

Constelar otros mundos: una praxis de resistencia artística *cuir*

Mabel Alicia Campagnoli (CInIG-UNLP)

En la perspectiva de Suely Rolnik (2019), la tensión entre las dimensiones macropolítica (propia de la experiencia del sujeto y por tanto, solo de seres humanos) y micropolítica (específica de una experiencia que abarca al sujeto y al afuera del sujeto, extendida a todos los elementos de la biósfera y por tanto, una subjetividad ampliada), es la que sostiene lo social. Su diagnóstico contemporáneo es que esa tensión nos ha puesto en situación de trauma y que las estrategias de lucha conocidas, propias del nivel macropolítico, resultan ineficaces para desplazarnos de allí. Por eso señala que hay que dejar de soñar con un mundo mejor, evitar la postergación del presente hacia un escenario del bien en el que se realizarían nuestras reivindicaciones.

Por el contrario, la dimensión donde puede propiciarse una transformación, un devenir, es la micropolítica, para lo que nos alienta a descolonizar el inconciente colonial capitalístico; es decir, a trabajar en el plano de las subjetividades antes que de los sujetos. La autora usa el término “capitalístico” siguiendo a Félix Guattari quien recuerda que según Karl Marx el capital sobrecodifica los valores de cambio, sometiendo al conjunto del proceso productivo a sus designios. En consecuencia, propone el término para extender esta idea a los modos de subjetivación que, bajo el régimen capitalista, con igualmente sobrecodificados. Así las subjetividades tienden a someterse a los propósitos del régimen invirtiéndolos con su propio deseo, reproduciendo el statu quo en sus elecciones y acciones. “El sufijo “-ístico” añadido por el autor a “capitalista” se refiere a esta sobre-codificación”, (Rolnik, 2019, n. 24, p. 93).

Para ello toma el indicio de los movimientos de insubordinación que cuestionan el poder de la promesa: lxs “sin techo”, lxs “sin tierra”, negrxs, indígenas, mujeres, LGTBIQ+, comunidades quilombolas, etc. Pero recordemos además que en la dimensión micropolítica el protagonismo no es exclusivamente humano, pues está en juego el abuso de la fuerza vital que afecta los cuatro planos del ecosistema planetario (biósfera, corteza terrestre, agua y aire).

Un modo de referir a la interdependencia de todos esos planos es a través de la imagen-concepto de constelación que lleva en su seno la idea misma de devenir. Con la idea de constelación es posible referir tanto al agrupamiento dinámico de elementos heterogéneos, como al proceso temporal de esa dinámica, no reductible a una unilinealidad. En este sentido, Carolina Meloni (2021) considera la emancipación como un cambio de estado, una mutación, una nueva configuración-constelación tanto individual como colectiva. Por eso ve en el

concepto de constelación la introducción de un desplazamiento fundamental en la noción de cambio revolucionario. Frente a este último, cuya mitología transformadora ha impregnado todas las narrativas de ruptura con el orden establecido desde finales del siglo XIX y en gran parte de los movimientos revolucionarios del siglo XX, la constelación no tiene como horizonte de llegada la toma de poder, la modificación del aparato estatal y de sus instituciones con la finalidad de construir otras nuevas, sino, el mero devenir. En consecuencia, la constelación emancipatoria interviene no solo en las dimensiones macropolíticas, estructurales y sistémicas que producen nuestra precariedad, sino que también afecta y abraza tanto las micropolíticas del deseo, los cuerpos y afectos, como al conjunto de seres multiespecies con los que nos relacionamos. Toda constelación, asimismo, lleva en su seno la tríada casa, tierra y mundo... que nos expulsa de la fantasía de individualidad.

