

Desarticulación sígnica de «género» y dialogicidad con el sistema heteronormativo en las prácticas artísticas *muxe* de Lukas Avendaño (2014-2018)*

Diego Nicolás Massariol
Universidad de Buenos Aires
dmassariol.uba@gmail.com

Resumen: En los últimos años, la teoría crítica feminista ha orientado el debate sobre el género hacia la lógica hegemoníamente reproductiva que subyace también en la diferenciación sexual. Insertos en el marco de este desplazamiento epistemológico, en el presente trabajo se analiza la producción estético-artística de Lukas Avendaño en la cual se activan formas identitarias liminales a la heteronorma a partir de su propia condición *muxe* —categoría zapoteca que refiere a personas genéticamente masculinas que desempeñan un rol social femenino sin que esto implique modificar su origen biológico ni su sexualidad— con el objetivo de indagar en sus implicancias culturales y políticas. A partir de la detección de *topics* que redundan en la idea de un cuerpo materialmente moldeable y de un sexo performático, se sostiene que su insistencia en el potencial subjetivamente constitutivo del *corpo sexuado* desde su «*muxeidad*» tendería a abrir diálogos con el sistema heteronormativo vigente para desarticular sígnicamente al «género» y dejar sin efecto su regulación, calificación y clasificación socio-cultural. Con esto se pretende evidenciar la condición socialmente afectiva y culturalmente formativa del hecho artístico al tiempo de reafirmar su operatividad políticamente crítica en la dinamización semiótica que provoca.

Palabras clave: Semiótica – Sexualidad – Feminismo - Arte contemporáneo - Muxeidad.

Resumo: Nos últimos anos, a teoria crítica feminista orientou o debate sobre o género à lógica reprodutiva que também sustenta a diferenciação sexual. Inserido no marco desse deslocamento epistemológico, este artigo analisa a produção estético-artística de Lukas Avendaño, na qual formas de identidade fora da heteronormatividade são ativadas a partir de sua própria condição de *muxe* — categoria zapoteca que se refere a indivíduos geneticamente masculinos que desempenham um papel social feminino sem implicar uma mudança em sua origem biológica ou sexualidade— com o objetivo de investigar suas implicações culturais e políticas. A partir da detecção de *topics* que insistem na ideia de um corpo materialmente moldável e de um sexo performativo, argumenta-se que sua insistência no potencial subjetivamente constitutivo do *corpo sexado* a partir de sua «*muxeidade*» tenderia a abrir diálogos com o atual sistema heteronormativo para desarticular o «género» e deixar sem efeito sua regulamentação e classificação sociocultural. Pretende-se demonstrar a condição socialmente afetiva e culturalmente formativa do feito artístico, reafirmando sua operabilidade politicamente crítica na dinamização semiótica que causa.

Palavras-chave: Semiótica – Sexualidade – Feminismo – Arte Contemporânea – Muxeidade.

Abstract: In recent years, feminist critical theory has oriented the debate of gender to the hegemonically reproductive logic that also underlies sexual differentiation. Inserted within the framework of this epistemological displacement, this paper analyzes the aesthetic-artistic production of Lukas Avendaño in which liminal heteronormative identity forms are activated from their own *muxe* condition —Zapotec category that refers to genetically men people who play a female social role without this implying modifying their biological origin or sexuality— with the aim of inquire their cultural and political implications. From the detection of *topics* that insist in the idea of a materially moldable body and a perforative sex, it is maintained that its insistence on the subjectively constitutive potential of the *sexed body* since its “*muxeity*” would tend to open dialogues with the current heteronormative system to disarticulate the “gender” and leave its regulation, qualification and sociocultural classification without effect. It is expected to demonstrate the socially emotional and culturally formative condition of the artistic practice while reaffirming its politically critical operation in the semiotic dynamics that it causes.

Key-words: Semiotics - Sexuality - Feminism - Contemporary art --Muxeity.

* Una versión más breve del presente trabajo fue presentada en las *III Jornadas de Cine, Teatro y Género*, organizadas por el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas (Sub-área de Estudios *Queer*) y el Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto Artes del Espectáculo, realizada en Buenos Aires, el 31 de octubre de 2018.

