

Adxé/Gadxé

Construir una identidad de género y no morir en el intento. El arte, escondite, refugio y permiso de libertad.

MARÍA ISABELA ANELL
DNI: 25.554.371 / LEGAJO: 32619/4
mialaa@hotmail.com
+34 644 557 181

Profesora en Historia de las Artes visuales
Profesora en Artes plásticas, orientación Dibujo

Aspirante a la Licenciatura en Historia de las Artes (Orientación
Artes Visuales)

Directora
Licenciada MARÍA NOEL CORREBO

Índice

- Introducción	3
- M de México, de masculinidades, de macho, de muxes.....	9
- G de género, de gadxé, de gay	24
- A de arte, de adxé, de aceptación, de amor	34
- Bibliografía.....	40
- Anexo fotográfico.....	42

Resumen

Mi investigación se centra en la expresión de género a través del artista Víctor Ayala y su producción fotográfica, señalando la representación/invisibilización en la Historia del Arte de los cuerpos y relatos que no son parte de la norma y el discurso hegemónico dominante. Los modos de nombrar de la Historia del Arte, de categorizar/clasificar, han estado ligados a la visión eurooccidental de colonialismo reproduciendo modelos racistas, patriarcales, religiosos con mayor fuerza/presión en/sobre América Latina. La reflexión es en torno a la representación y a las imágenes que encarnan la manifestación de género que no responde al estereotipo normado.

Adxé/Gadxé

Construir una identidad de género y no morir en el intento. El arte, escondite, refugio y permiso de libertad.

En la lengua zapoteca del Istmo, **adxé** o **gadxé** significa *distinto* o *diferente*, **ngola** es *el macho*, y **muxe'** *afeminado*.

Introducción

En el Estado de Oaxaca, bajo el cielo de Monte Albán, donde Lila Downs le canta al mole más rico que he probado, y el chocolate es otro dios pagano, entre fachadas de colores típicamente mexicanos, aroma a cacao y tejidos, donde los trajes de tehuana contagiaron/inspiraron la vestimenta de Frida Kahlo, se encuentra al sureste el pueblo de Juchitán de Zaragoza, o simplemente Juchitán. Allí, en esta región del Istmo de Tehuantepec, donde la lengua rompe el género binario, y un único artículo permite ser sin condicionar ningún género, algunos varones son asignados en su nacimiento biológicamente como tales, pero eligen y construyen una identidad de género femenina. Son *las personas muxes*. No son ellas, no son ellos, ni hombre ni mujer: muxes.

Tercer sexo, tercer género, personas muxes, o simplemente muxes, lo cierto es que conforman una identidad comunitaria y colectiva. En un país en donde se hegemoniza al hombre como *macho*, se institucionaliza la figura de *la querida*, y el indígena molesta, ser muxe es una identidad genérica.

No muy lejos, en el Valle de México, la imponente Ciudad de México (anteriormente Distrito Federal) alberga entre sus colonias del norte al artista que con su cámara “ha logrado abarcar diversas áreas en el mundo fotográfico con la

firme intención de convertirse en un fotógrafo con un estilo propio que lo diferencie y destaque de los demás.”¹ Se trata de Víctor Ayala, asignado biológicamente varón y educado como tal, y en proceso de identificación con el género femenino. Desde hace un tiempo, en un proyecto fotográfico que recoge un sector muy personal, inicia el registro de sus primeros pasos en este camino de deconstrucción patriarcal y de identificación genérica. Con todo lo que esto implica, en términos de aprendizaje del lenguaje, de diversidad sexual, de identidad, en un entorno hostil como el de la sociedad mexicana.

Son dos realidades, una colectiva y otra individual. La primera me da contexto cultural, presenta un entramado social en el que se construyen normas de género y naturalizan/aceptan formas de identificación; a la vez que es sostén para la segunda, más personal y singularmente subjetiva, y que es mi punto de partida para esta investigación. La misma se centrará en la expresión de género a través del artista Víctor Ayala y su producción fotográfica, valorando las dimensiones de identidad, transgénero, etnia, indígena, muxicidad, y la celebración misma de la diversidad. Y señalando la representación/ocultamiento/invisibilización en la Historia del Arte de los cuerpos y relatos que no son parte de la norma y el discurso hegemónico dominante.

La producción fotográfica de Víctor Ayala es mi excusa para adentrarme en un terreno en el que tengo más preguntas que respuestas. Y estoy segura que él también. Si bien la idea no es andar el camino los dos juntos, tenemos y encontramos momentos e instancias del recorrido en donde somos apoyo mutuo uno del otro, y finalmente compartimos el viaje.

En principio quiero señalar que con Víctor me une una inmensa y profunda amistad que nació en mis años en México, y que es desde el primer lugar que me acerco y encaro este trabajo, desde el afecto; que todo el cuidado que tengo e intento tener en el uso “correcto/adecuado/atinado” de mis palabras está propiciado por este amor.

Su obra, a la que refiero en este trabajo, y para el mismo, es un registro fotográfico realizado entre los años 2016 y 2021, de fragmentos corporales con elementos,

¹ Víctor Ayala - Info(victorayalastudio.com)

accesorios y ropas asociados, destinados y establecidos como femeninos. Estas fotografías son publicadas en sus redes sociales, durante estos mismos años y de manera pública. Jugando con mostrar el qué pero no el quién, en el sentido convencional, con las licencias que da el ser artista, provoca mostrando aspectos socialmente considerados femeninos en rasgos que de a poco empiezan a verse como pertenecientes a un varón; empieza a asomar “el modelo” de la fotografía. Inicialmente son sólo fragmentos, el todo es para la intimidad, no se hace público. Porque ese todo es él mismo. Y es una intimidad en conflicto interno, que sobrepasa a la persona, pero permite al artista “jugar”, al igual que un actor, a ser por un rato alguien que no es, o sí es pero **no puede** serlo cotidianamente. Víctor Ayala no está siendo el artista mostrando sus producciones, Víctor Ayala está mostrándose él como desea realmente ser. Por lo mismo exhibe estas fotografías sin ningún tipo de cuidado estético, en sus propias palabras “no cuida las tomas, la composición o el encuadre, no las corrige”, y las comparte en sus redes para ver qué pasa.

Y con ese “no puede” refiero a la dificultad que enfrenta al ser leído como varón heterosexual mexicano. Pero también desde las ausencias y los silencios desde el Arte. Porque si bien desde los 2000 a la fecha hay un movimiento importante de visibilización del colectivo trans y de las manifestaciones de género (de géneros cuestionadores de la heterocisnormatividad), previo a este tiempo, la Historia no ha dado los espacios para incluir artísticamente en sus terrenos a estos cuerpos, ni en sus escenarios de exposición/narración. Los modos de nombrar de la Historia del Arte, de categorizar/clasificar, han estado ligados a la visión euro occidental de colonialismo al menos hasta la década del '70 -y todavía hoy resuena la problematización por el predominio cisheteronormado-, reproduciendo modelos racistas, patriarcales, eurocéntricos y religiosos, con valores moralistas, y con mayor fuerza/presión en/sobre América Latina.

Por lo tanto es propicio y necesario realizar una reflexión en torno a la representación y a las imágenes que encarnan la manifestación de género que no responde al estereotipo normado, ¿cómo ha sido representada?, ¿qué rasgos se han priorizado para expresar?, y ofrecer nuevos discursos de lectura y relectura en

clave de género de aquellas representaciones artísticas que la Historia del Arte ha abordado de formas diferentes/erróneas/acordes a tiempos y parámetros determinados.

A partir de aquí entonces encuentro varias cuestiones, premisas e ideas conductoras de la investigación para la tesis:

- Una primera distinción entre vestirse con ropa de mujer y vestirse como mujer. Ropa asignada “de mujer”, “para mujer”, cuestionando la construcción de este estereotipo de la femeneidad también.
- La ausencia/escasez (propia) de palabras, de vocabulario, de información respecto al género y la diversidad.
- Las personas muxes como representación de lucha colectiva, que además es población indígena, entonces es también construcción desde la etnia. La muxicidad como contexto para acompañar/abordar/enfrentar las nociones/condiciones de *varón* y *mexicano*.
- La fotografía como dispositivo para el decir. Herramienta para registrar la construcción de una identidad y la expresión de la misma. Deconstrucción y construcción de sus marcos de análisis.
- La problematización de todo esto pero en el campo específico: ¿cómo nombrar, cómo decir, dónde ubicar, desde otros modos de inclusión/exclusión de la Historia del Arte visual?, ¿cómo han sido representadas en el Arte las manifestaciones de género que han sido silenciadas por la heteronormatividad?, ¿y cómo han sido registradas/nombradas/incluidas/visibilizadas por y desde la Historia del Arte?
- La cuestión epocal donde todas estas intersecciones confluyen: ¿es desde el arte contemporáneo posible abordar la problematización en torno a las manifestaciones de género hegemónicas?