Suely Rolnik destaca particularmente el papel del arte por su vocación privilegiada para realizar una tarea que desgarrar la cartografía del presente al liberar la vida en sus puntos de interrupción devolviéndole la fuerza de germinación –una tarea totalmente distinta e irreductible a aquellas de denuncia o de concientización, que son del dominio de la macropolítica. En el mismo sentido, Flavia Costa (2021) considera que lxs artistas subvierten, resignifican o directamente suprimen la utilidad científico-tecnológica con finalidades reflexivas, expresivas, activistas -muchas veces con una visión ecologista y de concientización sobre diversos aspectos de la realidad-. Asimismo, agrega, proponen nuevas miradas sobre el estatus de los elementos que integran lo existente; exploran las continuidades y las fronteras entre las especies, así como entre lo natural y lo artificial.

Ahora bien, el sentido del término *constelación*, no solo alude a las estrellas, sino al ejercicio de dibujar una figura a partir de ellas, mediante trazos imaginarios. Esta noción está presente en el título “La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)”, muestra artística colectiva curada por el dúo Río Paraná. El colectivo Río Paraná está integrado por una pareja de artistas visuales trans argentinos, conformada por Duen Neka’hen Sacchi y Mag de Santo.

Mag de Santo y Duen Sachi son performers, escritores, investigadores, curadores y docentes. En su labor, crean juntos y por separado proyectos y exhibiciones que cruzan la imaginación política, la ficción social, las disidencias sexuales y el anticolonialismo mediante el acervo de documentos, archivos y piezas artísticas. Su obra traza nuevas narrativas curatoriales en torno a cómo se vinculan la imposición colonial del género y la racialización. Para mayor información se puede consultar su instagram [@riooo_paranaaa](https://www.instagram.com/riooo_paranaaa)

El propósito de la muestra, a partir de esta torsión de sentidos que nos invita a posicionarnos del otro lado de la diferencia colonial, es “recorrer una contrahistoria de los cuerpos que hoy denominaríamos travestis / trans / no binaries* de las constelaciones del Sur” (Río Paraná, 2021, p.3). Con esa meta, la exposición reúne la producción de diversxs artistas de Abya Yala, cuyas obras son incluidas en el armado de una constelación como la huella del ñandú. En este sentido, el montaje de la muestra facilita diversos recorridos, a nivel y desde arriba, donde puede apreciarse esa imagen.

En el título “La pisada del ñandú” recuperan el nombre dado por lxs indígenas a una constelación significativa para guiarse en las caminatas y en las navegaciones, la que conocemos como “Cruz del sur”. Para la Unión Astronómica Internacional, La Cruz del Sur es la más pequeña de las 88 constelaciones, reconocida desde el año 1930 y resulta inevitable punto de referencia en el hemisferio austral. Aunque Mag De Santo y Duen Sachi recobran la mirada de guaraníes, wichis, aymaras, calchaquies, diaguitas, mapuches, tehuelches, mocovies y nos dicen: “La huella de una pisada de ñandú fue lo que vieron dibujarse en el cielo del Sur las comunidades ancestrales”. Pasa que desde la mirada colonial impuesta violentamente por la conquista, “la cruz fue yuxtapuesta sobre la huella del ñandú sideral. Esta imposición de la cruz es parte del mismo proyecto civilizatorio por el que cuerpos y prácticas eróticas, espirituales e identitarias fueron borroneados como las constelaciones ancestrales del cielo”.

El subtítulo, “cómo transformamos los silencios”, alude al trabajo artístico de los propios curadores en la muestra, pues el colectivo Río Paraná realiza un impresionante rastreo de archivo que abarca desde el sevillano de Indias, hasta el de la memoria trans argentina, para “alumbrar a los muertos”, sostener la memoria individual y colectiva en el poder permanente que les enlaza con los vivos. Así, en el tiempo largo trazan la memoria de personas trans en la época de la conquista y de la colonia, en medio del proceso de imposición del binarismo de género y del supremacismo blanco. Asimismo, desde una perspectiva descolonial compleja, recuperan el sentido del carnaval como modo de resistencia a las imposiciones religiosas, militares y científicas, donde el permiso para la fiesta preserva el sentido comunal de las identidades no binarias ancestrales que conjugan lo espiritual, lo individual y lo colectivo. En el modo de producir memoria a partir de los archivos, el engalanamiento carnavalesco de las plumas religa al humano con el ñandú, hace de la travesti una reina sideral que ilumina el cosmos, contra la tendencia tecnocientífica de reducirla a testimonio de una desviación.

