminismo, nace de las reflexiones que hubo dentro del movimiento. Surge porque el sujeto político "mujer" se problematiza, se amplía, se escuchan voces de mujeres negras, lesbianas, inmigrantes, transexuales, pobres. Sujetos femeninos, precarios, mujeres que no se podían identificar con el concepto normativo y hegemónico de "mujer" (Preciado, 2003, 2008).

Otra cuestión sería, una vez que se entiende que lo *queer* se asoma a muchas formas de normatividad para cuestionarlas, no olvidar que esa idea de mujer, esa categoría que estaba defendiendo y defiende aun hoy el feminismo, sigue estando presente. No se trata de eliminar las políticas a favor de las mujeres, sino de ampliar y repensar con otra perspectiva las preguntas clásicas del feminismo: los procesos de institucionalización de ciertos discursos feministas y del movimiento LGBT, los protocolos oficiales sobre la transexualidad y el trabajo

---

<sup>29</sup> Amelia Valcárcel sobre lo *queer*: <http://nuriavarela.com/amelia-valcarcel-responde-sobre-la-teoria-queer/>

sexual, por ejemplo (Solà, 2013). ¿Cómo es posible entonces reducir lo *queer* a un debate en torno al deseo?

En junio de 2015, en Buenos Aires (Argentina), el MALBA y el CCEBA<sup>30</sup> organizan dos conferencias en las que Paul Preciado (ex Beatriz y eminente teórico *queer*), habla de postpornografía y expone las ideas de sus célebres libros, *Manifiesto Contrasexual* (2002) y *Testo Yonki* (2008). Desde la revista *Anfibia*, se articula una crítica a su manera de comunicar, recibida como un monólogo, una forma de hablar *a* la audiencia y no *con* la audiencia. Una manera que se reconoce como androcéntrica y patriarcal, características de un sistema que Preciado, en sus textos, critica duramente. En línea con estas reflexiones, vuelve una mirada crítica al pensamiento *queer*:

(...) hay muchas personas que compartimos que el feminismo no es singular, que su sujeto político no es “las mujeres” como a priori esencial, es un sujeto ex-céntrico, en cada coyuntura da cuenta de un proceso histórico. Una cosa es decir que “no solo las mujeres” son el sujeto del feminismo y otra hacer de cuenta que las mujeres no existen y no forman parte de él.

(Grupo de Lecturas críticas en Feminismo y Filosofía, 2015)

Otra voz que llega desde América Latina en torno a las posibilidades *queer* e invita a una reflexión sobre los contextos en los cuales se trata de aplicar esta teoría, es la de Francesca Gargallo (2009), que en un principio se muestra escéptica sobre una relevante presencia *queer* en contextos latinoamericanos. Pero como ella misma aclara:

---

<sup>30</sup> Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Centro cultural español en Buenos Aires

[...] la existencia de pequeños grupos como Cu (culo) en Bahía, de jóvenes lesbianas de barrios de la ciudad de México, y de círculoslésbicos radicales en San Paulo y Buenos Aires debe ser valorada. Asimismo, existen expresiones teóricas y prácticas de una posición radicalmente rebelde a la identidad de género en algunas feministas: la dominicana Yuderkis Espinosa, que en la década de 1990 pensó performativamente la identidad; o la brasileña Guacira López Louro, que resiste el mundo afirmándose *queer* porque lo entiende como el lugar del no lugar; o la física argentina fundadora de la revista barrullera: una tromba lesbiana feminista que, con su pelo parado y sus camisetas sin mangas, construye durante sus clases paralelos entre la verdad científica y la imposición de género; o la costarricense Susana Aguilar que inicio su búsqueda de una identidad *queer* en la literatura y termino afirmando que el rechazo feminista a lo *queer* es un problema etario [...] (Gargallo, 2009, p.94)

Según Gargallo (2009), lo *queer* se expresa a través de pequeños grupos que se cuestionan constantemente, pero también se usa erróneamente como término de reemplazo para las comunidades LGBT, de hecho la autora lo encuentra

en documentos de algo que llamaría irrespetuosamente el feminismo atontado de las agendas internacionales, y donde no hay asomo de una crítica lúdica a todas sus identidades, sino un conjunto muy correcto de deberes seres de los hombres homosexuales, las lesbianas, las y los bisexuales, las transgenero, travestis y transexuales, disfrazando con ello un deseo enorme que todas y todos fueran asexuales. (Gargallo, 2009, p.95)

Una de las dudas que expresa es "si es realmente posible una crítica desestabilizadora a las concepciones de identidad, ahí donde las identidades americanas están en debate y son parte

de la búsqueda del propio ser en contraposición con el racismo, la exclusión, la negación y la explotación material". (p.95)

Gargallo (2009) encuentra interesante el intento de desnaturalización de los géneros y las identidades, así como la crítica a la institucionalización del movimiento gay, pero “*queer* en América Latina se utiliza para hablar de sexos raritos en un clima de términos bonitos, donde no hay putas, ni maricones ni tortilleras, sino de todo un poco sin pornografía y con un mercado turístico, antrístico y hotelero que paga impuestos y no se toma las calles”. (Gargallo, 2009, p.98)

Por otra parte, Sheila Jeffreys en 2003 escribe el libro "*Unpacking queer politics*" y articula su crítica al pensamiento *queer* partiendo de la idea de que las lesbianas y los gays no tienen los mismos intereses políticos, por lo que no pueden ser uniformados por las políticas *queer*. En lo que concierne la concepción *queer* y butleriana de los roles de género, se muestra también crítica y declara:

Resistance to essentialist understandings of gender has been fundamental to feminism since the late 1960s. But this resistance has usually been expressed in more straightforward language and in a more liberatory form, as in the need to eliminate gender rather than play with it. (Jeffreys, 2003, p. 39-40)

A pesar de reconocer que el feminismo se niega a entender los géneros de manera esencialista, según la autora, solo hay dos géneros, el masculino-dominante y el femenino-sumiso:

There can only be ways of expressing dominance and submission by other than the usual actors. The genders remain two. The *queer* approach which celebrates the ‘*Performance*’ of gender and its diversity necessarily maintains the two genders in

circulation. Rather than eliminating dominant and submissive behaviours, it reproduces them. (p.44)

En su interpretación de lo *queer*, por mucho que haya una variedad de expresiones del género, siempre está circulando la idea binaria del género.

Esta misma autora nombra en su obra al sociólogo Stephen O. Murray (2002), quien critica lo *queer* por quedarse en una fascinación intelectual muy lejana de la lucha real que es necesaria para cambiar el mundo.

Otra crítica frecuente a lo *queer* es que la categorización de conceptos como el género ha sido en el pasado y sigue siendo un recurso importante para entender los contextos en los cuales nos movemos y vivimos. Sin poder nombrar los fenómenos y las ideas, sería complicado entendernos. Ponerle nombre a las diferencias sociales es, todavía hoy, necesario para poder luchar en contra de las desigualdades. Las etiquetas con las que se pelea el pensamiento *queer* (gay, lesbiana, mujer, hombre, negra, etc) han permitido que muchas personas reflexionen sobre las razones de su opresión. (Cohen y Nyong'o, 2011)

Estas misma autoras se preguntan si no considerar estas diferencias va a lograr que realmente desaparezcan y por otra parte, argumentan que lo *queer* presenta el problema de la sostenibilidad. Para poder aplicarlo en la vida cotidiana y de forma duradera, necesitaríamos una estabilidad económica y social que se traduce en no tener miedo de perder el empleo si salimos de la norma social y en ser entendidas por nuestro entorno, cosa que no es sencilla por que la articulación del pensamiento *queer* no está al alcance de mucha gente.

En línea con las críticas a lo *queer*, la clave para desarticular el sistema patriarcal y capitalista en el cual están inscritas nuestras vidas y con el cual dialogamos, no se encuentra solo en lo *queer*, pero ¿son suficientes las políticas que pone en marcha el feminismo institucional, blanco

y heteronormado? ¿Es posible una alianza y un diálogo constructivo entre los feminismos, incluyendo lo *queer* dentro de ellos?

### 2.1.5 Puentes y aliados: la Teoría *Crip*

(...) necesitamos de ciertas figuras que significan desorden, caos o fealdad, para la construcción y constatación del orden social, esquemas que en definitiva ejercen control y que son extremadamente eficaces en el ejercicio de uniformar y sancionar lo diferente.

Platero y Rosón, 2012, p.130

Fundamentalmente, las Teorías *Queer* buscan la desestabilización del binomio normal/anormal. Con esta premisa es fácil imaginar que se puedan establecer puentes y alianzas con otros movimientos que tienen que confrontarse cotidianamente con el concepto de normalidad.

En 2006 Robert McRuer empieza a hablar de la Teoría *Crip*, profundizando en las conexiones entre la Teoría *Queer* y los estudios sobre la diversidad funcional.

El término *Crip* (del inglés *Cripple*), igual que el término *queer*, supone una reapropiación de un juicio peyorativo y reclama la diferencia como lugar legítimo (Platero y Rosón, 2012). Se podría traducir como tullido, cojo, tuerto, jorobado, etc.

Como afirma McRuer (2006) comparar de forma simplista la discapacidad y los colectivos *queer* puede ser reduccionista; lo que puede resultar útil es observar lo que algunos cuerpos y sexualidades evidencian de lo que se construye socialmente como “normal”. El autor afirma en una entrevista con Pérez y Ripollés (2016) que:

Ambos movimientos en su forma más radical, tratan no sólo de celebrar la diferencia, sino de hacer las conexiones entre todas las formas de injusticia: los movimientos de discapacidad y movimientos *queer* han criticado el racismo, el colonialismo, el sexismo y el capitalismo. En otras palabras, ambos movimientos no estaban entendiendo el problema de la desigualdad (para las personas con discapacidad o LGBTQI) simplemente como una cuestión de prejuicio individual, sino más bien como un problema que se construye en sistemas económicos, raciales, de género que dependen de y sostienen la desigualdad. (Péres y Ripollés, 2016, p. 139)

La diversidad funcional es una realidad en la que el cuerpo de las personas, al no ajustarse al estándar de lo normal, se convierte en lo más observado, juzgado, compartido, censurado, medicalizado, oprimido de ellas.

La misma expresión “diversidad funcional” funciona como un gran paraguas debajo del cual se encuentran todo tipo de diversidades: mental, cognitiva, física, motora, sensorial y psíquica. Es un término relativamente nuevo y siguiendo a Maraña (2004) ha sido creado por un grupo de personas con alguna limitación funcional, corporal o mental, para autodenominarse y reivindicar el derecho de tener total capacidad decisional sobre sus vidas, desarticulando ese binomio de ayudante/normal/capacitado y ayudado/anormal/discapacitado.

Lo *queer* se ha encargado de hablar de la alteridad, de subversión y diversidad en términos positivos, del mismo modo que lo *Crip* reivindica orgullosamente su monstruosidad. Lo *Crip* sitúa el cuerpo como lugar de resistencia, lucha para que la cultura se adapte a la presencia de cuerpos diferentes y reivindica servicios e instalaciones para la independencia de los diversamente funcionales.

Así como lo *queer* aboga por una cultura que respete la pluralidad de los géneros, de las sexualidades y de los afectos, sería importante construir una cultura de la diversidad funcional que saque a las personas de la vergüenza y la exclusión que han sufrido.

Uno de los temas principales que toca McRuer (2006) es el de la diversidad funcional y el derecho al placer sexual. La capacidad corporal, los cuerpos que se definen “normales” han negado el placer sexual a personas con diversidades funcionales, que por otra parte, han conseguido ser muy creativas para no renunciar a esta faceta de la vida.

El documental *Yes, we fuck*<sup>31</sup> es un buen ejemplo de la capacidad y los recursos que se pueden encontrar para disfrutar de la sexualidad, sin importar el cuerpo que se tenga y para reflexionar sobre qué puede aportar la realidad de la diversidad funcional a la sexualidad humana. Al mismo tiempo, este trabajo representa una gran alianza entre colectivos marginales, oprimidos y socialmente excluidos: diversos funcionales, colectivos LGBT, *queer*, intersex, gordxs, etc.

## 2.2 Los Estudios de *Performance*

If *performance* studies were an art, it would be avant-garde.

Schechner, 2013, p.4

1916. Zurich. *Cabaret Voltaire*. Tristan Tzara lee sus poemas dadaístas combinándolos con acciones teatrales para provocar a la burguesía y para protestar contra la guerra. Artistas

---

<sup>31</sup> Trailer: <https://vimeo.com/yeswefuck> Web: <http://www.yeswefuck.org/>

dadaístas, surrealistas, futuristas y constructivistas se reúnen en este lugar y, con sus mezclas artísticas, empiezan a crear las primeras *Performances* que recoge la historia del arte<sup>32</sup>.

1974. Nueva York, Soho. Galería Rene Block. Joseph Beuys llega a la galería en una ambulancia. Lo bajan en una camilla, envuelto en una manta. Dentro de la galería, durante siete días, comparte su espacio con un coyote salvaje, que al final conseguirá abrazar. Para Beuys la *Performance* era un medio de transformación social, quería ser el chamán moderno que la hiciera posible<sup>33</sup>.

1988. China. La Gran Muralla. Después de varios años de crisis, Marina Abramović y su pareja Ulay caminaron por la muralla, comenzando cada uno por los extremos opuestos y encontrándose en el centro, dando fin a su relación<sup>34</sup>.

2012. Palma de Mallorca. Museu Esbaluard. En la pieza “El arte de la *Performance*, teoría y práctica” Esther Ferrer, durante casi veinte minutos, (no) habla de la *Performance*, realiza varias acciones, se desnuda, se esconde debajo de su mesa y se vuelve a vestir<sup>35</sup>.

Estos cuatro ejemplos hablan de la amplitud de contenidos y formas que existe en el mundo de la *performance*, una práctica artística cuya naturaleza es efímera, convive con la desaparición, se codea con el registro y regala una gran importancia a la experiencia y a la sensación que se genera en el momento.

---

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fkI92oV1kMc>

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=APyEeikx2e0>

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zaso0j9x098>

<sup>35</sup> <https://vimeo.com/61516168>

Indefinible o definible de mil maneras. En los últimos años he organizado eventos culturales y he conocido a muchas *performers* que, contrariamente a los arriba citados, trabajan fuera de los circuitos institucionales y reconocidos del arte. Formulé la misma pregunta a varios de ellos, comunicando a través de *Facebook*.

*Hola! Espero que estés muy bien. Yo estoy trabajando en mi tesis y, si tienes tiempo y ganas, me puedes echar una mano. Se trata de contestar a una pregunta. No hace falta que desarrolles una idea super compleja, sino que me contestes brevemente desde el conocimiento que te da tu formación y práctica artística. Aquí va: ¿qué es para ti una Performance?*

*Gracias!*

Recojo algunas de las respuestas, guardando el anonimato de quienes me contestaron<sup>36</sup>.

- *Una performance es para mí la extracción de la esencia de una idea traducida en acción para que el/la Performer y los miembros de la audiencia compartan una experiencia que se vive en el aquí y el ahora. No hay ficción. Se necesita honestidad, compromiso, fe, comunicación y entrega. Contenido, forma y sentido expresados en la relación entre el cuerpo, el tiempo y el espacio. Un ritual.*
- *Una performance para mí es una acción artística, que puede mezclar diferentes Artes. Generalmente con un lenguaje más conceptual o poético y gran importancia de lo visual. Puede suceder en cualquier espacio, duración definida por el performer...*

---

<sup>36</sup> Conversaciones privadas en Facebook.

*Es decir...no hay una duración máxima... Y la mínima sería la suficiente para poder realizarán esa acción artística.*

*Es una expresión artística muy usada para denunciar o hacer tomar consciencia... ya que puede realizarse en cualquier espacio.*

- *Considero performance una “instalación humana”, es decir una acción artística realizada en un determinado espacio escénico con un determinado material para transmitir un mensaje de reflexión al público. A diferencia del teatro no hay ficción, todo lo que ocurre es verdad, no hay personajes y en ocasiones el público puede participar activamente en la performance siguiendo las indicaciones establecidas por el performer y vivir una experiencia directa dentro de la instalación.*

Acción. Aquí y ahora. No Ficción. Cuerpo, tiempo y espacio. Contenido, forma y sentido.

Ritual. Reflexión. Mezcla. Cualquier espacio.

Algunos elementos descriptivos de la *performance*, se repiten en los intentos de definición de cada artista. Pero no solo quien la practica trata de definirla.

Diana Taylor, profesora del Departamento de Estudios de *Performance* y del Departamento de Español de la New York University, además de Directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de *Performance* y Política, también intenta definir esta práctica artística:

Las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar "twice behaved-behavior" (comportamiento dos veces actuado). "*Performance*", en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios

de *performance*- incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de "evento". (Taylor, 2002, p.27)

Según esta autora (2002), uno de los problemas de usar el término *performance*, se debe al amplio rango de actividades que cubre, desde la danza hasta el comportamiento cultural convencional y cotidiano. Por otra parte, añade que esta multiplicidad evidencia que hay profundas interconexiones y fricciones productivas entre todos los sistemas que la *performance* engloba.

Otra autora que profundiza en este concepto es Peggy Phelan, fundadora del *Performance Studies International*. En su texto "Ontología de la *performance*" (2011) habla de esta práctica como "hermano menor" del arte contemporáneo, debido a su no reproductibilidad, hecho que impide a la maquinaria capitalista absorberla completamente.

La *performance* se ata a la realidad a través de los cuerpos, tanto el del artista como el del espectador. Contrariamente al espectador de un cuadro o de una instalación, el que asiste a una *performance* sabe que no podrá tener una segunda o tercera oportunidad de ver lo mismo, así que debe "consumirlo todo". Sin una copia, la *performance* se vincula al presente y desaparece en la memoria, donde el inconsciente hará su labor de regulación y control. (Phelan, 2011).

Antonio Prieto (2005) propone una definición más lúdica: la *performance* es una *esponja mutante*. Es una esponja porque absorbe la lingüística, la ciencia de la comunicación, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y los estudios postcoloniales, entre otros. Es mutante porque varía de significado dependiendo de los contextos e idiomas en los que se hable de ella. El autor la define también como nómada, ya que se desplaza fácilmente de una disciplina a otra.

Como recuerda Judit Vidiella (2009, p.109) fue Jon Mackenzie quien vislumbró tres paradigmas de investigación desde los cuales teorizar sobre el concepto de *performance*.

La *performance management* estudia cómo organizar y gestionar una empresa. La *techno performance* se ocupa del funcionamiento de la tecnología que opera en la vida cotidiana.

Los *Performance Studies* estudian las prácticas sociales y artísticas, los rituales y actos performativos que configuran nuestra identidad en relación con una serie de regulaciones corporales.

Así como la *performance* cuestiona el teatro y las artes plásticas, los Estudios de *Performance* se rebelan a la estructura académica de los departamentos de teatro, de antropología y de lingüística tradicionales. Se trata por tanto de un conjunto de teorías interdisciplinarias, interculturales, intersticiales e interactivas. Son estudios que cambian constantemente sus objetos de análisis: abarcan ritos, juegos, deportes, las artes escénicas, ceremonias sociales, la performatividad de los cuerpos, etc. (Schechner, 2013). Según éste autor:

In *performance studies*, questions of embodiment, action, behavior, and agency are dealt with interculturality. This approach recognizes two things. First, in today's world, cultures are always interacting – there are no totally isolated groups. Second, the differences among cultures are so profound that no theory of *performance* is universal: one size cannot fit all. (Schechner, 2013, p.2)

De acuerdo al ya citado Prieto (2005), los Estudios de *Performance* surgen cuando el teatro se vuelve insuficiente para abarcar todos los tipos de representaciones que se están viendo en los escenarios del mundo. La mezcla que empieza a observarse entre varias disciplinas, es lo que empuja a buscar nuevos recursos teóricos.

El nacimiento de este campo de estudios se debe también al trabajo conjunto del artista Richard Schechner y del antropólogo Victor Turner. Según cuenta Schechner (2013), se conocieron en 1977, cuando Turner lo invitó a una conferencia que él estaba organizando cuyo título era “*Ritual, Drama, and Spectacle.*” La química entre ambos fue inmediata y organizaron en conjunto otra serie de conferencias.

Turner (1988) buscaba una antropología más libre, que acogiera el giro post moderno y con él, la caída de las fronteras entre muchas disciplinas. Este antropólogo entendía la estructura de los conflictos sociales con fases delimitadas parecidas a las del teatro clásico: ruptura, crisis, transición y resolución.

Los dos autores tenían interés en el concepto de “ritual”. Para Turner (1988, p.5) era especialmente importante la conexión que hizo Schechner entre los conflictos sociales y el teatro. Resulta interesante no solo la diferenciación que hizo Turner (1988) entre *performance* sociales y *performance* culturales, sino también la relación que estableció entre ellas:

My contention is that the major genres of cultural *Performance* (from ritual to theatre and film) and narration (from myth to the novel) not only originate in the social drama but also continue to draw meaning and force from the social drama. (Turner, 1988, p.30)

Schechner (2013) afirma que los Estudios de *Performance* no están resueltos y delimitados, ni a nivel teórico ni a nivel práctico. Hay una presencia de muchas voces, temáticas, opiniones y métodos. Se trata de un campo de estudios que se preocupa por el comportamiento y por lo que genera su objeto de estudio:

*Performance* studies does not "read" an action or ask what "text" is being enacted. Rather, one inquires about the "behavior" of, for example, a painting: how, when and by whom was it made, how it interacts with those who view it, and how the painting

changes over time. The artifact may be relatively stable, but the *performances* it creates or takes part in can change radically. (Schechner, 2013, p.1)

Son estudios que llegaron como respuesta al radical cambio intelectual y artístico que hubo al final del siglo XX. Tal como afirma este autor:

*Performance studies* is an academic discipline designed to answer the need to deal with the changing circumstances of the “glocal” – the powerful combination of the local and the global. *Performance studies* is more interactive, hypertextual, virtual, and fluid than most scholarly disciplines. (Schechner, 2013, p.25)

Lamentablemente, señala Schechner (2013, p.5), en los Estudios de *Performance* se observa algo que ocurre a menudo con los discursos de la academia. Lo que escriben los académicos es ininteligible e incomprensible para las personas no habituadas a la lectura académica, incluso cuando se habla de productos *mainstream*, es decir de dispositivos culturales que una gran mayoría de personas consumen cotidianamente e incluso crean.

Otra de las cuestiones en torno a este campo de estudios, es si realmente se trata de un campo independiente. “Can it be distinguished from theatre studies, cultural studies, and other closely allied fields?” (Schechner, 2013, p. 12)

Los Estudios de *Performance*, a menudo definidos como “indisciplina”, se encargan de estudiar la construcción social de las relaciones que se establecen alrededor de los sistemas de creencia ideológicos que nos constituyen y que organizan nuestra experiencia a través de representaciones, prácticas y regulaciones culturales. Y no lo hacen solo desde la práctica artística, sino también desde la observación y revisión de las mismas prácticas. (Vidiella, 2009, p.111-112)

Según Vidiella (2009), los Estudios de *Performance* toman importancia en un momento de revisión de las disciplinas académicas tradicionales; en los años 80 poco a poco se consolidan, especialmente en los países anglófonos pero también en Francia, México y Brasil. En Estados Unidos y en el Reino Unido, países pioneros en la práctica, desarrollo y difusión de esta disciplina, se produjo una vinculación entre los artistas que practicaban *performance* y las artes visuales más que a las artes escénicas, hacia las cuales había cierto rechazo o crítica debido a su naturaleza de ficción, teatralidad y simulacro.

Estas fricciones académicas, sigue Vidiella (2009), se pueden entender fácilmente si pensamos que en los años 70 y 80 se producen tres “giros culturales” fundamentales.

El giro lingüístico (defendido por los Estudios Culturales), que acentuaba la importancia de lenguaje y del discurso frente a la percepción. Según este razonamiento la “realidad” es accesible y analizable especialmente por medio del lenguaje, las personas aprehenden la representación discursiva de la realidad.

El giro visual (liderado por los Estudios Visuales) que, confiriendo una enorme importancia a las imágenes y a su circulación, incorpora el concepto de placer visual y amplía el campo de estudio de la historia del arte clásica.

El giro teatral (protagonizado por los Estudios de *Performance*), que enfatizaba el papel olvidado del cuerpo, fundamental para pensar y para comprender cómo se construyen las identidades. Los puntos claves serán la identidad y el cuerpo, el análisis de los sistemas de poder con sus estrategias, la búsqueda de tácticas de resistencia política y de experimentación a través de la *performance*.

El desarrollo de los Estudios de *Performance* coincide históricamente con el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando empiezan a emerger las narrativas de sujetos que quieren contar sus experiencias, sus memorias. Esto se materializa en actos escénicos, en *performances*.

### 2.2.1 *Performance* y feminismos

Uno de los colectivos que más se sirve de la *performance* como herramienta artística para comunicar y también para ejercer una fuerte crítica social, son las primeras oleadas de feministas, quienes ponen en tela de juicio cuestiones no referentes simplemente al género, sino también a otros factores de discriminación interseccionales como son la raza, la clase social y la sexualidad entre otros.

Se produce una reivindicación y reapropiación del cuerpo como instrumento artístico y como arma política: el arte de *performance* feminista es una parte fundamental de la acción tanto política como estética de este colectivo.

Uno de los problemas de reconstruir los vínculos entre el feminismo y la *performance*, de acuerdo con Preciado (2004, p.9), es que la historiografía clásica analiza y visibiliza especialmente al artista individual y a la obra, pasando por alto la producción colectiva y la transformación del espacio político, público y privado. Aun así, siguiendo a esta autora (2004), es posible rastrear variados ejemplos.

Uno de los primeros ejemplos del activismo feminista en Estados Unidos se llevará a cabo en la parodia del concurso de *Miss América* en Atlantic City en 1968, en la que una pequeña multitud acabará quemando los sujetadores y los tacones en una *Freedom Trash Can*, un cubo de basura de la libertad. Las *Guerrilla Girls* serán años más tarde las herederas de estas prácticas performativas.

También se articula una crítica de los espacios de producción y transmisión de los saberes y de las prácticas artísticas, especialmente en las Facultades de Bellas Artes de la costa oeste de Estados Unidos. En 1969, Judy Chicago pide al *Fresno State College* la creación de un programa de estudio de arte feminista, como reacción frente a la exclusión institucional de las mujeres en el circuito de producción y exhibición de arte. El primer curso de feminismo organizado por Chicago tendrá lugar en la cocina de su propia casa y se llamará “*Kitchen consciousness group*”. De acuerdo a Preciado (2004):

Se trata de un método de distribución horizontal y homogénea de la palabra en el que a través del habla, de la escucha y de acción performativa, se construye una narración autobiográfica, colectiva y política. En este proceso, la *Performance* aparece como teatralización de las narraciones, y más en particular de los roles de género, de clase y de raza que aparecen en ellas. (Preciado, 2004, p.7)

El primer proyecto producido por el Programa Feminista, *Cunt Art*, tratará de reapropiarse de la nominación abyecta de la sexualidad femenina para hacer de ella el lugar de una reivindicación política y estética. Esta estrategia de resignificación lingüística, que más tarde Judith Butler (2002) denominará “inversión performativa de la injuria” aparece como uno de los ejes de continuidad entre el feminismo radical y las políticas *queer*.

En 1971, Judy Chicago y Miriam Shapiro inician un Programa de Arte Feminista en *CalArts*, *California Institute of the Arts*. Durante seis semanas un grupo de dieciséis mujeres viven y trabajan en el espacio cerrado de la *Woman House Project*, transformando totalmente cada una de las diecisiete habitaciones de la casa. Las artistas presentan la crítica del espacio doméstico como una extensión del cuerpo femenino, y de las instituciones matrimoniales y sexuales como sistemas de control.

Más tarde llegará el trabajo de Martha Rosler en “*Semiotics of the Kitchen*”, evidenciando la regulación del cuerpo doméstico, entendiéndola como un efecto de la repetición ritualizada de normas de género.

Siguiendo a Preciado (2004) las prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La *performance* es siempre y en todo caso creación de un espacio político.

### **2.3 La Pedagogía Crítica y la Pedagogía Feminista**

La Pedagogía Crítica “tiene tendencias diversas, pero en general podemos relacionarla en sus bases filosóficas con la teoría crítica y con la Escuela de Fráncfort” (Sánchez de Serdio, 2011, p.55). Sin embargo, en las últimas tres décadas se ha transformado bastante gracias a las críticas y revisiones de otras corrientes y paradigmas como el feminismo, el postcolonialismo y el postestructuralismo (McLaren, 2008).

La profesión docente y la labor educativa no se desarrollan solo dentro del aula y no están relacionadas únicamente con el binomio profesor-alumno. Es posible descentrar lo pedagógico y lo educativo de la escuela y llevarlo a otra serie de prácticas sociales que constituyan espacios de aprendizaje. Por estos motivos y por los que trataré de explicar a continuación, veo importante integrar la Pedagogía Crítica en mi práctica educativa.

El rol del educador tiene mucha importancia en contextos que se alejan de las escuelas, institutos y universidades, lugares donde se genera conocimiento y aprendizaje, pero también donde las reglas son más estrictas y es complejo afrontar temas como la identidad y los roles de género. Como recuerda Giroux (2003) “en los puntos de vista tanto progresistas como

conservadores, aunque por diferentes razones, las escuelas son vistas a menudo como si estuviesen cerradas a un futuro que sólo podría repetir el presente” (Giroux, 2003, p.17-25).

Cuestionar el binomio identitario mujer-hombre puede resultar complejo cuando el trabajo del educador se desarrolla en instituciones oficiales en las que la sociedad occidental ha enfocado y dirigido la labor educativa. Como afirma Giroux (2003):

Los profesores están sitiados en todo el mundo como nunca lo han estado en el pasado, y las escuelas son asaltadas tímidamente por las fuerzas poderosas del neoliberalismo, las cuales quieren transformarlas a las fuerzas del beneficio. Lo que es bueno para Disney y para Microsoft es, entonces, el protocolo por el cual el capitalismo global define la escuela, el aprendizaje, y los objetivos de la educación, especialmente cómo es impuesto a través de los dictados del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial en el exterior, e internamente, por medio de la fuerza corporativa en casa. Las escuelas ya no son consideradas mercancías públicas, sino una mercancía privada y la única forma de ciudadanía cada vez más ofertada a la gente joven es el consumismo. (Giroux, 2003, p. 17-25)

Si reconocemos el potencial transformador de la experiencia educativa, también tendremos presente que el objetivo de la educación sería la de crear sujetos emancipados, favorecer la mirada crítica ante los hechos sociales, contribuir a formar sujetos que buscan cambios y no se estancan en lo que ya conocen. En esta línea es fundamental para los educadores usar prácticas pedagógicas que problematicen y cuestionen las instituciones y sus mecanismos de transmisión.

La Pedagogía Crítica entendida como herramienta social y educativa, permite, entre otras cosas, pasar de la queja en torno a las instituciones educativas formales, a la búsqueda de otros

contextos educativos. No se trata de salir de las aulas con el objetivo de sustituirlas, sino de generar otros espacios de aprendizaje donde se pueden desarrollar dinámicas diversas. Según Giroux (1997), por tanto, esta manera de educar:

se debe basar en una política y una perspectiva de autoridad, que vincule la enseñanza y el aprendizaje con formas de capacitación personal y social que aboguen por formas de vida comunitaria que extiendan los principios de igualdad, justicia y libertad al mayor número posible de relaciones institucionales y vitales. (Giroux, 1997, p. 106)

Siguiendo con Giroux (2013, p. 13-26) hay algunas nociones importantes que la Pedagogía Crítica propone. Se podría empezar por reconocer que el acto educativo no es inocente, es decir que hay un intento por parte de los educadores de influenciar los conocimientos que se generan en un espacio y momento pedagógico. Hacer visible esto no reduce la práctica educativa a un supuesto dominio neutral de las metodologías, sino que subraya la importancia de entender lo que está realmente pasando en el espacio educativo y hace consciente al educador de que a veces es necesario que los educandos deben investigar por su cuenta. A fin de cuentas, reconocer que se trata de influenciar a un grupo, nos deja un margen de acción para dejar de hacerlo.

La Pedagogía Crítica se pregunta, además, cómo se construye el conocimiento y porqué algunas formas del mismo son más legítimas que otras. Esto implica tener una conciencia sobre los intereses políticos que hay en torno al mundo de la educación y sugiere también que es posible desarrollar formas de resistencia a políticas opresoras e invisibilizadoras.

Gracias a esta manera de trabajar se puede construir un puente entre el aprendizaje y la vida cotidiana. Uno de los retos de esta pedagogía es dejar espacio a los afectos y a las emociones.

En esta línea, se intenta que las cuestiones personales, puedan ser relacionadas con cuestiones públicas, disolviendo la frontera entre lo privado y lo público.

La Pedagogía Crítica no se libra de ciertas miradas críticas. Una de las autoras más relevantes, en este sentido, Elisabeth Ellsworth (1989), habla del “mito represivo de la emancipación liberadora”, refiriéndose a la relación de verticalidad según la cual quien educa siempre está por encima y tiene más conocimiento de quien aprende. Situación de la cual es difícil liberarse, incluso dentro de la Pedagogía Crítica.

Lo que sí es posible, y tal vez sea esta la fuerza de la Pedagogía Crítica, es abrazar estos límites, no fingir que no existen. Jugar con ellos y con las relaciones, las resistencias y las diferencias que se generan en cada situación y contexto de trabajo.

Según Sánchez de Serdio (2001) la Pedagogía Crítica “nos invita a reflexionar sobre nuestra propia posición y creencias, lo cual incluye explorar nuestros límites y prejuicios, nuestros condicionantes personales y estructurales, etc., y no sólo los de los demás” (p.57). Por otro lado, hooks (2003) argumenta que, en su recorrido inicial, la Pedagogía Crítica ignora los proyectos educativos feministas, antirracistas y postcoloniales, olvidando contextos de producción discursiva.

Es el mismo Giroux (1999) quien recupera las preguntas que desde varios ámbitos feministas han elaborado una serie de interrogantes que “complejizan y amplifican radicalmente las posibilidades de reconstruir la diferencia dentro de un proyecto político radical y de un conjunto de prácticas transformadoras” (p. 168).

Dentro del ámbito de la Pedagogía Feminista, como recuerda Luke (1999, p.23) “el aprendizaje y la enseñanza son las relaciones intersubjetivas fundamentales de la vida cotidiana”.

Siguiendo a esta misma autora, los encuentros de aprendizaje empiezan en la infancia y abarcan

variados aspectos. Las personas aprendemos a través de mediadores y dispositivos culturales el concepto de familia, de masculino y de femenino. Se puede añadir a esto el conjunto de conocimientos que son aprendidos a través de nuestras madres y padres, de nuestras amistades y en general de nuestros círculos cercanos (Luke, 1999). En esta línea, podemos hacer un puente con la Pedagogía Crítica e incluir en el espacio de aprendizaje y enseñanza, toda una serie de actividades que no están relacionadas con escuelas, institutos y universidades.

Una de las referentes en cuanto a Pedagogía Feminista en el contexto estadounidense sería sin duda bell hooks (2003), quien retoma e reinterpreta desde una perspectiva feminista las ideas de Paulo Freire, principalmente la noción de la educación como la praxis de libertad. Ella denomina “pedagogía comprometida” (*engaged pedagogy*) a esa forma de educar en la cual la interacción entre alumno/a y docente deja espacio a la libertad de expresión de ideas y a la crítica. Su propuesta intenta desmontar las dinámicas patriarcales, racistas y capitalistas, a través de la utilización de diversos métodos y estilos docentes.

Briskin y Coulter (1992, p. 251) recuerdan que las pedagogías feministas son múltiples pero hay una serie de rasgos que siempre son comunes: la revisión del concepto de autoridad, la relación entre teoría y experiencia práctica, la polifonía de voces y relatos y la negociación de dinámicas de poder.

Según Korol (2007), una Pedagogía Feminista actúa como una apertura y es una forma de cuestionar el conjunto de relaciones de poder que se establecen en las instituciones. Del feminismo se pueden adoptar varias perspectivas políticas aplicables al mundo educativo: criticar la dominación capitalista y patriarcal, cuestionar la cultura androcéntrica, reflexionar sobre las categorías binarias, buscar la horizontalidad, valorar el diálogo y promover la autonomía.

Se habla por tanto de una pedagogía que parte de los cuerpos para articularse, recuperando el valor de cada subjetividad en la creación de contenidos. Por esto mismo, a veces, la Pedagogía Feminista puede cuestionar al mismo feminismo en sus formas teóricas y prácticas, porque entiende que la autocrítica es un método imprescindible para crecer, para mejorar, para que ninguna opinión sea ignorada y para que las preguntas que se generan puedan crear nuevas ideas y reflexiones. En concreto, en torno al concepto de género y conectando la pedagogía con los Estudios sobre Masculinidades, Lomas (2008) recuerda:

...aunque a algunos (e incluso algunas) les pese, no hay una esencia femenina ni una esencia masculina, una manera única y universal de ser mujer y de ser hombre, una feminidad y una masculinidad unívocas y naturales sino mil y una maneras diversas y culturales de ser mujeres y hombres. [...] No somos esencias unívocas y universales sino existencias diversas y concretas. No somos esencias naturales sino existencias culturales. Y si no somos esencias sino existencias, y si somos un efecto de la cultura, quizá aún sea posible imaginar la utopía de un aprendizaje equitativo de las identidades masculinas y femeninas a través de la construcción de los contextos escolares y sociales que fomenten la ruptura y la transgresión de los estereotipos injustos e inauguren otras maneras diferentes de ser mujeres y de ser hombres iguales y diferentes donde lo femenino y lo masculino sean órdenes de diverso origen y naturaleza pero de igual valor, donde nada esté escrito de antemano, donde el horizonte de expectativas de cada mujer y de cada hombre se sitúe a la medida de la voluntad humana y no del sexo de las personas y donde nada justifique la desigualdad y los privilegios entre los seres humanos. (Lomas, 2008, p. 87)

## 2.4 Los Estudios de la Cultura Visual

Los Estudios de la Cultura Visual son un campo académico cuya definición no es sencilla, ya que no hay un único marco teórico e institucional de referencia y debido también al hecho de tener un carácter cambiante, dada la constante reformulación de contenidos. Según Rogoff (1998):

The emergence of visual culture as a transdisciplinary and cross-methodological field of inquiry means nothing less and nothing more than an opportunity to reconsider some of the present culture's thorniest problems from yet another angle. In its formulation of both the objects of its inquiry and of its methodological processes, it reflects the present moment in the arena of cultural studies in all of its complexities. (p.26)

Son muchos los autores y autoras que abordan este campo y lo hacen además, desde perspectivas diferentes.