Introducción

«La reivindicación del feminismo deconstructivista no puede ser sustentada en el nombre mujer. Así como la conciencia de clase que justifica su propia producción, de modo que las clases puedan ser destruidas, mujer debe ser apagado en la medida en que constituye una catacresis necesariamente histórica»

(Spivak 1997:294).

En los últimos años, el horizonte de la práctica creativa e intelectual feminista contemporánea se ha enfocado a intervenir críticamente la historicidad de sus propios presupuestos conceptuales. El feminismo clásico (Beauvoir 1949; Friedan 1963, 1981) había fundamentado la condición culturalmente construida de las mujeres al postular que las prescripciones sociales se imponían unilateralmente sobre ellas, imprimiendo los parámetros y las significaciones androcéntricas. De este modo, al tiempo que se historizaba la categoría «género» impuesta por la cultura, se instaba a las mujeres a autorrealizarse igualitaria y equitativamente en la sociedad. Sin embargo, estas interpretaciones adolecían implícitamente de ser funcionales a la ordenación y tipificación hegemónicas porque, mientras la discusión giraba en torno sólo a lo genérico, esa apertura a la acción y a la autodeterminación todavía quedaba anclada en la lógica de clasificación binaria heteronormativa vigente. Entonces, en la medida en que el «género» era la única noción que parecía acumular significaciones, se desplazaba a lo biológico hacia un campo aporético donde el *cuerpo* y el *sexo* eran marginalizados de la arena política y considerados realidades previas, extrasemióticas y ahistóricas sin injerencia socio-cultural. Por ello, si bien el feminismo clásico reivindicaba la emancipación de las mujeres advirtiendo la matriz asimétrica de las relaciones sociales de poder, su crítica inmanente a la heteronormatividad terminaba reforzando la androhegemonía al resguardar al «género» de cualquier tipo de crisis signica y estabilizarlo en la semiosis.

Esto es lo que ha motivado un cierto viraje contemporáneo en la trayectoria feminista¹ a partir del cual, la categoría «género» entró en crisis por ser considerada codificante y performática. De esta manera, la oposición genérica binaria comenzó a ser entendida como una clasificación constitutiva y constituyente de las relaciones convergentes del ejercicio del poder y, por tanto, de la ordenación social basada en la diferencia. A partir de entonces las discusiones comenzaron a poner su atención al *sexo*, el cual dejó de ser reducido a una entidad fáctica anatómica, cromosómica, hormonal, supuestamente natural o pre-semiótica (i.e., una *verdad biológica*) para devenir en un *constructo* que también arrastraba historia y acumulaba significaciones sociales. Sobre todo en los últimos años, esta cuestión ha tendido a profundizarse analíticamente a la luz de las nuevas identidades sexuales de colectivos LGTBIQ+ que comenzaron a discutir su condición *provisional* en la cultura y a disputar un espacio de acción en ella. Por ello, se ha sostenido la idea de que el cuerpo representa materialmente las restricciones constitutivas de la heteronormatividad vigente y, por ello, que no existe un andamiaje material prediscursivo a la

1 *Vide v.gr.* Butler 1993, 1999, 2001, 2004; de Lauretis 1987, 2000; Fraissi 1996; Hoff Sommers 1995; Molina 1994, 2008; Scott 1988; Tubert 2003, entre otros y otras.

construcción social genérica (Butler 1993, 2001). A partir de entonces, esta línea crítica comenzó a interpretar al «cuerpo» como una categoría regulatoria que terminó finalmente reemplazando esa condición esencialista de lo biológico suscripta por el feminismo *clásico* —i.e. «*el sexo se porta*»— por una condición existencialista —«*el sexo se asume*»— para, con ello, expandir el análisis a todas las regulaciones culturales que construyen al sujeto en su realidad vivencial total.

Inscritos en el marco de estos desplazamientos epistemológicos, en lo siguiente analizaremos los modos de producción sígnica de las prácticas estético-artísticas de Lukas Avendaño (Tehuantepec, 1980) con el objetivo capital de indagar en sus implicancias culturales y políticas. A partir de la detección de *topics* que insisten en la idea de un cuerpo materialmente moldeable y de un sexo performático, sostenemos que la insistencia en el potencial subjetivamente constitutivo del *cuerpo sexuado* que postula desde su propia condición *muxe* tendería a abrir «diálogos» (Bachtin [1979], 1986, [1989]; Bachtin/Volochinov 1923)) con el sistema heteronormativo binario vigente para desarticular sígnicamente al «género» y dejar sin efecto la regulación, calificación y clasificación socio-cultural vigente.