Junto a la gran apuesta visual de la exposición, cobran intensidad los sentidos auditivo y olfativo, en la composición de rituales con limpias de sahumado que convocan el nivel subcortical de nuestra percepción. Así la muestra sintoniza con otra sensibilidad, nos descentra

hacia el afuera del sujeto, nos invita a abandonar la aridez lógica del pensamiento para abrirnos a otro sentir.

La muestra se organiza siguiendo la huella de la pisada del ñandú, donde cada dedo orienta una reflexión diferente sobre la colonialidad: el espacio, el tiempo, lxs cuerpxs. Sin embargo, los comentarios que comparto aquí no tienen un orden específico ni pretenden ser exhaustivos, ya que la puesta de los artistas no pretende totalizar y a la vez, los sentidos que habilita son innumerables.

Dominio

Si recorremos el apartado llamado por los curadores “dominio” tenemos un exterior colonial, habitado por el retrato del alférez Doña Catalina de Erauso (figura 1)¹ y un interior colonizado (figura 2), que nos sensibiliza con la violencia de la dominación mas también con la re-existencia que defiende otra memoria, la de la historia silenciada y sus invenciones. Sobre la imagen de Erauso, cabe destacar que cuando la muestra se exhibió en España (2021) y en Panamá (2022), los curadores pudieron contar con la pintura original de Juan van der Hamen ubicada en Kutxa, la Caja de Ahorros de San Sebastián. Pero no contaron con los permisos para que se exhibiera en Argentina, burocracia colonial mediante.

Bajar un cuadro

Duen Sacchi cuenta que el alférez Erauso (figura 3), en *Mis memorias* (1626), “relata una cadena de hechos vaciados de emociones. Sobre la base de asesinatos y engaños, sin remordimiento ni asombro, comenta en cada capítulo el ataque a personas pertenecientes a los pueblos mapuches y quechuas, el ensañamiento y la tortura contra el cacique cristianizado Francisco Quispiguacha, distintas peleas a muerte de partida de naipes, el asesinato de su hermano en un duelo, y hasta la canibalización de caballos y compañeros españoles en una travesía por los Andes. Erauso, luego de cometer delitos en distintos puntos de Argentina, Chile y Perú, perseguido, acorralado y finalmente apresado por las autoridades coloniales, confiesa haber nacido mujer y haber habitado la masculinidad tras (...) su viaje de conquista” (Río Paraná, 2021, p.3).

En el mismo relato, confiesa que antes de profesar como monja huyó a las nuevas tierras cortándose el pelo y vistiéndose como soldado, donde no se privó de ningún acto de violencia. Al regresar, pasó por un examen para comprobar que era virgen. Esto, junto a las hazañas

¹ Las figuras son fotos de diferente procedencia, incluso propias, que se encuentran en el Anexo.

genocidas en favor de España, le valió el reconocimiento del Papa por lo que fue “consagrado con un sustento económico vitalicio por su desempeño en el genocidio indígena y reconocido por Su Majestad y el Consejo de Indias como alferez. Su identidad masculina es aceptada en la capilla de San Pedro por los cardenales que sellaron su pacto de caballeros en Roma” (*Ibíd.*, p.4).

Al guiarnos por la muestra, Rio Paraná nos compromete en una performance que cuestiona la celebración ingenua de la identidad. Es decir, problematiza que en sí mismo, el hecho de lograr el reconocimiento como varón trans, no constituye un logro sociopolítico que impacte afirmativamente en una comunidad. El tipo de masculinidad que la autoridad papal santifica, la política premia económicamente y la artística retrata para la perduración histórica, no constituye un logro disruptivo sino un conservadurismo que desde la excepción garantiza el mantenimiento de un orden sexuado binario, que se penará como herejía cuando no se respete.