Hay autores como Mirzoeff (1999) que tienen un acercamiento político y tratan de analizar como lo visual ha llegado a tener tanta importancia en nuestras vidas. El hecho de ver imágenes, no significa necesariamente entenderlas (Mirzoeff, 2002). Este mismo autor advierte que:

la cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer es visto conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet. (Mirzoeff, 2003, p. 19)

Sin embargo Duncum (2001) dice que se debe incluir en la observación de la cultura visual, también la vida cotidiana. Mirar con atención las imágenes, sean materiales o inmateriales, implica pensar en qué tipo de versiones nos ofrecen de determinadas categorías sociales, entre

ellas el género y la sexualidad.

Interesarse por estas representaciones sirve para desarrollar una mirada crítica y para tener muy presentes las repercusiones de estas manifestaciones en los sujetos. En otras palabras, la representación del género en nuestra sociedad, tiene una gran influencia en cómo nos construimos como hombres, mujeres u otras identidades. Lo que nos permiten los Estudios de la Cultura Visual, en palabras de Mitchell (2002) es reflexionar sobre lo que pasa desapercibido. Y no se trata de limitarse a los medios sociales, sino que la observación se extiende a las prácticas cotidianas relacionadas con la visualidad y con los dispositivos que la hacen posible. A modo de ejemplo, se puede pensar en cómo los teléfonos actuales permiten a sus poseedores sacar continuamente fotografías y modificarlas.

Se habla mucho actualmente sobre ‘lo visual’ (Mitchell, 1995) y se nos dice que vivimos en una sociedad donde el conocimiento se construye visualmente. Hoy en día es importante no solo lo que leemos, sino también lo que vemos. Por esta razón es importante prestar atención a cómo la cultura popular (cine, televisión, internet, publicidad, etc) median en la población.

Estudiar lo visual es importante porque enseña a mirar lo que nos rodea y a mirarse a una misma, lo que implica que contribuye a construir identidades y representaciones sobre el mundo (Hernandez, 2001).

Lo que nos permiten los Estudios de la Cultura Visual es analizar y problematizar la producción y el consumo de imágenes. Se trata por tanto de una herramienta gracias a la cual la interpretación de las imágenes no es pasiva sino interactiva y tiene mucho que ver con todas las experiencias de aprendizaje que ha tenido cada individuo.

Es fundamental desarrollar una mirada y una comprensión crítica. Según Rose (2001) esto implica también pensar lo visual como un significado cultural, no ignorar que a través de las

imágenes se producen relaciones de poder y tener en cuenta que las imágenes que creamos y consumimos son un reflejo (y un retrato) de prácticas culturales.

Recuerdo bien que cuando estudié la carrera de Historia del Arte, han pasado ya más de diez años, todas las asignaturas se basaban en la misma estructura. ¿Historia del arte medieval? Pintura, escultura, arquitectura. ¿Historia del arte barroco? Pintura, escultura, arquitectura. Y así todas las demás historias del arte. Cuando tuve como asignatura Historia de las Artes Aplicadas, el aburridísimo profesor nos dijo el primer día de clase que las artes aplicadas también se llamaban artes menores. ¿Menores respecto a qué? Nunca se lo pregunté. Se trataba de grabados, joyas, muebles, cerámica y artes decorativas en general. Esta jerarquía, esta consideración de estas manifestaciones artísticas y visuales como “menores” siempre me llamó la atención. Si las artes mayores son la pintura, la escultura y la arquitectura, todo lo que queda fuera de estos cajones, ¿son artes menores? En línea con Frow (1995, p.191), me pregunto cómo se podría “evadir el juego de juicios de valor y de la distinción cultural”.

La época contemporánea, además de un gran conjunto de formas artísticas, ofrece mucho más. Ofrece lo visual. Y no es que lo visual no estuviese presente en otras épocas, lo que ocurre es que se ha convertido en algo central de nuestra existencia. Televisión, cine, teatro, *performance*, publicidad, documentales, revistas, comics, diseño, *Facebook*, *Pinterest*, *Youtube*, selfies, escaparates, ilustración, animación, *MTV*, pintura, escultura y arquitectura. Todo es visual, visible, visualizable.

Los Estudios de la Cultura Visual se ocupan de lo visual y de lo cotidiano. En palabras de Mirzoeff (2002):

Every day life is the key terrain for visual culture, just as it has been for cultural studies.

This represents an ethical choice to concentrate on the culture of the majority rather

than the elite practices of a few, for everyday life is the mass experience of modernity.

Everyday need not mean banal or insignificant. (Mirzoeff, 2002, p.125)

Siguiendo a este autor, la cultura de masas y sus producciones visuales son fundamentales, ya que la representación se entiende como trabajo semiótico, es decir como una labor de estudio de los signos que permiten entender cómo se produce y cómo funciona la comunicación entre las personas. No se trata de prohibir o castigar las representaciones visuales actuales y del pasado, sino de problematizarlas, de acercarse a ellas con una mirada crítica.

En los años noventa, el discurso feminista empieza a dialogar con la cultura visual, profundizando en las formas de producción y práctica artística y también aportando una mirada crítica a lo que estaban representando los medios de comunicación. En las últimas dos décadas, la manera de mirar lo visual se ha visto transformada gracias a los movimientos feministas y a las Teorías *Queer*, empezando por la desnudez femenina en la historia del arte, por la producción filmica de Hollywood y por el mundo de la publicidad. Estos movimientos nos llevan a reflexionar sobre la mirada como forma de poder (Mirzoeff, 2002), atendiendo a cómo este poder tiene que ver con jerarquías que se han establecido (pero pueden tambalearse) alrededor de los géneros.

Según Colman (2014, p.9-13), para el pensamiento y la práctica feminista, la imagen debe ser entendida como un concepto material, resultado de una serie de posiciones relacionales. La imagen brinda la posibilidad de entender la construcción y producción de diferentes realidades. Los esquemas perceptivos de cada persona, recuerda la autora en línea con Haraway (1991) indicarán puntos de vista, ideas y posiciones. De acuerdo a Colman (2014), la imagen es mediada, manipulada y utilizada por diferentes filtros y dispositivos (televisión, internet, pantallas de todo tipo), pero las personas están continuamente generando significados en torno a las imágenes, definen fenómenos y construyen relatos en torno a ellos.

Así, en relación con este trabajo de investigación, tiene sentido reflexionar sobre cómo se representa socialmente, en la cultura de masas, lo femenino y lo masculino, sobre cómo se invisibilizan otras formas de expresar la identidad y los roles de género. Belidson Dias (2011) invita a debatir cuestiones y representaciones de género y sexualidad en la cultura visual para la construcción de nuevas experiencias y en este sentido también se abre la posibilidad de relacionar los estereotipos visuales y conceptuales en torno a los roles de género con la construcción social y la representación visual del amor.

Dentro del amor, pensar en cómo se representa el amor heterosexual y el homosexual, si hablamos de orientación sexual, pero también el amor hacia un transexual o entre transexuales, si hablamos de identidad de género. Sería interesante ver en qué medida las diferentes narrativas en torno al amor deconstruyen o reafirman los roles de género.

¿Qué feminidad y qué masculinidad construye el último anuncio de Dolce & Gabbana? ¿Y la última película de Leonardo Di Caprio? Teniendo en cuenta la capilaridad de productos visuales como los nombrados, me parece importante su análisis desde los Estudios de la Cultura Visual, que me permiten convertirlos en herramientas de trabajo.

De acuerdo con Dias (2011) hay una necesidad de trabajar con imágenes que hablen de géneros y sexualidades alternativas, es decir con imágenes que salgan de la heteronormatividad. En palabras del autor:

una pràctica d'educació en cultura visual que introdueixi representacions visuals del quotidià, de gènere i sexualitat, és una experiència pedagògica significativa perquè proveeix una infinitat d'oportunitats per adquirir i adoptar una visió diferent de la cultura que no només resisteix acríticament les representacions visuals, sinó que incentiva la percepció crítica com una pràctica que desenvolupa la imaginació, la consciència social

i el sentit de justícia. (Dias, 2014, p. 181)

La cultura visual, entendida como recurso educativo, visualiza y lleva a la superficie temas que suelen quedarse inexplorados. Según Dias (2014) la conciencia crítica que se desarrolla con este recurso, lleva a la crítica social, a la comprensión y a la acción en relación con las problemáticas sociales que nos rodean. En línea con Ellsworth (1997) también afirma que las prácticas de educación a la cultura visual, tienen que explorar la pasión, el placer, el romance, la seducción, la música, el humor y la patología.

## 2.5 Compendio

Este capítulo ordena las líneas teóricas sobre las cuales se desarrolla este trabajo de investigación. En primer lugar me acerco a la Teoría *Queer* como a un cuerpo teórico en devenir, sujeto a continuas revisiones y ramificaciones. Una teoría antiesencialista, que critica pero no niega la existencia de los géneros. Reflexiono sobre su historia, sobre el contexto que la vió nacer y sobre las razones de su desarrollo. Analizo este campo de saber estableciendo tres pilares a deconstruir: la identidad, la sexualidad y la afectividad. Por otra parte, puedo recoger algunas críticas que lo *queer* ha recibido desde posicionamientos institucionales pero también desde fuentes de conocimiento no europeas o eurocéntricas.

En segundo lugar profundizo en los Estudios de *Performance*, a través de autores reconocidos como Taylor, Phelan, Prieto y Vidiella, pero también a través de las voces de artistas que conozco personalmente. Considero, por otra parte, fundamentales las aportaciones del trabajo conjunto de Schechner y Turner sobre *performance* y rituales.

En tercer lugar me adentro en la Pedagogía Crítica, que me permite ubicar el trabajo educativo fuera de las aulas. Dialogo con Giroux pero también con Ellsworth y su crítica acerca de la verticalidad en las prácticas educativas. La perspectiva de la Pedagogía Feminista, a través de autoras como Luke y hooks, me permite abrazar una idea de pedagogía comprometida (hooks, 2003) y la presencia constructiva de la crítica.

En cuarto lugar, me acerco a la cultura visual como a un campo de estudios en el cual conviven perspectivas diferentes, pero también como a un recurso educativo que permite aprender a observar y a desarrollar una mirada crítica frente a las imágenes que consumimos y generamos cotidianamente, ya que la representación del género en nuestra sociedad, tiene una gran influencia en cómo nos construimos como hombres, mujeres u otras identidades.



## **3. El estado de la cuestión**

Mi trabajo de investigación indaga sobre estrategias para deconstruir los roles de género. La sociedad occidental tiende a dividir y a definir de una forma muy tajante lo femenino y lo masculino, invisibilizando una serie de matices identitarios y relacionados con la expresión de género. Desmontar estas contrucciones sobre el género, recuerda Preciado (2008, p.90) podría parecerse a lo que Butler (2006) llama “*undoing gender*” e implica un conjunto de actividades de desnaturalización.

Una de estas estrategias de trabajo es el dispositivo *drag* que, al margen de los espectáculos, se ha convertido en una herramienta pedagógica que se utiliza en talleres. Sin embargo no es la única manera que existe para deconstruir lo femenino y lo masculino; antes de adentrarme en mi trabajo de campo, creo importante observar que hay diferentes intentos de llevar a cabo este trabajo en las aulas y en otros contextos educativos.

Investigando en bibliotecas y en la red, lo primero que he notado es que la gran mayoría de material viene del mundo anglosajón y de contextos universitarios. Se trata principalmente de artículos, algunos recopilados en libros y traducidos al castellano, otros disponibles en inglés en la red y otros de momento fuera de mi alcance.

### **3.1 Experiencias pedagógicas *queer***

En línea con Britzman (1995, 2002), un acercamiento *queer* a la pedagogía, significa cuestionar en general las bases de las prácticas educativas, y más específicamente, las prácticas educativas que tratan de naturalizar el género y la sexualidad.

En 1992 Gayatri Spivak escribe el artículo “*Acting Bits/Identity Talk*”, hablando de la necesidad de reflexionar sobre cómo los discursos educativos se acercan y se alejan de las subjetividades subalternas del mundo.

Unos años después, en 1998 William Pinar en el libro “*Queer theory in education*”, recoge una serie de artículos de teóricos *queer* influyentes en los que se habla de la importancia de la reflexión sobre diferentes aspectos: hay una mirada a la representación de sujetos femeninos, a las problemáticas de hablar del sida, a la manera estereotipada de hablar de identidad gay masculina y una interesante aportación de Susanne Luhmann (1998) sobre la relación profesor/alumno.

Mary Bryson y Suzanne Castell (1993, p.289-293) escriben el artículo “*Queer pedagogy: Praxis makes Im/perfect*” y hablan de su experiencia en un seminario dentro de una universidad en el que intentaron, con poco éxito, promover un antiesencialismo de la identidad y tratar de romper la verticalidad de la relación docente/alumno.

Como ellas, hay varios autores que hablan desde un contexto universitario, a menudo sin poner ejemplos prácticos y dando a entender que la aplicación de la Teoría *Queer* a la pedagogía sería una revolución importante para la educación, como hace Elizabeth J. Meyer (2007, p.17-22) en su artículo “*But I’m not gay. What Straight Teachers Need to Know about Queer Theory*”, en el cual nos explica las claves de cómo lo *queer* nos puede ayudar a ser más justos.

Pero buscando experiencias con menores de edad, en contextos educativos formales y valorando de lo *queer* su potencial cuestionador y revelador de tensiones, están también quienes desplazan los conceptos *queer* a otros ámbitos. Destaco “*Sexual Identity in ESL (English as Second Language): Queer Theory and Classroom Inquiry*”, donde Cynthia Nelson (1999, p. 376-380) explica su experiencia como profesora de inglés como lengua extranjera en un contexto escolar norteamericano. A pesar de que el objetivo de tal asignatura es aprender inglés, ella incluye, en ejercicios de debate, cuestiones relativas a los tópicos sobre las identidades gays y lesbianas y trata de desmontarlos a través de la Teoría *Queer*.

Son importantes también las aportaciones de Greg Curran, para quien los restrictivos y normativos discursos de la pedagogía provienen directamente de la binarización de la realidad en múltiples campos. En 1998 Curran presenta la ponencia “*Challenging Heterosexuality and Homophobia in Schools*”, que antecede su tesis doctoral “*Young Queers Getting Together: Moving Beyond Isolation and Loneliness*” (2002, Universidad de Melbourne), un estudio sobre la situación, en ámbito educativo, de los colectivos con sexualidades no normativas.

En Gran Bretaña destaca el estudio hecho en 1998 en escuelas de Debbie Epstein y Richard Johnson, “*Schooling Sexualities*” (traducido al castellano en el 2000) en el que indagan sobre las experiencias de jóvenes lesbianas y homosexuales en contextos escolares, a la vez que abordan los discursos homofóbicos y heterosexistas con los cuales éstos jóvenes deben convivir.

Traducidos al castellano resalto dos libros que recopilan textos de los más reconocidos teóricos *queer*: “*Pensando Queer. Sexualidad, cultura y educación*” editado en 2005 por Talburt y Steinberg y “*Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*”, editado por Rafael Mérida Jiménez en 2002.

Del primer libro citado destacaría la primera parte, que dedica a la teoría. Presenta ejemplos de cómo vincular lo *queer* a la educación en diferentes maneras: Glorianne Leck (2005, p.183-203) se preocupa por el uso del uniforme visto como una negación de oportunidades para hablar de las diferencias; Deborah Britzman (2005, p.51-75) habla de la sexualidad como motor para el aprendizaje; Susan Talburt (2005, p.77-98) se acerca a la polémica creación de una oficina gay, lesbiana y bisexual dentro de un contexto universitario y Eric Rofes (2005, p.141-159), tal vez el más rompedor, cuenta la experiencia de situarse como cuerpos sexualizados y no solo como intelectuales en las aulas.

En el segundo, después de las reflexiones más bien teóricas y políticas de Butler y Sedgwick, destaco especialmente la aportación de Deborah Britzman (2002, p.197-228), que se centra en

cuestiones de identidad y en cómo lo educativo trata de construir y proteger el concepto de normalidad. Desde una pedagogía *queer* ella propone transgredir para crear conocimientos alternativos, para posibilitar que las identidades consideradas anormales se puedan expresar y discutir. A pesar de no aportar ejemplos, la autora explica que a través de la búsqueda de la alteridad, del diálogo y de la interpretación de la teoría, la pedagogía *queer* ayuda a superar binomios, a provocar la curiosidad y a arriesgar el yo, es decir a cuestionarse.

Por otro lado, la brasileña Gabriela Andrade (2010, p.737-743), habla del triple vínculo entre pedagogía *queer*, pedagogía libertaria y cultura visual. En el artículo “*Pedagogias queer e libertária para educação em cultura visual*” resalta las dos pedagogías como complementarias, ya que la primera se enfoca en el género saliendo de lo binario y cuestionando las relaciones de poder, acercándose así a la segunda, que promueve la autonomía del estudiante y se cuestiona la relación entre profesores y alumnos. Estas nuevas pedagogías confluyen en la cultura visual, que disloca la cultura como algo de élite y abraza la cultura de lo cotidiano, incluyendo lo abyecto, rompiendo las jerarquías del saber y abarcando las producciones marginales que la institución Arte deja de lado.

Desde Brasil y con una proyección internacional, también es relevante destacar los estudios de Guacira Lopes Louro, sobre las relaciones que se establecen entre cuerpo, educación y sexualidad. La autora apuesta por un currículum *queer* en su artículo “*Teoría Queer: Una política pos-identitaria para la educación*” (2001), imaginando contextos educativos que centren su atención en el proceso de producción de las diferencias y con la inestabilidad de diversas identidades.

Permaneciendo en ámbito iberoamericano pero desplazándonos a Argentina, rescato el trabajo de la investigadora y activista *queer* Valeria Flores y especialmente la segunda parte del libro “*Notas lesbianas, reflexiones desde la disidencia sexual*” (2005), titulada *Inflexiones en una*

*pedagogía heteronormativa*. En ella Flores aborda las posibles formas de provocar rupturas, a través de la visibilidad de sexualidades no normativas, en el modelo educativo normativo vigente.

En el contexto español, contamos con el trabajo de Jordi Planella y Asun Pie Balaguer, profesores de la Universidad Oberta de Catalunya. Ambos investigan desde un marco tanto *Crip* como *queer*. De sus aportaciones, destaco “*Cuerpo, cultura y educación*“ (2006) de Planella y “*Educació social i Teoria Queer de l’alteritat o les dissidències pedagògiques*” (2009) de Pie Balaguer; en sus textos proponen integrar el cuerpo en sus múltiples formas y capacidades, en el marco del discurso pedagógico. Incluirlo para descubrir las construcciones sociales en torno a él y repensar el tema de la diversidad funcional, sin excluir e invisibilizar la sexualidad de los cuerpos no normativos.

Por otra parte, en 2015 Ricard Huerta y Amparo Alonso-Sanz editan “*Educación artística y diversidad sexual*”, dando continuidad al “Congreso Internacional EDADIS Educación Artística y Diversidad Sexual” que se hizo en noviembre de 2014 en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Valencia. El libro presenta diferentes propuestas pedagógicas y en la introducción, los editores recuerdan algo importante, es decir que todo lo que gira en torno a la sexualidad ha sido parte, durante muchísimo tiempo, de lo prohibido, de lo íntimo y de lo personal.

En el capítulo “*De cuerpos, carnes y pedagogías*”, Jordi Planella (2015, p.50-51) hace notar que mezclar la educación con las diversidades sexuales, representaba para los sectores más conservadores, una perversión de la educación misma y que esa interpretación negativa de lo *queer* sigue estando muy presente en muchos centros educativos españoles. Algo peligroso, ya que la escuela tiene un papel clave en la construcción del concepto de “normalidad”, que luego se verá reflejado también en la sociedad.

Así que es complicado vincular la diversidad sexual y de género a lo educativo, pero sería importante que la educación a las artes visuales, la estética y la cultura visual recogiesen la tarea de hablar de diversidad con apertura y respeto. Huerta y Alonso-Sanz (2015) argumentan que:

Creemos que es fundamental aproximar a los estudiantes, maestros, docentes, investigadores y educadores de museos, al gran abanico multicolor de posibilidades con las que tratar la diversidad sexual, tanto en los espacios destinados a la educación reglada (escuelas, institutos, universidades...) como en los dedicados a una educación informal (academias, museos, televisión, publicidad, publicaciones...). (Huerta y Alonso-Sanza, 2015, p.11)

Se trata, según Huerta (2015) de eliminar el miedo de hablar de sexualidades e identidades en las aulas, especialmente ahora que el alumnado se muestra mucho más abierto y ha naturalizado estos temas; de visibilizar realidades sociales que siguen lejanas de las aulas y de incluir en ellas la posibilidad de ir más allá del modelo heteronormativo. El mismo autor (2015, p.37-38) propone como posible estrategia pedagógica, la utilización del cine para evitar estereotipos, crear un ambiente de respeto y encontrar la diversidad sexual y de género gracias a la cultura visual cinematográfica de películas como *Milk* (Gus Van Sant, 2008), *Pride* (Matthew War-chus, 2014) o la filmografía de Almodóvar y Pasolini, por ejemplo. El cine también brinda la posibilidad, recuerda Huerta (2015), de observar la tipografía y el diseño de los carteles de cine y en algunos casos de notar que los títulos de las películas son traducidos de manera fóbica, con respecto a la diversidad, en determinados contextos.

En el capítulo “*La educación en la diversidad de género y sexual desde los museos*”, Liliane Inés Cuesta Davignon (2015, p.79-89) habla del museo como espacio de inclusión con respecto

a la diversidad y pone como ejemplo una actividad que se hizo en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, en Valencia. Vinculándose a las asignaturas de Educación Plástica y Visual e Historia del Arte, se preparó una actividad para alumnos y alumnas entre 14 y 18 años en la cual se trabajaba la noción de género analizando las obras expuestas y haciendo un taller de escenificación posterior a la visita, recreando el ambiente de la nobleza valenciana del siglo XIX y representando una escena de baile en la que los hombres son quienes piden el baile a las mujeres. Entre los conceptos que se busca trabajar a través de esta actividad, está la heterosexualidad implícita de la normatividad social de entonces y de ahora, y se intenta, además, introducir el concepto de tercer género gracias a la figura de los *berdaches*<sup>37</sup>. Se analizan también los espacios generizados del palacio (por ejemplo el tocador como espacio femenino y el *fumoir* como espacio masculino), la abundancia del desnudo femenino en las obras del museo, la ausencia de personajes femeninos en la historia y la vestimenta de hombres y mujeres.

Por otra parte, el proyecto Red Educa, según relata Jesús Generelo (2015, p.91-98), trata de proveer de referentes tanto al alumnado, como al profesorado y a las asociaciones de padres y madres, a través de diferentes talleres. Como recuerda el autor, el objetivo es incluir dentro de las narrativas y los contenidos del sistema educativo, las diversidades sexuales. En este sentido, los talleres de este proyecto consisten en explicar y usar de forma clara el vocabulario que permite nombrar estas diversidades. Se profundiza en cómo la homofobia ocupa las aulas, así que se habla de aspectos intelectuales, emocionales y actitudinales, haciendo evidente que la violencia física no es la única que se debe prevenir y contra la cual se debe actuar.

---

<sup>37</sup> Hombres indígenas de América del Norte educados a desempeñar actividades y roles femeninos, integrados en la sociedad y gozando de un estatus especial.

Víctor Parral, profesor de Educación Plástica y Visual en secundaria, explica en su artículo (2015, p.107-123) sus estrategias para desarrollar la creatividad de su alumnado y al mismo tiempo conseguir un respeto pleno hacia las diversidades de género y sexuales. Entre ellas está la utilización del “Cómic de Guille” y “Cómic de Carol”<sup>38</sup>, de campañas publicitarias de sensibilización social, concursos de lemas y dibujos contra la homofobia y transfobia, la creación de animaciones y graffiti en defensa de las diversidades. Por otra parte, Parral desarrolla en el curso escolar 2013-14, con un alumnado de secundaria, el proyecto “*Quiero ser queer-ARTE-creo-CREATIV@*”, en el cual se aborda la creatividad a partir de los conceptos *queer* de *cyborg*, prótesis, *drag queen* y *drag king*. Los objetivos principales del proyecto son cuestionar la rigidez del sistema heteronormativo, promover las diversidades, contribuir a la erradicación del machismo. Parral (2015, p.117) afirma que la identidad en la adolescencia es un tema realmente importante y que suele desarrollarse siguiendo patrones rígidos, de ahí que se busque integrar la creatividad en este proceso. Dentro del proyecto se trabajan diferentes disciplinas artísticas, como el dibujo y el collage para representar y transgredir las normas de género, creando *cyborgs* y *drags*.

### **3.2 Experiencias pedagógicas *drag***

Es importante recordar, siguiendo a Butler (2002), que ninguna práctica paródica es en sí misma subversiva y que es indispensable examinar las condiciones de producción de dicha

---

<sup>38</sup> Cómic de Guille: <http://www.felgtb.org/files/docs/a8d2d59701d7.pdf>

Cómic de Carol: <http://www.felgtb.org/files/docs/4070564c7e7f.pdf>

práctica y la posibilidad de que sea asimilada y entendida por la audiencia. Según Preciado (2008):

Las prácticas *drag king* crean un espacio de visibilidad propio de la cultura marica, bollera y trans a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de la masculinidad de la cultura popular dominante. No solo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos *queer*. Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y, por tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política. (Preciado, 2008, p. 259)

Balash y Montenegro, del Departamento de Psicología social de la Universitat Autònoma de Barcelona, en el artículo “*Investigación crítica: desafíos y posibilidades*” (2005) señalan que con los talleres *drag* se intenta indagar sobre la performatividad del género y entrar en contacto con los cuerpos de quienes participaron para generar cierta reflexividad en las palabras y en los cuerpos. Siguiendo a los investigadores:

Este proceso de reflexividad permitió construir una mirada experiencial, personal y profundamente política de acción hacia las personas que participamos y de los cánones sobre los que hemos sido formadas. Los efectos, por así llamarlos, de nuestro trabajo han sido en las relaciones personales con quienes forman parte de nuestros vínculos basados en estos roles (nuestros amigos, nuestras parejas). (Balash y Montenegro, 2015, p. 139)

El fenómeno *drag* también irrumpe en los museos, como cuenta Manuel Caballero (2003) en su artículo “*Paradoja y contenido*”, hablando del CAAC de Sevilla e incluyendo estos talleres en actividades de agitación artística-cultural (p. 53).

En 2007, Eve Shapiro de la Universidad de San Francisco, escribe el artículo “*Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities*” en el cual habla de los talleres del grupo *Disposable Boy Toys* (California). La autora ve su trabajo como una posibilidad de interrogación acerca de los roles de género y la ampliación del mismo concepto, destacando la importancia del contexto para la puesta en práctica de estos talleres.

En las Jornadas Estatales Feministas de Granada de 2009, Raquel (Lucas) Platero, expone en su comunicación que los talleres *drag* han servido para resaltar las ficciones de género y para tener el permiso de ocupar y habitar el espacio del género que biológicamente no corresponde a cada persona. Se trata, por tanto, de desnaturalizar lo que hacemos cotidianamente, de entender que es fruto de un aprendizaje. Según Platero (2009):

Llegas a ser consciente que tus gestos, tu porte y tus ademanes más íntimos están reproduciendo posiciones generizadas y que tienes cierta capacidad para desaprenderlos y elegirlos. Te los has apropiado y ya no le pertenecen a nadie más que a ti. (Platero, 2009, p. 4)

En 2010, Diane Torr (creadora de los primeros talleres *drag king* llamados “*Man for a day*”) escribe con Stephen Bottoms el libro “*Sex, drag and male roles*”, en el cual recoge su trayectoria de trabajo a través de los talleres recopilando experiencias, testimonios y fotografías.

En 2013, Alba Barbé i Serra recoge en el artículo “*Ésser al llindar. La Performance drag king: un indret en pugna per establir nous i diferents ordres sociosexuals*” una entrevista con una mujer que comenta varios aspectos de interés en torno a los talleres *drag*. Entre ellos el de

construir una masculinidad que es incómoda, para una misma y también para la relación con los demás; por otra parte estaría la relación con las miradas externas, a las que se enfrenta cuando los personajes *drag* salen al espacio público.

Cada experiencia es diversa y cada autora la recoge de forma diferente, pero lo que vemos en relación con el *drag* es una gran potencialidad cuando se desarrolla en contextos con cierta conciencia e interés feminista, es decir cuando los contenidos *drag* son fácilmente inteligibles para quien acude a las actividades que lo incluyen. Podríamos intuir que el resultado varía bastante si el público no está familiarizado con estos discursos.

### 3.3 Compendio

Este capítulo explora las aportaciones que ha habido en torno a diferentes estrategias y recursos educativos para deconstruir los roles de género, entre ellos el fenómeno *drag*, punto de partida de esta tesis.

Recojo, bajo la denominación "experiencias pedagógicas *queer*" (inspirada en Britzman, 2002), estudios e investigaciones basadas tanto en experiencias prácticas como en elaboraciones teóricas, relacionadas tanto con el ámbito universitario como con el escolar. El contexto anglófono es por el momento el más productivo (destaco Britzman, Pinar y Curran), pero también se oyen voces desde Latinoamérica, como Louro desde Brasil y Flores desde Argentina. En el contexto español destaco las aportaciones de Planella y Pie Balaguer, que consiguen trabajar a la vez con una perspectiva *queer* y *Crip*, y el trabajo de recopilación de diferentes textos sobre educación artística y diversidad sexual, hecho por Huerta y Alonso-Sanz.

Por lo que concierne el fenómeno *drag* como potencial recurso para resaltar las construcciones sociales en torno a los géneros, recojo algunos estudios y reflexiones hechas desde contextos universitarios y museales, tanto anglófonos como españoles.



## **4. Marco metodológico**

Antes de profundizar en las perspectivas de investigación que se entrecruzan en esta tesis, quisiera situarme entre la perspectiva cualitativa y la post-cualitativa, además de abordar unos conceptos importantes que hablan de cómo se ha ido construyendo este trabajo: la reflexividad, mi posicionamiento, el conocimiento encarnado y las otras voces que me ayudan a construir el relato.

Pienso esta investigación no como una manera de corroborar algo, sino como una oportunidad de aprender algo nuevo y reflexionar tanto sobre lo conceptual y lo teórico como sobre mi experiencia y sobre cómo se pueden deconstruir los roles de género.

Enmarco mi investigación dentro de la perspectiva cualitativa, que, de acuerdo a Denzin y Lincoln (2005) permite explicar o descubrir fenómenos analizando las experiencias de las personas o de los grupos, indagando sobre las interacciones y su manera de comunicar y revisando documentos que hablen de lo que nos ocupamos. Los autores encuadran uno de los momentos claves para el desarrollo de la investigación cualitativa en la segunda mitad de los años noventa, cuando llega la etapa post-experimental, en la cual se construyen otras formas de hacer investigación a través de representaciones literarias, performativas, multivocales y autobiográficas. Tocando casi el presente, entre el 2000 y el 2004 convergen enfoques desde los feminismos, las Teorías *Queer* y la teoría crítica.

En lugar de partir desde la formulación de hipótesis, la perspectiva cualitativa trata de plantearse preguntas abarcables y de tener en cuenta que pueden variar en función de cómo evoluciona el proceso de investigación. Es importante, por tanto, tener acceso al contexto donde se generan experiencias y tener en cuenta que como investigadoras somos parte del campo que es objeto de estudio y también del mismo proceso de investigación. La frontera entre el objeto de estudio y la persona que lleva a cabo el estudio se difumina con mucha facilidad, teniendo en

cuenta que quien investiga tiene que dar cuenta de las fuentes que usa y se enfrenta al problema de transcribir y escribir las experiencias que observa y vive (Guba y Lincoln, 2002).

En línea con la etapa post-experimental, me acompaña el enfoque post-cualitativo (Jackson y Mazzei, 2012), según el cual investigar significa re-pensar los conceptos con los que formulé mis intereses cuando empecé a investigar, al mismo tiempo que los re-pienso en relación con cómo leo y pienso la realidad. Este enfoque también cuestiona la idea del análisis de los datos que tiende a interpretar lo que hay detrás de las narrativas de las personas participantes en la investigación (Jackson y Mazzei, 2012).

No busco ninguna verdad absoluta, sino producir conocimientos acerca de las posibilidades que podemos crear para deconstruir los roles de género. Lo hago teniendo en cuenta que mi subjetividad como investigadora está también atravesada, como la investigación misma, por la historia, por la cultura, por lo personal y por lo político.

### **La reflexividad**

Los conocimientos que se generan en este trabajo se construyen a través de las decisiones que he tomado durante el proceso de investigación. La reflexividad es lo que permite a quien investiga reconocer el carácter construido del conocimiento, además de problematizar y tener una actitud crítica en cada momento de la investigación, desde el planteamiento de la pregunta de investigación y la construcción de los marcos teóricos hasta el análisis de las evidencias y las metodologías (Mruck y Breuer, 2003).

El término reflexividad proviene de la tradición cualitativa anglosajona. En inglés, se diferencia *reflectivity* de *reflexivity*. El primer concepto se refiere a pensar después de los hechos, se trata de un proceso alejado a nivel temporal de la acción, una reflexión a posteriori. En cambio

*reflexivity* implica inmediatez, una toma de conciencia entrelazada con la acción (Brown, 2006).

Recuerdan Mruck y Maey (2008) que no hay una única definición del término, pero hay cierta concordancia en entender que se trata del proceso de volver hacia uno mismo para problematizar el proceso, el desarrollo y los efectos de la investigación. Hablamos por tanto de la conciencia de la investigadora, de su conexión con lo que estudia. La reflexividad se convierte en parte del proceso de investigación (Finlay y Gough, 2003), a la vez que funciona como puente comunicativo (y tal vez emocional) con quien lee el producto final. Tanto la reflexión como la reflexividad han sido fundamentales para los diferentes momentos de este trabajo.

### **Mi posicionamiento**

La noción de espacio inter-medio (*in between*) de Homi Bhabha (1994) me resulta útil para situar mi posicionamiento en esta tesis. Los talleres *De-generarte* y *All you need is love* han sido una herramienta que genera trabajo y al mismo tiempo constituyen mi campo de investigación. Estos talleres se han llevado a cabo en Barcelona, en marzo 2015 y octubre 2016 como talleres independientes organizados por mí, con la colaboración de Daniela Conte, mi compañera sentimental. En el primer taller participaron seis mujeres y en el segundo siete mujeres y un hombre, de edades comprendidas entre los 20 y los 40 años.

A través de entrevistas por correo electrónico, mantuve una comunicación en torno a los talleres con tres de las personas participantes y con Daniela Conte; durante el proceso de los talleres también llevé memorias de campo. Estos son los elementos con los cuales he trabajado para repensar en las evidencias de la investigación. Las imágenes fotográficas obtenidas constituyen un registro de la experiencia.

Creo imposible mirarme a mí misma dentro del trabajo de campo y en general dentro de esta tesis solo como investigadora, invisibilizando que a la vez soy muchas otras cosas. Soy mujer, madre, pareja. Soy hija, hermana y amiga. Soy educadora, una trabajadora precaria que se ajusta a otros tipos de trabajos cuando es necesario. La intersección de estos factores influye tanto en la investigación como en el proceso de escritura de la tesis.

Esta misma noción de múltiple posicionamiento es la que le da valor a la hibridez de mi metodología. Parafraseando a Bhabha (1990, p. 210-211), lo interesante de la hibridez es el hecho de que reúne en sí misma los rasgos de las prácticas de las que se nutre, consigue juntar los rasgos de diferentes discursos.

Hablar de posicionamiento es también hablar de los marcos teóricos que me acompañan en la tesis, que provocan cuestionamientos internos, que se reflejan en la práctica y se alejan de ella. Así me posiciono desde la riqueza y los contrastes de los feminismos, desde el estudio de la *performance* entendida como práctica artística pero también cotidiana, desde la Pedagogía Crítica y desde la importancia de los Estudios de la Cultura Visual en una sociedad que bombardea continuamente con imágenes a los individuos.

### **Conocimiento situado**

Me serviré en mi investigación de la noción de conocimiento situado de Donna Haraway (1995), quien criticó la masculinidad abstracta que ha determinado el discurso científico moderno europeo. Según la autora:

La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos. [...] Los conocimientos

situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento «objetivo». (Haraway, 1995, p.327)

En esta misma línea, Braidotti (1994), subraya la importancia de un conocimiento encarnado, que disfruta de la investigación y de la reflexión. Ambas autoras abogan por compartir conocimientos, por la convivencia de varias voces en el relato, por no ocultar que la indagación y la producción de conocimiento son procesos colectivos.

Gracias a estos conceptos, conocimiento situado y encarnado (Haraway, 1995; Braidotti, 1994), se puede pensar que la posición o el lugar en el cual se produce el conocimiento tiene un papel fundamental en la forma en que luego se articula, lo cual implica que ninguna versión de la realidad puede entenderse al margen del punto de vista del cual emerge. Construiré un relato particular (sumando una voz) en un campo discursivo que hoy sigue representando un debate público, privado y político.

Quiero destacar que este proceso de investigación se alimenta por otras voces además de la mía. Los talleres y la reflexión sobre los mismos, no serían lo mismo si Daniela y las personas que acudieron fueran invisibilizadas y silenciadas. Sus voces se vuelven fundamentales para la construcción del relato y del conocimiento y evidencian una vez más que no hablaré de verdades irrefutables. El conocimiento que se genera a través de los talleres puede constituir un punto de referencia, pero desde luego no el único posible.

### **La pregunta de investigación**

Recuerdo que al principio de este trabajo de investigación tuve muchos momentos de confusión

en torno a lo que quería preguntarme, qué quería saber y hacia dónde seguir caminando. Cuando leo el primer capítulo de la tesis, en el que exploro el *drag* y sus variantes, veo lo que me preguntaba en torno a la efectividad de las actividades a las cuales participé. Quería ir más allá de los lugares y contextos feministas que posibilitan estos momentos de reflexión, deconstrucción y configuración de nuevos significados. Creo que me pasaba esto porque me preocupaba (y me preocupa) que estos significados se queden únicamente en ambientes feministas, con cierta visión de apertura en torno a los géneros.

Mis intereses como investigadora, sin embargo, se reconfiguran hacia otra pregunta más concreta, aunque mi mirada permanezca atenta a quiénes se interesan por los talleres propuestos para el trabajo de campo. Mi foco se coloca en qué puedo hacer yo, como sujeto activo, en la construcción de significados no patriarcales en torno a los géneros.

