

Prácticas de Sí

Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires

Autor:

Farneda, Pablo Oscar

Tutor:

Kozak, Claudia

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTORADO EN HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES



Tesis de Doctorado:

**PRÁCTICAS DE SÍ: SUBJETIVIDADES CONTEMPORÁNEAS EN LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS TRANS
ACTUALES EN BUENOS AIRES.**

Doctorando: Lic. Pablo Oscar Farneda

Directora: Dra. Claudia Kozak

Co-Directora: Dra. María Laura Méndez

Área: Historia y Teoría de las Artes.

Campo problemático: Cruces transdisciplinarios en Arte, Política y Género.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
<p>Sitio en construcción: bordes metodológicos (7). Del análisis del discurso a una perspectiva transversal de los agenciamientos (15). Antecedentes, pertinencia e impertinencias de este trabajo (22).</p>	
CAPÍTULO UNO	25
<p>Circule por aquí: cartografías conceptuales (25). <i>Natural/Natural</i>. O Cómo “natural” se llega a serlo (31). <i>Local/Glocal</i>. Localizaciones de los feminismos y trans-feminismos (34). <i>Queer/cuir</i>. O del orgullo Trans Sudaca (38). Estéticas desobedientes (41). Bordes y desbordes del arte contemporáneo (41). Vanguardias y posvanguardias. Arte y política desde los '60 (45). Una genealogía posible: performance como práctica conceptual (48). In-definiciones de la performance: debates actuales (52).</p>	
CAPÍTULO DOS	59
<p>Desde algunos antecedentes de las figuraciones trans a los activismos en escena (60). 1-Antecedentes: momentos de detención en el mapa artístico regional (61). 1-1- Los '60 revisitados (62). 1-2-Bordeando los '70 (69). 1-3-Los '80 recién vivos (75). 1-4-Los '90: activismos trans y el escenario social (79). 1-5-El 2001 como acontecimiento (87). 1-6- Ampliando el mapa sudamericano de referencias (91). 2-Escenarios activistas: el arte como inclusión y representación (95). 2-1- Cooperativa Ar/TV-Trans-Acción (95). 2-2-Festivales Des-Trav-Arte (98). 2-3. Algunas reflexiones (100). Recapitulación (103).</p>	
CAPÍTULO TRES	106
<p>¿Cómo hacerse un cuerpo vibrátil? (106). Nunca Serás Mujer (107). Género colibrí y las tres tetas de Susy Shock (119). Andrea y las voz que hay que tener (129). El porno-terrorismo de Naty Menstrual (134). Las carnes tolendas de Camila Sosa Villada (145). Desde la voz que hay que tener a las voces que (las) tienen (149). Teratologías (151). Animales y anormales en los bordes de manada (156). Por una política menor en el ensayo de los cuerpos (160). Recapitulación (161).</p>	
CAPÍTULO CUATRO	165
<p>La gesta del nombre propio (165). La Ley de Identidad y la importancia de ya no llamarse Ernesto (167). Ningún título que cargar (168). Elige tu propia aventura. O la apertura de lo propio (173). Cajas de resonancias: autobiografías del yo – heterografías de sí (180). En la performance, <i>no soy yo</i> (186). Prácticas de sí: o lo im-personal es político (195). La firma, las fuerzas (199). El nombre de Effy en el Libro de la Vida (199). Recapitulación (202).</p>	
CAPÍTULO CINCO	205
<p>Coronadas de gloria viva-A-a-A-a-A-mos: contaminando todo el sistema identitario (205). Emergencia y agotamiento del dispositivo nacional (206). La</p>	

Pacha Mama trans (212). Símbolos patrios contaminados: de la escarapela a la figura de Eva Perón (219) Evita die, Evita live, Evita Trans (221). Las desterritorializaciones de Elizabeth Chorubczyk (231). Prácticas estéticas y territorios existenciales (237). Recapitulación (241).

CONCLUSIONES 243

ANEXOS. 250

Anexo I: Effy Beth (250). Anexo II: Susy Shock (259). Anexo III: Naty Menstrual (269). Anexo IV: Apropiaciones trans de Eva (270). Anexo V: material audiovisual (271).

BIBLIOGRAFÍA 272

Agradecimientos

Todo proceso de investigación es el trazado de una cartografía que se arma de encuentros. Quisiera agradecer a los encuentros que han hecho posible este trabajo, que lo han sostenido y que lo han transformado.

En primer lugar quiero agradecer a mi directora Claudia Kozak y a mi co-directora María Laura Méndez, por haber avalado, creído y acompañado la realización de esta tesis. Han tenido y tienen desde hace muchos años una escucha y una confianza en mis preguntas que fue fundamental para poder construir y plasmar mis intuiciones en problemas de investigación. Es una alegría para mí trabajar con ellas y mi agradecimiento es inmenso.

Luego quiero agradecer a quienes efectivamente componen esta cartografía. A Susy, un faro que irradia su alegre rebeldía, A Effy que sigue haciendo temblar el mundo, y en ellas a todxs lxs artistas que recorren estas páginas y son las protagonistas de esta historia, que han trabajado, creado, escrito, actuado, y que asumen al arte como esa potencia de transformación de sí mismxs que transforma el mundo.

Agradezco al Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por la oportunidad de investigar y vivir de aquello que me apasiona. Eso es realmente mucho. A la comisión del Área Historia y Teoría de las Artes y a través de ella a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, por albergar un proyecto un poco descentrado, y darle lugar para que brote, y permitir que crezca, cuando no encontraba lugar en otras tierras. Profundamente agradecido. Y en tercer lugar pero no menos importante a la Facultad de Ciencia de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos, por haber confiado en mí para realizar esta tarea y por haberla acompañado durante cinco años con su apoyo y financiamiento también, además de haber sido mi casa de estudios de grado y mi casa en general tanto tiempo.

Gracias fundamentalmente también a los afectos. A la familia y a todxs lxs amigxs... Infinitos. Más aún, a la amistad en todas sus formas.

A Laura, Elba y Gilda, a Noe y Delfi, mis hadas y brujas, por ese amor eterno en la cercanía y en la distancia. A Marian mi prima y a Marian mi hermana, porque la familia también se elige y nosotrxs nos elegimos y nos amamos desde hace tantos años. A Male, Valen y Mora mis hermanas adoptivas.

A todxs aquellxs con quienes pensé, soñé y discutí sobre estas escrituras: Laura, Mina, Eze, lectorxs amorosxs de mis retazos me dieron su tiempo además de la amistad. Koala, que le sacó todo dramatismo a este proceso. Leandro, con quien sigo y sigo pensando a lo largo de los años. A Pachu con quien deliramos sobre cómo cambiar el mundo a través del arte: ¿hay delirios más importantes? Al Centro Cultural La Hendija, uno de mis hogares más queridos. Al Foro de Diversidad Sexual del INADI Entre Ríos, a los abrazos y las reflexiones que coseché en ese espacio de militancia y a quienes perduran en mi vida desde allí. A lxs amigxs que me abrazaron en esta ciudad de Buenos Aires, me recibieron y ayudaron a que sea mía: Lila y Hernán por nuestros entreveros y afinidades, Jazmín y Adri por la risa y el pollo frito. Armando Salzman y María Laura Méndez fueron para mí en estos quince años mis maestros y no sólo mis amigos. Son también la familia que elegí, es un regalo tenerles en mi vida.

Hay dos personas a quienes además dedico este trabajo.

A mi mamá, Tina: ella me dio lo más importante que alguien puede enseñarle a lxs que vienen: a desear, siempre, de nuevo, a desear el vuelo. Me regaló libros, y con su fuerza por hacer de la vida algo que valga la pena vivir me enseñó a desear el vuelo. No debe haber otra definición de libertad. Sólo puedo decir gracias.

Y a mi amor, al que hoy vuela conmigo, al que acompaña mi vuelo, lo cuida, y que además bancó las consecuencias de que yo haga una tesis: entre otras cosas él pensó, discutió conmigo muchas de estas ideas, dejó de discutir, rió, me abrazó y esperó. A Pablo mi amor.

INTRODUCCIÓN

“Ser trans es reconocerse a unx mismx como el primer objeto de arte”

Marlene Wayar

Este trabajo se constituye en un dispositivo de lectura acerca de una serie de prácticas artísticas contemporáneas que abordan y tematizan las experiencias transgénéricas de sus realizadorxs¹. He dado en llamar a esto “expresiones artísticas trans”, y al mismo tiempo “prácticas de sí”: prácticas de afirmación de una singularidad, que al realizarse producen un territorio existencial, un modo de vida. No ocurre tanto que se constituyan en un nuevo espacio de visibilidad de la diversidad, sino más bien que producen nuevas formas de *lo* visible y *lo* enunciable. No “representan” una diferencia (sexual o genérica, racial o cultural) que ya estaba ahí, que se encontraba reprimida o silenciada, sino que inventan los cruces, los cuerpos y los territorios existenciales en el mismo acto de expresarse.

En los últimos años en Argentina asistimos a la emergencia de subjetividades que asumen sus cuerpos como territorios políticos para expresar una disconformidad en torno a las normas binarias de género, vividas como impuestas². Cuerpos que encarnan una tensión, pero fundamentalmente, que abren nuevas complejidades, la imposibilidad de simplificar binariamente la asignación genérica, sexual y deseante.

Estas vidas, al hacerse visibles, interpelan lo más caro de la escala de valores y clasificaciones establecida, de humanidad, de aceptabilidad, de belleza, de lo que puede ser considerado un cuerpo reconocible, una vida digna y valiosa, una voz a ser escuchada, una identidad a ser nombrada.

La experiencia de ser trans, travestis, transexuales, transgéneros en América Latina sume en una terrible marginación a muchas de las personas que la asumen y la viven.

¹ A lo largo de este trabajo, los problemas respecto del lenguaje, la escritura y los modos de nombrar son constantes y tensos. Volveré a ellos en recorridas reflexiones. Entre tanto considero fundamental una primera aclaración. La utilización en la escritura de los signos lingüísticos y tipográficos como la equis (x), el asterisco (*), el arroba (@) o la “e”, se ha convertido en un recurso que vuelve evidentes las marcas del poder en los usos de una lengua, que extraña esos usos y la materialidad del lenguaje en su condición androcéntrica. En tanto que alteran las asignaciones genéricas de las palabras aparecen como signos de-generados, produciendo una “molestia” en la lectura, una interferencia que considero productiva, y prefiero conservar.

² Refiero específicamente aquí al surgimiento de los primeros movimientos sociales y organizaciones políticas de personas trans, a inicios de la década de los '90. Profundizaré sobre estas genealogías en el capítulo Dos.

Comenzando por la discriminación en el seno familiar y en las instituciones educativas, las personas trans sufren desde muy jóvenes la condena social, y ven cerrarse la puerta de acceso a la educación e inserción laboral. Por supuesto, según sus diferencias étnicas, religiosas, y sus desigualdades socio-económicas, las experiencias son atravesadas y moduladas de manera diferencial. Para muchxs la prostitución es el principal camino que emprenden como modo de supervivencia una vez que han vivido el rechazo y la “muerte social” por haber decidido asumir su identidad de género³.

Sitio en construcción: bordes metodológicos

De esta manera las prácticas artísticas adquieren una dimensión política en tanto desmontan y exponen los procesos de subjetivación puestos en juego en cada una de ellas: modos de hacerse un cuerpo, construcción de una memoria singular y colectiva, producción de relatos, ficciones, narraciones de la identidad y la diferencia, afirmación de un nombre propio.

Por esta razón el primer recorte operado en el corpus de esta tesis refiere a aquellas obras, escrituras y performances que en la actualidad, en la ciudad de Buenos Aires, expresan, exponen y desmontan las figuraciones de la transexualidad y la transgeneridad de sus realizadorxs. Temporalmente emergen en los últimos años y es posible fijar como acontecimientos iniciales la publicación del primer número de *El Teje*, primer periódico travesti latinoamericano en 2007, dirigido por Marlene Wayar, y la publicación en 2008 del libro de relatos y crónicas de Naty Menstrual, *Continuadísimo*. Por esta misma fecha comenzarán a hacerse visibles performances de otras artistas y a partir del 2010 se presenta el *Poemario Trans-Pirado* de Susy Shock, adquieren visibilidad las performances conceptuales de Effy Beth y se institucionaliza la Cooperativa Art-TV-Trans dirigida por Daniela Ruiz, razón por la cual el recorte temporal abarca los últimos años.

Todas estas prácticas pueden ser pensadas en algún sentido como modalidades auto-representativas (Trastoy y Zayas de Lima 2006), ensayos y auto-ficciones corporales (Preciado 2008) que, como pretendo argumentar, no se ajustan totalmente a una categoría auto-biográfica, sino más bien a la puesta en variación del propio cuerpo y las experiencias vitales en función de un extrañamiento, más aún que de un reconocimiento.

³ Para abordar la puesta en relato de estas experiencias, y las reflexiones sociales y políticas en torno a ellas nos encontramos con una bibliografía que surge en gran medida a partir de escrituras de lxs propixs protagonistas, militantes sociales, integrantes de los colectivos y pensadorxs de las organizaciones travestis y trans. Se puede consultar: Wayar (2004); Berkins (2013); Berkins y Fernández (2005), Fernández (2004), Maffía (2009); Cabral (2006; 2009a; 2009b).

Devienen así en lo que Paul B. Preciado (2008)⁴ ha llamado *laboratorios de contra-productividad disciplinaria*: lugares de resistencia y experimentación de otros modos de ser y estar en el mundo que interpelan y cuestionan las demandas biopolíticas de adaptabilidad, reconocimiento, inclusión, gestión estatal de los cuerpos, diversificación del consumo de identidades.

La elección de las obras entonces también se encuentra ligada a este segundo rasgo: nos encontramos con performances, films, músicas y escrituras que cuestionan los propios discursos identitarios de los movimientos trans. Al tiempo que forman parte de ellos en el marco de las luchas sociales y políticas (muchas de estxs artistas han participado por ejemplo del Frente Nacional por la Ley de Identidad de Género durante los años 2011 y 2012⁵) se encuentran en la necesidad de tensionar las representaciones de la transgeneridad al interior de sus auto-ficciones.

Muchas de las prácticas artísticas trabajan y elaboran una compleja relación entre identidad y desidentificación, extrañan los discursos pedagógicos y políticamente correctos sobre la diversidad, exponen las complejas regulaciones de inclusión y exclusión al interior de los propios colectivos políticos trans. No todas buscan ni llegan a ser obras y artes ejemplificadoras, normalizadoras o inclusoras en un sentido conciliador, sino más bien que atacan y exponen las condiciones en que los límites de lo correcto y lo incorrecto (incluso para un cuerpo trans) es producido histórica, social y subjetivamente. Tampoco persiguen siempre de manera explícita “ampliar la comprensión” sobre la experiencia travesti, transexual o transgenérica, sino conmover las certezas e introducir las preguntas que se encuentran silenciadas como condición de establecimiento de la matriz social heteronormativa⁶: ¿cómo es que lo travesti, la transexualidad, la transgeneridad se convierten en enigmas, vistos *desde* la hetero-normalidad?, o en los términos en que Foucault lo formulara (2000b), ¿cómo extrañar el dispositivo de la sexualidad que convierte al sexo (y agregaré, al género) en objeto de saberes y políticas, y que lo hace

⁴ La referencia bibliográfica conserva su nombre Beatriz Preciado dado que el autor no reniega de ello. Sin embargo por decisión del autor, su nombre en la actualidad es Paul B. Preciado y prefiere ser citado y nombrado de esta manera.

⁵ Este Frente fue parte de las movilizaciones que lucharon y dieron como resultado la aprobación de la Ley N° 26.743 de Identidad de Género que, entre otras cosas, permite realizar cambios registrales de sexo, nombre de pila e imagen para aquellas personas que declaren una no correspondencia de los datos con el género autopercebido. En el proceso de escritura de esta tesis la Ley de Identidad ha sido efectivamente reglamentada el 29 de mayo de 2015 a través del decreto N° 903/2015. Esto permite a las personas trans además, acceder a un servicio de salud integral que contempla su propia singularidad, derecho que se encuentra incluido también en el cuerpo de la ley.

⁶ Se desarrolla esta noción en el presente texto. Ver *Infra*.

devenir fundamentalmente en la verdad del sujeto? Algunas de estas prácticas artísticas extraen y exponen la producción ficcional de estas verdades.

Así se observa una cierta potencia de las prácticas artísticas contemporáneas para desplegar interrogantes, licuar consensos y activar la producción poética y estética de nuevas realidades, dado que es aquí, en el seno de estas prácticas, en donde nuevos futuros pueden ser imaginados.

Continuando la propuesta de análisis y la perspectiva del *Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el Arte* (2014a; 2014b), considero a estas potencias como *desobedientes*, en tanto no se nombran como una simple disidencia, ni se ofrecen en el mercado actual de la diversidad sino que activan y encarnan el cuestionamiento a la productividad capitalista de los cuerpos, de las artes y de las ciencias.

Incluidas en este corpus se encuentran algunas de las performances de Effy Beth como *Nunca Serás Mujer* (2011), *Soy tu creación* (2011-12) y *Effy ofrece sexo oral* (2012-2013). Susy Shock es leída aquí en su espectáculo llamado *Poemario Trans-pirado*; retomaré también el medimetraje *Andrea. Un melodrama rioplatense* (2013) protagonizado por ella y dirigido por Edgar de Santo y la obra teatral *Marga López o la poca rebeldía del mármol* (2011) de su autoría e interpretada por la actriz Carla Morales Ríos. De Naty Menstrual se abordan sus dos libros publicados: *Continuadísimo* (2008) y *Batido de troló* (2012), y estoy interesado también en señalar el cruce de los géneros musicales y sus regulaciones sexo-genéricas, que pueden ser leídas en las distorsiones folklóricas de Susy Shock.

Considero que existe una tensión entre las obras y prácticas mencionadas y otras que han tenido y se constituyen como discursos de carácter más explícitamente militante, obras que encuentran su vocación en la intención de comunicar, a través de una puesta en escena, las realidades trans. Estas obras explicitan un deseo de hacer tomar conciencia a lxs espectadorxs sobre las vidas travestis/transexuales y pretenden constituirse en acciones ejemplificantes para que otrxs trans encuentren relatos de nuevos modos de inserción social y de empleo. En este rango se ubican producciones teatrales como las de la Cooperativa ArteTrans con sus obras *Hotel Golondrina* (2010) e *Identixs* (2015) ambas escritas y dirigidas por Daniela Ruiz, el nuevo Festival ArteTrans que tuvo su primera edición en el 2015 organizado por dicha Cooperativa, y los festivales DesTravArte organizados por Mosquito Sancineto, que desde el 2010 reúnen durante dos o tres días una heterogeneidad de expresiones artísticas.

En base a estas tensiones podemos establecer un análisis del corpus que distingue entonces dos vertientes de prácticas artísticas que, aunque ambas se consideran políticas, se diferencian en:

❖ Un grupo de obras que a través de distintos dispositivos como el teatro, la performance, charlas o festivales de arte pretenden tematizar las realidades de las identidades trans; prácticas artísticas que trabajan explícitamente por la *inclusión*, por la divulgación, a través del arte, de las vidas y experiencias trans para que estas puedan ser leídas como experiencias viables dentro de los parámetros sociales y subjetivos establecidos. Son experiencias que asumen la “identidad” trans y trabajan en su socialización, en un esfuerzo por darla a conocer.

❖ Otro grupo de prácticas que despliegan imaginarios extrañados y licúan consensos: ponen en cuestión la identidad, interrogan la inclusión y pueden ser leídas como prácticas políticas post-identitarias, desmantelando las estrategias coloniales (esencialismo, fijeza, verdad) con que la identidad ha sido naturalizada por la Modernidad occidental.

En esta primera tensión es posible observar las transformaciones de la vinculación entre arte y política en los últimos años. Asistimos a la superposición de ciertos imaginarios modernos con otras configuraciones post-identitarias y post-humanistas, y se da una distinción entre prácticas artísticas de corte militante con otras consideradas de resistencia, como señala Hal Foster (2003), y en otros sentidos también Ana Longoni (2007b) y Graciela Speranza (2012).

La relación entre arte y política analizada por Foster se enfoca en el paso de un arte político que pretende una representación del sujeto de clase o identitario, quien operaría como instrumento de denuncia y de cambio revolucionario, a la problematización de estas identidades subjetivas (de clase, de raza, de género) como constructos de una praxis social específica y no un dato histórico omnipresente y susceptible de ser representado (tal como aparece en el realismo social) (2003: 4). El autor señala una transformación en los modos en que es vista la sociedad: de haber sido pensada como un “sistema total” a considerarla “como una coyuntura de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en donde lo cultural es una arena en que es posible la contestación (...) En estos términos –en tanto práctica de resistencia o interferencia- se puede concebir lo político en el arte contemporáneo occidental” (2003: 8).

A su vez los conceptualismos *ex-céntricos* o *descentrados* que aparecen en la escena latinoamericana tal como los analiza Longoni (2007a; 2007b; 2010) expresan una condición política que no se restringe a la mera cuestión de contenidos. No son tanto una tendencia artística como un modo de actuar desde el arte que desnuda y socava la separación moderna entre arte y vida, ya no planteada en términos de “contenidos ideológicos” (2007b: 9-10). Así es posible distinguir un “arte político” de otras series de prácticas que pueden ser pensadas en una trama compleja y ampliada de “arte y política”⁷.

Esta distinción es una primera aproximación para establecer un recorrido de las prácticas, que se inicia con una puesta a punto de una serie de herramientas conceptuales extraídas de los feminismos y las teorías queer/cuir⁸ contemporáneas y los modos en que estas herramientas y conceptos han contaminado el campo del arte, el análisis de las prácticas artísticas actuales y las reflexiones estéticas como un territorio móvil de pensamiento/conocimiento, invención política y apertura de posibles. ¿Cómo es que las performances, los conceptualismos del sur⁹ y las escrituras dislocadas del cuerpo, de manera des-centrada despliegan los cruces entre arte, política y vida como estrategias de resistencia descolonial? Para establecer algunos de estos recorridos retomo las investigaciones y reflexiones tanto de la Red Conceptualismos del Sur, como del Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el Arte.

Esta investigación entonces ha partido de una serie de preguntas acerca de los modos de producción de subjetividad contemporáneos en relación al género y la sexualidad y cómo estos modos aparecen expuestos en las artes actuales. Mis interrogaciones giraron en torno a la politicidad de estas prácticas y al esfuerzo de pensar su intervención en el propio campo de las artes. Como se desarrolla a lo largo de este trabajo, he arribado una serie de ejes argumentativos que funcionan a modo de respuestas a aquellos interrogantes y que pueden delinearse de la siguiente manera:

⁷ Profundizaré acerca de estas tensiones entre arte, política y conceptualismos descentrados en el capítulo Uno.

⁸ Desarrollo la tensión entre el término *queer* y sus apropiaciones críticas en Sudamérica en este texto. Ver *Infra*.

⁹ Apropio aquí el nombre de la Red Conceptualismos del Sur, una plataforma ampliada internacional de producción e investigación formada por artistas, investigadorxs e intelectuales en Latinoamérica que aborda prácticas artísticas políticas, resistencias e intervenciones sociales. Su sitio web: <http://redcsur.net/>. Sobre esta Red amplío y retomo reflexiones en el capítulo Uno.

- Las prácticas artísticas trans se constituyen como tomas de posición y expresión de voces de la desobediencias sexuales y genéricas al exponer y desmontar las experiencias transgénéricas y transexuales de sus realizadorxs. De este modo los *artivismos*¹⁰ trans se convierten en dispositivos de producción y análisis de los procesos de subjetivación contemporáneos. Así exponen los límites de esos procesos, las operaciones de exclusión, clasificación, nominación sobre los cuerpos, los géneros y las sexualidades.

- En tanto prácticas artístico-políticas el corpus puede ser reagrupado a su vez en dos perspectivas:

-aquellas obras y prácticas que pretenden ejercer una “toma de conciencia” sobre las realidades e identidades trans, y expresan de este modo una voluntad explícitamente militante, una relación entre arte, política y vida que es heredera todavía de un modo realista de concebir el arte;

-y aquellas prácticas que operan una interferencia sobre los modos de constitución de la identidad y el cuerpo en sus caracteres genéricos, sexuales e incluso raciales, nacionales y de clase. La politicidad de estas prácticas residiría en las estrategias de deconstrucción de aquello que estamos siendo como hombres, como mujeres, pero también como cuerpos e identidades trans. De esta manera, estas prácticas cuestionan incluso los procesos normalizadores de los discursos de la diferencia sexual y genérica que podemos llamar “políticamente correcta”, aquella que lucha por la inclusión de una anormalidad tolerada, o de una diferencia normalizada y legitimada, pero excluye la pregunta por las estrategias de conformación de la inclusión y exclusión, los modos en que los límites de lo aceptable se traza en lo social y lo político.

- Estas intervenciones artístico-políticas no se constituyen en un nuevo y agregado campo de “arte trans”. Más bien evidencian las propias estrategias genérico-sexuales y androcéntricas de las escrituras de las artes, extrañando los modos de inscripción en dichos géneros artísticos, y sus estrategias de producción. Así despliegan a través del arte una potencia de investigación y experimentación de modos de existencia y habilitan una reflexión sobre dichos modos en tanto que micropolíticos, minoritarios, descoloniales y post-humanos.

Cada una de estos tres ejes argumentativos proviene de un cruce de lecturas diferentes y son articulados aquí. El primer eje es una reformulación a partir de la lectura

¹⁰ Prácticas artísticas que se consideran o pueden ser consideradas como activismos políticos. Ver Taylor (2012).

de *El género en disputa* de Judith Butler (2007), libro que desarrolla la noción de performatividad para comprender los sistemas complejos de citación, iteración, repetición y diferencia en que los sexos, los géneros y los deseos *se hacen* en un campo social. La lectura de dicho libro se complejiza con la brillante investigación de Josefina Fernández (2004), *Cuerpos desobedientes*, acerca de la identidad de género y el travestismo en Buenos Aires realizado *desde* la vereda de los movimientos políticos trans y feministas, por fuera de cualquier pretensión objetivista, asumiendo una mirada parcial y política.

El segundo eje es formulación que se vincula con las lecturas que Nelly Richard (2000) realiza sobre la relación entre arte y política en el Chile dictatorial y pos-dictatorial. Sus sólidas reflexiones me fueron de gran utilidad para poner en palabras una serie de tensiones y preguntas referidas a los momentos en que ciertas estrategias artístico-políticas (en gran medida representacionales) se agotan, al tiempo que nuevas son inventadas (las que podemos llamar aquí resistencias moleculares, políticas minoritarias y post-identitarias).

El tercer eje argumentativo aparece directamente vinculado a las reflexiones del Colectivo de Micropolíticas de las desobediencias sexuales en el Arte (2014; 2015) y se vincula con mi propia escritura en una serie de preguntas referidas a los modos en que ciertas artes aparecen legitimadas para el campo de las artistas trans (como la performance de humor o las “artes del cuerpo”), y otras exigen más bien ser tomadas y arrebatadas a la estructuración de dicho campo o género (como el arte conceptual, o los géneros folclóricos). Esto me llevó a pensar y observar que no se constituye tanto un nuevo arte trans, sino que más bien estas artistas arrebatan de los campos, disciplinas y géneros musicales y literarios, elementos, materias, estrategias con las cuales disputar los mismos límites de dichos campos y géneros.

El acercamiento a las obras y prácticas en este trabajo se produjo desde diferentes fuentes. En primera instancia, una de ellas consistió en el registro que realicé personalmente de muchas performances y presentaciones, sumado a algunas entrevistas llevadas a cabo en el inicio de esta investigación, y que me han servido como primer acercamiento. Otra es en el relevamiento de los registros realizados por lxs propixs artistas y que han sido publicados en gran medida en Internet. Esto se complementa con una serie de fuentes secundarias, las entrevistas y notas realizadas sobre las obras y performances en distintos medios de comunicación. A lo largo del desarrollo de la investigación, sin embargo, la escritura fue centrándose en torno a las obras mismas, y la abundancia de

fuentes secundarias, aunque dispersas, me permitió reconstruir los contextos y situaciones de muchas de las performances, escrituras y presentaciones.

Respecto del archivo tentativo constituido para esta investigación, el mismo adolece, como cualquier archivo de performances, de las tensiones y paradojas que los constituyen: el registro y el testimonio de lo que sin embargo es una *experiencia en situación*. Como Garbatzky advierte respecto a los registros de performances, “el acontecimiento no regresa, no simplemente porque haya pasado el tiempo, sino porque no estaba hecho para perdurar” (2013: 11). De esta manera nos enfrentamos al desafío de una escritura que sea también ella acontecimental¹¹.