Entonces, en un país como es la República Mexicana, en donde predomina la figura hegemónica del macho y la exacerbación del *machote*, donde la mujer es desechada (son asesinadas 10 mujeres y niñas al día) pero se la venera por su maternidad y es entonces enaltecida si “sacó adelante a sus hijos sola”, y la forma

de honrarla es manifestando esta idolatría con la celebración del “*Día de las Madres*” como una fecha inmensamente importante, donde al indígena se le dice “*indito*”, y *naco* a aquel sin status económico, ¿cómo en un contexto tal se construye una identidad de género?, y ¿cómo el arte contemporáneo puede desilenciar y visibilizar las construcciones de identidades en este contexto hegemónico, colonizador, patriarcal y cisgénero?

Es por esto que mi búsqueda apunta a pensar y reflexionar desde el campo de la historia de las artes visuales: ¿cuál es el rol/trabajo/función/responsabilidad del arte aquí?, ¿de qué manera con este contexto es posible posicionarse por fuera de lo binario?, ¿cómo se construye una feminidad en un país con estas figuras dominantes?, ¿qué puede implicar sacarle la mayúscula a la disciplina académica?, finalmente, ¿cómo se construye una masculinidad? Y sin morir en el intento.

Para abordar este trabajo me propongo articular las conversaciones que he mantenido con Víctor, respecto a su transición e identificación de género y su respectiva manifestación (todas ellas virtuales, dado que vivo hoy en España y además nos ha atravesado una pandemia), con entrevistas recogidas en Internet a activistas muxes (como es el caso de una de las voceras más importantes, Amaranta López Regalado) con artículos y videos que recogen/rescatan/aportan otras perspectivas de género.

Tomaré las voces muxes del documental de Alejandra Islas “**Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro**”, porque son primera persona de esta colectiva.

Acompañaré/reforzaré el marco teórico con libros de Judith Butler, porque es una voz con fuerza en los aportes al campo del feminismo, una de las teóricas fundacionales de la teoría queer, y me ha resultado muy esclarecedora al momento de abordar esta investigación. En sus obras se pregunta acerca de la formación de la identidad, sugiere que el género se construye por la acción y el habla, por el comportamiento en el que las disposiciones y rasgos del género se exhiben y actúan. En su libro **El género en disputa (1990)** plantea el hecho de

que tanto el género como el sexo son construcciones que se dan en un espacio, tiempo y entorno social concretos.

Un gran aporte es el catálogo de la exposición TRANS*, del Museo de América, de España, ya que su iniciativa responde a la actividad esencial de creación de identidades, haciendo foco en el colectivo trans, entendiendo que es función del museo, y de este museo, el fomentar, participar e integrar.²

Dado que mi especificidad académica es la historia de las artes visuales, y que en la búsqueda de material bibliográfico para abordar el tema me hallé frente a un escaso despliegue de escritura sobre el mismo, orientaré predominantemente un texto que considero apropiado y de apoyo para esta trama: **“Los cuerpos que no de la Historia del Arte”**, de Noel Correbo. Porque aborda con otra perspectiva de género esta exclusión/silenciamiento de identidades que empiezo a presentar y a cuestionar, y porque su propuesta es activa, crítica, habla en voz alta.

Y como primo las voces por el interés en focalizar en la identidad, hay dos voces que quiero preservar: **la de Víctor Ayala, que es su voz en primera persona, y la mía, mi propia voz**. La de Víctor porque es el protagonista de mi estudio, es “la voz cantante”, toda su transición está compartida desde su relato, que de principio a final -desde que escribí la primera línea hasta el cierre de este trabajo- va a ir justamente transitando por distintas instancias de su proceso, desde la distinción de “me visto con ropa de mujer y no como mujer”, hasta la declaración actual de “I’m trans”.

Y mi voz, mi propia voz como mujer y migrante. Como artista. Con mis intereses, mis dificultades, mi afecto, mi cuidado. Porque yo también voy mutando, y yo también habito un cuerpo. Y yo también formo parte del hacer de la Historia de las artes visuales, incluso de proponer volver a narrarla.

² Y por qué no también hablar de responsabilidad desde estas instituciones en reproducir o no los relatos dominantes, pues existe una deuda muy grande desde los espacios hegemónicos del arte con respecto a la manifestación de géneros no hegemónicos, de identidades desmarcadas de la norma visible. Actualmente, se están queriendo subsanar desde otras iniciativas museísticas y estrategias discursivas, como el caso del Museo del Prado, que releendo su colección presenta nuevamente sus obras pero ahora desde otra clave, bajo el formato de exhibición temporal. Y creo que elige este formato porque a pesar del gran paso, no está aún listo para ofrecer esta lectura, este compromiso, de forma permanente, en una sala de exhibición permanente.

M

de México, de masculinidades, de macho, de muxes.

México es un país que entra por la nariz y por los ojos, la vista y el olfato dominan no sólo la primera impresión sino todas las siguientes. Y es a la primera: o lo amas o lo dejas. Y amarlo tiene sus cosas.

En el medio del olor a tacos de pastor, a tortillas recién hechas, a chile, a chocolate, a bolillos, también está el oído poniendo contexto. Es una marea y un mundo de sonidos, que entre medio de tantos algunos se hacen oír con sus clásicos y tradicionales llamados, el vendedor de gas: “el gaaaas”; detrás del sonido fuerte de su claxon, el del agua: “aaaguaaa”; el recolector de basura que se anuncia con campanas, el ropaviejero, los tamales oaxaqueños, los camotes, el pan. Coronando, el infaltable organillero, las bocinas, y el tráfico.

México, la puerta de entrada a/de Latinoamérica, el choque de culturas de distintos tiempos, la imponente Catedral Metropolitana junto a los restos arqueológicos de la gran Tenochtitlán, frente al Palacio Nacional con murales de Diego Rivera.

Arquitectura de distintas épocas, fachadas de colores vivos, tejidos, mercados, música, bullicio de vidas, altares de muertos, dioses antiguos, tehuanas, adelitas, la virgen de Guadalupe. México mágico, fusión de fantasía y realidad, geográfica, cultural, que sedujo y seduce a artistas y visitantes constantes. Realismo mágico. Cómo no seduciría a André Breton, si México es vital y visualmente surrealista. Pero hay otra cara en esta exquisita moneda.

Desde su pasado colonial la República Mexicana se caracteriza por una gran brecha económica, social y cultural, dando lugar a un crecimiento irrefrenable de marginados desposeídos de saber y de tener, a la falta de accesos, sanitarios y

educacionales, con mala calidad para aquellos que sí acceden, a la exclusión, a la migración. Y más doloroso aún, la exclusión a través del racismo, la homofobia, el homofobia, la discriminación étnica y de género, el patriarcado.

En México actualmente mueren 11 mujeres al día, el 95% de los casos quedan impunes, y 1 de cada 10 mujeres denuncia.

La contradicción de adorar a una figura femenina, la Virgen de Guadalupe.

Mientras Ciudad Juárez se llena de cruces rosas.

Uno de los asuntos sustanciales de la cultura mexicana que acuna esta brecha son sus estereotipos. No es lo mismo ser mujer que ser mujer indígena, “prieta” y pobre; no es lo mismo ser varón que ser varón indígena, prieto y pobre. ¡Y mucho menos ser gay!

De manera histórica México ha creado una identidad colectiva referida a la idea de ser un “país de machos”.

El sociólogo y escritor Didier Machillot sostiene que los estereotipos aluden a las “creencias que conciernen a las clases de individuos, de grupos o de objetos que son preconcebidos; es decir, que no provienen de una nueva apreciación de cada fenómeno, sino de hábitos de juicio y de expectativas de rutina” (Machillot, 2013:17).

De alguna manera generalizan nuestro conocimiento sobre el mundo, a través de estas imágenes típicas que representan, que reúnen información compactada, abstraída de la realidad, pero que aun así constituyen un espejo de reconocimiento. El estereotipo es un fenómeno lingüístico de identificación y de categorización, social, cultural, simbólico, psicológico, geográfico e histórico (Machillot, 2013).

Estereotipos que son heteroestereotipos. Y que establecen identidades y construyen estructuras que promueven la desigualdad, la injusticia, la discriminación, la dominación, y más.