¿Qué herramientas, técnicas, recursos y estrategias busco y pongo en práctica para deconstruir los roles de género?

Para tratar de contestar a esta pregunta, he empleado herramientas de diferentes metodologías. Es complejo delinear y escoger un solo método de investigación. Según observó Mieke Bal (2002), “no se trata de explicar un método, sino de provocar un encuentro entre varios métodos, un encuentro del que participa también el objeto y los métodos se convierten juntos en un campo nuevo aunque no firmemente delineado” (p.11). A continuación profundizaré en las perspectivas empleadas y sus recursos.

#### 4.1 La perspectiva etnográfica

La etnografía es un extenso campo metodológico que engloba diferentes corrientes. Según los autores más clásicos (Velasco, García y Díaz, 2003) la etnografía debería ser una descripción global de una cultura, pero también hay visiones como la de Clifford (1995) que en cambio se centran en el estudio de las dinámicas específicas dentro de una cultura. Por otra parte, autores como Foster (2001) la ven como una metodología de la cual se pueden apropiarse diferentes campos de estudio.

Con la amplitud de interpretaciones sobre la etnografía, se hace complicado nombrarla con ligereza como metodología de investigación, pero reconozco sin duda que me he servido de sus herramientas de trabajo para la recogida de evidencias: las notas y memoria de campo, los registros permanentes (en esta investigación serían las fotografías, pero podría tratarse también de audio y vídeo), la lectura de documentos (antes, durante y después del trabajo de campo), la consulta de la información recopilada y las entrevistas (Angulo y Vázquez, 2003).

Lo que me parece importante es señalar un distanciamiento de la idea de autoridad etnográfica tradicional, que regala al sujeto que estudia e investiga, una visión “objetiva” sobre los objetos y sujetos de su estudio. Lo que observo es un contexto concreto en el cual ocurren reflexiones, se crean tensiones, se descubren nuevos conceptos y mucho más. Mi trayectoria personal y mis decisiones influyen en el proceso de investigación, que por tanto se aleja mucho de la idea de verdad absoluta o realidad objetiva.

Leyendo sobre las corrientes más naturalistas de la etnografía, tenemos recordatorios importantes como el de Lofland y Lofland (2006), que afirman que la tarea específica del observador es la de tomar apuntes y notas de campo, de otro modo poco útil sería estar en un contexto que consideramos interesante para una investigación. Durante mi trabajo de campo las notas y la memoria han sido fundamentales para ir recogiendo información y para reflexionar sobre ella.

Las considero como un anclaje a los talleres, una manera de fijar en el papel parte de lo que sucedió, siendo plenamente consciente de la imposibilidad de un registro completo bajo todo punto de vista.

Es por tanto fundamental la observación y participación en un contexto, o dicho de otra forma, el trabajo de campo, aspecto que permite explorar la diferencia entre un posicionamiento *etic* y *emic*, es decir respectivamente entre una postura desde la distancia y una postura desde la implicación (Harris, 1999). Según el autor, “una etnografía realizada de acuerdo a principios *etic* es un corpus de predicciones sobre la conducta de clases de personas” (p. 58) y añade:

Las proposiciones *emic* se refieren a sistemas lógico-empíricos cuya distinciones fenoménicas o cosas están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún otro modo apropiadas. (Harris, 1999, p.54)

La etnografía permite por tanto una mirada hacia un contexto, una interpretación del mismo. Es importante para mí afirmar que no se trata de una mirada objetiva o desde un posicionamiento de superioridad o distanciamiento del contexto. Siguiendo a Haraway (1995) la mirada no tiene por qué ser siempre un instrumento de control y visión marcado por la objetividad patriarcal, sino que puede ser encarnada y parcial. Esto es lo que genera conocimientos situados que van más allá de la subjetividad.

La reflexividad es lo que me permite problematizar las herramientas etnográficas que uso en la investigación y buscar otras maneras de dar cuenta del proceso de investigación, descubriendo así que también la etnografía puede ser *queer*.

En 2009 Alison Rooke escribe *Queer in the Field: on emotions, temporality and performativity*

*in the ethnography*, texto en el cual superpone la etnografía postmoderna y las críticas feministas a metodologías de investigación, ya que ambas corrientes critican la postura del observador natural y objetivo, reconociendo el carácter intrusivo de quien investiga y dando visibilidad a las relaciones de poder que se crean en el campo. Según la autora las Teorías *Queer* no se limitan a pensar las identidades y las sexualidades. Se trata más bien de un compromiso filosófico en problematizar toda lógica normativa y esto es posible también con la etnografía. En palabras de Rooke (2009):

Matters relating to ethnography as a methodology, including issues to do with the power relations of research, the textual construction of the classed, racialised and gendered other, ethnography's assumed lack of scientific rigour, the limits and possibilities of knowing, and knowledge production, the discipline's emergence in the conditions of colonialism and imperialism, have all been thoroughly interrogated. Ethnography is a discipline which is undoubtedly methodologically untidy, and university bookshelves are filled with some of the anxious writing which this messy methodology seems to produce. (Rooke, 2009, p. 154-155)

La etnografía *queer* cuestiona la normatividad de la etnografía, que en realidad podría considerarse *queer* de por sí. De acuerdo con Rooke (2009) no es exactamente un método, sino que es también un principio intelectual que se basa en la observación y está repleta de dilemas en torno a su definición, usos y a su ética.

Para Rooke (2009), en la etnografía situada desde una postura *queer*, es especialmente importante considerar lo erótico y lo afectivo en la producción de conocimiento y en el proceso de investigación. Los silencios de la etnografía clásica se sustituyen por la conexión que existe entre la etnógrafa, la cotidianidad y las fronteras que delimitan el campo de investigación, que

se consideran flexibles.

Don Kulick escribe en 2003 *The Sexual Life of Anthropologists: Erotic Subjectivity and Ethnographic Work*, y explora el concepto de subjetividad erótica de los investigadores, resaltando que la visibilidad de esta dimensión humana puede aportar conocimiento adicional al trabajo de cada una. Según el autor, el silencio sobre este aspecto se debe a varias razones. Entre ellas está la idea del investigador como autoridad impermeable e insensible a lo que estudia, pero también ha funcionado, y en ocasiones sigue funcionando, para mantener ocultas las condiciones profundamente racistas y colonialistas que provocan que se perpetúe un discurso unidireccional sobre la sexualidad e identidad de las personas (Kulick, 2003, p.3-4).

En este sentido, la manera de estar e investigar en el campo depende de la implicación sensorial de quien investiga, de la atención que pondrá a los detalles a las conexiones interpersonales y del compromiso con una vulnerabilidad ética, lo que significa recordar que la subjetividad de cada una se construye también a través de las relaciones que se establecen con los demás (Butler, 2003).

Otra cuestión importante en una etnografía *queer* sería la de problematizar la noción de tiempo y espacio. Como ya dijo Halberstam (2005), la noción de tiempo es una construcción social que se basa en la volubilidad de las relaciones sociales. Esto significa que nuestra noción de tiempo tiene que ver con los tiempos de espera, con la prisa, con la puntualidad e impuntualidad que conforman el sistema capitalista que habitamos.

La etnografía clásica tiene dos tiempos fundamentales y separados: la inmersión de quien investiga en el campo que va a estudiar y el momento de la escritura, en el cual se supone que hay un distanciamiento intelectual y emotivo del campo. Retomando a Rooke (2009):

This move into the 'writing up' period classically follows a scholastic convention of presenting a self who is now detached and distant from the fieldwork situation in both emotional, spatial and temporal terms. These aspects are part of the fiction and normativity of traditional ethnography. (Rooke, 2009, p.156)

El hecho de haber generado el campo de investigación y de cubrir varios roles dentro del mismo, así como la conciencia de las relaciones que existen y se establecen en el campo, me aleja de la idea de hablar del campo como si fuese algo externo a mi, como si lo hubiese simplemente observado, porque lo cierto es que no es así. De acuerdo a Rooke (2009):

Producing ethnography requires a constant crossing between the 'here' and 'there', between the past, present and future: from being 'in the field' while thinking about the future point of writing up, to the point of writing and revisiting the 'ethnographic past'.

Even when we are 'there' we are 'here' and vice versa. (Rooke, 2009, p.157)

Las partes de los talleres conducidas por Daniela, me permiten una observación participante (ya que me implico en los ejercicios y en la interacción con las participantes) pero me deja en un posicionamiento más externo con respecto a lo que está pasando.

Registro un cambio cuando quien conduce el taller soy yo. Aquí estoy en un rol de educadora y estoy implicándome al máximo para explicar los contenidos y para interactuar con las preguntas y comentarios de las personas que asisten al taller. Al mismo tiempo estoy atenta al contexto desde un punto de vista investigador y se crea por tanto una convivencia compleja entre el rol de investigadora y el rol de educadora.

Todo ello sin olvidar que la persona que está a mi lado, la que contribuye a que el taller funcione, la que también interactúa con el grupo, es mi pareja. Trabajar juntas por primera vez y descubrir que nuestros conocimientos y herramientas de trabajo parecen encajar, ha sido una

grata sorpresa y un alivio, ya que mientras el taller estaba en fase de construcción, uno de nuestros mayores miedos era el de no funcionar como equipo de trabajo, teniendo en cuenta además que el trabajo sería parte de mi tesis doctoral. Después de estas experiencias, puedo decir que sin duda la relación de complicidad y entendimiento con ella, cambia y mejora mi forma de trabajar.

En definitiva una etnografía *queer* es aquella que tenga en cuenta que la investigación se desarrolla y se transforma, que el proceso presenta debates y contrastes. Según escribe Heckert en “*Queer Methods and Methodologies*” (editado en 2010 por Browne y Nash) una etnografía *queer* es aquella que en su proceso toca continuamente las fronteras entre teoría y datos, entre quien investiga y el objeto de investigación, entre la heterosexualidad y la homosexualidad, entre lo correcto y lo incorrecto (p.43)

#### **4.2 La perspectiva narrativa**

Narrar es contar historias, cuentos, sucesos, batallas, aventuras y desventuras. Es relatar, referir, detallar, describir, historiar, novelar, reseñar, escribir. Es exponer a otras personas y a una misma.

Es también una forma de organizar las ideas y una manera de representar la sociedad en la que una vive, de representarse a una misma.

Como señala Bruner (1997, p. 15), “la narración es la forma de pensamiento y expresión de la visión del mundo de una cultura”. En este sentido, narrar implicaría que en nuestras historias subyacen estructuras sociales y culturales de las que no somos completamente conscientes. Según Plummer (1995) lo que narramos, constituye la cultura en la que vivimos. Los relatos sobre ella pueden reforzar discursos dominantes o contrastarlos.

Oscar Gonçalves, Margarida Henriques y Paulo Machado (2004, p. 103) hablan de “cerebro narrativo”. Para estos autores, incluso a nivel biológico, la narrativa es un proceso esencial que facilita la integración de las experiencias de cada persona. Casi toda la estructura cerebral está envuelta en el proceso de la construcción narrativa, por ello se podría decir que la mente humana es realmente narrativa.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, hubo un giro epistemológico en relación con las bases de la producción del conocimiento y con las metodologías de investigación usadas en las ciencias sociales. Se comienza a hablar de perspectiva hermenéutica o interpretativa, una manera de generar saberes que mueve el foco principal de atención hacia los agentes sociales, sus discursos y acciones.

Según Paul Ricoeur (1984/2003), el giro hermenéutico es complementado por el giro narrativo, según el cual los relatos de las personas son los que dan cuenta de sus conciencias, su identidad y subjetividad. En palabras de Sparkes y Smith (2013, p.295), las narrativas están funcionando epistemológicamente tanto como una manera de hablar de nuestras vidas, como método de conocimiento.

La investigación narrativa es una perspectiva de investigación que se enmarca dentro del paradigma cualitativo. Como señalan Connelly & Clandinin (1990, p. 6), “la investigación narrativa es el estudio de las formas en que los seres humanos experimentamos el mundo”. Afirman, además, que la investigación narrativa es la mejor manera de representar las experiencias y se preguntan qué nos ayuda a aprender la investigación narrativa sobre nuestros fenómenos que otras teorías o métodos no hacen. En palabras de Fraser (2004):

As many others have pointed out, narrative approaches have much to offer social work. For a start, they provide ways to make sense of language, including that which is not spoken (Riessman, 1990). Apart from encouraging a plurality of truths to become

known, they also provide ways to understand the interactions that occur among individuals, groups and societies (Jackson, 1998; Plummer, 1995, 2001; Riessman, 1993, 2002). (p.181)

Según Fraser (2004), el método narrativo puede ser útil en trabajos interculturales y grupales. Gracias al concepto de reflexividad, es una metodología que, si se usa con cuidado, permite que haya cierta democratización y horizontalidad en las relaciones que se establecen en el trabajo de campo. No se basa en certezas absolutas sino en tentativas. A menudo se establecen metáforas en torno a la investigación narrativa que no tienen nada que ver con las ciencias puras, el positivismo o conceptos irrefutables. Por ejemplo, según la autora, se podría imaginar que una investigadora narrativa es como una *chef* que cuando cocina no respeta del todo las recetas tradicionales, dejando espacio a su creatividad e instinto.

Andrew Sparkes y Brett Smith (2013) recogen varias aportaciones y opiniones sobre lo narrativo:

(...) scholars have suggested that narrative is a form of social action (Atkinson & Delamont, 2006); that narratives do things (Frank, 2006); that storytelling is a meaning activity and important in making sense of our lives (Bruner, 1990; Freeman, 1999, 2001; Polkinghorne, 1988); that “experience” is constituted and made meaningful through narratives (Sarbin, 1986; Somers, 1994); that narration is a way of making people intelligible to each other (Gergen, 1999a); that narratives endow the human condition with plasticity and are vehicles for questioning all that is pre-given (Brockmeier & Harré, 1997); that narratives can be effective in social and individual transformation (Gergen, 1999a; McAdams & Janis, 2004); that memories and emotions are, at least in part, narratively created and often embedded within expressive bodily actions (Fivush & Haden, 2003; Neisser, 1994; Sarbin, 2001); and that stories are embodied (Frank,

1995; Peterson & Langellier, 2006; Smith, 2002). (Sparkes y Smith, 2013. p. 295)

La perspectiva narrativa no solo refleja la realidad, sino que desafía creencias preestablecidas (Jackson, 1998), incorporando textos teóricos que se consideran secundarios, más bien propios de la cultura popular.

En este trabajo de investigación hay un entretrejerse de relatos y voces: aunque la voz dominante sea la mía, está en diálogo con otras personas y con los contextos que estoy recorriendo para esta tesis. Investigo y construyo un relato que habla de lo que estoy viviendo, que está en diálogo con otros relatos.

Una gran aportación de este método es que en su forma de entender la realidad, los sujetos que son parte de la investigación están implicados. La experiencia misma es un punto de partida, con lo cual el significado que la gente atribuye a sus experiencias tiene una gran relevancia, es por esto entre otras cosas que las entrevistas y conversaciones con los sujetos que son parte del campo en el cual se investiga son tan importantes. En mi caso, trasladándome al estudio hecho en Roma durante el festival Genderotica, puedo afirmar que el contacto con las organizadoras fue muy enriquecedor tanto durante los días del festival, como a posteriori a través de las entrevistas hechas por correo. Del mismo modo, después de los talleres *De-generarte* y *All you need is love*, las entrevistas con las participantes y con Daniela, han sido fundamentales para construir el relato.

En relación con las entrevistas, me ha sido útil leer autores como Atkinson y Silverman (1997) que escribieron sobre la entrevista narrativa y su importancia para lograr una reciprocidad y el compartir respuestas emocionales con las personas que son parte de la investigación. Por otra parte, como recuerda Fraser (2004), las entrevistas son importantes también por que permiten a los investigadores cuestionar las grandes teorías, ver si realmente son aplicables a la realidad o corresponden a ella:

Many researchers, particularly qualitative researchers, elect to use interviews (Fontana and James, 1998). We use them not only because we wish to delve beneath statistically driven generalizations that are made but also because they have the potential to validate the knowledge of ‘ordinary’ people, especially ‘ordinary’ women who are liable to be omitted from many research projects (Benmayor, 1991; Coates, 1996; Eisikovits et al., 1998; Reinhartz, 1992). As Anderson and Jack (1991: 18) suggest, ‘. . . the interview is a critical tool for developing new frameworks and theories based on women’s lives and women’s formulations’. (Fraser, 2004, p.184)

La autora explica que hacer una entrevista narrativa implica tener muy presentes los contextos sociales y culturales de las personas que son parte del trabajo de campo. Es importante saber responder a diferentes estilos de comunicación, evitar extraer de las entrevistas información poco clara, respetar los tiempos de los entrevistados, facilitar un clima de confianza y permitir que sean los entrevistados los que hacen preguntas. Por otro lado, la investigadora debe ser clara cuando explica sus intenciones indagatorias, compartir interpretaciones y entender que la producción de conocimiento también tiene que ver con posicionamientos políticos (2004, p.184). Añaden Sparkes y Smith (2013), que es relevante tener en cuenta dónde, cuándo y en qué estado mental se hacen las entrevista; qué cuerpos y qué subjetvidades están entrando en juego.

Estos mismos autores amplían el concepto de entrevista, teniendo en cuenta que las comunicaciones contemporáneas viajan por diferentes canales:

These techniques may include e-mail, blogs, online support groups, instant messaging, autobiographies, letters, ethnographic field notes, diaries, obituaries, photographs, newspapers, magazines, television, music, and “naturally occurring” conversation. All of this, moreover, needs to be done in relation to both how and what questions, as well

as to the whens and wheres of storytelling (Holstein & Gubrium, 2004). It also might consider taking into account, we feel, not only big stories but also small ones (Bamberg, 2006; Freeman, 2006; Georgakopoulou, 2006); that is, stories that are short, spontaneously told in everyday settings, and perhaps not traditionally seen as particularly interesting. (Sparkes y Smith, 2013, p. 309)

Quien investiga usando la perspectiva narrativa suele resistirse a generalizar los conocimientos y la información que deriva de su trabajo (Fox, 2008). En este sentido, mi intención será ser lo más cauta posible en globalizar mi forma de narrar, tratando de proporcionar un relato que pueda enriquecer los discursos en torno a los roles de género.

Hay dos posiciones que adoptan los investigadores cuando llega el momento de analizar sus narraciones o aquellas de los demás: el analista de relatos y el relator de historias (Atkinson, 1997).

El analista de relatos suele tomar el relato como un conjunto de datos que puede analizar sistemáticamente a través de estrategias y técnicas analíticas. Realiza un análisis de la narración para explorar su contenido y estructura, convierte el texto en una serie de categorías y etiquetas. Se trata de un investigador o investigadora que piensa sobre las historias y que adopta una postura prevalentemente neutral y distante hacia su trabajo.

En cambio, el relator de historias, y en esta tipología me reconozco como investigadora, aborda el propio relato como producto de la investigación. La escritura del relato, de las notas y la memoria de campo, de las narraciones que llegan de otras personas, se convierten en una parte del trabajo de análisis. Se registra una implicación desde dentro, lo que supondrá pensar con el relato y no sobre el relato. Esto implica experimentarlo, escribirlo y representarlo de forma que pueda afectarme a mí como narradora y a los lectores y lectoras.

La perspectiva narrativa me permite explorar mis *yoes* dentro de la investigación. El *yo* reflexivo de las lecturas teóricas que me sirven como anclaje, como base para manejar conceptos que luego intento aplicar en el trabajo de campo.

El *yo* viajero que explora aspectos del *drag* y lo toma como punto de partida, por una parte consciente de la amplitud de esta práctica, y por otra disfrutando de poder ver cómo transita de ámbitos educativos a ámbitos artísticos.

El *yo* dubitativo que se pregunta cómo deconstruir los roles de género, que se interroga sobre qué es posible hacer.

El *yo* creador, el que busca y crea un camino a recorrer, el que genera el campo para investigar.

El *yo* doble del trabajo de campo, donde soy en parte educadora y en parte observadora.

El *yo* mujer. Atravesando lo académico, la investigación, la teoría, está mi identidad de género, el hecho de ser mujer, con sus opresiones y sus privilegios. Mi orientación sexual, el hecho de estar casada con una mujer que se convierte en una de las agentes del trabajo de campo. El ser madre y notar cómo toma aun más importancia la educación en torno a los roles de género, la esperanza de que los y las niñas del futuro tengan cada vez menos limitaciones por su identidad de género.

Estos *yoes* se convierten en voces que van apareciendo a lo largo de la tesis. Son las que se mezclan con las voces de otras personas que han sido parte de esta investigación y gracias a esta multivocalidad, se crea un relato con diferentes matices.

### 4.3 Investigar desde una perspectiva ético-onto-epistemológica

El Nuevo Materialismo, según Revelles, González y Nardini (2014), es un enfoque transversal que permite cuestionar y alterar el poder hegemónico y su manera de generar conocimientos y saberes.

El Nuevo Materialismo Feminista, según Colman (2014, p.14), tiene “el deseo de ser consciente y de procurar no nombrar las cosas según las consecuencias de sus relaciones, si antes no se ha entendido cómo funciona la base material de tales cosas”.

Según esta misma autora, es una manera de pensar que mediatiza las demandas políticas feministas a las sociedades, a través de todo tipo de plataformas y movimientos que buscan activar y mantener un cambio social.

De acuerdo a Nardini (2014) el Nuevo Materialismo Feminista quiere “ir más allá de la costumbre filosófica que constituye el pensamiento incorpóreo *desde ninguna parte*” (Nardini 2014, p. 18), planteado desde la neutralidad masculina. Por el contrario, lo que busca es afirmar y argumentar que los procesos teóricos y la producción de conocimiento son “ya siempre” una práctica material y continuada. Material porque tiene en cuenta y da cuenta de la corporeidad de los sujetos y objetos de un proceso teórico. Continuada porque, en una tarea que implica una posición ética y de respeto, otorga relevancia a los conocimientos que vienen de antes, de otros y otras, constituyendo un *continuum* de saberes.

Recuerda Nardini (2014) que en la filosofía occidental dominante se ha ido construyendo una división clara entre el pensamiento puro y racional (considerado masculino) y la corporeidad (considerada femenina, infantil, exótica, material). De esta manera se ha devaluado el cuerpo, lo femenino y todo aquello que no corresponde a lo masculino normativo, a la vez que la razón se ha separado completamente de lo corpóreo. Se ha convertido en una entidad abstracta y

masculina que silencia todo aspecto de su subjetividad personal y material.

Braidotti (1991, 2011) resalta que es necesario hablar de los procesos teóricos femeninos, es decir de aquellos procesos que tienen raíces corporales, definidos por ella como “encarnados e incardinados”. Desarrolla, además, una interpretación del concepto de *diferencia* distinta a la habitual. Las diferencias, según Braidotti, se entienden más allá de los dualismos. En vez de conformarse como contrariedad a lo normativo, la diferencia se interpreta positivamente por su potencialidad creadora.

Según Nardini (2014), las teóricas de la diferencia sexual, Luce Irigaray *in primis*, argumentan que la manera de existir y de pensar está profundamente influida por la corporeidad de cada sujeto. Fueron capaces de deconstruir el sistema falogocéntrico, que suponía que el sujeto pensante era masculino, abstracto y racional. Donna Haraway (1988) fue una autora clave en este proceso de deconstrucción, argumentando que salir de esta forma de masculinidad era posible comprometiéndose de manera responsable a buscar “el conocimiento gobernado por la visión parcial y la voz limitada, no parcialmente porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que posibilitan los conocimientos situados” (Haraway, 1988, p.590).

En cuanto a Braidotti, recuerda Nardini (2014), que su manera de entender los procesos teóricos implica que la teoría no *es*, sino que *deviene* en la transparencia de las relaciones que la generan.

Veamos ahora cómo podemos aplicar el Nuevo Materialismo Feminista a un marco metodológico útil para esta tesis.

La superación de los dualismos, clave en esta manera de pensar, abraza también la división entre modos de ser y modos de saber, es decir entre ontología y epistemología. Karen Barad en 2003 empieza a hablar de *onto-epistemología*, indicando un “enfoque anti-representacionista respecto a las prácticas discursivas y procesos de producción del conocimiento” (Nardini, 2014,

p. 22).

Según Van Der Tuin (2014) el Nuevo Materialismo Feminista es una onto-epistemología feminista que atraviesa y va más allá del feminismo postmoderno, al mismo tiempo protegiéndose de un nuevo determinismo que está naciendo en la academia y en la sociedad. De acuerdo a la autora, el Nuevo Materialismo Feminista analiza el conocimiento mientras se genera, es una onto-epistemología del devenir y subraya que algunos conocimientos, saberes, objetos y sujetos de investigación, están más predispuestos a estudiar y a ser estudiados. En línea con estas ideas y entendiendo la investigación feminista como una potencial herramienta de transformación, Van Der Tuin (2014) también habla sobre la producción de conocimiento y sobre el rol de quien investiga. Los efectos de generar conocimiento y saber no quedan fuera de la investigación, tanto en relación con quien investiga y con lo que es investigado.

Los conocimientos del mundo se producen y generan procesos materiales y semióticos del cambio. La ontología sería como una red rizomática en devenir, sin espacio para que se construya el dualismo con la epistemología. Si no separamos la epistemología de la ontología, es decir el pensamiento del ser, lo que conocemos del mundo establece una conexión con lo que es el mundo. Esta conexión es denominada por Barad *intra-acción* (2003), cuyo requisito esencial es el enredo de diversos componentes, no como resultado de una acción sino como acción en sí. Como dice la misma Barad (2007), las agencias emergen de la intracción y “es a través de las intra-acciones agenciales específicas que los límites y propiedades de los “componentes” de los fenómenos se determinan y las articulaciones materiales particulares del mundo cobran sentido” (Barad, 2007, p.140). Si aprendemos a intra-actuar de manera ética y responsable, según la autora, seremos conscientes de que no somos los únicos seres activos y, al mismo tiempo, no olvidaremos que somos responsables los unos de los otros.

A nivel metodológico esta perspectiva, supone hacerse preguntas sobre el *cómo*, preguntas que

se centran en los procesos y en cómo se materializa la importancia de los fenómenos. Sabemos algo de un objeto o de una práctica cuando descubrimos lo que puede significar, de este modo hacemos un ejercicio onto-epistemológico, porque no distinguimos el objeto de análisis de nuestro discurso en torno a ello (Nardini, 2014).

Según Barad (2007) teorizar e investigar se basa en la intra-acción desde dentro, no somos observadores externos de la realidad, somos parte de ella. Conseguimos elaborar y producir conocimientos y saberes porque sabemos que somos parte del mundo y nos situamos dentro del mismo. Tenemos un posicionamiento intra-activo, lleno de enredos específicos que constituyen acciones y que generan teorización.

De acuerdo a Barad (2007, p.71), la difracción es un fenómeno físico que es central en discusiones de fundamental importancia en el ámbito de la física y de la filosofía de la física. Pero es también una buena metáfora para describir una metodología que se ocupa de profundizar en relaciones de diferencia. Usando sus palabras “knowing is a matter of part of the world making itself intelligible to another part of the world” (Barad, 2007, p. 185). Mazzei (2013, p.778) explica este concepto diciendo que, en una estrategia difractiva, el acto de conocer, investigar y descubrir, nunca se piensa como hecho aislado, sino siempre en relación con fuerzas y circunstancias externas. Añade que, si se reflexiona sobre las evidencias de una investigación de manera difractiva, las lecturas de esas evidencias en conjunto y en diálogo con los conceptos teóricos que son parte de la investigación, son múltiples e impredecibles.

#### 4.4 Abordar las evidencias

Sed buenos artesanos. Huid de todo procedimiento rígido. Sobre todo, desarrollad y usad la imaginación sociológica. Evitad el fetichismo del método y la técnica. Impulsad la rehabilitación del artesano intelectual sin pretensiones y esfuerzos en llegar a serlo vosotros mismos. Que cada individuo sea su propio metodólogo; que cada individuo sea su propio teórico; que la teoría y el método vuelvan a ser parte del ejercicio de un oficio.

Wright Mills, 1969, p. 233

Denzin y Lincoln (2005) afirman que a partir de los años ochenta se registra cierta crisis en lo que concierne los modelos y métodos de representación y análisis de los datos y las evidencias en la investigación social. Los investigadores cuestionaban nuevos modelos y experimentaban con nuevas formas de dar cuenta de sus trabajos: visuales, performativas, poéticas, colaborativas, etc.

Este momento, que parece no haber terminado, también acarrea ciertas tensiones y conflictos, cierta dificultad que como investigadora he tratado de resolver.

¿Cómo reflexionar sobre las evidencias de mi trabajo de campo? ¿Cómo ordenarlas, convertirlos en un contenido fácilmente manejable sin utilizar meros números y etiquetas?

Para no perderme en la gran masa de información obtenida en el trabajo de campo, sigo las recomendaciones de Lissette Fernández (2006) y me repito la pregunta de investigación: ¿qué estrategias podemos poner en marcha para deconstruir los roles de género?

Catherine Riessman (2002), refiriéndose a diferentes modelos a la hora de reflexionar sobre evidencias narrativas, habla del *análisis temático*, explicando que una posibilidad es centrarse en el contenido del texto. Los textos narrativos deberían estructurarse en temas, que sirven para el análisis que el investigador realiza de su trabajo. Yo trabajé con cinco temas que emergieron

de las entrevistas y de las memorias de campo: roles de género, cuerpo, imágenes, educación y amor romántico.

Denzin (1997) es otro autor que, dentro de la perspectiva narrativa, diferencia dos modelos de análisis. Uno centrado en lo que ocurre en la narración (el contenido) y otro centrado en cómo se cuenta la narración.

Colocando mi interés en el contenido de mi trabajo de investigación y por tanto de mi narración, decido poner atención a lo que cuento, a lo que me cuentan y a lo que sucede en el trabajo de campo.

Según Leiblich (1998) se abren dos posibilidades en lo que concierne el análisis de contenido: el análisis paradigmático y el holístico. El *análisis paradigmático de contenido* consiste en dividir el texto en unidades de contenido y someterlas a análisis descriptivo o estadístico.

En cambio, el *análisis holístico de contenido* (más útil, en mi opinión, para este trabajo) se basa en utilizar el relato completo para reflexionar sobre y con el mismo. Se separa en bloques y se revisa cada uno de ellos, viendo cómo se establecen relaciones entre ellos. El resultado de esta revisión conduce a la elaboración de una nueva narración en la cual los elementos de la información inicial se vean de manera más clara y se establezcan una serie de reflexiones en torno a ellos (Bolívar, 2002).

Regreso a Fernández (2006), quien aclara que, después de haber obtenido y transcrito las evidencias, es importante codificarlas. Se entiende por codificación, un proceso a través del cual la información que la investigadora ha obtenido, se concentra en conceptos clave que sirven para ir resaltando los temas específicos del texto. Estos conceptos obtenidos, continúa Fernández (2006), tendrán que relacionarse entre ellos y con el marco teórico de la investigación. En otras palabras, se hace un trabajo de integración de la información.

Este tipo de tarea está en línea con lo que Mazzei (2013) llama análisis *difractivo* de las evidencias: éstas dialogan directamente con los conceptos teóricos en los que se basa esta tesis y ofrecen múltiples lecturas. Por ejemplo la corporalidad, uno de los conceptos clave en el análisis, está en diálogo con la Teoría *Queer* y con los Estudios de *Performance*; así como lo visual, otro concepto clave, dialoga con los Estudios de la Cultura Visual y con la Pedagogía Crítica y feminista.

Mazzei y Jackson (2012), así como Lenz Taguchi (2010), buscan una manera de describir lo que ocurre en el campo de investigación cuando "pensamos con la teoría" (Mazzei, 2013) y apuestan por un tipo de codificación que no sea simplemente el comienzo y el final del trabajo de análisis, sino un punto de partida para múltiples y rizomáticas interpretaciones.

Las evidencias sobre las que reflexionaré, concretando, serán las memorias de campo y las entrevistas que he podido hacer después de cada taller<sup>39</sup>.

Teniendo en cuenta que el siguiente capítulo, dedicado al trabajo de campo, no es una mera descripción, sino que está atravesado por referencias teóricas, contiene reflexiones sobre lo que sucedió en los talleres, además de presentar una parte del contenido de las entrevistas, decido realizar una re-elaboración discursiva, una nueva narración que muestre de manera más clara que algunos temas emergen durante el trabajo.

Esta revisión ha tenido lugar a través de la lectura atenta de las memorias de campo y de las entrevistas que tengo a disposición. Recuerdo haber apuntado con un bolígrafo, en una hoja a parte, los temas que aparecían con más frecuencia y en los cuales las reflexiones (mías o de los participantes) eran especialmente densas y ricas de elementos.

---

<sup>39</sup> Todo disponible en los anexos.

De este modo, la re-lectura me ha llevado a cinco temas principales sobre los que re-pensar: *roles de género, cuerpo, imágenes, educación, amor romántico.*

Decido colocar este trabajo de revisión de las evidencias al final del siguiente capítulo, para que quien esté leyendo esta tesis pueda conocer el proceso que me ha llevado a escoger los cinco temas arriba anticipados.

## 4.5 Compendio

Este capítulo está dedicado a las diferentes perspectivas metodológicas que he empleado para coser los diferentes capítulos de esta tesis, a explicar cuáles de sus técnicas he empleado y cómo he revisado las evidencias después del trabajo de campo.

Destaco la importancia y la presencia constante de la *reflexividad*, concepto que, en línea con Brown (2006) implica una toma de conciencia entrelazada con las acciones que componen la investigación.

Hablo de herramientas etnográficas como la memoria de campo, las fotografías, las entrevistas y la lectura de documentos relacionados con la investigación. Pero también conecto con críticas sobre la postura del observador objetivo y especialmente con Rooke (2009), que defiende una postura *queer* en la etnografía.

Por otra parte hablo de la perspectiva narrativa y me reconozco como relatora de historias (Atkinson, 1997) ya que registro una implicación desde dentro, que me permite pensar con el relato.

En tercer lugar, el nuevo materialismo feminista, de acuerdo con Van Der Tuin (2014) analiza el conocimiento mientras se genera, es una onto-epistemología del devenir. Me apoyo en esta perspectiva porque me permite ver este proceso teórico y práctico como un proceso encarnado (Braidotti, 1991, 2001), en el cual mi voz puede tener un lugar.

En cuanto a la revisión de las evidencias, trabajo partiendo de mis memorias de campo y con las entrevistas hechas después de los talleres. Defino la revisión como holística (Leiblich, 1998) ya que centro mi interés en el contenido del relato de investigación y difractiva, que según Mazzei (2013) hace que las evidencias dialoguen directamente con los conceptos teóricos en los que se basa esta tesis y abre a múltiples lecturas.



## **5. Entre la teoría y la práctica en el trabajo de campo**

Estimada persona que estás leyendo esta tesis, el capítulo que estás a punto de leer habla de mi trabajo de campo y de las reflexiones que han surgido de él. Encontrarás fragmentos de mis memorias de campo, de las entrevistas, fotografías, recuerdos, el relato de los talleres, pensamientos, preguntas, ideas, planteamientos, dudas, voces, observaciones, descripciones. Como recuerda Denzin (1994) cada investigadora trabaja sobre sus evidencias y las interpreta basándose y apoyándose en el conjunto de teorías que la acompañan a lo largo de la investigación.

En este sentido, vuelvo a referirme a las Teorías *Queer*, que me sirven para alejarme de la normativización de los roles de género.

A los Estudios de *Performance*, que me permiten reconocer el carácter construido de los actos y los gestos adscritos en la feminidad y la masculinidad.

A los Estudios de la Cultura Visual, gracias a la cual entiendo que las imágenes, que consumimos y generamos, tienen un gran peso en cómo nos construimos mujeres y hombres.

Y a la Pedagogía Crítica y Feminista, que me permiten trasladar el proceso de aprendizaje a contextos de educación no formales, al mismo tiempo que me recuerdan que es fundamental el desarrollo de una mirada crítica en cada persona.

Mi trabajo de campo es la puesta en práctica y al mismo tiempo observación de dos talleres que he creado con otra persona, Daniela Conte. Ella trabaja desde la expresión corporal, es actriz y *performer*. Además, es mi pareja. Estos detalles han supuesto una convivencia de varios posicionamientos personales. Durante los talleres mis *yoes* eran múltiples: investigadora, tallerista, pareja y mujer.

¿Cómo se pueden desubicar los roles de género a través de prácticas pedagógicas?

## 5.1 De-generarte

El primer taller fue un acercamiento a la deconstrucción de los roles de género tradicionales, es decir de lo femenino y de lo masculino. La propuesta fue la de jugar con nuestros cuerpos y después de trabajar a partir de imágenes para llegar a una puesta en común.

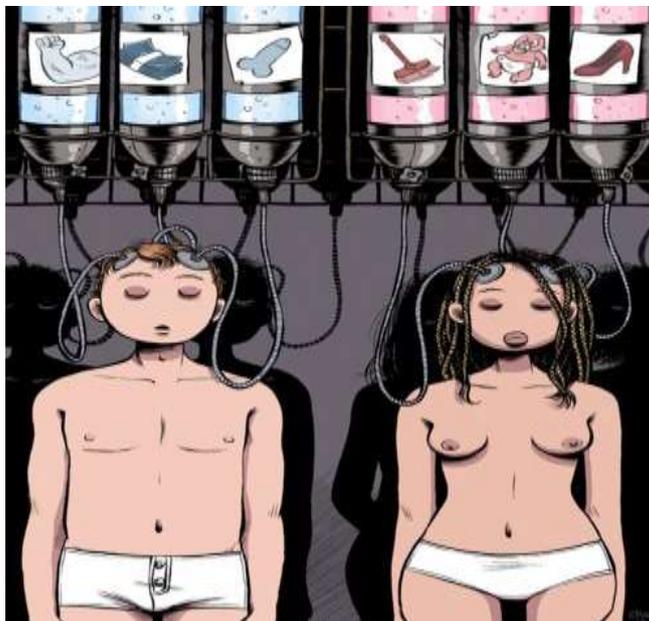
De este modo, articulamos así *De-generarte*:

- Trabajo corporal: calentamiento, juegos en parejas e improvisación
- Trabajo visual: repaso histórico, representación de cuerpos, objetos y prácticas en relación con el cuerpo.
- Puesta en común: charla y reflexión con el grupo.

El objetivo no fue dar respuestas, sino generar nuevas experiencias reflexivas en torno a nuestra corporalidad y nuestras actitudes. A través del cuerpo, de la imaginación y de la creatividad, el trabajo que proponemos invita no sólo a una reflexión sobre los roles de género, sino que también ofrece la posibilidad de destapar en cuáles y cuántas maneras estos pueden ser contruidos, deconstruidos y reconstruidos. Buscamos un aprendizaje que implique la interiorización, la experimentación y la creación de algo nuevo que nos haga dudar y que nos lleve a explorar nuevos caminos.