Los estudios de performances han problematizado profundamente esta tensión no para clausurarla sino más bien para habilitar la exploración de una serie de discursos reflexivos que utilicen, al mismo tiempo que sean capaces de someter a crítica, los usos de archivo, y los modos de constitución de saber en base a estos¹²: por un lado una producción de conocimientos atenta a las estrategias de inscripción de los archivos (¿quién registra, por y para qué?, ¿qué actos sociales, culturales y estéticos se consideran dignos de ser registrados, inscriptos y archivados? ¿Dónde? ¿Quién o quiénes detentan las propiedades de dichas memorias?). Por otro lado la capacidad crítica de atisbar las *fallas de archivo*, aquello que se encuentra fuera de campo, fuera de foco, fuera de cuadro, en la entre-línea, y que es en definitiva lo que lo transforma en una materia viva de las memorias colectivas. Por esta razón Diana Taylor (2003) considera fundamental tensionar el archivo con la noción de *repertorio*, como transmisión de memoria encarnada a través de actos corporales repetidos que debe atenderse tanto como el archivo a la hora de investigar en el campo post-disciplinar de los estudios de performance, cuestionando de esta manera la compleja relación entre registro (archivo) y fundamentación/legitimación de los conocimientos al interior de los campos de las ciencias sociales y humanas disciplinares (disciplinadas).

Es fundamental intervenir la constitución del archivo con una *poética de la falla* capaz de constituir una contra-escritura que desafíe los regímenes de verdad (de

¹¹ Me interesa abordar la noción de acontecimiento desde el pensamiento de Gilles Deleuze (2008b), Deleuze y Guattari (2005) y Deleuze y Parnet (2004). Desarrollo esta noción en el capítulo Dos.

¹² De manera fundamental, éste es uno de los aportes de Diana Taylor en su obra *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003). También lo son las reflexiones de Irina Garbatzky (2013) sobre su investigación de las performance poéticas en el Río de la Plata y las reflexiones del Grupo Micropolíticas de las Desobediencia Sexual en el Arte (2015) acerca de las *poéticas de la falla* y los *archivos dañados*. Pensar el *acontecimiento* artístico como modo de conocimiento, invención y subjetivación también ha sido tarea llevada adelante por Jorge Dubatti (2003; 2007).

constitución de verdad) tanto como los monopolios de administración de los registros acerca de las prácticas artísticas latinoamericanas¹³. El Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el Arte (2014b) propone llamar a esto *archivos dañados*, capaces de poner en duda su estatuto de documentación de un real a respaldar, y provocar de esta forma la desmultiplicación y la puesta en variación de los relatos y saberes, en un esfuerzo por potenciar la multidimensionalidad y la polivocidad propia de los signos. Esto se vuelve fundamental respecto de los archivos de desobediencia (como constituyo en este trabajo) dado que su politicidad reside en la fuga de las capturas explicativas, academicistas e inclusivas de la diversidad, en pos de conservar sus potencias disruptivas.

El abordaje de estas obras entonces se lleva adelante desde una perspectiva transdisciplinar. La noción de interdisciplina demasiadas veces ha servido para impedir y conjurar la conmoción de las lógicas disciplinares ya legitimadas. Hemos pensado lo interdisciplinario como suma y cruce de saberes, es cierto, pero que se encuentran cerrados a las voces extrañadas de lo que ni siquiera se pretende como saber científico, académico o disciplinar, de lo que ocurre en su afuera. La práctica transdisciplinar (y no su “concepto”) consiste en una activa escucha de los saberes constituidos en los bordes, de la academia y de las disciplinas, y en este caso consiste en una atención a esos saberes-praxis realizados por lxs propixs artistas. De esta manera es posible comprender tanto el arte como la investigación en tanto prácticas transversales que van de las vidas de sus realizadorxs a los campos disciplinares y viceversa, no sin relaciones tensas y complejas.

Del análisis del discurso a una perspectiva transversal de los agenciamientos

Considero en este trabajo a las prácticas artísticas como *agenciamientos colectivos de enunciación*, en los términos formulados en el marco del pensamiento de Félix Guattari y Gilles Deleuze. El campo del post-estructuralismo se constituye en una toma de distancia de la preeminencia lingüística en los análisis estéticos y sociales. Las vertientes del análisis del discurso, o más específicamente el análisis de los discursos sociales (Verón 1993) no omite considerar los discursos como hechos sociales totales que deben abordar los *textos* siempre en relación a sus elementos para-textuales y que incluyen las negociaciones y tensiones por los sentidos inscriptos en los procesos y las condiciones sociales de producción. A pesar de esta contextualización, para la *semiosis social*, las nociones de

¹³ Una reflexión sobre estos problemas se encuentra también en Link (2009: 58). Y por supuesto, de manera fundamental resuenan las reflexiones de Agamben (2000).

texto y discurso “constituyen fundamentalmente un análisis de las operaciones por las cuales las materias *significantes* que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido” (Verón 1993: 17)¹⁴. Se distancia así del reduccionismo semiótico que observa todos los fenómenos sociales como fenómenos significantes, pero conserva una noción de análisis de los discursos que resguarda una preeminencia de los signos abordados como textos.

Frente a esta operación, las nociones de *agenciamientos colectivos de enunciación* y *agenciamientos maquínicos de cuerpos* incluyen los textos y los discursos como parte de una trama amplificada de afectaciones con materias no-discursivas, lo que los autores llamarán signos *a-significantes*¹⁵. De esta manera los procesos sociales de producción de sentidos no se entienden sólo como prácticas significantes, sino como prácticas paradójicas pobladas de interferencias, como procesos de torsión (anillos de Moebius dirá Deleuze (2008b) en *Lógica del sentido*), con una cara vuelta hacia los signos, las palabras, el lenguaje, y una cara vuelta hacia los cuerpos, la materia, las cosas. Se comprenden así los discursos y sus análisis en su inscripción corporal-colectiva. Los signos estéticos no son agrupados dentro de textualidades, ni comprendidos inter-discursivamente, sino captados como esquicias de un agenciamiento. De esta manera se abordan como incisiones, puntas, filos que perforan la división entre las palabras y las cosas, la naturaleza y la cultura, lo humano y lo no-humano, el arte y los procesos vitales.

La noción de *agenciamiento* tiene como finalidad dar cuenta de los modos en que los cuerpos y los signos se traman en máquinas complejas de individuación para la condición humana. Son estas máquinas (que en la primera formulación de Guattari y Deleuze en *El Anti-Edipo* (1972) serán llamadas deseantes, y a partir de *Mil Mesetas* (1980) reformuladas como agenciamientos maquínicos) las que producen los cuerpos y los discursos como efectos de acoplamientos y desacoplamientos de sus flujos. No nos encontramos entonces con una noción de discurso que representaría una realidad (vieja dualidad platónica) ni con una noción de discurso que debería ser analizado en el marco de sus propias leyes (nueva dualidad estructuralista) sino con la tensión cambiante, en movimiento, de los signos y los cuerpos en la transformación de un campo social histórico, surcado tanto por materias significantes como a-significantes.

¹⁴ El subrayado me pertenece.

¹⁵ Profundizaré en el análisis de esta noción en relación a las prácticas, y veremos cómo algunas de estas obras extrañan las materias corporales, el grano de la voz y los signos de reconocimiento genérico, racial y de clase, poniendo en variación materias y signos a-significantes: des-inscribiéndolos de sus procesos sociales de sentido e introduciéndolos en nuevos devenires *monstruosos*.

¿Cuál es la ganancia metodológica de estas torsiones para el campo del arte? La fuga de un presupuesto culturalista, que comprendería las prácticas artísticas y el propio campo estético como reinscripción siempre continua de una *excepción humana* (Schaeffer 2009), heredera todavía de la partición naturaleza-cultura. Esta herencia dificulta comprender cierto campo de procesos vitales-afectivos que se despliegan en las prácticas artísticas como potencias de desclasificación (Link 2009), y nuevos procesos de producción de lo común, de formas comunes (Giorgi 2014) que escapan a *la* cultura y a *lo* humano entendidos como dispositivos de clasificación, delimitación, y en definitiva de partición ontológica¹⁶.

En este contexto es que se inscribe el abordaje de las performances y prácticas artísticas como *acontecimientos*, en tanto en la filosofía de Deleuze (2008b), el acontecimiento es el sentido, nunca meramente lingüístico, que se produce en el movimiento entre las palabras y las cosas, entre los enunciados y sus referentes, entre los signos (incorporales) y los cuerpos, que no se reduce a las proposiciones de un lenguaje (por ejemplo las obras tomadas como discursos) ni a los estados de cosas del mundo, y que, en tanto mantiene su heterogénesis, actualiza cada vez la potencia de devenir, de despliegue de mundos, nuevos sentidos¹⁷.

En un desarrollo paralelo e interconectado, el pensador Michel Foucault despliega su noción de *dispositivo*, otra herramienta metodológica fundamental para comprender las prácticas artísticas contemporáneas. Un conjunto resueltamente heterogéneo de formas de saber, relaciones de poder y prácticas de subjetivación (1991: 128), que Deleuze considerará vinculados a sus conceptos de agenciamiento (2007: 305) y máquina (2013: 25)¹⁸. Esta noción pretende tornar visibles algunas consideraciones importantes a la hora de entender los procesos sociales de producción de verdades y sujetos: -la discontinuidad fundamental de estos procesos; -su no universalidad; -la reunión azarosa de los elementos heterogéneos que los componen; -y la fundamental idea de que tanto las verdades de una época como las subjetividades y sus corporalidades son efectuaciones (y no causas) de los

¹⁶ “La cultura es un dispositivo de administración (selección, promoción, discriminación, clasificación) de unidades de lo imaginario, pero lo imaginario sobrevive, establece su campo de proliferación y dispersión en un más allá de la pedagogía cultural” (Link 2009: 48). Para abordar estos problemas ver además Viveiros de Castro (2010; 2013) y Sloterdijk (2011).

¹⁷ Respecto de este concepto, François Zourabichvili afirma: “El acontecimiento, por tanto, está de ambos lados a la vez, como aquello que, en el lenguaje, se distingue de la proposición, y aquello que, en el mundo, se distingue de los estados de cosas. De ahí procede la aplicación del par virtual-actual al concepto de acontecimiento” (2007: 12)

¹⁸ De manera general, Deleuze aborda estos cruces y capturas conceptuales entre su propio pensamiento y el de Foucault también en 2008 y 2014.

entramados de instituciones, saberes hegemónicos, ejercicios de poderes, reglas, leyes y resistencias minoritarias. Los signos (discursivos, lingüísticos, estéticos, pero también los a-significantes) son para Foucault “una centella que brota del choque entre dos espadas, pero que no es el mismo hierro del que están hechas las espadas” (2000: 22).

En este sentido los signos estéticos no representan algo que se encontraría en el campo social sino que *expresan* las dimensiones y fisuras de este campo. La noción de *expresión*, reactualizada en el pensamiento de Deleuze a partir de la lectura de Spinoza (1975; 2004; 2008a) remite a la inmanencia entre lenguaje y realidad, a los modos complejos en que los signos modulan (no muestran) lo real y se ven modulados, esculpidos, por las potencias de lo real¹⁹. En este sentido los lenguajes abren lo real, afectan la materia viva del mundo. Así también Foucault comprende la compleja relación entre lo visible y lo enunciable como apertura de posibles y no como reflejos o representaciones. Entre las palabras y las cosas no hay fundamentos más que contingentes, históricos, sociales y por eso en procesos de mutación. El orden de los discursos y las relaciones de poder se presentan siempre como dispositivos que entraman saberes, poderes, resistencias y prácticas de subjetivación.

La noción de *práctica* es leída entonces como el movimiento activo de estas máquinas artísticas, y no como el acto de un sujeto-artista-creador. Estas máquinas *desprenden* materias signicas y esos signos artísticos se entienden aquí como fisuras, aperturas, extrañamientos, desmultiplicación de planos. Es en el *medio*²⁰ de estos procesos que los cuerpos se hacen.

¹⁹ No hay, como aclara Deleuze, presuposición recíproca, sino capturas a-paralelas, devenires de lo real y de los signos, no simétricos (Deleuze y Parnet, 2004). Entre la región de las cosas (lo visible) y la región de las palabras (lo enunciable) hay puentes a deconstruir y a inventar, no correspondencias (2013; 2014).

²⁰ La noción de *medio* en el pensamiento de estos autores adquiere al menos dos sentidos bien definidos. Los agenciamientos y devenires son aquello que acontece siempre por el medio de las palabras y las cosas, de los signos y los cuerpos, del campo social y los flujos. Estas problematizaciones abordan entonces la noción de subjetividad y procesos de subjetivación como agenciamientos y devenires heterogéneos y polívocos. En tensión con el psicoanálisis clásico rechazan la primacía de una Ley o prohibición en la constitución psíquica, critican la reducción de lo psíquico a lo individual y al registro familiar y postulan la multiacentalidad de los procesos de subjetivación. Por otro lado la noción de medio aparece problematizado en relación al par individuo/medio. Como aclara Gilbert Simondon (retomado también por Deleuze en sus conceptualizaciones), no existe principio de individuación, sino procesos de individuación que no pueden ser entendidos como aislados más que extrayéndolos de su trama (2009: 23 y ss). Es del proceso de individuación del cual deriva el par individuo-medio, y no sólo una individualidad. Estas formulaciones tienen a su vez un fuerte antecedente en la biología de Jakob Von Uexküll, con sus conceptos de *mundo circundante* (*Umwelt*), *mundo de percepción* y *semiósfera*, para la comprensión de una etología animal que se presente como holística y ecológica en el sentido complejo del término (Ver 2014: 22).

Así mismo, la expresión “prácticas de Sí” que da lugar al título de esta tesis remite ya en principio a una doble acepción: son primordialmente prácticas de sí mismxs en el sentido ético en que Michel Foucault (2006; 2008) lo desarrolla, modos de afirmación de una singularidad, que no se comprende solo como individualidad, sino en la trama activa de producción de una *forma-de-vida*²¹, en la relación con otrxs. Por otro lado constituyen una afirmación en sentido explícito, como una crítica activa, a través de la creación, a nuestros modos de producción de regulaciones sociales y culturales, único modo vital de la crítica.

Dichas herramientas conceptuales comparten con las prácticas abordadas la experiencia epocal de un *agotamiento de la representación* como dispositivo privilegiado de expresión del mundo, de acceso al mundo, al conocimiento de este y a su gestión política. Tanto las artes contemporáneas como las perspectivas descoloniales y los pensamientos post-humanistas (en los que incluyo el posestructuralismo y las teorías queer) forman parte de una actual crisis epistémica que ya no se define siquiera en los términos postmodernos (fragmentación, dispersión, fluidez, pastiche²²), sino en los desafíos de con-figuración de nuevos territorios a habitar (a volver habitables) por fuera, al margen o en el corazón mismo de un capitalismo mundial integrado que ha exacerbado los integrismos religiosos, clasistas y nacionalistas, y se ha vuelto de esta manera inhabitable. El problema de una *presentación* de la experiencia²³, e incluso, de una exploración de las experiencias en situación, son dimensiones que afectan tanto a la teoría y las prácticas de la performance como a las experimentaciones políticas contemporáneas²⁴.

Diana Taylor nos advierte sobre la necesidad de implicar para las artes, metodologías y comprensiones que excedan los análisis discursivos para poner en marcha un desmantelamiento de “la forma discursiva que ha privilegiado el logocentrismo occidental” (2003: 3). Para esto, considera la noción de performance como una lente

²¹ La expresión “forma-de-vida” es retomada en el pensamiento de Giorgio Agamben para afirmar que “los procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia” (2001: 14).

²² Ver por ejemplo Jameson (1991).

²³ A través, por ejemplo, del dispositivo del testimonio, y el problema del testigo para las atrocidades y exterminios provocados en el siglo XX. Aquel que testimonia hace mucho más que poner en representación lo acontecido, sino que fundamentalmente habla desde una encarnadura que fisura incluso la presentabilidad: que introduce una intensidad irrepresentable, y no por eso inexplorable.

²⁴ En estas mismas nociones se tensan las microfísicas del poder disciplinario y de control con las micropolíticas de las potencias colectivas. Sobre estos contrapesos refiere Preciado con sus micropolíticas de género (2008) y sus multitudes queer (2006), y Lazzarato al investigar las políticas del acontecimiento (2006). También Guattari en *Plan para el planeta* (2004) y *Las tres ecologías* (2000).

metodológica que nos permite analizar prácticas y conductas “de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual” (2003: 2) implicando su dimensión discursiva, que Judith Butler (2007; 2008) analiza profundamente con la noción de *performatividad*, pero también sus dimensiones corporales y visuales que aunque muchas veces se encuentran asociadas, constituyen para la autora campos separados. *Performance* entonces nos ofrece una epistemología, una determinada forma de conocimiento de los acontecimientos sociales y singulares en tanto fenómenos simultáneamente “reales” y “construidos”, escapando de esta manera también a los viejos dualismos metafísicos y científicistas.

Me ha interesado entonces con estas herramientas metodológicas producir una cartografía, esta investigación, sobre otras cartografías, las prácticas artísticas que se constituyen en exploraciones de modos actuales de existencia, que funciona como un *bricolaje* (Lévi-Strauss 1964) en tanto toma prestados los conceptos de diferentes herencias artísticas, filosóficas y metodológicas para producir entre ellos nuevas combinatorias²⁵. En esta misma línea Eduardo Viveiros de Castro (2010; 2013) considera los conceptos (en su caso, antropológicos) como producciones, no tanto originales de la teoría antropológica moderna, sino más bien extraídas de los complejos sistemas de pensamiento de las sociedades estudiadas.

Aquí también quisiera dar cuenta de este movimiento en donde las herramientas conceptuales se encuentran en la génesis de las prácticas artísticas antes que situarse en una lectura *sobre* ellas, que vendría a explicarlas. Las prácticas artísticas devienen así entendidas en modos de producción de pensamiento y conocimiento del mundo, de los cuerpos y de las subjetividades, en máquinas deseantes que involucran una heterogeneidad de agenciamientos: vidas puestas en juego, de artistas, públicos, *espectadores* como les denomina Taylor (2012: 81) y que incluyen también las prácticas de investigación como prácticas deseantes.

Como nos invita a pensar Suely Rolnik, la tarea de lxs cartógrafxs consiste en “dar voz a los afectos que piden pasaje” (2011: 23). Estas voces y pasajes son, según la autora, intensidades, materias de expresión que se condensan y se efectúan en lo que llamará las “máscaras” de una época (31). “las intensidades en sí mismas no tienen forma ni sustancia,

²⁵ Para una lectura sobre la crisis epistémica en el pensamiento occidental, sobre la noción de bricolaje y el papel del pensamiento de Lévi-Strauss en dicha crisis ver además Derrida (1989: 383). Allí el autor considera a Lévi-Strauss como el pensador que, en las propias formulaciones más acabadas del estructuralismo, introduce al mismo tiempo las condiciones para el desarrollo de un pensamiento post-estructural.

a no ser a través de su efectuación en ciertas materias cuyo resultado es una máscara” (35)²⁶. Y estas máscaras se encuentran siempre en transformaciones, composiciones y descomposiciones. Las prácticas artísticas devienen por excelencia en las exploraciones de estos procesos, aquellas que arrastran, disparan y relanzan partículas de materias de expresión hacia nuevas conjunciones, en la descomposición y reinención de viejos, nuevos y distintos modos de ser y de estar en el mundo.

A lo largo del desarrollo de este marco metodológico y teórico-crítico he venido esbozando una noción de descolonialidad en la que resuenan perspectivas elaboradas por la Red Modernidad / Colonialidad (Quijano 2000; Castro-Gómez 2005; Dussel 2010; Mignolo 2010a). Una de sus aristas se encuentra ya en el término *desobediencia*, señalado más arriba, y que Walter Mignolo (2010b) ha desarrollado como *desobediencia epistémica*. Esta práctica implica para el autor una nueva geopolítica y lo que él llama una corpopolítica del conocimiento, que sea capaz de producir nuevas relaciones del pensar con el cuerpo, subvirtiendo el desprecio por la carne instaurado por el cristianismo y la filosofía cartesiana. Esta desobediencia encierra la posibilidad de poner en cuestión los modos de colonialidad del saber y de ser (subjectividad), entendiendo estos no como acontecimientos pasados (colonización) sino como procesos continuos a los que es posible y necesario contestar.

Para abordar este trabajo he recurrido a desarrollos teóricos y conceptuales que abarcan de manera tensa algunas perspectivas llamadas postestructuralistas y posthumanistas, como puntos de vista con los que es posible ahondar en las prácticas descoloniales. Al realizar estos cruces es necesario suspender la división naturalizada de los centros y las periferias que define incluso la clasificación de las teorías, y abrir una serie de preguntas: ¿A través de qué estrategias las perspectivas europeas y norteamericanas pueden devenir en lecturas descoloniales?, ¿qué traducciones y apropiaciones son posibles y deseables, y cómo llevarlas adelante? Estas preguntas y tensiones se encuentran exploradas desde perspectivas descoloniales en trabajos de autores como Homi Bhabha (2002) o Eduardo Viveiros de Castro (2010; 2013) y en una amplia gama de los Estudios Culturales Latinoamericanos (Szurmuk y Mckee Irwin 2013)²⁷.

²⁶ La traducción me pertenece.

²⁷ Desde una perspectiva de la subalternidad Gayatri Spivak (2011) ha articulado una serie de críticas agudas sobre algunas de las formulaciones presentes en el pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault, dos de los exponentes del llamado pensamiento postestructural. Sin eludir complejidades otras perspectivas descoloniales como las señaladas de Bhabha y Viveiros entre otros, abordan la

La tarea descolonial entonces implica reconocerse en un trabajo colectivo y singular de reflexión y pensamiento encarnado, por medio del cual podemos preguntarnos de qué modos naturalizados sostenemos el mapa de la colonialidad existente, y qué estrategias son posibles de articular para producir una transformación de nosotrxs mismxs que redefina e intervenga en el trazado de esos mapas. Esto se encuentra directamente ligado a lo que llamo en este trabajo *modos de hacerse*.

Por esta razón los capítulos centrales de la tesis (Tres, Cuatro y Cinco) están dedicados al análisis y la exploración de los modos en que lxs artistas *se hacen* (prácticas de sí), de un cuerpo, de un nombre y de un territorio, al hacer arte. Y en este gesto simplemente exponen lo que todxs, *hacemos para ser*: inventarnos un cuerpo, un nombre, un territorio existencial, de manera singular y colectiva a un tiempo.

La ciudad de Buenos Aires se presenta aquí como escenario de las teatralidades, performances e intervenciones artísticas trans. Fue muy importante, a lo largo de la delimitación del trabajo, redefinir el territorio y dismantelar el gesto muchas veces naturalizado, silencioso y centralizador, que refiere a investigaciones “en Argentina” como originalmente había planteado en el proyecto, para luego acabar refiriendo a la geografía urbana de esta inmensa Ciudad del Buen Ayre. Sin embargo abordaré en el capítulo Cinco de este trabajo, los modos y las estrategias en donde las propias artistas producen, a través de sus prácticas, la multiplicidad de ciudades y territorios que habitan, al habitar Buenos Aires, dado que el territorio es, como sabemos, mucho más que la geografía. Por esta razón la delimitación espacial de la ciudad como recorte metodológico se encuentra interpelada por la des-limitación de las prácticas artísticas que remiten constantemente a una multiplicidad territorial.

Antecedentes, pertinencia e impertinencias de este trabajo

Las prácticas relevadas y analizadas aquí se encuentran, muchas de ellas, actualmente en escena y están siendo abordadas en algunos aspectos por investigadorxs como Pamela Brownell y Ezequiel Lozano (2014) (Sobre Effy Beth) y Guillermina Bevacqua (2011; 2013) (Sobre Susy Shock y Naty Menstrual) en la ciudad de Buenos Aires. Brownell y Lozano desarrollan sus exploraciones en el campo de la historia del teatro argentino y

productivización de dichas tensiones. Apuesto aquí por la posibilidad de reapropiaciones conceptuales del campo postestructuralista que considero, habilitan abordajes estéticos y políticos descoloniales.

observan estas teatralidades como emergentes de nuevas y singulares formas de disidencias en tanto trabajos autobiográficos. Bevacqua específicamente acota su investigación de dichas prácticas a las teatralidades que han tenido lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas perteneciente a la UBA desde su surgimiento y durante los últimos años, desde Batato Barea hasta la publicación de *El Teje* (2007-2010), como ya adelantamos, el primer periódico travesti latinoamericano.

Estxs investigadorxs profundizan en recortes históricos e institucionales específicos de los que me nutro en esta tesis, pero abordo en este trabajo una vacancia temática que abarca y resitúa las obras, performances y escrituras en una cartografía local actual de las tensiones entre militancias y post-identidades. A su vez considero importante reubicar estas exploraciones en relación a una segunda vertiente de las prácticas performáticas trans que a mi juicio se encuentra menos explorada y que no remite tanto a la teatralidad²⁸ sino a los conceptualismos como formas de producción de pensamiento/conocimiento en el arte. En este sentido, los bordes explorados en la noción de *teatro expandido* por María Fernanda Pinta (2013), apuntan a esos vectores en donde la teatralidad sale de sus goznes (específicamente el teatro llamado experimental desarrollado en el Di Tella en los '60) y reencuentra una politicidad que por años se consideró ausente, en tanto no se constituye como teatro explícitamente militante, social o político. La exploración de estos bordes en los cruces trans-genéricos artísticos es lo que me interesa especialmente.

El Suplemento "Soy" de Página/12 ha sido un lugar en donde artistas y periodistas convocan, a través de notas, crónicas y reflexiones, dichas experiencias. María Moreno (2013) por ejemplo analiza allí la escritura escatológica de Naty Menstrual. Y en la *Revista Mu* (Periódico de La Vaca, cooperativa autogestiva de comunicación) he relevado entrevistas y notas de tapa a la performer y activista Marlene Wayar, así como la columna mensual de Susy Shock y la presencia de Naty Menstrual, quien ha realizado en el lugar muchas de sus presentaciones.

Todos estos lugares de circulación de conversaciones y entrevistas se constituyen en los registros "menores", como es esta tesis, en las voces multiplicadas de estas prácticas, en donde encontramos, perdemos y reencontramos pistas de lectura, claves de pensamiento y preguntas abiertas para la comprensión de las tensiones que las atraviesan.

²⁸ Tanto Trastoy y Zayas de Lima (2006) como Lozano (2013), Brownell y Lozano (2014) y Bevacqua (2011; 2013) investigan los travestismos cuestionadores y las prácticas artísticas travestis desde una historización del teatro argentino y la noción de teatralidad.

Sin embargo no encuentro en la actualidad una producción que reúna estos registros y reflexiones en un análisis inscripto en las tensiones señaladas antes aquí (identidades / post-identidades; militancias / deconstrucciones), por lo que considero que es una manera de producir una perspectiva que permita *pensar un presente* con miras a un análisis futuro de las prácticas críticas y políticas.

Entonces, el primer capítulo de este trabajo desarrolla las perspectivas teóricas que me han permitido pensar y complejizar las nociones de género y performance, los procesos de subjetivación en sus dimensiones estéticas y políticas.

El capítulo dos se divide en dos partes. La primera explora una serie de momentos históricos que han servido de antecedentes para pensar la emergencia en el campo social y la presencia en el arte, de las desobediencias genéricas y sexuales en Argentina así como una trama ampliada de estas prácticas artísticas en sus antecedentes o relaciones sudamericanas. Presento allí de manera pormenorizada el estado de la cuestión sobre el tema específico a partir de las investigaciones que considero más relevantes vinculadas a los ejes de mi trabajo. Por otro lado este capítulo expone en la segunda parte la constitución de colectivos trans que aquí en Buenos Aires militan desde el arte por la inclusión y el reconocimiento de su identidad, y que considero ya como parte de mi corpus.

El capítulo tres aborda de lleno el análisis de aquellas performances, textos y obras que problematizan los modos de hacerse cuerpos, y las primeras tensiones con la propia idea de inclusión e identidad. La extensión de este capítulo, mayor que los demás, se debe no sólo a la centralidad que adquiere el cuerpo en la problematización de estas prácticas sino a la inclusión en él de introducciones e imágenes sobre cada una de las artistas que serán exhaustivamente analizadas allí y en los siguientes.

En esta misma línea los capítulos cuatro y cinco indagan respectivamente las estrategias singulares y colectivas de hacerse un nombre, (e incluso construir y deconstruir una auto-biografía) y de hacerse un territorio, disputando los sentidos sociales en torno a la nacionalidad, la raza, y los signos “tradicionales”.

Como conclusión profundizo en una serie de reflexiones sobre las operaciones de dichas prácticas en el campo expandido de las artes, las conexiones que realizan entre arte y vida y la posibilidad de extraer una serie de rasgos que llamo post-identitarios, en pos de profundizar un análisis de la relación entre arte y política.

CAPÍTULO UNO

Circule por aquí: cartografías conceptuales

“En pelotas venimos al mundo. El resto es disfraz. Yo elegí el mío”

Karen Bennett

Esta investigación, tal vez como cualquier otra, surgió en principio en torno a alguna pregunta muy simple, anterior a muchas lecturas, y que, independientemente de sus formulaciones teóricas y conceptuales, considero que es válido rescatar: cuando hacemos referencia a las personas trans, y cuando lo hacemos de esta manera, utilizando la expresión “trans”, nos referimos muchas veces a identidades, subjetividades y corporalidades que se encontrarían (que se asumen o se presuponen) en *tránsito*. Pero ¿cómo es que hemos llegado a creer que hay dos “polos”, dos “puntos fijos”, dos extremos, entre los cuales habría ciertos cuerpos y subjetividades que se encuentran efectivamente en tránsito, mientras que esos mismos puntos (hombre y mujer, masculino y femenino, macho y hembra) permanecerían estáticos o se habrían constituido por fuera de un tránsito?