Con esto pretendemos evidenciar la condición socialmente afectiva y culturalmente formativa del hecho artístico en tanto que acto ético, al tiempo de reafirmar su operatividad políticamente crítica en la dinamización semiótica que provoca.

Fragmentación semiótica y trasgresión del sistema binario heteronormativo genérico desde la categoría tehuana *muxe*

«La muxeidad debe existir en la medida en que haya un universo social, cultural, natural y simbólico que la sostenga. Puedo ser muxe en mi localidad pero fuera soy mampo»

(Avendaño 2017)

En el Istmo de Tehuantepec, al sur de Oaxaca en la frontera mexicano-guatemalteca, se extiende un espacio de permanencia identitaria donde la cultura zapoteca todavía no pudo ser disuelta por la modernidad. Particularmente, en el municipio de Juchitán de Zaragoza, el tiempo pareciera estar en estado de reposo porque la ordenación social y la división de tareas siguen rígidamente reguladas como en tiempos pre-hispánicos. En efecto, allí cada género tiene una tarea asignada con el objetivo de contribuir a la estabilidad y a la armonía comunitaria: el modelo femenino es responsable del mercado, la familia y los rituales mientras el modelo masculino se ocupa de la producción económica de su grupo y de las vinculaciones políticas a nivel intracomunitario. Esta clasificación social binaria y estas reglas de comportamiento diferenciales —que en principio parecieran coincidir con la modernidad occidental— tienen la particularidad de que en ellas el ejercicio del poder se encuentra distribuido con mayor equidad,

porque tanto las mujeres como los varones cooperan con sus respectivas tareas desde sus propios espacios sin reducción de ninguno sobre el otro.² Al respecto, está ampliamente documentado en la literatura antropológica el protagonismo de las mujeres en la vida económica del grupo y el prestigio socio-cultural del cual gozan dentro de su comunidad (Miano Borruso 2002; Rymph 1974; Spores 1997). Por ello, se ha sostenido con bastante frecuencia en la literatura especializada que, si bien sería incorrecto hablar de un *matriarcado*, las mujeres de Juchitán de Zaragoza manifiestan una fuerte participación en la vida ritual pública que deviene inusual para otras partes del México moderno (Stephen 2002, Newbold 1992). En este sentido, la distribución de tareas evidencia no depender de una circunscripción genérica simbólica sino que cada género parece obedecer a su mandato comunitario con igual peso y simétrica relevancia, lo cual se funda en una relación de *reciprocidad* entre lo femenino y lo masculino que se sostiene desde tiempos precolombinos como una necesidad de superar la individualidad y establecer una interdependencia y un equilibrio mutuos para la supervivencia.

En este escenario, la *muxeidad* aparece como una tercera categoría local que involucra formas *otras* del existir y del aparecer subjetivos. Se trata de individuos zapotecos de materialidad corporal masculina —y que, por ello, se les asignó el sexo masculino al nacer— pero que a lo largo de su vivencia decidieron asumir performativamente el modelo femenino dentro de su territorio cultural —sea en los ámbitos sociales o sexuales—, sin buscar reconocimiento como mujer ni como varón. Al respecto, se ha argumentado la idea de que la *muxeidad* vendría a ser una *homosexualidad institucionalizada* que algunos autores definen como un «tercer sexo» socio-culturalmente normalizado (Collins 1986) por evidenciar una actitud permisiva de la comunidad entera frente al desvío de la normatividad moderna que esto implica. De esta manera, la *muxeidad* se impone como una categoría que se corre de los *clichés* binarios hegemónicos de Occidente y transgrede la clasificación social dicotómica heteronormativa.³

Esta categoría liminal da especial sentido a las prácticas estético-artísticas corporales de Lukas Avendaño. En la cultura occidental, el cuerpo se constituye como «signo del individuo, de su diferencia, de su distinción» (Le Bretón 2002:9) y por ello, como un espacio conflictivo donde se dirimirá su existencia. En otras palabras: «el cuerpo no es un espacio neutro o transparente; se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia» (Taylor 2011:12). De allí que en este tipo de