Para Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934), como cita Machillot, al ser México una “nación reciente” tiene complejo de inferioridad, y la

tabla de salvación para el mexicano es la virilidad. Este vacío lo llena con el valor del macho. Octavio Paz cambiaría este término de inferioridad por el de soledad. Entonces a partir de aquí, todos los discursos sobre masculinidad mexicana estarían dominados por *macho* y *machismo*. Esto hasta los años 1980/1990 cuando estos predecesores de la construcción identitaria mexicana empiezan a ser cuestionados y refutados.³

Según Machillot, el término macho surge durante la Revolución Mexicana, y la literatura y el cine nacionalistas fomentaron su uso e influencia, y pusieron en escena otra construcción de masculinidad: “*el charro*”. Esta es la figura del jinete, macho, valiente, por supuesto seductor, y claramente patriótico. Sin duda alguna lo será, mientras cumpla estos requisitos.



³ Es importante tener en cuenta que quienes han sentado estas bases teóricas de la mexicanidad son autores de un tiempo y una escuela muy nacionalista con poca, o no la suficiente, investigación empírica, que han influido las producciones posteriores, y han sido sus voces muy oídas y valoradas. Esto nos lo hace saber Didier Machillot, confirmando de esta manera la construcción y enunciación desde la voz dominante de un varón cis, hetero y burgués.



Afiches de películas mexicanas. Autores desconocidos.

Cartel "No basta ser charro" podría ser de Josep Renau, 1945

"Ser charro es ser mexicano", 1987

El estereotipo del macho en la esencia de la mexicanidad fue adquiriendo otras cualidades para su construcción, como la disposición al sacrificio por la nación y la virilidad, siempre alrededor de un código de honor.

De esta manera México se convierte en un país de (los) valientes, rudos, broncos, es decir: machos.

Entonces, todos los hombres deben ser machos. ¿Todos los hombres deben ser machos? ¿Y los que no se identifican con esta figura? Los carentes de estas cualidades de pertenencia al estereotipo de macho -siguiendo esta línea de lectura- son los que no defienden su nación, son "afrancesados", son traidores, son afeminados. No son machos, son su opuesto. Son homosexuales. Potenciando así el homodio.

Porque claro, son estereotipos masculinos mexicanos que forjan la identidad de los mexicanos mismos, socializando y generalizando absolutamente toda subjetividad en función de sus tipos raciales, su clase social, y demás. Es decir que esta identidad está construida por un mundo unánimemente masculino, entendida en estos términos la masculinidad como la construcción desde el

macho, y del cual no es parte la mujer -y todo lo vinculante al universo estipulado como femenino- quedando fuera de esta construcción de mexicanidad, que vive y padece. Es recién en los años 70, de la mano de las relecturas históricas potenciadas por otra ola del feminismo, que estos estereotipos masculinos serán considerados estereotipos de género, y también serán visibilizados para desarmarlos.

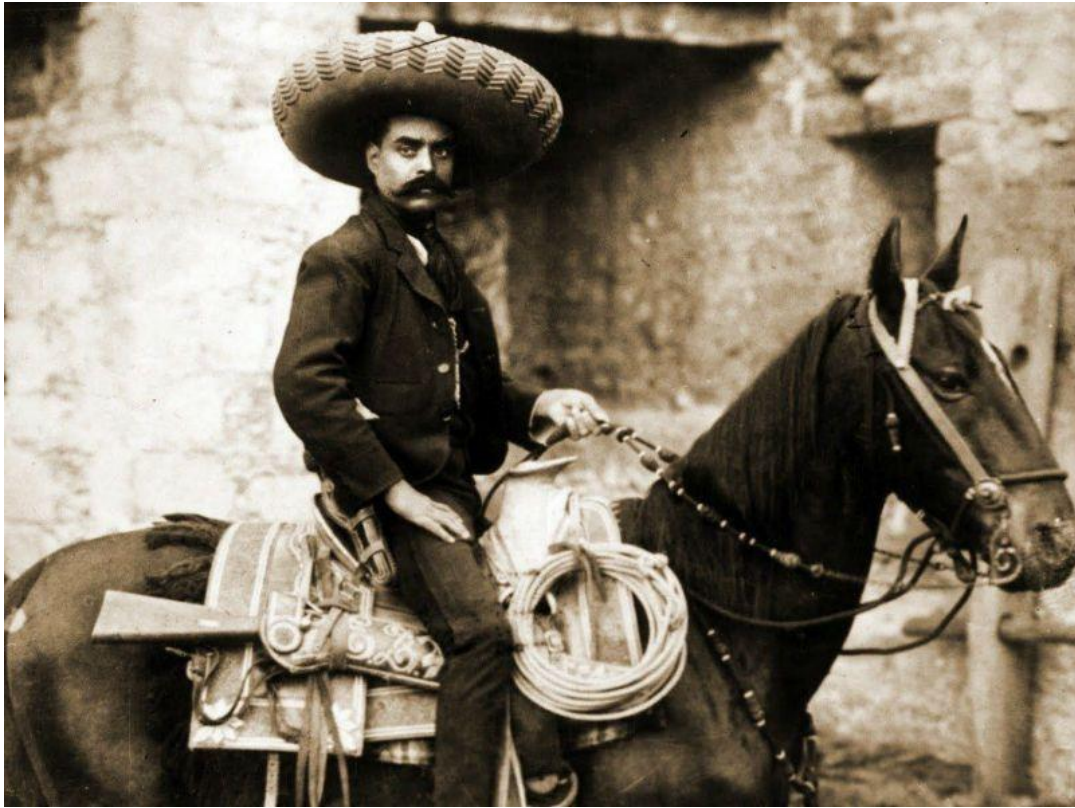
Esta construcción de estereotipos aborda las masculinidades con el machismo establecido como fachada para compensar la debilidad. Bajo el rubro de masculinidad se integra un conjunto de comportamientos, actitudes y habilidades exhibidas por ciertos grupos de hombres, que los diferencia de las mujeres, y que estaría esta masculinidad construida por estereotipos y normas sobre lo que son y deben ser los hombres (Clatterbaugh, 1998, en Machillot, 2013).

Entonces si la masculinidad se construye a partir de estas condiciones, implica que aquellos que usan su cuerpo en prácticas por fuera de estos cánones son marginados de los privilegios de la tribu heterosexista (Machillot, 2013).

El arte y el desarrollo cultural mexicano estuvieron durante el siglo 20 ligados al movimiento de la Revolución mexicana. Gran parte de las obras producidas durante la posrevolución se centraron en los protagonistas y sus logros, enalteciendo figuras nacionalistas salvadoras del país, caudillos, campesinos, intelectuales, políticos.

Todos héroes heterosexuales.

Como única expresión de masculinidad, el ideal masculino asociado al estereotipo de macho revolucionario convierte a Emiliano Zapata, el héroe nacional y popular por supremacía, en la personificación de las virtudes masculinas, condensadas todas ellas en su figura. Es el ideal de masculinidad hegemónica.

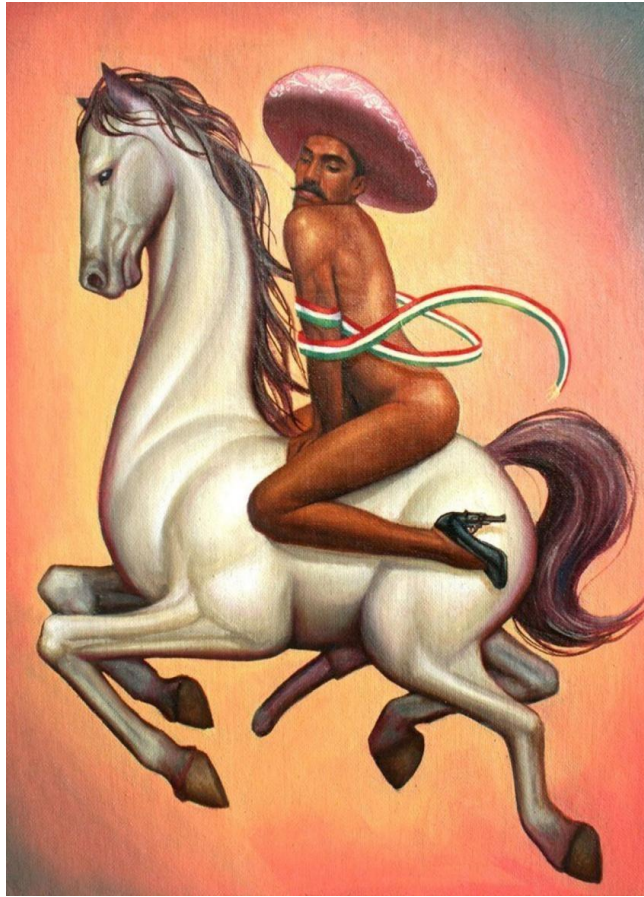


Emiliano Zapata a caballo, fotografía de Agustín Víctor Casasola, 1915

En un intento de desnacionalizar el cuerpo, esta imagen referente del machismo mexicano empieza a ser cuestionada en los últimos años, y repensada como un símbolo de resistencia de otros grupos sociales de lucha; interpelada para ser un ícono que reivindique deseos e identidades que reclaman y merecen su lugar en la historia.

