



Desbordando las fronteras: cuerpos y nuevos imaginarios en el arte queer y posthumano

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Escrito por Andrea Sánchez Villamandos, dirigido por Victoria Pérez Royo

MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN EN FILSOFÍA | UNIVERSIDAD DE LA
LAGUNA, CURSO 2023-2024

A mis amigos por enseñarme a amar
y a todes quienes ya no están pero que alguna vez estuvieron

Índice

1. Introducción	3
2. Identidades inestables	5
2.2. El cruce entre el género/deseo/sexo/sexualidad.	8
2.3. Sobre lo <i>queer</i>	10
3. Lo posthumano	12
3.2. Posthumanismo y teoría <i>queer</i>	15
3.3. La figura del <i>cyborg</i>	16
4. El arte basado en el cuerpo como espacio de creación para el imaginario posthumano y <i>queer</i>	18
4.2. El poder del cuerpo: reconfiguración y prefiguración.	20
4.3. Reconocer los cuerpos marcados por la negritud.....	22
5. Celebrando lo abyecto: sobre el <i>drag</i>, la <i>performance</i> y el mundo digitalizado	24
5.2. Entre el <i>cyborg</i> y el alienígena.	28
5.3. Alienígenas y monstruos artificiales.	29
5.4. El <i>avatar</i>	30
5.5 La cultura <i>furry</i>	32
6. Resistir al capitalismo	34
6.2 [en la era tecnológica].	37
7. Conclusiones y vías abiertas	39
Bibliografía	42

1. Introducción¹.

Desde el siglo XX el feminismo ha reflexionado sobre su propio sujeto político. Esto, junto con el debilitamiento de la idea del sujeto de mano del posestructuralismo francés y el alce de los movimientos de la comunidad LGBTIQ+, ha derivado en la creación de la teoría *queer* que responde a un intento por eliminar el binarismo de género, no por la vía de la normalización y la integración en el sistema, sino mediante la reivindicación y denuncia de cómo el humanismo occidentalista blanco cishetero patriarcal se ha servido históricamente del binomio Yo/otro para dominar la alteridad. Nuestro propósito es pensar en el arte y en el arte basado en el cuerpo como prácticas capaces de crear nuevos imaginarios alejados del sistema opresor establecido. En el marco de las sociedades actuales donde se sigue produciendo todo tipo de violencia contra los cuerpos LGBTIQ+, *queer*, abyectos, humanos y no humanos, sumado al auge de la ultraderecha a nivel mundial, resulta pertinente que la filosofía actual deshaga y cuestione los binarismos jerarquizadores que han posicionado históricamente unos cuerpos sobre otros. Por ello, nos centraremos en buscar prácticas artísticas que perturben el campo cultural y de sentido a través de la corporalidad, desplegando en la segunda parte de este trabajo un catálogo de distintas prácticas artísticas que nos puedan ser de ayuda: el *drag freak*, las figuraciones entre el *cyborg* y el alienígena, monstruos artificiales creados a partir de la integración de elementos maquínicos, el *avatar* de los mundos virtuales y la cultura *furry*...; con el fin, insistimos, de crear un imaginario alternativo donde todes sean igualmente reconocidos y celebrados.

Para ello, en el primer apartado de este escrito exploraremos lo que aquí hemos llamado “identidades inestables”, desde la filosofía de Simone de Beauvoir hasta la de Judith Butler, pasando por las influencias que tuvieron sobre ella Monique Wittig o Michelle Foucault. M, desvelando el cruce que existe entre sexo/género/deseo/sexualidad. En consonancia con esta dilución del sujeto, que ya no se considera estable sino en un constante devenir, pasaremos a explorar las propuestas del posthumanismo crítico de autoras como Donna Haraway o Rosi Braidotti, quienes insisten en que el ser humano y su cuerpo es híbrido, un mestizaje que rompe con el binarismo naturaleza/cultura, con el de humano/máquina o con el de humano/animal.

¹ A lo largo del trabajo utilizaremos el lenguaje inclusivo, ya que debido al contenido de este hemos creído más pertinente que nunca evitar el uso del masculino neutro. Decidimos acogernos al pronombre “elle” y a la terminación neutra con la “-e” ya que este pronombre reconoce las identidades de género disidentes y *queer* que aquí tratamos. También nos hemos decantado por esta opción en lugar del uso de símbolos como “@” o la “x” ya que los lectores automáticos para las personas con discapacidad visual no leen bien estas palabras: «tiene como ventaja de utilizarse en contextos orales y de lectoescritura. De hecho, la “-e” tiene la ventaja de ser pronunciable». En Vanille Visée, “El uso del pronombre neutro y de la terminación -e neutra en el español contemporáneo”, (Tesis fin de Máster, Universidad de Liège, Belgique, 2022): p. 40.

Así, indagaremos en qué es lo posthumano y qué relación tiene con la teoría *queer*, desvelando el interés común por mostrar cómo lo “natural” en verdad nunca lo ha sido, y por poner de manifiesto que el binarismo de género es una construcción sociocultural. Dando un paso más allá y en el marco de las nuevas tecnologías, veremos también como el posthumanismo se interesa por criticar el humanismo y el antropocentrismo, proponiendo que la existencia de los binarismos jerarquizadores han sido construidos históricamente por el humanismo blanco cishetero patriarcal; y cómo de la misma forma en que han construidos pueden ser transformados. La figura del *cyborg* de Haraway cobrará en este apartado una especial relevancia debido a que la vamos a establecer como puente que une la teoría *queer*, el ciberfeminismo y el posthumanismo crítico. Después de todo lo anterior, nos enfrentaremos directamente a cómo la práctica artística basada en el cuerpo, entendiendo el cuerpo como poroso y desbordado, contribuye a la creación de nuevos imaginarios en donde lo *queer* y la ontología posthumana tengan cabida. Nos centraremos, principalmente, en algunas piezas de la *performance* y del drag en cuyas bases está el juego y el cuestionamiento de qué sea eso del género o del sexo “natural”. Veremos la transición del *drag* de principios del siglo XX que se burlaba y exageraba la masculinidad y la feminidad, al *drag* actual centrado en monstruos, criaturas y alienígenas, en un ejercicio de superación del binarismo de género junto con la celebración de lo abyecto como herramienta subversiva. A partir de aquí veremos algunas de las diferentes prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con la *performance*, el *drag* e incluso con la música, históricamente vinculada a esta última práctica. Repasaremos las propuestas de personas y personajes monstruosamente ambigüos como Salvia, Arca o Yeule, quienes juegan con la disidencia de género y la hibridación entre lo monstruoso, lo tecnológico, lo animal y lo humano. Hablaremos también de los *avatares* como representaciones de estos mestizajes y de la cultura *furry* como un espacio seguro desde el que construir una identidad dispersa y licuada. En último lugar, frente a los peligros del tardocapitalismo llamaremos la atención sobre cómo el arte *queer*, posthumano y los imaginarios que convocan se esfuerzan por resistir al capitalismo. Debido a que gran parte de la industria capitalista actual está centrada en las tecnologías, deseamos resaltar el riesgo que existe de caer en aquello que buscamos criticar. Si somos optimistas, como Haraway, podremos considerar al posthumanismo crítico como hijo bastardo del capitalismo, como lugar desde el que también resistir, sin perder nunca de vista las bases teóricas que defendemos: extender un igualitarismo zoe-centrado a partir de nuevos imaginarios convocados por cuerpos humanos y no humanos.

2. Identidades inestables.

No existe nada en el hecho de ser ‘mujer’ que una de manera natural a las mujeres. No existe ni siquiera el estado de ‘ser’ mujer que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida en discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales.²

- Donna Haraway.

En 1949 Simone de Beauvoir publica una de las obras pilares del feminismo, *El segundo sexo*. La pregunta de qué es una mujer recorre esta obra y atraviesa los postulados del feminismo, llegando hasta hoy. La frase «no se nace mujer: se llega a serlo»³ abrió la puerta a la consideración de que la categoría mujer no remite a una cuestión biológica ni a lo “eterno femenino”. La repercusión de *El segundo sexo* puso en cuestión la posición abstracta y metafísica propia de la tradición occidental que históricamente ha concebido a las mujeres como especiales o misteriosas, figura también criticada en *La mística de la feminidad* de Friedan, donde —a pesar de tratarse un texto escrito por y para mujeres blancas de clase acomodada— se expone cómo el patriarcado blanco creó un “ideal de la feminidad” basado en la circunscripción de las mismas al ámbito de lo privado, de los cuidados y del hogar. De esta manera, es años más tarde que Judith Butler retoma estas preguntas en *El género en disputa*, donde discute la noción de mujer como sujeto del feminismo. ¿Qué son “las mujeres”? Si el sujeto político del feminismo es, se supone, la mujer, ¿quiénes son ellas? ¿Qué es constitutivo de la categoría “mujer”? Bajo influencia foucaultiana, Butler señala que la política produce al sujeto, por lo que “mujer” no es más que una construcción creada por las mismas políticas que pretenden representarlas: «de esa manera, el sujeto feminista resulta estar discursivamente constituido por el mismo sistema político que, se supone, facilitará su emancipación»⁴. Pero desvelar que los sujetos con género son producidos políticamente es cuestionar la propia noción de “sujeto” al margen de la ley, al tiempo que dar cuenta de cómo las estructuras políticas que buscan la emancipación de las mujeres restringen la propia categoría de “mujer”. Una mujer no se agota en sí misma porque la propia construcción del género no es siempre coherente o consistente para todas épocas y contextos culturales. La imposibilidad de separar el género de

² Donna Haraway, *Manifiesto cibernético* (Madrid: Kaótica, 2021): p. 33.

³ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 2015): p. 371.

⁴ Judith Butler, *El género en disputa* (México: Paidós, 2001): p. 34.

otras imbricaciones políticas como la clase, la sexualidad o la etnia nos lleva a inevitables preguntas: ¿qué une a las mujeres? ¿Hay una especificidad de “mujer” independientemente de la cultura o contexto sociopolítico? ¿En qué se diferencia de lo “masculino”?

La propuesta filosófica de Judith Butler consiste en repensar al sujeto del feminismo de forma inestable y resignificable, pues pretender establecer una esencia es tanto imposible como excluyente. Algunas tesis biologicistas defienden que sí existe un binarismo sexual partiendo de la teoría biológica (la socialmente aceptada, la que se enseña en las escuelas) en la que ser una mujer equivale a tener vagina y cromosomas XX, y ser un hombre equivale a tener pene y cromosomas XY. Sin embargo, a la luz de las investigaciones de la feminista y bióloga Fausto-Sterling en su libro *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*, podemos despachar este argumento:

Tener pechos y vagina era todo lo que se necesitaba para acreditar la propia feminidad. [...] el COI decidió recurrir al test cromosómico, más moderno y «científico». El problema es que ni este test ni el más sofisticado que emplea el COI en la actualidad (la reacción de la polimerasa para detectar secuencias de ADN implicadas en el desarrollo testicular) pueden ofrecer lo que se espera de ellos. Simplemente, el sexo de un cuerpo es un asunto demasiado complejo.⁵

De esta manera reconocemos y despatologizamos la existencia de las personas intersex, aceptamos que el sexo biológico no es una cuestión binaria sino un espectro, al tiempo que, junto a Butler, señalamos que este binarismo sexual es falso y está “generizado” desde un inicio. El problema es que la propia noción de la división de sexo/género crea un cisma en el sujeto del feminismo; y es que, si para de Beauvoir del sexo no se deriva el género, ante le feministe americane se abre la puerta a una multiplicidad de géneros. Pero elle da un paso más allá y cuestiona cómo el sexo también es histórica y científicamente construido. ¿Qué es el sexo y qué es el género? ¿De verdad el sexo es puramente biológico y binario? «[...] quizá esta construcción llamada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, tal vez siempre fue género, con la consecuencia de que la distinción entre sexo y género no existe como tal»⁶, sostiene. El discurso feminista debe tener cuidado de no caer en las estrategias totalizadoras del machismo. Insistir en que existe la categoría “mujeres” es caer en un

⁵ Anne Fausto-Sterling, *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad* (Barcelona: Melusina, 2006): p. 17.

⁶ Judith Butler, *El género en disputa* (México: Paidós, 2001): p. 40.

comportamiento totalizante que deja fuera todas las imbricaciones que se producen y que no son pocas (aunque pensar que la categoría “mujer” existe y que solo debemos añadir las distintas intersecciones para completar lo que una mujer es, también resulta problemático). ¿Por qué siquiera buscar una unidad, una esencia?: «El carácter incompleto de la definición de esta categoría puede servir, entonces, como un ideal normativo liberado de la fuerza coercitiva»⁷. Así, una ontología incompleta e inestable es una propuesta menos violenta hacia los cuerpos: ya no tienen que cumplir obligatoriamente con un patrón que les coacciona, pueden ellos mismos experimentarse, mutar, transformarse, reconocerse abiertos a un proceso constante de cambio en el cual son afectados por los demás cuerpos, descubrirse también con la capacidad de desestabilizar el campo cultural de sentido que jerarquiza unos cuerpos sobre otros, usar su propio cuerpo desbordados como herramienta del cambio social.