En este sentido, el aparente oxímoron “la monja alferez” no se supera al concederle a Erauso el tratamiento masculino. Dicho de otro modo, celebrar con orgullo el reconocimiento de Erauso como varón transgénero sin mayor análisis, incurre en colonialidad, implica asumir la mirada eurocéntrica e imperial de quien coloniza, tal como ha hecho Paul B. Preciado.²

Así, la guía del dúo Río Paraná nos hace partícipes de una performance que no le concede todos los créditos a la masculinidad de Erauso, al desocultar su poder étnico, económico, guerrero, imperial. Entonces, dentro del Centro Cultural Haroldo Conti, en la ex Escuela de Mecánica de la Armada donde se perpetró la desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica, Duen y Mag bajan el cuadro de Erauso que ellos mismos montaron, citando performáticamente (Butler, 1997) (Córdoba, 2003) la orden que diera Ernesto Kirchner en 2004 en el Colegio Militar de bajar los cuadros de los integrantes de aquella primera junta militar (figuras 4 a 9).

Compartimos así un ejercicio descolonizador en el que se articulan tiempos (la conquista, la dictadura, el neoliberalismo mileísta) en un espacio que tampoco es unívoco (escuela militar, centro cultural, disputa inmobiliaria) mediante un conflicto por la representación (¿qué cuerpos son retratables y exhibibles en un museo?, ¿cuándo habilitan retratos, cuándo promueven circos?).

² Paul B. Preciado comisarió la exposición *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans*, desde marzo hasta septiembre de 2022 en Bilbao, en el Azkuna Zentroa. Como se evidencia desde el título, pone a Erauso en situación de víctima sin voz por su condición trans, universalizando así la posición en un fallo objetivista cientifizante que omite la diferencia colonial (Lugones, 2011).

Reinventarse

Al interior del espacio “dominio” encontramos la referencia a Eleno Céspedes de Sevilla, otra masculinidad trans de la época. Su trayectoria vital solo consta en documentos de la Santa Inquisición, que lo castiga con azotes públicos. De Eleno no hay rostro: solo la certeza de que fue un esclavo liberto, afrodescendiente y culpable de engaño. Heleno habría logrado quitarse sus pechos gracias a sus conocimientos en las artes médicas y, pese a haber sido un hombre de paz y cirujano de la Corte Real, fue sometido al escarnio público. Acusado de tener un pacto con el demonio en 1588, su expediente punitivo del siglo XIX será descrito en los términos patológicos de la ciencia: hermafroditismo.

La reinención de Erauso contó con la aceptación de la iglesia y de la corona, no por las cualidades de su cuerpo, sino por la eficacia de la espada para el saqueo en favor del imperio. Eleno también se reinventó, con el poder-saber que le permitió operarse para performar un cuerpo masculino, pero su gesto no jugaba a favor de la dominación, su rostro no mereció perdurar como retrato, aunque su cuerpo fue objeto de exhibición en la que operó la tortura inquisitorial. Aquí el gesto descolonizador que nos convidan Mag y Duen consiste en la obra *Céspedes, behique del palenque* (2022) del artista afro dominicano Elilzar Ortiz quien le pone rostro a Eleno y lo hace con pigmentos naturales, que se modifican con la oxidación, afectados por el paso del tiempo (figura 10).

Perder la piel

En el espacio donde Eleno recupera su rostro, encontramos grabados del holandés Theodor de Bry, quien jamás viajó al hemisferio sur pero construye el imaginario visual de propaganda de la colonia. En ellos se representa parte de lo que cuenta en 1510 López de Gomorra, otro cronista de Indias, al relatar el “encuentro con la hermana del cacique Torecha, con hábito real de mujer -«salvo en parir era mujer»-, aceptada y querida por su comunidad. Arrancada de sus afectos y enviada a ser devorada por los perros mastines en la plaza pública ante los ojos de sus seres queridos, este será el comienzo del ejercicio disciplinante y de castigo colectivo para quien ame, respete o valore a las personas trans colonizadas o se enamore de ellas”.