Hay sin duda una búsqueda de reflexión pero también hay un interés por visualizar códigos de conducta normalizados, para aportar nuevas visiones sobre la identidad y los roles de género. Para no estar únicamente en el plano reflexivo y para cuestionar y cuestionarse los roles masculinos y femeninos, propusimos un trabajo visual y corporal en paralelo, que también permitirá que estos conceptos sean más reales y cercanos a quien asista al taller.

Partiendo de estas premisas, veamos qué pasó con la puesta en práctica del taller, que promocionamos con este cartel.



## Taller DE-GENERARTE

Figura 34.

Autor desconocido. Año desconocido. Imagen usada para el cartel del taller De-generarte.

Organiza colectivo Pluma Llena

### *Centro Cívico Drassanes*

*14 marzo de 11 a 14 - Para apuntarse hay que escribir a [laplumallena@gmail.com](mailto:laplumallena@gmail.com)*

*Este taller es un acercamiento a la deconstrucción de la identidad de género, es decir de lo femenino y de lo masculino. Juguemos con nuestros cuerpos y trabajaremos a partir de imágenes para llegar a una puesta en común.*

*Ponte ropa cómoda!*

De las diez inscritas iniciales al taller, vinieron seis, todas chicas. Considero este tipo de asistencia, con un sesgo de género tan claro, como un primer punto en común con lo que ocurre a menudo en los talleres *drag*.

Empezamos con una presentación en la cual explicamos brevemente que Daniela y yo buscamos generar experiencias en torno a las temáticas de género. Siendo éstas muy amplias, lo que nos proponíamos ese día era centrarnos en la identidad y en los roles de género. Explicamos al grupo que habría un trabajo corporal y después un trabajo con las imágenes.

Empezamos con las presentaciones<sup>40</sup>. Raquel, con experiencia activista y okupa. Claudia, arqueóloga de género, se define como rata de biblioteca. Ruth, estudiante universitaria, quiere salir de los libros y experimentar con el cuerpo lo que está aprendiendo de ellos. Paula, habla mucho y dice que le interesa mucho el tema de la identidad de género porque quiere aprender y lo relaciona con el mundo trans, con el cual no sabe del todo cómo relacionarse. Silvina, interesada en todos los temas de género. Lucía, nombra el pornoterrorismo<sup>41</sup> y tiene mucho interés por el feminismo y el activismo.

Daniela lanza a lo largo del taller, varias veces, dos preguntas para que se activen reflexiones en las participantes. No es necesario responder en el momento, sino dejar que las preguntas generen consideraciones personales: ¿dónde está tu feminidad? ¿Dónde está tu masculinidad?

El primer juego que propuso Daniela fue que cada una se presentase de forma masculina y de

---

<sup>40</sup> Los nombres de las participantes son ficticios, para preservar el derecho a la intimidad.

<sup>41</sup> Concepto político-artístico desarrollado por Diana Junyent Torres, que tiene diversas maneras de representarse. Una de ellas, posiblemente la más importante, es la acción directa, la performance. Una performance pornoterrorista tiene unos ingredientes muy básicos: la poesía (obscena, insurgente, reivindicativa, surrealista), el cuerpo desnudo como herramienta de provocación y de comunicación, la imagen (las imágenes que se proyectan durante la performance son pornográficas, bélicas, gore, quirúrgicas, aberrantes, angustiosas), la sangre y el dolor (utilizados de una forma casi catártica), el sexo y el orgasmo, la rabia y el inconformismo.

forma femenina alternativamente. Al ser propuesto como juego, cada una puso en escena el estereotipo de mujer femenina, seductora o tímida. Cuando se trataba de presentarse de forma masculina, nos presentamos recurriendo especialmente a la agresividad, la firmeza y la impo



Figura 35. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.

sición. Daniela sugería al grupo que se presentase con alegría, siendo femenina o masculina. Paula comentó que era difícil presentarse de forma masculina (notaba un enfado casi constante) y expresar alegría, que relacionaba más con lo femenino.

El segundo juego fue “La princesa y el ogro”. Las chicas se pusieron en pareja. Dentro de cada pareja una interpretaba el ogro y la otra la princesa. El ogro perseguía a la princesa, si la pillaba había un intercambio de rol. La princesa se podía salvar entrando en la jaula, hecha por las otras parejas. La persona que quedaba fuera de la jaula se convertía en ogro y la que era ogro se convertía en princesa que huye. En este juego hay un intercambio de rol constante. Cada una de ellas escenificaba la brutalidad del ogro y la delicadeza de la princesa.

El tercer juego trabaja el concepto de la imitación. Se divide al grupo en dos. Tres de ellas

caminan y las otras tres las observan. Las observadoras se fijan en una de ellas, poniéndose de acuerdo para no fijarse todas en la misma, para después imitarlas. Hacen una primera imitación en la cual las originales deben intentar reconocerse. Las originales vuelven al escenario y las observadoras siguen mirando. Cuando las observadoras vuelven a salir al escenario, Daniela les pedía que exagerasen los detalles que habían notado en las originales.

Las originales finalmente se reconocen (aunque dos parejas fallaron) y se juntan con sus imitadoras. Este ejercicio tiene que ver con el concepto de imitación, repetición y performatividad (Butler, 2002). La copia nunca es exacta, lo que nos da posibilidades de subversión. La exageración también podría relacionarse con la parodia, lo que podría considerarse como otro puente hacia los talleres *drag*.

El cuarto y último juego fue “Artista y Materia”. Es un ejercicio en parejas: una es la materia y otra la artista. Las artistas estudian la materia y luego la moldean para hacer un autorretrato. Una vez que el autorretrato está hecho, el grupo comenta lo que le sugiere o transmite cada escultura humana.

Salieron muchos conceptos: rebeldía, libertad, sueños, fuerza, potencia, liderazgo, desasosiego, ansia, ganas de volar, ganas de amar, activismo, sensualidad, etc

Raquel comentó que verse a sí misma representada con la expresión de rebeldía le hizo pensar en que quería recuperar eso, ya que hace poco vivió un episodio homófobo y no reaccionó.

Este ejercicio tiene además un aspecto introspectivo. Te representas a ti misma a través del cuerpo de otra, esto puede servir para expresar algo que no puedes decir con tus palabras o con tu cuerpo. Mi cuerpo a través de otro cuerpo.

(Memoria de campo, 14/03/2015)



Figura 36. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.



Figura 37. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.

Al final de esta parte hicimos una breve puesta en común. Las chicas comentaron cómo se

habían sentido especialmente con el último juego. Paula se sintió empoderada siendo el autorretrato de Lucía y Ruth siéndolo de Claudia.

Después de cinco minutos de descanso, pasamos a la parte visual, que yo guié.

Lo primero que les pregunté es qué era para ellas la identidad de género y obtuve varias respuestas, retomando sus palabras:

- Si te sientes hombre o mujer
- Una etiqueta que te imponen los demás y tú te la puedes creer o no
- Una imitación

Aunque intuía que el grupo estaba familiarizado con el tema, aclaré que no estábamos hablando de orientación sexual<sup>42</sup>. No hablaríamos por tanto de deseo ni de atracción sino de identidad y roles de género.

Mi propuesta visual se basaba en la utilización de Google. Busqué la palabra *mujer* y separadamente la palabra *hombre*, para las cuales presenté al grupo cinco resultados escritos y tres carpetas de imágenes correspondientes a las sugerencias de Google, tanto para *mujer* como para *hombre*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> En mi experiencia como asistente a talleres de temáticas de género, he registrado mucha confusión en torno al concepto de orientación sexual y de identidad de género.

<sup>43</sup> Quien lea esta tesis puede repetir este fácil experimento en cualquier momento, utilizando Google noticias y Google imágenes.

Después de ver todo el contenido relativo a la *mujer*, pregunté al grupo qué resonancias habían tenido. Hablamos de varios conceptos: el conflicto entre la maternidad y el trabajo, la cosificación y sexualización de la mujer y la heterosexualidad obligatoria.

Hicimos lo mismo con las imágenes relacionadas con la palabra *hombre*. Hablamos de poder, dinero, fuerza, deporte, éxito, sexo y agresividad. El grupo reflexionó también sobre los estereotipos que se perpetúan sobre el cuerpo masculino.

En mi búsqueda de Google, salieron hombres vestidos de mujer. Paula pensó que ellos pueden apropiarse de lo femenino pero las mujeres no de lo masculino. Raquel dijo que en contextos escolares pasa lo opuesto, le encantan las fotos y dice que le encantaría que los hombres que conoce se sintiesen libres de vestirse de mujeres. A Claudia le chocaban las fotos. Comentó que estaba tan acostumbrada a representaciones normativas que ver algo así le chocaba, aunque lo respetase.

Ruth comentó el tema del Carnaval en Canarias, donde todos sus amigos durante dos semanas aprovechan para vestirse de mujer. Hablamos del deseo de experimentar el estar en otro papel, otro rol. Hablamos del Carnaval como espacio-tiempo de transgresión, pero también de su límite ya que luego hay una vuelta a lo normativo.



Figura 38. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.

Utilicé, además, unas imágenes sobre ropa y complementos que utilizan hombres y mujeres y les pedí que se los imaginasen puestos por el otro género. Hablamos de cómo los elementos masculinos se convierten en algo sexy en una chica, pero al revés no ocurre lo mismo. A través de este recorrido visual, reflexionamos sobre las prácticas que regulan nuestros cuerpos, de cómo influyen en la expresión de género y en cómo nuestros cuerpos son leídos por nosotras mismas y por los demás.

A partir de aquí, con estas bases, introduje dos conceptos: la performatividad y la *performance*.

Explicué la performatividad diciendo que todas tenemos un modelo de femenino hegemónico, que existe hoy y que se perpetúa a través de toda una serie de prácticas. Intentamos, más o menos inconscientemente, imitar ese modelo, ser una copia de ese modelo. Pero las copias nunca salen perfectas y es así que se crean alternativas, modelos alternativos y subversivos. No se trata por tanto de negar esa feminidad, sino de verla como una de las múltiples alternativas que tenemos; se trata de utilizarla si nos puede servir, así como podemos utilizar otras formas de feminidad o de masculinidad.

Es con esto que me transité hacia al concepto de *performance*, es decir de la puesta en escena consciente de lo femenino, de lo masculino y del amplio espectro de posibilidades que hay en medio y mucho más allá del dualismo hombre-mujer.

Ser consciente de lo que ponemos en escena, hacer una *performance* de lo que deseamos en cada momento, hace que nuestra identidad sea flexible, sea cambiante dependiendo del contexto. Los roles de género así dejarían de ser un *dictat* y se convertirían en opciones, en características que podemos escoger y desarrollar si queremos.

Pregunté al grupo qué opinaba de esta interpretación del género. Paula reflexionó sobre el respeto, el dejar que cada persona sea lo que quiere ser.

Claudia dijo que el respeto llega a través de la educación y que la información que se trabaja en el taller debería llegar a todas partes.

Raquel también opinaba que desde lo pedagógico se tiene que abrir este camino.

Para erradicar los estereotipos de género tal vez se debería trabajar con la infancia y la adolescencia desde el primer momento, para que el tipo de contenidos que sale en el taller, así como otros, esté en mano de todos.

Pensando “de lo micro a lo macro”, muchas pequeñas acciones pueden suponer, con el tiempo, un cambio. Si intentamos cambiar una estructura social y con ella los sistemas de género basados en el patriarcado, será complicado intentar hacerlo de forma súbita. Expliqué que veo las escuelas y las universidades como contextos sostenibles, en el sentido de que dan una continuidad, pero también hay que pensar que son instituciones gobernadas por la masculinidad normativa, que difícilmente renunciará a sus privilegios. De aquí que sea necesario el trabajo en otros círculos y ambientes, donde los contenidos pueden circular de otra manera.

Cerramos el taller configurando un círculo, así como lo empezamos. Las chicas nos dijeron que se habían sentido a gusto, les agradecemos todo su trabajo y nos fuimos. Las reflexiones después del taller me llevaron por varios caminos.

Por una parte está la importancia del cuerpo, entendido como un elemento orgánico, permeable, sujeto a modificaciones, a normas sociales, pero también capaz de producir discursos alternativos, no normativos. La experimentación con el cuerpo que Daniela y yo hemos querido hacer con este taller se distancia del *drag* canónico, es decir de la posibilidad de ponerse en la piel del otro por un tiempo determinado. Pero ambas pensamos que renunciar al cuerpo como herramienta de trabajo hubiera sido inútil:

Marta: ¿Por qué unir el trabajo corporal con el trabajo visual?

Daniela: Por qué las experiencias que todos y todas tenemos en torno a la identidad y los roles de género, pasan por el cuerpo. Incluso antes que las intelectualicemos, el cuerpo ya está ajustándose a normas de género, o en algunos casos las está trasgrediendo. Renunciar a trabajar con el cuerpo sería una lástima. Lo interesante es ver qué formas existen para evidenciar lo que hemos introyectado sobre lo femenino y sobre lo masculino.

(Entrevista por correo a Daniela, 30/05/2015)

Sin embargo, otra reflexión relevante para mí, se centre en el tipo de asistentes al taller. Como ya he dicho, en las actividades donde se problematizan las identidades, los roles de género y las sexualidades, suelen acudir personas que están familiarizadas con estos temas o tienen interés en saber más. En mi experiencia he podido observar que la mayoría de las asistentes son mujeres. He visto sumarse, de tanto en tanto, hombres homosexuales y personas transexuales. Personas con identidades y sexualidades que no gozan de los privilegios de la masculinidad

normativa y que, con cierta conciencia de ello, buscan más conocimiento y recursos para ejercer resistencia.

¿Por qué no se acercan a estos talleres personas que no saben nada de feminismos, de políticas y experiencias LGTBI, de estudios de género? ¿Cómo es posible despertar su interés?

Lo pensé, medité, razoné, lo hablé con Daniela, reflexionamos juntas y por separado y al final llegamos a una conclusión: hablar de amor.

## 5.2 All you need is love

Siempre me traiciona la razón  
 Y me domina el corazón,  
 No se luchar contra el amor.  
 Siempre me voy a enamorar  
 De quien de mi no se enamora,  
 Y es por eso que mi alma llora.  
 Y ya no puedo más,  
 Siempre se repite la misma historia  
 Y ya no puedo más,  
 Estoy harto de rodar como una noria.  
 Vivir así es morir de amor,  
 Por amor tengo el alma herida,  
 Por amor, no quiero más vida que su vida,  
 Melancolía.

*Camilo Sesto. Vivir así es morir de amor*

Hablar de amor significa hablar de muchas cosas, así que es importante matizar. Veo el amor como un potente sentimiento. Tan potente, presente y envolvente, que es complicado problematizarlo, cuestionarlo, tratar de entender sus construcciones sociales. No para destruirlo, sino para seguir apostando por sus múltiples formas y posibilidades. Serán la oxitocina, la dopamina y las endorfinas que los cuerpos generan cuando están enamorados las que hacen complicado el proceso crítico, pero es importante resaltar que, más allá de lo biológico, el amor tiene aspectos sociales.

El amor es también una condensación de mitos que circulan en la sociedad. Según Cardoso (2015) el amor es una idea que se puede trazar, desmontar y analizar. Sus transformaciones son útiles para entender su evolución y los contextos culturales que habita. Brigitte Vasallo (2015) pone de manifiesto algunos tópicos:

(...) el dolor de barriga, la risa floja, la mirada perdida, la alegría constante, el embotamiento. El amor caído del cielo, el rayo que te parte. El amor que lo puede todo, que te cala hasta los huesos, que no entiende de clases sociales, ni de normas preestablecidas, ni de fronteras. Que no tiene lógica ni falta que le hace. El amor que te eleva varios palmos sobre el suelo, que te hace mejor, más alegre, más fuerte, más generosa. Más feliz. (Vasallo, 2015, p.15)

El para siempre, la media naranja, la pasión eterna, los nudos en la garganta, la exclusividad, la posesividad, la entrega absoluta, las brujerías, la salvación, el matrimonio, los sacrificios, los hijos, la hipoteca, la fidelidad, los celos. Estas características de las relaciones afectivas, según Vasallo (2015), representan socialmente lo que se denomina “el amor de verdad”, “el gran amor”, “el Amor con mayúsculas”. Es lo que los movimientos feministas llaman *amor romántico*, término matizado que usaré a partir de ahora, ya que este tipo de amor es el que me interesa relacionar con los roles de género para deconstruirlos.

Como recuerda Herrera Gómez (2015, p.102) “nuestras estructuras de relación erótica, amorosa y afectiva condicionan (y están condicionadas por) la forma en que nos organizamos económica, política y socialmente”. Es importante preguntarse para qué sirve socialmente el amor romántico. En un sistema capitalista y patriarcal como el nuestro, señala Israel Sánchez (2015, p.75-78), hay una serie de efectos que el amor obtiene y que mantienen el orden del sistema.

El control demográfico, a través de la difusión de la idea de la familia con hijos como máxima realización del amor. La reproducción de la opresión patriarcal, mediante la exaltación de valores relacionados con la servidumbre, por ejemplo abnegación, vulnerabilidad, dependencia y emotividad. El favorecimiento de conductas individualistas y consumistas, ya que el amor reivindica lo emocional por encima de lo racional, provocando que el deseo personal esté por encima de lo global. La infantilización de las clases desfavorecidas, a través de la creación por parte de la industria cultural de productos que repiten una y otra vez los mismos contenidos en torno al amor. La legitimación del sistema de clases, creando una equivalencia entre belleza y riqueza, que se tiende a aceptar de forma acrítica y que lleva a entender que las clases sociales desfavorecidas no sean deseables.

Según Herrera Gómez (2015, p. 105) “el sistema nos quiere solas, o de dos en dos, puesto que así somos más vulnerables y obedientes, sumergidos en estructuras de dependencia mutua por voluntad propia”.

La industria cultural, a través de productos como la música, el cine, las revistas, los libros, la televisión, los videojuegos, la publicidad, el diseño, etc, produce estereotipos sobre el amor romántico, la pareja y la familia. Lo mismo ocurre con las redes sociales, como *Facebook*, *Twitter* y *Pinterest*, que acompañan nuestra cotidianidad continuamente a través de diferentes dispositivos tecnológicos. Es importante pensar, además, que todos estos productos, además de

contenidos, tienen un coste real y económico, son parte del consumo de la sociedad. El capitalismo protege y fomenta el amor romántico, porque gracias a él se asegura que consumamos más. Pensemos: iglesias, agencias de contactos, hoteles, restaurantes, San Valentín, despedidas de solteras y solteros, moda, joyerías, floristerías, inmobiliarias, bancos, abogados, terapeutas, sexshops, gimnasios, las aplicaciones del móvil, etc. Parece que el amor romántico es uno de los motores mejores del sistema capitalista occidental.

El amor romántico, además, construye modelos de “normalidad” y por tanto puede actuar como mecanismo de exclusión. En la cultura visual popular y *mainstream* suelen invisibilizarse o representarse como anomalías los homosexuales y las identidades trans (aunque cuando están representados, repiten las dinámicas del amor romántico, visibilizando la transversalidad de este paradigma relacional), la soltería, las personas que no se reproducen, las que tienen prácticas sexuales no normativas, las no monógamas y las que no cumplen las normas de los roles de género.

Y hablando de roles, veamos cómo el amor romántico incentiva las diferencias de los roles de género y construye la desigualdad entre hombres y mujeres. Según Herrera Gómez (2010, p.46), el amor romántico es patriarcal porque está construido basándose en el pensamiento binario que diferencia claramente lo femenino de lo masculino y educa a la sociedad para pensar que esa diferencia constituye también una complementariedad entre hombres y mujeres. Lo que le falta a uno, lo tiene la otra y viceversa.

La idea de amor romántico como *proceso salvífico* tiene mucho peso en la construcción de la desigualdad entre hombres y mujeres. Siguiendo a Coral Herrera Gómez (2015):

Las protagonistas de los cuentos se salvan de la explotación laboral o del encierro en la torre a través del amor, pero también en la vida real el amor nos salva: la periodista que

por amor se transforma en Reina de España, o la plebeya que se transforma en Princesa de Gales. Ninguna de las dos tendrá que hacer frente, como sus compañeras de generación, a la precariedad femenina, a los vaivenes del mercado laboral, a las crisis económicas y el desempleo. Letizia y Kate fueron elegidas por un príncipe azul europeo, pero no son las únicas: también las novias de los futbolistas multimillonarios se salvan de la angustia económica cuando son elegidas por los héroes de la posmodernidad. Las mujeres que logran emparejarse con líderes que acumulan recursos y poder se salvan todas (siempre y cuando logren mantener la pareja), por eso no es de extrañar que haya tantas mujeres en el mundo que en lugar de trabajar por su autonomía económica prefieren esperar a ser elegidas por algún hombre que las mantenga de por vida. (Herrera, 2015, p.98)

El *sacrificio* es otro elemento habitual en las historias de amor romántico y, en el caso de los hombres, está muy relacionado con lo corporal. Aguantan heridas, soportan el dolor, la sed, el hambre y el sueño. Todo por qué el premio después de tanto esfuerzo será el amor de una mujer, que se convierte casi en un botín de guerra. En esta dinámica, el fracaso masculino, según Herrera Gómez (2015) no está previsto y todo es lícito para llegar al éxito, incluso la utilización de la violencia. El peligro de esta normalización es que se justifica y se sublima la violencia patriarcal y la identidad masculina se va asociando a agresividad y autoritarismo.

Pero las mujeres también son capaces de cualquier cosa por amor. Así como se normaliza la agresividad física en los hombres, se normaliza la verbal y psicológica en las mujeres, así en los cuentos románticos será frecuente la manipulación, los chantajes y los reproches.

Por otra parte, en los relatos en torno al amor romántico, las mujeres también se sacrifican y renuncian. Al tiempo libre, a las amigas, a los amigos, a la familia, al trabajo, y en general a todo aquello que les aleje de la supuesta magia arrolladora de la vida en pareja.

Estas características llevan a entender que en el amor romántico es perfectamente normal que haya *sufrimiento*. Es más, cuanto más sufres, más amas. Parece que la cantidad de obstáculos y dolor que superen los protagonistas de la historia de amor, sea proporcional al sentimiento que se profesan.

En cuanto a la *sexualidad* también se van construyendo diferencias sustanciales. El deseo masculino suele representarse como voraz, constante, incontenible, infiel, libre. ¿Cómo se representa el deseo femenino? ¿Se representa? ¿Cómo son las mujeres que son sujetos deseantes en las historias, relatos, representaciones visuales, chistes y bromas que nos rodean? Una amiga una vez me dijo que había un libro que para ella era una biblia, que lo tenía en su mesita de noche. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, de Marcela Lagarde. De ese libro escrito en los años noventa, grueso realmente como la biblia, lo que a mi me llamaba la atención era la clasificación de las identidades femeninas del título. Dejo que sea la lectora la que identifique una sexualidad femenina activa y libre con una de esas identidades de mujer. O que establezca otra, basándose no en su juicio personal, sino en la normatividad social y cultural en torno a los roles de género.

La *espera* de las mujeres es otra característica de los relatos de amor romántico. Las buenas mujeres no buscan su felicidad, su satisfacción, sino que la esperan. No puedo evitar recordar la *performance* que hizo Faith Wilding en 1972 en la Woman House<sup>44</sup>, un monólogo de quince minutos en el que recorre la vida de una mujer que espera a que su vida empiece, mientras cuida de otras personas y su tiempo se escapa.

---

<sup>44</sup> Un extracto del vídeo: <https://vimeo.com/36646228>

El texto entero: <http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.pdf>

Analizar los mecanismos y las características del amor romántico es fundamental, pero también es importante pensar en otras formas de amar, en *alternativas* al amor romántico, en prácticas de resistencia. El libro *(h)amor<sup>2</sup>* (2015) ofrece varias ideas al respecto.

Mariluz Esteban (2015, p. 29-51) habla de “comunidades de apoyo mutuo”, refiriéndose a redes de iguales que no están obligatoriamente centradas en la procreación, las relaciones sexuales, la convivencia o el intercambio afectivo. Se trataría de grupos organizados basados en la solidaridad y la reciprocidad, en “hacer conjuntamente” (Esteban, 2015, p. 32) y en compartir protección mutua, apoyo económico, material, moral, cuidados, ocio, etc. Esta opción nos llevaría a replantearnos el concepto de familia y también el de amistad, mientras que por otra parte sería necesario ver hasta qué punto es viable sin ningún tipo de reconocimiento estatal, teniendo en cuenta que este mismo reconocimiento institucional significaría extender el poder del Estado y permitirle la posibilidad de establecer qué tipo de unión es más válida.

Recuerda Daniel Cardoso (2015, p. 55-66) que es importante recordar que el hecho de casarse con alguien o simplemente estar en pareja por amor, fue una gran novedad positiva en un sistema en el cual las mujeres eran propiedad del hombre y en el cual los deseos y sentimientos de ellas apenas tenían valor. En tal contexto social e histórico, el matrimonio se configuró como espacio de resistencia, pero no significa que actualmente podamos aplicar este mismo razonamiento. El autor rompe una lanza a favor de la amistad como espacio afectivo políticamente difícil de asimilar y propone el cuestionar la importancia del amor mismo. Si se niega la centralidad del amor romántico y se fomentan los lazos de amistades, las instituciones deberían reconocer y proteger todo vínculo amistoso. En definitiva, según Cardoso (2015), se tendrían que reconocer y proteger a todas y todos los ciudadanos.

En los círculos subversivos de momento hay poca atención hacia la asexualidad, pero autoras como Irene Blanco y Sonia Tello (2015, p.69-85) explican su potencial revolucionario. Es posible que la poca visibilidad de la asexualidad se deba a que muchos estudios hablan de ella en términos de trastorno; sin embargo, hacen notar las autoras, el investigador Anthony F. Bogaert puso de manifiesto dos aspectos fundamentales: que la asexualidad no es una condición homogénea y que muchas de las personas que se identifican como asexuales no manifiestan ningún tipo de angustia psicológica por esta condición. El escenario sexual actual, en cuanto a orientaciones, se está ampliando gracias a las luchas feministas y de los movimientos LGTBI, pero el sistema que habitamos sigue siendo sexocéntrico. Suele ser más fácil entender que una persona pueda ser homosexual o bisexual, que entender que una persona no tenga ningún tipo de interés o escaso interés en el sexo. Y es que es necesario decir que dentro de la asexualidad hay varios matices (Blanco y Tello, 2015, p.74) en los que me detendré más adelante. La asexualidad resta importancia social al sexo y sus matices plantean cuestiones importantes sobre el deseo y sobre la construcción del mismo. Analiza el sexo como elemento de consumo altamente rentable y al mismo tiempo rompe con esta mercantilización. Se preguntan Blanco y Tello (2015): “¿Qué sería de nuestra vida sin el sexo como elemento jerarquizador? ¿Cómo se debería entender entonces la amistad? ¿Y el amor? ¿Y la familia? Sin duda, todo se derrumba” (p.84).

¿Y qué ocurre con la soltería? Apuntan Jaron Rowan y Silvia Nanclares (2015, p. 89-101), que sigue siendo una condición que debe ser socialmente justificada, que tiene cierta carga de anormalidad. Los autores se imaginan una soltería crítica, interdependentiente, capaz y colectiva. Un conjunto de personas que conscientemente eligen no establecer relaciones de amor romántico, atravesadas por el capitalismo, el consumo, la desigualdad y por mecanismos de exclusión.

Por otra parte, están las relaciones no-monógamas, que según Vasallo (2015), tienen múltiples formas y están viviendo actualmente un proceso de construcción, autorreflexión y autocrítica, tratando siempre de vincular esta revolución de los afectos (no se trata solo de compartir sexo, sino también de compartir cuidados, cariño y apoyo) y el significado político que supone alejarse de la idea normativa de pareja. No aspiran a convertirse en un sustituto del sistema monógamo normativo y dominante, sino que buscan crear espacios para formas de relacionarse que se consideran disidentes, lejanas de la monogamia. No existe un único modelo a seguir de relación no-monógama, sino diferentes maneras de intentarlo. Así existen las relaciones abiertas, el poliamor, el swinging, la anarquía relacional, etc. Apunta Miguel Vagalume (2015) que tal vez sería conveniente que cada persona construyese relaciones a su medida, con el bienestar de las otras personas involucradas y con lo que él denomina “ética promiscua”.

Estas alternativas, estos intentos de subversión del sistema relacional y afectivo normativo, son importantes no solamente a nivel teórico, sino también porque constituyen una parte importante del taller *All you need is love*. Después de haber trabajado con el cuerpo y con lo visual, de haber tratado de desmontar estereotipos sobre lo femenino y lo masculino a través del amor, es importante también dejar un espacio para compartir qué otras formas son posibles para querernos, amarnos y cuidarnos. Al hablar de estas posibilidades también resulta interesante ver qué tipo de reacciones hay ante ellas, cuáles son los comentarios que emergen. Gracias a ellos se hacen visibles las resistencias, los intereses, los rechazos.

### 5.2.1 Estructurando el taller

Para preparar el taller pensé desde los Estudios de la Cultura Visual y los feminismos. *Pretty woman*, *Top Gun*, *La bella y la bestia*, *La bella durmiente*, *Julieta y Romeo*, *Avatar*, *El guardaespaldas*, *Titanic*, *Ghost*, *El diario de Noah*, *Lo que el viento se llevó*, *Carol*, *Forrest Gump*, *Amèlie*, *Brokeback Mountain*, *Notting Hill*, *Bridget Jones*.

*Cosmopolitan*, *Claire*, *Cuore*, *Hola*, *Vogue*, *Elle*, *Mujer hoy*, *Men's Health*, *Glamour*, *Telva*, *Vanity Fair*.

El programa de Ana Rosa, *Mujeres y hombres y viceversa*, *Gran Hermano*, *Los Simpsons*.

¿Qué nos dicen estos productos visuales acerca del amor? ¿Cómo construyen las identidades y los roles femeninos y masculinos a través del amor romántico y sus estereotipos?

Pienso también desde el cuerpo, con el cuerpo, atravesado por la teoría pero también por las experiencias, y empiezo a hablar con Daniela, de nuevo compañera de trabajo y al mismo tiempo pareja, sobre cómo articular la parte corporal del taller.

Decidimos centrarnos en cómo el amor romántico influye en la construcción de lo femenino y de lo masculino, siendo conscientes que la amplitud de este tema es muchísimo mayor.

Acordamos alternar el trabajo corporal al visual, buscando un diálogo mayor con respecto a nuestro primer taller y creamos una pequeña playlist de canciones románticas: las letras de Rocío Jurado, Juanes, Maná y Santana acompañarán el comienzo del taller<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Una de las más emblemáticas: <https://www.youtube.com/watch?v=UXs7ZdOtsMg>

Pensamos en combinar este trabajo de escucha, con la observación de “la mesa del amor”, una sencilla mesa en la que cada asistente al taller pueda colocar cualquier objeto que relacione con el amor. Después, a partir de esos objetos, se podrán desarrollar más ideas y contenidos.

Por lo demás, Daniela se encargará de trabajar a nivel corporal con las personas que vengan, usando técnicas de entrenamiento actoral y de creación del ámbito de la *Performance*.

Yo, en cambio, propondré un recorrido visual que nos permita analizar la construcción de los roles de género desde diferentes puntos de vista.

Una vez establecidas estas ideas sobre qué hacer, nos faltaba el lugar. Paseando por el Raval, encontramos Espai Contrabandos, una librería de pensamiento crítico que estaba interesada en que hiciéramos allí el taller. Fijamos como fecha el 8 de octubre 2016 y el nombre del taller sería, haciendo eco a la famosa canción de los Beatles, *All you need is love*. También nos encargamos del diseño del cartel y optamos por jugar con una célebre imagen. Se trata de la foto tomada desde perspectivas diferentes, en el mismo momento, por Alfred Eisenstaedt y Victor Jorgensen el 14 de agosto de 1945, poco antes que el presidente estadounidense Truman anunciara la victoria de los Estados Unidos sobre Japón y el final de la Segunda Guerra Mundial.

Una imagen emblemática, cuya historia real tiene poco que ver con el romanticismo y mucho con la euforia por la patria<sup>46</sup>, pero que a menudo, es socialmente leída como un momento de gran amor y pasión.

---

<sup>46</sup> La historia de la foto: [http://verne.elpais.com/verne/2015/08/09/articulo/1439114746\\_294449.html](http://verne.elpais.com/verne/2015/08/09/articulo/1439114746_294449.html)



Figura 39. Jorgensen, V. (1945). El beso.

Existen actualmente muchas reinterpretaciones de este beso, así que decidimos jugar con ellas para obtener el cartel final. Nuestra intención era incluir, a través de este conjunto de imágenes, todas las sexualidades, afectividades e identidades. Un pequeño adelanto de la manera en la que queríamos abordar los discursos en torno al amor romántico.



Figura 40. Elaboración propia. (2016). Cartel del taller “All you need is love”

Empezamos la difusión y, a medida que nos iban llegando correos para las inscripciones, decidimos escribir un único mensaje común de respuesta para todas las interesadas, que aquí recojo:

*Hola,*

*Gracias ante todo por tu interés en el taller. Vamos a trabajar partiendo de la reflexión y del compartir. El taller no va a ser una clase académica, ni una sesión de terapia para el desamor y en ningún momento vamos a indagar sobre lo personal e íntimo de cada quien. Nos interesa explorar, desde una perspectiva de género, los muchos aspectos del amor, incluso los que a veces están en segundo plano u ocultos.*

*Tendremos dos partes, una corporal y una visual. Te recomendamos que te pongas ropa cómoda y si quieres, que te lleves una libreta por si quieres apuntar algo.*

*Y... tenemos una tarea muy fácil para el sábado que viene. Vamos a montar la Mesa del Amor, así que te pedimos que traigas un objeto que relacionas con el amor. Puede ser lo que quieras: foto, texto, un recuerdo, comida, ropa, lo que sea. Tendrás que ponerlo encima de la mesa antes de empezar el taller. No necesitamos saber lo que ha puesto cada persona, ni tampoco es necesario que digas que es tuyo cuando hablemos de lo que hay en la mesa. Simplemente déjalo allí, será parte del juego.*

*Nos vemos el sábado en Espai Contrabandos (en el Raval, Carrer Junta de Comerç 20) de 11 a 14.*

*Te pedimos puntualidad.*

*Si por cualquier cosa no puedes venir, por favor avísanos a este número: xxxxxxxxx*

*Un abrazo!*

Se apuntan al taller siete chicas y un chico. Sigue habiendo un sesgo de género en el interés que despierta el taller y me resulta imposible no preguntarme por qué. No creo que el tema del amor sea solo de interés femenino, más bien como hipótesis se me ocurre que es una cuestión de privilegios. Jugando con las palabras, es una cuestión de tener el privilegio de no sentir que debes cuestionarte tus privilegios de hombre. No cuestionar el hecho de ser hombre, las actitudes, los gestos, las costumbres, las formas de hablar, de amar y de relacionarse.

### 5.2.2 El taller

La libertad simétrica de la que disponemos para decidir sobre nuestras vidas es un burdo espejismo utilitario en un mundo en que cada disidencia paga su precio y en el que amamos atravesadas por el género y sus manifestaciones identitarias, la clase, la raza, el capacitismo, la identidad sexual y todas las demás categorías opresoras que queráis añadir.

Brigitte Vasallo, 2014 (Píkara magazine)

Unas semanas antes del taller, empiezo a trabajar en un instituto, dando clase en secundaria. Durante una reunión con las madres y los padres de las y los alumnos, me quedo sin palabras al escuchar a una de las profesoras. Uno de los temas que salen es el de la ropa que llevan puesta las chicas. No los chicos y las chicas. Las chicas. La profesora en cuestión, incluso con cierta simpatía y buen hacer, pide a las familias de nuestras alumnas lo siguiente: “Por favor, tengan especial cuidado con lo que se ponen las chicas por la mañana. Se lo he dicho directamente a ellas también, porque son muy guapas y con esos escotes y shorts que llevan, los chicos se distraen mucho...”

Las palabras que no salieron de mi boca, las pronunciaron varias madres y padres que no podían aceptar que la razón por la cual tenían que limitar a sus hijas, fuera que los chicos dejan de atender en clase para mirarlas a ellas. La discusión fue eterna.

Al volver a casa, pensaba en lo que había escuchado, en lo que habían escuchado mis alumnas. Este mensaje machista, perpetuado por una figura docente, llega en un momento en el cual nacen los primeros amores y desamores. ¿Qué aprenden las y los jóvenes sobre las relaciones? ¿Sobre la atracción? ¿Sobre la responsabilidad? ¿Sobre la belleza? ¿Sobre el cuerpo?

Estas preguntas me siguen acompañando y me ayudaron a darle forma a los contenidos del taller.

Fijamos el horario del taller de 11 a 14, pero llegué un poco antes para ir preparando la sala.

La librería, quitando la mayoría de las mesas, se convirtió en un lugar bastante cómodo en el cual trabajar.

Dejamos colocada una de las mesas sin libros, solamente con un sencillo cartel en el que ponía “Mesa del amor”. A medida que iban llegando las personas que se habían apuntado, les pedimos que dejaran allí su objeto del amor.

Con algo de retraso empezamos una breve presentación del taller y les pedimos que se acercaran a la mesa a observar los objetos, mientras tanto podían escuchar la selección musical que habíamos preparado.



Figura 41. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

Una taza, una vela, un perfume de hombre, una tableta de chocolate, un preservativo, una libreta y un escrito con apuntes subrayados.

Las siete chicas y Ginés<sup>47</sup>, el único chico, observan y cogen entre las manos los objetos. Los

---

<sup>47</sup> Todos los nombres de los participantes, por cuestiones de privacidad, son inventados.

huelen, los manipulan, vistos desde fuera parece que los hacen suyos.

Después de esta primera toma de contacto, hicimos un círculo para presentarnos y explicar que el objetivo del taller era reflexionar juntas sobre la construcción social del amor romántico. En este sentido, ninguna gran verdad sobre el amor quedaría desvelada después del taller. Al contrario, comentamos que nos parecía más útil generar preguntas que respuestas. También les preguntamos por qué habían decidido apuntarse al taller.

Todas coincidían en decir que estaban atravesando un momento personal de muchas preguntas y dudas sobre el amor. Se estaban preguntando si el amor romántico era funcional para ellas, si había alternativas para experimentar. Todas con una mirada hacia adentro, moviéndose de lo personal a lo social y viceversa. Hay también un fuerte interés por trabajar con el cuerpo, salir de la intelectualización y experimentar cada una con su cuerpo.