Bajo estas consideraciones Butler elabora su teoría de la performatividad del género, una de las grandes aportaciones de la obra de le filósofo para el feminismo actual y la teoría *queer*. Ya hemos visto que su punto de partida es la propuesta de una teoría feminista antidogmática, antiesencialista y antifundamentalista. Inspirada desde muy joven por la noción filosófica del “devenir”, sostiene que el género es un proceso, no esencial, no un atributo, no algo sólido. El género habita en el devenir y en el movimiento. La opresión tiene que ver con cómo la cultura occidental entiende lo que sea una “mujer” y con la prescripción sociocultural que se impone a determinados cuerpos marcados como “femeninos” a través del binarismo sexual. El sexo, entonces, se desvela como un elemento unificador y artificial de una serie de atributos físicos que en cualquier otro caso serían discontinuos, el sexo siempre fue generizado: es «discursivo a la vez que perceptual [...]. ¿Hay un cuerpo físico anterior al cuerpo perceptualmente percibido?»⁸. Lo que llamamos sexo y género se disocian en la medida en la que no tienen una relación de causalidad, pero Butler también admite que no se dan por separado, es decir, que surgen en imbricación y que no son del todo independientes. El movimiento en el que ambos se constituyen nunca es estático ni fijo ya que el proceso performativo implica lo inacabado, la repetición nunca cerrada, y esto es así desde que somos pequeños. Cuando llegamos al mundo no tenemos aún razonamiento ni lenguaje, tampoco capacidad de reflexividad o memoria. Es con el tiempo que se desarrollan estos elementos (consciencia, lenguaje, memoria, reflexividad, cuerpo...), articulados y organizados en torno a un marco de inteligibilidad a partir de elementos discursivos, semióticos y culturales. Es importante destacar que en *Cuerpos que*

⁷ *Ibíd.*, p. 48

⁸ *Ibíd.*, 145.

importan, obra posterior a *El género en disputa*, Butler aclara, en respuesta a algunas de las críticas que recibió su primera gran obra, que la performatividad es un marco al que no podemos acceder a través del debate del determinismo. El cuerpo sexuado no es una superficie pasiva que recibe y asume los significados del género. No existe un sujeto previo a la construcción, ni el proceso de construcción elimina totalmente la capacidad de acción del sujeto. En lugar de sostener que hay un antes donde se es interpelado y un después donde la persona obtiene dicha capacidad, Butler señala que pasividad y actividad se dan siempre en conjunto. Le recién nace que aún no tiene lenguaje ni memoria es interpelado por las normas de género, a muchos bebés leídos como “mujeres” se les abren un agujero en los lóbulos de las orejas para colocarles zarcillos; pero también ellos responden, actúan (patalean, sonríen, lloran...) afectando a las personas de su alrededor.

2.2. El cruce entre el género/deseo/sexo/sexualidad.

Como hemos visto, la idea de “identidad” parece ser más bien una norma de inteligibilidad construida y fundada en conceptos cerrados de sexo, género, deseo y sexualidad. Todo lo que se salga de lo normativo o lo que no se ajuste a la norma impuesta resulta, desde estos parámetros, incomprensible (torcido o *queer*, como veremos más adelante). De modo que dentro de un sistema en el que se ha impuesto una heterosexualidad obligatoria, los binarismos hombre/mujer o femenino/masculino se fuerzan como si fueran una realidad natural, relegando otros “tipos de identidades” no solo a la invisibilidad, también a la inexistencia. Esto lleva a determinados sujetos a verse obligados a esconder tanto a sí mismos como a sus cuerpos, lo que conduce a una falta de referentes en todos los ámbitos de la vida, viéndose ajenos a un mundo que no ha sido construido para ellos. Un mundo en el cual, en algunos países, como Rusia, ser ellos mismos es un crimen frente al Estado.

La propuesta performativa de Butler implica que no nacemos con memoria, lenguaje, ni cuerpo ni sexo. El trabajo performativo es lo que permite su emergencia, una emergencia siempre en proceso e inacabada. No es un acto, sino un proceso reiterativo constante. En nuestras sociedades patriarcales y heterosexistas el problema está en que para que una criatura recién nacida sea inteligible requiere que se vaya posicionando y emergiendo como niña/mujer/femenina o niño/hombre/masculino a través de la repetición de lo que en múltiples medios enseñan en qué consiste serlo. Esto sucede a través de mensajes, relaciones, juguetes,

ropa e incluso alimento, es decir, se impone lo que tiene que imitar y lo que no tiene que imitar, revelando la exclusión como uno de los elementos centrales de la performatividad.

Ya Gayle Rubin, entre otras autoras cuya producción se desarrolló durante las llamadas “guerras del sexo” en Estados Unidos a finales del siglo XX, constató cómo en el cisheteropatriarcado blanco y occidental las identidades se rigen por una matriz heterosexual, reglamentadora, un tipo de heterosexualidad que además privilegia unas prácticas sexuales determinadas (el sexo “duro” frente al “vainilla”, el sexo en la intimidad en lugar de sexo grupal, condena el sexo interracial...)⁹; y son precisamente las categorías de mujer y de hombre que se constituyen en relación con este deseo heterosexual impuesto. Todo lo que se escape de la práctica y del deseo sexual entre mujer y hombre cis heterosexual atenta contra el marco de inteligibilidad construido en base a esta matriz. Incluso hoy, a pesar de que sexualidades como la homosexualidad o la bisexualidad son más ampliamente aceptadas, se espera que cada parte de la pareja cumpla un rol determinado relacionado con la “feminidad” y la “masculinidad”. Entre hombres, encontramos el tropo del “pasivo” y del “activo”; entre mujeres, los estereotipos de la pareja “*femme*” y “*butch*”; y las personas asexuales no son siquiera contempladas. De manera que queda manifiesta la relación que existe entre deseo, sexo, género y sexualidad, pero también el vínculo indiscutible que existe entre el feminismo y el colectivo LGBTQI+. Así, la sexualidad, tal y como Foucault, es para Butler un elemento de control: «la postulación de la identidad es un principio culturalmente restringido de orden y jerarquía, una ficción reglamentadora»¹⁰. Lo mismo pensaría Wittig, pues ambas inciden en que la heterosexualidad obligatoria tiene la función de establecer de jerarquías. En el caso de Foucault opera mediante la disciplina, la subjetivación; en el caso de Wittig, con la apropiación e imposición de una clase sexual sobre otra, entendiendo clase en su sentido marxista. Surge una pregunta, ¿qué pasa con los géneros que no son inteligibles dentro de este marco? El ejemplo de Herculine, una persona intersex francesa cuyas memorias fueron recogidas y leídas por Foucault. En el texto la llaman ella/él mostrando cómo el lenguaje convencional se encuentra con limitaciones, desorganizando la relación sexo/género/sexualidad y constatando la importancia del lenguaje y las barreras con las que se topa un lenguaje binario y hermético.

⁹ Gayle Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en *Placer y peligro, explorando la sexualidad femenina*, ed. por Carol S. Vance (Madrid: Talasa, 1989).

¹⁰ Judith Butler, *El género en disputa* (México: Paidós, 2001): p. 57.

2.3. Sobre lo *queer*.

Con lo anterior procedemos a hablar sobre lo *queer*, término prestado del inglés y que significa “torcido” o “desviado”. La desorganización del género/sexo/sexualidad impuesta por el cisheteropatriarcado viene de la mano de lo *queer* como aquello que no se ajusta a la norma. El movimiento *queer* como tal tuvo su origen a finales de los ochenta en consonancia con otros movimientos sociales que cuestionaban el sistema establecido, como el movimiento por los derechos civiles, el feminismo, el feminismo negro, el feminismo lesbiano y el pensamiento decolonial. También surge a raíz de hechos históricos como los disturbios de Stonewall encabezados por activistas trans y travestis negres (como Marsha P. Johnson, evento que se conmemora cada 28 de junio desde 1969), o la crisis del VIH y la ola de homofobia que trajo consigo. «WE ARE QUEER, WE ARE HERE, GET USED TO IT» se transformó en el grito de guerra de la *Queer Nation* en EEUU. En Europa, escritos como *Historia de la sexualidad* de Foucault y toda la obra de Monique Wittig (quien atrevidamente categorizó a la lesbiana como un tercer género¹¹) fundamentan las bases de lo que posteriormente llamaríamos “teoría *queer*”, término que normalmente se le atribuye a la feminista Teresa de Lauretis en los años noventa y a al cual se acogerían otros filósofos como Judith Butler. Sin embargo, en un ejercicio decolonial queremos resaltar que el término *queer* fue usado por vez primera por la feminista chicana Gloria Anzaldúa en textos como *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, muchas veces ignorada como precursora de la teoría *queer*¹².

Lo *queer* se enfrenta al problema de la clasificación, de la reducción de atributos esenciales y su oposición (como vertebrado/invertebrado u hombre/mujer, por supuesto) al tiempo que denuncia la jerarquización que se establece en estos binarismos. Insiste en pensar en el cuerpo como híbrido, cambiante, en un “perpetuo devenir”. Que el género no es estable, sino performativo. Como explicamos con anterioridad, al no tratarse de un acto sino de un proceso

¹¹ El lesbianismo para Wittig es una actividad transformadora dentro del pensamiento heterosexual ya que “desbarata” las ideas de la identificación y reivindicación de lo femenino. La lesbiana se constituye como un “tercer género” porque no entra dentro del pensamiento heterosexual: «¿Qué es la mujer? Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque “la mujer” no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres». En Monique Wittig, “El pensamiento heterosexual”, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Barcelona: Egales, 2005): p. 55.

¹² Facundo Saxe, “Chicana, lesbiana y queer: Gloria Anzaldúa como pionera y precursora de la teoría queer”, *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 22 (2015): p. 40

reiterativo constante está abierto a la resignificación. Destacamos, por ejemplo, la performatividad del lenguaje que apunta a la importancia de este dentro del proceso de socialización. El lenguaje es una herramienta que permite informar y comunicar, también un procedimiento capaz de construir nuestro conocimiento del mundo, nuestras emociones y nuestras acciones. Si entendemos que el lenguaje tiene la capacidad de constituir nuestra identidad, donde sexo/género/deseo son elementos fundamentales, la resignificación y la plasticidad del lenguaje pueden desvelarse como actos subversivos. La declaración de guerra contra el masculino neutro que en este mismo trabajo defendemos desde el inicio, se trata de la apertura a un nuevo mundo de posibilidades que ya ocurre pero que también tenemos que imaginar: escribirnos de otra manera, aunque no solo mediante palabras.

Lo *queer* y su carne apuntan a la fluidez, la apertura, al uso del cuerpo marcado y vivido para desestabilizar el sistema binario, racista, capitalista y la matriz heterosexual. Por eso, en la práctica, lo *queer* pasa inevitablemente a través de la corporalidad, del cuerpo encarnado, cuestionado, aunque también violentado, siempre relegado al «trastero de lo abyecto»¹³. Un cuerpo, no obstante, con gran capacidad subversiva en cuanto tiene la capacidad de crear nuevos imaginarios alejados del propio campo cultural de sentido establecido que los violenta. Así, el interés de Sara Ahmed por la fenomenología en su obra *Fenomenología queer* se debe a la importancia que le cede a la experiencia, lo vivido, lo cercano, el cuerpo y el mundo, pero sobre todo el cuerpo *en* el mundo. Expone cómo «no se trata solo de que los cuerpos sean dirigidos en direcciones específicas, sino de que el mundo está determinado por las direcciones que toman ciertos cuerpos más que otros»¹⁴. Este hecho pone de manifiesto la existencia de un mundo orientado por y para ciertos cuerpos: los blancos, los heterosexuales, los cis, los acomodados, los que entran dentro de ese marco de inteligibilidad del que hablaba Butler. Si este mundo orientado por y para la heterosexualidad, la blanquitud, el binarismo hombre/mujer o el capital obligan a los cuerpos a orientarse de cierta manera (*straight*), como señala Sara Ahmed, lo *queer* es todo eso que queda relegado al desván sucio y oscuro (la línea recta frente al desvío). De ahí que lo *queer* sea percibido como una desorientación o desviación del camino “recto”, que también amenaza e incomoda a su alrededor. En ese desvío es donde están aquellos quienes «perturba[n] una identidad, un sistema, un orden. [...] que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto»¹⁵, y por lo tanto, pensamos, también

¹³ Víctor Mora, *¿Quién teme a lo queer?* (Madrid: Contita Me Tienes, 2021): p. 29.

¹⁴ Sara Ahmed, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros* (Barcelona: Bellaterra, 2019): p. 220.

¹⁵ Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión* (México: Siglo XXI, 2006): p. 11.

donde se encuentra la carga revolucionaria. Este es el motivo por el que los cuerpos *queer* son sospechosos para los círculos conservadores. La oposición a la autodeterminación o la despatologización muestran este “peligro” y la necesidad de tutela o verificación institucional sobre el cuerpo, víctimas de la biopolítica, lo que desvelan es la capacidad desestabilizadora de lo *queer* y del cuerpo. Sin embargo, lo revolucionario de lo *queer* no lo encontramos porque busque la normalización, sino precisamente porque se opone a la existencia de lo “normal”. Lo normal siempre implica una oposición, un algo que es “normal”, o “recto” o *straight*. Las disidencias son siempre con relación a una norma (cishetero patriarcal blanca de clase acomodada). Por eso lo *queer* no persigue la normalidad. No quieren huir de los márgenes al centro, ni ceder ante el capitalismo que en muchas ocasiones se sirve de esta y otras muchas otras luchas sociales para perpetuar un sistema cuyas bases están podridas. Se trata de reivindicar la incompletud y la inestabilidad de las definiciones identitarias, huir de los esencialismos allí en los márgenes y buscar una coalición abierta que afirme «identidades que alternadamente se instituyan y se abandonen de acuerdo con los objetivos del momento; será un conjunto abierto que permita múltiples convergencias y divergencias sin obediencia a un telos normativo de definición cerrado»¹⁶. Luchar por la ampliación de los espacios de reconocimiento, contemplar las diferencias, huir de la homogeneización, y aun así ser todes igualmente reconocidos.