2 La distribución equitativa de las tareas comunitarias y la participación equilibrada en las estructuras económicas de los modelos femeninos y masculinos no implican necesariamente una *plena* igualdad de género en Juchitán de Zaragoza. La subordinación femenina se puede observar en algunos aspectos culturales significativos que están normalizados intracomunitariamente. *V.gr.*: el control social del cuerpo y la sexualidad que cristaliza en el «rito de virginidad» femenino; la moral sexual más permisiva que poseen los varones (*vide* nota 3); la presencia de violencia doméstica institucionalizada; la restricción femenina a ciertos espacios culturales públicos. *Cfr.* Miano Borruso (1994, 1998, 2001, 2002, 2004, 2008).

3 Además de «muxes», en Juchitán también existen «*nguiv*»: personas condicionadas biológicamente por una materialidad femenina que practican relaciones sexuales con «mujeres», pero que no buscan performativizar otro género ni modificar el sexo que les fue asignado al nacer; sin embargo, su rol no está institucionalizado.

prácticas el cuerpo sea entendido como una materia prima óptima para explicitar su carácter performativo en la cultura e indagar en la posibilidad de re-construirlo artística y estéticamente. Pero estas propuestas que ponen el acento en el *cuerpo sexuado* como herramienta y soporte de su acción cobran especial valor crítico al proponerse además desde la propia condición *muxe* de su autor. De manera que no sólo se presentan como rituales disruptivos que abren diálogo con las formas normadas de significar al cuerpo, deconstruyendo las categorías sociales e ideológicas hegemónicas que lo forman, sino que además, y por sobre todo, tienden a discurrir con el sistema normativo, regulatorio y represivo occidental que naturaliza la precariedad identitaria de los sujetos al condicionarlos a una binariedad sexual clausurada.

En el texto *Madame Gabia A Pedro Lemebel en Memoriam* (2016) (Figura 1) Avendaño traduce el manifiesto *Hablo por mi diferencia* (1986) del chileno Pedro Lemebel, recitando alguno de sus fragmentos entre danzas rituales tehuacanas. Mientras desarrolla la *performance*, transita de vestuario dejando ver, entre tiempos, su torso masculino al desnudo. Ante ello, el público se enfrenta a la presencia performática de un cuerpo liminal que intercala el sentido cultural de *mujer* y de *varón* con movimientos marcadamente gráciles, eróticos, dulces y sutiles. De esta manera, se postula la idea de una sexualidad actuada, estetizada performáticamente (*i.e.*, construida), invitando al lector a viajar por estas definiciones genéricas binarias sin necesidad de permanecer en una o en otra.



Figura 1. Lukas Avendaño (2016). *Madame Gabia A Pedro Lemebel en Memoriam*. Performance. (Fotografía: M. Patiño)

En *No soy persona, soy una mariposa* (2018) (Figura 2) Avendaño usa de vestimenta una especie de tela trenzada que cae por encima de sus genitales y que *alarga* su sexualidad. Con ello, procede a realizar movimientos eróticos, seductores pero, por momentos, también revulsivos y *purgantes* que se combinan con danzas indígenas propias de su cultura precolombina para tensionar y comprometer constantemente la integridad de su cuerpo. Al igual que en las anteriores, propone diferentes estímulos programados que buscan desnaturalizar los sistemas de representación políticos, religiosos y biológicos que operan sobre la corporeidad subjetiva para abrir la discusión sobre los criterios de clasificación interpersonales vigentes. Asimismo, en esta práctica (por momentos autobiográfica) busca deconstruir las formaciones genéricas canónicas al aparecer nuevamente operando su *muxeidad* como categoría límite, lo cual desemboca en la explicitación de una línea «contrasexual» (Preciado 2011) que rompe con la binaridad supuestamente *natural* del contrato social heterocentrado. Pero lo más interesante es que, a diferencia de *Madame Gabia A Pedro Lemebel en Memoriam*, aquí se propone un ritual (catártico) de simultánea celebración y duelo que desmitifica la aceptación del homosexual en el mundo indígena mexicano y evidencia que la realidad *muxe* pivotea entre la admisión total de su persona en la comunidad y el dolor de verse encadenado a un rol estereotipado, sin posibilidad de gozar una vida sexual libre y plena.