(Memoria de campo, 8/10/2016)

Comenzamos con el trabajo de Daniela, el trabajo corporal centrado en ejercicios de entrenamiento actoral y de *performance*, contextualizados en torno a nuestro tema de interés. Daniela iba lanzando preguntas en cada ejercicio. En algunos casos, visto desde un afuera relativo, diría que alguna pregunta buscaba provocar a los participantes. Hubo cinco momentos importantes en el desarrollo de su trabajo.

- 1- El calentamiento. Fue una toma de contacto con el espacio y entre las personas. Era importante colocar el propio cuerpo en el espacio y conectar con la mirada de los demás, tener presente el yo y el nosotros. Empezar desde una misma para poder después ver y

mirar a los demás. Recuerdo que en este ejercicio una de las consignas era, en un ejercicio en pareja, acercarse y alejarse. La pregunta que Daniela lanzaba y quedaba en el aire era: ¿Esto pasa en el amor? ¿Nos acercamos y nos alejamos?



Figura 42. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

2- El trabajo sobre la mirada. El segundo momento del trabajo corporal se centró en la mirada, una mirada que nunca se interrumpía entre dos personas. Se tenían que mover en el espacio, pero sin dejar de mirarse. En un momento las participantes recibieron como consigna alejarse lo máximo posible de la compañera y detenerse unos segundos, para después volver a acercarse. La pregunta que Daniela lanzó fue: ¿qué pasaría si este ejercicio se llamase “La mirada romántica”?

A partir de aquí, cada una tenía que hablar con su pareja de lo que había pasado, de cómo habían vivido la experiencia. Juntas, tenían que ponerse de acuerdo para darle un nombre a este momento. Daniela me hizo notar, después del taller, que a cada una les costaba renunciar, sacrificar la palabra que había elegido. Notó que ponían el acento en

el perder esa palabra, en lugar de pensar que estaban ganando y creando algo nuevo con otra persona.



Figura 43. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

- 3- El momento tal vez más lúdico del taller fue el tercero. La consigna era tratar de tocar el hombro de tu compañera y al mismo tiempo no dejar que ella tocara el tuyo. Una especie de lucha por tocar y no ser tocado. Cuando Daniela dijo que se podía hacer trampa, igual que en el amor, mi mirada se detuvo en la única pareja formada por un chico y una chica. Me quedé sorprendida por que todas las parejas jugaban con cierta distancia que les permitía moverse, tratar de tocar a la otra y defenderse. En cambio ellos estaban agarrados por los brazos, inmovilizados. Ella agarraba los brazos de él y él los de ella, los dos cuerpos se mantenían a distancia. Cuando involucraron la posibilidad de hacer trampa, ella encontró el espacio entre su cuerpo y el de él, para levantar la pierna y con el pie tocarle el hombro. He visto hacer este ejercicio muchísimas veces, pero el día del taller fue la primera vez en la que vi que se llegaba a un bloqueo físico

entre dos cuerpos tan evidente. Es una lástima no haber conseguido sacar una foto de ese momento.



Figura 44. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

- 4- La última dinámica que propuso Daniela preveía que una persona fuese materia y otra artista. La consigna era crear una obra de arte como si fuera para una exposición sobre el amor. Había que modelar el cuerpo de la otra como si fuer una escultura. Alejarse, mirar la obra y decidir si había algo que cambiar. La frase que lanzó Daniela en este ejercicio, recitaba que estando muy cerca de algo o alguien, hay detalles que no se pueden ver. A veces mirar desde la distancia da una perspectiva distinta de lo que está pasando. De nuevo se establece un paralelismo con las relaciones de amor.

Todas las personas que habían trabajado en el rol de artista, observan juntas las obras y cada artista, después de haber mirado cada obra, comparte una palabra sobre ella, sobre algo que le transmite esa obra. Todas las palabras que salieron estaban muy conectadas con las inquietudes que al principio habían nombrado las chicas. Las estatuas humanas

estaban funcionando como una representación plástica y escénica de lo que habían verbalizado antes, de sus temores y dudas sobre el amor. Eran estatuas en posiciones de opresión, de angustia, de falta de libertad y movimiento.



Figura 45.

Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

Daniela termina su parte pidiendo a los participantes que en una hoja, escriban una pregunta para ellos mismos, en segunda persona, en relación con el amor.

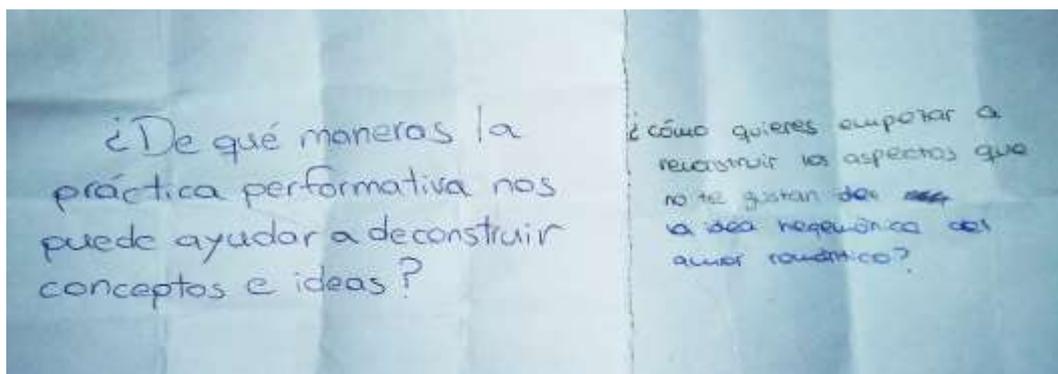


Figura 46. Elaboración propia. (2016). Algunas de la preguntas de los participantes.

Decidimos, después de que hubieran escrito cada uno su pregunta, empezar el trabajo visual y retomarlas después.

Empiezo un recorrido visual apoyándome en películas clásicas y en unos apuntes que comparto con las participantes a través de un sencillo PowerPoint, que funciona simplemente como trampolín, como un guión que luego nos permite adentrarnos en lo que más nos interesa.

Sin hacer comentarios, les pongo un pequeño fragmento de *Top Gun*<sup>48</sup>. Se trata de la escena en la que ella se declara a él, después de otra escena en la que hay unas interesantes interacciones y dinámicas de poder. Después de las risas que provoca la escena, empezamos a comentar que parece casi una parodia, algo irreal y que, sin embargo hemos crecido a base de estereotipos sobre las relaciones como los que se van viendo en la película. Hoy cambian los protagonistas, pero se siguen viendo los mismos patrones en el cine comercial, el que llega a las grandes masas.

A partir de aquí, hago una pregunta muy poco articulada a la que le siguen respuestas muy articuladas que sirven para reflexionar en grupo.

¿Qué es el amor?

---

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pLNVgxe73aY>

Las siete chicas participantes analizan el amor desde un punto de vista social, lo describen como una construcción cultural que normaliza ciertas conductas y actitudes. El único chico del taller, en cambio, ve el amor como la posibilidad de compartir algo. Yo les propongo resumirlo con la siguiente diapositiva<sup>49</sup>, elaborada después de mis lecturas sobre el amor romántico. En este sentido, el amor sería...

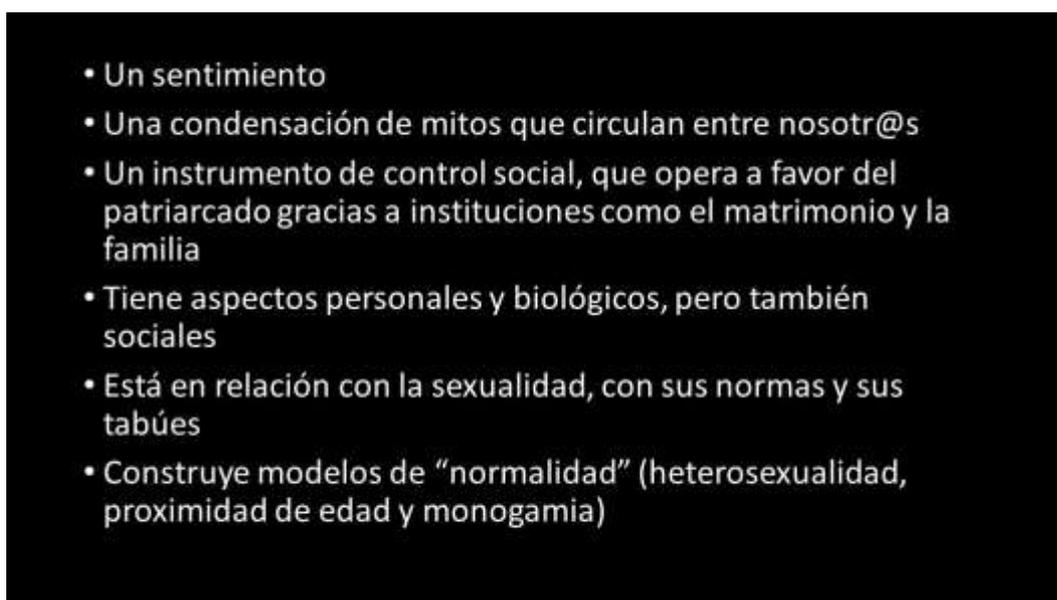


Figura 47. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Juntos comentamos que el amor, ese sentimiento tan fuerte, bonito y que a veces nos hace sufrir, tiene unas componentes sociales que no debemos invisibilizar ni subestimar, ya que influyen en nuestra manera de sentir, de enamorarnos y desenamorarnos. La construcción social del amor influye también en el concepto de lo que es "normal" en las relaciones. Así podríamos reflexionar sobre el sistema heteronormativo que describe Wittig (2006) y sobre otras formas normativas de quererse que implican por ejemplo que la monogamia esté tan extendida en la

---

<sup>49</sup> Usaré las mismas diapositivas del PowerPoint del taller para ir articulando este apartado.

sociedad occidental.

¿Y cómo se mantiene y difunde este concepto hegemónico de amor? ¿Es innato en los seres humanos o hay mecanismos sociales que lo sostienen?



Figura 48. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

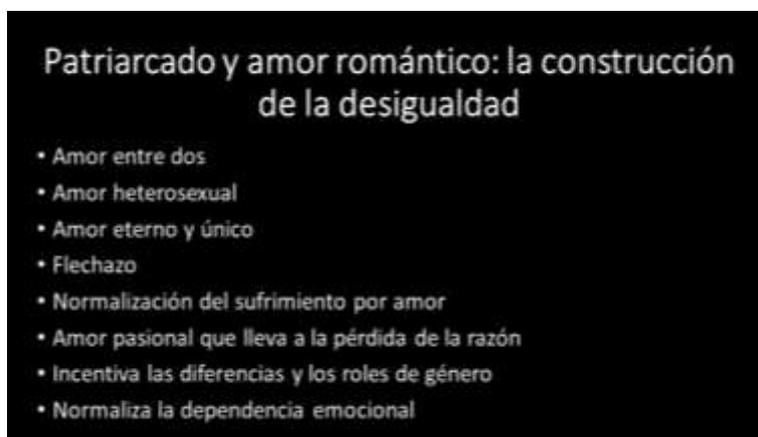
Desde los Estudios de la Cultura Visual, podemos observar de manera crítica lo que se va construyendo a través de diferentes medios y dispositivos culturales sobre el amor.

Videos musicales, portadas de revistas, libros que generan y perpetúan narrativas que vienen de referentes culturales y relacionales obsoletos, concursos y programas televisivos que reafirman las diferencias entre los géneros como si fuera algo natural e irreversible.

Para el taller decido trabajar principalmente con fragmentos de cine de los años ochenta y noventa, tal vez por que son los referentes que yo tuve y con los que es más fácil dialogar. Aunque cuando veo películas más actuales, sigo viendo los mismos patrones y narrativas de siempre en torno al amor.

Comparto con las asistentes dos vídeos más: un fragmento de *Armageddon*<sup>50</sup> y otro de *El Guardaespaldas*<sup>51</sup>.

Son útiles para reflexionar sobre estereotipos en torno al amor y para ir dirigiendo la mirada a la construcción de lo femenino y lo masculino que nace de ellos. Así vamos viendo como los hombres suelen ser los héroes que salvan al mundo y ellas las románticas que los esperan. Y nos encontramos también con una masculinidad incapaz de expresar sus sentimientos y una feminidad que termina cediendo al romanticismo.



Aprovechando los comentarios que fueron saliendo sobre estos dos vídeos, profundicé un poco en los patrones que consigue fijar el patriarcado a través del amor romántico.

Figura 49. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Especialmente en relación con las dos películas en cuestión, hablamos de la idea de amor como algo eterno y único pero también de la normalización del sufrimiento y de las diferencias que va marcando entre los géneros y sus roles.

Una vez que analizamos las representaciones culturales más comunes y populares sobre el amor, me pareció importante preguntarse qué ocurría con la representación de algunas minorías

<sup>50</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jIc3R1iwXrw>

<sup>51</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=D0IHjn0Vh4I>

sociales: homosexuales, transexuales, personas solteras, que no se reproducen, que tienen prácticas sexuales no normativas, personas que no practican la monogamia y personas que no cumplen los roles de su género de nacimiento.

Ahora que escribo estas líneas, me doy cuenta de que he olvidado completamente la perspectiva *crip* para la realización de este taller. En ningún momento hemos hablado de la exclusión de los colectivos con diversidades funcionales, los grandes ausentes en la representación mediática y ausentes también en este taller.

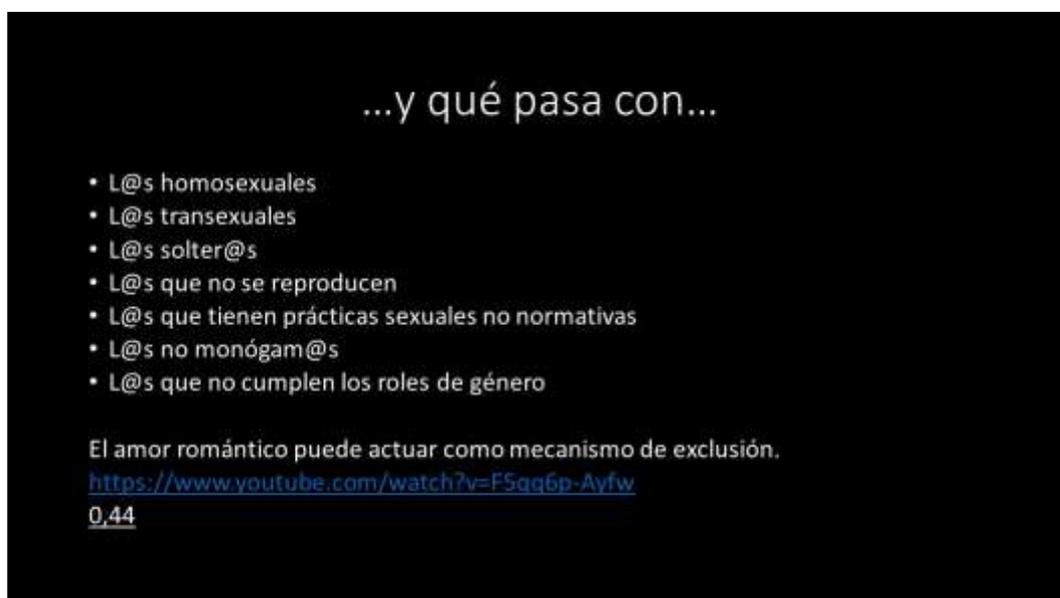


Figura 50. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

En esta fase del taller, nombramos diferentes autores y películas en las que los protagonistas no son normativos por tres motivos principales: son homosexuales, tienen identidades trans o no cumplen los roles de su género de nacimiento. En este sentido podemos pensar, por ejemplo, en los personajes y las películas de Xavier Dolan, de Pedro Almodóvar, o en las series de televisión que van incorporando cada vez más a menudo identidades diversas y sexualidades que difieren de la heterosexualidad, con sus amores y desamores normativos.

Asumiendo que en estas representaciones hay un aspecto positivo en relación con cierta visibilidad de los colectivos LGBTI, en grupo reflexionamos sobre varios aspectos y nos hacemos preguntas.

¿Cómo se representa la soltería en los dispositivos culturales? Como comentan varias chicas del taller, un hombre soltero socialmente no se percibe igual que una mujer. Mientras él será uno que disfruta de la vida y de los placeres sin ataduras, visto casi con cierta envidia por su libertad, ella se convierte en objeto de juicios y suposiciones. Recuerdo cómo una de las chicas del taller repetía comentarios recibidos y escuchados: “¿Qué tendrá de raro que nadie quiere estar con ella? Está pasada. Seguro que es insoportable. Es una amargada.”

En este momento del taller una chica aportó una reflexión en la que nunca me había parado a pensar. Como mujer soltera, ella comentaba que, basándose en su experiencia, hay otro aspecto a tener en cuenta en cómo son percibidas desde buena parte del colectivo masculino heterosexual. Se trata de la idea de disponibilidad y accesibilidad. Una soltera es una mujer con la que se puede ligar, una mujer que está predispuesta a tener encuentros íntimos con alguien.

Seguimos comentando que la soltería en general no se interpreta de forma especialmente positiva. Socialmente hay una idea muy extendida que se basa en que el éxito personal y relacional se halla en vivir en pareja y posiblemente en formar una familia.

Por otro lado, podemos pensar en la representación cultural de las personas que tienen prácticas sexuales no normativas y de las personas que no practican la monogamia. ¿Dónde y cómo las encontramos representadas? Una respuesta, sobre todo si pensamos en representaciones de prácticas sexuales no-normativas<sup>52</sup>, podría ser de la pornografía y, si así fuera, creo importante

---

<sup>52</sup> BDSM, fisting, facesitting, etc

que se aplique una mirada crítica a estas representaciones, de manera que no se conviertan en pedagógicas, en el sentido que aprendamos de ellas y que interioricemos conceptos sin tener otro tipo de referentes.

Centrándonos más en las relaciones no-monógamas, pensemos en cómo se fomentan los celos y la posesividad a través de las representaciones del amor romántico. Muchas de las narrativas hegemónicas del cine, de la literatura y de la música, nos enseñan que en el momento en que aparece una tercera persona, la pareja sufre fuertes terremotos y la relación idílica se transforma de repente en un drama imposible de resolver serenamente. No es de extrañar que cueste imaginar, por ejemplo, una película taquillera en la que se represente cómo nace, crece y se desarrolla una relación afectivo-sexual en la que haya más de dos personas felizmente implicadas.

Lo que planteo a partir de este momento en el taller, se aleja de las representaciones visuales (a las cuales regresé después del taller, como se verá más adelante) y se acerca a una reflexión en grupo sobre qué alternativas tenemos al amor romántico y si realmente nos interesa profundizar en ellas.

Para ello, me apoyo a varios referentes que reflexionan sobre y/o experimentan con nuevas formas de amarse y desearse. Comparto la información que tengo con el grupo y tratamos de pensar juntos sobre las diferentes opciones, no por que sean la solución a los problemas del amor romántico, sino por que creo importante abrir fronteras y compartir posibilidades.

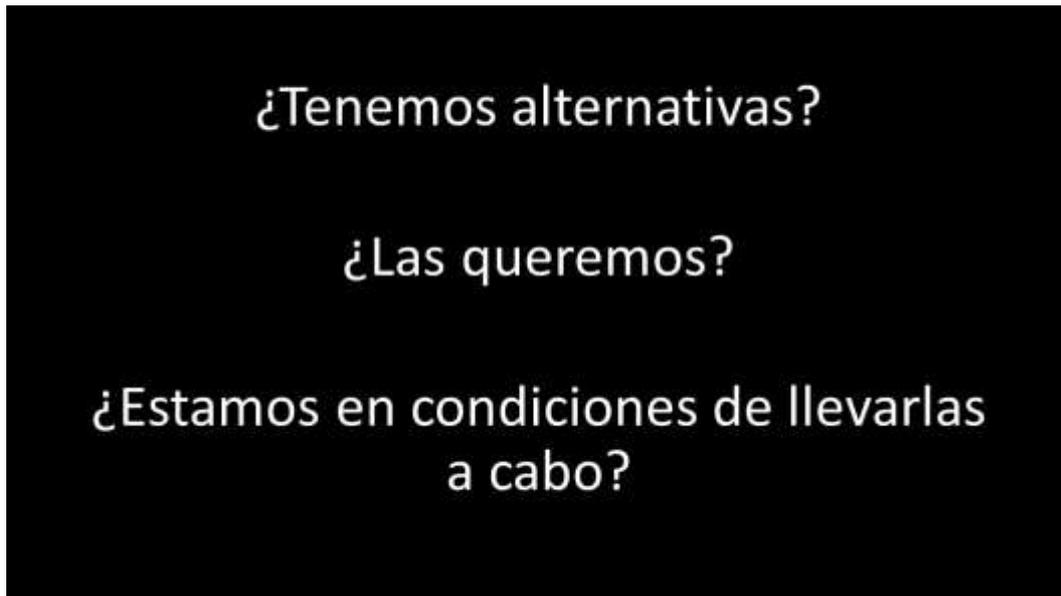


Figura 51. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

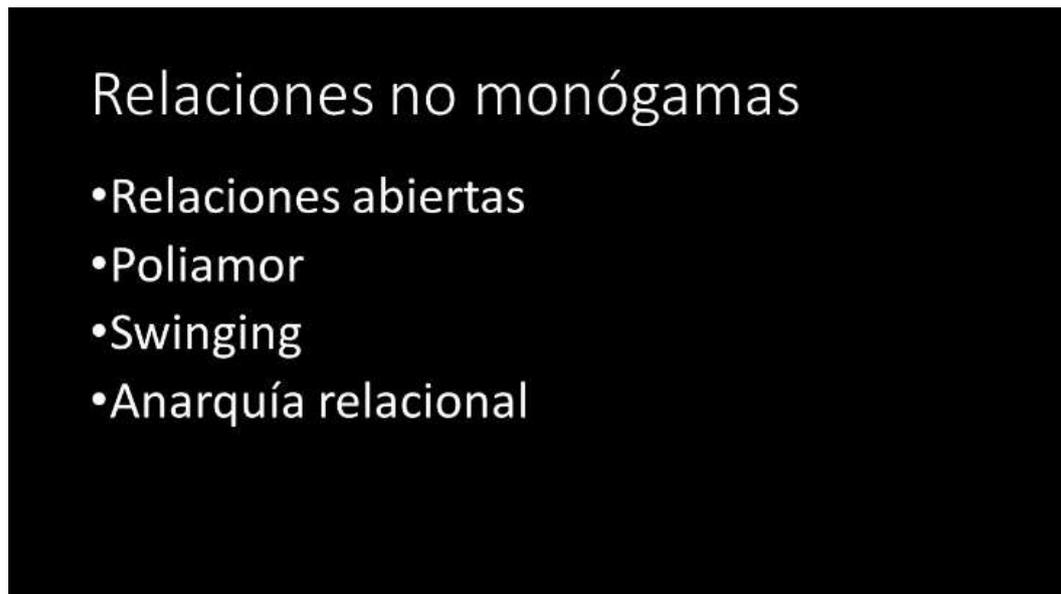


Figura 52. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Como bien hace notar Brigitte Vasallo (2015, p.11) cuando hablamos de relaciones no-monógamas no se trata de tener un único modelo de referencia, sino de investigar y construir nuevas formas de estar en una relación sexo-afectiva. El objetivo no es crear un nuevo sistema relacional dominante que sustituya al amor romántico, sino generar espacios (físicos, virtuales

y mentales) en los que tengan cabida y respeto esas formas sobre las que muchas y muchos están investigando.

El grupo comenta, durante el taller, que parece complicado resolver los problemas del amor romántico pasando simplemente a tener varias relaciones a la vez, o una red de relaciones. Ponemos el foco en que la monogamia es un sistema que funciona muy bien, tiene raíces muy antiguas y nos deja una fuerte herencia en cuanto a actitudes e ideas que reproducimos. Desprenderse de todo el sistema no es sencillo y, hablando en grupo, nos parece importante entender si estamos asistiendo y viviendo una ruptura superficial de la monogamia o estamos ante una ruptura profunda, que ha conseguido dismantelar el sistema que trata de abrazarnos a todas. En este sentido las relaciones no-monógamas se perfilan no como una solución, sino como caminos que se están construyendo.

Cambian completamente de tercio autoras como Mariluz Esteban y Daniel Cardoso. La primera apuesta por el concepto de “comunidades de apoyo mutuo”, redes de iguales que no están obligatoriamente centradas en las relaciones sexuales o el intercambio afectivo. Grupos organizados basados en “hacer conjuntamente” (2015. p. 32) y en compartir protección mutua, apoyo económico, material, moral, cuidados, ocio, etc.

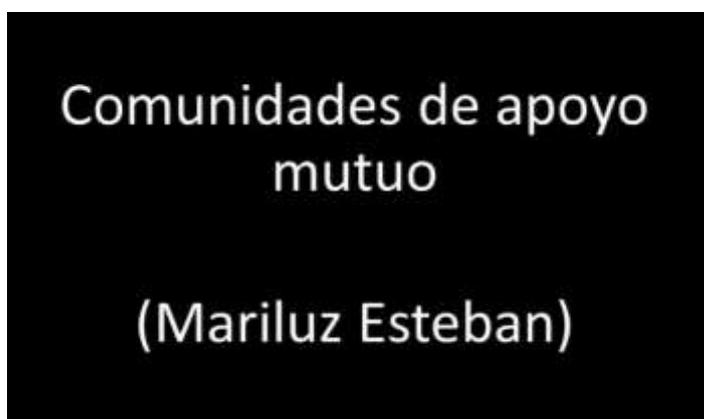


Figura 53. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Cardoso por otro lado, recordando en parte las reflexiones de Foucault, defiende la amistad como espacio político afectivo políticamente difícil de asimilar y propone el cuestionar la importancia del amor mismo. Si se fomentan los lazos de amistad, las instituciones deberían reconocer y proteger todo vínculo amistoso, reconociendo así todos los ciudadanos.

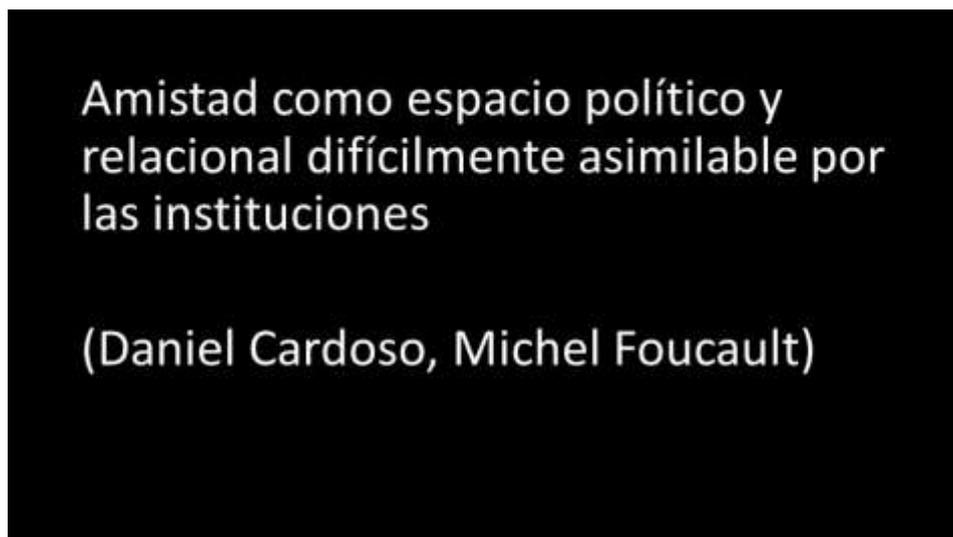


Figura 54. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Comparto con el grupo que investigar sobre el amor me ha llevado a descubrir los diferentes matices de la asexualidad. Les cuento que el investigador Anthony F. Bogaert sostiene que muchas de las personas que se identifican como asexuales no manifiestan ningún

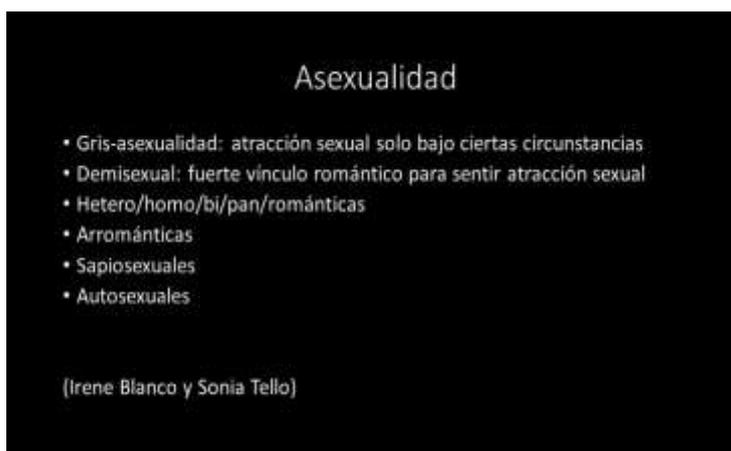


Figura 55. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

tipo de angustia psicológica por esta condición y es necesario decir que dentro de la asexualidad hay varios matices (Blanco y Tello, 2015, p.74): la gris-asexualidad (personas que sienten atracción sexual solo bajo ciertas circunstancias), demisexuales (es necesaria un fuerte vínculo romántico para sentir atracción sexual), hetero/homo/bi/pan/románticas (sienten atracción romántica por uno o varios géneros), arrománticas (no sienten atracción romántica), autosexuales (satisfacen de forma autónoma sus necesidades sexuales), sapiosexuales (sienten atracción sexual solo por el intelecto), etc.

La asexualidad resta importancia social al sexo y sus matices plantean cuestiones importantes sobre el deseo y sobre la construcción del mismo. Analiza el sexo como elemento de consumo altamente rentable y al mismo tiempo rompe con esta mercantilización.

Jaron Rowan y Silvia Nanclares (2015, p. 89-101), opinan que la soltería sigue siendo una condición que debe ser socialmente justificada, que tiene cierta carga de anormalidad.



Figura 56. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Los autores se imaginan una soltería crítica, interdependiente, capaz y colectiva. Una elección consciente de no establecer relaciones de amor romántico, atravesadas por el capitalismo, el consumo, la desigualdad y por mecanismos de exclusión.

El grupo responde muy poco a estas últimas reflexiones teóricas: comunidades, amistad, asexualidad y soltería. Noto que me escuchan, imagino que piensan, pero veo que prefieren no compartir nada. Incluso cuando pregunto si hay dudas o preguntas, la respuesta es no.

Decido entonces pasar a unas reflexiones sobre las relaciones hoy y al uso de las aplicaciones en nuestra vida sentimental.

Grinder, Bender, Wapo, Wapa, Tinder, GayRomeo, etc. Aplicaciones para conocer gente y para tener encuentros íntimos. Me parece importante incluir este tema en los discursos sobre nuestras formas de relacionarnos, porque su uso se está convirtiendo en algo muy cotidiano y tiene facetas interesantes.

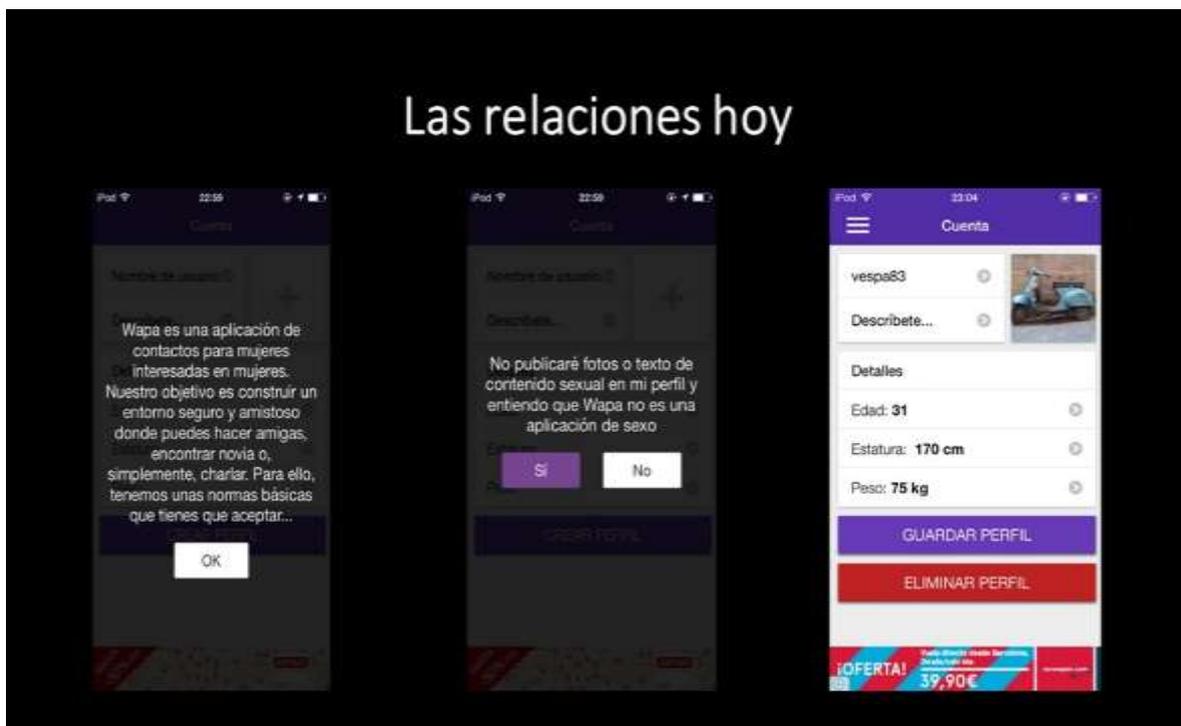


Figura 57. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Empiezo con unas capturas de pantalla de Wapa. Se trata de una aplicación pensada para mujeres lesbianas y bisexuales que quieren conocer a otras mujeres. En la configuración del perfil, como se ve en la diapositiva, se aclara que no es una aplicación de sexo y se editan unos sencillos datos: edad, estatura y peso. Se añade una foto de perfil, un nombre de usuaria y se pueden empezar a buscar contactos.

En la siguiente diapositiva, en cambio, tenemos la configuración del perfil de Wapo, la versión para hombres gays y bisexuales. Es posible notar unas cuantas diferencias: no hay ningún aviso sobre contenido sexual y los detalles del perfil van desde aspectos físicos a preferencias en ámbitos íntimos.

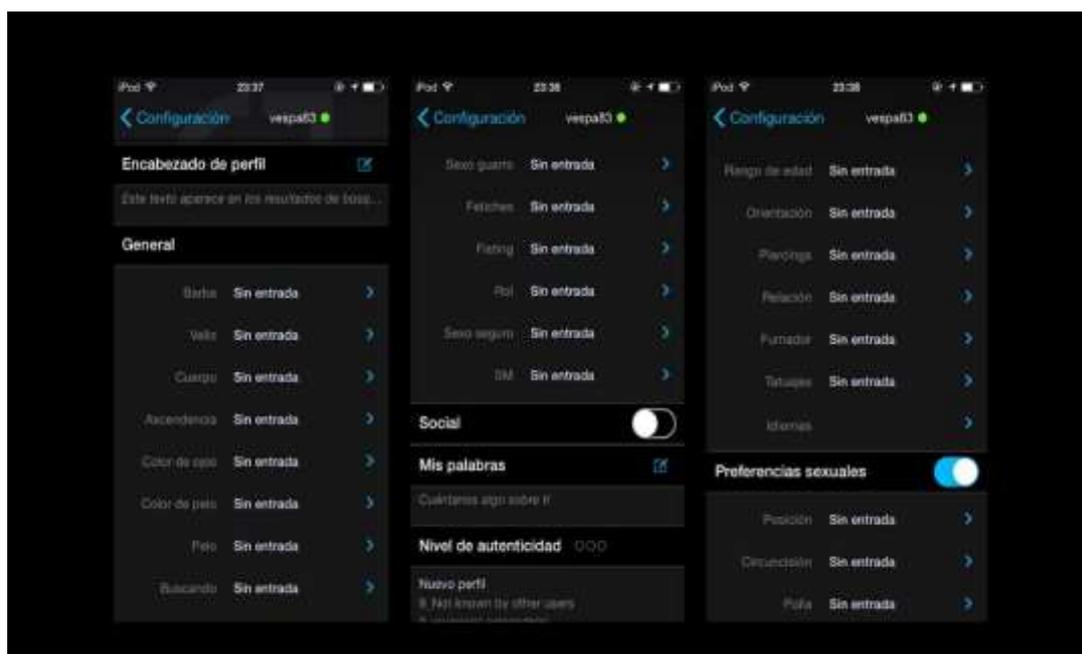


Figura 58. .Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

Estas diferencias de género, a la hora de conocer a alguien usando aplicaciones, parecen bastante estereotipadas. El grupo nota que, si nos basamos en la creación de estos perfiles, las lesbianas, en cuanto mujeres, buscan un contacto basado primero en el diálogo. Mientras que los hombres homosexuales parecen mucho más enfocados a encuentros de naturaleza sexual.

¿La realidad es así? Tal vez sí. Pero en el taller seguimos reflexionando sobre la construcción de estos roles de género, sobre cómo se construyen socialmente mujeres y hombres y sobre la influencia de los diferentes medios que nos rodean.

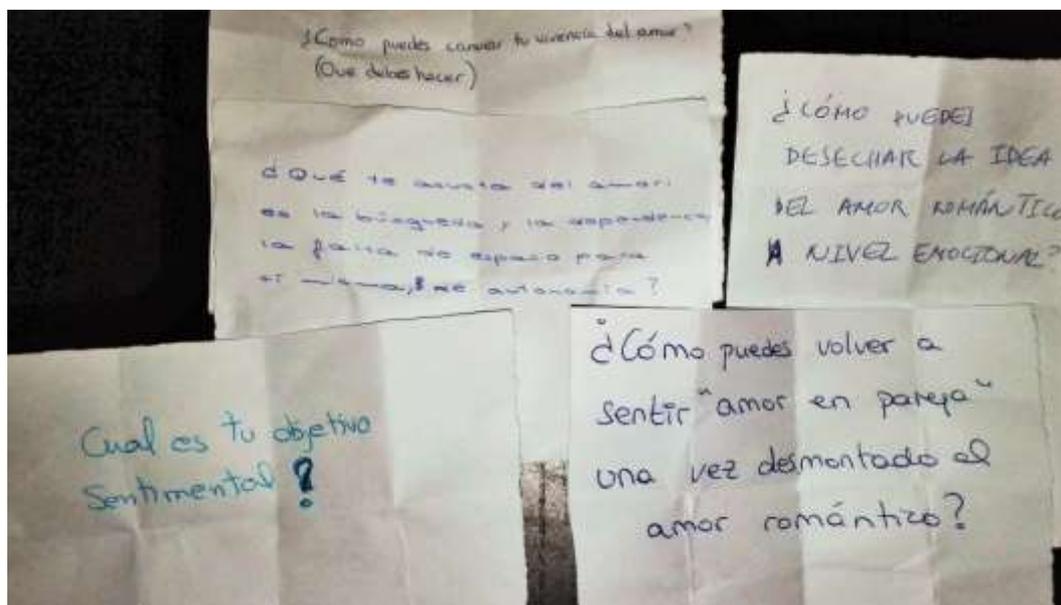


Figura 59. .Elaboración propia. (2016). Algunas de la preguntas de los participantes.