Muchísimos años antes de mis preguntas el pensamiento y las prácticas feministas ya habían problematizado profundamente estas cuestiones, y sin embargo, aunque tal vez trillada, esa se transformó en una pregunta propia, una pregunta *con* la cual me he articulado y he articulado este trabajo.

De manera aún más específica y personal existía una pregunta que resonaba con mis primeros acercamientos a las lecturas feministas, y que, aunque de forma rudimentaria, la lectura de Simone de Beauvoir (2009) me había permitido formular: si es que mujer no se nace, sino que se llega a ser, ¿cómo es que hemos también nosotros, aquellos que nos llamamos hombres, llegado a ser lo que somos? ¿Y cómo es que muchísimos hombres carecemos del contexto donde esta pregunta acerca de los modos en que nos hacemos y llegamos a ser es posible de enunciar y formular?

Desde hace varios años las prácticas artísticas trans devinieron para mí en un modo de interpelación acerca de las formas, los dispositivos, las estrategias en donde las subjetividades se producen y se naturalizan como identidades, en gran medida, fijas, estables y naturales. Dichas interpelaciones acompañaron la formulación de estas reflexiones con las que intentaba pensar la radical experiencia de hacernos, todxs, siempre

en tránsitos, *a través* de las regulaciones, los mandatos, los deseos que recorren un campo social.

Sin embargo estas experiencias de hacernos aparecen moduladas de manera diferencial: mientras que el tránsito que nos lleva a ser hombres o mujeres dentro de los marcos biopolíticamente asignados y naturalizados²⁹ es para muchxs un devenir sin sobresaltos, para aquellas personas que desafían la asignación biopolítica sexual y genérica y se atreven a cruzar a través de las asignaciones, el tránsito puede ser demasiado costoso. ¿Cómo sostener que todo proceso de subjetivación genérica y sexual se constituye de por sí en un tránsito singular sin ocultar que hay tránsitos permitidos, y otros condenados y desplazados a una zona de abyección social?

Desde esta reflexión ha sido para mí fundamental desarrollar y sostener una investigación que indagara, antes que las expresiones artísticas trans las estrategias de cuestionamiento a la matriz heteronormativa, la desregulación de las esferas de las artes y sus disciplinas, el cuestionamiento a los modos androcéntricos de escritura de las historias de las artes, a través de dichas prácticas ¿de qué formas estas prácticas cuestionan todo nuestro sistema de privilegios sexuales y genéricos, académicos y artísticos?

Para poder llevar adelante este trabajo entonces fue de suma importancia dar cuenta de los términos que son utilizados y explorados, como un modo de restablecer la densidad que los constituye. La referencia a lo “trans” aquí engloba de manera amplia una multiplicidad de formas de asumir y experimentar el género y la sexualidad en las vidas de travestis, transexuales y transgénero entre otras: vidas al margen de la normatividad binaria de géneros hombre-mujer. No existen formas inocentes de “nombrar”, de “hablar acerca de”, y de abordar experiencias tan radicalmente diferentes. Con el lenguaje operamos recortes, clasificaciones y perspectivas que son políticas, parciales, inacabadas y fundamentalmente ficcionales. Lo trans, entonces, no existe como realidad identitaria de manera homogénea, y ni siquiera, para muchxs, de manera compartida. Lo trans aquí opera como ficción que pretendo tornar útil, en el sentido en que pueda sostener una serie de re-flexiones, análisis y miradas sobre los procesos de constitución de las subjetividades y los procesos de reconfiguración del campo del arte contemporáneo. Trans es antes el prefijo de un verbo (en movimiento) que la sustancialización en el lenguaje de

²⁹ Llamo marcos biopolíticamente asignados a la coincidencia y coherencia entre sexo, género y deseo en tanto que el sexo masculino implicaría naturalmente género hombre, el sexo femenino implicaría naturalmente el género mujer, y el deseo sería en esta grilla siempre heterosexual) temas que Judith Butler (2007) desarrolla ampliamente en *El género en disputa*.

una esencia o identidad. No “es” nada, no puede decirse que “exista”, y sin embargo insiste como potencia diferenciadora y difiriente³⁰.

En palabras de Marlene Wayar:

Yo creo en la idea de lo Trans como un paraguas conceptual donde quepan figuras similares, pero no iguales: aquello de trangéneros, travestis y transexuales y aun más allá de esas formas, las que sean, y que permitan sostener la tensión entre identidad / des-identidad. Pues creemos que si bien necesitamos anclar la identidad, de alguna manera, para interpelar a los Estados en busca de políticas públicas de inclusión positiva, también debemos tener en claro que en lo cotidiano la identidad es un concepto no universalizable, no uniformable (2009: 3).

En la edición de agosto del 2015 del periódico *Mu*, perteneciente a la Cooperativa La Vaca, Marlene ampliaba:

Definir mi identidad como trans me permite ser creativa. ¿Quién dice qué es ser trans? Yo. Lo trans es una posición política. Los chabones a los que les encantan las minitas pueden ser trans. Las minitas a las que les encantan los chabones pueden ser trans. Porque ser trans significa tener una ética y esa ética significa ser siempre críticas del mandato social” (*Mu*, agosto de 2015: 3)

Al mismo tiempo, la activista y pensadora Lohana Berkins no duda en afirmar:

A mí, por ejemplo, la palabra trans no me expresa. Prefiero identificarme como travesti porque es una categoría política: me presento en una oficina pública como Lohana Berkins, travesti, y la gente se desacomoda. No sabe si soy un pesticida o un analgésico, pero sí que estoy pronunciando una palabra peyorativa de manera digna porque logré resignificarla (*Mu*, agosto de 2015: 3).

Lxs artistas que sigo en este trabajo también establecen cada unx relaciones complicadas y tensas con las “categorías” de análisis elegidas. Travas, putos, trans, travestis, son expresiones que, como vimos, no dicen lo mismo para cada quien o en distintos momentos histórico-sociales. Tampoco ocurre esto con las categorías, conceptos y prácticas estéticas: ¿performances? Happenings, actuaciones, presentaciones, intervenciones, o como la escritora travesti trash Naty Menstrual comenta a Mina Bevacqua “¡Odio la palabra performance! A lo sumo, ¿sabes lo que hago? Hago *deformances*” (Bevacqua, 2013: 834-35).

En estos sentidos, quienes trabajamos en investigación jamás nombramos algo que se encuentra fuera, en una supuesta realidad, sino que producimos (en ciertos aspectos), reproducimos y en general tomamos prestadas, para reformular, las expresiones y

³⁰ Para un desarrollo de la noción de sentido como inexistente y como insistencia puede leerse Deleuze (2008b). un análisis sobre la ontología de la diferencia en Deleuze se encuentra en Mengue (2008).

categorías que han sido producidas en el campo social, en los espacios que circulamos, investigamos y pretendemos circunscribir. Por esto, la cuestión no es sólo “¿qué sostenemos en nuestras producciones de conocimiento?” sino también “¿Qué voces retomamos en ellas? ¿Para decir qué? Que les sirve a ¿quiénes o a qué intereses? Todas estas son preguntas pragmáticas y éticas que nos permiten a su vez preguntarnos ¿qué tipo de prácticas de sí mismxs sostenemos cuando investigamos?, o sea, ¿quiénes estamos siendo en estas relaciones de conocimiento e investigación?

Por eso la noción y la experiencia ‘trans’ en este trabajo intenta nombrarse desde las producciones políticas, filosóficas y estéticas de los propios colectivos de desobediencia, para tomar distancia de los modos en que la Ciencia³¹, legitimada en los campos de la biología, la psiquiatría, la medicina, la psicología, han patologizado toda diferencia que no se atiene a una normalidad trazada, construida, naturalizada y postulada como natural. Las reflexiones trans, del campo de los estudios queer, de las teorías de género y feministas no son entonces representaciones más verdaderas de los cuerpos y las subjetividades que los dispositivos científicos modernos, sino ficciones menos mentirosas, capaces de dar cuenta de sus modos y procesos de producción de discursos y cuerpos, como si retomaran una herencia brechtiana en donde estas relaciones de producción se encuentran expuestas y exploradas.

El pensador y activista trans e intesex Mauro Cabral aborda la noción de *transgeneridad* como

Un conjunto de discursos, prácticas, categorías identitarias y, en general, formas de vida reunidas bajo su designación por aquello que tienen en común: una concepción a la vez materialista y contingente del cuerpo, la identidad, la expresión de sí, el género y la sexualidad –es decir, un rechazo compartido a la diferencia sexual como matriz natural y necesaria de subjetivación (2006: 1).

A lo largo de este trabajo reconstruyo las reflexiones feministas contemporáneas que han puesto en crisis la naturalización de la diferencia sexual binaria como matriz de comprensión de lo humano, exponiendo las producciones de estéticas de vida que contravienen el mandato de binariedad. Estos desafíos interpelan lo que más arriba nombré como matriz social heteronormativa. Entre otras, esta designación tiene conceptualizaciones claves en el feminismo crítico lesbiano desde los años ‘80.

³¹ La “Ciencia” con mayúsculas es definida por Bruno Latour como “la politización de los saberes por parte de una epistemología (política) para volver impotente la vida pública haciendo pesar sobre ella la amenaza de una salvación por una *naturaleza* ya definida” (2013: 389).

En su ya famoso artículo, “El pensamiento heterosexual”, escrito en 1978 y publicado por primera vez en 1980, Monique Wittig (2006) desmantela los modos en que el discurso psicoanalítico y el estructuralismo en general presuponen la heterosexualidad como ley de constitución psíquico-colectiva, frente a lo cual toda diferencia y/o desviación debería ser capaz de explicarse, sin necesidad por supuesto, de explicar la heterosexualidad misma³². Por otro lado en los mismos años, en el artículo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1996), Adriene Rich también analiza profusamente el modo en que los propios discursos feministas conservan como natural la categorización heterosexual y el presupuesto de una diferencia sexual binaria como fundamento de lo humano tanto como explicación del sometimiento del patriarcado.

Hacia finales de los '80, las lecturas feministas que Teresa de Lauretis y Judith Butler realizan de Michel Foucault ampliarán el campo de preguntas y problemas en torno a las operaciones, los dispositivos y las regulaciones que se establecen en los discursos y los cuerpos como modos de normalización biopolítica. A través de su ya famosa obra *Historia de la sexualidad* (1999; 2000b; 2007) Foucault había comenzado a volver visible el proceso de constitución de la sexualidad en discurso y luego en saber desde finales del siglo XVIII, el modo en que el sexo se convierte, para las sociedades modernas, en la verdad del sujeto y en su dispositivo de regulación. A su vez, las reflexiones sobre las *tecnologías del género* (De Lauretis 1987) y la *performatividad del género y el sexo*³³ (Butler, 2006; 2008) como inscriptos en dicha matriz heterosexual ampliarán la comprensión de los modos en que las vidas son moduladas, inscriptas en prácticas, y pueden ser consideradas inteligibles sólo cuando son decodificadas dentro de la matriz heterosexual binaria. Este mismo proceso no sólo implica que otras vidas son expulsadas del campo social al territorio de lo abyecto y se conforman como el negativo temido de las vidas “valiosas” y “vivibles”, sino que define la heterosexualidad exactamente en este movimiento: la matriz heteronormativa se funda en dicha abyección.

³² Es fundamental rescatar la polifonía de sentidos que el título de este artículo envuelve en su idea original y que se pierde en la traducción al castellano: “the straight mind”. La palabra *straight* es habitualmente utilizada en el inglés coloquial para la designación de heterosexual pero de igual forma significa “recto”, “correcto”, “derecho”, e incluso “honrado”. A su vez, la palabra *mind* puede traducirse como “mente”. La expresión también puede decir la “mente correcta” o el correcto modo de pensar. Esto también será lo que el artículo cuestione, el modo en que lo heterosexual se naturaliza como correcto.

³³ Se refiere incluso a los discursos científicos biológicos y médicos que performan aquello que es considerado cuerpos naturales y cuerpos anormales (2008)

Más recientemente Oscar Guasch (2000) ha llamado “crisis de la heterosexualidad” al agotamiento, no de las relaciones sexo-afectivas entre hombres y mujeres³⁴, sino del sistema de gestión social del deseo que ha primado en los últimos ciento cincuenta años en las sociedades occidentales y aparece hoy resquebrajado en varios de sus presupuestos fundantes³⁵. De manera aún más rigurosa Paul B. Preciado (2008) expone la historia técnica de la heterosexualidad, las tecnologías farmacológicas, pornográficas y sexuales que la han modulado y regulado, y los modos en que en la actualidad este régimen de administración de los cuerpos y las identidades tiende a transformarse³⁶.

En fin, la matriz heteronormativa consiste, no tanto en la ignorancia, como nos gustaría pensar, de una heterogeneidad de modos de vivir el género, la sexualidad, el deseo, el cuerpo y la propia biología, en experiencias como la trans e intersexualidad, sino la lógica opositiva que constituye identidad por negación: es la homo-lesbo-transfobia la que define la heterosexualidad antes que una definición como “la práctica sexo-afectiva entre hombres y mujeres”. El periodo colonial-moderno (Méndez, 2011)³⁷ es la historia de esta lógica que define identidad por oposición en los aspectos raciales y clasistas, y este es simplemente otro de sus rasgos: el sexual y genérico³⁸.

La matriz heteronormativa entonces se relaciona de manera ambivalente con aquello que expulsa a las zonas de abyección: lo condena y lo consume, se escandaliza y se fascina³⁹, y desde esta lógica fantasmática es necesario comprender la relación *moral* que establece con las vidas *queer*, raras, desviadas. La moralidad es una lógica fundada en la

³⁴ Que verosíblemente seguirán existiendo como ha ocurrido siempre, entre una inmensa heterogeneidad de otras relaciones sexo-afectivas.

³⁵ Guasch considera como constitutivos de la heterosexualidad por ejemplo entre otros, el carácter adultista (régimen que ha negado y desconocido e incluso ha vuelto impensable salvo excepciones tanto la sexualidad infantil como la sexualidad de los adultos mayores), misógino, coitocéntrico (el sexo es considerado sólo como penetración) y genitalista (sólo a los genitales se los considera como órganos sexuales, erógenos y dis-puestos para el placer). A partir de un minucioso análisis el sociólogo pone en evidencia que estas características que han definido la gestión heterosexual de los cuerpos y los placeres se encuentra en vías de transformación profunda (2000: 111-137).

³⁶ Los efectos de estos procesos de agotamiento no se presentan como buenos o malos en sí mismos, sino como entramados políticos sociales complejos en el medio de los cuales se desatan luchas por los sentidos, tanto como por el capital que implican.

³⁷ Para María Laura Méndez (2011) la llamada Modernidad debe ser definida y nombrada como periodo colonial-moderno con el fin de evidenciar la inscripción de la colonialidad en su propia constitución.

³⁸ Enrique Dussel (2010) lo analiza en relación a la identidad europea frente al “encubrimiento” de América. Patricia Cabrera profundiza esta hipótesis en un artículo titulado “*Modernidad: tiempo de guerra*” (en Giaccaglia, 2010). La invención de la “Nación” y la configuración de los relatos nacionales tanto en Europa como en América Latina continúan esta lógica, un análisis se encuentra en Lewkowicz (2008) y profundizaré sobre eso en el capítulo Cinco.

³⁹ Sobre esta relación ambivalente con los cuerpos y vidas marginalizadas, y específicamente en torno a la prostitución travesti y su consumo, véase J. Fernández (2004); Sabsay (2011); Boy (2014).

trascendencia (Deleuze 2008a), y toda trascendencia mide, evalúa, compara una situación o existencia cualquiera con un modelo. La heteronormatividad se plantea a sí misma como el modelo a partir del cual todos los desvíos serán considerados como imitaciones, copias, falsedades. Judith Butler ha problematizado esta noción y postula el género siempre en disputas y en tránsitos, más allá de cualquier constructivismo voluntarista o determinante.

Afirmar que todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la “imitación” está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones (2008: 184)⁴⁰.

Estos son algunos acercamientos a los discursos y prácticas que los feminismos y los estudios llamados *queer* han sostenido de manera resistente frente a la regulación sexogénica hegemónica. En base a estos problemas se desenvuelven tres líneas en las que me interesa profundizar para el análisis de esta investigación.

❖ **Natural/natural. O cómo, “natural”, se llega a serlo.**

En primer lugar uno de los hitos fundamentales de estas perspectivas ha sido la deconstrucción del sistema sexo-género como un dualismo que responde al macrosistema organizador de nuestra comprensión occidental de mundo: la separación naturaleza-cultura. Esta gran partición es herencia colonial de la metafísica occidental y sólo cuando es puesta en perspectiva despliega el entramado de poderes y saberes que articula. Para esto, a nivel global, los feminismos, las teorías queer/cuir, los movimientos de pueblos originarios, las perspectivas descoloniales, además de las filosofías post-humanistas europeas, han puesto en marcha complejas máquinas críticas y nuevas estéticas políticas al servicio de una apertura de posibles.

Desde estas perspectivas es posible señalar una transformación crucial en el pensamiento de los movimientos feministas respecto de la relación sexo-género. En las primeras décadas del siglo XX los feminismos articularon una distinción entre sexo y género que les permitió argumentar en contra de la naturalización del género. Estas perspectivas que han sido llamadas a posteriori *feminismo de la primera ola* o feminismo de la identidad hicieron foco en el cuestionamiento del género como una categoría natural

⁴⁰ Y continúa: “El hecho de que deba repetir esta imitación, que establezca qué prácticas son patológicas y que normalice las ciencias para poder producir y consagrar su propia pretensión de originalidad y propiedad, sugiere que la performatividad heterosexual está acosada por una ansiedad que nunca puede superar plenamente...” (Butler 2008: 184).

que derivaría del sexo biológico de los cuerpos. La lucha y la argumentación de estos movimientos consistieron en exponer al género como una construcción cultural, histórica y mutable, vinculada pero no determinada por las condiciones biológicas y sexuales de los cuerpos. La idea de la identidad de género como construcción social permitió a los movimientos de principios y mediados de siglo articular demandas y reconocimientos de derechos civiles e integrar el sujeto mujer en la vida política de las sociedades occidentales. Estas primeras formulaciones sin embargo no cuestionaron la distinción naturaleza/cultura que subyace a dichas concepciones. En este sentido, mientras el género pudo ser pensado y reformulado como una construcción social, el sexo y la biología fueron asumidos como lo dado para la condición humana, como sustrato natural sobre lo cual la dimensión cultural se construye.

A partir de la década de los '60 también estas perspectivas comenzaron a ser interpeladas desde propuestas y lecturas de los propios movimientos feministas en las sociedades norteamericanas y europeas. Este movimiento se ha conocido como *feminismo de la segunda ola* y también como feminismo de la diferencia. Uno de sus principales aportes ha consistido en cuestionar la noción de sexo como dado naturalmente y las determinaciones biológicas como sustrato, y de esta manera el aporte político fundamental llega de la mano de un feminismo descolonial capaz de pensar las llamadas determinaciones biológicas, no solo el sexo sino también la raza, como constructos, tecnologías de los cuerpos, performatividades. Estas formulaciones se encuentran desarrolladas extensamente en autoras ya citadas como Adrienne Rich (1996) Monique Wittig (2006) y por supuesto ampliamente exploradas por Donna Haraway (1995) y Judith Butler (2006; 2007; 2008), pero deben mucho a los debates de los feminismos chicanos y afro-descendientes, asiáticos, africanos y latinoamericanos y a libros emblemáticos como *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* que redactaron y recopilaron Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa y fue adaptado al castellano por Moraga y Ana Castillo como *Esta puente, mi espalda* en 1988.

Judith Butler (2008) en su libro *Cuerpos que importan* a comienzos de los '90 desarrollará una perspectiva que comprende no sólo la performatividad del género sino propiamente la *performatividad del sexo*, en tanto éste es una construcción producida y modulada por las normas que regulan un campo social tanto como por las resistencias que se producen a dichas normas. En *Manifiesto contra-sexual* (2002) y en *Testo Yonqui* (2008), Paul B. Preciado continuará en las últimas décadas analizando y ampliando estos debates

con el fin de dar cuenta de la inoperancia de la división naturaleza/cultura para explicar la existencia y las realidades en que se desenvuelven los cuerpos y los deseos. El sexo se hace, tanto como el género, en complejos procesos de producción y reproducción, modulación, creación y resistencia, en las prácticas cotidianas, en los laboratorios como en las teorías, e incluso, según Preciado (2013) en cada dispositivo y tecnología urbana, espacial, arquitectónica que organiza los cuerpos y los discursos. En las últimas décadas, el desarrollo y la profundización de los propios debates feministas colaboró en poner en cuestión este binarismo radicalizando así la visión antropocéntrica y falocéntrica para generar una auténtica apertura de los sustratos epistemológicos y políticos en los que dicha división se fundaba⁴¹.

Pero los desarrollos conceptuales recientes no implican necesariamente la desaparición de lo que se ha sedimentado como un *fundamento* (la naturalización de la naturaleza), si no se dan en conjunto con una serie de pragmáticas estéticas, sociales y políticas que sean capaces de *hacer la diferencia*. Encuentro aquí que reiteradas veces las prácticas artísticas trans presionan sobre esta naturalización y la vuelven objeto de indagación de sus obras y performances. ¿Cómo es que la *naturaleza* se produce, técnica, discursiva, material y corporalmente?

En el marco de esta pregunta es posible observar las estrategias que los saberes disciplinarios (medicina, psiquiatría, psicología, pedagogía, criminología, biología, estadística, sociología, antropología entre otras) desde finales del siglo XVIII han articulado para determinar los límites y controlar las fronteras entre naturaleza y cultura, y fundamentalmente las prácticas que han operado para “corregir”, “reeducar” y “reencausar” todos los casos en que la naturaleza se desvía de la “Naturaleza”⁴². Frente a

⁴¹ Patricia Soley-Beltran (2009) realiza también una historización de la distinción sexo-género dentro y fuera de las perspectivas feministas. Donna Haraway (1995) distingue las dos olas del feminismo como “paradigma de la identidad de género” para la primera y “sistema sexo-género” para la segunda. También Butler (2006; 2007) historiza las perspectivas feministas de la primera y segunda ola, señala y amplía estas discontinuidades. Aunque de manera tensa, Michel Foucault (2000a) juega un papel importante en la teorización feminista sobre la performatividad del sexo.

Los casos de intersexualidad y los movimientos de personas intersex (llamadas antes por la medicina hermafroditas) exponen la complejidad de lo que los discursos biológicos, médicos, científicos y sociales llaman “naturaleza” cuando en nombre de lo natural pretenden “corregir” los cuerpos que no se adaptan correctamente a una naturaleza binaria. Sobre estos desarrollos puede consultarte a Cabral (2006; 2009a; 2009b) y Cabral y Maffía (2009).

⁴² En distintos ámbitos de investigación pueden destacarse también aquí las obras de Anne Fausto-Sterling (2006), Evelyn Fox Keller (2000), Bruno Latour (2007; 2013), Eduardo Viveiros de Castro (2010; 2013). A su vez es fundamental comprender el sustrato teológico en el que se fundan las sociedades disciplinarias modernas, dado que la noción de Naturaleza (con mayúsculas) ha venido a reemplazar la Ley divina del judeo-cristianismo, y a replicar su sistema de morales y jerarquías con lenguajes

estos hechos, muchas de las prácticas artísticas trans ensayan estrategias de contra-productividad, de exploración de la falla y el desvío.

❖ **Local/glocal. O localizaciones de los feminismos y trans-feminismos**

En segundo lugar, en el marco de las lecturas y desarrollos de género y feministas nos encontramos con una complejidad de los feminismos “locales”, que discuten, releen, reformulan teorías distantes y producen reflexiones y análisis en relación a las complejidades de nuestra región. De esta manera también historizan los movimientos, critican las categorías, miden sus alcances, y exponen las interseccionalidades de raza, clase, nacionalidad y usos culturales que se configuran de manera situacional. Así, fijan posiciones teóricas y políticas para abordar las luchas y resistencias que se presentan como glociales⁴³ y resignifican también las historiografías feministas de las artes producidas por autoras como Griselda Pollock (2001; 2013) y Linda Nochlin (2001).

En esta línea María Laura Gutiérrez (2013) afirma que en el caso argentino, las recepciones de las teorías feministas han sido diversas y un poco más tardías que la de los '70 en esos otros contextos occidentales (EE.UU. y algunos países europeos como Inglaterra, Francia, Alemania y más tardíamente España). En un análisis que vincula la recepción local de lecturas feministas con el campo problemático de arte y feminismo, la autora señala la proliferación en los últimos años de artes “relacionadas a las “teorías de género” (que no feministas), o, más aún, del “arte y las mujeres” que intentan venir a saldar el silencio previo en estos cruces” (2013: 3). Es posible observar en este proceso la constitución de un “nicho” institucional y mercantil para el arte “de género” o “femenino”, su inclusión dentro del canon y los circuitos de reconocimiento, e incluso la necesidad de

pretendidamente científicos. Para una comprensión teológica del origen de la Modernidad ver Mairet (1980).

⁴³ La noción de glocalización ha sido difundida por el sociólogo Roland Robertson (2003) para dar cuenta de los procesos en donde las identidades sociales y culturales se nutren de elementos heterogéneos, y no sólo de manera local o regional. En el mundo contemporáneo no es posible comprender lo local si no es observado por los modos de intercambio y comunicación globales. Ahora bien, los feminismos glociales, como históricamente le ha ocurrido al campo cultural e intelectual latinoamericano, cuentan con la ventaja de una trama transversal de fuentes y lecturas. Mientras Sudamérica, y muy especialmente Buenos Aires y sus regiones aledañas, “leen” a Europa (y no solo la miran), también la leen entre líneas, al mismo tiempo que se leen de manera cruzada, se nutren de las experiencias y pensamientos regionales. Estas operaciones culturales e intelectuales de lectura entre-líneas de la “occidentalidad”, y de lectura transversal con los pensamientos locales y regionales, pueden considerarse prácticas descoloniales de resistencia epistémica: ni identificación con lo europeo, ni rechazo a lo europeo, ni cierre identitario en lo no europeo. Mestizaje sin mezcla, reunión sin resolución. Pensamientos y prácticas en tensión.

cumplir con el cupo que dicha lógica y las tendencias estéticas e institucionales imponen. Pero es fundamental señalar que la inclusión del arte realizado por el género femenino no se equipara necesariamente con una problematización del arte feminista. Uno de las confusiones que estos problemas suscitan reside tal vez en que, según Gutiérrez, “al cristalizar el sinónimo de feminista = mujer (es decir, biopolíticamente mujer sin importar qué quiere decir esto), en primer lugar se desarticula el componente político que el arte feminista contiene para hacer estallar el dispositivo sexo-genérico-heterosexual de la representación sexual de la mirada” (2013: 3). Al desanclar las perspectivas feministas de una determinada constitución biológica, sexual y genérica, lxs sujetxs del feminismo contemporáneo y las teorías queer han podido ser desmultiplicadxs, y las perspectivas feministas logran funcionar de esta manera a modo de contagios, relevos, encabalgamientos de luchas y resistencias⁴⁴.

En este sentido, mucho antes que en un “contenido” o una “forma”, es necesario profundizar la reflexión para alcanzar una *mirada feminista*, que nos permitiría entre-ver los modos de constitución de los campos expresivos, las visualidades y los sistemas de percepción histórica y socialmente producidos.

En esta misma perspectiva Nelly Richard afirma: “ni lo femenino ni lo feminista son concebidos como contenidos predeterminados, sino como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad (Richard 2008 citada por Gutiérrez 2013: 5).

Así podemos abordar los feminismos como prácticas de pensamiento e investigación capaces de invertir o subvertir los “problemas” que le han sido impuestos desde matrices coloniales androcéntricas⁴⁵. Las perspectivas feministas pueden comprenderse como una

⁴⁴ Además de Judith Butler (2006), quien reflexiona con insistencia acerca de lxs sujetxs del feminismo, a estas perspectivas han contribuido autoras como Sandra Harding (1987), quien en la década de los '80 reflexionaba sobre epistemología y metodología feminista.