Figura 2. Lukas Avendaño (2018). *No soy persona, soy una mariposa*. Performance. (Fotografía: M. Patiño).

Es dentro de esta línea que en la serie *La pasión según San Lukas* (2014) (Figura 3) se recupera nuevamente la condición doliente del *muxe* a través de la explicitación degradada de un cuerpo que es presentado constantemente en estado de peligro y amenaza. En todas ellas, el cuerpo es pensado como un soporte material en el cual quedan grabadas las huellas de una agresión recibida por otros para simbolizar la violencia que implica darle formato en la cultura.



Figura 3. Lukas Avendaño (2014). *La pasión según San Lukas*. Performance. (Fotografía: M. Patiño)

De una manera más simbólica, pero con el mismo objetivo disruptivo, en *Réquiem para un Alcaraván* (2015) (Figura 4) el cuerpo vuelve a presentarse como arena de conflicto al ser *(in)vestido* con los atuendos femeninos característicos de la región (el resplandor, el trenzado del cabello con grandes cintas de colores y flores, los ahogadores, *etcétera*). Para ello, Avendaño reactualiza estéticamente los ritos más representativos de la comunidad istmeña, involucrando las etapas de un camino que indefectiblemente deberá transitar la persona para auto-realizarse en esa cultura; tránsito que se padece desde el cuerpo en tanto que la vinculación existencial con el mundo es entendida siempre desde allí. Particularmente interesa la boda y el luto, los cuales son señalados como los dos momentos más trágicos: el primero es un ritual de unión heterosexual monogámico que le está vedado y el segundo es un ritual por el cual se recuerda un estado amoroso al que se está condenado eternamente.



Figura 4. Lukas Avendaño (2015). *Réquiem para un Alcaraván*. Performance. (Fotografía: M. Patiño).

De esta manera, en el contexto semiótico heteronormativo moderno occidental actual donde el género y el sexo operan como las principales formaciones signicas desde donde se dirime el reconocimiento subjetivo —y, por tanto, como categorías que evocan en los sujetos una libertad abreviada, circunscripta sólo al marco de lo legible— la *muxeidad* es presentada en todas estas prácticas estético-artísticas como una categoría dialógica que señala desde el cuerpo las contradicciones identitarias de los sujetos en la cultura. De allí que la introducción estética de esta categoría *otra* evidencie al *cuerpo sexuado* como un dispositivo funcional a la reproducción de las normas que regulan el campo de los tipos humanos reconocibles y abra diálogos con la cultura heteronormativa para reconfigurarla.

Reflexiones finales

Se ha buscado en este análisis dar cuenta de la apertura dialógica que propone Avendaño desde su *muxeidad* a las categorías de «género» y «sexo» naturalizados normativamente. De esta manera, fue objetivo central de esta presentación el evidenciar la condición siempre multiacentual y plurivocal de la enunciación (Bachtin/Voloshinov 1929; Bachtin [1979]) con la intención de que la desnaturalización signica provocada desde ellas tienda a dinamizar la cultura. A partir de este punto se presenta, entonces, una primera y central reflexión operativa: toda *verdad* es una parcialidad. De allí que el derecho al disenso nos exija, hoy más que nunca, revisar aquellas categorías que funcionan de forma taxativa en la sociedad,

clasificando a los individuos y condenándolos a la marginalización de una vida no-*autorreconocida*. Estas categorías que monologizan el discurso y que sostienen consecuentemente prácticas civiles regulatorias no sólo condensan ideologías sino que también arrastran procesos históricos que son necesarios dialogar en tanto se pretenda incluir a la experiencia vivencial a todos aquellos sujetos que —por ahora— se encuentran en estado de excepción.

Es en este sentido que la continua explicitación del diferendo y la continua apelación a la plurivocidad de estas prácticas est tico-artísticas *muxe* aquí analizadas evidenciaron también corresponder con la idea de que el hecho artístico es (y siempre debe ser) un potente instrumento de deconstrucción sígnica, de resistencia permanente y, en definitiva, un acto  tico (Bachtin [1986]) responsables para con un *Otro*. Es por ello que explicitaron también la necesidad y la urgencia de producir una apertura creativa del lenguaje artístico que está siempre en sintonía con el desarrollo de las sociedades en tanto se pretenda con ello discutir permanentemente con la neutralización normativa de la diversidad y apostar por el esto y el aquello ante cualquier tipo de clausura semiótica hacia el esto o el aquello.