Duen y Mag montan la violencia de la imagen del holandés dentro de una alumbrada, un nicho para la imagen, tomado de la costumbre de «alumbrar a los muertos», propia de Santiago del Estero (Argentina), un modo de dar cuerpo al ancestro arrasado, sin ceremonia ni sepultura. La alumbrada da cuenta de que el muerto tiene personas que le sostienen en la memoria individual

y colectiva y en el poder permanente que le enlaza con los vivos (figuras 11 y 12). Según estas representaciones, el primer acto civilizatorio en estas tierras del sur, fue matar con perros al indio sodomita emplumado.

Tener pluma

El himno a Sarmiento, que lo glorifica como prócer de la patria, reza “con la espada, con la pluma y la palabra” en tanto elementos civilizatorios que combaten la barbarie. La pluma, tecnología de la lengua escrita, acompaña la implantación colonial del español para el imperio hispanoamericano. Ahora bien, en lengua española, la pluma es también el señalamiento de la desviación sexual, en la expresión “tener pluma”. Las plumas del carnaval originario, los hombres emplumados que recurrían ritualmente al ñandú, eran índice de horror salvaje para la conquista inquisitorial que prefería el exterminio a la dominación pedagógica, opción del mismo Sarmiento en la Campaña del Desierto.

Duen Sacchi recuerda que “el arte plumario es una de las prácticas más originales y, a su vez, la más perseguida desde el inicio de la colonización, tanto en Abya Yala como en África. Este arte, comúnmente desvalorizado, aparece en todos los carnavales del continente. Los cuerpos emplumados desafían no sólo la construcción dimórfica del cuerpo occidental, sino también otro tipo de exclusiones: humano–animal, identidad–multiplicidad y, especialmente, monoteísmo–prácticas espirituales de *idolatría* y corporales de *sodomía*” (Río Paraná, 2021, p.8).

En este sentido, el modo en que la muestra articula la visibilidad de un archivo travesti trans con un ejercicio descolonizador, permite advertir la reivindicación de la pluma como fiesta y trance identitario afirmativo, contra la exclusión cis-hetero-normativa. En esta *cuirización* (Campagnoli, 2017) lxs otrxs de la vida cotidiana consiguen un tiempo suspendido de legitimidad para su existencia (figura 13). Pero la recuperación en la muestra del archivo travesti trans de Salta, provisto por Mary Robles, reivindica la pluma como índice de un mundo otro que está presente aunque silenciado. Es decir, nos invita al carnaval para que salgamos de él sin quitarnos la pluma.

La trama festiva en este espacio está marcada por chakanas (figura 14), figura compleja que dialoga con la constelación de la pisada del ñandú, la estrella *escalera o puente*, “es también una cartografía astronómica y una simbolización de las múltiples relaciones de correspondencia y complementariedad entre la vida en comunidad y las sexualidades; es la síntesis de una reflexión filosófica; es un mapa, un diagrama arquitectónico, un marco cosmogónico, una guía

espiritual; es una casa para estar” (Río Paraná, 2021, p.8). En el espacio emplumado, la chakana enmarca la transmisión de la película chilena *Casa particular* “filmada en los precarios prostíbulos de la calle de San Camilo, de un Santiago ensangrentado. El video retrata la hechura del arte popular del sexo en comunidad: charla, baile, trabajo, política, canto y santa cena. La imposición colonial, incapaz de imaginar una sexualidad que exceda el manual de prácticas de la confesión y la genitalidad, incapaz de dar valor a una corporeidad más allá de los límites de la superficie de la piel, instauró un orden racial, sexual, de ciudadanía urbana que desterró toda práctica de intervención que pusiera en relación cosmogonías no occidentales con el placer sexual, especialmente las que se relacionan con la construcción de poder político, autonomía económica y conocimientos sobre la curación. Las culturas públicas travestis, trans, homosexual, lésbica, no binaria, revelan una profusa e insistente búsqueda de belleza, un impulso vital inversamente proporcional al régimen social impuesto. Una búsqueda estética permanente, radical y hasta las últimas consecuencias” (*Ibíd.*). La película da cuenta sin eufemismos de esta búsqueda, con la consecuencia de ser censurada en plena democracia.