Bajo todas estas consideraciones creemos que lo *queer*, los feminismos, la lucha antirracista, decolonial y el anticapitalismo son discusiones no solo interdependientes, sino inseparables. En la era tecnológica, también el posthumanismo surge como un ataque a las identidades modernas cimentadas en esencialismos, crítico con el sistema binario de género junto a otras oposiciones herederas de la tradición humanista como las de naturaleza/cultura o lo animal/máquina/humano.

3. Lo posthumano.

El posthumanismo es heredero del posestructuralismo francés y del debilitamiento del sujeto de la mano de autores como Gilles Deleuze o Derrida. Pero el primero en usar el término para

¹⁶ Judith Butler, *El género en disputa* (México: Paidós, 2001): p. 49.

designar el posthumanismo como una “nueva era” fue Peter Sloterdijk. La filosofía de Sloterdijk arremete contra el humanismo que proviene de la cultura greco-romana y que se perpetuó a lo largo de la historia, atravesando el renacimiento y llegando hasta la modernidad y la Ilustración. Sloterdijk habla de la cultura humanista como “la cultura del libro”, criticando su carácter domesticador. Si a este paradigma de crisis del humanismo le sumamos el desarrollo exponencial de la cibernética (término acuñado en 1948 por Norbert Wiener en su libro *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*), de la tecnología y la biotecnología, no es de extrañar que hayan surgido discursos como el posthumanismo, que contemplan desde una postura crítica al humanismo o al antropocentrismo, difuminando los límites entre lo humano y lo no humano — un ataque directo a los esencialismos contra los que también arremete la teoría *queer*. Por este motivo, sostenemos que el posthumanismo no es una era futura sino presente, no un proyecto sino una realidad que experimentamos.

El posthumanismo se desarrolla bajo el presupuesto de que debemos pensar lo humano como una hibridación, resultado de complejas redes relacionales entre lo humano y lo no humano entre todas las “actantes”¹⁷. En el debate sobre lo posthumano, autoras como Donna Haraway o Rosi Braidotti brillan por sus originales propuestas. Si bien en este texto no apoyamos el feminismo de la diferencia sexual de Braidotti¹⁸, sí que nos interesa atender a su posthumanismo crítico en la medida en la que recoge los principios y expone con claridad los principios de los que parte la ontología posthumana: el antihumanismo y el postantropocentrismo. La autora italiana sitúa la simbología del humanismo en el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci (el hombre como medida de todas las cosas, el sujeto universal que no esconde más que el ideal del hombre blanco cisheterosexual de clase media-alta), y es ahí donde residen las críticas: el ideal humanista es, precisamente, una posición generalizadora y generalizante de ciertos atributos a partir de los cuales se fabrica una alteridad que es rechazada y marginada. Es el “humano” frente a lo “otro”. Se trata de una categoría desde la cual se asignan posiciones sociales donde «ser diferente significaba ser menos que¹⁹» o, para

¹⁷ Terminología de la Teoría del Actor-Red iniciada por Bruno Latour y Michael Callon: «la palabra “actante”, tomada en préstamo de la semiótica, se utiliza a veces como el elemento lingüístico que permite incluir a los no humanos en la definición». En Bruno Latour, “Glosario”, *La esperanza de Pandora* (Barcelona: Gedisa, 2001): p. 361.

¹⁸ Braidotti se acerca a la diferencia sexual a través del postestructuralismo en obras como *Metamorfosis*, donde insiste pensar en ella desde la horizontalidad, que diferente no signifique menos. Sin embargo, siguiendo la estela de Butler creemos que esta aproximación pasa entre la pregunta por lo biológico, lo cual hemos defendido aquí que también se trata de una construcción social y cultural.

¹⁹ Rosi Braidotti, *Lo posthumano* (Barcelona: Gedisa, 2015): p. 41.

situar la discusión en el terreno de lo *queer*, donde ser diferente significa ser *queer*. También parte del postantropocentrismo como corriente que considera que la política de la vida no puede ni debe limitarse a una sola especie, que ha sido históricamente la especie humana. En cambio, la vida debe «ser entendida como proceso interactivo y sin conclusiones»²⁰. Con ello, Braidotti hablará de la idea de zoe y de un igualitarismo zoocentrado en el marco de las sociedades capitalistas y neoliberales actuales. Al descentralizar al ser humano se abren las puertas para que les otros o lo otro irrumpa en nuestras vidas, nos interpelen. Es una oportunidad para acercarnos a lo no humano de otras maneras, preguntarnos cómo desterritorializar la relación entre humanos y animales, pero también entre lo humano-animal, las máquinas y lo no vivo. Se trata de eliminar las jerarquías entre lo humano y lo no humano, ahora extendido también a otras formas de vida como los virus, la no-vida o las tecnologías, sin incurrir en la extensión de los valores humanistas hacia otras especies o entidades no vivientes.

Lo que aquí proponemos es pensar en la ontología posthumana como una perspectiva crítica con el humanismo, postantropocéntrica, al tiempo que transitamos por las sendas del ecofeminismo, en la medida en la que abre el paso hacia nuevos objetos de estudio no humanos y extiende la ética hasta ellos en un esfuerzo por conseguir un igualitarismo zoocentrado; del ciberfeminismo, ya que recoge la alianza entre mujeres y nuevas tecnologías; y de la crítica butleriana o de Paul B. Preciado a la diferencia sexual:

Me parece que el simbolismo del futuro será aquél en que la feminidad tenga múltiples posibilidades, cuando, como afirma la misma Braidotti, sea liberada de la exigencia de ser una sola cosa o de cumplir con una sola norma, la norma creada para ella a través de medios falogocéntricos. Pero ¿debe el marco de la conceptualización de la diferencia sexual ser binario para que esta multiplicidad femenina emerja? ¿Por qué no puede el marco de la diferencia sexual moverse más allá del binarismo y aceptar la multiplicidad?²¹

Esta última cuestión que plantea Butler sobre la filosofía de Braidotti sitúa nuestra perspectiva respecto a lo *queer*: es preciso partir del feminismo para revisar presupuestos construidos culturalmente, dar cuenta de ello y, por lo tanto, del proceso de transformación que nos brindan. Tratar de exponer del carácter artificial de las identidades sexo/género con el

²⁰ *Ibid.*,: p. 51.

²¹ Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós. 2021): p. 278.

propósito de ir más allá del sistema binario de género, para poder pensarnos de otra manera, para poder imaginarnos de otra manera.

3.2. Posthumanismo y teoría *queer*.

Posthuman
Transgender
Transhuman
Postgender
Posthuman, posthuman
Posthuman, posthuman

- Salvia (2023), *Posthuman* (canción), en *001011*.

Sostenemos aquí que el posthumanismo se nutre y se entrelaza con los presupuestos de la teoría *queer*. Esto lo vemos en el vínculo entre distintas autoras interesadas por el feminismo, el ciberfeminismo, lo *queer* y el posthumanismo como podrían ser las ya mencionadas Haraway y Braidotti, junto con otras no nombradas como Patrica McComarck, autora de *The Ahuman Manifesto*. Podemos hablar de una suerte de feminismo posthumano (al que aquí consideraremos *queer*) que se mantiene crítico con el feminismo liberal capitalista y el feminismo socialista, moviéndose dentro de los círculos del ecofeminismo, el feminismo negro, el ciberfeminismo y las teorías de género y LGBTQI+ no esencialistas, luchas que ya hemos observado que son en gran medida interdependientes. Analizar la relación entre la ontología posthumana y la teoría *queer* es interesante porque permite no solo a la superación de los esencialismos y del binarismo de género, sino que también ampliar nuestra mirada más allá de lo humano, criticando otro tipo de dualidades jerárquicas y dominadoras como naturaleza/cultura, humano/máquina, humano/animal o humano-animal/máquina. Si lo *queer* es ese trastero de lo abyecto donde se pone en tela de juicio el sistema cishetero patriarcal blanco, una amalgama de hibridaciones, ¿qué hay más abyecto que estas teorías que postulan fijarse allí donde los límites parecen difuminarse, en los puntos donde la diferencia se hace torpe, los que el sistema teme contemplar? Ya en el mundo actual encontramos ejemplos en las hibridaciones entre los humanos y las máquinas mediante prótesis o tecnologías que tenemos integradas en nuestro día a día como los *smartphones* o Internet.

Así, retomamos la importancia del cuerpo tanto en la teoría *queer* como en el posthumanismo. En el posthumanismo los cuerpos “no son solo humanos” en el sentido en el que están mediados por sistemas relacionales de poder, genética, bacterias, instituciones sociales y tecnologías, entre otros muchos actantes. Son cuerpos relacionales y afectivos, e igual que lo *queer* pasa también siempre por la experiencia de la corporalidad en el mundo vivido. Nos interesa pensar cómo los cuerpos posthumanos y *queer* no siguen “lo recto”²², cómo su propia encarnación pone en tela de juicio las normas binarias, el imaginario hegemónico. En el marco de una teoría performativa interesa el fracaso voluntario de las normas impuestas por la tradición humanista, y este punto es la clave. Si la performatividad implica repetición y la repetición está siempre abierta al fallo, lo que a nosotros nos interesa es la búsqueda del fallo intencional como forma de protesta y de revolución política. Cuestionar el binarismo de género y la estabilidad del sujeto que, como hemos dicho, no existe prediscursivamente. Regocijarnos en la incompletud de lo que sea ser “mujer”, pero también de lo que sea ser “humano”. Dar cuenta de las redes e hibridaciones y apostar por un futuro (que paradójicamente ya está presente) en el que reconozcamos nuestra vulnerabilidad, maleabilidad y el perpetuo devenir en el que nos encontramos en el marco de la era tecnológica. Por ello, esta cuestión será abordada en la segunda parte de este trabajo, en la que mostraremos diferentes prácticas artísticas que trabajan con el cuerpo y que activan estas diferentes vías de comprensión a través de los imaginarios.

3.3. La figura del *cyborg*.

La figura del *cyborg* (*cybernetic organism*) implica para Haraway un vínculo e intervención en lo humano, una difusión de las fronteras entre naturaleza/tecnología/cultura, también del cuestionamiento de que exista algo esencial o “natural” que una a la categoría de las “mujeres”. Popularizada en el feminismo mediante el *Manifiesto ciborg*, escrito por la filósofa americana en 1985, se trata de una figura que va más allá del género y que se enfrenta a las categorías binarias del humanismo. Por estos motivos tanto lo *queer* como lo posthumano se han servido de esta figuración por ver en ella una posibilidad de liberación y transformación: «la teoría

²² Siguiendo a Sara Ahmed, «los cuerpos se vuelven heterosexuales [rectos] al “alinearse” con líneas que ya están dadas. Muestro cómo la heterosexualidad obligatoria funciona como un dispositivo de heterosexualización [enderezamiento], que relee los signos del deseo *queer* como desviaciones de la línea recta [heterosexual]». En Sara Ahmed, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros* (Barcelona: Bellaterra, 2019): p 41.

queer cuestiona los géneros de los individuos y al igual que el *cyborg* establece constantes procesos de semiosis»²³. La figura del *cyborg* permite atravesar las fronteras de los dualismos y luchar contra el cisheteropatriarcado blanco occidentalista, pensando en el cuerpo humano y en el cuerpo *cyborg* no como una identidad esencial y cerrada, sino como una construcción que se da mediante el ensamblaje y la permeabilidad. Estas ideas están ligadas al ciberfeminismo que surge durante los años noventa, justo al tiempo que *El género en disputa* de Butler se publica y produce un gran impacto en la filosofía feminista. Resulta complicado ignorar el vínculo entre la filosofía de Butler, la figura del *cyborg* y el ciberfeminismo: «esta nueva apropiación feminista reconfigura la construcción del género y la tecnología, en la estela del constructivismo butleriano que organizó gran parte de la discusión en torno al género en los años noventa»²⁴. Del mismo modo que lo posthumano, la figura del *cyborg* es un hecho actual y no una posibilidad a futuro: somos quimeras. El *cyborg*, nosotres, integra la realidad material y la ficción.

Haraway parte del hecho de que desde finales del siglo XX ya no resulta útil la separación tajante entre lo humano y animal, o la naturaleza y cultura. En el capítulo “La informática de la dominación” del *Manifiesto ciborg*, muestra dos columnas: una a la izquierda donde coloca lo que la tradición impone como “natural”, y otra a la derecha donde sitúa lo que se considera “artificial”. En este ejercicio Haraway pretende llamar la atención sobre el hecho de que ninguna de las dos columnas es natural. Además, es aquí donde vemos la aparición del *cyborg*, en la transgresión del binarismo hombre/mujer, humano/animal, humano/máquina, pero también en otra que hasta ahora no habíamos mencionado: en la dualidad de lo físico/no-físico. El desarrollo de las tecnologías, argumenta, se caracteriza por un proceso de miniaturización (lo no-físico) que inevitablemente se relaciona con el poder: es lo pequeño, lo liviano, lo que no se ve frente a lo grande (como los primeros teléfonos móviles o televisiones, gigantes y molestas). El tráfico de datos de Internet, los algoritmos, las *cookies* responden hoy a esta miniaturización que más que maravillarnos parece ponernos en riesgo. Sin embargo, es en la superación de la dualidad de lo físico y lo no-físico que la figuración del *cyborg* también cae dentro esa miniaturización, y al ser pasada por alto es peligrosa, pero para el propio sistema: «la ubicuidad e invisibilidad de los *cyborgs* es precisamente la razón por la cual estas máquinas de cinturón solar son tan mortíferas. Políticamente, son tan difíciles de ver como materialmente.