⁴⁵ En esta línea Linda Nochlin afirma: “tenemos la tendencia a dar por hecho que realmente existe un problema del Este asiático”, un “problema de la pobreza” o un “problema de la mujer” [o del feminismo]. Pero primero debemos preguntarnos quién está planteando estas *preguntas* y entonces a qué propósito sirven estos planteamientos (...). El problema planteado por los estadounidenses en Vietnam y Camboya es referido por ellos como el “problema del Este asiático” en tanto que los habitantes del Este asiático lo pueden ver, de forma más realista, como el “problema estadounidense”; el llamado problema de la pobreza podrá ser visto más directamente como el “problema de la riqueza” por los residentes de *ghettos* urbanos o tierras rurales devastadas...” (2001: 22). A nuestros fines podríamos continuar y afirmar que el problema del feminismo puede ser pensado desde otra perspectiva como el problema del androcentrismo y así también los problemas y cuestiones “trans”

interferencia continua a los sentidos comunes, las teorías y conocimientos que se postulan como totalizadores y omnicomprendeos y que en esta operación ocultan fundamentalmente sus condiciones de producción, sus supuestos y sus intereses. El feminismo así entendido deviene en un territorio de tensiones difíciles de domesticar tanto para los poderes locales y estatales como para los poderes deslocalizados y dislocados del capitalismo mundial integrado, que insisten en regular y normalizar el campo de deseos, las subjetividades y los cuerpos.

De esta manera, la investigación “sobre” las prácticas artísticas trans puede devenir en una investigación *desde* dichas prácticas, *sobre* los modos de constitución de la heteronormatividad como regulación de los deseos, los cuerpos, las sexualidades, el modo en que dicha normatividad clausura la percepción de los tránsitos en que todos los géneros se encuentran, o sea, la condición trans de todo género.

Como señala además Josefina Fernández (2009: 160), la profundización del debate en torno a la división sexo/género llevado adelante por el feminismo en Argentina se reactivará, de manera singular a finales de los años '90, frente a la visibilización de las organizaciones travestis transexuales. Los movimientos de personas trans introduciéndose en los debates feministas implicó un replanteamiento y una interrogación al modelo binario sexo/género, una oportunidad para que los feminismos locales vuelvan a pensar sus supuestos.

Desde las reflexiones de Mauro Cabral citado más arriba en relación a la noción de transgeneridad, hasta las apropiaciones y los debates feministas señalados por María Laura Gutiérrez (2008; 2013) y Josefina Fernández (2004; 2009) es posible leer las formulaciones de los feminismos locales como profundamente anti-esencialistas, que evitan la reificación de las categorías de género, sexo, cuerpo, identidad o naturaleza en pos de una comprensión de las genealogías y los devenires que producen históricamente el presente.

El problema de la identidad para mi trabajo es uno de los puntos de discusión más complejos y por esta razón repongo aquí algunas perspectivas que los feminismos elaboran para abordarlo. Leticia Sabsay (2011) reflexiona en esta línea en torno al estatuto político de lxs sujetxs y las identidades sexuales contemporáneas. La autora reconstruye las derivas teóricas y políticas del problema de la subjetividad que se producen, desde la

pueden ser abordadas, como pretendo aquí, en tanto que problemas de la constitución heteronormativa de los cuerpos.

década de los '70 en adelante, para los países occidentales, en el contexto de una creciente crisis deconstructivista, posiciones que llevan al profundo planteo anti-esencialista de la identidad y la subjetividad, y se fundan en la desontologización de dichas nociones. Pero a su vez, estos términos llevan a la autora a sostener abierta una pregunta fundamental: “¿qué desafíos supone la conceptualización de la identidad desontologizada para pensar la política?”(2011: 21)⁴⁶. Esta es otra de las preguntas que el feminismo ha sostenido y que se constituye en un disparador para pensar la relación entre arte y política en las prácticas aquí abordadas.

Por esta razón creo que es situacionalmente que las prácticas artísticas trans pueden tensionarse entre prácticas representacionales identitarias y prácticas post-identitarias anti-esencialistas. Estas mismas nociones no son más que estrategias móviles de lectura y no pueden abstraerse de las cartografías que las producen. Las perspectivas trans-feministas llevan adelante una problematización de las nociones de identidad, diferencia, alteridad en un esfuerzo siempre constante de desontologización y des-esencialización, incluyendo los modos en que se ha pensado la identidad trans. Marlene Wayar, citada más arriba, nos había dado pistas para pensar la compleja relación entre identidad y desidentificación, y otras perspectivas trans-feministas como las de Sandy Stone (2004) en su *Manifiesto post-transexual*, también nos permiten poner en cuestión las estrategias de normalización múltiple que modulan actualmente incluso, o con más razón, las identidades (en principio) no binarias. José Muñoz (2011) interviene en este debate de manera productiva al formular una teoría de la desidentificación para complejizar los cruces interseccionales entre raza, género, sexualidad, clase y la constitución, en dichos cruces, de los sujetxs minoritarixs que puedan intervenir políticamente las lógicas mayoritarias. Para esto afirma:

Es importante notar que la desidentificación no siempre es una estrategia adecuada de resistencia o supervivencia para todos los sujetos que pertenecen a minorías. En ocasiones, la resistencia necesita pronunciarse y ser directa; (...). Pero, para otras personas, la desidentificación es una estrategia de supervivencia que funciona al mismo tiempo dentro y fuera de la esfera pública predominante (...). La versión de la política de identidad en la que

⁴⁶ Continuando estos desarrollos en el marco de su investigación sobre espacio urbano, corporalidades trans y ciudadanía, Sabsay afirma: “la perspectiva performativa sobre la conformación del sujeto y los procesos de generización ofrece una de las críticas anti-sustancialistas más potentes a las nociones humanistas de la subjetividad y el género, sin por ello caer en esa suerte de constructivismo radical para el cual todo se resuelve como un mero efecto de representación. En esta línea argumentativa, confrontando el relativismo en el que este constructivismo simple necesariamente deriva, la reconceptualización del género que realiza Butler ofrece una propuesta ético-política. (Sabsay 2011: 26).

participa este ensayo [*Teoría de la desidentificación*] imagina una formación de narrativa de identidad reconstruida que ubica la representación del yo en el punto preciso donde hacen corto circuito los discursos del esencialismo y constructivismo. Esas identidades emplean y son fruto de una práctica de recepción y performance “desidentificatorios”. Para esto utilizo el término “identidades con diferencias” (Muñoz 2011:559-61).

Así los feminismos y trans-feminismos globales nos permiten constituir nuevos dispositivos de visiones parciales y situadas, como Donna Haraway (1995) plantea para pensar la investigación feminista, y a su vez constituir a estos dispositivos en laboratorios de contra-productividad, de creación y experimentación estética y existencial, en términos de B. Preciado (2008). De esta manera las lecturas cruzadas de las artes y los feminismos pueden problematizar no sólo el hecho de ser modos de producción de conocimiento sensible (investigaciones de los modos de existencia, teorías en torno al cuerpo y las subjetividades), sino, aún más radicalmente, modos de pensamiento descolonial y cuestionamiento político. Este derrotero continúa sus reflexiones en torno a los posicionamientos de las teorías *queer*, respecto de las cuales podemos señalar cuestiones relacionadas.

❖ **Queer/cuir. O del orgullo Trans Sudaca⁴⁷**

¿Cómo es que las teorías queer que surgen en el mundo anglo-parlante son resignificadas, contestadas, discutidas y negociadas en nuestros territorios latinoamericanos? como refieren Butler (2008: 313) y Preciado (2008; 2009) el término queer (en inglés, raro, torcido, desviado) es una subversión en la lengua inglesa de un término injurioso que hasta finales de los '80 no significó más que vergüenza y discriminación, pero que logró convertirse en una resistencia activa y creativa de prácticas y pensamientos. Nace no sólo ligado a las militancias y resistencias frente al SIDA y el abandono del Estado por el cual las poblaciones afectadas pasaron, sino también como modo de cuestionamiento a la instalación y masificación de un circuito identitario sexual-genérico, clasista y racista: la subcultura gay blanca de clase media y alta, desesperada por presentarse como normal, digerible, asimilable, y de manera fundamental: económicamente productiva (productora-consumidora).

¿Qué *puede* ese mismo término en el castellano sudamericano? ¿Cómo aparece a su vez sobrecodificado en su introducción a los circuitos de investigación académica? ¿Cómo

⁴⁷ La artista Susy Shock se auto-denomina “artista trans sudaca”.

deviene en nicho de mercado y de consumos? ¿De qué manera la carga de injuria que no carga en castellano, facilita que muchxs puedan considerarse “queers” en el mundo hispano-parlante con una facilidad con la que no se considerarían “travestis”, “travas”, e incluso mariconas, putos o tortas? El problema para nuestra escritura entonces no reside en descartar simplemente las palabras, sino en utilizarlas como un filo, desplegar sus tensiones constitutivas.

La noción queer/cuir explora las críticas y reapropiaciones sudamericanas situadas históricamente. Su uso aparece por ejemplo por parte del colectivo artístico y de disidencia sexual denominado C.U.D.S (Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, Chile) o en publicaciones como el Nro. 99 de la *Revista Ramona*: “Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur”, edición a cargo de Fernando Davis y Miguel A. López (2010), para la cual la revista pasó a llamarse *Ramón*.

Como señala Gabriela González Ortuño (2014), nos encontramos con la necesidad de rescatar un linaje de pensamientos, prácticas y estéticas políticas que en la literatura, el arte y la filosofía regional ha nombrado las críticas identitarias, las disidencias y desobediencias sexuales y genéricas y las recapturas liberales y capitalísticas desde sus propias herramientas antropofágicas y neobarrocas, de manera precedente a la introducción, por vía de los usos letrados, bilingües y académicos, del término queer. La loca, la marica, la travesti lumpen, explotada y racializada, las sensibilidades femeninas y feminizadas, los lugares de la política sexual y la sexualidad política, las resistencias sudamericanas a la importación del mundo gay angloparlante con sus políticas identitarias clasemedista y clasemediática, e incluso las re-lecturas y reapropiaciones del pensamiento post-estructural, aquellas experiencias y figuraciones de las disidencias, habían sido abordadas por las escrituras travestis y monstruosas de Nestor Perlongher, Copi, José Joaquín Blanco, Severo Sarduy, Pedro Lemebel y Manuel Puig entre otrxs⁴⁸ de manera independiente a los movimientos queers europeos y estadounidenses.

Como Ortuño señala, es al menos preocupante que en muchos estudios e investigaciones sobre arte y literatura locales, la teoría queer aparezca

como una herramienta para analizar la disidencia sexual reflejada en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX, como si dicha producción se tratara de un pensamiento estático que no aporta sus propios elementos para pensar la realidad o como si no existieran desarrollos de conocimiento

⁴⁸ Aunque dichos autores no forman parte de mi corpus, me interesa señalar en la tesis como se constituyen en antecedentes y puntos de detención para algunas de las artistas abordadas aquí. Ver *Infra*. Cap. Dos.

latinoamericanos para su análisis (...). Aunque no se trata de pelear primicias, desde América latina el pensamiento de disidencia sexual ya se había cuestionado acerca de las luchas políticas desde la construcción de identidades..." (2014: 7-15).

En otro sentido Ezequiel Lozano (2010) reflexiona sobre la noción de *estética queer* como una estrategia de recaptura que vuelve a transformar lo queer (signo de una desestabilización) en el adjetivo identitario de una práctica artística, un circuito de consumo, una estética. Se pregunta cómo es que podría ser "reconocida" una estética o un arte queer: ¿por sus contenidos? ¿Por ciertos rasgos formales? A través de estas estrategias lo queer devendría en un nuevo parámetro de medida y criterio de evaluación. Para mantener una atención respecto de esto Lozano nos propone comprender lo queer como un modo de mirar, como lectura, que conserva la actualidad del desplazamiento, del movimiento concebido como dialógico e inter-relacional.

La expresión queer/cuir entonces introduce en los términos una densidad que los constituye y nos permite incluso desviar la pregunta por aquello que "es". Preguntar qué es cuir tiene menos importancia que preguntar cómo funciona, de qué manera ciertas miradas pueden ser capaces de operar una torsión, dismantelar las condiciones de visibilidad dada, provocar y hacer advenir una novedad en un campo que se encuentra normado y regulado. Así, lo queer/cuir no es lo torcido o lo raro sino más bien lo que tuerce el porvenir que se encontraba trazado de antemano, deviene práctica y acción que enrarece lo normal en pos de extraer sus potencias.

Valeria Flores analiza la recepción de lo queer en Sudamérica de la siguiente manera:

Como en toda traducción transcultural, hay tráfico de saberes, impurezas disciplinarias, contaminaciones de lenguas, y la teoría queer ha tenido una recepción problemática y resistente en nuestro país por parte del feminismo, dado que pone en cuestión la identidad monolítica y genitalizada de las mujeres como sujeto de la acción política. Por otro lado, la mayor parte de los usos y apropiaciones académicas han omitido y borrado los aportes de las lesbianas en su híbrida genealogía conceptual (2013: 59).

Es fundamental restablecer esta multiplicidad de genealogías para poder evaluar los aportes conceptuales, pragmáticos y políticos que estas nociones nos permiten. Sólo así las fisuras a las políticas identitarias que lo queer/cuir introduce son capaces de tejer un relevo global, colectivizado y virtual de luchas y resistencias en los distintos bordes de las sociedades occidentales.

En el mismo sentido, cuando las perspectivas queer son acusadas de extranjerizantes ¿hasta qué punto aquí no opera una desactivación de los poderes de cuestionamiento de esos saberes reapropiados? ¿No funciona todavía entonces una lógica “nacionalista” o “regionalista” heredera de la propia idea de identidad pura, no mezclada, impoluta, de una resistencia “más auténtica” que no “debería” identificarse con la lengua del opresor? Como si las resistencias no se hicieran justamente con armas impuras... Como si el travestismo cuestionador (Trastoy y Zayas de Lima 2006; Lozano, 2013) no utilizara justamente los signos sobrecodificados de la masculinidad y la feminidad para ponerlos en variación y hacerlos devenir otra cosa... Pugnar por un pensamiento mestizo que sea capaz de dar cuenta de su hibridez, más bien que pretenda una pureza regional.

Estéticas desobedientes

La performance, tal como señalara en la introducción de esta investigación, se presenta como un territorio productivo de prácticas y cruces conceptuales en el cual abordar los problemas del deseo, el cuerpo y el género en relación con las artes actuales. En este sentido me permite desplegar aquí su doble perspectiva, con una cara vuelta concretamente hacia el análisis de las performances que componen el corpus, y la otra vuelta hacia una metodología de lectura que comprenda conceptualmente dichas prácticas en su materialidad y procesualidad. A continuación, en el recorrido por los bordes que conforman una estética desobediente abordo sus tensiones constitutivas: una definición provisoria del campo del arte contemporáneo, las tensiones entre vanguardias y posvanguardias, una genealogía posible de la performance y algunas conceptualizaciones actuales que considero pertinentes para este trabajo.

❖ Bordes y desbordes del arte contemporáneo

Para abordar y producir una lectura que efectivamente sea de/desde la performance, es fundamental resituar algunos de sus aspectos en el campo ampliado de los debates en donde se negocian los significados y sentidos de lo que es el arte contemporáneo. Esta pregunta ha sido formulada en términos de un ensayo crítico por Andrea Giunta (2014) en su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, en donde la autora extrae algunos de los principales rasgos que configuran una definición provisoria. El propio intento de fijar un comienzo es ya una experiencia errática que se relaciona en cada territorio cultural con acontecimientos sociales, políticos y estéticos singulares.

Tradicionalmente nuestra herencia colonial de las historias de las artes construye relatos en donde las “periferias” latinoamericanas se posicionan como herederas o continuadoras de las transformaciones que se piensan y conciben en los grandes “centros” del arte mundial. Sin embargo, y a pesar de su sostenida productividad como matriz colonial, será cada vez más difícil desde los años ‘60 considerar y legitimar estos relatos, dado que algunas de las características propias del arte contemporáneo acontecen en su descentramiento, su radical extranjería, su carácter mutante, migrante, móvil y transcultural, incluso en el corazón mismo de los grandes centros de irradiación, como puede considerarse Nueva York luego de la Segunda Guerra Mundial.

Como herencia y relevo de las intervenciones dadaístas en la institución artística (con lo paradójico que resulta que un movimiento que pretendió anular la institución artística sea retomado por ella) es posible observar, en las artes desplegadas desde comienzos de los ‘60, una profunda renuncia a las nociones de originalidad y autenticidad en algunas corrientes y producciones, la exploración de las tecnologías de producción, registro y reproducción de objetos, imágenes y sonidos, la utilización de dispositivos técnicos y medios masivos de comunicación. El arte de los medios y el pop art dieron muestras heterogéneas y exhaustivas de estas utilidades. La introducción de elementos de la cultura de masas, la resignificación de lo desechable, el reciclado de materiales y la inclusión misma de basura en la pintura como en la escultura, las instalaciones y los ambientes, pusieron de relieve en distintas experiencias artísticas tanto el mundo de producción y consumo que la posguerra había consolidado como las realidades que se producían en sus márgenes, realidades que eran ya producidas *como desechos*⁴⁹.

Rosalind Krauss (2008) utiliza en 1978 la noción de *campo expandido* para analizar específicamente los desarrollos de la escultura durante los ‘70, pero producirá con esta conceptualización un modo de nombrar los modos en que las disciplinas artísticas se salen de sus goznes (*out of joint*), y de esta manera amplían el territorio de sus exploraciones estéticas y políticas, resituando y redefiniendo las nociones de obra, artista e institución, tanto como la pregunta por la materialidad de dichas exploraciones artísticas.

⁴⁹ Basta recordar los famosos personajes de Antonio Berni que se convierten en grandes series en el marco de su obra: Juanito Laguna y Ramona Montiel. Cada uno de ellos es producido y reinventado con los materiales que Berni junta de los lugares en donde imagina que viven, juegan, transitan, trabajan, los basurales, los márgenes de las ciudades. Para su producción también apela a la utilización de materiales que expresan dimensiones de sus vidas, como las maderas y papeles con los que Juanito crea juguetes y juegos, las telas, encajes y calados con los que Ramona confecciona su ropa.

El arte contemporáneo cruza así desde finales de los '50 tanto las disciplinas artísticas como los bordes mismos del arte, deja salir lo encerrado en los museos (en casos como el *land-art*, el eco-arte, el arte *site-specific*, las intervenciones y derivas urbanas del situacionismo, el graffiti y el arte callejero, los happenings y las performances) como hace entrar la calle y la ciudad a las galerías y las instituciones del arte consagrado.

También Suely Rolnik (2001) analizando la obra de la artista brasilera Lygia Clark señala algunos de los rasgos que caracterizan el paso de la modernidad en artes a las prácticas contemporáneas refiriendo específicamente los problemas de la materialidad y la funcionalidad del arte, en una serie de continuidades y rupturas entre la modernidad y la contemporaneidad:

El arte moderno se despegaba de la tradición posrenacentista del arte como representación, tradición que pretende someter la materia supuestamente indiferenciada a una hipotética "forma pura" (...). El artista despierta del estatuto de genio (...). Al abandonar este estatuto, el artista es una antena que capta lo que se desprende de las cosas en su encuentro con este mundo, y que opera su desciframiento en el trabajo con la propia materia. Esto es lo que lo convierte en un artista moderno. El arte contemporáneo lleva aun más lejos este giro operado en el arte moderno: amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no solo de los materiales tradicionalmente elaborados por el arte, sino también de sus procedimientos (escultura, pintura, dibujo, grabado, etc.): se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo, e inventa el método apropiado para cada tipo de exploración. Por lo tanto, lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar cualquier materia del mundo e interferir en él directamente, se explicita de un modo más contundente que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentidos), una práctica de interferencia directa en el mundo" (Rolnik 2001: 5-6).

Las prácticas contemporáneas entonces redefinen tanto los espacios legitimados para el arte (galerías y museos, instituciones y academias) como aquello que es producido por el arte, el estatuto de objetualidad de lo producido, el límite en donde las obras y las artes *comienzan* y *terminan*, aquello que puede ser efectivamente considerado un objeto u obra, y aquello que irrumpe en el campo artístico como un acontecimiento (happening o performance). La exploración de una serie de producciones, prácticas y realizaciones destinadas a no perdurar exponen también su carácter efímero, mutante, cambiante, e interviene el campo desde ese mismo carácter cuestionando incluso los modos de idolatría de los objetos, su fetichización, las estrategias institucionales de creación de archivo, la duración, la conservación y la propiedad de dichas realizaciones.

En este mismo proceso se ven alterados los roles de quienes participan de la existencia de cualquier experiencia artística, y se transforman tanto el estatuto individualista del artista-creador como los modos de acercamiento de los públicos, audiencias, espectadores. Parece producirse una demanda por parte de las obras, instalaciones y experiencias, de participación creciente de estos; prácticas relacionales, simultaneidad de experiencias, exploraciones sinestésicas. Cabe aclarar que las nociones de participación, interacción, recepción activa y práctica relacional corren el riesgo, demasiadas veces, de ocultar el hecho de que no existe práctica de lectura que sea pasiva, no relacional, no interactiva, no negociada. Por esta razón es fundamental afirmar que las obras y experiencias no se “vuelven” interactivas sino que cambian sus códigos de lectura, aprehensión y apropiación, y establecen una mutación en sus modos de interactividad.

Todo esto no significa la anulación o desaparición del régimen moderno de las artes con sus códigos y modos de aprehensión establecidos, sino un extrañamiento de este modo de comprensión, una superposición de estos nuevos regímenes de sensibilidad con los anteriores.

Hasta el modernismo la historia del arte había sido pensada como una serie de relevos en donde cada corriente retomaba y resolvía estética, visual y formalmente las preguntas que una generación anterior había dejado planteadas y abiertas⁵⁰, como si en su derrotero se desplegara un devenir prefijado, una teleología y una evolución progresiva del lenguaje artístico hacia su autonomización formal. Desde la posguerra en cambio, el arte contemporáneo hace estallar esta continuidad y esta lectura teleológica en pos de una multiplicidad descentrada de experiencias, obras y artistas que más bien negocian sus sentidos de manera local y situacionalmente, antes que pretender inscribirse en una historia o carrera trazada de manera unicista y orientada.

Por esta razón se vuelve obsoleta la comprensión de las obras y artistas como inscriptas dentro de corrientes e implica abandonar la idea de que deben explicarse a partir de estilos

Fundamentalmente desde los años sesenta, los artistas se valen de distintos elementos vinculados al capital de estrategias desarrolladas por las vanguardias históricas y de otros que provienen de tradiciones alternativas, literarias, filosóficas, de la cultura popular, de la reconceptualización de los cuerpos. Ordenar el arte latinoamericano a partir de la sucesión señalada por el pop, el minimalismo, el conceptualismo implica reducir la sofisticación de

⁵⁰ Al menos esta es una definición que para el historiador del arte Ernst Gombrich (2007) explica muy bien el devenir de una historia occidental del arte.

sus estrategias de lenguaje. La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas (Giunta 2014: 21-22).

❖ **Vanguardias y posvanguardias. Arte y política desde los '60**

Nos encontramos en el arte contemporáneo con un relevo extrañado de las *vanguardias históricas*, tal como Peter Bürger (2010) había denominado en la década del '70 a algunos de los movimientos europeos de principios de siglo XX, principalmente el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo en su ya clásico libro *Teoría de la vanguardia*. Allí el autor establecía tres condiciones fundamentales para considerar a los movimientos que denomina vanguardia: la primera refería a su anti-institucionalidad, o sea a la impugnación por parte de artistas y obras de la propia Institución Arte considerando allí no sólo a las instituciones propiamente dichas, como academias, museos y escuelas sino también a las ideas, nociones y concepciones que dominan un momento histórico y definen lo que es Arte. La segunda condición para considerar vanguardia a un movimiento se relacionaba directamente a una ruptura profunda y radical con toda la tradición que lo precedía, y la tercera y tal vez fundamental condición implicaba la reintroducción del arte en la praxis cotidiana, una reunión entre arte y vida que sea capaz de superar la carencia de función social a la que el arte burgués había sometido desde el esteticismo a las manifestaciones estéticas.

Como Ana Longoni y Fernando Davis (2009: 7) señalan, estas condiciones y requisitos para definir un movimiento o manifestación estética como vanguardista llevaría a la conclusión de que en América Latina no existieron auténticamente vanguardias artísticas, dado que las condiciones históricas fueron radicalmente distintas en relación a Europa, y los artistas y movimientos no se enfrentaron aquí a instituciones y tradiciones, sino que más bien se encargaron de participar en su conformación.

Del mismo modo, en el marco de la teoría de la vanguardia propuesta por Bürger, los movimientos artísticos que emergen en los '60 calificados como neo o posvanguardias, sólo pueden considerarse *inauténticos*, en tanto pretenden emular el gesto disruptivo de las vanguardias históricas en un contexto de fracaso en la transformación de las condiciones materiales de existencia en las sociedades capitalistas, momento en donde la industria cultural es capaz de capitalizar y fagocitar cualquier gesto estético como mercancía.

Podríamos afirmar hoy que en la lectura de Bürger la transformación en la esfera del arte y de la vida social es concebida en términos todavía modernos, macro-políticos y teleológicos, articulada en torno a la noción de revolución como proceso catalizador de la conciencia de lxs sujetxs. La misma noción de vanguardia en tanto herencia moderna en el lenguaje connota la expresión de un progreso, de un tiempo evolutivo, que avanza lineal y dialéctico en el devenir de la historia estética y social.

Si bien es cierto que esta noción configurará en América Latina un campo de disputas políticas y sociales marcadas por la revolución cubana desde el '59, y continuada por los movimientos obreros y estudiantiles a lo largo de los '60 hasta la configuración de agrupaciones armadas⁵¹, es posible observar la cancelación de este universo de sentido hacia finales de los años '70 tanto con la instalación de las dictaduras latinoamericanas como en la redefinición global del capitalismo en vistas al neoliberalismo, procesos que son uno y el mismo.

Sin embargo visto desde el presente, para muchos movimientos y experiencias artísticas esta clausura no significó la cancelación de la dimensión política del arte y de sus prácticas sino una redefinición de las condiciones de posibilidad y de producción de dicha relación entre arte y política. A partir de aquí se han activado una miríada de problemáticas locales, situadas, vinculadas a los feminismos, los procesos descoloniales, las experiencias fronterizas, mestizas, y el cuestionamiento a las lógicas represivas, androcéntricas, racistas y capitalísticas, sin pretenderse necesariamente revolucionarios.

En su libro *Camp y posvanguardia* José Amícola (2000) reflexiona también sobre el contexto cultural de los años '60 en las sociedades occidentales, y los modos en que emergen a través del kitsch, el camp y la parodia, modos de resistencia cultural y estética a los valores capitalistas, patriarcales y heterosexuales. El *género*, como categoría arrebatada tanto al campo de la gramática como de la biología, se convierte en una noción apropiada por los movimientos feministas y resignificada como arena de nuevas luchas y

⁵¹ Ana Longoni (2007b; 2010; 2013) reflexiona complejamente respecto de estas tensiones en el campo cultural, artístico y político de los años '60 y '70 en Argentina. Fernando Davis retoma algunas de sus reflexiones para afirmar que: "en los primeros setenta, la creciente politización del campo cultural argentino desde la anterior década, se tradujo en la exigencias –cada vez más intensas- por dar respuesta desde el arte o fuera de él a las urgencias de la política". Sin embargo, y como Davis aclara siguiendo a Longoni, "no se trata de pensar el arte y la política como ámbitos mutuamente excluyentes, sino de interrogar lo político en el arte en la múltiples estrategias poéticas y en los artificios retóricos que la obra enciende y moviliza en la interpelación de la escena en la que proyecta y negocia sus efectos de sentido" (2009: 9)

cuestionamiento de los valores que articulan la vida privada, la familia, el hogar y los valores burgueses.

Este movimiento es en cierto sentido lo que Ana Longoni ha denominado como un desplazamiento del “arte político” hacia una reflexión en torno a “arte y política” (2010) e incluso que puedo nombrar aquí como las políticas inherentes *de/en* las prácticas artísticas, independientemente de sus intenciones y contenidos, más bien inscriptas en sus cruces de sentido.

Para esta distinción también Nelly Richard propone “una diferencia entre vanguardia (que concibe el arte como agente articulador de fuerzas de cambio en una escala macropolítica) y posvanguardia (que promueve operaciones capaces de alterar y subvertir la lógica del sistema en una escala micropolítica)” (Richard citada por Longoni y Davis 2009: 11).

Es posible repensar estas tensiones entre vanguardia, práctica política y práctica artista desde los '60 en la investigación realizada por María Fernanda Pinta (2013) en el campo del teatro argentino de la época, dado que su formulación brinda otra estrategia de comprensión para estas complejas relaciones. La autora señala que en la historia del teatro local “la década del '60 se visualiza como un momento de recambio generacional, cuyos protagonistas son los representantes de dos tendencias denominadas, en términos generales, *realista* y *vanguardista*. Una tercera tendencia, denominada experimental, se ve fuertemente descalificada...” (2013: 17). Esta escena experimental que la autora aborda se encuentra ligada e impulsada fundamentalmente por el Instituto Di Tella en nuestro país y se convertirá en lugar de resistencia y laboratorio de exploración. Su descalificación por una gran parte del campo intelectual y político de izquierda se encontraba ligada a una supuesta “falta de compromiso” y una ausencia de voluntad de lxs artistas y experimentadorxs por abordar “la realidad” en sus obras y reflexiones⁵². Uno de los casos paradigmáticos se encarna en la figura de Oscar Masotta, tal como Ana Longoni (2004) lo señala en la investigación sobre su obra. Sus reflexiones sobre arte contemporáneo tanto como sus prácticas *happenistas* se ven criticadas y descalificadas por no abocarse a los problemas reales que enfrenta la sociedad, como el “tremendo flagelo del hambre”.