En el año 2019 se llevó a cabo en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México una exposición colectiva sobre el caudillo Emiliano Zapata. Y una pintura, de las más de cien expuestas, resultó, y todavía hoy, extremadamente controversial.

Se trata de **“La Revolución”**, de Fabián Cháirez. La misma representa a un Zapata desnudo, con sombrero de charro color rosa y tacones que hacen de revólveres, y un lazo de la bandera mexicana a su alrededor, montado sensualmente en un caballo blanco que tiene una erección.



'La Revolución', óleo sobre tela de Fabián Cháirez, 2014

Esta obra que escandaliza a los seguidores y descendientes de Emiliano Zapata, y a otros tantos más, es una obra que incomoda, porque es un intento -a través de ciertos atributos asociados a la feminización- de “feminizar” al macho revolucionario, de deconstruir paradigmas de masculinidad y promover la aceptación de la diversidad sexual. Es pensar al héroe como un objeto de deseo homoerótico, es visibilizar lo queer y lo asociado culturalmente a lo femenino, y quitarles el valor negativo a esa posible conjunción/mezcla/convergencia no binaria.

El arte debe operar como un espacio de visibilización en donde presentar otras masculinades, otras identidades, porque ¿qué imágenes representan a quienes no se hallan en el referente de masculinidad establecido, de masculinidad hegemónica, y de heteronormatividad? El arte debe presentar, porque el arte visibiliza. Y si es visible, es vivible.

Estas voces deben ser oídas, porque fuera del modelo hegemónico, se construyen y se visibilizan en México otras masculinidades, otras realidades, otras identidades, otras voces.

Juchitán de Zaragoza. Juchitán de las flores, Ixtaxochitlán, para los náhuatl. Juchitán de San Vicente para los católicos. Juchitán de las locas para algunos. Muxetlán para otros. Y para los gringos y foráneos, Juchitán, the Queer Paradise. (Islas Caro, A., 2005)

Juchitán tiene pobreza, analfabetismo, es núcleo de poblaciones originarias, pero alejada de la globalización conserva valores culturales y sociales no hegemónicos. Aquí, en esta región del Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, se encuentra la comunidad muxe, “que de acuerdo a la tradición cultural indígena zapoteca son biológicamente varones que eligen y construyen una identidad de género femenina” (Cacopardo, A., 2014).

Su registro, según cronistas, data desde el siglo 16, y ya desde los orígenes zapotecas se considera tercer sexo, resistiendo el período colonial en donde se impone la heteronormatividad. El zapoteco es un pueblo con profundo orgullo étnico y con resistencia cultural a los flujos globalizadores (Gómez Suárez, A. & Gutiérrez Chong, N., 2020:119).

El muxe es zapoteca, y es importante reparar en su cultura para visibilizar su fuerte componente de identidad étnica, porque ser muxes es abordar/visibilizar las dimensiones de identidad y de indígena, también de lengua.

La identidad étnica refiere a los elementos colectivos compartidos, y aún si la etnia es una minoría a nivel nacional, es un elemento cohesionador. Como la lengua. En la lengua zapoteca no existe el género, los sustantivos y sus modificadores sirven para designar femenino, masculino y neutro. Su sistema de reglas simplifica la concordancia. El artículo “*t*” opera tanto para hombre como para mujer. Hablar zapoteco les permite mantener vigente la construcción simbólica étnica de género. “*Muxe gunaa*” transición a mujer, “*muxe nguuiu*”⁴, a hombre.

⁴ Las personas nguuiu, se consideran mujeres que no reniegan de su identidad femenina pero que adoptan una performatividad masculina y desarrollan tareas tradicionalmente masculinizadas (Gómez Suárez, A. & Gutiérrez Chong, N., 2020:121).

Muxe es una denominación regional, y estas sus figuras etnoidentitarias transbinarias institucionalizadas. Pero después de todo un muxe quiere ser un muxe. Porque ser muxe es una identidad genérica. No es una orientación sexual, no es hombre o mujer, “los muxes nunca se han visto obligados a preguntarse si son más hombre o más mujer” (Luka Avedaño, artista muxe).

Estas son sus voces:

“Por la defensa de nuestra lengua, nosotros no nos ponemos otro nombre (gay, travesti, transexual), al decir muxe va implicado todo, sabemos que es transgénero. Nosotros somos muxes, y hemos trabajado mucho para que el término no sea peyorativo. No me siento mujer ni tampoco quiero ser mujer, no soy hombre, no soy mujer, soy muxe” (Cázares Garrido, I., Vásquez García, A. & Urbiola Solís, A., 2017:516).



Retrato de Felina. Crédito Miho Haguino, 2016

“Hécate no siempre fue mi nombre. Es un lujo que tenemos las muxes: cambiar nuestro nombre asignado al nacer por otro con el que nos sentimos más identificadas. No me gusta hablar sobre cuál era el nombre que mi madre me puso

cuando nací pues no me representa. No recuerdo haber sido nunca otra cosa que una muxe.

Quien nos conoce, quien conoce a la sociedad en la que vivo, sabrá que el destino de una muxe no suele ser estudiar y tener una vida mejor. Ser muxe significa ser aceptada por tu familia, tu vecindario y tus amistades. Significa haber nacido como lo que socialmente llamamos un hombre, pero identificarte con todo lo femenino: en el vestir, en la forma de comportarse y de relacionarse.⁵



Espejito. Nelson Morales, 2019

“Ser muxe es una dualidad. Llevamos el rol dependiendo de las circunstancias, puede ser que en ocasiones sea como un hombre y en otras ocasiones como una mujer” (Enrique Godínez Gutiérrez, muxe).

Algunas de estas circunstancias son parte de la política patriarcal, en donde es posible vestirse como muxe pero no acceder a un cargo público, o un trabajo por fuera de los oficios que están destinados para muxe.⁶

Tradicionalmente el género se expresa/construye en esquemas binarios hombre/mujer, correspondiendo con esferas de acción determinadas socialmente. La pública hombre, la privada mujer, donde no se contempla la posibilidad de una

⁵ Las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro. Autora: Edea. (s.f).

⁶ (Tras) vestirse como muxe es vestirse con el traje tradicional de la mujer juchiteca, huipil bordado, con enagua y trenzas en el cabello.

sociedad con tres géneros (Costa, 2006, Gómez, 2010).⁷ Por eso tan vital el valor de la comunidad y la colectividad. La identidad es colectiva: (es) la muxeidad.

Nos cuenta la voz de Amaranta Gómez Regalado, activista y antropóloga social juchiteca muxe, que en Juchitán la aceptación -el proceso de aceptación de una persona muxe- pasa por la visión colectiva. Hay lugar para los muxes entre los muxes, porque no todo es un ideal ni el paraíso en la muxeidad, porque fuera del mundo zapoteco deja de ser comprendido y su identidad se ve limitada. Por lo tanto, la expresión de género como muxe va aunada al derecho a la identidad comunitaria.

En la década de 1970 se funda la asociación civil sin fines de lucro “**Las auténticas intrépidas buscadoras de peligro**”, orientada a la lucha de los derechos de los homosexuales y un espacio seguro para todas aquellas mujeres no normativas. En/con este espacio han ganado, entre otras cosas, el poder de ir por las calles, a las fiestas, y a los eventos públicos vestidos con la ropa de muxe. Es decir, pudiendo retomar la vestimenta de enagua y huipil, de las mujeres juchitecas, como vestimenta cotidiana y festiva.

Esto es parte también del proceso de rescate cultural por la identidad de la palabra muxe, por su valor social y cultural. “Los(as) juchitecos(as) tenemos la vocación de zapotecoizar las cosas que vienen de afuera, de vivir el momento moderno sin perder nuestras costumbres y raíces” (Gómez Regalado, A. En Flores Martos, 2010:23). Zapotecoizar es apropiarse del mundo externo.

Ser muxe es un logro de una lucha colectiva, de identidad colectiva, social y cultural. Entonces la muxeidad es un respaldo para garantizar las luchas colectivas, y es también un canal para la expresión, la manifestación identitaria, de género, y artística; porque es a través del arte que personas muxes logran visibilizar todo un conjunto de representaciones artísticas que las pone en escena. Una lucha colectiva que no debería haber existido si la colonia no siguiese haciendo estragos con las culturas históricas americanas; un relato de lucha que

⁷ En Cázares Garrido, I., Vásquez García, A. & Urbiola Solís, A. Expresión y trabajo de los muxes del Istmo de Tehuantepec, en Juchitán de Zaragoza, México. (2017: 508)

tampoco la historia de las artes visuales debería tener que nombrar así si no hubiese sido por su cisheteronorma constitutiva, por esa misma voz hegemónica.