²³ Raquel Lucas Platero Méndez y Esther Ortega Arjonilla, *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017): p. 136.

²⁴ Colectiva Materia. “Ciborg”, *Enciclopedia crítica del género* (Madrid: Arpa, 2023): p. 216.

Se trata de la conciencia, o de su simulación»²⁵. Las posibilidades de la sociedad *cyborg* una postura optimista que aquí defendemos, conduciría a la supresión de los dualismos en *pro* de la incompletud y de una hibridación que no teme a la contradicción: “*partly truth, partly fiction. A walking contradiction*”²⁶, como canta Kris Kristofferson en *The Pilgrim, Chapter 33*.

El *cyborg*, que ha de ser descifrado, pone en entredicho los binarismos herederos de la tradición humanista y por eso es al tiempo una figura *queer* y posthumana, parte real y parte ficcional; y es este carácter ficticio, mítico, la capacidad de convocar nuevos imaginarios, lo que destacaremos a lo largo del texto como lugar en el que situar gran carga de la capacidad transformadora y revolucionaria tanto de la figura del *cyborg* como de otras prácticas artísticas relacionadas con el cuerpo encarnado a su vez *queer* y posthumano.

4. El arte basado en el cuerpo como espacio de creación para el imaginario posthumano y *queer*.

Para cambiar nuestra forma de sentir respecto al cuerpo, para enfrentarnos a los binarismos que hemos criticado a lo largo del trabajo, resaltamos la importancia de la colaboración entre la filosofía y la creación de nuevas figuraciones a través de determinadas prácticas artísticas que nos den pie a repensar las redes relacionales en las que nuestros cuerpos híbridos están integrados. El cine de terror de monstruos o las narrativas de ciencia ficción a menudo se han conformado como una fuente de inspiración: son los otros, lo monstruoso, lo alienígena, los marginados, los raros. El arte permite reivindicar la necesidad de emigrar a nuevos mundos y galaxias en los que dejar atrás el dictamen del *Anthropos*, elaborar nuevos discursos sobre la carne, la sexualidad, el género y las relaciones inter e intrapersonales, poniendo atención sobre la permeabilidad e hibridación entre lo humano y lo no humano: «los otros monstruos, abyectos, no humanos y más que humanos fueron puntos generativos de identificación e invocación para las teorías feministas, *queer* y trans»²⁷, afirma Braidotti. Podemos encontrar antecedentes en la literatura gótica y en obras como *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelly, que convocan a un cuerpo abyecto, un “error” creado por el hombre mismo y que

²⁵ Donna Haraway, *Manifiesto cibernético* (Madrid: Kaótica, 2021): p. 27.

²⁶ «En parte verdad, en parte ficción. Una contradicción andante» (traducción propia).

²⁷ Rosi Braidotti, *Feminismo posthumano* (Barcelona: Gedisa, 2022): p. 244.

es abandonado a su suerte, marginado y relegado a los límites por su carácter monstruoso. También cintas como *The Rocky Horror Picture Show* (1975) muestran estas nuevas relaciones entre lo orgánico y lo inorgánico, la tecnología, los aliens, la sexualidad, el deseo y el género. Las teorías LGBTQI+ y el género especulativo han construido una fuerte alianza que sirve como caldo de cultivo para el feminismo *queer* y posthumano. De este modo, las aproximaciones artísticas a lo posthumano abren nuevos debates que problematizan lo humano, lo no humano, sus relaciones y cómo se constituyen mutuamente, mediante figuraciones monstruosas y de ciencia ficción. Académiques como Paul B. Preciado declaran: «prefiero mi nueva condición de monstruo a las de mujer u hombre, porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo»²⁸. Otro mundo convocado por estos nuevos imaginarios alejados de la hegemonía del hombre blanco cishetero occidental de clase media-alta.

Así, si durante el Renacimiento encontrábamos representaciones vinculadas al humanismo, movimiento intelectual entonces imperante, hoy existe una gran producción que pone en jaque al famoso hombre vitruviano: ¿cuáles son los límites entre la naturaleza y la cultura? ¿Entre la tecnología y el cuerpo? ¿Lo animal y lo humano? La práctica artística hoy no solo sirve como representación de lo posthumano, sino que también se presenta como una fuente de inspiración para esta corriente. La creatividad y la imaginación traspasan los límites del arte, llegando a la propia academia. Con autoras como las ya mencionadas Donna Haraway (*cyborgs*), Braidotti (sujetos nómades) o Preciado (monstruos) encontramos figuraciones que parecen salidas de obras de ciencia ficción. Los límites se difuminan entre lo monstruoso, lo tecnológico, lo animal y lo humano. La eliminación de binarismos es una constante en el arte contemporáneo de corte *queer* y posthumano basado en la propia corporalidad en un mundo tecnologizado: «las múltiples visiones de las sexualidades más allá del género nutren las especulaciones posthumanas feministas sobre futuros posibles»²⁹. Por este motivo nos centraremos desde aquí en las posibilidades de las prácticas artísticas para conformar una subjetividad más licuada, dispersa y que no se agote en los contornos visuales, haciendo del arte basado en el cuerpo una herramienta para la reivindicación y el cambio social, para la creación de nuevos imaginarios, siendo que: «la idea de imaginario e imaginación están ligadas a la acción social e intervienen en la creación y recreación (no así reproducción) de las sociedades a través de la historia»³⁰.

²⁸ Paul B. Preciado, *Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas* (Barcelona: Anagrama, 2020): p.44.

²⁹ Rosi Braidotti, *Feminismo posthumano* (Barcelona: Gedisa, 2022): p. 247.

³⁰ Baal Delupi, "Imaginarios y discurso social", *Revista question*, 3, no. 73 (2022): p. 4.

Nuestro interés por establecer un nuevo imaginario mediante la corporalidad en alianza con la teoría *queer* y del posthumanismo, responde a la necesidad de cambiar el nexo de relaciones sociales jerárquicas que hemos heredado desde el colonialismo y del supremacismo blanco occidentalista.

4.2. El poder del cuerpo: reconfiguración y prefiguración.

Aquí exploramos las posibilidades de un cuerpo *queer* abierto hacia otros cuerpos (sean o no humanos), que se confunda con ellos y que sea capaz de prefigurar y activar imaginarios alternativos al del hombre humanista blanco cishetero de clase acomodada, que tanto constriñe y violenta a todos aquellos cuerpos que no se ajustan a la norma establecida. La tradición humanista nos ha enseñado que nuestro “yo” es unitario y sustantivo. Que es nuestro reflejo, claramente delimitado por la carne que nos devuelve la imagen del espejo. Que el cuerpo, es, desde las concepciones de la medicina, algo íntegramente privado e individual. Pero por lo que aquí apostamos es a pensar en un “yo”, en un cuerpo disperso, inestable, propenso a desbordarse más allá de los límites y a desplazarse a otros lugares y cuerpos (humanos y no humanos). Se trata de pensar en un cuerpo que se desborda, se desplaza y se entrelaza con el cuerpo de le Otre, que se confunde con las sensaciones y emociones de les demás y de lo demás. Así, el “nosotres” sobre el que llamamos la atención no está constituido por una suma de yoes individuales y autónomos, de yoes erectos³¹ que se acercan a le otre, sino que se trata de un colectivo de cuerpos «ya inclinados desde el origen»³². Creemos que esto muestra de nuevo ese carácter permeable, inestable y vulnerable también de lo *queer* y lo posthumano.

Todo esto es lo que engloba la expresión de Victoria Pérez Royo del “cuerpo fuera de sí”, una experiencia apenas explorada debido a la concepción moderna que hemos heredado del cuerpo y del sujeto como unívoco y delimitado. La expresión “cuerpos fuera de sí” parece paradójica pues podríamos deducir que implica el reconocimiento de un “adentro” y por tanto de un “mí mismo”. Sin embargo, lo que hacemos es partir de esta idea de sujeto unívoco y criticarla: el “fuera de sí” significa movimiento, devenir. Explica:

El *fuera de sí* recoge esta tensión: parte del sujeto individual autocontenido entendido como la única corporalidad posible dentro de un marco de corporalidad moderna que

³¹ Juego con las figuras del cuerpo de pie y del cuerpo yacente.

³² Victoria Pérez Royo, *Cuerpos fuera de sí* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022): p. 58.

se cuestiona y critica, a la par da nombre a toda una serie de experiencias que lo desbordan³³.

El sujeto, tal y como lo piensa Kaja Silverman, no es homogéneo ni se agota en los límites de su figura, sino que es construido y fabricado también a partir del cuerpo de le Otre ya sea por deseo o evitación. Asimismo, la crítica a la idea del sujeto, su debilitamiento de la mano del postestructuralismo, resulta un importante antecedente para la crítica del sistema político construido en base a esa autoficción moderna. Como vemos, estas ideas nos permiten conectar con filósofas de la ontología posthumana como Braidotti o Haraway, también con pensadoras de la teoría *queer* como Butler, quienes piensan en el cuerpo y la subjetividad como una hibridación, permeable y fluido, abierto a la alteridad. La “somaestética” (un pensamiento estético basado en el cuerpo) resulta entonces una herramienta para reivindicar la difusión de los límites entre lo yo/otro, en consonancia con la teoría *queer* y el posthumanismo que consideramos realizable a través del cuerpo y de las prácticas artísticas que en él se centran. Por eso aquí vamos a explorar, principalmente, algunas piezas de *performance* y del arte *drag* como vías de acción para desarrollar un imaginario que nos permita pensar más allá de los binarismos heredados del humanismo.

La tradición política occidental se ha construido bajo la idea del sujeto autónomo y consistente, llegando hasta las sociedades tardocapitalistas bajo la forma del *self-made man*, pero como hemos venido insistiendo, el cuerpo no es unívoco y tiene una gran capacidad de afectación y de crear imaginarios a partir de sí que convoquen nuevas conductas y acciones contra el orden hegemónico establecido. Los cuerpos tienen la capacidad de reorientar, multiplicar o neutralizar emociones de forma consciente o inconsciente. Esto sucede sobre todo con las artes del cuerpo y con artistas que trabajan con el propio, pues este se conforma como un agente más capaz de hacer conectar, modificar o neutralizar determinadas emociones a través del movimiento que propician, aún siendo o no una figura estática. El poder figural del cuerpo va más allá del estatismo o del movimiento. Los cuerpos, solo por ser cuerpos, ya poseen una fuerte carga icónica; y las corporalidades y las prácticas artísticas invitan a la inclinación entendida como una movilización (del “soy al somos”) física y afectiva gracias a las asociaciones de la imaginación o los recuerdos. Este “contagio” entre cuerpos, su afectación mutua, no es irracional, sino «consecuencia de que los cuerpos de hecho aprenden y ensayan

³³ *Ibíd.*, p. 16.

diariamente a ser afectados»³⁴, a salir fuera de sí e inclinarse hacia la corporalidad de lo otro o de lo otro, insistimos, también hacia lo no humano. Esto es gracias a la capacidad que tiene la figura de evocar el recuerdo, no necesariamente nítido, al tiempo que transporta nuestra imaginación hacia un pensamiento utópico. Proponemos focalizar nuestra atención en cómo la carga icónica, visual, imaginaria, de ciertas actitudes corporales nos invitan a la experiencia del “fuera de sí”, pero sin reducir los cuerpos a las imágenes que convocan, porque no son gesto sino figura, es decir, que son dinámicos. El dinamismo implica prefiguración (cuerpos y acciones como promesa) y reconfiguración, por eso esta perspectiva nos permite fijarnos en un cuerpo situado en un “campo cultural y de sentido”, sí, pero también en cómo desestabilizan estos lugares. Se trata de desvelar el carácter plástico y la capacidad subversiva de la figura. Podemos decir que los cuerpos tienen la capacidad de prefigurar, de mostrarse como una promesa para la creación de los nuevos imaginarios antihegemónicos: «la posibilidad de señalar hacia otros futuros le presta a la figura una gran potencia de afectación y movilización»³⁵. Es pensar en los cuerpos *queer* y también en la figura del *cyborg* posthumanista como promesas comprometidas con la desestabilización del *statu quo*. Pero en cuanto a su dinamismo por ser figuras, más aún figuras que apuntan a lo mixto y lo incompleto, no tienen un sentido único, están abiertas a la contradicción y por lo tanto, al cambio. La corporalidad *queer* que pone en jaque los binarismos hombre/mujer y la matriz heterosexual — también todo aquello que la sociedad blanca cishetero patriarcal considera recto (*straight*)—, así como los ensamblajes que pone de manifiesto una ontología posthumana es, en verdad, un atentado directo hacia la concepción moderna-occidental del cuerpo como naturaleza incontrolada e incontrolable (binarismo naturaleza/cultura), privado y unívoco. Es también la promesa de nuevos imaginarios que reconozcan el carácter híbrido del cuerpo y la apuesta por un igualitarismo zoocentrado, comprometidos con la desestabilización del campo cultural de sentido actual que es violento hacia la alteridad.

4.3. Reconocer los cuerpos marcados por la negritud.

Debemos reconocer especialmente la transgresión de los cuerpos marcados por la negritud o racializados, ya que hasta los años cincuenta del siglo XX algunas seguían siendo exhibidas en ferias comerciales internacionales como “animales exóticos” en verdaderos zoológicos

³⁴ *Ibíd.*, p. 39.