⁵² Es posible comprender hoy las nociones de *compromiso*, *realidad* y *política* como terreno de disputas por los sentidos, arenas de una lucha respecto de cuáles son sus significaciones y cómo funcionan en el campo intelectual, artístico y político de la época. Podríamos afirmar que la escena experimental de los '60 se encuentra en gran medida decidida a disputar esos sentidos. Para una profundización de estas problemáticas puede consultarse el libro ya citado de María Fernanda Pinta (2013), Ana Longoni (2004) y Longoni y Mestman (2010).

Masotta no duda en responder a dichas acusaciones con un texto profundamente político que se titula “Yo cometí un happening” (2004: 287) en donde es posible leer una redefinición de la relación entre arte, política, denuncia y vanguardia, nuevas estrategias del arte contemporáneo para hacer visibles los sistemas de opresión tanto como la modulación de las subjetividades contemporáneas. El arte de los medios con el que por la misma época estos gestores de la escena experimental abordaban la producción de realidad por parte de los medios masivos de comunicación no era otra cosa que una estrategia de análisis e investigación de estos nuevos modos de configuración de mundos.

Así, la escena llamada experimental en nuestro país y una gran cantidad de prácticas artísticas en el mundo occidental englobadas como arte contemporáneo han surgido y se han consolidado en pugna con una serie de descalificativos que pueden resumirse, como señala Alan Pauls (2014) en la expresión “esto no es arte” e incluso, “esto podría haberlo hecho cualquiera”, y también, como viéramos más arriba “esto no es político”. Estas expresiones, aunque desplegadas y repetidas hasta el hartazgo por ciertos sentidos comunes, dan el tono de algunas de las transformaciones más profundas que se han operado como continuación de los valores más caros a las vanguardias históricas: que el arte deje de constituirse como una esfera, que sea parte de la vida cotidiana, social y política de lxs sujetxs, y que cualquiera pueda hacerlo. La repetición de estas expresiones no significa la *efectuación* de aquellos valores, claro está, pero sí ciertas direcciones emprendidas en las últimas décadas tanto en el campo general del arte como en las prácticas concretas e incluso en muchas de sus teorizaciones.

Que “esto” no sea arte, y que “pueda hacerlo cualquiera” significaría la encarnación de la utopía vanguardista, si no fuera por el hecho de que el semio-capitalismo⁵³ sigue dictando y regulando en gran medida qué es lo que sí es arte, y quienes son lo que pueden hacerlo.

❖ **Una genealogía posible: performance como práctica conceptual**

El happening y la performance como territorio de experimentaciones se presentan como un signo de las transformaciones señaladas arriba, y aunque sería problemático homologarlos sin más, me parece fundamental historizar el surgimiento de la performance como herencia de aquellas prácticas y teorías que desde los '60 fueron llamadas, entre

⁵³ Un capitalismo de producción de signos, imágenes, estéticas, formas, lenguajes, conocimientos. Algunos desarrollos sobre esta noción pueden verse en Berardi (2007).

otras maneras, *happenings* tanto en Estados Unidos y los países europeos como también en Argentina⁵⁴.

En su sentido más inmediato performance nos remite a la acción, realización, el gesto y también al resultado de un entramado de acciones⁵⁵. El campo de las artes de performance se ha constituido desde sus inicios como un entramado desobediente entre las historias de la música, la danza y el teatro (consideradas en sí mismas artes performáticas) y el campo de las artes plásticas, el cine, el video, la poesía. Desde este punto de partida dicho campo puede ser pensado ya como una práctica post-disciplinar, como Taylor lo denomina (2012: 165), ya incluso como exploración extra-disciplinar en tanto crítica a la institución arte, como lo analiza Brian Holmes (2007), y también como una práctica profundamente indisciplinada, que molesta, interfiere, interrumpe, estorba, ocupa, corta los flujos de producción, distribución y consumo del arte, la academia, y el mercado de las imágenes y las significaciones hegemónicas en general.

Desde su surgimiento se ha propuesto, entre otras cosas, valorizar la presencia del cuerpo en la práctica artística, desplazar la centralidad que el objeto y la obra tenían para las artes modernas, rescatar la procesualidad del evento, y hacer devenir el encuentro con el público en un acontecimiento capaz de trastocar los lugares naturalizados de artista/observador.

Estrictamente hablando, es imposible hacer *una* historia de la performance sino que más bien nos encontramos con la posibilidad de construir recorridos específicos según las pistas posibles de seguir. El arte de performance se teje con una genealogía compleja de términos que en inglés o en castellano nombran las prácticas de las últimas décadas: arte de acción o accionismo, *happening*, *body-art*, *fluxus*, e incluso arte vivo y *collage*, dado que es imposible pensar sus recorridos por fuera de los contactos y cruces con otras prácticas como los ensamblajes (*assemblages*), las instalaciones y los ambientes (*enviroments*) que se configuran en el arte contemporáneo desde los '60.

⁵⁴ Patrice Pavis (2011) en su *Diccionario de Teatro*, señala la dificultad de distinguir el happening de la performance. Amy Dempsey (2008) en su manual de *Estilos, Escuelas y Movimientos*, tampoco realiza una distinción. Ambxs historiadorxs identifican la misma genealogía de sus inicios. Tal vez la diferencia que puedo establecer es que, en general (y sólo de manera general), el happening se presentaba desde finales de los '50 y a lo largo de los '60 como una actividad convocada por los artistas, en un espacio determinado y en un momento determinado. La performance se ha planteado muchas veces así pero también como una irrupción en el flujo continuo del espacio urbano, social, institucional, una intervención no programada ni convocada.

⁵⁵ Por ejemplo cuando se evalúa la "performance" de un dispositivo tecnológico como un automóvil o de un profesional en alguna área, como un deportista.

La historización de la performance incluye como antecedentes muchas de las prácticas artísticas de las vanguardias históricas y se ubica como relevo de las reflexiones sobre el arte anti-retiniano de Duchamp⁵⁶, los *ready-mades* dadaístas y la propia noción de *collage* que desde mediados de siglo aparecerá resignificada.

En palabras de Simón Marchán Fiz:

Los precedentes históricos se remontan a la tesis general de la anulación de distancias entre lo estético y lo real, a la declaración dadaísta de la [conversión de la] realidad en obra de arte. Pero la prehistoria concreta se gestó entre 1950 y 1958. El estímulo proviene del trabajo musical de John Cage, que desde hacía algún tiempo venía utilizando tanto el azar como los sonidos “no artísticos” (...). [El arte de acción] ha proseguido también experiencias de la pintura de acción y del automatismo de Pollock (...). Sabemos que para Pollock importaba más la acción pictórica que el producto terminado; el acto de la acción pasaba cada vez más al primer plano” (Marchán Fiz 2010: 194-95).

También Allan Kaprow concebía el arte de acción como una herencia de dicha pintura y uno de los primeros manifiestos sobre el movimiento del happening y arte de performance, realizado por Kaprow en 1958 se llamaría “El legado de Jackson Pollock” (señalado por Depsey 2002: 222).

La gran mayoría de estas experiencias tanto a nivel internacional como a nivel local, encontraban en los '60 una denominación en el término “happening” y problematizaban cada una singularmente las tensiones entre desmaterialización, objetualidad y arte conceptual. Estas derivas se inscribirán en lo que Marchán Fiz (2010) desarrollaba ya en 1974 como el viraje contemporáneo “del arte objetual al arte del concepto”. En gran medida el conceptualismo se había propuesto como modo de reacción a la centralidad del arte en torno de la producción de objetos, y Marchán Fiz define el arte conceptual como “la culminación de la estética procesual” (2010: 249), una serie de prácticas que profundizan sus relaciones con el entorno, el proceso de realización y las ideas y concepciones que encierran o develan. En este sentido son, como señala Ana Longoni

⁵⁶ Sobre la noción de arte anti-retiniano en Duchamp pueden consultarse a Martin Jay (2009), señalado y retomado por Garbatzky (2013: 19). Ana Longoni (2007a) profundiza en el desarrollo del arte conceptual en los '60 como lo que llama un “diferido “efecto Duchamp”. Esto es: las distintas apropiaciones e implicaciones de su legado en pos de una “pintura antirretiniana”, un arte entendido como dispositivo que funciona como operación mental, lo que implica la eliminación de toda información visual y de las convenciones de representación, y despliega una condición necesariamente autorreflexiva del arte contemporáneo que exhibe sus procedimientos de construcción, expone sus diálogos con la historia del arte, y reflexiona críticamente sobre sus mecanismos de producción, circulación y consumo (2007a: 1).

Acerca del paso de Duchamp por el Río de la Plata y su recepción y reapropiación en el arte argentino puede consultarse Speranza (2009).

(2007a), mucho más que una tendencia o movimiento puntual, sino la desarticulación de los presupuestos sobre los que se funda la propia esfera del arte desde el Renacimiento y que incluso el arte moderno había, hasta allí, conservado.

La noción de arte conceptual, como señala Fernando Davis (2010) refiere de manera ambigua a una reunión heterogénea y disímil de prácticas que surgen de manera más o menos coincidentes en distintas partes del mundo a lo largo de la década de los '60. Dichas manifestaciones descentran su atención de la producción de obras y objetos artísticos en pos de la investigación de los procesos de producción, circulación y consumo, y exploran muchos de los horizontes que las Burger define para las vanguardias históricas: una redefinición de la relación entre artista y público y un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte a partir de nuevos medios.

La Red Conceptualismos del Sur disputará fuertemente en el campo de las redefiniciones actuales, los modos en que se han historizado las prácticas llamadas conceptuales latinoamericanas, en pos de la desactivación de sus potencias disruptivas al ser incluidas y rápidamente sobrecodificadas por el canon y la historia de las artes.

Uno de los fundamentales señalamientos de la Red ha consistido en revisar la noción de “conceptualismo ideológico” con el que las historias “centradas” de las artes han nombrado y clasificado las prácticas artísticas sudamericanas de los '60, desde la lectura de teóricos europeos de la época como Gillo Dorfles y Simón Marchán Fiz a ciertas lecturas locales porteñas como las del propio Jorge Glusberg, e incluso en las historias actuales como en el libro de Peter Osborne sobre Arte Conceptual⁵⁷.

Al respecto Fernando Davis desarrolla:

En los relatos canónicos del conceptualismo, “centro” y “periferia” constituyen posiciones inconciliables, diametralmente opuestas en el orden binario de sus enclaves respectivos y excluyentes: mientras el centro se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones “puras” y “analíticas”, la periferia aparece como su reverso tardío, como Otro cuyos desvíos de la norma contrarían la identidad medida del conceptualismo estadounidense y británico, con los desórdenes de una diferencia des-medida, “contaminada” por las contingencias sociopolíticas de la escena latinoamericana. En su duro binarismo, este esquema reproduce una división del trabajo en la que el Norte se autoasigna la capacidad intelectual de análisis y abstracción, mientras que el Sur aparece vinculado a la espontaneidad de la vivencia inmediata, a la inevitable transitoriedad de la experiencia. En la falsa incompatibilidad de los términos que lo integran, el esquema centro-periferia, cita Nelly Richard,

⁵⁷ Todos estos rastros se encuentran investigados por Ana Longoni (2007b), y Fernando Davis (2009; 2010).

“pone a Latinoamérica en el lugar del cuerpo, mientras el Norte es el lugar que la piensa” (Davis 2010: 5-6).

Estas consideraciones me parecen de fundamental importancia para abordar el análisis de las prácticas en los próximos capítulos dado que, considero, ellas disputan la hegemonía de estas lógicas al erigir prácticas corporizadas de pensamientos, formulaciones conceptuales a través de la puesta en juego de los propios cuerpos, que, antes que reificar una verdad y naturalidad del cuerpo, dan cuenta de las corporalidades como territorios de producción de pensamiento encarnado. Los conceptualismos explorados desde el cuerpo no se *oponen* a una lógica de arte conceptual analítico y “mental” o “intelectual”, sino que desnudan las condiciones en que esa abstracción opera, exponen todo proceso de pensamiento como proceso encarnado.

Para poder observar desde el presente los procesos estéticos y políticos antagónicos que constituyen el mapa de los conceptualismos es necesario suspender el modelo evolutivo del tiempo y el mapa difusionista del espacio para comprender las experiencias artísticas latinoamericanas actuales como inscriptas en tensión, en discusiones y disputas con sus correlatos estadounidenses y europeos, así como en relaciones y reenvíos con otros procesos descoloniales internos, nociones que abordaré a lo largo de los siguientes capítulos.

❖ **In-definiciones de la performance: debates actuales**

La noción de performance ha sido entendida y conceptualizada de formas diferentes en relación a distintos campos de investigación y reflexión, desde la antropología al teatro, y desde las artes de performance a la noción de performatividad. Por esta razón es necesario señalar algunos de estos cruces y sus significaciones en el marco de este trabajo.

Me interesa retomar la definición producida por Irina Garbatzky (2013) al abordar su investigación sobre performances poéticas en el Río de la Plata en los '80. Allí la autora articula un concepto de performance que resulta esclarecedor para leer la época, en tanto la considera como “una obra-vivencia, que, estructurada mediante formas de la teatralidad, pone en tensión la desmaterialización del objeto artístico con el anclaje físico, el soporte corporal del performer” (2013: 14). Esta noción resulta particularmente productiva dado que permite dar cuenta del doble movimiento en el que las artes han entrado desde mediados de siglo XX: procesos de cuestionamiento a la materialidad artística, a su objetualización, su resignificación como artes de acción, y la introducción de

los cuerpos como campos de batallas semióticos y técnicos, en fin, políticos. No se trata aquí de un arte que simplemente desmaterializa, sino que explora a través de dichas mutaciones distintos problemas:

-nuevas materialidades, fundamentalmente corporales;

-la desobjetualización de la materia (en el sentido de considerar la materia como un “objeto”, elemento pasivo, inerte, sometido, maleable, manipulable al servicio de la expresión de quien es asumido en el lugar de sujeto), y en este sentido;

-el desmantelamiento de la ontología *materia / espíritu*, que organiza el mundo en una lógica de sujetos / objetos, y que articula el dualismo *cuerpo / mente-conciencia-alma*.

En el marco de las lógicas de los “centros” y las “periferias” es posible comprender la estructura colonial de la enunciación como operando una separación entre yo-sujeto / yo-cuerpo. Demasiadas veces la performance ha sido considerada como el territorio por excelencia de la presentación del yo y fundamentalmente de este yo-cuerpo que, al interior de los binarismos, rápidamente aparece feminizado y desplazado al sur de la cartografía epistémica que mantiene como norte al sujeto, la conciencia y el yo-creador.

En este marco la performance se convierte necesariamente en el lugar donde dar testimonio de la propia experiencia, hecho que no es problemático en sí mismo, salvo cuando deviene en una exigencia de develamiento individual e individualizada, y así funciona como desactivación de las potencias críticas y políticas de cuestionamiento, reflexión y conceptualización. Además de reducir el cuerpo a “lo real”, y lo que es peor, de reducir lo real al cuerpo, allí este se sobresatura, clausura su capacidad de devenir y diferir, de alcanzar un afuera. Reflexionando sobre lo que el colectivo Estación Alógena llama *función performata*, naKaZahara(* afirma:

Que aparezca un cuerpo en su totalidad, de pie o acostado, o en las poses más bizarras y dramáticamente estridentes, no es índice de su *activación*. En la performance no hay valores *per se* sino por los acoplamientos heterogéneos que consolida, más allá de cualquier sobre-saturación corporante. El cuerpo o más bien la corporeidad puede aparecer por la voz o por el par voz-música. Al contrario se lo puede borrar por completo si se lo sobresignifica hasta el melodrama (...) por el que se envisca la performance a la liberación de una emotividad personal sobre-significada, de “manicomio” (pero performar es desmanicomializar el gesto) (naKhabra(* 2013: 40).

El problema de la “presentación del yo” en la performance será abordado detenidamente en el capítulo Cuatro, pero vale aquí adelantar alguna discusión, sobre todo con las nociones presentadas por Patrice Pavis (2011: 334)). El historiador considera

la definición de performer como aquel que habla y actúa en nombre propio a diferencia del actor que representa su personaje. Según Pavis, el performer efectúa una puesta en escena de su propio yo. Si bien esta referencia sirve como distinción en términos generales, me interesa comprender a muchas de las performances abordadas en este trabajo distanciándome de esta definición, dado que el “yo” necesita aquí de un distinguo, un desglose, una cierta reflexión.

Considero fundamental advertir sobre cualquier noción esencialista de yo del cual sería posible dar cuenta, tal como lo consideran algunos trabajos autobiográficos, y que al fin y al cabo resulta tal vez la menos interesante de las exploraciones que pueden realizarse en torno a esta problemática. En este sentido el yo esencializado se presenta como una ilusión en sí mismo, una producción discursiva que es posible deconstruir a fin de provocar una apertura de sentidos que escape a las concepciones dualistas del reflejo, la representación y la correspondencia.

En su libro sobre autobiografía y performance titulado *No soy yo*, Estrella de Diego se pregunta: ¿Cómo aproximarse al sujeto “esencial” si hablar de uno mismo implica cada vez hablar de los demás, incluso de todos esos demás que habitan el sujeto? (...) Cada proyecto autobiográfico implica la ausencia de lo que somos ahora. De lo que estamos siendo mientras relatamos” (2011: 41-48). En esta omisión se funda, para la autora, la imposibilidad de clausurar el yo como esencial y el relato autobiográfico o cualquier autorretrato como verdad individual, dado que nunca nos encontramos allí donde nos enunciamos y viceversa, nunca nos enunciamos allí donde nos encontramos.

Sólo este desfasaje, cuando es explorado, desata una posibilidad real de producir en la superficie de los lenguajes un devenir que nos impida coincidir con aquello que nos dicen que somos, con el identikit que las tecnologías de producción masiva de sujetos producen, con el “perfil” que nos es asignado dentro de las estadísticas poblacionales. Esta exploración es lo que el Colectivo Estación Alógena llama *vector performativa* (naKhabra(* 2013:21)

Es necesario entonces alterar la transparencia que consideraría la performance como presentación de un yo, y al relato autobiográfico como reflejo real de una conciencia, y comprender las prácticas artísticas como funciones performativas, producción política de ficciones, de máscaras que vehiculan los afectos, los agotamientos y las potencias de una época.

Alberto Giordano hace referencia a una perspectiva consonante en las escrituras llamadas autobiográficas cuando piensa algunas de ellas en un giro ético:

Esta “virada ética” traslada la atención crítica desde las escenas de lectura montadas según los principios de la representación hacia una microfísica de lo performativo que observa las huellas y los rastros del hacer literario (la escritura como *acto*) en las superficies textuales. (...). El estudio de las llamadas “escrituras del yo” es posiblemente el área que más beneficios obtuvo de los experimentos conceptuales que estimuló este desplazamiento. Además de lo que valen como documentos, las fabulaciones de sí mismo son performance de autor en las que la subjetividad se construye tanto como se descompone. El recurso al concepto de acto, con su lógica y su temporalidad singulares, aprehende las articulaciones más sutiles de los procesos autofigurativos porque también sigue el rastro impersonal de las experiencias que desdoblan y desvían su efectuación (2011: 19).

Aunque extensa, esta referencia nos permite comprender la inclusión en el corpus de análisis de una serie de textos de las artistas abordadas que son concebidos aquí como *escrituras en tanto performances*. La noción de performance se entiende entonces como contra-escrituras y ensayos de variaciones de los cuerpos y las subjetividades, como prácticas estéticas y políticas de hacerse.

¿Cuáles son los aportes interdisciplinarios que colaboran a la hora de profundizar una reflexión sobre estos conceptos? Como perspectiva y lente metodológico-crítico la performance ha devenido en un modo de mirar, para la antropología de Victor Turner (1986), el carácter más profundo y genuino de una cultura. Diana Taylor (2012) se distancia de estas afirmaciones, que presentan a la performance como una dimensión universal de las culturas, y relativamente transparente (si el o la investigadora acceden a la gramática y vocabulario de cada performance) para postularla como un campo que sólo puede ser significado e incluso conceptualizado en situación. Al concebir la performance en su dimensión material (corporal y física) la autora escapa del dualismo que opondría prácticas “reales” a prácticas “ficticias”, escenificadas o ficcionalizadas. Podríamos afirmar entonces que lo real de una cultura es lo *performatado*, incluso en sus dimensiones consideradas “naturales”, como el sexo, la biología, la etnicidad.

El antropólogo Richard Schechner (2000), brinda a estos estudios otra aproximación: la performance podría definirse como el cúmulo de actividades humanas, sucesos, conductas que tienen la cualidad de lo que él llama “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”; “actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o

“espontaneidad”) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego” (2000: 13).

Esta definición se relaciona con las reflexiones que Jacques Derrida (2008) extrae en su discusión con la filosofía del lenguaje de John Austin (2008). Si para Austin, la función performativa del lenguaje se actualiza en el momento en que un sujeto *hace* algo al decirlo (la expresión “yo los declaro” efectivamente une en matrimonio a dos personas), Derrida señalará como sospechosa esta perspectiva, que si bien evidencia la potencia del lenguaje en tanto acto, la subsume todavía a una espontaneidad de la voluntad del sujeto. Para Derrida, la performatividad del lenguaje no se juega sólo en el acto que el sujeto realiza al decir, sino en la trama compleja de citación, repetición, iteración que actualizamos al hacer y al decir, el modo en que somos hablados por el lenguaje y las instituciones.

Como Judith Butler (2008) señala, Derrida hará un especial hincapié sobre la dimensión convencional de la performatividad del lenguaje, en pos de volver evidente que no es un “sujeto” o una “voluntad” la que *hace* al decir, sin que por esto se anule el lugar y la posición del sujeto, sino que este *lugar* pueda ser repensado en una trama compleja de relaciones de poder. La subjetividad como *lugar*, o como *territorio*⁵⁸ en el que se disputan sentidos necesita ampliar su comprensión acerca de las cadenas en las que se inscribe al citar.

La premisa fundamental para estas reflexiones tal vez sea que, tanto en la conducta restaurada, como en la iterabilidad del lenguaje nunca se da una clausura total, conservan siempre en su carácter una dimensión de indeterminación, y es esta dimensión una parte constitutiva de ser seres de lenguaje y acción: no existe repetición sin diferencia. Butler no dudará en afirmar que, si las normas sociales, las convenciones, las consignas se citan y se repiten es porque no logran fijar su contenido, es porque no codifican totalmente, albergan siempre en su misma experiencia el borde de una descodificación, de una transformación, una fuga, una torsión (2008: 18)⁵⁹.

Hasta aquí la noción de performance, como campo de estudios, como lente-metodológico crítico y como práctica artística aparece profundamente vinculada a la noción de performatividad como categoría-problema que nos permite comprender: la iteración, repetición de prácticas materiales-discursivas, citación de dichas prácticas de las

⁵⁸ Desarrollaré esta idea en el Capítulo Cinco.

⁵⁹ Desarrollo esta noción en el Capítulo Tres respecto a la materialidad del cuerpo puesta en juego en la obra de Effy Beth.

cuales el “acto” y el “sujeto” emergen, no de manera simple sino en procesos de negociación con las normas que establecen la iteración.

A su vez se produce una relación de reenvíos entre performance y performatividad: el “acto” o acontecimiento performático se inscribe en una cadena performativa al tiempo que contiene una posibilidad de materialización nueva, una posibilidad de desvío de la cadena de citas (Butler 2008: 47).

Esta es, fundamentalmente, la relación que pretendo observar a través del análisis de las obras, escrituras y performances retomadas en esta investigación: en principio todas ellas se dan y se presentan en el gesto de actualizar una serie de reglas, normas corporales, códigos lingüísticos y estéticos, consignas sociales. Sin embargo algunas de estas obras y performances “citan mal”. La performance interviene la performatividad. Algunas de estas producciones estéticas (aquellas que cuestionan la lógica inclusión/exclusión y que piensan la identidad problemáticamente) pueden ser leídas en esta grieta entre performance y performatividad en donde se produce una *diferencia*, la apertura a lo nuevo, una reapropiación de los códigos citacionales que a un tiempo se presentan como repetidos y desviados, citados y torcidos, generando así una singularidad.

A su vez: ¿de qué modos algunas prácticas artísticas se encuentran interpeladas en el cruce específico con las experiencias de género? ¿De qué manera los géneros musicales por ejemplo, así como los géneros literarios se encuentran dis-torsionados y extrañados en los cuerpos? A través de la construcción de estas preguntas se expone el código de regulación sexo/genérica que opera en el propio interior de las disciplinas artísticas, los modos en que se distribuyen de manera heteronormada incluso las prácticas artísticas legibles y aceptables en el campo de una diferencia regulada, de una “diversidad civilizada”. La copla y la baguala, el rock y el tango, la escritura literaria, la performance, el arte conceptual y la producción fílmica, territorios del arte contemporáneo que producen y mantienen sus propias reglas de codificación y decodificación se encuentran interpelados en sus modos de accesibilidad que no sólo delimita los cuerpos sexuados, sino también y profundamente los cuerpos racializados y explotados. ¿Quién puede hacer qué al interior de las historias del arte? De hecho ¿quién puede escribirlas, reescribirlas o torcerlas?

Al interior de las prácticas artísticas trans nos encontramos con ciertas prácticas legitimadas *para* el mundo travesti, queer/cuir, fundamentalmente aquellas en las que se considera al cuerpo como materia de expresión al mismo tiempo que se lo feminiza y se lo clasifica de manera jerarquizada respecto de otras prácticas y disciplinas: la performance,

el transformismo, el humor en torno al propio cuerpo y sexo aparecen como espacios de reconocimiento tranquilizador, de inclusión y de legitimación para cuerpos que son descodificados como performáticos *tout court*, convirtiéndose esta en una estrategia de invisibilización de la performatividad como campo de batalla singular y colectiva por el que todos y cada uno de nuestros cuerpos se constituyen.

Las “artes del cuerpo” corren el riesgo de convertirse en un nuevo corset y modo de encasillamiento al tiempo que el cuerpo sigue siendo inscripto en una dualidad, un dualismo moderno fundante que lo opone a las estrategias del logos, a la res pensante, al “espíritu creativo” de la maquina artista-genio-creador-obra. No se trata entonces de rechazar las prácticas artísticas corporales sino por el contrario, de dar cuenta de los binarismos en los que se inscribe la decodificación de dichas prácticas por parte de un cierto sentido común del arte que es heredero de la gran partición alto vs. bajo, masivo o popular, y de esta manera refundar el estatuto del cuerpo como territorio de pensamiento, como arena de las luchas conceptuales, teóricas y políticas al interior de los campos del arte contemporáneo.

Las prácticas corporales, las disidencias sexuales, las resistencias al terrorismo de estado y a la implantación de los modelos neoliberales en los países latinoamericanos articulan una historia en donde la performance constituye modos de pensamiento, reflexión, expresión estético-política, vital para los colectivos y las redes de artistas desde los años 60 en adelante. Pero por supuesto que la noción de performance por sí misma no nos brinda esta estrategia si no es desarticulada, con las reflexiones introducidas más arriba, en sus modos de ejercicio actual e institucionalizado. Las performances delegadas (Bishop 2010) en donde los artistas ofrecen y venden sus proyectos redactados y firmados para que sean llevados a cabo por otros (en algunos casos literalmente contratados y subcontratados del mundo del arte), o la museificación de otrora prácticas performáticas disruptivas, como es el caso de la retrospectiva de Marina Abramovich en el MoMA, son algunos ejemplos de las tensiones actuales de un arte jalonado entre el capital, su reinscripción en un circuito *MoMificador*, y las voluntades de pervivencia como vector de exploración y experimentación poético-política.

Por todo esto es necesaria una reflexión capaz de conmovir, entre otros presupuestos, aquel que aspiraría a constituir un campo de “arte trans” como sub-texto que debe ser meramente “agregado” al texto mayor de las prácticas artísticas contemporáneas, como una “nueva” categoría para dar cuenta de una “nueva” diversidad

que vendría a ampliar, en el sentido de un *uno* que se suma a una totalidad incompleta, aquella ya legitimada por las escrituras historiográficas de las artes.

¿De qué manera las prácticas artístico-políticas, los activismos de género y sexualidad, entran además las dimensiones de raza, clase y colonialidad, y se convierten en un cuestionamiento a la propia escritura del arte? ¿A través de qué estrategias es el campo mismo de la producción el que se encuentra interpelado como dispositivo sexo-genérico invisibilizado? A través del análisis de las obras y prácticas será posible explorar estas tensiones. Para comenzar este recorrido reconstruyo a continuación una genealogía posible que nos permita comprender la emergencia de las prácticas artísticas trans actuales y la particularidad y localización de sus performances.

CAPÍTULO DOS

Desde algunos antecedentes de las figuraciones trans a los activismos en escena

"No queremos que nos persigan, que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen".