*Lukas Avendaño.
Crédito fotográfico: Mario Patiño, 2016*

Lukas Avendaño es un artista y antropólogo muxe que a través de la danza y la poesía explora la identidad sexual, de género y étnica desde la muxeidad, presentando y entendiendo la muxeidad como un “hecho social total”.

Su obra es una intervención performática queer con la que busca perturbar lo que llama el “archivo de mexicanidad”, es decir las representaciones nacionalistas, patriarcales y heterosexistas de lo establecido como “lo mexicano” (Stambaugh, A.P. 2014:31). Resalta la importancia de deconstruir la identidad nacional heteronormativa, y de corporizar una realidad social invisibilizada, como la de la diversidad sexual indígena. Y sentencia que el arte debe ser parte de esta des/construcción.



*Lukas Avendaño.
Crédito fotográfico: Mario Patiño, 2016*

“**La bruja de Texcoco**” manifiesta la importancia de la representación de las disidencias sexo-genéricas en todos los espacios. Artista multifacética, *La Bruja*, asignada hombre al nacer, elige presentarse en los escenarios bajo la inspiración de las feminidades y transfeminidades de México, como las Muxes de Oaxaca. Su proyecto musical y de performance nace de rechazar la masculinidad en la música mexicana, apropiándose de ella y desarrollándola, cargada de extravagancias, huipiles, máscaras y lentejuelas, la presenta en performances. Su arte es de resistencia, hacia los odios que en México elevan los índices de feminicidios y transfeminicidios (Riestra, 2021).

La artista se disocia entre La Bruja y Octavio, su nombre asignado al nacer. Octavio es quien enfrenta las situaciones que no son agradables, los problemas feos; Octavio es parte del sistema, es el que trabaja, es el que paga la renta. Trabaja para La Bruja, porque La Bruja manda. Es la que disfruta lo que Octavio trae; La Bruja es para los amigos, los logros, la fiesta. Y el intento está en integrarlos, es una fusión. (Documental “La Bruja de Texcoco”, 2018).



La bruja de Texcoco

Foto cortesía del artista para CreadoresCriollos www.cartelurbano.com, 2020

Jaime Antonio Ferreira, **Puki**, que en purépecha significa *puma*, es un artista michoacán, hacedor de arte popular. Desde sus 17 años teje rebozos con telar de cintura, y con ellos expresa sus inquietudes en torno a la sexualidad y expresión de género.

A través de su producción rescata técnicas purépechas, creando piezas con/en las que sublima emociones, circunstancias y discursos que atraviesan su existencia como parte de una minoría sexual en contexto de discriminación y odio normalizado.

Sus rebozos con letras siguen la tradición michoacana y entrecruzan temas de discriminación y estigma social. Con su obra manifiesta la indumentaria como segunda piel, que vulnera o protege. Puki se reapropia de las injurias con la intención de desmovilizar el odio y potenciar discursos que reivindiquen al colectivo LGBTIQ+. Lucha contra los estigmas de género (Twitter de la Secretaría de Cultura de México, 02 de junio de 2021).



Puki, rebozo "Pinche sidoso". Fotografía Fabián Martínez, 2021



*"Rebozo joto", 2020
Jaime Antonio Ferreira "Puki"*



de género, de gadxé, de gay.

El género, dice Judith Butler, es el mecanismo a través del cual se produce y naturaliza el binarismo de género masculino/femenino, pero la estructura misma del mecanismo ofrece espacios para deconstruir y desnaturalizar los términos. Porque tanto estos como las identidades sexuales y las orientaciones sexuales no están esencialmente inscriptas en la naturaleza biológica humana.

Por lo tanto podemos pensar el género como una construcción cultural en donde no existen roles naturales para mujer y hombre sino que éstos son producto de una educación determinada, un aprendizaje cultural y de un tipo hegemónico de socialización de las (nuestras) subjetividades.

Deconstruir, *deshacer el género*, sería desplazarlo más allá del género naturalizado, apropiarse de él y socavar su estructura.

Enunciar que alguien es hombre o mujer, incluso antes del nacer, señala una serie de normas sobre relaciones, identificaciones, deseos, intereses, gustos, maneras de hablar, de vestir, de vincularse, lo que llevaría a la construcción del cuerpo según las normas de género dominantes.

Continuando con Butler, la norma es el estándar implícito de la normalización en las prácticas sociales (2006:69), es una forma de producir un estándar común. Y es a través del género donde se produce y normaliza lo masculino y lo femenino, junto con las formas intersticiales hormonales, cromosómicas, síquicas y performativas que el género asume (2006:70). Pero a su vez puede también ser el aparato en donde se deconstruyen y desnaturalizan estos términos -como dice más arriba- porque después de todo, es el propio comportamiento el que crea el género. Actuamos, hablamos, nos vestimos de maneras que forman una impresión de ser un hombre o ser una mujer (Butler).

Esto es lo que hace para Butler que el género sea performativo, el hecho de producir constantemente una puesta en escena, de una repetición cotidiana de las normas de género que nos dicen cómo ser hombre o cómo ser mujer, o no serlo. Porque esa “impresión” es una forma de vida donde inscribimos hasta corporalmente cada acto, como el comer, amar, copular. *Así follan/bailan las mujeres, así hablan/beben los hombres.*

Y es aquí donde aparecen estos *cuerpos que importan*, que son estos y aquellos cuerpos que son finalmente reconocibles. Los visibles.

Pensar en esta lógica del binarismo de género no sólo supone la heteronormatividad, sino que deja afuera a quienes no viven en esta norma: la mujer tiene comportamiento femenino, el hombre masculino, y el deseo está en el sexo opuesto.

No sólo quedan por fuera, sino que no son reconocidos, y por ende tampoco lo son sus cuerpos. No son leídos, representados, deseados, vividos como posibilidad.

Frente a la pregunta que plantea Judith Butler “¿cómo pueden ser reconocidos estos cuerpos?”, me pregunto ¿cómo han sido reconocidos en el arte?, y ¿qué lugar ocupan ante esta invisibilización y des-reconocimiento?

Ocupan el lugar del gadxé, de lo diferente, lo distinto. Lo raro. Lo que no puede verse, oírse, tocarse, por lo tanto lo que aparentemente no se puede vivir.

Víctor Hugo Ayala Páez nació en el norte de la caótica Ciudad de México, el 20 de mayo de 1978. Desde pequeño supo que sus gustos e inquietudes no eran como las de otros niños varones. Él sabe decir que siempre fue desde lo visual que entendía esta percepción sobre sí mismo.

Se reconoce -con 5 ó 6 años- atraído por unos zapatos sobre los que su padre le hace saber que son de niña. Esa mirada paterna le queda clara. En la escuela primaria los zapatos siguen siendo el atractivo, y se potencia hasta la adolescencia y la adultez.

Tiene el recuerdo muy nítido del regaño de una maestra hacia los niños varones, que a modo de castigo, les ponía un moño de papel en su cabeza. A Víctor le gustaba cómo se veía.

En la escuela secundaria le gustaban las calcetas (medias) con “mini tutú” que usaban sus compañeras, los varones llevaban los calcetines enrollados, y de esta manera, asociado a los niños puede disimular el placer de usar las medias como las chicas. La falda del uniforme de sus compañeras también le atraía, las tablas, los cuadros de la tela, le gustaba de una forma diferente a los demás varones, le gustaban las faldas para él, para utilizarlas él.

Es aquí, en este tiempo adolescente, cuando inicia, lo que él refiere, la etapa difícil. Lo llaman hermafrodita. El padre le dice “marica” por ponerse un arete. Se compra a escondidas zapatos de mujer, unos stiletos negros de charol, son bonitos y sexis. Los usa cuando está en casa solo. Su madre los descubre, los ve. Víctor decide tirarlos.

Se siente en una doble vida. Por fuera, en la escuela, con la familia y amigos es *grunge*, un estilo estético sucio y desalineado. En la soledad, en la intimidad, la suya propia, vive una lucha interna, cargada de dudas y muchísima soledad, sin tener con quién hablar.