³⁵ *Ibíd.*, p. 27.

humanos³⁶. Los cuerpos *queer* racializados han puesto en jaque el concepto de la blanquitud, uno de los pilares de dominación que históricamente más fuerza ha tenido en occidente. Nos situamos al inicio en los Disturbios de Stonewall, donde la mayoría de activistas *queer* eran racializadas. Pero también podemos nombrar a artistas como Robert Mapplethorpe, fotógrafo LGBTQ+ de una sexualidad desafiante, no normativa y censurado en el contexto del resurgir de la homofobia después de la crisis del VIH; o de Vaginal Davis (nombre tomado de Angela Davis) impulsora de lo que se conocería como “terrorismo *drag*”, el movimiento *homecore punk* bajo la influenciada de Las Panteras Negras. Pero más allá de Europa y Estados Unidos también han existido y existen una gran cantidad de artistas como Lukas Avendaño (persona mexicana reconocida como “muxe”³⁷) que mediante su cuerpo en las *performances* explora los límites del binarismo de género, el sexo y la sexualidad a través de una mirada inevitablemente decolonial. En el resto de los países olvidados, normalmente considerados pobres, “del tercer mundo” o exóticos, también hay cuerpos desestabilizadores y ante los que, de hecho, las personas marcadas por la blanquitud tienden a evitar la mirada. Mirar y ser mirade. Ser mirade y no mirar. Lo que estos cuerpos nos revelan es su capacidad de desestabilizar nuestra posición social, nuestro campo de sentido, nuestro privilegio. Así lo cuenta Kaja Silverman en una anécdota:

Then, one day, I realized that I always studiously avoid looking at the homeless people, whom, with ruthless arbitrariness, I either help or don't help. And I began to understand that my panic on these occasions is not just economic, but specular. What I feel myself being asked to do, and what I resist with every fiber of my being, is to locate myself within bodies which would, quite simply, be ruinous of my middle-class self— within bodies that are calloused from sleeping on the pavement, chapped from their exposure to sun and rain, and grimy from weeks without access to a shower, and which can consequently make no claim to what, within our culture, passes for "ideality".³⁸

³⁶ Véanse como ejemplos de estas exposiciones la Exposición Colonial portuguesa de 1934 o el jardín zoológico de Acclimatation, París, en 1937.

³⁷ En la cultura zapoteca considerado una especie de tercer género, el propio Avendaño explica: «En zapoteco, como en inglés, no hay géneros gramaticales. Solo hay una forma para todas las personas. Los muxes nunca se han visto obligados a preguntarse: ¿son más hombres o más mujeres?». En “Hay hombres y mujeres, y hay algo en medio”: quiénes son los muxes, el tercer género que existe en el sur de México”, BBC News Mundo, consultado el 12 de junio de 2024, <https://www.bbc.com/mundo/vert-tra-46374110>

³⁸ «Entonces, un día me percaté de que deliberadamente evitaba mirar a las personas sintecho, a quienes, con una despiadada arbitrariedad, ayudaba o no. Y comencé a entender que mi pánico en

De forma que no solo el cuerpo, sino también la mirada se nos revela como potencial elemento de desestabilización del yo, del salir de mí mismo, de ser vulnerable frente a la alteridad y reconocer nuestro carácter permeable y en constante devenir en una hibridación con la alteridad. Las imágenes que convocan todos estos cuerpos desafían nuestra visualidad heredada y abren la puerta a la posibilidad de la creación de nuevos imaginarios a partir de los cuales construir una identidad ahora inestable, etérea, en un devenir perpetuo.

5. Celebrando lo abyecto: sobre el *drag*, la *performance* y el mundo digitalizado.

En este apartado pretendemos acercarnos a distintas prácticas artísticas basadas en el cuerpo que nos permitan crear imaginarios alternativos al del hombre blanco cisheterosexual, con la finalidad de enfrentarnos al imaginario instaurado basado en los binarismos que jerarquizan unos cuerpos sobre otros y que generan violencia hacia la alteridad. Desplegaremos un catálogo de figuraciones entre las que nos encontraremos a la figura del *cyborg*, los alienígenas, los *avatares* en los mundos virtuales o la cultura *furry*, destapando los distintos ensamblajes que reúnen estas prácticas artísticas. Para comenzar, traigamos de nuevo a colación la descripción que Julia Kristeva da sobre lo abyecto:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.³⁹

Perturbar el campo cultural y de sentido a través de la corporalidad y de la práctica artística basada en el cuerpo es lo que a lo largo de este ensayo hemos defendido como una vía para transformar el imaginario hegemónico. Si las normas de género lo que quieren es producir subjetividades estables, coherentes, domesticadas y sumisas, el “fallo” en el trabajo

estas ocasiones no se debía a la economía, sino a la especularidad. A lo que me sentía llamada y a lo que me resistía con cada fibra de mi cuerpo, era a ubicarme dentro de esos cuerpos que con sencillez arruinarían mi yo de clase media: desde dentro de cuerpos callosos por dormir en el suelo, agrietados por la exposición a la lluvia y el sol, mugrientos por pasar semanas sin acceso a una ducha, y a los que, en consecuencia, no podemos considerarlos como “ideales” dentro de nuestras sociedades» (traducción propia). Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (Great Britain: Routledge, 1996): p. 26

³⁹ Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión* (México: Siglo XXI, 2006): p. 11.

performativo dentro de la matriz heterosexual es alentador y prometedor porque rompe con la idea del determinismo. La performatividad se caracteriza por la repetición y la repetición implica siempre la apertura al fracaso, una iteración incesante que se abre a la inestabilidad. De manera que, por un lado, el género habita en el devenir y en el movimiento; y por otro, el trabajo performativo pone de manifiesto la dimensión emancipatoria del fracaso. Se abre entonces la posibilidad de resignificación, de perturbar el orden establecido y el campo cultural de sentido. Rastreando la historia del arte *drag* descubrimos cómo muchos artistas han jugado con ese carácter performativo del género. En la práctica artística contemporánea el arte *queer* pasa a través del cuerpo encarnado, celebrando la abyección como rebeldía ante los límites Yo/otro y todos los binarismos que de aquí se siguen, en un ejercicio que desafía y critica estas fronteras construidas histórica y socioculturalmente.

La mayor parte del *drag* del siglo XX (sobre todo durante la primera mitad) se dedicó a desafiar los roles y el binarismo de género, poniendo en terreno de juego las disidencias de género a través de la performatividad⁴⁰. Por ejemplo, artistas de escena como Barquette jugaban en sus *performances* con los roles de género. Mediante vestidos vaporosos y maquillajes perfectos los espectadores leían al artista como una mujer, la sorpresa final del número: quitarse la peluca y revelar que en verdad no lo era, o, mejor dicho, en el acto de quitarse la peluca lo que en verdad destapaba era la pregunta sobre qué es eso del género, de ser mujer o de ser hombre: ¿llevar el pelo largo? ¿Usar vestidos? ¿Tener barba? De manera exagerada e hilarante el *drag* se burla de las etiquetas y del binarismo femenino/masculino, y por eso «es divertido, liberador y deliciosamente *queer*»⁴¹. Pero más importante, el *drag* en cuanto espectáculo performativo y crítico con el sistema binario de género es, siempre ha sido y siempre será para todes. No solo han existido *drag queens* interpretadas por hombres cis blancos — y esto es importante destacarlo ya que normalmente es lo que los medios de comunicación o la cultura popular entienden como *drag*, volviendo a incurrir en el sistema hegemónico que realmente se desea criticar. Muchas mujeres cis, trans, hombres trans, personas intersex y personas no binarias también se han dedicado y se dedican al *drag*. Podemos hablar aquí de Joséphine Baker, “La Venus Negra”, una mujer cis negra de los años veinte en cuyos espectáculos exhibía una feminidad intencionalmente exagerada. Esto la llevó a ser colocada en la misma posición que el resto de *drag queens* de la época. Recientemente, Eureka Ohara, de cuerpo no normativo

⁴⁰ Jake Hall, “El arte del glamour”, en *Arte drag* (Bilbao: Astiberri, 2022)

⁴¹ Jake Hall, *Arte drag* (Bilbao: Astiberri, 2022): p. 6.

y participante del famoso programa *RuPaul's Drag Race*⁴², se ha declarado abiertamente como una mujer trans y no ha dejado de dedicarse al mundo del *drag* por ello. Y del mismo modo que existen las *drag queens* (que juegan con el ideal de la feminidad), también existen y han existido *drag kings*, quienes juegan con la idea de la masculinidad. Entre ellos encontramos a artistas como Gladys Bentley, mujer negra lesbiana que se hizo famosa por su *drag king* y sus espectáculos musicales en los que actuaba como cantante de *blues*. Cuerpos y espectáculos abyectos en cuanto trastean con la ambigüedad y las disidencias de género en sus *performances*, cuerpos que convocan un imaginario donde los límites entre lo que es ser mujer u hombre está completamente desdibujado mediante la comedia y el humor. Pero lo que nos enseña el *drag* no tiene como base la transformación recreativa mediante la vestimenta y el maquillaje, sino con la toma de «conciencia del carácter de ortopedia cultural de nuestra propia feminidad [o masculinidad], desidentificándonos con respecto a nuestra feminidad [o masculinidad] construida»⁴³. Es un ejercicio de crítica y desestabilización en cuanto a qué sea eso del género, del sexo, la sexualidad o el binarismo de género/sexo como “natural”.

Si hablamos de la celebración de lo abyecto en la historia del *drag* no podemos evitar acudir al arte de lo *freak*, con la cultura de los *Club Kids* y las provocadoras colaboraciones de Divine y John Waters como telón de fondo. Sobre todo, es durante la segunda mitad del siglo XX cuando encontramos a muchos artistas *drag* que se reían del género al tiempo que celebraban lo asqueroso, lo abyecto, lo sucio, lo raro. La cinta *Pink Flamingos* (1972) acaba con nuestra protagonista Divine, quien ha logrado el título de ser “la persona más desagradable del mundo”, comiéndose, literalmente, excrementos de perro. Divertido, asqueroso, pero sobre todo completamente subversivo⁴⁴. No es de extrañar que en el siglo XX la cultura de los *Club Kids* en Estados Unidos celebrasen lo *freak* cuando las personas *queer* y no normativas siempre había y siguen siendo consideradas como tales. Las personas trans, les travestis —en ese entonces el travestismo no era considerado despectivo, muchos activistas se denominaban como tal⁴⁵— fueron durante mucho tiempo utilizadas como medio de entretenimiento, de ahí la atracción por la imagen de “la mujer barbuda” de los antiguos circos andantes y los *freak*

⁴² Programa que ha recibido numerosas críticas precisamente por darle más visibilidad a *drag queens* interpretadas por hombres cis de cuerpos normativos.

⁴³ Paul B. Preciado, *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica* (Barcelona: Anagrama, 2020): p. 267.

⁴⁴ Pensemos en el aspecto transgresor del erotismo, de lo sucio, tal como lo plantea Georges Bataille en obras como *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997).

⁴⁵ Masha P. Johnson, una de las líderes en los disturbios de Stonewall, se sentía cómoda con la etiqueta “travesti” y se denominaba como tal. Sin embargo, en el siglo XXI este término ha adquirido una carga un tanto despectiva, motivo por el cual ya no se usa en los entornos LGBTIQ+.

shows. Entonces, de la misma forma que la reapropiación de la palabra *queer* por parte del colectivo derivó en una reivindicación política, la celebración de lo *freak* se volvió un reclamo teñido de ironía y sarcasmo, que disgustaba y molestaba al propio sistema que les había calificado como tal. Junto con los *Club Kids* surgieron otras corrientes como el llamado *genderfuck*, «un drag radical que desecha los cánones de género creando un contraste entre looks “masculinos” y “femeninos” rematados con elementos monstruosos o sobrenaturales [...]»⁴⁶; o el teatro experimental *queer* y *underground*, en el que los artistas se exponían a sí mismos y a sus cuerpos (que siempre habían sido motivo de burla), para clamar por su presencia, criticando con sátira y humor el sistema blanco cishetero patriarcal que históricamente les había oprimido.

A esta celebración de lo abyecto, del cuerpo sucio, del sudor y de las secreciones, se le suma hoy el surgimiento de una ontología posthumana a través de la figura del *cyborg*, una figura completamente *queer* en cuanto pone en entredicho tanto los límites del género como los límites entre lo que es humano, lo tecnológico y lo animal. El futuro del *drag* y de la *performance queer* reside, posiblemente, en esta nueva apertura hacia la hibridación entre lo monstruoso, lo animalístico y las máquinas: un *drag* casi salido de cintas de ciencia ficción. Y así lo vemos en el *drag* actual, heredero de tendencias como los *Club Kids* o el *genderfuck*, que no se centra solo en la burla y el cuestionamiento del sistema binario de género, sino que integra otros aspectos como lo monstruoso, lo animalístico o lo tecnológico, creando nuevos imaginarios que rompen con el sistema hegemónico.

Posthuman drag takes as its subjects the abject, the marginal and the un/imaginable, and by rendering these subjects believable, grievable and implicated in/as human, it shifts the focus from disaster to potentiality. [...] posthuman drag is ultimately oriented towards the future – and whatever this future will hold, it speaks to broader social concerns regarding the position of queerness.⁴⁷

⁴⁶ Jake Hall, *Arte drag* (Bilbao: Astiberri, 2022): p. 90.