Néstor Perlongher

Las prácticas abordadas en este trabajo se traman en una historia de relevos que operan por contagios de desobediencia. La perspectiva desde la cual son tomadas es la de una cierta periodización de momentos históricos que, más que mostrar un desenvolvimiento, proyectan una deriva. Sería posible construir y narrar una historia de las disidencias sexuales (de hecho es un sentido común generalizado) que responde todavía a la idea de un “despliegue”, de una liberación progresiva de las prácticas y las identidades. En este sentido representaríamos la transexualidad como aquello que se hace visible en las sociedades occidentales en la primera mitad del siglo XX categorizada como un trastorno de identidad (disforia de género) y avanza como subjetividad y práctica, hacia una creciente autodeterminación individual y colectiva, al reconocimiento como identidad legible, jurídica y socialmente. Este desarrollo sería sin embargo heredero de una lógica positivista que hace hincapié en un “progreso” en el que las subjetividades se inscribirían, perdiendo así la posibilidad de comprender las rupturas y discontinuidades que se tejen y fisuran las representaciones sociales, los modos complejos de ser y estar en el mundo. Las investigaciones de Foucault han ido en la línea de dismantelar el mito de una “liberación sexual” por la que habría que luchar (antes) o que estaríamos viviendo (actualmente) para dar cuenta de los procesos a través de los cuales, el sexo y los cuerpos *se hacen* en cada época histórica.

Por esta razón el desafío consiste en señalar los hiatos y las aperturas de dichas categorías, y los modos en que cada configuración identitaria o subjetiva responde a la trama compleja que se teje entre la historia, las visiones de mundo (categorías, nociones, conceptos, imaginarios y sentidos comunes) y las prácticas sociales según cada momento.

En este sentido es que me interesa rescatar someramente, en la primera parte de este capítulo, las figuraciones de la transgeneridad en las prácticas artísticas de las últimas décadas, relevadas en investigaciones y análisis que se han producido y están produciendo actualmente. Esta primera parte se constituye en un estado de la cuestión específico, un

acercamiento a las investigaciones más relevantes sobre las figuraciones trans a lo largo de estos últimos '50 años. La organización de esta periodización en décadas responde a una ficción historiográfica operativa que funciona actualmente en la historia de las artes y las ciencias en nuestro país, que no circunscribe una década a una medida temporal sino que la construye como el tiempo que media entre acontecimientos determinantes para la historia cultural argentina. Por estas razones las expresiones “los ‘60” o “los ‘90” por ejemplo no remiten a una delimitación marcada en años: sabemos por ejemplo, que la dolorosa década de los '90 se ha clausurado recién (en algunos sentidos y en otros no), después de diciembre del 2001 y no el 31 de diciembre de 1999.

Los puntos de detención, estas figuraciones que rescato aquí, construyen un *background* de recursos a los cuales ir a buscar conexiones, memorias, olvidos y relevos, se abren por el medio de su tiempo, en el tiempo que a cada década se le escapa, como eso que no le pertenece.

La segunda parte de este capítulo desarrolla específicamente mis primeros acercamientos al corpus seleccionado de las prácticas artísticas trans actuales, a aquellas que en la introducción de este trabajo denominé como prácticas militantes, representacionales, y hacen hincapié en una utilización del arte (teatro, performance y festivales) con el fin de hacer tomar conciencia acerca de las identidades y realidades trans. Estas prácticas artísticas identitarias serán tensionadas en los capítulos siguientes a partir de una mirada deconstructiva.

1. Antecedentes: momentos de detención en el mapa artístico regional

En primera instancia las investigaciones de Tratoy y Zayas de Lima (2006) constituyen un antecedente fundamental dado que rastrean las prácticas de travestismo al interior del teatro argentino como un foco de indagación sobre los cuestionamientos al género, la identidad y las categorías que los articulan. Si bien el travestismo, en el sentido del disfraz, se encuentra presente en lo largo y ancho de la historia del teatro (occidental y no occidental) (2006: 97) las investigadoras se preguntan cuáles han sido los diferentes roles que ha jugado en las últimas décadas en la historia local.

El travestismo –cambio de género a través del vestuario, maquillaje y demás ornamentos personales- no debe confundirse con el tradicional transformismo, es decir con el despliegue virtuosista de un comediante para encarar numerosos personajes diferentes en una misma obra teatral (...). Actualmente, el término “transformista” suele ser empleado para designar a las *drag-queens* y a los *drag-kings*, quienes, a diferencia de las travestis, usan

respectivamente ropas femeninas y masculinas, opuestos a sus rasgos sexuales biológicos que no ocultan (Tratoy y Zayas de Lima 2006: 98).

Así van distinguiendo, entre otros, los modos en que el travestismo aparece utilizado en sus usos populares y masivos como recurso humorístico y en el ámbito del music-hall, como recurso estetizante en algunas puestas ligadas a las prácticas de *drag queens*, y además en sus usos cuestionadores, desestabilizadores en algunas puestas en escena como las de La Pavlovsky durante los ochenta. En esta línea se producen diferentes y extrañas apropiaciones desde el teatro del absurdo y el humor negro, por ejemplo en obras como *Esteban y la solidumbre* (1974) de Alberto Wainer, o *Cachafaz*, escrita por Copi en 1980. Esta perspectiva de un travestismo cuestionador será retomada y desarrollada por Lozano (2013) para pensar la presencia de las y los disidentes sexuales en el teatro porteño de los '60.

1-1. Los '60 revisitados

Se despliega en la actualidad, en el campo de investigación en artes y ciencias sociales, una meticulosa revisión y profundización de la mirada sobre los años '60 en Argentina. Aparece hoy como una década, y hacia su final, los años 1968 y 1969, como un momento de inflexión, un profundo quiebre de las representaciones sociales, culturales y estéticas para la sociedad en su conjunto. Tanto los Conceptualismos del Sur, como ciertos estudios literarios e investigaciones historiográficas del teatro argentino vuelven a este momento para señalarlo como el “corazón del siglo pasado... big-bang cultural que todavía nos envuelve” (Link 2004: 378). Según Daniel Link en esta década se despliega una redistribución original y nueva de todos los lugares al interior de la cultura y de las artes.

Como señala Andrea Giunta (2001), los procesos de internacionalización de las prácticas artísticas y los saberes, del campo intelectual y cultural, se dan en una compleja relación con la radicalización de los movimientos sociales y políticos disidentes y contestatarios, que redefinirá los términos de dicha relación en un cambio acerca del tono de los compromisos: del artista comprometido con el arte al compromiso con la política.

Por su parte, al definir el conceptualismo Ana Longoni (2007a) afirma que es mucho más que una tendencia o movimiento artístico puntual: “designa el giro que a partir de los años '60 atraviesa el arte contemporáneo (...), despliega su condición necesariamente autorreflexiva, exhibe sus procedimientos de construcción, expone sus diálogos con la

historia del arte, y reflexiona críticamente sobre sus mecanismos de producción, circulación y consumo” (2007a: 1).

Estos procesos en el campo del arte no se presentan aislados sino más bien tensionados por las transformaciones al interior de las sociedades occidentales: reconfiguración del capitalismo, movimientos descoloniales, feministas, obreros y estudiantiles, gestación de una cultura joven recientemente globalizada, gestión también global de los conflictos económicos y armados que sostienen EE.UU. Y U.R.S.S., expansión de la industria cultural, nuevos modos de administración y regulación de los cuerpos, las subjetividades y las relaciones. Para Latinoamérica la década se inicia con un acontecimiento fundamental: el triunfo de la revolución cubana en 1959 alimenta los imaginarios de transformación social y política en todo el continente centro y sudamericano. Longoni (2007b: 4) señala que este horizonte de expectativas se tensiona y entrecruza de maneras complejas y contradictorias con los impulsos modernizadores y desarrollistas que atraviesan los países latinoamericanos, y sus anhelos de inserción en la geopolítica cultural mundial.

María Fernanda Pinta (2013) explora también las transformaciones propias de la década a partir de su investigación sobre teatro expandido en el Di Tella, desde la cual traza una serie de rupturas y continuidades entre teatro de vanguardia (como impugnación radical de las instituciones del arte) y prácticas experimentales (como trabajo de renovación de los lenguajes) para abordarlos desde puntos de vista superadores que permitan leer de manera nueva la complejidad del fenómeno. Con este fin investiga y desarrolla una serie de categorías como *intermedialidad*, *performance* y *posdramaticidad*, que profundizarán la comprensión de las experiencias del arte en los '60 desde puntos de vista interdisciplinarios. Dichas experiencias encuentran su dimensión política en la exploración de nuevos lenguajes formales, la interpelación a los cánones de representación y la introducción, por medio de nuevos recursos, de problematizaciones en torno de “la articulación del cuerpo, el lenguaje y la acción como elementos expresivos y materiales fundamentales en la reflexión acerca de las convenciones culturales y la conformación de la subjetividad” (2013: 163). Pinta considera allí el programa de experimentación audiovisual del Di Tella como signo de un umbral histórico que rodea a los '60 y se convierte en el exponente representativo del pasaje de un teatro centrado en el texto dramático con su herencia mimético-realista, a un teatro posdramático que se

emancipa de la fidelidad al texto y lo explora como uno más de sus signos, entre otros (2013: 169).

Por su parte, en el libro *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Isabella Cosse (2010) analiza lo que ella denomina *revolución discreta* en las representaciones y prácticas en torno a los roles de género, la familia, la prácticas sexuales y las costumbres, y esta noción será retomada y profundizada por Ezequiel Lozano en su investigación (2013) *Sexualidades disidentes en el teatro en Buenos Aires durante los años sesenta*⁶⁰.

Allí el autor realiza un recorrido por los modos en que las prácticas teatrales han abordado, significado y representado las disidencias desde comienzos de siglo XX, y las construcciones de sentido que esas representaciones han encarnado. Afirma que, aunque las múltiples expresiones de la sexualidad humana no hayan estado ausentes de la escena teatral en Buenos Aires, en general a lo largo del siglo XX esta presencia aparece vedada, solapada, “o permanece relegada al lugar humorístico y caricaturesco que resulta “tranquilizador” para el pensamiento heterosexista dominante, al mismo tiempo que injurioso para las personas aludidas del colectivo LGTTTBI (lésbico, gay, travesti, transexual, transgénero, bisexual, intersexual)” (2013: 7).

Desde un primer modelo higienista heredero del positivismo decimonónico el lugar de la diferencia sexual y genérica ha estado marcado por la patologización de “las y los invertidos”. El derrotero de esta patologización ha profundizado a lo largo de todo el siglo XX la representación de la diferencia como destino trágico: los amores enfermizos, los cuerpos contaminados, la psico-patologización de las emociones ‘desviadas’, el suicidio como destino de los amores y lo seres *que no osan decir su nombre*⁶¹. Lo que los personajes de estas obras sienten, cuando hablan de un “invertido”, o cuando hablan de sí mismos como “invertidos”, es *asco*.

Lozano retoma esta categoría con la cual rastrear, en los textos dramáticos de esta primera mitad del siglo XX, las disidencias que se introducen en la escena teatral: el *factor asco* y la *basurización* de lxs diferentes. Siguiendo al autor es posible afirmar que el asco opera como sensación regulatoria frente a lo considerado ajeno, con la cual se gestiona los límites de clase y la relación con la diferencia. De esta manera, la clase media en formación durante la primera mitad de siglo XX “se autoproclama portadora del discurso moral de la

⁶⁰ Tesis presentada en el Programa de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en el área Teoría e Historia de las Artes. 2013.

⁶¹ Una expresión extraída de un texto que Oscar Wilde escribiera para su defensa y que es utilizado como título de una nota periodística de la revista *Panorama*, citada por Lozano (2013: 131)

sociedad toda” (2013: 77) y delimita así el negativo frente al cual dicha moral se constituye. A través de estos análisis es posible considerar al teatro como un laboratorio, entre otros, de producción y gestión de las sensaciones corporales con las cuales se moldea una relación con lo considerado *bajo, ajeno, extraño*. La noción de asco no apela a una “concientización” higienista, sino a la modulación de una reacción física que, una vez internalizada, se percibe como natural, “instintiva” en el sentido en que la “naturaleza” dicta al cuerpo su modo de reacción ante aquello que desafía su “ley”. No opera sobre las representaciones sociales como estructuras ya hechas, sino sobre sus flujos de deseos y creencias, sobre las percepciones y las sensaciones⁶² que con-figuran los cuerpos.

Retomando los análisis de Cosse (2010), Lozano argumenta la presencia de una *revolución discreta* durante los años sesenta en las representaciones teatrales porteñas que permitirá introducir, a través de diferentes estrategias de expresión (la neo-vanguardia, ciertos discursos capaces de exponer los modos en que los géneros se configuran en operaciones repetitivas de marcación de los cuerpos (performatividad) e incluso la introducción de las voces de un *travestismo cuestionador*) las disidencias sexuales y genéricas en su propia operación de resistencia a la representación “ajena”, patologizante, normalizadora. Lozano señala dos espacios de incipiente visibilidad: retomando la nota de Daniela Vizgarra (2009), publicada en *El Teje Nº 5*, releva la reunión de artistas travestis en un espacio de ensayos llamado Callao 11, desde el cual proyectan sus performances hacia los boliches o teatros de la Capital. Por otro lado, a través de los relatos de Malva en *Mi recordatorio* (2010) aborda la “manifestación pública más brillante de la identidad travesti en los carnavales porteños, aunque, para evitar el código contravencional vigente, su presencia debía ser parte de las murgas y comparsas radicadas en el conurbano (...). Se observa allí una cierta *consideración ciudadana del travestismo artístico*”⁶³ (Lozano 2013: 200).

Sin embargo me interesa llamar la atención sobre el relato de la experiencia travesti narrada por Daniela Vizgarra (2009) cuando afirma que hasta hace pocos años el escenario

⁶² Deleuze (2014: 32-36), haciendo referencia a la microsociología de Gabriel Tarde, distingue entre los análisis durkheimianos de las representaciones sociales que la sociología (disciplinar desde su padre fundador) se da como ya hechas, y las formulaciones de Tarde que analiza los procesos de imitación (propagación) y los momentos de invención (intersección de dos flujos de propagación) de los deseos y las creencias como corpúsculos del campo social. Las nociones que Beatriz Preciado (2008) desarrolla sobre las micropolíticas y las prácticas artísticas como laboratorios de contra-productividad son también en algún sentido herederas de estas concepciones micro-sociológicas.

⁶³ Subrayado por el autor. A su vez, Malva rememora una serie de espacios, boliches, teatros y salas en donde el travestismo artístico encuentra vías de expresión hacia finales de los '60 y comienzo de los '70, de la mano de artistas travestis venidas por ejemplo de las *Scolas do Samba* de Río. (2010: 123-127)

era el único lugar donde las travestis podían aparecer montadas de mujeres porque en la calle estaba prohibido: “era una historia de tacos, plumas y brillos de sólo una vez por semana (...). Estamos hablando de una época en la que las actrices travestis *tenían que vestirse de hombre* para salir a la calle”⁶⁴ (2009: 18). Esta imagen, en este caso de una travesti *disfrazándose* de hombre para salir a la calle, se presenta como un extrañamiento de la experiencia que expone la complejidad performática del género: el engaño se juega en la traición a unx mismx, y no en una supuesta traición a la biología. La performatividad implica mucho más que un disfraz, sea este de género o cualquier otro, sino más bien la trama compleja de acciones repetidas desde la cual emerge el yo, el sí mismx, que no la preexiste. En definitiva: no es la ropa de manera aislada la que performa el género, dado que estas travestis sienten como *un engaño* el vestirse como los hombres. Volvemos a encontrar este relato en las entrevistas de Modarelli y Rapisardi que refieren a la misma época:

La travesti vive en esa tensión de género, en un espacio que va desde la mujer que aprende a ser y que modela en su cuerpo –un cuerpo que franquea la esfera privada y erotiza las calles- hasta un plus de mujer, “La Mujer”, esa diosa neoclásica que construye como gran escenografía. El corte de pelo al ras con que las vulneraba la policía, antes de remitirla a la cárcel de Devoto, o la ropa masculina mediante la que se pretendía borrar las huellas de su femineidad no producían más que paradojas, un testimonio todavía más inquietante de que el varón que se buscaba rescatar en ella era, además de una violencia, otra escenografía. Nada había más fantasmagórico que esa travesti que trasladaban en el camión celular hacia Devoto, despojada de su imagen como de su carne (2001: 106).

Veremos cómo esta experiencia vuelve a aparecer como tópico en la obra de la artista trans Effy Beth.

Para finalizar, Lozano profundiza la mirada desde las disidencias con el análisis de dos de los emergentes artísticos de los años '60 en el exilio: Copi y Manuel Puig.

Raúl Damonte Botana, conocido como Copi, se radica en 1962 en París donde vive hasta su muerte ocurrida en 1987. La figura de Copi se ha convertido en los últimos años en una profusa fuente de lecturas sobre nuestra contemporaneidad y sus quiebres. Sólo por nombrar dos propuestas diferentes encontramos a José Amícola (2005; 2012) y Daniel Link (2005; 2009; 2013). Desde una heterogeneidad de géneros artísticos y literarios Copi parece explorar, justamente, la heterogeneidad allí en donde los territorios habitables e inhabitables (*La ciudad de las ratas* (2009), *La torre de la Defensa* (2011)) pierden

⁶⁴ El subrayado me pertenece.

cualquier rasgo humano y de humanismo. Pareciera desplazar en sus obras la propia fundación de lo humano hacia su carácter contingente, monstruoso, precario y extemporáneo: demasiado pronto o demasiado tarde, más acá o más allá del género, alejándose del cielo sin estar en el infierno: no-lugares y no-tiempos en donde monstruos singulares toman forma y le arrebatan el mundo y el tiempo al capital, a la identidad y al cuerpo disciplinado. En *La guerra de las mariconas* (2010) Copi pone a una horda de travestis y hermafroditas lunáticas a invadir y desbaratar el mundo civilizado y protegido (por una organización secreta llamada “Interspatiale Homosexuelle”) a los normalizados gays de este y otros mundos. Copi bendice, bautiza y elige de distintas maneras estas figuraciones transgénéricas que desbaratan la paz de los cementerios de la identidad. Daniel Link (2013) considera:

En Copi no hay «homosexuales», ese invento desdichado del siglo XIX, y los pocos que hay mueren en *La guerre des pédés*, traducida como *La guerra de los putos*, *La guerra de las mariquitas* y *La guerra de las mariconas*, en un «devaneo nominativo» que no hace sino subrayar, en la lógica de Copi, la dificultad del Nombre (Raúl, Jean/Luc, Ahmed, etcétera). Copi transforma la escritura en una tachadura (más del lado del tajo que del borramiento o el fantasma) y, así, hiere de muerte el imaginario (en ese sentido, su arte es un arte de lo *trans*)” (2013: 75).

Y su trans no es solamente genérico, sino trans-lingüístico y trans-estético: aquello que abre, como un tajo, las nominaciones y las categorías. Trans es la apertura a un movimiento del devenir que no se define por puntos de llegada y de partida, ni por los términos de las relaciones que afecta: devenir puro de la diferencia, disyunción inclusiva, lógica de la *duración* del tiempo heterogéneo.

Con otras estrategias literarias y teatrales Manuel Puig introduce también una serie de deslizamientos en los tiempos, los territorios existenciales y las identidades de sus personajes. Puig se exilia desde 1973 luego de recibir amenazas de censura e incluso de muerte por parte de la Triple A, desatadas por la condena a su libro *The Buenos Aires Affair* publicado ese mismo año. Transita por Europa, EE.UU., Brasil y México donde muere en 1990. Su obra se encuentra extensa y profundamente analizada por autores como Hector Schmucler (1969), Ricardo Piglia (1972), Jorge Panesi (1983), José Amícola (1992), Claudia Kozak (1990; 2006; 2011), Graciela Speranza (2000), Gabriel Giorgi (2014) y Daniel Link (2009; 2010) entre otros.

Lozano profundizará en una lectura sobre *El beso de la mujer araña* (1980) que es particularmente interesante para este trabajo dado que se centra en la emergencia de

figuraciones femeninas y masculinas dislocadas a lo largo de la obra, desde la mirada *rara* de la mujer-pantera a las tramas tejidas por la mujer-araña, desde las posiciones de la marica y el revolucionario bien “hombre” a las exploraciones de “una nueva suavidad” en los cuerpos de los personajes (Guattari y Rolnik 2013: 407-19).

Como señala también Gabriel Giorgi (2014) a partir de los '60 una serie de materiales estéticos en América Latina comienzan a explorar una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal y sus figuraciones. Esta desregulación de los límites entre lo humano y lo animal son utilizadas en el arte como modo de exploración de los ordenamientos de los cuerpos, las gramáticas de lo visible y lo sensible, como zona de interrogación ética y nuevos horizontes de politización. En este sentido es posible vislumbrar una serie de deslices de las identidades de los personajes en la novela y su obra teatral homónima, que sufren mutaciones y transformaciones en el encuentro de uno con otro, teniendo a la potencia del relato, a través del cine por ejemplo, como su vector de producción. Lozano analiza las reflexiones de Roberto Echavarren (1998) tituladas “Identidad vs. vapor” para dar cuenta de un pensamiento que se fuerza a cuestionar los roles políticos, sexuales y de género como fijos, estancos y esenciales, acercándose de esta manera por otros caminos, a las perspectivas de las teorías queer.

Para ampliar estas reflexiones resulta interesante observar la estrategia a partir de la cual estos autores, tanto Copi como Puig, parecen *apropiarse* en sus obras del asco y de la basurización que analizara Lozano, presentes desde comienzos de siglo XX. En Copi la continua referencia a las ratas explora, según Link, el límite del asco para las sociedades occidentales. A su vez Puig parece componer sus obras con los deshechos de los consumos culturales de masas (revistas, folletines, foto-novelas, publicidades, melodramas...) como hacen también varios de los personajes de sus novelas y explícitamente Gladys, la protagonista de *The Buenos Aires Affair*, una artista que, como ha señalado muchas veces la crítica, trabaja recolectando los desechos de la playa y estableciendo un diálogo con ellos en sus performances-instalaciones... Esta reapropiación puede entenderse como un gesto de subversión, así como tantas veces es leída la reapropiación del término queer (raro, torcido) en la lengua inglesa, y lo encontramos aquí antecediendo en estas escrituras.

Al respecto, en sus reflexiones acerca de una teoría latinoamericana de las disidencias sexuales, González Ortuño (2014) refiere a la literatura y la crítica literaria latinoamericana como el lugar desde el cual, desde la década de los '60 en adelante se ha

forjado un pensamiento crítico y desestabilizador de los roles identitarios sexuales y genéricos. La investigadora observa y problematiza los modos en que las teorías queer que se presentan como importadas en Sudamérica, pretenden explicar las desobediencias sexuales de las últimas décadas a través de una profusión de investigaciones académicas que se enrolan en dicha teoría y al hacerlo, según la autora, pierden de vista las estrategias de producción local regional de figuraciones críticas. De este modo señala incluso las operaciones a través de las cuales, antes que el pensamiento post-estructural fuera masificado por las teorías queers, era leído y reelaborado de manera crítica en Sudamérica a partir de pensadores como Néstor Perlongher, o en las propias figuraciones de la loca y la marica.

Finalmente la investigación de Lozano deriva las preguntas desde las primeras apariciones de un travestismo cuestionador (ya no sólo paródico o simulador) hacia la puesta en escena de los activismos trans contemporáneos. Refiere allí al “*activismo trans en escena* donde lo cuestionador no aparece por el uso teatral del travestismo como jeroglífico ambiguo del binarismo reinante, sino por la potencia desestabilizadora de identidad trans que problematiza su propia inserción en la escena contemporánea junto con su inserción en la arena política y la vida pública desde la *performance*” (2013: 300).

1-2. Bordeando los '70

Los análisis de estas perspectivas son un modo de revisar la historia argentina vivida y experimentada desde los bordes y las marginalidades que se expresan en el campo artístico. Tanto los gobiernos militares represores dedicados a salvaguardar la moral cristiana y la propiedad privada, como el accionar de la policía a través de los edictos contravencionales en los gobiernos democráticos⁶⁵, han estigmatizado, perseguido y asesinado los cuerpos y las sexualidades que no se atienen a los mandatos de clase, raza, género y nacionalidad, que no respetan el lugar asignado por las lógicas raciales y de clase naturalizadas⁶⁶.

⁶⁵ Los edictos policiales han consistido fundamentalmente en la potestad de las fuerzas policiales para definir qué es aquello considerado delictivo y contravención, independientemente de cualquier otra instancia legislativa, reglamentación que ha provocado a lo largo de todos los gobiernos democráticos abusos de poder por parte de las fuerzas, al atribuirse el derecho de determinar la contravención, juzgar y condenar con hasta 30 días de arresto a quien considere.

⁶⁶ Para un profundo análisis del rol del estado en sus aspectos disciplinadores, reguladores y su articulación fundante con el racismo en los últimos siglos puede consultarse Foucault (2014: 217ss).

A pesar del onganato⁶⁷ (y en otros sentidos, como modos de resistencia a él) los años '60 se presentan como momento de explosión creativa y transformación de los imaginarios, prácticas y modos de vida en la sociedad argentina en su conjunto. Muchos de estos procesos de politización, modernización y apertura serán violentamente clausurados desde los primeros años '70 por la intromisión política y para-policial de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y luego por la instauración de la más sangrienta dictadura militar vivida por lxs argentinxs desde el 24 de marzo de 1976 hasta 1983.

Me interesa retomar aquí algunas expresiones plasmadas en el libro de Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi (2001), *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. En este trabajo se evidencia la puesta en escena de una performatividad del género que desde los años '70, a través de las imágenes de “la loca” y “la marica”, justamente dis-locan la construcción de la masculinidad y la feminidad en las ciudades sudamericanas. En dicho libro los autores reconstruyen las estrategias de expresión de estas identidades siempre torcidas, siempre errantes, que si bien no abandonan la masculinidad como matriz genérico-sexual, introducen en ella una torsión exagerada, una mueca, un guiño, una política del gesto⁶⁸, a través de la fiesta y el juego, y aparecen insistentemente figuradas por ejemplo en las escrituras de Copi, Néstor Perlongher y Manuel Puig. La ambigüedad de estas performances desestabilizadoras, si bien no siempre se explicitan como artísticas, recurren a la teatralidad, a la simulación y, cuando es necesario, a la parodización de estas: “si nos paraba la cana íbamos a presentarnos como una troupe de artistas. Porque, como sabrán, primero fuimos artistas y después subversivos” (2001: 73) afirmaba uno de los entrevistados⁶⁹.

El lugar de la marica y de la loca se conforma más como un territorio con entradas y salidas que como una identidad estable, reconocida y autopercebida. Modarelli y Rapisardi construyen una arqueología de estos modos de vivir la sexualidad y el género a través de la pose, la performance y el juego.

⁶⁷ Gobierno militar instaurado a través de un golpe de estado llevado adelante el 28 de junio de 1966 contra el entonces presidente constitucional Arturo Illia (1963-1966). También este periodo se encuentra relevado por Lozano (2013) a la hora de señalar los procesos de censura y represión en el teatro argentino. Pinta (2013) señala experiencias de la misma índole vividas en el Di Tella durante esta dictadura.

⁶⁸ Sobre esto se puede consultar el excelente análisis de Garbatzky (2013).

⁶⁹ Es muy interesante observar, a través de declaraciones como estas, o la señalada por Lozano más arriba respecto de la “consideración ciudadana del travestismo artístico”, el lugar que le caben a las prácticas artísticas en las representaciones sociales de estas décadas.

Aquellas maricas conservaban (a veces) sus nombres masculinos anteponiéndoles el pronombre femenino, como la Ramón o la Richard, o simplemente hacían de su nombre propio en los círculos íntimos una elección femenina deliberada, como la Turca, y también como un homenaje artístico o político como es el caso de la Rosa, apodo por el que era conocido Néstor Perlongher, en honor a Rosa Luxemburgo, aunque las generalidades caían más cerca del *star-sistem*.

Las performances de las locas y las maricas, en la Buenos Aires de los '70, ciudad de militancias, y represiones, resistencias y desapariciones forzadas, se da en el juego siempre peligroso para la época, de las fiestas, llamadas *parties* por aquel entonces, lugar de encuentro privilegiado para los homosexuales⁷⁰ porteños en la última dictadura. El lugar de la marica, cuando no es el centro de las bromas o de la risa, encarna la molestia y la incomodidad disruptiva de los cuerpos desviados en el marco de los espacios sociales públicos y privados. Las *parties* operan como espacios de socialización y reconocimiento de estos cuerpos que trasgreden los límites de la masculinidad y se aventuran al juego de las performances femeninas. Sin embargo, como los autores dejan en claro, estas identidades no tienen la intención de “sacar la mujer que llevan dentro”, y estas performances no son “indicios de que quieran ser mujeres”, sino más bien la puesta entre paréntesis de los mandatos de corrección y modelado de los cuerpos masculinos. Tampoco existirá todavía (sino hasta entrado los '80 importado desde las metrópolis gays occidentales) el modelo de “Gay Pride” hiper-masculino.