Bibliografía de referencia

Bachtin, M. [1979]. *Est tica de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

----- [1986]. *Hacia una filosofía del acto  tico*, Barcelona: Anthropos, 1997.

----- (1989). *Teoría y est tica de la novela*, Madrid: Taurus.

Bachtin, M./Voloshinov, V. 1923. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992.

Barthes, R. (1968). «El efecto de realidad» en VER N, Eliseo (dir.), *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101.

Beauvoir (De), S. (1949). *El segundo sexo*, Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.

----- (1999). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós, 2001.

----- (2004). *Deshacer el género*, México: Paidós.

Fraissi, G. (1996). *La diferencia de los sexos*, Buenos Aires: Manantial.

Friedan, B. (1963). *La mística de la femineidad*, Barcelona: Cátedra, 2003

----- (1981). *La segunda fase*, Barcelona: Plaza & Janes, 1983.

Hoff Sommers, C. (1995). *Who Stole Feminism?: How Woman have Betrayed Woman*, New York: Touchstone.

Lauretis (De), T. (1987). *Technologies of gender: Essay on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University press. (tr.esp. *La tecnología del género*, México: Universidad Autónoma de México, 1992.

----- (2000). *Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y horas.

Le Breton, David. (2002). *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Miano Borruso, M. (1994). Mujeres zapotecas: el enigma del matriarcado. En *Historia y Fuente Oral* [en línea], 11, 67-81, (Consultado: 20-10-18).

----- (1998). Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades. En *Debate Feminista* [en línea], 9, 18, 186-236. (Consultado: 20-10-18)

----- (2001). Los *muxe* entre tradición y modernidad, Estudio de la homosexualidad entre los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. En Allain, J. (ed.), *De amores y luchas*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marco.

----- (2002). *Hombres mujeres muxe en la sociedad zapoteca del Istmo de Tehuantepec*, México: INAH y Plaza y Valdés.

----- (2004). *Caminos inciertos de las masculinidades*, México: CONACYT-INAH

----- (2008). Femminielli de la suerte a la muerte. Los trans en la cultura popular napolitana. En Parra, B. y Peña, F. (comp.), *Antropología física, salud y sociedad, Viejas tradiciones y nuevos retos*, México: SE/ENAH/PROMEP.

Molina, C. (1994). *Dialéctica feminista de la ilustración*, Madrid: Anthropos.

----- (2008). La evolución del concepto de 'género'. En *Empiria* Revista de metodología de ciencias sociales [en línea], 15, 147-185. (Consultado: 20-10-18).

Newbold, B. (1992). *The Isthmus Zapotecs: A Matrifocal Culture of Mexico*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publisher.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Rymph, D. (1974). *Cross-sex behavior in an Isthmus Zapotec village*. Mexico City: American Anthropological Association.

Scott, J. (1988). *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press.

Spores, R. (1997). Mixteca caticas: status, wealth, and the political accommodation of native, elite women in early colonial Oaxaca in Schroeder,S.; Wood,S. &Haskett, R. (eds.), *Indian Women of Early Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press.

Stephen, L. (2002). Sexualities and Genders in Zapotec Oaxaca. In *Latin American Perspectives* [on line],

29,2, 41-59. (Consultado: 20-11-18).

Taylor, D. (2011). Introducción: Performance, teoría y práctica. En Taylor, D. & Fuentes, M. (eds.), *Estudios avanzados de performance*, FCE: Mexico.

Tubert, S. (2003). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, Valencia: Cátedra.

Fuentes visuales

Avendaño, L.J. (2016). *Madame Gabia A Pedro Lemebel en Memoriam*. Performance. Patiño, M., fotografía.

----- (2016). *Réquiem for an Alcaraván*. Performance. Patiño, M., fotografía.

----- (2018). *No soy persona, soy una mariposa*. Performance. Patiño, M., fotografía.

Avendaño, L.J. & Patiño, M. (2014). *La pasión según san Lukas*. Fotoperformance.