⁴⁷ «El drag posthumano toma como su sujeto lo abyecto, lo marginal, lo in/imaginable, y al representar a estos sujetos como creíbles, llorables e implicados en/como humanos, el enfoque cambia del desastre a la potencialidad. [...] el drag posthumano está, en última instancia, orientado hacia el futuro – y sea lo que este futuro nos depare, tratará preocupaciones sociales respecto a la posición de “lo queer”» (traducción propia). Kai Prins, “Towards a posthuman turn in drag: Will the queer ever be human?”, *Queer Studies in Media and Popular Culture* 8, no. 1 (2023): p. 11.

5.2. Entre el *cyborg* y el alienígena.

Junto a lo abyecto, el *cyborg* también opera como figura liberadora, siendo ambas esenciales para comprender cómo el arte crea figuras contrahegemónicas. El *cyborg* apuesta por las criaturas de ciencia ficción y fantasía como parte de un nuevo imaginario capaz de poner en jaque la tradición humanista blanca cishetero patriarcal. Los implantes y modificaciones biológicas hechas por artistas como Stelarc son ejemplos de estas hibridaciones que comenzaron a popularizarse durante la segunda mitad del siglo XX (aunque híbridos hemos sido siempre desde que desarrollamos tecnologías básicas como la rueda o la palanca). Como parte de su obra, el artista se ha sometido a diferentes cirugías entre las que encontramos *Ear on arm*, en la que, como su nombre indica, se insertó un implante de una oreja en uno de sus brazos. También se han vuelto virales las modificaciones corporales extremas a las que se ha sometido Anthony Loffredo, más conocido como The Black Alien, siendo él mismo artista y obra. El proyecto artístico de The Black Alien pone sobre la mesa el cuestionamiento del cuerpo humano como unívoco, privado e individual. Ha decidido mutilar su propio cuerpo, nariz, boca, orejas, dedos, tatuarlo por completo, con la finalidad de acercarse a la figura alienígena que busca, aun declarando la discriminación que sufre por ello, por su cuerpo abyecto. Con todo ello vemos cómo desde las prácticas artísticas que incluyen implantes tecnológicos y biológicos como estas, se aborda el cuerpo como permeable, abierto, modificable e inacabado; híbrido entre humano/animal/máquina, resaltando la comunión con las nuevas tecnologías.

Sin duda, The Black Alien es un proyecto que responde a la fiebre por los fenómenos OVNI, y es que después de la Segunda Guerra Mundial mucha gente comenzó a interesarse por ellos y a estudiarlos. La figura del “alien” extendida desde ese entonces pone en jaque no solo la idea del cuerpo binariamente sexuado, sino también la propia división entre lo Yo/otro. Su propia etimología nos remite al significado de “extranjero”. El alien, lo abyecto, lo ajeno que viene a perturbar el sistema establecido por el humanismo occidental: «neither clearly male, nor clearly female, but not androgynous either —which would simply reinstate a binary logic— but sublimely ambivalent, open for all kinds of critical-posthumanist investments»⁴⁸.

⁴⁸ «Ni claramente hombre ni claramente mujer, pero tampoco andrógino —lo cual simplemente restauraría una lógica binaria—, sino sublimemente ambivalente, abierto a todo tipo de inversiones desde el posthumanismo crítico» (traducción propia). Manuela Rossini, “Figurations of posthumanity in contemporary science/fiction: all too human(ist)?” *Revista canaria de estudios ingleses*, 50 (2005): p. 34.

5.3. Alienígenas y monstruos artificiales.

En esta estela podemos encontrar artistas como Gena Marvin, cuyos paseos por grandes ciudades transformada en monstruosas criaturas, sumado a su lucha activista por el colectivo LGBTIQ+ le llevó a su expulsión en Rusia junto a otros artistas *queer* como el grupo musical Pussy Riot. Gena Marvin recientemente ha trabajado en un documental independiente llamado *Queendom* en el que se relata cómo la exposición en público de su cuerpo, completamente desafiante con el estado ruso, la llevó a poner su vida en riesgo. Cuerpos como los de Gena Marvin son capaces de crear imágenes de una alteridad desafiante, nos abre la puerta a nuevos imaginarios alejados de los binarismos y del individualismo. Su *drag* incluye la deformación completa de la figura humana, que se asemeja más a una figura alienígena no mediante intervenciones quirúrgicas, sino mediante maquillaje, vestuario e implantes de caracterización como los que se utilizan en películas o series de televisión. Rapada, su cara y cabeza parece más un lienzo sobre el que crear criaturas, más una máscara que un rostro. Es interesante pensar cómo el uso de máscaras, de maquillajes sacados de ciencia ficción y las prótesis propias de efectos especiales desafían el *statu quo* porque se resisten a ser sujetos reconocidos en el sistema.

Frente a la normalización de dispositivos que configuran la rostrificación como un aparato gubernamental, la máscara emerge como una forma de resistencia que busca formas de escapar a los dispositivos de reconocimiento y control en una operación que implica la desfiguración de los rostros.⁴⁹

Y precisamente muchos artistas de *performance* y *drag queer* posthumano se sirven de estas deformaciones faciales mediante técnicas tradicionales, pero también gracias al propio uso de las biotecnologías (como Stelarc o The Black Alien), de los filtros de Instagram y de la fotografía artística editable digitalmente como alternativa al imaginario hegemónico. Salvia, artista de Gran Bretaña, se ha enfrentado en numerosas ocasiones a la censura de redes sociales debido a las imágenes que crea: cuerpos desnudos, alienígenas, prótesis faciales, edición fotográfica que permite unir literalmente su cuerpo a otros cuerpos tanto humanos como no humanos. El *drag* de monstruos desafía los dispositivos de control biopolíticos a través del juego con una corporalidad que se entremezcla con la ficción. Ella, además de artista *drag* de lo *freak* se dedica a la música, y es en este campo donde actualmente también nos encontramos

⁴⁹ Agustina Gállego Wetzel, "Monstruos, fracaso queer y resistencia tecnológica: tres propuestas desde el arte contemporáneo", *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1 (2020): p. 56.

con muchos de ellos que juegan con el devenir posthumano. Igual que en el *drag* del siglo XX muchas *drag queens* y *drag kings* formaron parte de grupos musicales (Vaginal Davis perteneció a la banda Cholita! The Female Menudo, o Gladys Bentley era música de *blues*), el *drag* de criaturas del siglo XXI está también muy ligado al ámbito artístico de la música. Encontramos inspiración en Arca, artista trans venezolana que juega con la música electrónica experimental, el *noise* y su propia figura y cuerpo para crear estos nuevos imaginarios posthumanos. Las portadas de sus álbumes *KiCk i*, *KICK ii* y *KicK iii*, nos muestran a la artista acoplada a una serie de elementos “artificiales” como brazos y prótesis de piernas semejantes a las de una cabra mecánica. En muchas otras ocasiones su cuerpo aparece acompañado de otros cuerpos humanos y no humanos, como una extensión de sí, mostrando el carácter poroso de la carne. Sus letras y ritmos mezclan la música *mainstream* con lo experimental, creando una extraña fusión que nos retrotrae a lo abyecto en cuanto no respeta los límites entre lo “normal” y lo *freak*, en una mixtura de sonidos e imágenes que podríamos considerar como caldo de cultivo para un imaginario posthumano no solo desde Europa y Estados Unidos (occidente), también desde América Latina u oriente. Queremos insistir sobre esto en un intento de decolonizar y desoccidentalizar lo *queer*.

5.4. El avatar.

Si hablamos de cuerpos no blancos no podemos ignorar a la artista originarie de Singapur, Yeule, también conocida como Nat Ćmiel, que también se dedica a la música y la *performance* desde una perspectiva completamente *queer* y posthumana. De hecho, en sus redes sociales podemos encontrar publicaciones de fragmentos del *Manifiesto ciborg*. Sus letras y su estilo visual combinan las nuevas tecnologías, el concepto del *avatar* y los límites difusos entre lo que es imaginario y lo que es real. Su música es etérea, pero electrónica y distorsionada, su voz dulce se entremezcla con la artificialidad de los sonidos maquínicos, poniendo en entredicho la existencia de la dualidad naturaleza/cultura o de lo natural/artificial. Si los androides sueñan con ovejas eléctricas⁵⁰, probablemente apagarían su sistema con la música de este artista como nanas virtuales. En una de sus canciones recita con voz casi robótica:

⁵⁰ Referenciando a la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Publicada por Philip. K. Dick en 1968.

My name is Nat Ćmiel / I am 22 years old / I like music, dancing ballet / Crushing up rocks and snorting them / And genderless people / I like to eat, but I don't like it when it lingers on my body / I like to take up as little space as possible / I like pretty textures in sound / I like the way some music makes me feel / I like making up my own worlds / And the people who live inside me / I like to dress up and not going out / I like my cat, Miso / I like touching myself / And I like being far away from my own body / I like sweet things, physical and consumable / I like short sentences that say everything I felt at one go / I like obsessing over people and then throwing them away / I like being a boy, I like being a girl / I like getting fucked, and I like to fuck / I like to be pure / I like believing there's a cure / But, most of all, I-⁵¹

Este *track* en particular resulta interesante pues se trata de un retrato audible de un cuerpo en un mundo habitado por otros cuerpos (humanos y no humanos), mostrando la vulnerabilidad y el carácter zoe-geo-tecnomediado de la carne. El hecho de que la canción termine con un corte abrupto enfatiza el debilitamiento y el carácter difuso e inestable del sujeto nómada, en términos de Braidotti. El proyecto artístico de Yeule juega particularmente con la idea del *avatar* digital, que en los últimos años y gracias al desarrollo de videojuegos ha adquirido mucha popularidad. Nos interesa el concepto del *avatar* y la interacción que hay en ellos entre ficción y realidad, así como el trabajo performativo que implica.

We have physical, embodied, connection to an avatar through our hand and eyes, controlling the movement, animations and voice of our doll-self. As well we must contend with the feedback we get from others who view our avatars in order to know us. Disassociation is not a simple matter. Here an avatar is neither object, nor is it subject. The avatar occupies an uneasy position between the two and destabilizes our sense of self within user-created environments.⁵²

⁵¹ «Me llamo Nat Ćmiel / Tengo veintidós años / Me gusta la música, el ballet / Triturar rocas y esnifarlas / Y las personas agénero / Me gusta comer, pero no me gusta cuando permanece en mi cuerpo / Me gusta ocupar el menor espacio posible / Me gustan los sonidos con texturas bonitas / Me gusta la forma en la que me hace sentir alguna música / Me gusta crear mis propios mundos / Y la gente que vive dentro de mí / Me gusta vestirme y no salir de casa / Me gusta mi gato, Miso / Me gusta tocarme / Y me gusta estar muy lejos de mi propio cuerpo / Me gustan las cosas dulces, físicas y consumibles / Me gustan las oraciones cortas que expresan todo lo que alguna vez sentí / Me gusta obsesionarme con gente y después desecharla / Me gusta ser un chico, me gusta ser una chica / Me gusta ser follade y me gusta follar / Me gusta ser pure / Me gusta creer que hay alguna cura / Pero sobre todo, me- » (traducción propia respetando el pronombre del artista, que es “elle”). Yeule (2022), *My name is Nat Ćmiel* (canción), en *Glitch Princess*.

⁵² «Tenemos una conexión física y encarnada hacia un avatar a través de nuestras manos y ojos, controlando el movimiento, las animaciones y la voz de nuestro “yo-muñeca”. Al tiempo tenemos que

Los *avatares* permiten la construcción, deconstrucción y reconstrucción de los mismos. Están siempre abiertos al cambio y son mitad ficción y mitad realidad en la medida en la que nos representan en el mundo digital en el que estamos integrados. Además, el *avatar* nos permite transgredir los binarismos y el marco de inteligibilidad del que habla Butler: no tiene por qué tener genitales, no tiene por qué tener género, los pronombres pueden cambiar a elección, su aspecto puede integrar elementos más allá de lo humano, como lo animalístico, lo robótico o lo monstruoso, tener el tamaño y peso que quiera, así como acoplar y desacoplar todos estos componentes cuando se desee. Nuestros ojos, dedos, la acción de mover el ratón y teclear nos conectan a este mundo digital, interaccionamos con él y con los demás *avatares*, difuminando las líneas entre el yo y el *avatar*, mostrándose como lo mismo: identidades interdependientes en perpetuo devenir. Así, también los *avatares* nos permiten crear nuevos imaginarios que incorporan, como la figura del *cyborg*, parte de verdad y parte de ficción. El *avatar* permite trasladar el mundo de la *performance* al universo digitalizado, un ejercicio tanto original como pertinente para el arte posthumano. Algunos proyectos artísticos incluyen *performances* en mundos virtuales. Belén Gache, escritora argentino-española considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales, trabaja con la *performance* y la “poesía electrónica”. Entre su obra podemos encontrar *performances* llevadas a cabo en mundos digitales como Second Life. “Cómo explicar la literatura electrónica a una liebre digital”⁵³ es una de ellas. En esta pieza su *avatar* (humanoide) es acompañado por otro *avatar* con forma de liebre por los distintos mapas de esta comunidad virtual recitando poesía electrónica. Consideramos que los *avatares* son parte de este nuevo imaginario de identidades licuadas, alejado de los binarismos de género y de lo humano/animal/máquina, de la naturaleza/cultura, con el fin de desorganizar las redes de poder contribuyendo a un igualitarismo zoocentrado.

5.5 La cultura *furry*.

Si queremos hablar de la difusión de los límites entre lo animal/máquina/humano (y más especialmente entre lo animal/humano) no podemos dejar pasar por alto la cultura de los

lidiar con la retroalimentación de los demás, quienes ven a nuestros avatares como medio para conocernos. La disociación no es un asunto sencillo. Aquí un avatar no es un objeto, pero tampoco es un sujeto. El avatar ocupa un lugar incómodo entre ambos y desestabiliza nuestro sentido del “yo” en el marco de entornos creados por los usuarios» (traducción propia). Lynne Heller y Lizbeth Goodman, “What Do Avatars Want Now? Posthuman Embodiment and the Technological Sublime”, *22nd International Conference on Virtual System & Multimedia* (2016): p. 2.