Nosotros no éramos travestis. Este término si bien es bastante viejo no siempre quiso decir lo mismo. Por ejemplo, las travestis de los 70 vivían, como las de hoy, siempre vestidas de mujeres, y con actitud de ‘femme fatal’, pero

⁷⁰ La palabra “homosexual” tiene densidad significativa en la época a la que aquí se hace referencia, durante los 70 y hasta entrados los '90. De hecho las primeras agrupaciones de hombres militantes fueron llamadas Frente de Liberación Homosexual y Comunidad Homosexual Argentina, en los 70 y los 80 respectivamente. El término hoy aparece cargado de un sentido despectivo luego de los revisionismos que ubican la propia historia de la palabra en el marco más grande de una biopolítica y una patologización y medicalización de los cuerpos y las sexualidades por parte de las ciencias médicas, psiquiátricas, biológicas y sociales desde finales del siglo XIX en adelante. El aparentemente más feliz término “gay” hoy también puesto en crisis por las micropolíticas queer y de disidencias sexuales, aparece desde los '80 como el lugar de normalización masculina de los homosexuales, identidad exportable y consumible ligada a los usos de clases medias y altas, en donde la *masculinidad* se convierte en el mandato para que la aceptación social sea posible. Así una subcultura gay deviene, desde finales de los '80 en un nicho de consumo y de esta manera es definitivamente incluida en las grandes urbes occidentales como nueva opción de consumo identitario, identificación sexual tranquilizadora. Este resumen de la historia de las homosexualidades y las gaycidades puede ser ampliado consultando el libro citado de Modarelli y Rapisardi (2001), así como también las obras sociológicas de Ernesto Meccia, *Los últimos homosexuales* (2011) y *La cuestión gay* (2006). Otra historización posible de las llamadas sociedades fármaco-pornográficas desde la Segunda Guerra Mundial en adelante aparece en el libro de Preciado, *Testo Yonqui* (2008).

no tenían tetas, cosa que ahora es como una condición necesaria. Tampoco existía el gay bigotudo, estilo Contramano⁷¹. Yo siempre tenía un traje para mariconear, pero no pasaba de ahí. Lo que nosotros éramos no hay con qué compararlo hoy en día. No se puede decir que fuésemos drag-queens de tiempo completo, porque no nos dedicábamos a un arte real del transformismo, ni actuábamos un papel de divas en el que además, creyésemos. Vestirse de mujer era, antes que nada, como una fiesta, una broma, un desafío a tanto rechazo (Modarelli y Rapisardi 2001: 106).

Al mismo tiempo estas performances delimitaban las pertenencias de clases y sus cruces, en relación a las mujeres y artistas elegidas para “homenajear”. En sus puestas en escena podían aparecer María Callas y Marlene Dietrich, figuras emblemáticas de las locas “paquetas”, canonizadas como signos de alta cultura. Y así mismo no podían faltar en las parties las representantes del bolero, la cultura masiva y popular, como María Marta Serra Lima o Rita Pavone. Según los autores, las fiestas privadas eran ese espacio común en donde las tensiones de clase se articulaban.

La territorialidad de la marica subvierte los escenarios urbanos, produce en las calles una incomodidad al exponer su androginia, levanta quejas, suspiros, llama la atención, seduce y molesta con su andar. Este es un modo al mismo tiempo de suspender lo que naturalmente se le asigna como superioridad masculina: la masculinidad a la que renuncia la marica la disloca de sus lugares seguros y tranquilizadores de poder patriarcal, la expone a la burla, a la persecución policial y a la condena social. Tal vez por esta razón para Perlongher tanto como para estos autores acontecía allí una real provocación a los estereotipos sexuales y genéricos, a sus roles bien definidos, y un desafío a la cultura machista y patriarcal. De esta manera en estas prácticas, aunque privadas (a la fuerza) y en principio no artísticas (aunque implicaran una estética de vida), se crean antecedentes fundamentales para enmarcar luego los debates posteriores acerca del travestismo y la transexualidad como desobediencias.

Es interesante observar las distancias que se construyen y se relatan (“no éramos travestis”) y a su vez los puentes que se tienden para comprender las resistencias al binarismo, las múltiples disidencias que según este testimonio abren el camino también de alguna forma para el reconocimiento de las identidades trans en la actualidad. Si el travestismo puede ser una práctica identitaria cuestionadora de la noción de esencia femenina (dado que las identidades travestis asumen la tarea de hacerse mujeres, de

⁷¹ Contramano es una Disco-Pub Gay que abrió sus puertas en 1984 y continúa funcionando hasta hoy.

construirse como mujeres), la posición de la loca o la marica asume la deconstrucción de los mandatos masculinos sobre los cuerpos designados como hombres⁷².

Modarelli y Rapisardi abordan también allí el tópico de la *femme fatal*, imagen que podemos considerar como la encarnación de los temores modernistas depositados en lo Otro como mujer, y los modos en que las performances de las locas reapropian y reencarnan esos temores, ahora exacerbados frente a la desestabilización ambigua del binarismo sexual-genérico.

En un análisis feminista acerca de esta perspectiva Andreas Huyssen (2006) revisita la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang para observar una doble operación puesta en juego en el imaginario cultural en torno a lo femenino que funda el siglo XX y lo atraviesa. Por un lado el destino de la cultura de masas siempre nombrada, analizada y criticada en tanto femenina, multitud anónima que el modernismo desprecia y teme al mismo tiempo, considerada ambiguamente como aquello que es controlado por las industrias culturales y de la conciencia (sometido y sometible, sumiso, pasivo), y horda que puede desatarse como fuerzas de la naturaleza fuera de control. Por otro lado, el temor que el imaginario masculinista proyecta sobre lo femenino termina por compararse con la ambigüedad que la tecnología encarna para las sociedades modernas:

La mujer-máquina [del film] representa a dos antiguas imágenes patriarcales de las mujeres, imágenes que, nuevamente, se engarzan con dos concepciones homólogas de la tecnología. En la mujer-máquina, la tecnología y la mujer aparecen presentadas como creaciones y/o objetos de culto de la imaginación masculina. El mito de la naturaleza dual de la mujer en tanto madre-virgen asexual o vamp-prostituta se proyecta sobre la tecnología que aparece como neutral y obediente o como intrínsecamente amenazadora y fuera de control (2006: 137)⁷³.

⁷² La bajada de línea sobre la masculinización de la homosexualidad desde los '80 en adelante en las sociedades occidentales para que esta pueda ser normalizada, aceptada e incluida (Modarelli y Rapisardi, 2001: 211 y stes), tiene un efecto en el sentido común reinante hasta el presente, relacionado a la heteronormatividad binaria, que se hace evidente en la repetida frase cientos de veces oída por algunos putos y algunas tortas de boca de cualquier hijo de vecino cuando frente a una ocasional salida del closet en cualquier conversación cotidiana, la respuesta "halagadora" es que "no se les nota para nada", que "quién lo hubiera dicho". De la misma manera este sentido común heteronormal opera cuando en forma de halago se escucha decir de una travesti o una persona trans lo mismo: que no se nota su transgeneridad, que podría haber "pasado perfectamente por mujer u hombre". Incorrección es que se nos note, que los cuerpos masculinos y femeninos no se encuentren lo suficientemente performados en el mandato natural que les corresponde.

⁷³ Será el feminismo de los '80 con las formulaciones de Donna Haraway (1995; 2014) el que permitirá releer esta deslimitación entre naturaleza y artificio (la condición artificial de dicho límite) en la imagen del *cyborg* que vuelve a encarnar lo monstruoso más allá de la dicotomía masculino/femenino, y que nos habilita a pensar cómo se resignifica en las prácticas del travestismo, en tanto encarnan los cuerpos "no-naturales".

Será el feminismo de los '80 con las formulaciones de Donna Haraway (1995; 2014) el que permitirá releer esta deslimitación entre naturaleza y artificio (la condición artificial de dicho límite) en la imagen del *cyborg* que vuelve a encarnar lo monstruoso más allá de la dicotomía masculino/femenino, y que nos habilita a pensar cómo se resignifica en las prácticas del travestismo, en tanto encarnan los cuerpos “no-naturales”.

Esta imagen resulta muy pertinente para comprender los modos en que la *femme fatal* es el temor imaginarizado y proyectado por la sociedad masculinista no sólo sobre la sexualidad femenina sino, como señalan Modarelli y Rapisardi, sobre la entrada de las mujeres reales en las instituciones sociales y culturales reservadas hasta aquella época (principios de siglo XX) sólo a los hombres: las universidades, las fábricas, las calles, el sufragio. Esta Mujer con mayúsculas aparece en la literatura, en las artes plásticas y más tarde en el cine entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX:

Una vasta recurrencia a lesbianas en textos sobre vampiros, aquella lúbrica posea en la *Metrópolis* de Lang, mujeres devoradoras en el *film noir*, o las divas del cine italiano, que producen en el varón un estado de angustia, un acecho a su integridad psíquica⁷⁴ (...) Asociada al decadentismo finisecular cuando no a la degeneración de las costumbres, no recalará definitivamente en ningún matrimonio. Se construirá como un cuerpo femenino excesivo, un plus de libertad, que nada tendrá que ver con el modelo de mujer que propondrá por entonces la liberación femenina, ni mucho menos las familias burguesas. Si nació de la creciente impotencia del varón cuyo cuerpo había sido expropiado en el nuevo contexto histórico, la “*femme fatal*” será investida imaginariamente del poder que a él se le arrebató. A través de ella circula el falo. Pero el falo no le pertenece. De ahí que su destino de mujer “fuera de la ley” de usurpadora del poder, estará asociado en las representaciones culturales al sacrificio, y por tanto a menudo muere o se convierte (2001: 117)⁷⁵.

La *femme fatal* se convierte entonces en una figuración clave para el empoderamiento de las prácticas maricas y travestis, un lugar en donde ir a religarse con un linaje de personajes marginales pero empoderados, atractivos y repulsivos para la cultura *mainstream*. Los nombres de aquellas mujeres de la cultura de masas que han encarnado el lugar de *femme fatal* se han homosexualizado a través de las miles de locas y

⁷⁴ Este rasgo aparece señalado en un sentido en los abordajes que Martín Boy (2014) realiza en sus investigaciones sobre la prostitución travesti y la zona roja en la Ciudad de Buenos Aires, en donde los cuerpos travestis se encuentran investidos de las ansiedades masculinistas y familiaristas: gustan y repelen, atraen e interpelan a los vecinos a “tener que” hablar de esos cuerpos con sus hijxs cuando estxs les preguntan acerca de esos cuerpos.

⁷⁵ *El cuerpo del delito*, de Josefina Ludmer (2011) aborda esto y también el film documental *The celuloid closet* (1995) acerca de los modos de aparición de las sexualidades disidentes en el cine norteamericano a lo largo del siglo XX.

travestis que hacen sus copias. Locas: vampiras o lobas, comparten con la *femme fatal* “la función imaginaria de crear inestabilidad en las normas represivas, de cuyo interior nacen; una vocación infinita para la ambigüedad, el sexo destructivo y el lujo visto como angustioso despilfarro” (Modarelli y Rapisardi 2001: 118).

A partir de aquí podemos leer las prácticas artísticas trans actuales como herederas de esta potencia de lo monstruoso que, como hemos visto, la Modernidad Industrial de principios de siglo XX inscribe en los cuerpos femeninos que desafían las reglas del poder, y la contemporaneidad, en los cuerpos de-generados que no pueden ser clasificados. Es posible rastrear un relevo de dicha potencia dado que la desestabilización de esas figuraciones ya no opera en los cuerpos femeninos hiper-sexualizados y empoderados de la *femme fatal* (hoy recapturados masivamente a través de la cultura mediática y pornográfica), pero se reactualiza en aquellos cuerpos desafiantes de los binarismos sexo-genéricos así como también en aquellos que tuercen las nociones de naturaleza y cultura: performance trans, cuerpos intervenidos técnicamente, bioarte, body-art, entre otros campos del arte contemporáneo.

1-3. Los '80 recién vivos⁷⁶

Un tercer momento de detención en esta deriva se encuentra en las performances del poeta clown travesti Batato Barea, que han sido abordadas en los últimos años por investigadores como Jorge Dubatti (1995), Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997; 2006), pero más recientemente por Gillermina Bevacqua (2010) e Irina Garbatzky (2013) específicamente orientadas a reflexionar sobre las desestabilizaciones sexo/genéricas, corporales e identitarias que se articularon en dichas performances.

En el artículo “*Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea*”, Bevacqua (2010) ahonda en su construcción como personaje mítico del teatro desde los '80 hasta la actualidad, pero fundamentalmente en la interpelación de la heteronormatividad presente en un cuerpo que ha decidido, no tanto “cruzar” los límites sino vivir en ellos. Las tetas que Batato se pusiera en 1991, fabricadas de manera casera con inyecciones de aceite de avión, se han convertido en un signo de desestabilización entre vida, política, arte y corporalidad. Bevacqua señala la actividad travesti de Batato como descentrada, excesiva e indefinible. También Trastoy y Zayas señalan que exhibía sus tetas junto con estrafalarios vestuarios femeninos: “que él mismo elaboraba con

⁷⁶ Título del libro de Irina Garbatzky sobre performances poéticas rioplatenses en los '80.

materiales de desecho y que parodiaban las imágenes convencionalizadas del travestismo como las de la drag queen” (2006: 71). La actriz María José Gabin declaraba: “era un niño con tetas, una cosa muy extraña...Cuando andaba por la calle nadie te decía: ‘Es una trava’... Él era otra cosa. Era él mismo...” (citado por Bevacqua 2010: 3). De esta manera y a través de estas estrategias de auto-producción y presentación, Batato desataba y exploraba un travestismo inusitado, fuera de los modelos convencionalizados e incluso aceptados para el cuerpo travesti: el de atenerse a la feminidad.

En su libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Irina Garbatzky (2013) aborda la invención, a través de la performance poética, de un cuerpo hecho de los restos, los desechos y el desperdicio, que Batato pone en marcha como estrategia de poetización en esta zona de frontera que son los '80. Allí conviven el final de la dictadura con la introyección de su normalización, el terror y el disciplinamiento de los cuerpos a través de los aparatos intactos de represión del Estado, que continúan operando sobre las desobediencias sexuales, genéricas y corporales.

No será la primera vez que las prácticas artísticas exploren la basura como elemento. De hecho puede hacerse una historia del arte del siglo XX en donde el desecho, el fragmento y los restos se convierten en materias de experimentación y ejercicios de crítica. Desde el dadaísmo y el surrealismo que explora el montaje de elementos heterogéneos en sus cuadros, instalaciones y *ready-mades* a las producciones en Argentina de Antonio Berni desde finales de los '50 para retratar la vida de Juanito Laguna y Ramona Montiel⁷⁷, la basura se convierte en tema y vector de exploración (Gradín 2012: 17-22). Habíamos visto cómo en la literatura de Copi y Puig, a través de diferentes estrategias el asco y la basura eran utilizadas, exploradas y resignificadas. Lo que encontramos en Batato Barea es un antecedente en el que los restos se ponen en función de hacerse un cuerpo travesti, de-generado, en un movimiento que abarca su propio cuerpo y el cuerpo de la poesía rioplatense. De esta manera sus performances poéticas tuercen el canon literario de escritoras como Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik y Marosa Di Giorgio, al incorporarlas en otras modulaciones de la declamación y la voz, espectrales, humorísticas, paródicas y erotizadas.

⁷⁷ Personajes que viven y circulan en las calles, entre los basurales y las incipientes villas miseria que comenzarán a aparecer en los cordones urbano-industriales de las ciudades sudamericanas.

Garbatzky postula una operación propia de las performances transplatinas⁷⁸ de finales de los '80 que trabajan la tensión entre ausencia y tacto: un intento continuo de *aparición*, entre tanta desaparición, de corporalidades alternas, y la exploración de un régimen de tactilidad (2013: 18 y 34) a través de una serie de *desenterramientos* productivos en donde las vanguardias históricas vuelven también desgajadas, torcidas, reapropiadas para los usos específicos que estas performances necesitan explorar. Se perfila así: “una búsqueda de tradiciones alternativas con las cuales resolver conflictos políticos e identitarios puntuales (...), conflictos concretos de su campo cultural como la represión política, el SIDA, el exilio, los prejuicios sexuales” (2013: 13). En este sentido aquellas vanguardias históricas no podían ser simplemente emuladas y transplantadas sino que fueron objeto de reinterpretaciones y nuevos usos en los contextos sudamericanos y reinsertadas de modos originales en las tradiciones locales.

Volvemos a encontrar aquí el problema central planteado por aquellas vanguardias entre arte, política y vida, pero desplazado, como señalara antes⁷⁹ en su relación *moderna*, de la idea de revolución, y resituado en el contexto de las posdictaduras sudamericanas. Aquí, estos imaginarios vanguardistas no buscan dismantelar la Institución Arte ni producir grandes rupturas en el campo cultural, sino más bien operan una resistencia minoritaria, marginal, intentan hacer sobrevivir lo que hay de disidente en las manifestaciones culturales que encarnan.

Batato Barea deviene así en un performer que explora un territorio *paracultural*⁸⁰ en su propio cuerpo, en el sentido en que reinscribe localmente sobre su superficie aquello que ha sido expulsado hacia los márgenes. La autora propone leer estas reinscripciones tanto desde las perspectivas del género (la forclusión de los cuerpos abyectos que funda la matriz normalizada tal como lo analiza Butler, 2008) como desde la teatralidad y estética del clown, hecha también ella de los restos, en donde el rostro y el cuerpo se vuelven fragmentados y experimentales:

La abyección de lo corporal en Batato, si bien tiene que ver con una experimentación con el límite de los géneros, se sustenta, a su vez, en la asunción del residuo, urbano e inorgánico, como una herencia que debe ser reincorporada. Así como sus puestas teatrales desde el punto de vista de su armado –improvisación, difuminación del texto dramático, escenografía

⁷⁸ Neologismo que Perlongher utiliza para imaginar los movimientos poéticos llegados del Caribe que atravesaban el estuario rioplatense (Garbatzky 2013: 37)

⁷⁹ Ver Cap. 1.

⁸⁰ Garbatzky aborda aquí la producción de una dimensión extra-territorial que se desplaza y configura entre los cruces transplatinos y el under paracultural

escasa, vestuario fabricado en base al cirujeo-, hacen uso de la pobreza (una cualidad, además, central de la poética clownesca: el ropaje remendado, demasiado grande o demasiado chico, etc.), el cuerpo subvierte cualquier valoración ligada a la preservación y prioriza lo arruinado, entroniza lo casero y lo residual (Garbatzky 2013: 72).

Como reminiscencia de aquella economía general de la que hablara Bataille (2007), el cuerpo de Batato parece derramar el exceso en el centro de las carencias existenciales y económicas, un gasto improductivo devenido en elemento sacrificial, ritual, un cuestionamiento biopolítico a los mandatos de la conservación y preservación.

Otro de los tópicos que Garbatzky aborda y considero relevante para esta serie de relevos que me permite llegar al objeto de mi análisis, se encuentra en el despliegue de la declamación y la voz como extrañamiento de la performatividad nacional:

El arte de la declamación, por un lado, colaboró a organizar, a través de las políticas de escolarización de fines del siglo XIX y comienzos del XX, una identidad y una lengua nacional, una normalización de los cuerpos y sus gestualidades, y, complementariamente, se vinculó con una estructura representativa y filial, en la cual la voz del declamador encarnaba valores lingüísticos, sociales e hispanoamericanos que diseñaban y reforzaban el ámbito de la tradición (Garbatzky 2013: 147).

Frente a esto, poetas como Marosa di Giorgio o Batato Barea articulaban una serie de voces alternas, espectrales o paródicas, tendientes a horadar la solemnidad y la hipocresía de las tertulias poéticas que portaban el disciplinamiento decoroso de los cuerpos nacionales.

La figura de Batato ha encontrado una serie de derivas, insospechadas en el momento de sus puestas en escenas, que lo ha convertido en un referente desde finales de los '80, del *under* porteño, territorialidad que se entrama con estas otras ficciones señaladas por Garbatzky entre los cruces transplatinos neobarrocos y los espacios paraculturales. La palabra *underground* aparece, según los testimonios relevados por la autora, como una etiqueta inventada por el periodismo para “nombrar” el movimiento subterráneo y soterrado en la Ciudad de Buenos Aires, y al que sus propios protagonistas prefieren reapropiarlo como *engrudo*, más que como *underground*⁸¹.

Guillermina Bevacqua (2010: 1) afirma que aunque el cuestionamiento de la heteronormatividad no constituyó su objetivo personal ni artístico, Batato se ha convertido en una figura mitológica y un referente para las artistas trans actuales

⁸¹ “Fernando [Noy] hablaba del engrudo más que del *under*... ¿Qué es el engrudo? Harina, sal, agua, un pegote, hecho con cosas elementales y baratas que pueden tomar infinidad de formas o ninguna...” (Lezcano citado por Garbatzky 2013: 42).

especialmente para aquellas que han trabajado en escribiendo y participando de la confección del periódico *El Teje*, la primera revista latinoamericana de temática trans editada por el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires entre el 2007 y el 2010. Dicho periódico reivindica, como un relevo de la experiencia travesti de Batato, una serie de expresiones artísticas que presentan una corporeidad desidentificada de un único modelo travesti (aquel que comprende únicamente las dos categorías pre-construidas de hombre y mujer), que aquel artista ya había interpelado profundamente. De esta manera y a poco tiempo de su muerte, llegamos a encontrarnos a comienzos de los '90 con las primeras experiencias políticas organizadas por un incipiente movimiento travesti y transexual que construirá nuevas posiciones frente al binarismo.

1-4. Los '90: activismos trans y el escenario social

*“En un mundo de gusanos capitalistas
Hace falta coraje para ser mariposa”
Lohana Berkins*

La década del noventa será testigo de la emergencia de las identidades trans en agrupaciones políticas, militantes, auto-organizadas, que operan una doble batalla en diversos frentes:

-- Hacia el “exterior” de una sociedad hostil que no sólo patologiza las identidades sino que moraliza la prostitución al tiempo que, con su exclusión de las instituciones educativas, de salud y del mercado laboral condena a los cuerpos trans al trabajo prostibular.

-- Y por otro lado, un frente de lucha hacia el “interior” de las organizaciones políticas de diversidad, gays y lesbianas, en donde encontrarán serias resistencias para la inclusión de sus demandas particulares y de su visibilidad dentro y fuera de estos colectivos⁸².

Al mismo tiempo que el surgimiento de las primeras agrupaciones, a lo largo de los '90 nos encontramos con el reconocimiento definitivo de una artista travesti en los escenarios de la revista porteña: esta será la carrera artística de Cris Miró, quien en 1995

⁸² En su “Itinerario político del travestismo” Lohana Berkins (2009) reseña: “De la mano de Carlos Jáuregui nace nuestra primera organización. Sin embargo, buena parte de las organizaciones gays y lesbianas de entonces sentían nuestra presencia como una invasión. Las lesbianas discutían nuestro “femenino” y nos alentaban a realinearnos con los gays, viéndonos como una de las tantas versiones de esta orientación sexual. Los gays oscilaban entre el maravillarse por el glamour travesti y el rechazo al mismo. Aquí se dio nuestra primera lucha por la visibilización” (146).

se consagraba como vedette y figura central de *Viva la Revista en el Maipo*. Trastoy y Zayas de Lima (2006) señalan el contexto de esta consagración que resulta particularmente interesante para comprender los imaginarios sociales reinantes y la utilización del travestismo en este caso. Históricamente la revista porteña se había negado a darle espacio a las vedettes travestis, ya que, como las autoras afirman “Incluir una travesti como primera figura *femenina* ¿no hubiera comprometido acaso la imagen que el espectador podía tener de la masculinidad del cómico?” (2006: 105), dado que, aunque presentada como objeto de deseo a la mirada masculina, y ensalzada por su belleza, la vedette tiende a ser siempre degradada, maltratada verbal y físicamente por el o los cómicos en escena durante las presentaciones.

El caso particular de Cris Miró se da en el hecho de que aquella era una revista que incluía como tema central a la clase política argentina y la realidad política que el país estaba viviendo. De esta manera, lo que se pretendía significar era el travestismo político reinante en dicha clase. El monólogo final a cargo de Edda Díaz no hacía otra cosa que redundar en esta noción: “ella dice que no sabe qué nombre tiene el pecado de ‘prometer y no cumplir, defraudar a su pueblo, castigar a ladrones de gallinas y perdonar criminales’, en realidad está hablando del ‘pecado’ de hacer pasar una cosa por otra, de malentendidos que algunos aprueban y otros silban en la platea del Maipo” (Trastoy y Zayas de Lima 2006: 103). En este sentido, los *strip-tease* parciales de Cris Miró y la seducción hacia los bailarines aparecía todo el tiempo relacionado al hecho de prometer y no cumplir, de ser una “falsedad”. Claramente, travestismo, es sinónimo de mentira, y la mentira es, en la voz del monólogo, un “pecado”⁸³.

Para desarticular estas significaciones es que los primeros movimientos comienzan a reivindicarse como travestis. La investigación antropológica de Josefina Fernández (2004) se constituye en un análisis razonado y extremadamente sensible a un tiempo, de las experiencias de las travestis en situación de prostitución y en el seno de sus organizaciones políticas. En su libro *Cuerpos desobedientes* historiza el proceso en donde el travestismo hace su entrada en el dominio público argentino en los '90, constituyéndose no sólo en un movimiento político que disputa el espacio social, el derecho a ser quienes desean y a estar en el espacio público sino también el modo en que dicho movimiento articula referencias teóricas plurales, produce debate político y tensiona las perspectivas

⁸³ Después de su muerte en 1999 fue Florencia de la V quien la reemplazó, y siguiendo el camino que Miró había abierto, se convirtió en la vedette y artista trans más reconocida en el medio.

feministas desde dentro. En esta línea la militante y pensadora Lohana Berkins (2009) reconstruye la historia del itinerario político del travestismo para narrar, en primera persona del plural, dichas experiencias y reflexiones.

Las primeras organizaciones travestis verán la luz en 1991, proceso relativamente reciente si se lo compara con los movimientos y publicaciones de gays y lesbianas que tienen alguna visibilidad ya a finales de los '60 y comienzo de los '70 en nuestro país⁸⁴. El primer grupo organizado se dará el nombre de ATA (Asociación de Travestis Argentinas). Poco tiempo después y por diferencias internas ATA se divide y de esta manera se constituyen otras dos agrupaciones: Organización de Travestis y Transexuales de la República Argentina (OTTRA) y Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT).

Más allá de estas diferencias, el nudo de la lucha política para todas las agrupaciones se encuentra de una manera o de otra ligada a la persecución y represión policial, expresión directa de las persecuciones y represiones jurídicas, eclesiásticas, y las exclusiones económicas y sociales que viven aquellxs que no se avienen a la moral burguesa y las “buenas costumbres”. Las herramientas con la que la policía ha operado dichas persecuciones durante décadas han sido los Edictos Policiales comprendidos en los Códigos de Faltas, existentes hasta 1998 en la Ciudad de Buenos Aires y hasta la actualidad incluso en algunas provincias argentinas. Desde el gobierno de facto de Aramburu, en donde se establece una nueva Ley Orgánica de la Policía Federal, esos edictos otorgaban poder a la policía para actuar como legisladores (ya que era la propia policía quien tenía la facultad de emitirlos), jueces y ejecutores a un tiempo frente a todo aquello que fuera considerado como faltas contravencionales, desorden de la moral y las buenas costumbres. Dentro de estas figuras eran incluidas la ebriedad, la vagancia y la mendicidad, “los que exhibieren en la vía pública con ropas del sexo contrario (Artículo 2º F) y “las personas de uno u otro sexo que públicamente incitaren o se ofrecieren al acto carnal” (Artículo 2º H). Bajo dichas categorías cualquier disidencia era pasible de ser contemplada por los edictos, y penada con multas y arrestos que variaban de 3 a 30 días. Esta es la razón por la que las agrupaciones travestis denuncian repetidas veces ser “la caja chica de la policía”.

⁸⁴ Modarelli y Rapisardi (2001) refieren a estas primeras visibilizaciones. En su investigación *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, Norma Mogrovejo (2000), señala la presencia mayoritaria de hombres homosexuales en las primeras agrupaciones políticas de desobediencias sexuales, y una inclusión más profunda de éstas de la mano del feminismo desde los '70 en adelante.

La organización política de las agrupaciones será un modo de hacer visibles los abusos de poder y las explotaciones económicas y sexuales que sufren por parte de las policías provinciales y nacionales, y fundamentalmente además será un modo también de levantar la voz por todas aquellas compañeras desaparecidas y asesinadas no sólo en dictadura sino también en democracia, muertas por el sida, la condena social, económica y policial.

Resulta significativo observar el proceso analizado por Fernández que consiste en la asunción de espacios de militancia y empoderamiento al tiempo que esos espacios cumplen con una función de auto-reconocimiento, reflexión y construcción de nuevas categorías para pensarse colectivamente. Esta experiencia de una práctica de pensamiento materializada en los cuerpos, y que materializa otras formas de pensar, ser, tener un cuerpo, resulta un antecedente fundamental para comprender las prácticas artísticas trans actuales que se encabalgan en dicho gesto:

A través de las organizaciones, las travestis consiguen la aceptación de un cuerpo que subvierte el orden natural y genera problemas. En este caso, refiere una de ellas, la participación en espacios colectivos le permitió deshacerse de un discurso para el que su cuerpo es un cuerpo “despreciable”: “Lo más bello que me pasó en mi vida fue gracias a ALITT, fue el día que hice la paz con mi cuerpo. Cuando me miré al espejo y dije: L. tiene tetas, tiene pija, es gordita, esto es y se van al carajo”. (Fernández 2004: 119).