La reivindicación de un futuro

Si toda la muestra provoca una ruptura con la temporalidad, la misma queda consagrada en el film *Mil sucesos perdidos hasta ahora*, donde los curadores, junto a Carla y Mar Morales Ríos, Tito Mitjan Alayón, Poll Andrews, Noche Nacha, Lia Sirena y Say Sacayán, se preguntan: “¿quiénes pueden hacer relatos lineales y transparentes de sí mismos? ¿Quién accede a los archivos personales para narrarse? ¿Quiénes pueden renunciar a la permanente búsqueda de su pasado? ¿Cuáles son las fantasías que nos sostienen? Si al comienzo no fue ni el verbo ni la copia, como sostiene el posestructuralismo, ¿qué fue? *Mil sucesos perdidos hasta ahora* urde entre ínfimos susurros, casi inaudibles, contradictorios y totalmente fuera del curso normal de los hechos, historias de devoción, chismes de familia, revelaciones infantiles y contratestimonios a los que nos brindamos para explicar en la intimidad: ¿cómo ocurrió esto que soy?” (*Ibíd.*, p. 12).

Desde la factura artesanal de la película, lxs intérpretes reivindican su inclusión en el futuro, o mejor dicho, la legitimidad de su invención. Pues como afirma José Esteban Muñoz “el tiempo hétero-lineal nos dice que no hay futuro, sino tan solo el aquí y ahora de nuestra vida cotidiana” (Muñoz, 2020, p.64). Contra lo que argumenta que lo *cuir* trata principalmente del futuro y la esperanza, para luchar contra la lógica devastadora del mundo del aquí y el

ahora, de la noción de que nada existe fuera de la esfera del momento actual, una versión de la realidad que naturaliza lógicas culturales como el capitalismo y la cis-hetero-normatividad.

Otro mundo: una praxis de resistencia artística cuir

La muestra la pisada del ñandú transforma los silencios. Tanto los silencios ancestrales como los cotidianos de la vergüenza, la exclusión y el borramiento. Lo hace de modo colectivo, a través del arte en tanto artesanía; es decir, como punto de fuga de la apropiación mercantilizada que le pone un valor de cotización. Recorre una constelación para torcer su sentido y al hacerlo, constela un mundo otro. Un mundo donde, entre otros matices, los parentescos y las temporalidades cuir vienen dejando huella desde siempre, donde siempre en esta geopolítica remite al antes y después de la conquista. Dejarnos convidar por la sensibilidad de la muestra, nos permite entrar en otra sensibilidad, en una praxis micropolítica que desplaza lo posible.

Referencias

- Butler, J. (2004 [1997]). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, Síntesis.
- Campagnoli, M. A. (2017). Cuirizar los derechos sexuales. E. Sara Lewis, R. Borba, B. Falabella Fabrício e D. de Souza Pinto (orgs.). *Queering Paradigms 4. Insurgências queer ao sul do Equador pp. 111-134*. Berna, Peter Lang.
- Córdoba García, D. (2003) Identidad sexual y performatividad. *Athenea Digital*, 4, otoño, 87-96.
- Costa, F. (2021) *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires, Taurus.
- Lugones, María, 2011, Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), Julio - Diciembre, 105-119.
- Meloni, C. (2021) *Sueño y Revolución*, Temperley, Tren en movimiento.
- Muñoz, J. E. (2020) [2009] *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, caja negra.
- Río Paraná (2021). *La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)*. Barcelona, La Virreina, Centre de la Imatge.