Encuentra que en las escuelas públicas hay diversidad, que es posible andar con aretes y accesorios, y cuando hace el pase de educación privada a pública empieza a hallar una cierta comodidad. Concorre a fiestas de disfraces y las ve como una oportunidad para disfrutar, usa senos de utilería, un disfraz de bruja, y desde el juego, la risa, la picardía y camaradería entre amigos que también se disfrazan de mujeres, reconoce una primera pista en las uñas postizas que complementan su personaje. Allí, en esas uñas, en esa admiración, ese placer, las dudas tienen palabras: “¿seré mujer?”. Víctor sabe que le *gustan ellas, los hombres no*, dice.

En ese tiempo decide dejar el trabajo que tenía en el servicio de correos para dedicarse a una pasión recientemente descubierta, la fotografía. Es el año 1998, y tiene 20 años. Esta primera decisión, absolutamente vital, pone en jaque sus vínculos familiares, principalmente con su padre. Víctor decide desafiar todo un

sistema familiar patriarcal y heteronormativo, al elegir abandonar la seguridad de un trabajo, masculino (es repartidor de cartas, cartero), heredado (el padre lo hace ingresar), solvente, fijo, con el que puede mantenerse y podría mantener a una familia en un futuro. “Un trabajo de hombres” por una profesión que no garantiza solvencia, y que además es supuestamente femenina. Los putos estudian arte, los maricas, los *jotos*. Esta fue la última vez que su padre le levantó la mano.

Pasaron cerca de veinte años para que Víctor pudiera mostrarse como deseaba hacerlo. Con sus parejas podía dar señales a través de juegos íntimos, escondido o excusado en juegos de roles eróticos. Pero para él era más.

Es luego de una ruptura con una novia cuando decide que “es hora de mostrarse”. Primero lo dice en terapia, luego lo dice en/con su arte.



Fotografía cortesía de Víctor Ayala, 2017

Víctor incursiona en la fotografía y descubre un mundo creativo inmenso, que le permite ser también el narrador de su propia vida. Entiende que su herramienta de trabajo, y a su vez de disfrute y placer, porque esto también lo define: Víctor es fotógrafo; entiende decía, es un dispositivo a través del cual le es posible canalizar su proceso de construcción y deconstrucción: su transición.

Inicia una selección a través de las redes sociales, un repertorio de fotografías de manos con uñas pintadas, como si fuera un muestrario de manicura, de piernas con medias de red, de fragmentos de un cuerpo que por sus accesorios parece asociarse a lo femenino.



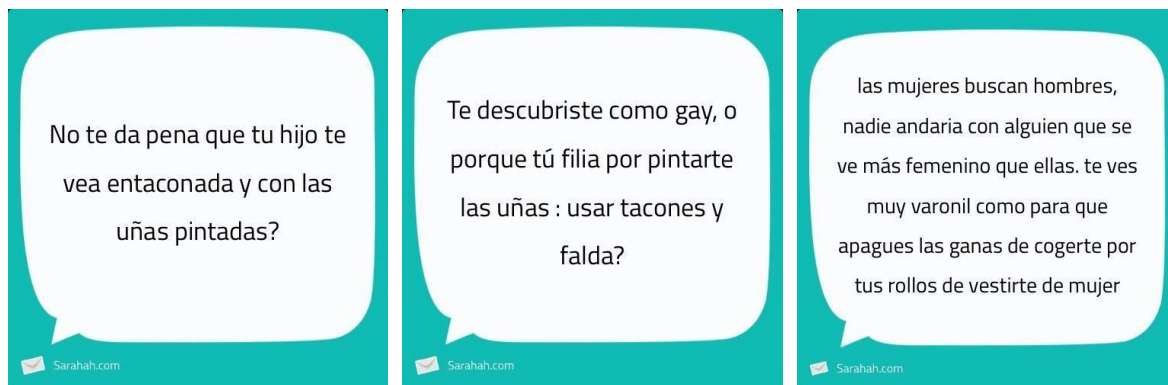
YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2017, Noviembre 28). *Fotografías de Instagram de Víctor Ayala*

A medida que publica más fotos cada vez hay más ropa y más accesorios, paulatinamente. Es un proceso. Pero empiezan a verse otros aspectos de este cuerpo, asoman indicios de ser un cuerpo masculino, el reconocido como de varón.



Víctor Ayala (2020 y 2017). *Fotografías cortesía de Víctor Ayala*

Su primera intención era ver qué pasaba al publicar las fotografías, una forma de provocar a través de ellas. Y lo que pasa es que Víctor empieza a sufrir muchas violencias cuando entienden que “es un hombre”, sólo recién cuando entienden que es el cuerpo de un hombre, y que ese hombre es él.



Algunos de los comentarios que Víctor recibió en sus redes sociales, 2017

Víctor entiende que publicar para el otro es para que haya un feedback, pero mejor es publicar para él mismo, y esto no es hacer privadas sus publicaciones, sino pensar en él en lugar de los espectadores. Es poder entonces permitirse pensarse a través de hacer públicos sus registros fotográficos. Es ver que no se trata de una representación o un mero disfraz, se trata de “aceptación, y propia”. No es un fetiche, no es disforia, quizás piensa es “euforia de género”, pero lo cierto es que es su forma de decir SOY YO, y compartir ese yo.

En todas estas fotografías no hay un título, porque tampoco hay un título en él. Oscila entre lo femenino y masculino, sabe que no es gay, “*me gusta ser hombre, me gusta mi barba*”, “*me gusta tener pene*”. Cada imagen es una reafirmación, “*cada selfie es AQUÍ ESTOY*”.



Fotografía de Víctor Ayala, 2017



YOSOYVICTORAYALA.

[@yosoyvictorayala]. (2018, Septiembre 2).
Instagram de Víctor Ayala

Víctor cree que hay algo de morbo en el otro, y eso le genera rebeldía. Piensa en la Historia del traje, los tacones de Luis XIV, y en cómo hoy es condenatorio todo aquello asociado al mundo femenino cuando es parte de la vida de un varón. *La sociedad pesa, es una presión, y no enfrentar una incomodidad social, un problema, es demasiado trabajo*, dice Víctor. Para él la actitud es la forma de enfrentar el día a día, no siempre quiere mostrarse, no siempre es con esa intención que se pone alguna ropa o accesorio, porque no es para las fotografías nada más, es su vida, es la calle, el cotidiano, las publicaciones son sólo una forma de empezar. Y para ello debe mentalizarse cada vez que sale.

Tiene la presión de cubrir las expectativas del otro, “*¡defínete!*”, “*¿pero eres gay?*”, y más allá del si es heterosexual u homosexual, la pregunta que más resuena es si es hombre o mujer. Y él mismo dice que tiene todo en contra en México.



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2017, Octubre 27). *Instagram de Víctor Ayala*

No está encasillado en ningún lugar, no sabe si es *trans*, *queer*, se siente identificado en una transición. Judith Butler habla de **cross-gendered life**, una serie de complejas relaciones de vida intergenéricas, que puede implicar vestirse con ropa de otro género, u hormonas y cirugía, o como en la mayoría, una o más cosas de éstas (2006:120).

Desde que comenzamos las conversaciones con Víctor, tal como señalo en la introducción del trabajo, desde la primera línea hasta el hoy ha ido transitando varias etapas de su proceso. Lo que inició con la distinción “*me visto con ropa de mujer y no como mujer*”, y llegó a la declaración “*I’m trans*” en una publicación de su red social más utilizada, hoy es la decisión de implantes mamarios, a la que sobrevino la posibilidad de un aumento de senos a través de hormonas (de tratamiento hormonal). Lo cierto es que mientras se debate en cuál será el método, la decisión está tomada: tendrá tetas.

Pero no por esto, “*no por tener tetas seré Victoria*”. Es aquí en donde Víctor logra empoderarse, pensando que en algunas culturas tener dos sexos es mágico, que ser parte de un tercer sexo da un poder enorme, y que el encierro y el aislamiento que nos impuso el COVID en el año 2020, le hizo ver que **la vida es hoy**. Con sus 42 años de ese entonces, de ese año, se pregunta “*¿vivir sin vivir?*” ¡NO! Definitivamente no.

Ya no habrá más doble vida, *se acabaron las máscaras para vivir*, es su sentencia. *Por qué tienen que cuestionar al Víctor que conocen*, afirma. Se descubre inspirador para otros, se siente activista, y toma las redes sociales como un medio para apoyar al colectivo LGTBIQ+. Y a la fotografía para decir/se.

Y como productor visual, como hacedor, como artista, utiliza al arte como un canal para desnormalizar los estereotipos (hegemónicos dominantes) de la sexualidad, el género, la etnia y la identidad. Si inicialmente fue un recurso en el que podía esconderse, o con el cual podía ampararse, y entendiendo que él es algo más que un cuerpo, un sexo, un género, sabiéndose un artista revierte lo que el arte le dio, se apodera del arte, se apropia, y hace de estas imágenes, de esas fotografías, poderosas obras de arte, cargadas de infinita sensibilidad, información y estética.