⁵³ Título que referencia a la performance de Joseph Beuys “Cómo explicar arte a una liebre muerta”.

furries, quienes, además, habitualmente tienen su propio *avatar* o personaje al que llaman *fursona*, una representación de sí mismos mitad humano mitad animal, siendo, en verdad, ni una cosa ni la otra. Aunque en muchas ocasiones la el *furry* genera rechazo o risa por parte de quienes no lo son, aquí reivindicamos la reivindicamos como una figura capaz de convocar este nuevo imaginario posthumano en la medida en la que, como el *cyborg*, son mitad real mitad ficción. La cultura *furry* como tal tuvo sus inicios precisamente en la *Convención Mundial de Ciencia Ficción* de 1980. Se trata de un grupo de personas interesadas y apasionadas por los animales antropomórficos, llevando este entusiasmo a su propio cuerpo encarnado o a los *avatars* digitales que las nuevas tecnologías nos permiten crear. El desarrollo de Internet y de plataformas donde crear personajes no bajo los que ocultarnos, sino mediante los que precisamente ser nosotros mismos, ha repercutido positivamente en la cultura *furry* y en la construcción de una identidad permeable. Hazel Ali Zaman, una académica racializada americana formada en estudios de género e investigadora sobre lo *queer*, el arte *queer* encarnado y las imbricaciones con el concepto de raza, se centra en explorar el vínculo entre el arte, la *performance*, y la figura del *furry*, declarándose ella misma como tal. A pesar de que habitualmente la cultura *furry* no se ha considerado una forma de *drag*, Zaman señala que lo *furry* podría considerarse parte de un *drag* no-humano y que esconde un importante potencial para el imaginario *queer* y para las personas racializadas, como ella misma. Así, vemos nuevamente la importancia de la visión y del imaginario para el proceso de construcción de las identidades.

Zaman makes the case for understanding the furry as a form of post/non/human drag that holds particular potential for queer of colour ‘self-making’ [...]. This, Zaman suggests, is a mode of disidentification and mess-making that embraces the disorderliness of the experience of existing ‘outside of, and within, the politicized state of being “human”’. Zaman’s reading of the fursona as drag, as a queer becoming, a performance of self through the body of a non-human other, helps us understand how posthuman drag of any kind is always something of a disorienting [...]⁵⁴.

⁵⁴ «Zaman presenta un argumento por el que entiende lo furry como una forma de drag post/no/humano que posee un potencial especial para la construcción de personas queer racializadas [...]. Esto, sugiere Zaman, se trata de un modo de desidentificación y creación de un caos que acepta el desorden de la experiencia de ‘existir fuera y dentro del estado politizado que es ser “humano”’. La lectura de Zaman de la fursona como drag, como un devenir queer, como un ejercicio performático del “yo” a través del cuerpo de lo otro no-humano, nos ayuda a comprender cómo el drag posthumano de cualquier tipo es siempre un tanto confuso [...]» (traducción propia). Kai Prins, “Towards a posthuman turn in drag: Will the queer ever be human?”, *Queer Studies in Media and Popular Culture* 8, no. 1 (2023): p. 11.

En los últimos años ha emergido la comunidad VTuber, una comunidad de *streamers* que, a través de un personaje modelado y digitalizado mediante *softwares* como Live2D, pone en terreno de juego esta hibridación entre el cuerpo tecnológico y el cuerpo digital. Les VTubers difuminan los límites entre lo real, lo imaginado, lo virtual, lo animalístico, los *avatares* y la tecnología a partir de sus *streamings* en los que cantan, juegan y reaccionan a vídeos de Internet en un ejercicio performático.

6. Resistir al capitalismo.

La actual tolerancia liberal hacia los demás, el respeto a la alteridad y la apertura hacia ella, se complementa con un miedo obsesivo al acoso. Dicho de otro modo, el “otro” está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente “otro”⁵⁵.

- Slavoj Žižek.

Con el paso de los años hemos detectado que lejos de que el capitalismo posea la semilla de su propia destrucción, se perpetúa mediante la asimilación de luchas y movimientos sociales. Así hemos pasado de los disturbios de Stonewall al mes del *pride* y el *pinkwashing* de las grandes compañías como Just Eat o Inditex, e incluso con “ofertas especiales” en páginas pornográficas como Pornhub conocidas por esconder lo que en realidad es, muchas veces, maltrato hacia las trabajadoras y los trabajadores sexuales. Siempre se corre el peligro de pasar de la reivindicación a una celebración integrada en el sistema capitalista y en la industria cultural. Destacamos: no existen prácticas liberadoras definitivas en el tardocapitalismo, pues siempre están expuestas al peligro de la asimilación por parte del propio sistema. Nos gustaría detenernos un poco en estas apreciaciones.

Lejos de considerar la crítica de Adorno a la industria cultural como una crítica elitista, aquí señalamos que la industria cultural es parte del mundo administrado que supone la «disposición permanente sobre los individuos que son entrenados para instrumentalizarse a sí mismos y

⁵⁵ Slavoj Žižek, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (Barcelona: Paidós, 2009): p. 67.

definirse a sí mismos en categorías de explotabilidad»⁵⁶. Se trata no tanto de una crítica a la mercantilización de la cultura como de su capacidad para modelar y crear la subjetividad de los consumidores, y cómo la industria cultural lo usa para prolongar la vida del capitalismo. De esta manera, la industria cultural actual asienta ideológicamente las bases del neoliberalismo y perpetúa las desigualdades sociales mediante la capitalización de las luchas sociales. Aunque parece que en la industria cultural de hoy encontramos espacio para la resistencia gracias a movimientos de protesta como el #MeToo o el #BlackLivesMatter (promovidos y extendidos en redes sociales) y que el contenido y la representación de la alteridad ha cambiado en los productos culturales, creemos que en la medida en la que las luchas y movimientos sociales son asimilados por el capitalismo como reclamo para el consumo sin la existencia de un reconocimiento real de la alteridad, este espacio no es suficiente. Debemos de consumir críticamente las imágenes y narrativas que construyen y recordar que lo *queer* reivindica no ser “normal”, es criticar el centro de poder y no querer unirse con él, no querer ser “tolerades” en este mundo. En efecto, tolerar significa diferenciar a quien tolera de quien es tolerado, manteniendo la relación asimétrica y jerárquica entre aquellos que pertenecen a la clase privilegiada del sistema y la persona que se ve obligada a integrarse. ¿Qué sucede si no nos queremos integrar? La adopción de medidas inclusivas con la alteridad esconde un aspecto integrador cuando éstas no tienen consecuencias reales en la base estructural del sistema.

La tolerancia, según Raz, consistió en dejar que las minorías se comportaran como ellas mismas lo deseaban, sin criminalizarlas en tanto no faltasen contra la cultura de la mayoría y contra la posibilidad de que quienes pertenecieran a ella pudieran disfrutar del estilo de vida que les es propio⁵⁷.

¿Qué ocurre cuando esa “cultura de la mayoría” tiene como base ideológica la supremacía occidental humanista y es, entonces, una cultura colonialista, racista, machista y atenta directamente con la propuesta ética de la ontología posthumana que aquí proponemos? No se trata de asumir y aceptar los márgenes, sino de eliminar el centro mismo, esa es la actitud de lo verdaderamente *queer*. Esto no significa que deseemos o aprobemos la proliferación de obras de carácter machista, homófobo o racista. No nos oponemos a la representación de lo Otre, lo otro o de lo *queer* por ser insuficiente y oscuramente integradora en el marco de este

⁵⁶ Christine Resch y Heinz Steiner, “Industria cultural: conflictos por los medios de producción de la clase instruida. *Constelaciones: Revista de teoría crítica*, 3, 2011: p. 46.

⁵⁷ Carlos B. Gutiérrez, “La tolerancia como desvirtuación del reconocimiento”, *Palimpsestvs*, 5 (2005): p. 13.

capitalismo tardío. El problema no reside en que rechazemos la existencia de personajes racializados o abiertamente LGBTIQ+, porque no lo hacemos, sino que deseamos arrojar luz al hecho de que quizá estas decisiones atienden a la demanda de un público enervado con la finalidad de calmarles, arropar su rabia y anestesiársela con una aparente sensación de armonía. Nos limitamos a señalar y ser críticos con los productos de la industria cultural que parecen integrar casi condescendentemente las luchas sociales.

Muestra de cómo el capitalismo se apropia de las reivindicaciones sociales solo hasta el punto que les interesa, está en las miles de ediciones que se han hecho de *Drag Race*. Es cierto, insistimos, que no nos oponemos a la existencia de programas como estos (pues de hecho en él muchos concursantes han hablado en *backstage* sobre géneros no normativos, y que se hable de esto en los medios *mainstream* nos parece positivo). El problema llega cuando, como explicábamos antes, no hay una repercusión real más allá de la pantalla o estos propios programas favorecen un tipo de *drag* normativo, no disidente, que no desestabiliza lo suficiente el marco de inteligibilidad marcado por el capital y el humanismo. Por ejemplo, el *drag* practicado en Canarias, caracterizado por su extravagancia, no tiene cabida en estos escenarios; y cuando la ha tenido, como en la primera temporada de *Drag Race España*, las concursantes son prematuramente eliminadas por “falta de registro”, o, dicho de otra manera, por no acomodarse a lo que el capitalismo y la industria televisiva colonialista entiende como *drag* comercial. Esto le sucedió a Drag Vulcano, ampliamente reconocida en el archipiélago, quien ante la noticia de que su puesto corría peligro declaraba con rabia contenida: «si yo tengo que salir de mis plataformas y ponerme tacones, ¿por qué las otras no tienen que ponerse plataformas y salir de sus tacones?»⁵⁸. Ejemplo de cómo el capitalismo y el colonialismo moderno permite las disidencias para proclamarse integrador y tolerante, pero solo lo suficiente como para calmar a los espectadores sin poner en riesgo su propia supervivencia. De esta manera descubrimos que si el sistema capitalista permite y alienta la existencia de estos productos culturales quizá se deba a que no son lo suficientemente arriesgados o peligrosos como para esconderlos. Se sirven de ellos, en cambio, para alardear de su falsa bondad mientras ciudades enteras son bombardeadas en silencio. Mientras miles de personas trans alrededor del mundo son forzadas a la prostitución. Mientras los Estados siguen financiando guerras y genocidios. Mientras la brutalidad policial sigue siendo un gran problema, resurge la

⁵⁸ *Drag Race España*, temporada 1, episodio 2, “Divas”, dirigido por Lola Ibarreta, emitido el 6 de junio de 2021, en Atresplayer: https://www.atresplayer.com/programas/drag-race-espana/temporada-1/programa-2-divas_60b4b6f96584a8419d26e51f/

ultraderecha en Europa, siguen muriendo personas diariamente en las fronteras y las mujeres y las personas *queer* continúan siendo asesinadas y abusadas independientemente de la cantidad de camisetas que venda Inditex con *Girl Power* o *Free Love* escrito en ellas.

6.2 [en la era tecnológica].

Por otro lado, al abogar aquí por una hibridación con la máquina debemos tener cuidado en no caer en el consumismo y apoyo de las industrias tecnológicas capitalistas dirigidas por ultra millonarios blancos y acomodados como Elon Musk o Jeff Bezos. Las megacorporaciones que invierten en tecnología en un mundo dominado por el capital ni son responsables con el medioambiente, ni se alejan del antropocentrismo ni del humanismo y además abusan de sus trabajadores (humanos y no humanos) en lugares donde nadie mira, entre muchos otros horrores que no son propios del proyecto que aquí defendemos. No hay nada de reivindicativo en alimentar el sistema al que se supone que nos oponemos, tampoco en pensar utópicamente y creer en la falsa bondad que nos ofrece. Apuntar a la difusión de lo humano/animal/tecnológico no tiene que ver con alentar al consumismo de las nuevas tecnologías — como decíamos más arriba, siempre hemos sido híbridos entre humano/animal/máquina desde que desarrollamos tecnologías que hoy parecen sencillas, como la rueda, hace ya miles de años.

Pero el peligro de caer dentro de presupuestos capitalistas se ve incrementado cuando el mundo tecnologizado actual se basa y trabaja con un capitalismo tardío facilitado y expandido a través de la globalización y las tecnologías. Por eso, de las nuevas formas de colonialismo como el turismo o la expansión de grandes empresas a nivel mundial como Meta, Google, Amazon, Aliexpress, Temu o Tesla, resurge ahora la necesidad de pensar desde una perspectiva decolonial y anticapitalista nuestra propia relación con la tecnología, cuidar de que la figura del *cyborg* no se funda con el humanismo capitalista cishetero patriarcal blanco que aquí criticamos. Haraway se muestra optimista al respecto:

Su principal problema, por supuesto, es la descendencia ilegítima del militarismo y el capitalismo patriarcal, sin mencionar el socialismo de Estado. Pero los bastardos son

a menudo extremadamente infieles a sus orígenes; sus padres, después de todo, no son esenciales.⁵⁹

Los imaginarios que convocamos a lo largo de este trabajo son imaginarios *queer* que responden a una ontología posthumana, en cuyas bases encontramos un componente anticapitalista en la medida en la que nos preocupa la relación horizontal y la difusión de los límites entre nosotres, los animales y los tecno-otros. El capitalismo no respeta ninguno de estos presupuestos, y en el tardocapitalismo el hombre blanco cishetero de clase acomodada sigue ocupando el puesto alto en la jerarquía que él mismo ha establecido y hecho pasar por “natural”, sirviéndose precisamente de la alteridad (humana y no humana) para mantener su posición. El desarrollo de las Inteligencias Artificiales, ámbito del que muchos de estos multimillonarios se lucran, no es ahora mismo nada más que una mina de dinero, un centro de explotabilidad. Por eso, a la luz del desarrollo exponencial de las IAs, nos resultan interesantes propuestas como las de Mark Coeckelberg, que insisten en la necesidad de replantearnos nuestra convivencia y valores hacia las propias entidades que son las Inteligencias Artificiales, tengan o no una apariencia humana o animalística; simplemente como entidades no vivas, como tecno-otros.