El taller termina con la lectura de las preguntas que hicieron con Daniela durante uno de los ejercicios iniciales. Pescan al azar las preguntas de un bote, de manera que nadie lea su propia pregunta.

Estas preguntas, escritas al final del trabajo corporal, me hacen pensar en lo complejo que es pasar de la teoría a la práctica. Fue, de hecho, una de las cosas que al final pudimos comentar en grupo. Podemos conocer autoras, tener la capacidad de ver y deconstruir cómo se representan situaciones de desigualdad en una película o un romance, ser muy conscientes de cómo funciona el sistema del amor romántico. Pero la pregunta es si seremos capaces de alejarlo de nuestras realidades sentimentales, si sabremos parar a tiempo y tener la racionalidad de no caer en lo que criticamos.

Intentamos respondernos entre nosotras, insistiendo mucho en la conciencia. En conocer los mecanismos sociales y también los mecanismos personales. Conocerse a una misma para entender qué es lo que hace que caigamos en ciertas trampas emocionales. Hablando de ser conscientes y de conocerse profundamente, hablamos también del autocuidado. Saber amarse, quererse y cuidarse una misma para no esperar que lo haga otra u otras personas.

Es así como volvemos a hablar del sistema económico capitalista y de sus intereses. ¿Interesa que seamos plenamente conscientes de nuestras dinámicas personales y de las dinámicas sociales? ¿O para el capitalismo es más cómodo tener una gran masa de personas trabajadoras que se hacen pocas preguntas? En este sentido, sería útil preguntarnos si el amor funciona como una nueva forma de opio para el pueblo.

Para ser felices, a pesar de la crisis, del paro, de las guerras y de las injusticias que vivimos y vemos a nuestro alrededor, es suficiente con tener a alguien entre tus brazos. Vuelve a aparecer la idea del amor como fuerza todopoderosa que hace que estemos bien en cualquier circunstancia.

Pensando no solo en lo que podemos hacer para nosotras mismas, sino en una acción educativa social, que llegue especialmente a los más jóvenes, pensamos en el cuidado como clave para un cambio profundo.



Figura 60. Autor desconocido. (2011). Cartel celebrativo del 125 aniversario de Coca-Cola.

Mover el foco del amor al cuidado. Empezamos a imaginar, en los últimos minutos del taller, cómo sería una sociedad en la cual lo fundamental sea aprender a cuidarse y a cuidar.

Esta visión implica considerar que el centro de la sociedad son los procesos que sostienen la vida, es decir los cuidados. Acciones, gestos y actitudes que cotidianamente son sostenidos por mujeres de forma desproporcionada en comparación con los hombres<sup>53</sup>. Si el cuidado no se considerase como algo femenino, algo que le corresponde hacer a las mujeres, tal vez muchas formas de amarse y quererse tendrían más espacio. Y si pensáramos que, antes de cuidar a los y las demás, primero tenemos que cuidarnos a nosotras mismas, saber lo que necesitamos, conocer profundamente nuestras fuerzas y nuestras sombras, tal vez tendríamos relaciones sentimentales más sanas. ¿Podríamos sufrir menos por amor? ¿Podríamos tener relaciones con menos desigualdades de género? ¿Tendríamos unos roles de género más flexibles, diferentes o inexistentes?

Con estas preguntas y reflexiones termina el taller *All you need is love*. El grupo me pide que les envíe el PowerPoint para profundizar en las autoras nombradas y se despiden pidiéndonos que las avisemos si decidimos hacer más talleres, especialmente remarcan que sería interesante profundizar en el concepto de cuidado y economía de los cuidados.

Después del taller, igual que lo hice con el primero, mandé un correo a los participantes con el PowerPoint que me pidieron al final y con algunas preguntas para hacer una pequeña entrevista de cara a la investigación. Quería entender qué tipo de perfil se había acercado al taller y si habíamos conseguido mover algo. Estas son las preguntas que les escribí:

---

<sup>53</sup> Información extraída de «Valuing women's work», Human Development Report 1995. United Nations Development Programme. 1995. pp. 87-98.

- *¿Cómo te enteraste del taller?*
- *¿Habías hecho antes algún taller con temáticas de género?*
- *Si la respuesta es sí, ¿puedes describirlos brevemente?*
- *¿Dirías que el trabajo corporal que hicimos dialoga con el trabajo visual? ¿De qué manera?*
- *¿El taller te sirvió para reflexionar sobre algo nuevo? ¿Sobre algo conocido?*
- *¿Qué perspectiva te dió sobre los roles de género y el amor romántico?*
- *Con respecto a lo corporal, ¿sobre qué aspectos te hizo pensar?*
- *¿Hay algún aspecto sobre el cual te gustaría profundizar?*

Me contestaron tres personas. Sus voces<sup>54</sup> se entrelazan a la mía al final de este capítulo, en el cual reflexionaré sobre las evidencias del trabajo de campo.

### **5.3 Representaciones visuales de otras formas de amar**

Regresando a la representación visual de otras formas relacionales, después del taller me pregunté si tal vez me había centrado demasiado en aportar ejemplos de amor romántico (y sus vínculos con la construcción social de los roles de género) y había dejado de lado la posibilidad de investigar y compartir con el grupo representaciones diferentes a la normativa. Así que regresé a la búsqueda de referentes usando la red.

En el blog de *Golfxs con principios*<sup>55</sup> encuentro información sobre dos documentales que están en fase de financiación y serán visiones que darán a conocer el poliamor y la asexualidad

---

<sup>54</sup> Las entrevistas están disponibles en los anexos.

<sup>55</sup> <http://www.golfxsconprincipios.com/golfxsconprincipios/>

partiendo de experiencias de primera mano, evitando visiones externas que analizan la situación como algo “anormal”. Se trata de proyectos que están en fases muy tempranas de producción y que necesitarán campañas de crowdfunding para ver la luz. Parece complicado que una productora quiera invertir en proyectos de este tipo.

Al mismo tiempo decido recurrir a *Facebook* y a grupos en los que participo para ver si la comunidad de usuarios y usuarias me puede recomendar algo. Escribo este mensaje en varios grupos y empiezo a investigar.



Figura 61. Elaboración propia.

(2016)

Captura de pantalla de Facebook.

A partir de esta pregunta y de las respuestas de varias usuarias, empiezo a recopilar y observar varios referentes visuales sobre no-monogamia. Recojo algunos a continuación.



Figura 62. Elaboración propia. (2016). Captura de pantalla de Facebook.

Después de algunas recomendaciones sobre relaciones de amor homosexual, aclaro que busco representaciones que se alejen del amor romántico y que se acerquen a otras formas de relacionarse a nivel afectivo-sexual, y van saliendo poco a poco varios referentes.

Al leer algunos comentarios, sé de antemano que necesitaré hacer una limpieza entre las recomendaciones. Me aconsejan la película “Los amores imaginarios”, de Xavier Dolan (2010), en la que dos amigos (una chica y un chico) se enamoran del mismo hombre. Teniendo en cuenta que en la narración de esta historia se ven claramente sentimientos y emociones como la posesividad, la rivalidad, los celos y el juego de la seducción inconcluyente, me pregunto si tendría que haber especificado que buscaba representaciones de relaciones sanas, basadas en el respeto

y el entendimiento entre todos los miembros que las componen.

Por otra parte, encuentro representaciones de parejas de épocas pasadas que experimentaron formas disidentes de relacionarse.

“Henry y June”, película de 1990 basada en los diarios de la escritora Anaïs Nin, en los que cuenta cómo se involucra sentimentalmente con Henry Miller y con su esposa June, además de explorar su sexualidad al mismo tiempo con otros hombres. Ambientada en la París de los años treinta, es tal vez una buena manera de recordar que otras formas de relación son posibles desde hace tiempo.

Lo mismo ocurre con “Les Amants du Flore” (2006), que relata la relación abierta que mantuvieron Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, y con “Frida” (2002), película sobre la pintora Frida Khalo en la que se narra su relación con Diego Rivera, pero también su libertad sexual a la hora de estar con otros hombres y mujeres.

Podemos ver triángulos amorosos consensuales en “Les chansons d'amour” (2007) y “Douches froides” (2005), mientras que se aborda el tema bajo forma de documental en “Monogamish”<sup>56</sup> y “Poliamor”<sup>57</sup>.

“Masters of sex”, serie televisiva estadounidense ambientada en los años cincuenta y sesenta, que cuenta la historia del doctor William Masters y su mujer Virginia Johnson (investigadores pioneros de la sexualidad humana en la Universidad de Washington), representa en su cuarta temporada cómo la pareja se abre para experimentar una relación abierta consensual.

En la tercera temporada de “Faking it”, otra serie americana en la que dos chicas fingen ser

---

<sup>56</sup> <https://mangu.tv/film/monogamish-the-film/>

<sup>57</sup> <https://vimeo.com/51529144>

lesbianas para ser populares en el instituto, se muestra la relación abierta de los padres de una de las protagonistas.

Y en la tercera temporada de “Transparent”, interesante serie que toca diferentes ámbitos de género y sexualidad, se representa un matrimonio que se rompe y se reconcilia con un acuerdo de cuidados como amigos en el domicilio familiar, pudiendo tener a su vez pareja respectivamente fuera del domicilio familiar.

Pasando a referentes del mundo de la ilustración, tenemos algunas imágenes de las series de la artista Carol Rossetti.

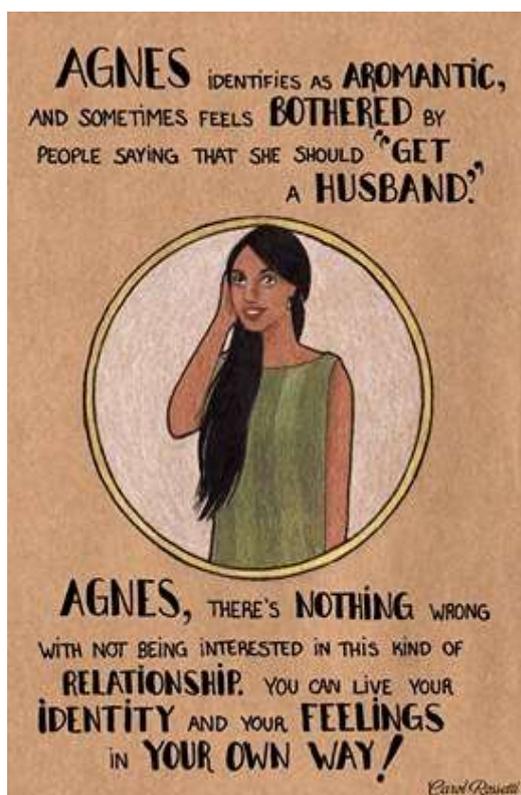


Figura 63. Rossetti, C. (2014). Imagen de “The women project”.

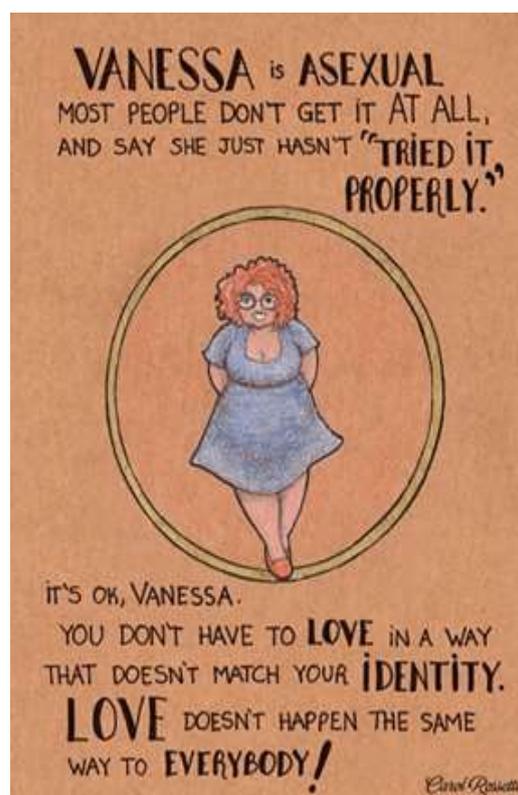


Figura 64. Rossetti, C. (2014). Imagen de “The women project”.



Figura 65. Rossetti, C. (2014). Imagen de “The women project”.

Asexualidad, aromanticismo y, de nuevo, un triángulo consensual.

Estas sencillas ilustraciones evitan la estigmatización de prácticas poco comunes, aportando cierta visibilidad sobre ellas.

Otro ejemplo interesante podría ser *Kimchi Cuddles*<sup>58</sup>, un comic online que habla con ironía de los muchos aspectos de las relaciones no-monógamas, evidenciando las dudas de las personas que exploran estas formas relaciones y de aquellas que las ven desde fuera.

---

<sup>58</sup> <http://kimchicuddles.com/>



Figura 66. Wolf, T. (2016). Tira del web-cómic Kimchi Cuddles.



Figura 67.

. Wolf, T. (2016). Tira del web-cómic Kimchi Cuddles.

## 6.4 Pensar con las evidencias

Mira el mundo, tus datos, y a ti mismo como un texto, con todo lo que eso implica.

Burman y MacLure, 2005, p. 286

Pensar con las evidencias, y en las evidencias, no ha sido una tarea sencilla. Me he preguntado mucho cómo abordar las evidencias de la investigación, transitando entre la perspectiva cualitativa y la post-cualitativa.

La expresión "análisis de los datos" ha estado muy presente en mi cabeza durante el recorrido de este trabajo de investigación. A menudo he pensado que "analizar" no era la palabra adecuada, ya que me remitía a la investigación cuantitativa, aunque haya también análisis de datos en muchas investigaciones cualitativas.

Creo que esta tesis contiene un recorrido, una búsqueda, un camino que me ha llevado a explorar y a experimentar con diferentes herramientas para deconstruir los roles de género. Durante estos años de investigación me han surgido más preguntas que certezas. Me preguntaba cómo analizar esto, teniendo en cuenta también que esta investigación contiene otras voces a parte de la mía. ¿Quién soy yo para analizarlas?

La perspectiva postcualitativa y especialmente el trabajo de Jackson y Mazzei (2012) me ayudaron a entender que quería colocar mi tarea en la revisión y en la reflexión, no en torno a los datos, sino en torno a las evidencias de la investigación, es decir las memorias de campo y las entrevistas realizadas por *e-mail*.

En una investigación las evidencias son, según Jackson y Mazzei (2012), siempre parciales e incompletas, en continuo proceso de ser interpretadas de múltiples formas. Esto implica que

no hay, en mi reflexión, una simple búsqueda de categorías, sino que trato de exponer los conceptos a repensar durante y después del proceso de investigación (Jackson y Mazzei, 2012). Además de los conceptos, está presente lo que he observado en los talleres durante el trabajo de campo, así como suposiciones y opiniones.

Para pensar en las evidencias, también retomo las ideas del análisis holístico, usando el relato completo para reflexionar sobre él (Leiblich, 1998) y del análisis difractivo, tratando de establecer un diálogo entre las evidencias y los conceptos teóricos de esta tesis. (Mazzei, 2013). A continuación reflexionaré sobre las evidencias del trabajo de campo a través de una nueva narración. Basándome en la re-lectura profunda de las memorias de campo de los talleres y de las entrevistas hechas después<sup>59</sup>, selecciono cinco temas principales que son los que me permiten organizar y ver más en detalle lo que ha ocurrido en la investigación. El criterio a través del cual los he elegido es la frecuencia con la que se repiten estos temas en mis escritos y en las entrevistas.

### **1- Los roles de género**

Dentro de las discusiones e ideas en torno a los roles de género, durante el trabajo de campo en los talleres, principalmente a raíz de trabajar con diferentes elementos de cultura visual (sean imágenes o fragmentos de películas) y con juegos de expresión corporal, destaco la percepción de lo femenino en relación con la dificultad de conciliar maternidad y trabajo, con la cosificación y sexualización del cuerpo de las mujeres y con la concepción de la heterosexualidad no solamente como una posible orientación sexual, sino como un sistema normativo que da por

---

<sup>59</sup> Todo disponible en anexos

hecho que la atracción se desarrolla entre mujeres y hombres, muy en línea con las ideas desarrolladas por Wittig (2006). En cuanto al rol masculino, noto que se establece una relación con el poder, el uso del dinero, la fuerza física y bruta, el éxito, la agresividad y el sexo.

Estos estereotipos parecen limitantes para quienes participan en los talleres y se ve de forma especialmente clara que son entendidos como construcciones sociales sobre las cuales es posible trabajar.

Me reafirmé en la asunción de que no son más que aspectos culturales, comportamientos y patrones aprendidos que pueden confundirnos y llevarnos a vivir de una manera poco profunda tanto nuestra propia esencia como persona como las relaciones amorosas que establecemos con lxs demás. (Fragmento mail de una participante del taller *All you need is love*, 14/10/2016)

El trabajo de reflexión parece ser importante por dos razones: en primer lugar para entender de dónde llegan estas ideas preconcebidas sobre los roles de género, y en segundo lugar para ser conscientes de que podemos construir nuevos significados. Que la sociedad que habitamos establezca cierta normatividad (y que esta varíe dependiendo de momentos y contextos), no implica que tengamos que aceptarla sin cuestionarla.

Noté cuán arraigado están construcciones sociales de género, aunque uno intelectualice, existe una capa interior más arraigada. Y seguramente el mejor terreno para trabajar es el cuerpo. (Fragmento mail de una participante del taller *De-generarte*, 27/05/2015)

En este sentido y pensando en los dispositivos culturales y de comunicación contemporáneos, parece también llamativo que las aplicaciones que muchas y muchos instalamos en nuestros teléfonos para relacionarnos de diferentes formas, reproduzcan estereotipos en cuanto a gustos, preferencias y perfiles femeninos y masculinos. La tecnología avanza pero el contenido que

propone, en ocasiones se queda anclado a ideas y tópicos basados en condicionamientos patriarcales.

## **2- El cuerpo**

En los talleres observo que las personas que acuden, saben que hay unos cánones de belleza corporal que se perpetúan a través de diferentes dispositivos culturales (televisión, cine, revistas, internet, etc). Parece importante recordar cómo se construyen esos cuerpos ideales, es decir cuáles son las prácticas que regulan nuestros cuerpos: la depilación, el afeitado, el hacer ejercicio, la ropa que usamos, el maquillaje y todos los complementos que acompañan nuestra corporalidad y que dan forma a discursos sobre nosotras y sobre la sociedad con la cual estamos continuamente dialogando.

El cuerpo es también una herramienta de trabajo y esta idea se repite especialmente en el segundo taller realizado, centrado en la deconstrucción de los roles de género a través de un análisis del amor romántico. Las reflexiones de algunas participantes apuntan a que se hace necesario traspasar los conocimientos teóricos que se leen y comparten, a una realidad que tiene que ver con lo cotidiano, con nuestros cuerpos, ya que el género los atraviesa continuamente en múltiples situaciones. Se intuye cierta necesidad, una vez que se desmontan racionalmente una serie de estereotipos sobre los roles de género, de ver qué ocurre en el día a día, en nuestras relaciones personales, familiares, sociales y de trabajo. Como apunta una de las entrevistadas:

(...) en el caso de los roles de género y el amor romántico (y creo que en muchos otros casos), ya hay un discurso y una reflexión bastante apurada que suele sentirse en ocasiones como alejada a la práctica real, a cómo nos sentimos nosotras mismas, los

impulsos...etc. Es por eso que creo necesario que dialogue con ejercicios de trabajo corporal, porque nos puede permitir entender el tema o entender y sentirnos a nosotras mismas de una manera muy interesante. (Fragmento mail de una participante del taller *All you need is love*, 13/10/2016)

El cuerpo se configura entonces como elemento sensible, permeable y al mismo tiempo con capacidad de resistencia. El género atraviesa nuestra corporalidad, las desigualdades se inscriben en ella y las construcciones sociales sobre lo femenino y lo masculino tratan de incrustarse en nuestros cuerpos. Nos movemos, hablamos, desplazamos, enfadamos, disfrutamos con fuertes influencias y condicionamientos sociales.

Pero éstos no son condenas perpetuas. El cuerpo puede convertirse en una útil herramienta de trabajo. Pensando en la noción de *materialidad corpórea* (Braidotti, 2012), el cuerpo se convierte una entidad multifuncional, transformadora de energías, afectos y deseos; un lugar simbólico en el cual lo físico y lo social se superponen. Según declara Dias (2014):

Per a l'ensenyament de la sexualitat i el gènere des de l'educació en cultura visual recomano un acostament pedagògic transcultural on l'associació, l'acoblament, la conversa, la diversificació, i la transsubstanciació passarien al cos, finalment, com una àrea de coneixement i per a l'obtenció del saber, en part, per la seva complicitat directa en els continus, però transitoris, en la forma de comportar-se dels humans per poder pertànyer. (Dias, 2014, p.182)

Pensar a través del cuerpo, opina Mazzei (2013, p.777), también es entender cómo la manera de pensar de una, la coloca en relación con su cuerpo y con su devenir. Recuperando dos comentarios de dos entrevistadas, el segundo taller sirvió justamente para desencadenar reflexiones y observaciones sobre el cuerpo

“Más que pensar, me dio consciencia de cómo camino, cómo miro, cómo reacciono y me siento entre la gente y en un lugar...” (Fragmento mail de una participante del taller *All you need is love*, 13/10/2016)

“Sobre mis bloqueos y mis miedos. Sobre la percepción que tengo hoy en día de las relaciones amorosas y sexuales. Sobre la necesidad de liberarme, de dejarme ir, de no juzgar y no juzgarme.” (Fragmento mail de una participante del taller *All you need is love*, 14/10/2016)

### 3- Las imágenes

Trabajar desde los Estudios de la Cultura Visual, usando imágenes de vario tipo, hace evidentes muchos estereotipos de género y por otra parte muchos patrones relacionales del amor romántico que perpetúan situaciones de desigualdad.

Las imágenes, aludiendo a algunos comentarios de las participantes, traducen el contenido teórico de crítica al amor romántico, a otro lenguaje, sencillo y directo. Para quienes no están acostumbradas a trabajar desde el cuerpo, son una potente herramienta de reflexión y diálogo, refuerzan lo que se aprende a nivel teórico y pueden funcionar para ejemplificar conceptos.

(...) el trabajo visual es algo más evidente y que por lo tanto invita a ser compartido entre las personas participantes. (Fragmento mail de una participante del taller *All you need is love*, 14/10/2016)

Yo personalmente, me siento más cómoda con la dinámica del trabajo visual porque es un formato (visualizar o lanzar varios temas y reflexionarlos en conjunto) al que estoy

más acostumbrada y en el que creo que se puede conseguir una gran reflexión grupal.

(Fragmento mail de una participante del taller, *All you need is love* 13/10/2016)

Para quienes acostumbran a trabajar con el cuerpo, desde el teatro y la expresión corporal, también parece que las imágenes funcionan como un complemento muy adecuado, como un ingrediente más para deconstruir la incomodidad de los roles de género normativos.

Gracias a la cultura visual, también he podido rastrear representaciones actuales de identidades, roles y estructuras relacionales no-normativas. Sin embargo, también me parece importante decir que se trata de productos visuales que no llegan al gran público, sino a ciertos sectores minoritarios, de ahí que su rastreo no sea tan sencillo.

Las imágenes, abordadas desde los Estudios de la Cultura Visual, favorecen el diálogo con las construcciones sociales, las hacen tan evidentes que se convierte en fundamental la tarea de desarrollar una mirada crítica. ¿Cómo damos sentido a lo que vemos? Rastrear las construcciones sociales que rigen nuestra manera de leer e interpretar los “acontecimientos visuales” (Mirzoeff, 2003) es importante para resignificarlos. La construcción de nuestra subjetividad en relación con nuestra identidad, sexualidad y roles de género, se nutre en buena medida de imágenes mediadas por “tecnologías visuales” (Mirzoeff, 2003), pero también de la observación directa y cotidiana de la vida (Duncum, 2001). Salen a la superficie preguntas en torno a las relaciones que, justamente, se establecen entre las imágenes que vemos directamente y aquellas que vemos a través de dispositivos. ¿Las primeras anteceden a las segundas? ¿Las segundas a las primeras? ¿Se retroalimentan continuamente?

Según Hernández (2005, p.21) “la cultura visual es reflejo de la crisis y sobrecarga de información en la vida diaria y de la necesidad de encontrar formas de investigación y respuesta ante las nuevas realidades”. Pero también es, en línea con Mirzoeff (1999) una táctica a través de la cual interpretamos los contenidos visuales que consumimos y generamos. Regresando a

Hernández (2005, p.26), observar con atención y sentido crítico las imágenes, nos conduce “entre otros destinos, a pensar cómo nos ofrecen versiones concretas de categorías sociales como género, clase, raza, sexualidad, capacidades, entre otras.”

#### **4- La educación**

En ambos talleres se hace presente la necesidad de llevar estas reflexiones, preguntas y planteamientos a otros contextos educativos, incluyendo el contexto educativo formal: escuelas, institutos, universidades. Detecto también, durante los talleres y en las entrevistas posteriores, que algunas asistentes a los talleres están ya ocupándose de su propia formación y educación en cuanto a temáticas de género:

En los últimos años he realizado algún que otro taller con temática de género, sobre todo en el ámbito teórico o académico, como seminarios o clases, casi siempre relacionados también con la disciplina de la Antropología. Pero en el caso concreto de talleres, este último año he participado en unas cuantas sesiones práctico-corporales que acompañaban a las clases de Cuerpo, Salud y Enfermedad impartidas por Mari Luz Esteban, dentro del marco de la carrera de Antropología en Donosti. En esas sesiones procurábamos aplicar lo teóricamente aprendido acerca de la corporalidad y la enfermedad desde el enfoque antropológico, con una mayor reflexividad y con ejercicios artísticos y de expresión corporal en grupo. También he tenido el placer de participar en talleres de autodefensa feminista organizados por un grupo feminista muy cañero allá en Donosti, así como un grupo de estudio organizado por las mismas estudiantes para reflexionar acerca de la cuestión del "Estado feminista vasco".  
(Fragmento mail 13/10/2016)

Varias asistentes a los talleres se muestran preocupadas por la educación o falta de educación que están recibiendo los más jóvenes sobre temáticas de género: roles, sexualidad, afectividad, identidad, etc. Compartimos la idea de que es importante no dejar que simplemente tengan los referentes imperantes en la sociedad que habitamos, sino aportarles una mirada crítica.

Promover y buscar una educación con perspectiva de género, tener conocimientos sobre los movimientos feministas, significa tener y dar herramientas a todos los géneros para entenderse y deconstruirse. Lo cual no es sinónimo de destruirse, sino tener la posibilidad de reflexionar sobre cómo hemos sido socializados, por qué sigue habiendo discriminaciones y múltiples formas de violencia.

Imagino una educación que apuesta por el diálogo entre sectores y campos de saber; en contextos formales, no formales e informales; dirigida a la infancia, la adolescencia, las edades adultas. Siempre tratando de no olvidar que quienes educan y quienes son educados, son sujetos con historias, deseos, miedos y preguntas; y que entre unos y otros se van generando todo tipo de relaciones. Una educación consciente de que estas relaciones a veces implican cierta verticalidad, cierta disparidad de poder y con una voluntad de explorar lo que funciona y lo que no funciona.

Desde una perspectiva *queer* se trataría de desestabilizar el “binomio normal/anormal en el interior de la comunidad educativa poniendo de manifiesto las relaciones de poder entre la multiplicidad de etnias, edades, géneros, clases y creencias, en fin, de vidas, otorgándoles un sentido político” (Planella y Pie, 2012: 277).

En línea con Trujillo (2015, p.1537) la teoría y las prácticas *queer* y postfeministas nos ofrecen un análisis crucial y herramientas para trabajar sobre lo que entendemos por género, sexualidad, identidad, cuerpo y deseo.

## 5- El amor romántico

Trabajar a partir del amor romántico para deconstruir los roles de género, me ha dado la posibilidad de percibir experiencias asociadas a la rabia, al cansancio y a la voluntad de cambiar. Creo que las siete chicas que vinieron al segundo taller, *All you need is love*, compartían estas emociones. Especialmente durante el trabajo visual, estaban cansadas e indignadas al ver una y otra vez los patrones del amor romántico y a dónde éstos nos conducen. Parece que son estas inquietudes las que nos están empujando cada vez más a buscar otras formas, otros modelos, otras maneras de relacionarnos y vivir.

Retomando las ideas de Vasallo (2015) y Vagalume (2015), se va haciendo cada vez más urgente repensar nuestras formas de amar y relacionarnos. Las desigualdades que genera el amor romántico están saliendo cada vez más a la luz y esto provoca una serie de reflexiones, críticas y búsquedas de otros referentes. En ambientes feministas está circulando, por tanto, un discurso y una reflexión profunda que a veces corre el riesgo de quedarse alejada de la práctica real, de nuestra cotidianidad y corporalidad. En este sentido, se configura como importante la posibilidad de trabajar con el cuerpo, agente que nos permite sentir además de pensar. Recuperando un comentario de una entrevistada:

Me proporcionó una perspectiva crítica con la construcción de la idea del amor romántico y de cuáles son los roles de género que se inscriben dentro de esa construcción del amor. Se puntualizó y me pareció muy interesante, que la idea del amor romántico, además de estar en continua exposición a las personas, se va reconstruyendo y hay que estar alerta a cómo elementos como la rotura de la imposición a la heteronormatividad, se inscriben dentro del "cuento" y todo ello sigue bombardeándonos y seguimos reproduciéndolo. (Fragmento mail de una participante del taller *All you need is love*, 13/10/2016)

Uno de los comentarios que más me hicieron pensar después del taller fue el de la posibilidad de mover el foco de nuestra atención. Una de las asistentes comentó que tendemos a centrar toda la atención en el amor romántico, en analizarlo y en deconstruirlo. Sin embargo sería útil también explorar, de forma teórica y práctica, otros afectos, otras maneras de amarnos. Tal vez apostar no tanto por el amor, sino por el cuidado, concepto que me lleva al último capítulo de esta tesis.

## 5.5 Compendio

Este capítulo habla de mi trabajo de campo, que se desarrolla a través de dos talleres de creación propia, cuyo objetivo es la deconstrucción de los roles de género. Los dos talleres tienen la misma estructura y planteamiento: se trabaja con el cuerpo, con las imágenes y se concluye con un espacio de reflexión y puesta en común.

Del primer taller, "De-generarte", emergen más dudas que respuestas, reflexiones que trato de hacer visibles a través de mi voz, de la voz de mi compañera de trabajo y de una entrevista con una de las participantes. Estos interrogantes me condujeron a repensar y transformar el taller, centrándolo en el amor romántico y en los roles de género. Nace el segundo taller, "All you need is love", con la esperanza de llegar a una audiencia más diferenciada.

El tipo de perfil que acudió a estos dos talleres es casi siempre igual: mujeres feministas, con conciencia de género o con curiosidad y necesidad de explorar las construcciones sociales sobre el género que provocan opresiones. El trabajo con ellas es rico de matices y en grupo conseguimos abrir nuevos caminos a explorar, a la vez que tener muy presente lo necesario que es trabajar sobre los roles de género con los y las más jóvenes.

Incluyo en este capítulo, una exploración en solitario de diferentes referentes visuales sobre formas afectivas y relacionales que se alejan del amor romántico. Esta necesidad de indagación me surgió después de terminar el segundo taller y la he sentido como parte del trabajo de campo.

Finalmente dedico un apartado a la reflexión en torno a las evidencias, estableciendo un diálogo entre mi voz, la voz de las entrevistadas y mi marco teórico. Evidencio cinco conceptos clave: roles de género, cuerpo, imágenes, educación y amor romántico.



# **6. Apuntes finales**

He decidido no hablar de conclusiones, sino de apuntes finales que sirvan para continuar con el debate, por que entiendo esta tesis como un punto de inicio, un trabajo que me encamina hacia varios lugares confinantes de los que hablaré después.

Aun así, creo necesario recoger una serie de reflexiones, hijas de esta investigación.

Durante esta investigación siempre me he preguntado qué estrategias poner en marcha, en ámbitos educativos, para la deconstrucción de los roles de género.

Basándome en el estudio del estadio de la cuestión y en la experiencia que me ha dado el trabajo de campo, puedo afirmar que las estrategias y herramientas de las que disponemos son múltiples y variadas. Hay quien trabaja, como hemos visto en mi recorrido inicial, con el *drag* y otras *performances* aprovechando el potencial de la hipérbole para desnaturalizar los roles de género, apoyándose en las aportaciones de teóricas como Torr (2010), Platero (2009) y Preciado (2008); hay quien elabora reflexiones teóricas basadas en experiencias educativas universitarias y escolares (Spivak, 1992; Bryson y Castell, 1993; Meyer, 2007; Nelson, 1999; Curran, 1998); quien apuesta por integrar la sexualidad en la educación (Britzman, 2005; Talburt, 2005; Rofes, 2005; Flores, 2005); quien integra la perspectiva *crip* al cuestionamiento de los roles de género (Planella, 2006; Pie Balaguer, 2009); quien usa como herramienta de trabajo el cine (Huerta, 2015); quien lleva a ámbitos museales el trabajo sobre la noción de género y la heterosexualidad implícita de la normatividad social (Cuesta Davignon, 2015); quien trabaja con el lenguaje (Generelo, 2015) y con otros medios como el cómic, el dibujo y el collage (Parral, 2015).

Por otra parte, basándome en mi trabajo de campo y en las opiniones expresadas en las entrevistas que tengo a disposición, me parece que la combinación del trabajo con imágenes desde los Estudios de la Cultura Visual y el trabajo a partir del cuerpo usando herramientas de las artes escénicas, aporta buenos resultados. No hablo de resultados en términos de resolución de

todas la problemáticas inherentes a los roles de género, sino de reflexión, apertura, reconocimiento, capacidad de compartir y de buscar soluciones en grupo. Las imágenes nos permitían analizar, entrar en un plano intelectual en el cual se hacían evidentes los condicionamientos sociales perpetuados a través de lo visual. ¿Y dónde corren el riesgo de incrustarse esos condicionamientos? En nuestras actitudes, nuestra manera de pensar, de hablar, en definitiva en nuestros cuerpos. Trabajar con el cuerpo permite a cada persona profundizar en su sentir individual y le brinda la posibilidad de reconocer lo interiorizado sobre su propio género. Retomando mi diálogo con Daniela en torno al trabajo que realizamos en los talleres, recojo sus palabras:

Marta: ¿Por qué unir el trabajo corporal con el trabajo visual?

Daniela: Por qué las experiencias que todos y todas tenemos en torno a la identidad y los roles de género, pasan por el cuerpo. Incluso antes que las intelectualicemos, el cuerpo ya está ajustándose a normas de género, o en algunos casos las está trasgrediendo. Renunciar a trabajar con el cuerpo sería una lástima. Lo interesante es ver qué formas existen para evidenciar lo que hemos introyectado sobre lo femenino y sobre lo masculino. (Fragmento mail con Daniela Conte, 30/05/2015)

En este sentido, veo urgente revisar de manera capilar los contenidos sobre los roles de género que están circulando en medios de comunicación, redes sociales y en general en los productos culturales que consumimos y generamos. Como recuerda Braidotti (2015), aunque vivamos en un estado laico que promueve y busca la igualdad, ésta “no garantiza el respeto a las diferencias y aún menos de la alteridad” (p.48).

Analizar los roles de género normativos es importante, del mismo modo que lo es saber cuáles son las estrategias que usa el sistema patriarcal que habitamos para mantenerlos vivos. En este sentido, me parece fundamental seguir apoyándome en los Estudios de la Cultura Visual, en

cuanto transductores de contenido, es decir desveladores y transformadores de la enorme presencia de lo visual en lo cotidiano.

Por otra parte he podido observar que el sesgo de género de la audiencia es evidente en el primero y en el segundo taller. A ambos talleres acudieron una gran mayoría de mujeres con cierta conciencia feminista previa. Independientemente de la edad de cada una de ellas, todas tenían conocimientos sobre feminismos y sobre varias temáticas de género, cierta conciencia de género, un entendimiento del mismo como construcción cultural, tenían en general curiosidad e inquietud por saber más sobre identidad, sexualidad, roles y relaciones.

Parece que es este perfil de personas las que buscan saber más, las que quieren hacer un trabajo de deconstrucción, las que tienen interés en aprender y compartir experiencias y contenidos.

En cuanto a cómo llegar a otros perfiles, no consigo sacar una respuesta clara. Una pregunta de la que no consigo librarme es ¿por qué quieres llegar a otros perfiles? ¿A quién quieres convencer de lo bueno e importante que es deconstruir lo femenino y lo masculino?

Y creo que tampoco consigo librarme de la convicción de que es realmente necesario, positivo e importante. Será por qué sigue habiendo demasiados casos de violencia de género, homofobia, transfobia, desigualdades entre hombre y mujeres, relaciones de poder entre desiguales. Sea por lo que sea, tal vez incluso por cierto colonialismo que ejerzo como sujeto de saber, considero que los feminismos y los estudios de género son necesarios en la sociedad que habito y una de sus tareas es trabajar sobre la construcción social del género.

Por otra parte, en esta tesis hablo de diferentes contextos, recursos y herramientas de trabajo, todas con un potencial de deconstrucción que se hace real y efectivo dependiendo de quién disfrute de estas actividades. Tal vez la reflexión que hizo Butler (2001, 2002) sobre el *drag*,

sea extendible a los recursos que he experimentado en los últimos años: una práctica es subversiva dependiendo del contexto en el cual se desarrolle, de las condiciones de producción de dicha práctica y de la capacidad de ser asimilada y entendida por la audiencia.

Teniendo en cuenta que no considero cerrada la línea de investigación de esta tesis, quiero añadir que se configuran por lo menos tres diferentes áreas de interés para seguir debatiendo e investigando.