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2017, Agosto 24). *Instagram de Víctor Ayala*

Retomando esa pregunta que quedó a lo lejos de Butler, de cómo pueden ser reconocidos los cuerpos que viven por fuera de lo binario, ella misma responde que a través del empoderamiento político de las minorías, y su visibilización. Tanto la masculinidad como la feminidad no son algo de nuestro interior, de nuestra naturaleza o de nuestra biología, sino que son un acto performativo que repetimos sucesivamente. Y con Víctor podemos decir que no ser ni una ni otra, también. Y en relación a las otras preguntas de cómo han sido reconocidos y qué lugar ocupan estos cuerpos en el arte, “la historia de las artes visuales en su relato sobre la representación de los cuerpos dejó por fuera identidades disidentes a la norma heteropatriarcal” (Correbo, 2019). Son los *cuerpos que no* porque el relato androcéntrico es el relato legitimado que excluye algunos cuerpos destacando otros, es el autorizado por la voz del varón, blanco, burgués, europeo y heterosexual. Desde esa posición social heteropatriarcal que decidió cuáles fueron los cuerpos dignos de representar y de ser vividos y cuáles no, es posible conectar con Butler: los *cuerpos que importan* y los *cuerpos que no*. Ambas autoras cuestionan lo instituido e instituyente de fabricar jerarquías, pues oprimen. Fisurando ese binomio trabaja Víctor, pues con el cuerpo nos presentamos como sujetos, el cuerpo nos da visibilidad, aun cuando la sociedad lo siga negando.



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2018, Septiembre 7) *Instagram de Víctor Ayala*

A

de arte, de adxé, de aceptación, de amor.

aceptación

Tener una confesión equivale a poseer palabras que eran retenidas durante algún tiempo (Butler, 2006:235). Sé que para Víctor fue absolutamente liberador confesarse, a la vez que aterrador, pero logró ejercer este acto de validación de sus (nuestros) derechos de pronunciarse (nos) y vivir como es (somos) y desea (mos). Porque finalmente *la verdad nos hace libres*. Y tanto es así que aquel hombre que no aceptaba la identidad de su hijo, hoy es un gran aliado.

La frase “una imagen vale más que mil palabras”, por esa intangible potencialidad de la imagen, es asertiva para este caso porque con sólo ver sus fotografías entendemos que hay un cuerpo en transición, pero sin embargo, después de todo, parecen necesarias las mil palabras, y esto es porque el otro -el espectador- las “demanda”. Pues este espectador no sólo está acostumbrado al relato cisheteronormado sino que está formado con este mismo, y como la Historia del arte visual lo ha reproducido, habilita su validación. Y justamente porque hemos socializado en ese entramado opresor es que se ha instalado el sistema binario de géneros, y hemos construido la identidad desde la hipótesis de que existe una relación mimética entre género y sexo, en donde reflejamos el sexo a través del género que tenemos asignado, reduciendo así el género a la sexualidad (Butler).

Nadie nace con un género, siempre es adquirido, y así como el sexo no crea el género, tampoco el género refleja o expresa el sexo (Butler, 2007:225), un género no implica una práctica sexual determinada, ni puede reducirse el género a la heterosexualidad jerárquica.

El género es una asignación que nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa, las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen.



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2022, Mayo 12). *Instagram de Víctor Ayala*

aceptación también del hecho de que en la Historia de las artes visuales, la que he adquirido, con la que me he formado, hay un predominio en reproducir determinadas hegemonías, como las que enfocan binariamente el género, que no nos abren a la repregunta. La apertura a (re)cuestionarnos, a estar atentos a cuerpos no normativos, a desmonopolizar, es posible si aceptamos que es necesario reescribir la Historia del Arte, cuestionarle sus “mayúsculas jerarquías”. Si no aceptamos esta responsabilidad, no podemos preguntarnos nada, y yo como historiadora del arte, como una voz parida de una institución académica, me siento en la obligación, en el adeudo, de cuestionar/me qué queremos seguir reproduciendo y qué no, y acepto la urgencia de escribir otras historias del arte. Porque habemos muchos cuerpos que no, y que si bien ciertas producciones visuales nos permiten presentarnos, la Historia misma nos silencia. Es esta idea

de que el arte es un refugio, que ronda tanto en mi cabeza, porque es posible decirnos/mostrarnos/vernos, detrás o en frente de una cámara, un pincel, un lápiz, permitiéndonos libertades escondidas.

adxé - arte

La Historia del arte permite ver las construcciones culturales y sus cambios, empática al cambio social, debe sensibilizar/se ante las nuevas demandas y realidades, propiciar la reflexión y la visibilización de aquellos colectivos ignorados. Desestigmatizar, desvulnerabilizar, desnormalizar, desilenciar, es su responsabilidad también. Porque no se trata de personas diferentes, sino de diferentes formas de vivir.

Tenemos obras que han sido controversiales, prohibidas, censuradas, utilizadas como emblemas reivindicatorios, debido a la potencialidad de la imagen, que hace que seamos interpelados de distintas maneras y a varios niveles. Las obras nos interpelan y movilizan porque son producto de la transgresión del artista, ante sus credos políticos, religiosos, existenciales, sexuales.

Como en la obra **“La Revolución”** de Fabián Cháirez (2019), que forma parte de un corpus de representaciones visuales cuyos contenidos se alejan de los dominantes (a los que adhieren los espectadores). O la obra **“Rebozo joto”** (2020) de Puki. Se trata del corpus de lo excluido. Artistas y prácticas artísticas que emergen por fuera del relato hegemónico (occidental y eurocéntrico), y que deben ser inscritos e inscritas en la Historia, desde un ángulo discursivo no dominante.

Después de todo el arte es un poderoso instrumento de acción social, no es sólo belleza y relato, historia, composición y armonía. Y estos artistas, muxes, mexicanos, transgénero, que están presentes en este trabajo, tienen la habilidad de poder capitalizar las propiedades interpelativas y emocionales del arte.

En todas las culturas y períodos hay registros de presencia transgénero, por lo que es importante reflexionar sobre los cuerpos transgénero revisando el discurso heteronormativo y patriarcal, porque hay otras formas de vivir el cuerpo más allá

del binarismo de género, y más allá de lo que la Historia del Arte relató desde este lugar. Reflexionar sobre identidad de género, sobre construcción cultural del cuerpo, sobre su representación artística con/desde otras perspectivas, es urgente. Es algo que maravillosamente está sucediendo en los últimos años, y por lo que también escribo esta Tesis. Urge otra historia de las artes visuales.

arte - ausencia

Al iniciar este trabajo, en la búsqueda de libros, textos y referencias en el arte, en donde poder alojar la obra de Víctor, me encontré sin herramientas. No hallé referentes para hablar de su obra, para legitimar su voz, para problematizar interseccionalmente a las narrativas conocidas desde la mirada decolonial y con una perspectiva de género que –por ejemplo- incluyera a las personas muxes. Descarté libros, tesis y artículos varios mientras definía límites de investigación. Deambulé sin resultados por “Corpus Solus” de Juan Antonio Ramírez (2003), buscando en su mapeo corporal alguna otra herramienta de potencia por fuera del género binario en el arte contemporáneo.

Elegí abordar un análisis con “Feminismo y arte latinoamericano” de Andrea Giunta (2018), una voz que creo que aporta y cuestiona, sobre todo la hegemonía en el arte, pero que es binaria en su enfoque. Por qué no Giunta. En este libro revisa desde las luchas feministas actuales las obras e historias de artistas latinas que en décadas pasadas repensaron sus cuerpos, como artistas y mujeres. Esta narración de los cuerpos es en clave feminista, lectura a la cual adhiero, pero para este trabajo la emancipación de los cuerpos a través de prácticas artísticas sólo de artistas mujeres no me amplió el campo. Si bien se pregunta sobre los aportes teóricos sobre el cuerpo, en función de las imágenes artísticas, exponiendo obras cuestionadoras de la hegemonía masculina, estos cuerpos de estas obras siguen siendo binarios. “Feminismo y arte latinoamericano” es una contribución valiosa a la historiografía del feminismo, desde los cuerpos como productores y como receptores de la producción visual de artistas mujeres, pero no puedo sumarlo para el fin de mi trabajo.

Finalmente los hallazgos fueron en breves, pequeños y potentes textos como “¿Es posible hablar de arte trans?” de Paula Viturro (s.f.), o en el colectivo “IDENTIDAD MARRÓN”, que si bien no están citados explícitamente, forman parte, entre todos estos acompañamientos, de los apoyos con los que pude ir trabajando y aprendiendo, y desde los que pude desarrollar mi escrito.