Río Paraná (2023). *La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)*. Buenos Aires, Artes Visuales, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
Rolnik, S. (2019 [2018]). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Anexo - Figuras

Figura 1



Figura 2





Figura 3



Figura 4

La Plata, 10, 11 y 12 de julio de 2024
ISSN 2250-5695 - web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar>

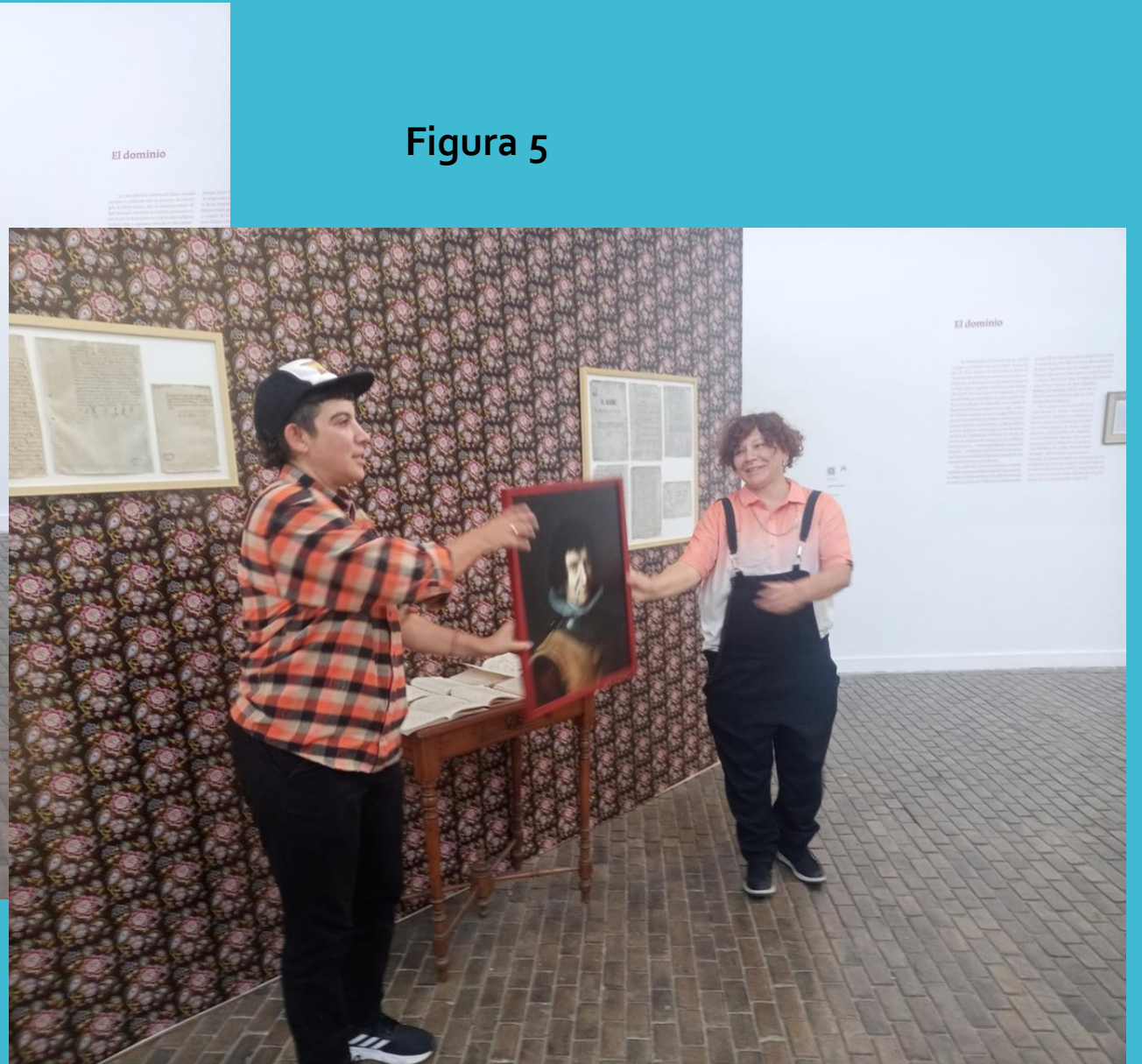


Figura 5

Figuras 6 y 7



Figura 8



La Plata, 10, 11 y 12 de julio de 2024
ISSN 2250-5695 - web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar>



Figura 9

Figura 10



Figura 12



Figura 11

Figura 13





Figura 14