### **6.1 Mirada hacia la educación**

En cuanto a estrategias pedagógicas, como hemos ido viendo a lo largo de la tesis, se perfilan diferentes herramientas de trabajo, en diferentes contextos, a la hora de tratar de deconstruir los roles de género.

Basándome en mi experiencia, el trabajo corporal parece ser un buen compañero para el trabajo desde la cultura visual. Las imágenes funcionan como territorio común en un grupo a la hora de activar reflexiones y, cuando esto no ocurre, se convierten en un trampolín para explorar diferencias. El cuerpo, por otro lado, otorga a cada individuo una dimensión personal del aprendizaje, un espacio propio en el cual los conceptos teóricos tratan de encarnarse.

Sería interesante proponer los talleres en un ambiente predeterminado, en lugar de ofrecerlo y observar quién muestra interés. Tal vez intentar llevar a cabo un taller en un lugar sin conocimientos previos en torno a los estudios de género y a los feminismos. Sigo pensando las escuelas y las universidades como contextos educativos que dan continuidad a los y las estudiantes. Los talleres y los eventos funcionan como pequeñas inyecciones de fármacos, como píldoras de conocimiento que llegan y tal vez abren caminos. En cambio los contextos de educación

formal, con sus estructuras que a veces se convierten en límites, ofrecen la posibilidad de trabajar con cierta calma, de hablar de conceptos a sabiendas que podrás volver sobre ellos, detenerte y divagar. A fin de cuentas, te dan tiempo. Me pregunto: ¿cómo puedo unir la libertad de un espacio que una misma crea y gestiona con la continuidad de los contextos educativos formales?

## **6.2 Integrar la perspectiva *crip***

A pesar de haber hablado del posicionamiento *crip* en los marcos teóricos, en concreto como aliado del posicionamiento *queer*, no he conseguido integrarlo en los talleres que he llevado a cabo con Daniela.

No se trata simplemente de no integrar a personas con diversidad funcional, sino de no pensar en sus representaciones sociales y visuales. A lo largo del trabajo de campo, haciendo uso de mi memoria y de las notas del diario de campo, no rastreo ni un momento, ni un comentario sobre diversidad funcional. Me considero atenta al tema, colaboro con una asociación de ocio para personas con diversidad funcional y, sin embargo, ni por asomo aparecen integradas en una tesis que habla de roles de género, sí, pero también habla de la normatividad a la que se tienen que ajustar los cuerpos.

Cierto es que la normatividad tiene múltiples facetas y este trabajo de investigación se centra en la deconstrucción de los roles de género, pero me queda pendiente establecer paralelismos con la deconstrucción del capacitismo y, por ende, con una interpretación más amplia y positiva de la diversidad funcional.

### 6.3 La economía de los cuidados

Durante el segundo taller, me pareció muy interesante que llegáramos a hablar del cuidado, que planteáramos la centralidad del cuidado dentro de nuestra sociedad, en lugar de darle tanta importancia al amor. Este camino que se abre, también marca un posible futuro tema de investigación, tanto desde su aspecto social como desde sus implicaciones con la economía.

En línea con Bengoa (2011), repensar el trabajo doméstico y su falta de remuneración si se halla dentro de un núcleo familiar, preguntarnos si la sociedad occidental que habitamos podría sostenerse sin este trabajo, hecho principalmente por las mujeres. Reflexionar sobre otro modelo económico, ya que hoy buscar simplemente la igualdad dentro del mercado laboral, significa ser tan precarias como los hombres, a la vez que implica que ellos no deben replantearse su rol pasivo en lo que se considera cuidado interdependiente entre los seres humanos: cocinar, mantener limpia una casa, cuidar niños, ancianos y no olvidemos los cuidados emocionales. Pensar que la fuerza de trabajo que sostiene la economía capitalista viene de los hogares, priorizar el cuidado hacia la vida. Reflexionar sobre estas transformaciones, según León (2009), implica repensar la matriz productiva actual para pasar de una economía centrada en la acumulación a una economía que busca la sostenibilidad de la vida y la justicia.

Por otra parte, desnaturalizando el trabajo de cuidados como algo eminentemente femenino, será posible desvelar cómo este proceso de atribución se ha producido. Se trataría, por tanto, de deconstruir el cuidado. No para quitarle valor, sino para que no dependa únicamente de las mujeres.

Para concluir, otro aspecto interesante de las investigaciones en este ámbito, es el cuestionamiento del mito del individuo autónomo (León, 2009). Ese ideal de racionalidad mezclado con la búsqueda del propio interés, debería ser interpelado por la noción de interdependencia, que

hemos visto en relación tanto con Butler como con el nuevo materialismo feminista. Tal vez ha llegado el momento de preguntarnos cómo sería nuestra interdependencia con lo humano y con otros seres vivos, si viviéramos en una situación menos desigual. El debate queda abierto.

# 7. Bibliografía

- Allen, R. C.** (1991). *Horrible prettiness: Burlesque and American culture*. Univ of North Carolina Press.
- Angulo, F., & Vázquez, R.** (2003). Introducción a los estudios de casos. *Los primeros contactos con la investigación etnográfica*, 15-51.
- Atkinson, P.** (1997). Narrative turn or blind alley?. *Qualitative health research*, 7(3), 325-344.
- Atkinson, P., & Hammersley, M.** (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona, España.
- Atkinson, P., & Silverman, D.** (1997). Kundera's Immortality: The interview society and the invention of the self. *Qualitative inquiry*, 3(3), 304-325.
- Aull Davies C.** (1999) *Reflexive Ethnography. A guide to researching selves and others*. London: Routledge.
- Baker, R., & Burton, P.** (1994). *Drag: A history of female impersonation in the performing arts*. NYU Press.
- Balaguer, A. P.** (2011). *Educació social i Teoria Queer: de l'alteritat o les dissidències pedagògiques*. Editorial UOC.
- Balash, M., & Montenegro Martinez, M.** (2005). Investigación crítica: desafíos y posibilidades. *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, (8), 129-144.
- Barad, K.** (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28(3), 801–831.
- Barad, K.** (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke university Press.
- Barbè i Serra, A.** (2013). Ésser al llindar. La *Performance* drag king: un indret en pugna per establir nous i diferents ordres sociosexuals. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, (18 (1)), 1-18.

- Bengoa, C. C.** (2011). La economía del cuidado: planteamiento actual y desafíos pendientes. *Revista de economía crítica*, (11), 205-225.
- Bermúdez, I.** (2012). *Ser h(u)ome\*∞(à)*. Edicions Bellaterra.
- Bhabha, H.** (1990) Nation and Narration. *London and New York: Routledge*.
- Bhabha, H.** (1994). Between identities. *Migration and identity*, 183-198.
- Blanco, I. & Tello, S.** (2015). Asexualidad: un cuestionamiento extremo del deseo. En VV.AA. (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>2</sup>*. Madrid: Continta me tienes.
- Bisquerra, R.** (1996). *Métodos de investigación educativa. Guía práctica* (Edición revisada). Barcelona, CEAC.
- Bolívar, A.** (2002). ¿De nobis ipsis silemus? Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. En *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 1 (4). Consultado en <http://redie.uabc.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>
- Braidotti, R.** (1991). *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R.** (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Braidotti, R.** (2011). «Feminist Philosophy Revised». *Nomadic Theory. The portable Rosi Braidotti*. Nueva York: Columbia University Press.
- Braidotti, R.** (2015). *Lo Posthumano*. Editorial GEDISA.
- Briskin, L., & Coulter, R. P.** (1992). Introduction: Feminist Pedagogy: Challenging the Normative. *Canadian Journal of Education/Revue canadienne de l'éducation*, 17(3), 247-263.
- Britzman, D.** (1995). Is There a *Queer* Pedagogy? Or, Stop Reading Straight. *Educational Theory*, 45(2):151-165.
- Britzman, D.** (2002). La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas. In *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. (pp. 197-228). Icaria.

- Britzman, D.** (2005). Educación precoz (51-75). Talburt, S, & Steinberg, S.(eds.). *Pensando queer; Sexualidad, cultura y educación*. Graó.
- Brown, J.** (2006). Reflexivity in the Research Process: Psychoanalytic Observations. *International Journal of Social Research Methodology* 9(3), 181—197
- Browne, K., & Nash, C. J.** (2010). *Queer methods and methodologies: Intersecting queer theories and social science research*. Ashgate.
- Bryson, M., & De Castell, S.** (1993). *Queer pedagogy: Praxis makes im/perfect*. *Canadian Journal of Education/Revue canadienne de l'éducation*, 285-305.
- Bruner, J.** (1997). Cultura, mente y educación. *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor.
- Burman, E., & MacLure, M.** (2005). *Deconstruction as a Method of Research*. *Research Methods in the Social Sciences*, London, Sage, 284-293.
- Butler, J.** (1993). Critically queer. *GLQ: A journal of Lesbian and Gay Studies*,1(1), 17-32.
- Butler, J.** (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Butler, J.** (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J.** (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J., & Soley-Beltran, P.** (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Caballero, M. A.** (2003). Paradoja y contenido. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*.
- Cardoso, D.** (2015). Del amor a la amistad: la política de las relaciones. In S. Cendal (Ed.), M. Pérez (Trans.), *(h)amor2* (pp. 53–66). Madrid: Continta Me Tienes.
- Clifford, J.** (1995). *Dilemas de la cultura Antropología. Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.
- Clifford, J., & Marcus, G. E.** (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*.

University of California Press.

**Cohen, Cathy J. & Nyong'o, Tavia, (2010).** *Vols teoria queer (o millor la veritat)?* Editorial El Tangram

**Colman, F. (2014).** Feminicidad digital: predicación y medida, informática materialista e imágenes. En: Beatriz REVELLES BENAVENTE, Ana M. GONZÁLEZ RAMOS, Krizia NARDINI (coord.). «Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-ontopistemológica». *Artnodes*. N.º 14, p. 7-17. UOC Consultado en <http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-colman/n14-colman-es>

**Connelly, F. y Clandinin, D. (1990).** Relatos de experiencia e investigación narrativa. En Larrosa, J. Et al. *Déjame que te cuente.* Barcelona: Alertes.

**Curran, G. (2002).** *Young Queers Getting Together: moving Beyond Isolation and Loneliness* (Tesis doctoral). Faculty of Education, University of Melbourne. Australia.

**Davignon, L. I. C. (2015).** La educación en la diversidad de género y sexual desde los museos: un caso práctico. En *Educación artística y diversidad sexual* (pp. 79-89). Servei de Publicacions.

**De Lauretis, T. (1994).** La tecnología del género. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 206-

**Denzin, N. (1994).** The art and politics of interpretation. En Denzin NK, Lincoln YS (ed). *Handbook of Qualitative Research. Thousand Oaks.* Sage, 500-514.

**Denzin, N. (1997).** *Interpreting ethnography.* Londres: Sage.

**Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005).** *The Sage book of qualitative research.* Sage

**Devitt, R. (2006).** Girl on girl. In S. Whiteley & J. Rycenga (Eds.), *Queering the popular pitch.* (pp. 27-39). New York: Routledge.

**Dias, B. (2011).** O I/MUNDO da Educação em Cultura Visual. *Brasília: Editora da Pósgraduação em arte da Universidad de Brasília,*

- Dias, B.** (2012). Arrastão: o cotidiano espetacular e práticas pedagógicas críticas. En: MARTINS, Raimundo; TOURINHO Irene (Orgs.) *Culturas das imagens. Desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 55-73.
- Dias, B.** (2014). Afectes, visualitat i pedagogia *queer*, entre perversió i censura/Affects, visualité et pédagogie *queer*, entre perversion et censure. *Temps d'Educació*, (47), 173-187.
- Duggan, L.** (2002). The new homonormativity: The sexual politics of neoliberalism. *Materializing democracy: Toward a revitalized cultural politics*, 175-194.
- Duncum, P.** (2001). Visual culture: Developments, definitions, and directions for art education. *Studies in art education*, 42(2), 101-112.
- Edelman, L.** (2014). *No al futuro. La Teoría Queer y el impulso de muerte*. Egales.
- Ellsworth, E.** (1989) Why Doesn't This Feel Empowering? *Harvard Educational review* 59, no.3, 298-325.
- Engel, A.** (2004). Is there something like homonormativity. *Taller Queer Cultural Studies: heteronormativity, homonormativity and the politics of sexuality*. Basel.
- Epstein, D. & Johnson, R.** (2000). *Sexualidades e institución escolar*. Madrid: Morata.
- Espinosa-Miñoso, Y.** (2003). A una década de la performatividad: de presunciones erróneas y malos entendidos. *Otras miradas*, 27-44.
- Esteban, M.** (2015). Relaciones amorosas y comunidades de apoyo mutuo. En VV.AA. (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>2</sup>*. Madrid: Continta me tienes.
- Fausto-Sterling, A.** (2000). *Sexing the body: Gender politics and the construction of sexuality*. Basic Books.
- Fernández, L.** (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos? *Butlletí La Recerca*, 6, 1-13.
- Finlay L, Gough B.** (2003). *Reflexivity. A practical guide for Researchers in Health and Social Sciences*. London: Blackwell.
- Flores, V.** (2005). *Notas lesbianas, reflexiones desde la disidencia sexual*. Rosario: Hipólita

Ediciones.

**Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real*. Ediciones Akal.

**Foucault, M.** (1966). *Heterotopías y cuerpo utópico*. Conferencia radiofónica transcrita.

[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)

**Foucault, M.** (1976). *Historia de la sexualidad. Vol. I La voluntad de saber*. Madrid: siglo XXI.

**Foucault, M.** (1999). Sexo, poder y gobierno de la identidad. *La Balsa de la Medusa* (49), 150-159.

**Fox, C.** (2008). Postcolonial dilemmas in narrative research. *Compare*, 38(3), 335-347.

**Fraser, H.** (2004). Doing narrative research analysing personal stories line by line. *Qualitative Social Work*, 3(2), 179-201.

**Frow, J.** (1995). *Cultural studies and cultural value*. Oxford: Clarendon Press.

**Gargallo, F.** (2009). A propósito de lo *queer* en América Latina. *Revista Blanco móvil*, Ciudad de México, núms. 112-113, otoño-invierno, 94-98

**Garoian, C. R.** (2012). Sustaining sustainability: The pedagogical drift of art research and practice. *Studies in Art Education*, 53(4), 283-301.

**Generelo, J.** (2015). Proyecto red educativa: la bola de nieve de la visibilidad. En *Educación artística y diversidad sexual* (pp. 91-98). Servei de Publicacions.

**Giroux, H.** (1997): *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós.

**Giroux, H. A.** (1999). Modernismo, posmodernismo y feminismo: Pensar de nuevo las fronteras del discurso educativo. En *Géneros prófugos: feminismo y educación* (pp. 135-188). Universidad Nacional Autónoma de México.

**Giroux, H.** (2013). La Pedagogía Crítica en tiempos oscuros. *Praxis Educativa*, 17(2), 13-26.

- Gonçalves, Ó., Henriques, M., & Machado, P.** (2004). Nurturing narrative: Cognitive narrative strategies. In L. Angus & J. McLeod (Eds.), *The handbook of narrative and psychotherapy*, 103–117. London: Sage.
- Grosz, E.** (1999). Darwin and Feminism: Preliminary Investigations for a Possible Alliance. *Australian Feminist Studies*, 14 (29): 31-45.
- Guba, E., & Lincoln, Y.** (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. Denman C, Haro J.(comps.). *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. El Colegio de Sonora. Hermosillo, Sonora, México, 113-45.
- Halberstam, J.** (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. NYU Press.
- Halberstam, J.** (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Halberstam, J. J.** (2012). *Gaga feminism: Sex, gender, and the end of normal* (Vol. 7). Beacon Press.
- Haraway, D.** (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*. Vol. 14, núm. 3, 575-599. Consultado en <http://dx.doi.org/10.2307/3178066>
- Haraway, D.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Vol. 28). Universitat de València.
- Harris, M.** (1999) Emic, etic y la nueva etnografía. *El desarrollo de la teoría antropológica*. Siglo XXI Editores.
- Hernández, F.** (2001). La necesidad de repensar la Educación de las Artes Visuales y su fundamentación en los estudios de Cultura Visual. In *Seminário proferido no Congresso Ibérico de Arte-Educación*, Porto, Portugal.
- Hernández, F.** (2005). De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual. *Educação & Realidade*, 30(2), 9-34.

- Herrera Gómez, C.** (2010). *La construcción social del amor romántico*. España: Fundamentos.
- Herrera Gómez, C.** (2015). Otras formas de quererse son posibles: lo Romántico es Político. En S. Cendal (Ed.), M. Pérez (Trans.), *(h)amor<sup>l</sup>*. Madrid: Continta Me Tienes
- Hertz, R.** (1997). *Reflexivity & voice*. Sage Publications.
- Holstein, J. A., & Gubrium, J. F.** (Eds.). (2013). *Handbook of constructionist research*. Guilford Publications.
- hooks, b.** (2003). *Teaching community: A pedagogy of hope*. New York: Routledge
- Huerta, R. y Alonso Sanz, M.** (Eds) (2015) *Educación artística y diversidad sexual*. Servei de Publicacions.
- Hunter, P.** (2012). Using vignettes as self-reflexivity in narrative research of problematised history pedagogy. *Policy Futures in Education*, 10(1), 90-102.
- Jackson, A. Y., & Mazzei, L. A.** (2011). *Thinking with theory in qualitative research: Viewing data across multiple perspectives*. Routledge.
- Jackson, S.** (1998) 'Telling Stories: Memory, Narrative and Experience in Feminist Research and Theory', in K. Henwood, C. Griffin and A. Phoenix (eds) *Standpoint and Differences, Essays in the Practice of Feminist Psychology*, 45–64. London: Sage.
- Jagose, A.** (1996). *Queer theory: An introduction*. NYU Press.
- Jeffreys, S.** (2003). *Unpacking queer politics*. Polity Press.
- Korol, C.** (2007). *Hacia una Pedagogía Feminista: géneros y educación popular*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo: América Libre, 2007.
- Kulick, D.** (2003), Introduction: The Sexual Life of Anthropologists: Erotic Subjectivity and Ethnographic Work in *Taboo: Sex, Identity, and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork*, ed. Don Kulick and Margaret Wilson. New York: Routledge.
- Leck, G.** (2005). Uniformes escolares, pantalones anchos, muñecas Barbie y trajes de ejecutivo

- en los consejos escolares. En S. Talburt y S. Steinberg (eds.). *Pensando Queer. Sexualidad, cultura y educación*. Barcelona, España: Graó
- Lenz Taguchi, H.** (2009). *Going beyond the theory/practice divide in early childhood education: Introducing an intra-active pedagogy*. Routledge.
- León, M.** (2009). Cambiar la economía para cambiar la vida. *El Buen Vivir. Una vía para el desarrollo*, 63-74.
- Lieblich, A., Tuval-Mashiach, R. & Zilber, T.** (1998). *Narrative research*. Londres: Sage.
- Lofland, J., & Lofland, L. H.** (2006). *Analyzing social settings*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company.
- Lomas, C.** (2004). *Los chicos también lloran: identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Paidós Ibérica.
- Lopes-Louro, G.** (2001). Teoría *Queer*—Uma política post-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, 9(2):541-553.
- López Penedo, S.** (2008) *El Laberinto queer: La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Editorial Egales.
- Luhmann, S.** (1998). *Queering/querying pedagogy? Or, pedagogy is a pretty queer thing*. *Queer theory in education*, 141-155.
- Luke, C.** (1999). *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*. Madrid: Ed. Morata
- Lutrell, W.** (2010). Introduction, in W. Lutrell (Ed.) *Qualitative Educational Research: readings in reflexive methodology and transformative practice*. New York: Routledge.
- Maraña, J. J., & Asociación Iniciativas y estudios sociales** (2004). *Vida independiente: nuevos modelos organizativos*. Asociación Iniciativas y estudios sociales. La Coruña.
- Martel, F.** (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.
- Martínez, M.** (1998). *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. Bogota: círculo de lectura alternativa.

- Mazzei, L.** (2013). Materialist mappings of knowing in being: researchers constituted in the production of knowledge, *Gender and Education*, 25:6, 776-785.
- McRuer, R.** (2006). *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability*. NYU Press.
- Meyer, E. J.** (2007). "But I'm not Gay": What Straight Teachers Need to Know about *Queer Theory*. *Queer theory in education*, 17-22
- Millet, K.** (1969). *Política sexual*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Mills, C. W.** (1969). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, N.** (1999). Introduction: What is Visual Culture? En: *An introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Mirzoeff, N.** (2002). *The visual culture reader*. Psychology Press.
- Mirzoeff, N.** (2003) *Introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Missé, M.** (2013). *Transexualidades: Otras miradas posibles*. Editorial Egalés.
- Mitchell, W. J. T.** (1995). What is visual culture? *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside* (Princeton, NJ: Institute for Advanced Study).
- Mitchell, W. J.** (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture*, 1(2), 165-181.
- Mruck K, Breuer F.** (2003) Subjectivity and Reflexivity in Qualitative Research. *The FQS Issues. Forum: Qualitative Social Research* 4. Art. 23. Disponible en: <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114.fqs030223>
- Mruck K, Maey G.** (2008 ). Grounded Theory and Reflexivity. En: Bryant A, Charmaz K, editors. *The SAGE Handbook of Grounded Theory*, 515-538. Los Angeles: SAGE.
- Murray, S. O.** (2002). Five reasons I don't take *queer* theory seriously. *Sexualities: Critical concepts in sociology*, 3, 245-247.
- Muntané, M. C. G., Hernández, F. H., & López, H. J. P.** (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Ministerio de Educación.

- Nardini, K.** (2014). Volverse otro: el pensamiento encarnado y la “materia o importancia transformadora” de la teorización del (nuevo) materialismo feminista. En: Beatriz REVELLES BENAVENTE, Ana M. GONZÁLEZ RAMOS, Krizia NARDINI (coord.). *Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica*. Artnodes. N.º 14, pág. 18-25. UOC <http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-nardini/n14-nardini-es>
- Nelson, C.** (1999). Sexual identities in ESL: *Queer theory and classroom inquiry*. *Queer theory in education*, 376-380
- Newton, E.** (1972). *Mother camp: Female impersonators in America*. University of Chicago Press.
- Nussbaum, M.** (1999). The Professor of Parody. *The New Republic*, 22 de febrero.
- Parral, V.** (2015). Nueve años de diversidad afectivo-sexual e identidad de género en el aula de plástica. En *Educación artística y diversidad sexual* (pp. 107-123). Servei de Publicacions.
- Patton, C.** (1993). Tremble, hetero swine!. *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*, 143-177.
- Pérez, M. M., & Ripollés, S. A.** (2016). Lo *Queer* y lo *Crip*, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer. *Dilemata*, (20), 137-144.
- Phelan, P.** (2011). Ontología del *Performance*: representación sin reproducción. *Estudios*.
- Planella, J.** (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Desclée de Brouwer.
- Planella, J.** (2015). De cuerpos, carnes y pedagogías: travesías corporales en la educación actual. En *Educación artística y diversidad sexual* (pp. 43-59). Servei de Publicacions.
- Platero, R.** (2009). La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicanos, camioneras y otras disidentes. *Ponencia presentada en Jornadas Estatales Feministas de Granada*, España.
- Platero, R. L.** (2014). *Trans\*exualidades: acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Edicions Bellaterra.

- Platero Méndez, R., & Rosón Villena, M.** (2012). De la 'parada de los monstruos' a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa. *Feminismo/s*, 19, 127-142.
- Plummer, K.** (1995) *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*. London: Routledge.
- Pollock, D.** (1998). Performing writing. *The ends of Performance*, 73-103.
- Preciado, B.** (2003). Multitudes *queer*. *Multitudes*, (2), 17-25.
- Preciado, B.** (2004). Género y *Performance*. *Revista Zehar*, (54), 1133-844.
- Preciado, B.** (2006). Basura y género, mear/cagar. masculino/femenino. Disponible en web: <  
*http://www.hartza.com/basura.htm*>
- Preciado, B., & Queer, C.** (2008). El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multi-cartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle. *Cartografías disidentes*, Madrid: SEACEX.
- Preciado, B.** (2008) *Testo Yonqui*. Espasa Calpe.
- Prieto Stambaugh, A.** (2005). Los estudios del *Performance*: una propuesta de simulacro crítico. *Citru. doc. Cuadernos de investigación teatral*, 1, 52-61.
- Revelles Benavente, B.; González Ramos, A. M.; Nardini, K.** (coord.) (2014). Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica. *Artnodes*. N.º 14, 2-6. UOC. <http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-revelles-gonzalez-nardini/n14-revelles-gonzalez-nardini-es>
- Ricoeur, P.** (2003). *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado* (Vol. 3). Siglo XXI.
- Riessman, C. K.** (2002) Narrative Analysis. En: A.M. HUBERMAN y M.B. MILES (eds.), *The qualitative researcher's companion*, 217-270. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rofes, E.** (2005). La transgresión y el cuerpo ubicado: el género, el sexo y los profesores varones gays. En *Pensando "queer": sexualidad, cultura y educación* (pp. 141-160). Graó.

- Rogoff, I.** (1998). Studying visual culture. *The visual culture reader*, 2, 24-36.
- Rooke, A.** (2009). *Queer in the field: On emotions, temporality, and performativity in ethnography. Journal of Lesbian Studies*, 13(2), 149-160.
- Rowan, J. & Nanclares, S.** (2015). The only I love/You're the one. En VV.AA. (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>2</sup>*. Madrid: Continta me tienes.
- Schechner, R.** (2002). Foreword: Fundamentals of *Performance studies. Teaching Performance studies*, 435-469.
- Schechner, R.** (2013). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Sedgwick, E. K., & Frank, A.** (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.
- Shapiro, E.** (2007). Drag kinging and the transformation of gender identities. *Gender & Society*, 21(2), 250-271.
- Solá, M. & Urko, E.** (2013) *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Editorial Txalaparta
- Sontag, S.** (1966). *Against interpretation: And other essays*. Macmillan.
- Sparkes, A. C., & Smith, B.** (2013). Narrative constructionist inquiry. *Handbook of constructionist research*, 1999, 295-314.
- Spivak, G.** (1987). *In other worlds: Essays in cultural politics*. Routledge.
- Spivak, G.** (1992). Acting Bits-Identity Talk. *Critical Inquiry*, 18(4):770-803.
- Talburt, S., & Steinberg, S. R.** (2005). *Pensando 'queer'*. *Sexualidad, cultura y educación* (Vol. 5). Grao.
- Taylor, D.** (2002). Hacia una definición de performace. *Conjunto*, (126), 27-31.
- Torr, D., & Bottoms, S. J.** (2010). *Sex, drag, and male roles: Investigating gender as Performance*. University of Michigan Press.
- Trujillo, G.** (2015). Pensar desde otro lugar, pensar lo impensable: hacia una pedagogía *queer*.

*Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 41, n. especial, 1527-1540. Consultado en <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-9702201508142550>

**Turner, V. W., & Schechner, R.** (1988). *The anthropology of Performance*. PAJ Publications.

**United Nations Development Programme.** (1995). Human Development Report «Valuing women's work», pp. 87-98

**Vagalume, M.** (2015). Un traje a medida. En VV.AA. (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>1</sup>*. Madrid: Continta me tienes.

**Vasallo, B.** (2015). Romper la monogamia como apuesta política. En VV.AA. (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>2</sup>*. Madrid: Continta me tienes.

**Velasco, H., García Castaño, J. y Díaz de Rada, A.** (2003). Lecturas de antropología para educadores. *El ámbito de la antropología y de la etnografía escolar*. Madrid: Trotta, 127-144.

**Vidiella, J.** (2005). ¿Posiciones desubicadas? ¿espacios deslocalizados? Geografías de la *Performance*. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

**Vogel, S.** (2009). *The scene of Harlem cabaret: race, sexuality, Performance*. University of Chicago Press.

**Volcano, D. L., & Halberstam, J.** (1999). *The drag king book*. London: Serpent's Tail.

**VV.AA.** (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>1</sup>*. Madrid: Continta me tienes.

**VV.AA.** (2015). S. Cendal (Ed.), *(h)amor<sup>2</sup>*. Madrid: Continta Me Tienes

**Whiteley, S., & Rycenga, J.** (2006). *Queering the popular pitch*. Taylor & Francis.

**Wittig, M.** (2006) *El pensamiento heterosexual y otros*, Egales, Barcelona. ensayos

Consultas en la web:

**Entrevista a Ylenia Calvo:** <http://literofilia.com/?p=21019>

**Entrevista a Judith Butler:** <http://theterfs.com/2014/05/01/judith-butler-addresses-terfs-and-the-work-of-sheila-jeffreys-and-janice-raymond/>

**Artículo de la revista Píkara:** <http://www.pikaramagazine.com/2010/12/%C2%A1el-rey-esta-desnudoel-drag-king-permite-a-las-mujeres-apropiarse-de-una-masculinidad-prohibida-y-desnaturalizar-los-mandatos-de-genero/>

**Web de Fauxnique:** <http://www.fauxnique.net/>

**Artículo de Jodie Taylor:** <http://intertheory.org/jtaylor.htm>

**Entrevista a Louise de Ville:** <http://www.hejorama.com/articles/interview-of-the-week-louise-de-ville-5567/>

**Artículo de Virginia Imaz:** <http://www.bertsozale.eus/eu/generoa/dokumentazioa/artikuluak/2005-06-00%20Virginia%20Imaz-%20Genero%20y%20humor.pdf>

**Amelia Valcárcel sobre lo *queer*:** <http://nuriavarela.com/amelia-valcarcel-responde-sobre-la-teoria-queer/>

**Artículo del Grupo de Lecturas críticas en Feminismo y Filosofía:** <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/tanto-puede-un-nombre-de-varon/>

**Artículo de Itziar Ziga:** <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/02/confesiones-sentimentales-de-la-doctora.html>

**Artículo de Brigitte Vasallo en Píkara:** <http://www.pikaramagazine.com/2014/10/el-poliamor-is-the-new-black/#sthash.jccHi9jO.dpuf>

# 8. Índice de imágenes

1. Makos, C. (1981). *Andy Warhol, Altered Image (Detail)*. [http://www.leninim-ports.com/andy\\_warhol\\_drag\\_queens\\_16a.html#sthash.A72MD5Yj.dpuf](http://www.leninim-ports.com/andy_warhol_drag_queens_16a.html#sthash.A72MD5Yj.dpuf)
2. Autor desconocido. (2001). *Juliette Bergmann, Ms Olympia 2001*.  
<https://fuerzamaximawilliam.wordpress.com/2013/11/27/nacimiento-y-evolucion-del-culturismo-femenino/>
3. Duchamp, M. (1919) *L.H.O.O.Q.*  
<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=3790>
4. Autor desconocido. (2010). *Portada Vogue Japan, Jo Calderone*.  
<https://sophmoet.wordpress.com/2014/05/07/sCript-progression-presentation-and-feedback-2/#jp-carousel-23315>
5. Autor desconocido. (2012). *Cartel del taller Genderhac-king*.  
<http://saladartjove.cat/es/i/educaci%C3%B3n/tot>
6. Elaboración propia. (2012). *Momento del taller Genderhac-king*.
7. Elaboración propia. (2012). *Momento del taller Genderhac-king*.
8. Autor desconocido. (2013). *Cartel del festival Genderotica*.  
[http://eyeswilddrag.wix.com/eyeswilddrag/home\\_english#!\\_\\_13en-genderotica-2013/genderotica](http://eyeswilddrag.wix.com/eyeswilddrag/home_english#!__13en-genderotica-2013/genderotica)
9. Autor desconocido, año desconocido. *El trío Eyes Wild Drag*.  
[http://eyeswilddrag.wix.com/eyeswilddrag/home\\_english#!\\_\\_home\\_english](http://eyeswilddrag.wix.com/eyeswilddrag/home_english#!__home_english)
10. Autor desconocido. (2008). *Portada del álbum "I am... Sasha Fierce", platinum edition*.  
<https://broadwaystagesblog.com/artists/>
11. Autor desconocido. (2014). *Poster Beyoncé*.  
<http://conversationsaboutther.net/beyonce-brings-out-jay-z-and-kendrick-lamar-for-final-tour-show-music-news/>

12. Autor desconocido. (2013). Portada revista GQ.  
<https://es.pinterest.com/pin/569986896559736086/>
13. Autor desconocido, año desconocido. Poster Lady Gaga  
<https://es.pinterest.com/amenkova19/gaga-for-gaga/>
14. Autor desconocido, año desconocido. Poster Lady Gaga  
<https://www.taringa.net/post/imagenes/10618056/Lady-gaga.html>
15. Autor desconocido, año desconocido. Poster Lady Gaga  
<http://www.billboard.com/articles/news/470902/lady-gaga-born-this-way-download-isnt-worth-more-than-99-cents>
16. Elaboración propia. (2013) Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal collage de Fem”.
17. Elaboración propia. (2013). Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal collage de Fem”.
18. Elaboración propia. (2013). Mi trabajo en el taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal collage de Fem”.
19. Elaboración propia. (2013). Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal collage de Fem”.
20. Elaboración propia. (2013). Momento del taller “Orientación *queer* femenina: crea tu personal collage de Fem”.
21. Elaboración propia. (2013). Fauxnique en el Festival Genderotica.
22. Elaboración propia. (2013). Fauxnique en el Festival Genderotica.
23. Elaboración propia. (2013). Fauxnique en el Festival Genderotica.
24. Autor desconocido. (2012). Cartel de “Betty’s cake”, *Performance* de Louise de Ville.  
<http://www.hejorama.com/articles/interview-of-the-week-louise-de-ville-5567/>

25. Elaboración propia. (2013). Louise de Ville en el Festival Genderotica.
26. Elaboración propia. (2013). Louise de Ville y Wendy Delorme en el Festival Genderotica.
27. Autor desconocido. (2016). Cartel de la serie “Orange is the new black”.  
<https://es.pinterest.com/pin/284008320226622702/>
28. Autor desconocido. (2015). Foto del reportaje en la revista FTM Magazine.  
<https://es.pinterest.com/jasonrballard/ftm-magazine/>
29. Lowndes, G. (2015) Ruby Rose at Wild Honey Studios in Los Angeles.  
<http://www.guylowndes.com/new-gallery-2/>
30. Autor desconocido. (2015). Jaden Smith con falda.  
<https://salcedord.wordpress.com/2015/05/20/salcedord-espectaculos-hijo-de-will-smith-se-gradua-vestido-de-batman-blanco/>
31. Autor desconocido. (2011). Cartel del Festival Circuit.  
<http://karmabeat-mx.blogspot.com.es/2011/02/gracias-por-estar-en-karmabeat-circuit.html>
32. Elaboración propia. (2016). Ruben y Edelman.
33. Loaiza, R. (2014). Profanity pop.  
<http://laluzdejesus.com/jose-rodolfo-loaiza-ontiveros-profanity-pop-the-laluzapalooza-jury-winners/>
34. Autor desconocido. Año desconocido. Imagen usada para el cartel del taller De-generarte. <https://es.pinterest.com/suiyenravi/g%C3%A9nero/>
35. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.
36. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.
37. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.
38. Elaboración propia. (2015). Momento del taller De-generarte.

39. Jorgensen, V. (1945). El beso.

[http://verne.elpais.com/verne/2015/08/09/articulo/1439114746\\_294449.html](http://verne.elpais.com/verne/2015/08/09/articulo/1439114746_294449.html)

40. Elaboración propia. (2016). Cartel del taller “All you need is love”

41. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

42. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

43. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

44. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

45. Elaboración propia. (2016). Momento del taller “All you need is love”

46. Elaboración propia. (2016). Algunas de las preguntas de los participantes.

47. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

48. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

49. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

50. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

51. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

52. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

53. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

54. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

55. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

56. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

57. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

58. Elaboración propia. (2016). Diapositiva del PowerPoint preparado para el taller.

59. Elaboración propia. (2016). Algunas de la preguntas de los participantes.

60. Autor desconocido. (2011). Cartel celebrativo del 125 aniversario de Coca-Cola.

61. Elaboración propia. (2016). Captura de pantalla de Facebook.

62. Elaboración propia. (2016). Captura de pantalla de Facebook.

63. Rossetti, C. (2014). Imagen de “The women project”.

<http://www.carolrossetti.com.br/women>

64. Rossetti, C. (2014). Imagen de “The women project”.

<http://www.carolrossetti.com.br/women>

65. Rossetti, C. (2014). Imagen de “The women project”.

<http://www.carolrossetti.com.br/women>

66. Wolf, T. (2016). Tira del web-cómic Kimchi Cuddles.

<http://kimchicuddles.com/>

67. Wolf, T. (2016). Tira del web-cómic Kimchi Cuddles.

<http://kimchicuddles.com/>

# 9. Anexos

## 1- Entrevista por mail con Eyes Wild Drag, organizadoras del festival Genderotica

From: [eyes.wild.drag@gmail.com](mailto:eyes.wild.drag@gmail.com)

Date: Thu, 27 Jun 2013 19:11:58 +0200

Subject: Re: post genderotica

To: [martital123@hotmail.com](mailto:martital123@hotmail.com)

Ciao Marta,

ecco le prime risposte a tus preguntas... :) e scusaci per il ritardo; speriamo che siano abbastanza esaustive, ma non esitare a chiederci se hai bisogno di approfondimenti

- *Come e quando è nata l'idea di creare questo festival?*

Nel 2009 abbiamo ricevuto un fondo dall'osservatorio lgbtq del comune di Venezia (!) per portare in Veneto, con la collaborazione dell'associazione Pixelle di Padova, un progetto articolato che mettesse il focus sul drag king, ma non solo. E' nata così GendErotica, come un piccolo evento di tre giorni itinerante nel Veneto, che abbiamo voluto dedicare ai 5 sensi, dove abbiamo invitato il drag king Océan LeRoy da Berlino, la drag queen Marlene da Roma, chef Martina da Pontedera e Betty Books da Bologna. L'evento, il cui sottotitolo allora era *Bistrot contaminato di arte queer*, si è tenuto a fine marzo e ha visto uno spettacolo teatrale in stile "rivista" al Teatro Universitario di Venezia, dove abbiamo performato noi e Océan, una partecipazione a Padova alla manifestazione "Io l'8 tutto i giorni", un workshop di sex toys tenuto da Betty Books, sempre a Padova, lo spettacolo centrale al Pixelle di Padova, che ha preso da subito l'impostazione che amiamo dare al nostro evento, cioè un'alternanza di artisti (che comprendevano anche fotografe e videomaker provenienti da Spagna, Italia, Svizzera, Germania e Stati Uniti, che si alternavano alle *Performance*); dal vivo eravamo noi, Océan e Marlene (che recitava due monologhi scritti da noi), nonché la degustazione *queer* creata dalla chef; e per finire, come ultimo evento, una festa in discoteca a Noale.