AI can then be part of not a transhumanist but a critical *posthumanist* project, which enters from the side of humanities and the arts rather than science.[...] And posthumanism can also offer something else relevant to AI: it can urge us to acknowledge that *nonhumans don't need to be similar to us and should not be made similar to us*. Backed up by such a posthumanism, then, it seems that AI can free itself of the burden to imitate or rebuild the human and can explore different, nonhuman kinds of being, intelligence, creativity, and so on. AI need not be made in our image. Progress here means going beyond the human and opening ourselves up to the nonhuman to learn from it.⁶⁰

⁵⁹ Donna Haraway, *Manifiesto cibernético* (Madrid: Kaótica, 2021): p. 19.

⁶⁰ «La Inteligencia Artificial puede ser parte no de un proyecto transhumanista, sino de un proyecto posthumanista crítico, abordado desde la perspectiva del arte y las humanidades más que desde la ciencia [...]. Y el posthumanismo también puede ofrecer algo novedoso e importante para las IAs: nos insta a admitir que lo no-humano ni necesita ser similar a nosotres, ni debería serlo. Respaldo por el posthumanismo, parece, entonces, que la IA puede liberarse a sí misma de la carga de imitar o de reconstruir lo humano, y puede explorar diferentes formas de ser, de inteligencia y de creatividad no-humanas. La IA no necesita estar hecha a nuestra imagen y semejanza. El progreso, aquí, significa ir más allá de lo humano y abrirnos hacia lo no-humano para aprender de ello» (traducción propia). Mark Coeckelbergh, *AI Ethics* (Cambridge: The MIT Press, 2020): pp. 42-43.

Desde una perspectiva posthumanista nos oponemos al capitalismo tecnológico que no hace más que poner la tecnología al servicio del hombre blanco cishetero occidental acomodado, como se ha hecho históricamente con los animales (zooproletariado), con los marginados en los antiguos *freak shows* o con la lucha LGBTIQ+ como reclamo de consumo en la industria cultural actual. Proponemos resistir desde la práctica artística que celebre lo abyecto, lo incompleto, lo ambiguo, siempre como un juego travieso, desde lo maloliente y lo sucio, de lo *underground*, desde aquello verdaderamente desestabilice el sistema capitalista. Pensar también desde una posición decolonial la figura del *cyborg* y exigir la institución de una dimensión ética que concierna a la creación de un nuevo nexo social y de nuevas formas de conexión con los tecno-otros, rechazando el capitalismo tardío y las relaciones de poder que en él se generan. Adentrarnos en el mundo de la *praxis* y de la práctica artística basada en el cuerpo para la creación un nuevo imaginario que plantee un sistema y una cultura que reconozca, celebre y respete al Otro, la Otra, el Otre y lo Otro.

7. Conclusiones y vías abiertas.

Las personas *queer* siempre hemos existido, pero no es hasta la llegada del feminismo antiesencialista del siglo XX y de los distintos movimientos sociales por la lucha de los derechos civiles, la lucha decolonial, antirracista y el movimiento en favor de la comunidad LGBTIQ+ en el marco de la crisis del VIH, que hemos decidido, por diferentes medios, salir y gritar “ya basta”. La cultura humanista y colonialista se basa en la figura del hombre vitruviano, un hombre blanco cishetero de clase acomodada que se ha valido de los binarismos Yo/otro para dominar la alteridad. A lo largo de este trabajo hemos manifestado que binarismos como hombre/mujer, naturaleza/cultura, o la división entre el humano/animal/máquina no son naturales, sino contruidos para establecer un eje de dominación sobre lo otro y le Otre. La teoría *queer* de manos de la feminista chicana Gloria Anzaldúa y Teresa de Lauretis, etiqueta a la que se han acogido filósofos como Judith Butler bajo la influencia de autores como Monique Wittig o Foucault, ponen de manifiesto la relación entre la heterosexualidad obligatoria, el sistema binario de género y la construcción histórico-cultural del mismo. Así, hemos apostado (también de la mano del posestructuralismo) por la construcción de un sujeto en constante construcción, por un sujeto nómada, en términos de Braidotti, por un sujeto

disperso que se construye y reconstruye a través de la performatividad, en su reiteración, siempre abierto al fallo respecto al imaginario hegemónico y el sistema cultural de sentido establecido.

Bajo estos presupuestos, en pleno siglo XXI y después del desarrollo exponencial de las tecnologías tras las Guerras Mundiales del siglo pasado y de la emergencia de corrientes como el ciberfeminismo, hemos vinculado la propuesta del posthumanismo crítico de autoras como Haraway o Baraidotti con la teoría *queer*, en la medida en la que ambas corrientes están conectadas por el interés en la desintegración de las fronteras del binarismo hombre/mujer. Más allá, el posthumanismo, desde la crisis del humanismo, apuesta por pensar en una ontología posthumana caracterizada por la dilución no solo del binarismo jerárquico hombre/mujer, sino también por otros tantos heredados de la cultura del hombre cishetero supremacista blanco que podemos englobar bajo la división del Yo/otro. Así, el posthumanismo aboga por eliminar los binarismos naturaleza/cultura (bajo el cual la naturaleza ha sido romantizada o puesta al servicio del ser humano), o humano/animal/máquina. La figura del *cyborg* que propone Donna Haraway nos ha resultado un puente mediante el que unir la teoría *queer* con estos nuevos imaginarios por los que apuesta el posthumanismo para desestabilizar el campo de sentido o de inteligibilidad.

Nos hemos acercado a esta desestabilización desde la práctica artística basada en la corporalidad, ya que lo *queer* siempre pasa por el cuerpo encarnado (en cuanto están además sometidos a violencia) y la figura posthumana del *cyborg* (*cibernetic organism*) también. Hemos explorado la capacidad del cuerpo para convocar nuevos imaginarios en consonancia con el devenir posthumano, su capacidad de afectación a otros cuerpos, y hemos establecido que de hecho el cuerpo es siempre colectivo, no privado, no unívoco, tampoco individual como el humanismo nos ha hecho creer.

Desde aquí hemos hablado de la *performance* y del arte *drag* como prácticas artísticas somaestéticas liberadoras. Ellas juegan con las disidencias de género, y muestra está en cómo el arte *drag* ha pasado de la burla y el humor hacia los límites construidos de lo que es ser mujer y hombre, a la integración de elementos no humanos en consonancia con los nuevos imaginarios posthumanos. Reivindicamos desde el arte la creación e imaginarios mitad ficción y mitad realidad, sacados de historias de monstruos como el hijo bastardo de Frankenstein, y de obras de ciencia ficción *queer* como *The Rocky Horror Picture Show*. Así, nos hemos acercado a la celebración de lo abyecto entendido como aquello que es híbrido, mixto, confuso y que

atenta contra el sistema, desde los cuerpos disidentes medio humanos, medio animales, medio máquinas, medio alienígenas, medio reales, medio ficticios. Hemos hablado de proyectos artísticos de *performance* realizados mediante intervenciones quirúrgicas y modificaciones biotecnológicas en el cuerpo como Stelarc, o más recientemente el controvertido de The Black Alien. También hemos traído a colación artistas actuales como la música trans venezolana Arca, le artista singapurense Yeule, o Salvia, de Gran Bretaña, quienes han sido principalmente la fuente de inspiración para la redacción de este trabajo: los imaginarios que proponen desde sus cuerpos, sus letras y sus sonidos difuminan los límites entre lo natural y lo artificial, entre lo Yo/otro. Así, la carne ha atravesado todo este ensayo, pero no una carne que se agota en los límites del contorno de nuestro cuerpo: más bien una carne que se funde con los píxeles y los *bytes* de los *avatares*, del cuerpo desbordado hacia otros cuerpos humanos y no humanos, como en la cultura *furry* o en el ejercicio performático que supone ser VTuber.

Pero como hemos visto, no hay subversión sin peligro, y el peligro en este caso es terminar siendo absorbidos por el capitalismo. Criticamos al final del trabajo el lado oscuramente integrador de la industria cultural como construcción de subjetividades que perpetúan el *statu quo*, y reclamamos mantenernos críticos con el arte, la narrativa y los cuerpos que el capitalismo nos presenta como liberadores, pues quizá no sean esas las vías lo suficientemente subversivas como para llevar a un cambio social real, como para crear imaginarios lo suficientemente potentes como para desestabilizar el orden social. Más aún, en la era tecnológica y digital, apostamos por cuidar que la figura del *cyborg* no caiga en manos del capitalismo, tal y como ha sucedido con las luchas feministas y LGBTIQ+. Como hijo bastardo, si nos mantenemos optimistas, el *cyborg* se entiende desde una posición anticapitalista y decolonial, yendo contra el propio sistema que le ha creado. Celebramos, finalmente, lo abyecto, lo sucio, lo asqueroso, lo mixto, lo *furry*, los *avatares*, los mundos virtuales, las disidencias, los muxes y otras culturas no eurocéntricas que no se restringen al binarismo de género, celebramos la negritud, la racialización, a las maricas, les intersex, les raras de todas partes del mundo que están escondidos bajo piedras, musgo, arena, en *pubs*, en Internet y en todo aquello a lo que llamamos “el trastero de lo abyecto”. Celebramos los imaginarios que todos estos cuerpos convocan en cuanto figura y celebramos, sobre todo, la posibilidad de un futuro *queer* y posthumano donde nada ni nadie sea normal.

Bibliografía.

Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra, 2019.

Anne Fausto-Sterling. *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina, 2006.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Braidotti, Rosi. *Feminismo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2022.

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2021.

Butler, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001.

Coeckelbergh, Mark. *AI Ethics*. Cambridge: The MIT Press, 2020.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2015.

Delpui, Baal. "Imaginaris y discurso social". *Revista question*, 3, no. 73 (2022): pp. 1-19. <https://doi.org/10.24215/16696581e740>

Gálligo Wetzel, Agustina. "Monstruos, fracaso queer y resistencia tecnológica: tres propuestas desde el arte contemporáneo". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1 (2020): pp. 49-72. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/153>

Gutiérrez, Carlos B. "La tolerancia como desvirtuación del reconocimiento". *Palimpsestvs*, 5, (2005): pp. 8-15. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/8054>

Hall, Jake. *Arte drag*. Bilbao: Astiberri, 2022.

Haraway, Donna. *Manifiesto cibernético*. Madrid: Kaótica, 2021.

Heller, Lynne. y Goodman, Lizbeth. "What Do Avatars Want Now? Posthuman Embodiment and the Technological Sublime. *22nd International Conference on Virtual System & Multimedia* (2016): pp. 1-4. <https://doi.org/10.1109/VSMM.2016.7863165>.

Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2006.

Latour, Bruno. "Glosario". *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa, 2001: pp. 361-370.

Materia, Colectiva. "Cibernético". Alegre Zahonero, L., Pérez Sedeño, E., Sánchez Madrid, N., y Blazquez Graf, N. *Enciclopedia crítica del género: Una cartografía contemporánea de los principales saberes y debates de los estudios de género*. Madrid: Arpa, 2023: pp. 211-218.

Méndez, Raquel Lucas Platero y Esther Ortega Arjonilla. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra, 2017.

Mora, Víctor. *¿Quién teme a lo queer?* Madrid: Continta Me Tienes, 2021.

Pérez Royo, Victoria. *Cuerpos fuera de sí*. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022.

- Preciado, Paul B. *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- Preciado, Paul B. *Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- Prins, Kai. "Towards a posthuman turn in drag: Will the queer ever be human?". *Queer Studies in Media and Popular Culture* Volume 8, no. 1 (2023): pp. 3-13. https://doi.org/10.1386/qsmpe_00084_2
- Resch, Christine. y Steinert, Heinz. "Industria cultural: conflictos por los medios de producción de la clase instruida". *Constelaciones: Revista de teoría crítica*, 3, (2011): pp. 24-60. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/748>
- Rossini, Manuela. "Figurations of posthumanity in contemporary science/fiction: all too human(ist)?" *Revista canaria de estudios ingleses*, 50 (2005): pp. 21-35. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/18872>
- Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, editado por Carol S. Vance. Madrid: Talasa, 1989.
- Saxe, Facundo. "Chicana, lesbiana y queer: Gloria Anzaldúa como pionera y precursora de la teoría queer". *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 22 (2015): pp. 37-51. <https://doi.org/10.15648/cl.22.2015.3>
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Great Britain: Routledge, p. 26.
- Visée, Vanille. "El uso del pronombre neutro elle y de la terminación neutra "-e" en español contemporáneo". Tesis fin de Máster, Universidad de Liège, Bélgica, 2022. <https://matheo.uliege.be/handle/2268.2/14783>
- Wittig, Monique. "El pensamiento heterosexual". *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2005: pp. 45-55.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós, 2009.