El colectivo **IDENTIDAD MARRÓN** visibiliza el racismo estructural, da voz a los “marrones”, aquellos de antepasados indígenas, mestizos, migrantes, campesinos, que este histórico relato hegemónico y colonizador excluye y silencia. Con intervenciones en el arte, en el movimiento feminista y en el colectivo LGTBIQ+, han echado lazos con artistas y académicos de México y otros países, para abordar las culturas del antirracismo en América Latina, entendiendo que los cambios deben ser a nivel estructural, políticos y públicos. Puede ser herramienta para seguir ampliando la investigación.

El texto de Noel Correbo (2019) ha sido un valioso aporte porque al ser su trabajo desde otra perspectiva de género, como una voz disidente en la historia de las artes visuales, me permitió pensar en otras maneras de escribir y de decir en y desde las instituciones. Y señala las ausencias, de cuerpos como de referentes, para visibilizar eso que sigue faltando como intersticio por fuera de la norma para alojar producciones como la de Víctor: un cuerpo que no desde una narrativa que abre lugar a todas las existencias como posibles, sin oprimir ni “hacer encajar”.

Con todo esto quiero decir que han sido desde las voces propias, desde los aportes menos circulables en el circuito, con los que pude pensar qué cosas se ponen en escena, qué discursos hay apartados del “blanco”, el racismo, y la falta de referentes, respecto a un tema que pone en tensión a la Historia del Arte.

amor, porque finalmente el afecto me llevó a este trabajo

La fotografía como un método de representación de identidades disidentes es una herramienta sumamente valiosa. El trabajo de Víctor Ayala -de alguna manera no intencionada- es un ensayo fotográfico sobre la construcción de una identidad de género y el transicionar, en y desde su íntimo universo.

Es su vida a través de sus obras, desafiando todas las convenciones culturales mexicanas. ¿No son acaso la vida y el trabajo procesos en constante transición? Entonces, otra vez, ¿cómo se construye una masculinidad y sin morir en el intento? Creo que la pregunta es ahora, cómo se construye una identidad que atraviese/rompa la hegemónica, que habilite otras masculinidades y transexualidades, y no morir en el intento. ¿Por qué “morir en el intento”? ¿Por qué “morir”? **4042** personas trans y género-diversas fueron asesinadas entre enero de 2008 y octubre de 2021, en todo el mundo. **375** entre octubre de 2020 y septiembre de 2021. **65** ocurrieron en México.

El desafío no es sólo de Víctor, no es algo que le pertenece a las muxes o a transgéneros, es parte de un compromiso y una responsabilidad que todos debemos tomar, porque a todos nos concierne. Yo elegí a Víctor, no sólo para contar su historia, sino para reflexionar sobre todo lo situado y aprendido sobre cuerpo/sexo/sexualidad/género/etnia, porque andando este camino con él, mi desmesurada empatía, mi infinito amor por él, por mi amigo Víctor, me permiten ver desde otro enfoque y desandar lo aprehendido respecto a diversidad e identidad.

Como artista y como historiadora de las artes visuales me siento comprometida a gritar los silencios que la hetero-norma-patriarcalidad nos impuso y enseñó. ¿Por qué tengo que desilenciar? Porque yo también me estoy deconstruyendo, porque yo soy una hija rebelde del patriarcado. Y como dije antes, mucho antes, al inicio de este trabajo: como artista, como mujer, y como migrante, porque YO TAMBIÉN HABITO UN CUERPO.

agradecimientos

a mi directora, María Noel Correbo, por su guía potente y amorosa
a María Belén González, mi compañera de luchas históricas
a la China y la Azteca, por sus enseñanzas, su amor y sobre todo su existencia
a mi compañero, por su deconstrucción, su paciencia, y por completar la triada de amores vitales que me sostiene en este equipo peregrino
a Víctor Ayala, *el Hammer*, mi inspiración, mi hermano, por su confianza y el permiso de abrazarlo con este pequeño y decidido intento de aporte a la historia de las artes visuales.

Bibliografía

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (1ª ed. en castellano). Editorial Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género* (1ª ed. en castellano). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1ª ed. en castellano). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Cacopardo, A. (Idea y Conducción) & Irigoyen, A. (Director). (2014). Amaranta Gómez Regalado (Temporada 2, Episodio 3) [Episodio de programa de televisión]. En: Estudios Pacífico (Productora), Historias debidas. Latinoamérica. Canal Encuentro. www.encuentro.gov.ar

Cázares Garrido, I., Vásquez García, A. & Urbiola Solís, A. (2017). Expresión y trabajo de los Muxe' del Istmo de Tehuantepec, en Juchitán de Zaragoza, México. *Nova Scientia*, 9 (19), 502-527.

Correbo, M.N. (2019). Los cuerpos que no de la Historia del Arte. *Octante* (4).
Doi: <https://doi.org/10.24215/25250914e022>

Edea. (s.f.). *Las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro*.
[13333_1561562021172948.pdf \(ayto-fuenlabrada.es\)](https://www.ayto-fuenlabrada.es/13333_1561562021172948.pdf)

Giunta, A. (2018). Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Ferreira, Jaime Antonio. Puki. *Puki Tejiendo Dignidad Asociación Civil* [Página de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/joparhakuambe/>

Flores Martos, J.A. (2010) Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxes de Juchitán como cuerpos poderosos. *Anuario de Hojas de Warmi* (15). Recuperado de <https://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/158881>

Gómez Suárez, A. & Gutiérrez Chong, N. (2020). Etnosexualidad e identidades de género transbinarias: apuntes etnográficos para la reflexión. *RELIES*, (2), 115-141. Recuperado de <https://www.upo.es/revistas/index.php/relies/article/view/4820>

Islas Caro, A. (Directora). (2005). *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*. [Documental]. México: IMCINE.

Machillot, D. (2013). El estudio de los estereotipos masculinos mexicanos en las ciencias humanas y sociales: un recorrido crítico-histórico. En Ramírez Rodríguez,

J.C. & Cervantes Ríos, J.C. (Coord.), *Los hombres en México: veredas recorridas y por andar. Una mirada a los estudios de género de los hombres, las masculinidades.* (17-35). (1ª ed.). México: Universidad de Guadalajara. Editorial Página Seis, S.A. de C.V.

Ramírez, J.A, (2003). *Corpus Solus.* Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Siruela.

Riestra, M. (2021, 11 de noviembre). ¿Quién es La Bruja de Texcoco? Una historia de glamour, folclor y resistencia. *Chilango*. Recuperado por <https://www.chilango.com/cultura/la-bruja-de-texcoco-entrevista/>

Stambaugh, A.P. (2014). "RepresentaXión" de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. *Latin American Theatre Review* 48(1), 31-53. doi:10.1353/ltr.2014.0030.

TRANS* Diversidad de identidades y roles de género (2017), catálogo de la exposición (Madrid, 2017). Museo de América, Secretaría General Técnica, Madrid.

Víctor Ayala <https://victorayalastudio.com/>

Villaverde, C. & Paredes, A. (Directores y Productores). (2018). *La Bruja de Texcoco* [Película documental]. México.

Vituro, P. (s.f.). -¿Es posible hablar de arte trans? *Cibertronic*, 8 (2).

YOSOYVICTORAYALA [@yosoyvictorayala].
<https://instagram.com/yosoyvictorayala?igshid=YmMyMTA2M2Y>

Anexo

Fotografías de Víctor
Ayala

2016-2022



YOSOYVICTORAYALA. [[@yosoyvictorayala](#)]. (2016). *Instagram de Víctor Ayala*



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2016). *Instagram de Víctor Ayala*



Victor Ayala, s/f.



Fotografía de Víctor Ayala, 2017



Fotografía de Víctor Ayala, 2017, Marzo 3.



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2018, Julio 6). *Instagram de Víctor Ayala*



Fotografía de Víctor Ayala. 2018, Diciembre 7



Fotografía de Víctor Ayala, (s.f.)



Fotografía de Víctor Ayala. 2019, Marzo 7.



  somos.arte.mexico

"La Victor-ia" Fotografía de América Moreschi para somos.arte.mexico.

Octubre 2020



Fotografía de Víctor Ayala. 2020, Octubre 20.



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2021, Enero 18). *Instagram de Víctor Ayala*



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2021, Agosto 15). *Instagram de Víctor Ayala*



YOSOYVICTORAYALA. [[@yosoyvictorayala](#)]. (2022, Febrero 27). *Instagram de Víctor Ayala*



YOSOYVICTORAYALA. [@yosoyvictorayala]. (2022, Mayo 4). *Instagram de Víctor Ayala*