Un anno e mezzo dopo, a San Pietroburgo, abbiamo realizzato quanto fosse fondamentale lavorare alla legittimazione di un'estetica *queer*, perché ci appariva come uno strumento forte di cultura e di elaborazione di modelli culturali altri ma altrettanto legittimi. Con la fortuna che abbiamo avuto di girare un po' il mondo con i nostri spettacoli, abbiamo fatto incontri straordinari con artist\* talentuosi, sorprendenti e la cui rilevanza politica-culturale prendeva molteplici sfaccettature tutte strabilianti, artist\* che ci emozionavano e ci stupivano e che volevamo a tutti i costi far conoscere in Italia perché erano totalmente sconosciuti nella nostra penisola. Abbiamo ragionato sul fatto che un evento GendErotica, che cominciava a delinearsi effettivamente come un festival a tutti gli effetti, sarebbe stato importante farlo all'Europride di Roma del 2011. E così è nato il concetto di festival internazionale biennale (anche perché lo prepariamo in tre e occorre tempo per riprendersi... :) )

- *Quali concetti sono stati approfonditi gli altri anni?*

Dunque nel 2009 i 5 sensi, attraverso cui gustare l'erotismo di un corpo *queer* felice e liberato. Nel 2011 il tema è stato il viaggio, dall'estremo est occidentale (Russia, con la cantante drag queen Sindel) all'estremo ovest occidentale (con le Burlesque *Queer Diamond Daggers*, da San Francisco), passando per l'Italia e la Germania (con Bridge Markland, un'icona drag dalla potenza scenica straordinaria); oltre ai performer c'era una nutrita mostra fotografica e artistica con immagini provenienti da svariate parti del mondo, dalla Russia, agli Usa all'Australia, video e workshop curati da noi e dal collettivo Sündikat di Zurigo. Per il 2013 il tema Fem per noi è stato la necessità vitale di parlare dichiaratamente e militantemente della *queer femininity* per la prima volta in Italia

- *C'è sempre stata una parte dedicata allo "show" e una più "accademica"?*

Ci sono stati, nel 2011, i workshop che sono chiaramente momenti di condivisione e riflessione che vanno tra la pratica e la riflessione teorica. Il momento teorico vero e proprio è nato quest'anno, perché ci sembrava importante, ragionando su *queer femininity*, non lasciare solo voce all'arte e alla pratica, ma provare anche a tracciare un momento di riflessione che potesse essere condivisibile e una base per l'introduzione nella riflessione femminista e *queer* italiana di nuovi punti di vista

- *Quanto tempo ci vuole per organizzare un festival del genere?*

Dipende! Diciamo che è andato aumentando nel corso delle edizioni, a mano a mano che il programma si è ampliato. Diciamo però che per quanto riguarda l'aspetto strettamente organizzativo, si tratta di almeno tre mesi di lavoro pieni (e quest'anno, l'ultimo mese e mezzo esclusivamente a tempo pieno per alcune di noi); però per GendErotica quest'anno noi abbiamo fatto una scommessa in più; abbiamo deciso di autofinanziare il progetto e di lavorare duramente per creare una serie di eventi di finanziamento che potessero aiutarci ad affrontarlo, indipendentemente dalla presenza di sponsor o di finanziatori. Questo ha fatto sì che l'attività di promozione, ricerca fondi e costruzione della rete che supportasse l'evento è iniziata a settembre dell'anno scorso

- *Come si crea il contatto con chi partecipa? Fate una convocazione o c'è una sorta di rete di persone interessate che sono al corrente del festival?*

Il cuore artistico di GendErotica ha un programma ben preciso che decidiamo noi EWD in base ad un'estetica, una tematica e al valore che vogliamo dare al nostro evento. Ma GendErotica è comunque uno spazio dove esiste tanta possibilità di fare ed è per questo che esiste la sezione della *Queer Infection*, che, attraverso un bando lanciato lo scorso novembre, cerca Artist\* che vogliono liberamente presentare il proprio lavoro, sia performativo, che laboratoriale, che visuale e che noi includiamo nel festival nella maniera più orizzontale possibile, dando spazio e strumenti per presentare lavori diversi, nell'ottica di creare una sorta

di atelier dove conoscere e scambiarsi riflessioni. Lo stesso è successo per la Fem Conf, dove abbiamo lanciato a novembre una call for abstracts che ha battuto l'Italia e girato il mondo per costruire nel modo più esteso possibile questo primo appuntamento italiano. Il limite è che il festival è a budget talmente contenuto che spesso, per queste sezioni, non c'è possibilità di contributo spese.

Due battaglie importanti, ci sembra, sono, una, la possibilità di sostenere anche economicamente la cultura *queer* che è una battaglia durissima in un paese dove già la cultura, quella supposta con la C maiuscola è niente; l'altra, per quanto riguarda la *queer* femininity, è continuare a far sì che sia legittimata, visibile, militante e assertiva e per questo tocca iniziare a rimboccarsi le maniche nel modo più esteso possibile (GendErotica Fem è stata una scintilla luminosa di provocazione, ora occorre lavorare per radicare)

Restiamo a disposizione, un abbraccio!

EWD

## **2- Entrevista por mail con Fauxnique, artista invitada al festival Genderotica**

**De:** Fauxnique / Monique Jenkinson

Enviados: sábado, 21 de diciembre de 2013 6:06:31 UTC

Para: Marta Loi

Asunto: Re: Hello from Barcelona!

Dear Marta,

Great to hear from you.

So glad you have talked to Fayette!

I hope I get to read what you end up writing - it sounds like it is going to be fascinating.

My answers are below. If you need clarification, please do not hesitate to ask!

Happy Holidays & hugs from San Francisco!

Monique/Fauxnique

Monique Jenkinson / Fauxnique

415.378.0124

[herself@fauxnique.net](mailto:herself@fauxnique.net)

[www.fauxnique.net](http://www.fauxnique.net)

*- for what purpose do you reaffirm standard femininity in your work?*

**Monique/Fauxnique:** I really don't think I 'reaffirm' a standard of femininity. I think that I exaggerate and distort the standard of femininity. I wear heels and wigs and makeup, but they are so exaggerated that I create an identity that transcends and subverts the standards. While I exaggerate the costume of femininity I also play up and play with traditionally masculine attributes – muscularity, athleticism in general, and in specific some of my own physical attributes that are might be read as masculine – my strong jaw, my height, my muscular arms and legs. My work uses femininity as a zone of play and critique.

*- in which way do you think that this kind of Performance, done by a woman, can be subversive?*

**MF:** Because masculine modes of being and performing in the world make up the dominant paradigm, I actually think that performing an exaggeration of femininity – whether that *Performance* is by a man or a woman - is already subversive. Our cultures don't value the feminine, even when performed *by* women, and thus, the feminine is subversive to me. My *Performance* as a drag queen, or for instance the content of my piece *Crying in Public*, honors, celebrates and validates these modes of being. Vulnerability, emotional honesty and complex grief and anger are a threat to simplistic masculinist modes of violence and control. Femininity, especially when performed by a woman with a consciousness around trans-identity and fluid identity is complex, and that is subversive.

On Dec 13, 2013, at 10:00 AM, Marta Loi <[martital123@hotmail.com](mailto:martital123@hotmail.com)> wrote:

Hola Monique!

I know that some months has passed since my first email, but I'm again working hard in my thesis.

So here I am again, I just wrote to Fayette Hauser in FB, I would like to know more about her experience.

I hope you are great and I would also like to ask you two questions about your work. So, if you have time, here they are:

- for what purpose do you reaffirm standard femininity in your work?
- in which way do you think that this kind of *Performance*, done by a woman, can be subversive?

Thanks a lot!

Hugs from Barcelona

Marta

From: [herself@fauxnique.net](mailto:herself@fauxnique.net)

Subject: Re: Hello from Barcelona!

Date: Wed, 10 Jul 2013 11:26:56 -0700

To: [martital123@hotmail.com](mailto:martital123@hotmail.com)

-

¡Hola Marta!

Mucho gusto a recibir esta nota y en conocerte!

Estoy muy bien aqui en San Francisco gracias, y espero que estés muy bien.

Sorry it took me so long to respond.

Now that I am back home and settled after my trip, I will send you information about me and others.

I will focus on Faux Queens, since that is my area of expertise and I am sure you have access to a lot a bout drag queens.

The **press page on my website** links to a lot of articles written about me. It is not complete, but a start:

<http://www.fauxnique.net/about/>

The Bust Magazine article has some good sources for some NYC faux queens as well as an interview with me.

#### **Films:**

The Cockettes (a documentary about a group of radical queens in SF in the 1960s, who included a couple of women - Fayette Hauser, one of those women, is also on Facebook and would probably be happy to communicate with you, as is David Weisman, the director - I know them both personally and they are lovely people)

Paris is Burning (if you've never seen it, see it now, if you have, watch it again)

#### **People/Clubs:**

Ana Matronic (from the band Scissor Sisters - started in SF, moved to NY)

Trannyshack/Heklina (SF)

Peaches Christ (SF)

Boy Bar (NY)

There is so much more, but this should start the conversation.

Let me know how else I can help.

All the very best!

Ciao & Adiiios!

Monique

Monique Jenkinson / Fauxnique

415.378.0124

[herself@fauxnique.net](mailto:herself@fauxnique.net)

[www.fauxnique.net](http://www.fauxnique.net)

On Jun 11, 2013, at 7:42 AM, Marta Loi <[martital123@hotmail.com](mailto:martital123@hotmail.com)> wrote:

Hola Monique!

Soy Marta, nos conocimos en Roma durante el festival Genderotica. Espero que estés muy bien. As I told you, I'm doing my phd here and it is about drag queens and kings. I'm exploring the Faux Queen concept but it is quite difficult to find more info about the origin and the development. If you were able to send me some material (links, articles, books titles,... ) it would be great!

Thank you a lot!

It was a pleasure to meet you and to see you performing!

Un abrazo

Marta

### 3- Memoria de campo del taller “De-generarte”

Memoria de campo. 14/03/2015

Taller De-generarte. Centro cívico Drassanes. 11-14

Empezamos 15 minutos tarde. Es sábado y esta mañana llovía. Un poco difícil levantarse para ir a un taller, pero de todos modos lo hemos conseguido.

De las 10 inscritas, han venido 6. **Todas chicas.**

Empezamos con una presentación en la cual explicamos brevemente que Pluma Llena es un colectivo que busca generar experiencias entorno a las temáticas de género. Siendo estas muy amplias, lo que nos proponemos hoy es centrarnos en **los roles de género**. Explicamos al grupo que haremos un trabajo **corporal** y después un trabajo con las **imágenes**.

Empezamos con las presentaciones.

Raquel, con un rollo activista y okupa potente.

Claudia, arqueóloga de género, rata de biblioteca.

Ruth, estudiante del master que yo hice, quiere salir de los papeles y experimentar con el **cuerpo**.

Paula Escort, habla mucho y dice que le interesa mucho este tema porque quiere aprender y lo relaciona con el mundo trans, con el cual no sabe del todo como relacionarse.

Silvina, le interesa todo el tema de género.

Paula, nombra el pornoterrorismo y la sexualidad. Interés por el feminismo y el activismo.

Daniela lanza a lo largo del taller, varias veces, dos preguntas para que se activen reflexiones en las participantes. No es necesario responder.

Donde está tu feminidad? Donde está tu masculinidad?

El primer juego que propone Daniela es que cada una se presente **de forma masculina y de forma femenina** alternativamente. Al ser propuesto como juego, cada una pone en escena el **estereotipo** de mujer femenina, seductora o tímida. Cuando se trata de presentarse de forma masculina, nos presentamos recurriendo especialmente a la agresividad, la firmeza y la imposición. Daniela sugiere al grupo que se presente con alegría, siendo femenina o masculina. Paula comenta que es difícil presentarse de forma

masculina (enfado casi constante) y expresar alegría, que relaciona más con lo femenino.

Segundo juego: la princesa y el ogro. Las chicas se ponen en pareja. Una pareja interpreta ogro y princesa. El ogro persigue a la princesa, si la pilla hay intercambio de rol. La princesa se salva entrando en la jaula, hecha por las otras parejas. La persona que queda fuera de la jaula se convierte en ogro y la que era ogro se convierte en princesa que huye. En este juego hay un intercambio de rol constante. Cada una escenifica la brutalidad del ogro y la delicadeza de la princesa.

Tercer juego: la imitación. Se divide al grupo en dos. Tres de ellas caminan y las otras tres las observan. Las observadoras se fijan en una de ellas, poniéndose de acuerdo para no fijarse todas en la misma, y después las imitarán. Hacen una primera imitación en la cual las originales deben intentar reconocerse. Las originales vuelven al escenario y las observadoras siguen mirando. Cuando las observadoras vuelven a salir al escenario, Daniela les pide que exageren los detalles que han notado en las originales.

Las originales finalmente se reconocen (aunque dos parejas fallaron) y se juntan con sus imitadoras. Este ejercicio tiene que ver con el concepto de imitación, repetición y performatividad. La copia nunca es exacta, lo que nos da posibilidades de subversión.

La exageración también podría relacionarse con la parodia y con el drag.

Cuarto juego: la artista y la materia. Ejercicio en parejas. Una será la materia y otra la artista. Las artistas estudian la materia y luego la moldean para hacer un autorretrato. Una vez que el autorretrato está hecho, el grupo comenta lo que le sugiere o transmite cada escultura humana.

Salen muchos conceptos: rebeldía, libertad, sueños, fuerza, potencia, liderazgo, desasosiego, ansia, ganas de volar, ganas de amar, activismo, sensualidad, etc

Raquel cuenta que verse a sí misma representada con la expresión de rebeldía la hizo pensar en que quiere recuperar eso, ya que hace poco vivió un episodio homofóbico y no reaccionó.

Este ejercicio tiene un punto introspectivo. Te representas a ti misma a través del cuerpo de otra, esto puede servir para expresar algo que no puedes decir con tus palabras o con tu cuerpo. **Mi cuerpo a través de otro cuerpo.**

Se relaciona con la pregunta ¿dónde está tu feminidad? ¿dónde está tu masculinidad? Nos olvidamos de hacerlo.

Breve puesta en común: las chicas comentan cómo se han sentido especialmente con el último juego. Paula se ha sentido empoderada siendo el autorretrato de la otra Paula. Ruth se ha sentido identificada siendo el autorretrato de Claudia.

Después de cinco minutos de descanso, pasamos a la parte visual, que yo he guiado.

Lo primero que les pregunto es qué entienden por identidad de género.

- Si te sientes hombre o mujer
- Una etiqueta que te imponen los demás y tu te la puedes creer o no
- Una imitación

Aunque intuyo que el grupo está familiarizado con el tema, aclaro que no estamos hablando de orientación sexual. No hablaremos de deseo ni de atracción sino de identidad y **roles de género**.

Mi propuesta visual se basa en google. Busqué la palabra mujer y separadamente la palabra hombre, para la cual presento al grupo 5 resultados escritos y 3 carpetas de imágenes correspondientes a las sugerencias de google, tanto para mujer como para hombre.

Después de ver todo lo relativo a la mujer (símbolo, silueta, trabajadora), pregunto al grupo qué resonancias han tenido. Hablamos de:

Maternidad

Trabajo complicado

Representación de la mujer como algo sexy aunque haga un trabajo duro

Heterosexualidad obligatoria

Hacemos lo mismo con las imágenes que han salido sobre la palabra hombre (símbolo, dibujo, cuerpo entero). Hablamos de:

Poder Dinero Fuerza Deporte Éxito Sexo Agresividad

Cavernícola: Claudia, que es arqueóloga, nos explica que ese estereotipo de macho inseminador que viene de la prehistoria no tiene mucho sentido. Las comunidades que hoy siguen viviendo como en la prehistoria, que son cazadores y recolectoras, se establecen como núcleos familiares de vario tipo. No es cierto que los hombres inseminen a muchas mujeres. Se crean lazos homoeróticos entre hombres y también entre mujeres. Cuando una mujer menstrua, muchos hombres se acuestan con ella y después todos son padres de ese niño.

Muy interesante para desmontar creencias sobre esa estructura patriarcal que viene del pasado.

Cuerpo masculino estereotipado

Posibilidad de apropiarse de lo femenino. En mi búsqueda salieron hombres vestidos de mujer. Paula piensa que ellos pueden apropiarse de lo femenino pero las mujeres no de lo masculino. Raquel dice que en contextos escolares pasa lo opuesto. A Raquel le encantan las fotos y dice que le encantaría que los hombres que conoce se sintiesen libres de vestirse de mujeres. A Claudia le chocan las fotos. Comenta que está tan acostumbrada a representaciones normativas que ver algo así le choca, aunque lo respete.

Ruth comenta el tema del Carnaval en Canarias, donde todos sus amigos durante dos semanas aprovechan para vestirse de mujer. Hablamos del deseo de experimentar el estar en otro papel, otro rol. Hablamos del Carnaval como espacio-tiempo de transgresión, pero también de su límite ya que luego se vuelve a lo normativo.

Les pongo unas imágenes sobre ropa y complementos que utilizan hombres y mujeres y les pido que se los imaginen puestos por el otro género. Hablamos de como los elementos masculinos se convierten en algo sexy en una chica, pero al revés no pasa lo mismo.

Hablamos de **prácticas que regulan nuestros cuerpos**, de cómo influyen en la expresión de género y en cómo nuestros cuerpos son leídos por nosotras mismas y por los demás.

Paula: ternura al ver un hombre con sujetador

A partir de aquí, con estas bases, introduzco dos conceptos: la performatividad y la *Performance*.

Explico la performatividad diciendo que todas tenemos un modelo de femenino hegemónico, que existe hoy y que se perpetua a través de toda una serie de prácticas. Intentamos inconscientemente imitar ese modelo, ser una copia de ese modelo. Pero las copias nunca salen perfectas y es así que se crean alternativas, modelos alternativos y subversivos. No se trata por tanto de negar esa feminidad, sino de verla como una de las múltiples alternativas que tenemos, se trata de utilizarla si nos puede servir, así como podemos utilizar otras formas de feminidad o de masculinidad.

Es con esto que me enlazo al concepto de *Performance*, es decir de la puesta en escena consciente de lo femenino, de lo masculino y del amplio espectro de posibilidades que hay en medio. El género como un continuum.

Ser consciente de lo que ponemos en escena, hacer una *Performance* de lo que deseamos en cada momento, hace que nuestra identidad sea flexible, sea cambiante dependiendo del contexto. Los **roles de género** así dejarían de ser un dictat y se convertirían en opciones, en características que podemos escoger y desarrollar si queremos.

Pregunto al grupo que opina de esto.

Paula habla de respeto, de dejar que cada persona sea lo que quiere ser.

Claudia dice que el respeto llega a través de la **educación** y que la información que se trabaja en el taller debería llegar a todas partes.

Raquel también opina que desde **lo pedagógico** se tiene que abrir este camino. Para erradicar los **estereotipos de género** se debe trabajar con niños y adolescentes desde el primer momento, para que el tipo de contenidos que sale en el taller, esté a la mano de todos.

Yo digo “de lo micro a lo macro”, es decir que muchas pequeñas acciones pueden suponer con el tiempo un cambio. Si intentamos cambiar una estructura enorme, nuestro sistema de género patriarcal, lo vamos a tener muy difícil. Explico que veo las **escuelas** como contextos sostenibles, en el sentido de que te dan una continuidad, pero también hay que pensar que son instituciones gobernadas por la masculinidad hegemónica, que difícilmente renunciará a sus privilegios.

Cerramos el taller en un círculo, así como lo empezamos. Las chicas nos dicen que se han sentido a gusto y Silvina nos cuenta una anécdota. Fue a una fiesta con el bigote pintado y un grupo de chicas no quiso darle dos besos porque les iba a estropear el maquillaje.

Aprovecho para decir que estropeando ese maquillaje, hubiera estropeado la *Performance* de lo femenino hegemónico que estaban haciendo esas chicas en ese momento.

Agradecemos a las chicas todo su trabajo y nos vamos.

#### 4- Entrevista por mail con participante al taller “De-generarte”

 [Redacted]@gmail.com > 27/05/15 ☆ [Reply] [More]

a me ▾

Hola Bella

Aqui te envio brevemente las respuestas!

Un abrazo

- ¿cómo te enteraste del taller?  
A traves de facebook de Pluma llena.

- Habías hecho antes algún taller con temáticas de género?  
Si

- Si la respuesta es sí, ¿puedes describirlos brevemente?  
Arteterapia con perspectiva de género: se trabajan los estereotipos de genero a traves del collage.  
Teatro Danza con perspectiva de género. Se trabaja el empoderamiento a traves del cuerpo.  
Body Storming acciones creativas contra la violencia de genero. Se trabajan los estereotipos y roles de género a traves de distintas dinámicas de arteterapia, teatro.

- Dirías que el trabajo corporal dialoga con el trabajo visual? ¿-De qué manera?  
Dialogan en cuanto a la temática, naturalmente, pero sinceramente lo senti como dos bloques separados

- El taller te sirvió para reflexionar sobre algo nuevo? Sobre algo conocido?  
El trabajo visual de la segunda parte del taller me hizo reflexionar sobre la necesidad de crear un nuevo alfabetismo visual, para descolonizar la mirada.

- Qué perspectiva te dio sobre la identidad de género?  
Note cuan arraigado estan construcciones sociales de género, aunque uno intelectualice, existe una capa interior mas arraigada. Y seguramente el mejor terreno para trabajar es el cuerpo.

- Con respecto a lo corporal, ¿sobre qué aspectos te hizo pensar?  
En mi trabajo personal me hizo reflexionar sobre el poco desarrollo que me he permitido con la seducción con personas de mi mismo sexo, la normatividad introyectada.  
Que con mi pelo se manifiestan sin querer varios aspectos de mi personalidad.  
En la escultura despertó una imagen que tenia guardada y archivada hace mucho tiempo. Visualice una imagen por la memoria corporal.

...

El 26 de mayo de 2015, 17:51, Marta Loi <martaloi@gmail.com> escribió:

- ¿cómo te enteraste del taller?
- Habías hecho antes algún taller con temáticas de género?
- Si la respuesta es sí, ¿puedes describirlos brevemente?
- Dirías que el trabajo corporal dialoga con el trabajo visual? ¿-De qué manera?
- El taller te sirvió para reflexionar sobre algo nuevo? Sobre algo conocido?
- Qué perspectiva te dio sobre la identidad de género?
- Con respecto a lo corporal, ¿sobre qué aspectos te hizo pensar?

Aquí está! graciassss :)

## 5- Entrevista por mail con Daniela Conte, compañera de trabajo en los talleres y compañera sentimental.



Hola Marta,  
Aquí te envío la entrevista sobre nuestra colaboración.

Porqué te interesa la identidad de género?

A nivel personal me interesa hace tiempo por dos razones. La primera es que en la cultura de la cual vengo, hay una figura que se llama femminiello que encarna una forma de transexualidad. Son hombres que no se operan, pero viven sus vidas como mujeres y son figuras muy integradas en la sociedad. Por otro lado, al tomar conciencia de mi sexualidad, he visto como muchas veces los roles de género, ninguno de ellos (masculinos o femeninos) encaja del todo conmigo.

Ahora que vamos a ser madres, me interesa incluso más que de cara al futuro este tema se trabaje cada vez más. Creo que los niños y niñas del futuro deberían tener mucha más apertura en relación con esto, más posibilidades para elegir y no ser discriminados o juzgados por no encajar.

¿Por qué unir el trabajo corporal con el trabajo visual?

Por qué las experiencias que todos y todas tenemos en torno a la identidad y los roles de género, pasan por el cuerpo. Incluso antes que las intelectualicemos, el cuerpo ya está ajustándose a normas de género, o en algunos casos las está trasgrediendo.

Renunciar a trabajar con el cuerpo sería una lástima. Lo interesante es ver qué formas existen para evidenciar lo que hemos introyectado sobre lo femenino y sobre lo masculino.

¿Como fue la experiencia de Pluma Llena en relación con tu trabajo?

Fue interesante como cada persona dialoga con las propuestas, por qué de ahí puedes intuir algo de la historia de cada una. Más allá del género es interesante que los juegos llevan a otras facetas de cada persona. Por ejemplo jugando a "El artista y la materia" se ven más aspectos y me parece interesante que salgan a la luz.

¿Y en relación con el mío?

Me gustó la fusión. Lo visual funciona, es necesario porque es un estímulo y da mucha información. Cuando ves tu propio cuerpo en acción, conozcas o no las temáticas de género, tomas conciencia de muchos aspectos. Es bueno generar reflexiones a través de imágenes, a la vez que lo es reflexionar con el cuerpo de cada uno.

## 6- Memoria de campo del taller “All you need is love”

All you need is love

8 octubre 2016

Espai Contrabandos, de 11 a 14

Llego antes al espacio para acondicionarlo un poco y preparo la mesa del amor con un cartel, allí cada persona pondrá su objeto.

El taller empieza con algo de retraso, tenemos ocho participantes. **Siete chicas y un chico.**

Empezamos pidiéndoles que pusieran su objeto en la mesa del amor. Así nos encontramos con una taza, una tableta de chocolate, un condón, una colonia de hombre, un escrito con apuntes subrayados y una vela.

Les pedimos a las chicas que se acercaran a la mesa y que observaran los objetos, mientras tanto hice sonar una playlist con pequeñas partes de **canciones de amor romántico**: Como yo te amo (Rocío Jurado), Nada valgo sin tu amor (Juanes), Corazón partido (Alejandro Sanz), Corazón espinado (Santana), etc.

Con esas letras de fondo, los participantes iban explorando los objetos. Tocándolos, leyendo, oliendo, observando.

Hicimos después de esto, un círculo de presentación, en el que les explicamos la estructura del taller y les preguntamos porque se habían interesado en él.

No desvelamos ninguna verdad, sino que compartimos preguntas y reflexiones **sobre el amor y los roles de género.**

Todas coincidían en decir que estaban atravesando un momento personal de muchas preguntas y **dudas sobre el amor.** Se estaban preguntando si el amor romántico era funcional para ellas, si había alternativas para experimentar. Todas con una mirada hacia adentro, moviéndose de lo personal a lo social y viceversa. Hay también un **fuerte interés por trabajar con el cuerpo**, salir de la intelectualización y experimentar cada una con su cuerpo.

Daniela hace su parte.

Parte **visual**

Empiezo con un video de top gun sin decir nada. Comentarios sobre los **roles de género**

**Qué es el amor?** Ideas

Pantallazo

Para qué sirve socialmente: seguir pantallazo

La industria cultural, cine, música etx

Dos videos: armageddon y el guardaespaldas

Más comentarios sobre los **roles de género**

¿qué nos dice el feminismo sobre el **amor romántico**? Pantallazo

Comentarios sobre la representación de otras sexualidades, otras identidades, pero no de otras formas de quererse

Alternativas: pantallazos

Comentarios sobre el poliamor: traje a medida

Otras alternativas

Aplicaciones, **reafirmando roles de género. Estereotipos** sobre gays y lesbianas

Cierre final con Daniela. Preguntas en los papelitos.

Puesta en común: tema del **cuidado** como element central en nuestras vidas. Que sea más importante que al **amor romántico**.

## 7- Entrevistas por mail con participantes al taller “All you need is love”

 [Redacted]@gmail.com > 13/10/16 ☆    
 a me ▾

 spagnolo ▾ > italiano ▾ Traduci messaggio Disattiva per: spagnolo ×

Hola!

Ya lo siento por no responder antes pero hasta ahora no he tenido un momento un poco calmado para responder a las preguntas, pero ahí van mis respuestas, espero que sirvan como feedback del taller, así como para el trabajo de investigación =)

-¿Cómo te enteraste del taller?

Supé del taller porque días antes había descubierto, de camino a casa y casi de casualidad, el espai Contrabandos. Cotilleando en la web, me suscribí al newsletter y me llamó la atención el taller, además de por el propio taller, porque se iba a realizar en pocos días y me pareció un buen plan para el fin de semana. Entonces llamé a mi amiga Ana y decidimos mandar el mail para inscribirnos.

-¿Habías hecho antes algún taller con temáticas de género?, Si la respuesta es sí, ¿puedes describirlos brevemente?

En los últimos años he realizado algún que otro taller con temática de género, sobre todo en el ámbito teórico o académico, como seminarios o clases, casi siempre relacionados también con la disciplina de la Antropología. Pero en el caso concreto de talleres, este último año he participado en unas cuantas sesiones práctico-corporales que acompañaban a las clases de *Cuerpo, Salud y Enfermedad* impartidas por Mari Luz Esteban, dentro del marco de la carrera de Antropología en Donosti. En esas sesiones procurábamos aplicar lo teóricamente aprendido acerca de la corporalidad y la enfermedad desde el enfoque antropológico, con una mayor reflexividad y con ejercicios artísticos y de expresión corporal en grupo.

También he tenido el placer de participar en talleres de autodefensa feminista organizados por un grupo feminista muy cañero allá en Donosti, así como un grupo de estudio organizado por las mismas estudiantes para reflexionar acerca de la cuestión del "Estado feminista vasco".

-¿Dirías que el trabajo corporal que hicimos dialoga con el trabajo visual?¿De qué manera?

Sí, creo que la combinación de ambos trabajos consigue trabajar lo que pueden resultar como las mismas reflexiones, desde dinámicas muy diferentes. Yo personalmente, me siento más cómoda con la dinámica del trabajo visual porque es un formato (visualizar o lanzar varios temas y reflexionarlos en conjunto) al que estoy más acostumbrada y en el que creo que se puede conseguir una gran reflexión grupal.

Aún así, y tal y como apuntó una compañera, en el caso de los roles de género y el amor romántico (y creo que en muchos otros casos), ya hay un discurso y una reflexión bastante apurada que suele sentirse en ocasiones como alejada a la práctica real, a cómo nos sentimos nosotras mismas, los impulsos...etc. Es por eso que creo necesario que dialogue con ejercicios de trabajo corporal, porque nos puede permitir entender el tema o entender y sentirnos a nosotras mismas de una manera muy interesante.

-¿El taller te sirvió para reflexionar sobre algo nuevo?¿Sobre algo conocido?

Me sirvió para ambas cosas. Por una parte para replantearme cuestiones que ya tenía en mente, pero por otra parte (y es lo bonito del trabajo grupal) las cuestiones lanzadas por otras personas me permitieron pararme a pensar puntos en los que no suelo pensar tanto, como fue ese día el caso de la consciencia o no de lo que se vive. (Una compañera insistía en la cuestión del impulso, el dejarse llevar, ser consciente o no de lo que estás construyendo...)

-¿Qué perspectiva te dio sobre los roles de género y el amor romántico?

Uy...qué difícil de responder ;)

Me proporcionó una perspectiva crítica con la construcción de la idea del amor romántico y de cuáles son los roles de género que se inscriben dentro de esa construcción del amor.

Se puntualizó y me pareció muy interesante, que la idea del amor romántico, además de estar en continua exposición a las personas, se va reconstruyendo y hay que estar alerta a cómo elementos como la rotura de la imposición a la heteronormatividad, se inscriben dentro del "cuento" y todo ello sigue bombardeándonos y seguimos reproduciéndolo.

-Con respecto a lo corporal, ¿sobre qué aspectos te hizo pensar?

Más que pensar, me dio consciencia de cómo camino, cómo miro, cómo reacciono y me siento entre la gente y en un lugar...

-¿Hay algún aspecto sobre el cual te gustaría profundizar?

Sí, claro, sobre que estaría muy bien realizar un segundo encuentro! Me dio la sensación de que todxs nos quedamos con las ganas de seguir haciendo ejercicios corporales, así como seguir el debate que surgió del trabajo visual (el tema de los cuidados iba a dar mucho de sí).

Os agradezco de nuevo que organizarais el taller y lo dicho, sería estupendo conseguir volver a hacer un nuevo taller próximamente.

Un fuerte abrazo,  
Ane.

 [Redacted] @gmail.com 14/10/16 ☆  

a me ▾

 spagnolo ▾ > italiano ▾ Traduci messaggio Disattiva per: spagnolo ×

¡Hola!

Aquí van mis respuestas:

- ¿cómo te enteraste del taller?

Por Facebook, aunque no recuerdo exactamente en qué grupo se compartió.

- Habías hecho antes algún taller con temáticas de género?

No, he hecho cursos.

- Dirías que el trabajo corporal que hicimos dialoga con el trabajo visual? ¿De qué manera?

Veo un diálogo en tanto en cuanto existe una complementariedad. Son dos maneras diferentes de trabajar sobre una misma temática y cada una de ellas resuena de un modo distinto. Creo que el trabajo corporal es algo muy intrínseco, muy personal; en cambio el trabajo visual es algo más evidente y que por lo tanto invita a ser compartido entre las personas participantes.

- El taller te sirvió para reflexionar sobre algo nuevo? Sobre algo conocido?

Hubieron aspectos conocidos en su mayoría, sin embargo las intervenciones tanto de las facilitadoras como de las compañeras me aportaron nuevos elementos de reflexión. Tal vez lo que más me hizo pensar fueron las preguntas que lanzamos al final del taller, incluida mi pregunta, que me hizo darme cuenta de una parte que me está inquietando bastante en todo este proceso de detección y deconstrucción del amor romántico.

- Qué perspectiva te dio sobre los roles de género y el amor romántico?

Me reafirmé en la asunción de que no son más que aspectos culturales, comportamientos y patrones aprendidos que pueden confundirnos y llevarnos a vivir de una manera poco profunda tanto nuestra propia esencia como persona como las relaciones amorosas que establecemos con lxs demás.

- Con respecto a lo corporal, ¿sobre qué aspectos te hizo pensar?

Sobre mis bloqueos y mis miedos. Sobre la percepción que tengo hoy en día de las relaciones amorosas y sexuales. Sobre la necesidad de liberarme, de dejarme ir, de no juzgar y no juzgarme.

- Hay algún aspecto sobre el cual te gustaría profundizar?

Me gusta la idea de hacer un trabajo de tipo performativo. También creo que es interesante la armonización de aspectos más corporales y elementos más teóricos, visuales y culturales. Me gustaría profundizar en temas de maltrato y amor romántico, ya que considero que es una de las peores consecuencias de este tipo de amor en el que el drama lo invade todo.

Un abrazo y mucha salud,

 [redacted]@gmail.com>  
a me ▾

14/10/16 ☆  

Hola!, iré directo al grano: feedback. No sabía que el taller se llamaba *All you need is love*, no sé qué indique eso, puesto que en ningún lado ví ese nombre, ni en la invitación, además, a pesar que contiene la palabra amor, no le veo mucha relación con la esencia del taller como tal, no parece parte de un taller en el que se cuestiona al amor romántico (o algo), objetivo principal del mismo.

Me gustó el taller porque logró mover cosas, logró poner buenas preguntas sobre la mesa y siento que lograron el objetivo, me gustó que utilizaran tantos objetos y acciones como desencadenantes de preguntas. Como cosas a mejorar pueden revisar antes del taller cómo lograr que el videoprojector quede bien instalado y los videos y presentaciones funcionen. Por otro lado siento que después de la presentación con diapositivas se hacían preguntas y muchas funcionaban había respuestas, pero otras eran como interrumpidas, no se daba el tiempo para que existieran del todo, había preguntas a las que nadie contestaba, se podría continuar quizá con una dinámica que mediante el juego y la aleatoriedad invite "al que le toque" a responder si así lo desea, muchas veces no colocaba las respuestas en juego por timidez.

Respondo a las preguntas:

1. Por un correo electrónico del grupo de doctorado de la UB
2. Sí
3. Era teatro del oprimido, fue muy interesante dos personas representaban (una era yo) una escena que luego podía ser modificada y los personajes reinterpretados por los espectadores quienes se podían poner en el papel del actor. Se trataba de una escena de acoso sexual en el transporte público.
4. Sí dialoga en lo que referente al tema y a las construcciones que hacemos sobre el mismo, invita, convoca a la palabra, pero claro, quizá como todo sucede tan rápido, es decir, el tiempo es tan breve, se quedan muchas cosas sin amarrar, sin terminar de atar, hay conexiones que se podrían tratar de trabajar mejor. Ambas partes (la teórica y la práctica, por llamarlo así) estuvieron muy bien, pero la energía se cayó un poco al final en la teórica. Bueno pensarlo en términos de energía.
5. Sí, sobre el tema principal y sobre el por qué en la cultura visual se nos recalca tanto ese mismo tipo de amor romántico, principalmente.
6. Reforzó la idea de que eso es una construcción social, un canal en que somos introducidos, un espacio creado artificialmente, la pregunta es ¿por qué sólo nos dejan esa perspectiva? ¿qué valores, ventajas y desventajas encierra mi construcción y performance en mi "búsqueda del amor"?

7. Me permitió redescubrirme en mis seguridades e inseguridades en el momento de aproximarme a ellas, quizá en la aproximación social con gente nueva siempre se pisa terreno desconocido y anda con cuidado, me hizo preguntarme cómo me comporto ante ellas, cuando se camina y se mira a los ojos y se interactúa de las formas a las que nos invitaron gran parte de tu ser queda expuesta, es confrontar rostros, miradas, seres, pero principalmente ¿cómo está mi cuerpo? ¿cuál es la cosecha que vengo a ofrecer? ¿qué dice mi cuerpo que he cultivado durante estos meses? ¿cómo puedo dar más?

Sin embargo, lo corporal no sólo estuvo en los ejercicios y movimientos que ustedes como talleristas nos pidieron, está en todo momento, en cada respiración que dimos desde que salimos de casa hasta llegar allá. Lo corporal siempre está. Parte de lo corporal era el hecho de la presencia de mujeres ajenas a mi cultura, me preguntaba cómo serían ellas en su noción del amor, de la sexualidad, de todo, porque he sentido que son bastante diferentes a las mujeres de donde vengo, me siento conociendo comportamientos y formas de pensar "de otros mundos", algo incógnita y difícil de interpretar puesto que siento que mantienen barreras (vi algunas sobre todo en el momento en que hacíamos la parte interactiva entre todos), y me gustaría conocer quienes se esconden tras esas barreras.

8. Sí, la deconstrucción de escenas de amor romántico protagonizadas por nosotros mismos. Ustedes pueden llevar bigotes, barbas, pelucas, gafas, accesorios y muchas cosas más, y provocar en nosotros construcción de diferentes escenas. Se pueden propulsar más ideas y cuestiones a través de representaciones teatrales (quizá en teatro, teatro del oprimido o performance) que sean posteriormente discutidas.

Gracias a ustedes y mucha salud!