Cuerpos que pueden comenzar a escuchar y encarnar una pluralidad de experiencias travestis y trans más allá de los estereotipos identitarios y corporales impuestos socialmente y autoconstruidos colectivamente. Por citar otro ejemplo, respecto de la organización de la VIII Marcha del Orgullo GLTTYB (gay, lesbica, travesti, transexual y bisexual)⁸⁵, las travestis reclaman un volante que no reproduzca imágenes estigmatizantes: “Por favor este año que no se repita lo de antes: la parejita gay toda amorosa y las tortas todas románticas mirando la luna y allá a lo lejos, una trava sola, toda así, divina con culo y tetas. Siempre las travestis aparecemos así, como si estuviéramos siempre solas y siempre en pose de diosas (Citado por Fernández 2004: 130)”. En estos reclamos es posible observar una transformación en las imágenes estereotipadas que las travestis tenían de sí mismas. El lugar hiper-femenino ya no aparece necesariamente como ideal a alcanzar e

⁸⁵ Así aparece en el año 1999 nombrada la Marcha y abordada por Fernández en su trabajo de campo. Actualmente, para muchos colectivos de desobediencias sexuales y genéricas la denominación del “movimiento” o el “colectivo” a través de siglas que representan las distintas identidades es un problema largamente debatido fundamentalmente porque las siglas aparecen como suma de identidades, como catalogaciones. En la actualidad la denominación es Marcha del Orgullo LGBTIQ (Lésbico, gay, bisexual, travesti, transexual, transgénero, intersex y queer).

incluso como estigma e imposición cultural. Ellas no dudan en situar el comienzo de estas transformaciones en la experiencia organizativa y política que las reúne.

Fernández se apropia conscientemente de estos procesos de pensamiento y divide su investigación necesariamente en dos partes: todo aquello que los discursos político-sociales y científicos han dicho de las travestis y personas transexuales, y aquello que desde los '90 en adelante ellas dicen de sí mismas. De esta manera no sólo la antropóloga se enuncia, sino que las voces de las travestis se alzan a través de su libro en una conversación polifónica.

En la organización de la Marcha que Fernández releva se señalan dos cosas fundamentales para la comprensión de una construcción política singular en el pensamiento trans local: por un lado la relación tensa y problemática que los movimientos travestis transexuales establecen con la idea de “luchar por los derechos” (cosa que pareciera *el* horizonte privilegiado a alcanzar para muchxs integrantes de los demás colectivos socio-sexuales). Por otro lado una marcada reflexión en torno a las condiciones de clase y de raza que se entraman y articulan a la hora de luchar por la visibilidad y el acceso a derechos, a una vida digna, a un campo laboral, a una participación institucional. Estas dimensiones volverán a aparecer en las construcciones performáticas y artísticas que analizo en los capítulos siguientes.

Lohana Berkins (2009: 146) refiere a las performances y bailes travestis desde las primeras Marchas del Orgullo como una estrategia de resistencia a la invisibilización social pero también a aquella que, como señalara antes, sufrían al interior del movimiento gay lésbico. La participación travesti crecía numéricamente año a año pero sin embargo el lugar que ocupaban en las organizaciones y en la participación de la marcha siempre era relegado. De esta manera el colectivo trans acentuaba estratégicamente su presencia utilizando el baile y los vestuarios coloridos y despampanantes, para combatir la doble invisibilización, en el campo social y al interior del colectivo de diversidad. Queda claro entonces que para los colectivos trans las prácticas performáticas devienen en elementos de articulación y exploración política. Refiero dos experiencias que me parecen antecedentes fundamentales.

Berkins señala la realización de una obra de teatro “Una noche en la comisaría” que presentan en el Primer Encuentro Nacional Gay, Lésbico, Travesti, Transexual y Bisexual en 1996, organizado en Rosario por el Colectivo Arco Iris.

Como el nombre lo dice, el eje de la obra era mostrar los atropellos y maltratos que pasábamos cinco travestis en una comisaría, y simultáneamente, mostrar nuestros sueños y deseos... Por un lado es la primera vez que nuestra realidad es vista por otros/as que no son la policía ni nosotras. Por otro lado, es la primera vez que nosotras expresamos nuestros sueños y deseos, es decir, empezamos a decir cómo nos vemos y cómo somos... Nos instalamos allí fundamentalmente como víctimas, porque la autovictimización fue la estrategia que usamos para ser aceptadas. Varios años deberán pasar para autopercebirnos como personas con derechos o con una identidad propia, ni masculina ni femenina. Estos temas nos llegan a través del feminismo (Berkins 2009: 147).

Otro relato se encuentra en el libro de Josefina Fernández (2004), donde señala las denuncias que el colectivo travesti realiza en 1997 en función de un reglamento impulsado por la Asociación Amigos de Avenida de Mayo, organizadora de las fiestas de carnaval en dicha calle, que prohibía el desfile de travestis por resultar ofensivas a “la moral y las buenas costumbres”. A lo largo de todo ese año se realizan reclamos e intervenciones por parte de las agrupaciones travestis que aumentan no sólo la presencia mediática sino el tono de los reclamos y las demandas, hasta llegar a denunciar la muerte sin esclarecer de 64 travestis en manos de la violencia policial por acción u omisión. El modo de encarnar esta denuncia y volverla visible consistió en la acción de encadenarse al edificio de Tribunales colocando allí también muñecos de trapo para simbolizar a algunas de sus compañeras travestis muertas y desaparecidas en los últimos años.

En sus reclamos de respeto y participación democrática para todos/as, las travestis se presentan como violadas en sus derechos humanos más elementales y como colectivo al que aún no le ha llegado la democracia. Mediante carteles y pancartas en donde se lee “mírennos porque esta noche vamos a estar desaparecidas” las travestis comprometen a las transeúntes (...) En ocasión de ser recibidas por primera vez por la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, las travestis recurren al uso de vestidos negros, como expresión del duelo por las compañeras muertas. Los motivos que las dirigentes travestis atribuyen a la violencia policial es su misma identidad, avasallada por “no ser hombres ni mujeres, sino travestis” (Fernández 2004: 147).

Así sus participaciones devienen en estrategias e intervenciones artístico-políticas, en pos de la construcción de nuevos espacios de lucha y reconocimiento. Cuando el arte es la vida, y la vida es *esta*, la performance deviene en un modo lúdico de intervención social y política. Si el travestismo expresa los modos performáticos de hacerse un cuerpo, una subjetividad y una familia en los intersticios de lo natural (de lo policial, dirá Rancière (1996)), los propios modos de negociación política no son vividos de manera diferente: no

se opone el artificio del travestismo a la realidad del travestismo, sino que esta realidad es producida en el juego de artificios.

Los muñecos de trapo encadenados se montan como resonancias del Siluetazo que da forma a la presencia/ausencia de lxs desaparecidxs de la dictadura, pero esta vez, en democracia. La performance del luto emerge como realización pública de un duelo silenciado, y doblemente acallado dado que las asesinadas y desaparecidas solamente son reconocidas por el Estado como los muertos que portan un nombre, el masculino, que no les pertenece, haciendo desaparecer, otra vez, su nombre femenino que nadie, salvo otras travestis, llorará.

Me interesa reinscribir estas acciones en la discusión sobre la dimensión artística del Siluetazo⁸⁶ analizada por Longoni y Bruzzone (2008) cuando consideran la acción de un colectivo en los bordes mismos en donde las esferas del arte y la vida (esferas constituidas como separadas en la Modernidad estética) se des-conocen y extrañan, dado que el análisis que lxs autorxs articulan resulta sumamente útil para comprender también las performances travestis, a pesar de no constituirse como fenómeno masivo ni por fuera del colectivo trans. En primera instancia tanto en el Siluetazo como en lo que podemos llamar el “duelo de las encadenadas” no es atribuible la “intencionalidad” artística a la acción performática. Quienes realizan y sostienen el acontecimiento no están conceptualizando o considerando “arte” a aquello que están haciendo. Respecto del Siluetazo, Longoni y Bruzzone citan la declaración de León Ferrari: “No es que nos juntábamos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. *No importaba si era o no era arte*.” (2008: 42-43)

A partir de allí, Longoni y Bruzzone señalan el modo en que estas discusiones, por ejemplo el hecho de que la expresión de un acontecimiento político pueda ser considerado o no como arte, reintroduce y actualiza las utopías vanguardistas de reunir e integrar el

⁸⁶ Acción artístico-política colectiva que alcanza dimensiones inusitadas cuando tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) convocan, durante la III Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, a trazar las siluetas de los detenidos-desaparecidos por la Dictadura Militar como un modo de volver presente la ausencia de esos cuerpos. “El Siluetazo –como se conoce esa y las dos jornadas semejantes que le siguieron, en diciembre de 1983 y marzo de 1984– señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, pusieron el cuerpo para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante” (Longoni y Bruzzone 2008: 8).

arte con la praxis vital. “No se trata de estetizar la praxis política ni de introducir un tema o intención políticos en el arte. El Siluetazo pone en cuestión la condición moderna del arte al socializar la producción, al buscar una inserción distinta a los restringidos circuitos artísticos, al replantearse sus alcances en “el intento de recomponer una *territorialidad social*” (Longoni y Bruzzone 2008: 43).

Respecto de la socialización de la producción en la experiencia de las encadenadas nos encontramos con un colectivo que se ve forzado, en su reclamo y en su duelo, a volver a hacer el cuerpo travesti, esta vez fabricado con trapos. Resulta significativo dado que los relatos de muchas travestis acerca de los modos en que se hacen sus cuerpos, cuando no pueden acceder económicamente a cirugías para implantes de siliconas, refieren a las peligrosas prácticas de inyección de aceite de avión para la fabricación de unas “siliconas” que, con suerte, se encapsulan y no se desparraman dentro del cuerpo. Estas intervenciones se realizan muchas veces en las casas de las propias travestis asistidas por otras. Los estragos que esto provoca en la salud llevan a muchas a una muerte segura y temprana. Aquí aparece el gesto repetido de hacerle un cuerpo a una compañera muerta y desaparecida, esta vez en un gesto colectivo que pretende salvarlas del olvido.

Longoni y Bruzzone señalan también:

La recuperación para el arte de una “dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado”, reponiéndole a la imagen su carga aurática y su valor taumatúrgico y prodigioso. Si esto fuera así, si el Siluetazo reactivara la dimensión ritual atribuida a la imagen (que se remonta muy atrás, a las pinturas rupestres y los íconos religiosos), ¿es lícito inscribir al Siluetazo dentro de la esfera autónoma que la Modernidad llama “arte”? (2008: 40-41).

La dimensión ritual se presentifica de manera brutal cuando estas acciones se convierten en modos de velar y activar un duelo público por la muerte de lxs desaparecidxs. La tramitación de la muerte a través de rituales cumple una función social y cultural fundamental que no puede ser eludida. La práctica artística realiza aquí mucho más que la representación de los cuerpos o los conflictos, sino la asunción de una tarea pública fundamental para que la muerte no se convierta en un fantasma de lo reprimido. Lo que estas travestis interpelan es acerca de los cuerpos y las vidas que valen la pena llorar social e íntimamente⁸⁷. De esta manera, sin pretender hacer arte, pueden inscribirse

⁸⁷ En *Vida Precaria*, Judith Butler (2009) analiza el problema del duelo y la violencia, y los sistemas de exclusión por los cuales ciertas vidas pueden ser consideradas como valiosas de llorarse y otras quedan relegadas al silencio.

en cierta genealogía de prácticas artísticas resistentes y problematizadoras que cuestionan aquello que Bürger (2010) señalaba como la carencia de función social del arte moderno.

1-5. El 2001 como acontecimiento

Un acontecimiento es aquello que desata lo que tiene una situación de intempestiva. Es la suspensión de una historia lineal, de un saber, de una certeza, en pos de una apertura, de un radical desconocimiento. Es la transformación de la incertidumbre en experiencia de creación. No es necesariamente alegre, sino la posibilidad de extraer de la situación la potencia de una alegre rebeldía⁸⁸.

Para una parte significativa de la sociedad argentina el 2001 encarnó la posibilidad de creación frente a tanta impotencia generada desde los centros del poder económico y político: prácticas ex-céntricas de autogestión y producción que se constituían no tanto “en oposición a” sino “por fuera de” las lógicas hegemónicas mercantiles, partidarias, verticalistas, capitalísticas. Así, los rasgos de un acontecimiento adquieren la cualidad de una revuelta.

Los efectos de una revuelta no pueden medirse en los términos de éxitos o fracasos, en los que se han medido históricamente las “revoluciones”, dado que esta lectura sigue siendo heredera de una lógica histórica progresiva, teleológica, dialéctica⁸⁹. Los efectos de la revuelta son muchas veces invisibles, imperceptibles, producen transformaciones moleculares, alteran los cursos de las subjetividades y de las instituciones de modos que no llegamos a comprender inmediatamente. Si las revueltas mundiales del '68 y '69, o el alzamiento zapatista de 1994 fueran pensados en términos de éxitos o fracasos revolucionarios seríamos todavía incapaces de ver qué transformaciones subterráneas produjeron en los cuerpos y las relaciones desde aquel momento hasta hoy, qué nuevos universos existenciales produjeron y permitieron pensar. Lo mismo ocurre con el 2001.

Podemos llamar acontecimiento a aquello a partir de lo cual, intuimos, sabemos, que nuestras vidas no volverán a ser iguales. Tal vez en este sentido no haya tantos

⁸⁸ A la hora de pensar el problema del acontecimiento la referencia a Deleuze y Guattari es obligada dado que toda su obra conjunta y por separado se constituye en un esfuerzo por sostener la producción de una filosofía, una clínica y una política del acontecimiento. Más allá de ellos también refiero aquí a Lazaratto (2006), Lewkowicz (2008), Colectivo Situaciones (2009), Berardi (2007) y todo el fructífero pensamiento del movimiento zapatista: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>.

⁸⁹ En esta clave es que tanto Foucault como Deleuze y Guattari leen mayo del '68: la revuelta introduce fisuras en los sentidos, y produce una transformación incorporal de los modos de vida. Sobre estas discusiones en los filósofos nombrados puede consultarse un estado de la cuestión en Berardi (2013: 99).

grandes acontecimientos en las vidas singulares y colectivas, y la filosofía del acontecimiento se vuelve así un lente con el cual volver a mirar aquello que nos ha transformado. Estrictamente hablando no podríamos distinguir entonces entre un acontecimiento que sería del orden de lo político, otro de lo estético, uno de la vida personal otro de la vida pública dado que el acontecimiento es lo que justamente trastoca y disloca esas separaciones y sus relaciones correspondientes, relanza una certidumbre hacia el umbral de su extrañamiento. Esto aparece en uno de los relatos más arriba citados, en donde la participación política (de Lohana Berkins en ALITT) redefine una relación ya no privada, sino íntima y colectiva a un tiempo, con el propio cuerpo. Un acontecimiento opera por desclasificación, disrupción; no es un tiempo que se habita sino uno que se atraviesa, y se presenta de manera excepcional en la vida singular y social, reconfigurando esos mismos términos.

El 2001 fue para muchxs nuestro acontecimiento. Lo fue para los movimientos de desobediencia civil, sexual y genérica. Lohana Berkins se pregunta:

¿Qué significó para las travestis la noche del 19 y 20 de diciembre? (...) Al lado de nuestros vecinos y vecinas, fue nuestro primer asombro el no escuchar aquellos acostumbrados insultos con que muchos nos identificaban: negritas, viciosas, sidosas. Fue una sorpresa advertir que por una vez las exageradas siliconas, los pudorosos genitales, las indecorosas pinturas y corpiños se desvanecían tras la protesta social, se ocultaban en ella. Curiosamente, o no tan curiosamente, cuando no nos miraban fue cuando mejor miradas nos sentimos. Allí éramos una vecina más (...). Con valor y decisión salimos a defender una democracia de la que poca parte nos toca... Llevamos a la calle lo que en realidad es nuestra lucha diaria: contra los estados que sólo nos sitian compulsivamente en la binariedad varón/mujer” (2009: 150-152).

De esta manera y en pocos meses el paisaje social argentino se pobló de asambleas barriales, fábricas recuperadas, proyectos autogestivos, clubes y asociaciones de trueque e intercambio. El tejido social se expuso más allá de los reclamos por los ahorros. Los proyectos productivos autogestionados mostraron la necesidad y la posibilidad de pensar nuevos modos de producción y distribución. En este contexto el arte devino es territorios de exploración política y participación ciudadana, y en toda una dimensión de tramitación de las problemáticas colectivas. También la gestión y los espacios de circulación artísticos debieron ser reinventados, apropiados y expandidos. Así nace por ejemplo en 2002 la casita Giribone, un espacio que será el origen de las performances de Susy Shock.

Desde ese momento la trama de las prácticas artísticas trans comenzará un proceso de apertura y expansión que llevará a nuevos empoderamientos, otras relaciones con la

institucionalidad y formas singulares de enunciación. Una diversificación de los discursos, las presencias y las visibilidades.

En esta deriva adquiere también presencia insoslayable un actor institucional fundamental para la comunidad travesti-trans de la ciudad: el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), dependiente de la Universidad de Buenos Aires, inaugurado en 1984. Ya desde aquel momento de retorno democrático se había convertido en un lugar de creación, resistencias y producción de desobediencias artísticas y culturales por donde ha circulado y proliferado parte del “engrudo” porteño. Sin ir más lejos, muchas de las presentaciones del Clú del Claun y las performances poéticas del clown travesti Batato. Estos procesos se encuentran relevados en las investigaciones en curso de Guillermina Bevacqua (2011; 2013) sobre la construcción de identidades travestis en las propuestas teatrales del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Pero fue después del 2001 que el CCRR generó, entre otras, el Área de Tecnologías de Género, y a través de ese espacio permitió introducir institucionalmente una serie de problemáticas y reflexiones en torno a los feminismos, las teorías queer, las resistencias culturales y las prácticas performáticas. Desde allí en el 2007 verá la luz *El Teje*, primer periódico travesti latinoamericano, en conjunción con la asociación “Futuro transgenérico”, cuya coordinadora, la activista Marlene Wayar, resultó directora de la revista. Hasta ahora, *El Teje* cuenta con seis números publicados entre noviembre del 2007 y octubre del 2010⁹⁰, y en palabras de Bevacqua (2011) dicho proyecto se configuró como un espacio de conocimiento y reflexión sobre las problemáticas sociales y políticas a las se enfrentan las personas trans. Según la autora, Marlene Wayar no duda en caracterizar el perfil de la propuesta como cultural/artística, con una clara intención de producir a través de la comunicación y el arte un espacio para dar su lucha por la libertad de género.

Retomando algunas de las reflexiones realizadas acerca de la expresión “trans” en la introducción de mi trabajo me interesa señalar la construcción histórica de dicha categoría que encontramos en las últimas décadas, desde el 2001 en adelante, en los discursos y prácticas de activistas y pensadorxs que comienzan a problematizarla, definirla, utilizarla y discutirla. Considero que este movimiento responde a una serie de cuestiones fundamentales.

⁹⁰ Todos los números se encuentran online en el sitio del CCRR (última consulta realizada el 30-03-2015): http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/index_revistas.php

La noción *trans* parece abordar en sí misma una heterogeneidad de experiencias que pretenden mantenerse como tales, y no, nuevamente, clasificarse, como ha ocurrido por ejemplo durante muchos años respecto de las distinciones entre travestis y transexuales⁹¹. Por esta razón, como señalara antes, para Marlene Wayar puede ser un “paraguas conceptual donde quepan figuras similares pero no iguales (...) y que permitan sostener la tensión “identidad /des-identidad” (2009: 3). Las formas de vivir la sexualidad y los géneros tienden progresivamente a desclasificarse, a perder los límites rígidos de las categorías que las marcan y a pensarse como subjetividades nómades y en situación. Para esto pareciera que lo *trans* se convierte en vector de estos movimientos abiertos, y en reunión de muchxs que se mantiene como tal⁹².

La expresión “trans”, por otro lado, se presenta también como vector de fuerzas que se han encontrado históricamente innominadas: el silenciamiento y la invisibilización que durante mucho tiempo ha cubierto las identidades de los hombres trans y personas intersex, acerca de lxs cuales no podemos relevar su presencia activa en las historias narradas con las categorías del travestismo, las transexualidades femeninas, y el travestismo cuestionador, hecho que no significa que no hayan existido, sino más bien que los discursos que construyen las historias hasta aquí no han sido capaces de preguntar por ellxs, a ellxs, o no han permitido que ellxs mismxs se conviertan en agentes de estas historias. Mientras en las últimas décadas asistimos a la visibilización de identidades travestis no parece que haya pasado lo mismo con las subjetividades de hombres trans y personas intersex, al menos hasta la presencia del pensador y activista trans e intersex

⁹¹ Como señala Josefina Fernández, desde mediados de siglo XX ha prevalecido una distinción y definición dada por Harry Benjamin, que “establece una diferencia sorprendentemente actual entre travestismo y transexualismo: en el travestismo los órganos sexuales son fuente de placer; en el transexualismo son fuente de disgusto” (2004: 32). Esto hace que el travestismo pueda ser pensado por muchxs como un “tercer sexo”, mientras la experiencia transexual demande la necesidad de una operación de reasignación genital para poder entrar en uno de los términos del binomio varón/mujer. En su análisis, Fernández expone los límites de estas dos posturas a la hora de generalizar la experiencia trans.

Es extenso el recorrido que las militancias trans han tenido que dar para despatologizar la experiencia y el deseo transexual después de haber sido considerado por tanto tiempo como un “desorden”, un “trastorno”, y haber sido reinscripto una y otra vez, incluso hasta la actualidad, en los manuales internacionales de psiquiatría como el DSM (Manual de Diagnóstico y Estadística de los Trastornos Mentales) La ley de Identidad de Género argentina es en este sentido claramente despatologizante, dado que no exige el criterio científico-médico-psiquiátrico que medie la relación entre lxs sujetxs y su relación con el propio cuerpo y la identidad.

⁹² Esta es la definición que Paolo Virno (2003) da del concepto de multitud, retomando las nociones de Spinoza: reunión de los muchxs que no pretenden unificación, que se mantienen como tales, como muchxs, heterogeneidad a la que se le opone la noción de “pueblo”, en tanto proceso de homogeneización de las diferencias, o sea, producción de identidad.

Mauro Cabral, quien se convertirá en una voz fundamental para las desobediencias sexuales y genéricas en nuestra región. Esto no significa que la expresión “trans” se haya convertido en un genérico aceptado por todxs, dado que introduce tantas tensiones como diferencias, modos de apropiación y contestación.

Pero al menos, desde finales de los '90 en adelante, nos encontramos con una apertura en cuanto a los términos utilizados en las discusiones y conceptualizaciones, problematizaciones en torno a las categorías con las que los cuerpos y los géneros son asignados, clasificados y normalizados, y, por distintas vías, nos encontramos también con las primeras voces travestis, trans e intersex que gestionan y encuentran espacios para enunciarse públicamente y no sólo en donde ser enunciadxs por otrxs.

1-6. Ampliando el mapa sudamericano de referencias

Hasta aquí hemos recorrido una genealogía posible de prácticas que se han desarrollado mayormente en las hendidias de la institucionalidad, en los bordes de las clasificaciones, y de manera clandestina muchas veces. Cuando estas subjetividades han emergido como campo de disputas políticas y sociales, los conflictos y las resistencias no han sido menores. Las prácticas artísticas trans actuales encuentran puntos de contacto y de relevo con estas historias pero también en un mapa ampliado en donde emergen puntos de resistencia y creación sudamericanos, que pretendo reponer brevemente.

Hasta aquí la genealogía construida parte de los análisis que otras investigaciones han realizado sobre el tema. Desde aquí, y en particular desde el apartado siguiente (segunda parte del capítulo), realizo el relevamiento y análisis en forma directa sin recurrir de manera prioritaria a otras investigaciones.

Uno de los antecedentes fundamentales para las prácticas que analizo en los capítulos siguientes se encuentra en la figura del artista chileno Pedro Lemebel, en su escritura marica (2008; 2010), sus crónicas del sidario desde los años '80 (2009) y en la realización de sus performances junto a Francisco Casas como el colectivo artístico Yeguas del Apocalipsis⁹³⁹⁴. Estxs performers encarnaron en Chile, entre 1987 y 1997, tanto un campo político opositor a la dictadura en sus últimos años como un territorio artístico-cultural no oficial. En la biografía de su sitio web puede leerse:

⁹³ Puede consultarse el sitio web: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

⁹⁴ Sus desestabilizaciones se encuentran ampliamente exploradas por Fernanda Carvajal (2012; 2014). También Carvajal, F; Longoni, A. Et. Al (2012). Ya antes Nelly Richard (1993; 1998) había retomado y reflexionado sobre sus performances.

Tomando como principal eje el trabajo con el cuerpo, el colectivo experimentó con diferentes recursos estéticos: instalación, escenificación, fotografía, video e intervenciones. Algunos de estos rasgos de la obra como el énfasis en el cuerpo como soporte de expresión, el carácter de acontecimiento de sus intervenciones y el desplazamiento de sus acciones hacia el espacio extra-institucional del arte, permiten leer su trabajo desde las claves conceptuales que ofrece la categoría de “performance”. Sin embargo resulta importante señalar que según el testimonio de los propios artistas y tal como se puede confirmar en los documentos de la época, en el momento en que realizan sus intervenciones, Lemebel y Casas no tenían como referencia el arte del performance ni utilizaron esa categoría para definir su propio trabajo (...). Propusieron una postura disidente frente a las fórmulas orgánicas de la “militancia homosexual”, centrada en la demanda de derechos y reconocimiento, promoviendo un discurso que apelaba a un cruce entre política de izquierdas y políticas del deseo, entre la denuncia de la violencia dictatorial y la crisis del VIH-sida⁹⁵.

Entre sus acciones más renombradas se cuentan *La conquista de América* (1989) donde lxs artistas intervienen en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos. Allí, el 12 de octubre, bailan una cueca descalzxs sobre un mapa de Sudamérica cubierto con botellas rotas de Coca-Cola. La “cueca sola” que bailan hace referencia a las mujeres, madres, esposas e hijas que denuncian la desaparición forzada de personas durante las dictaduras sudamericanas, “trazando un paralelo entre el proceso colonial de la Conquista y el soporte que el imperialismo norteamericano habría brindado a los gobiernos militares latinoamericanos”⁹⁶. En esta y en muchas obras lxs artistas prestan sus cuerpos travestidos, sus posicionamientos feministas y críticos para oponer resistencia a la lógica hegemónica androcéntrica, heteronormativa y capitalista, evidenciándolas como una y la misma. Así, Lemebel se volverá referencial para las artistas actuales.

También en Chile en los últimos años hizo su aparición Hija de Perra, una performer trans, actriz, modelo, diseñadora que se convirtió en un ícono de las disidencias sexuales en su país y en Sudamérica. A pesar de su muerte en 2014 a los 34 años dejó una prolífica producción de videos, fotografías, films, entrevistas y performance que intervenían tanto los espacios artísticos de Santiago y otras ciudades de Chile como los espacios académico-institucionales. “Yo soy algo que se escapa del binarismo de género... Dado que pensar es gratis podemos hacerlo todxs, y así ir soltando los globos que alguna vez nos hicieron agarrar con tanta fuerza”, declaraba en una entrevista publicada en youtube en 2013⁹⁷. Además de protagonizar la película *Empaná de pino* (2008), dirigida por Érwín Oyarce, una

⁹⁵ <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>

⁹⁶ <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI>

pieza original del cine bizarro de terror chileno, realizaba habitualmente lo que llamaba sus performances bizarras, sostenía un proyecto musical llamado *Indecencia transgénica*, hacía ponencias en las universidades y era, lo que llamaba “instructora de clases venéreas”, dado que sostenía discursos paródico-críticos respecto de los mandatos corporales del cuidado, la salud, la medicalización de la sexualidad y sus biopolíticas actuales de control. “¡La vanguardia ya fue! Terminaron en museos, en instituciones... ahora las cosas se dan de forma diferente... Yo jamás me imaginé que a los departamentos de estudios de género de las universidades les iban a importar mis discursos. Es muy divertido hablar con un lenguaje no academicista y poder romper con las normas académicas en esos espacios”, declaraba en la entrevista ya señalada.

Otro antecedente fundamental para pensar el mapa ampliado de las prácticas artísticas trans actuales es el del filósofo, artista y escritor travesti Giuseppe Campuzano con su proyecto Museo Travesti del Perú que sostuvo desde el 2004 hasta su fallecimiento en el 2013. Allí recopila, clasifica, etiqueta, expone imágenes, objetos, fetiches, elementos, artefactos que son o han sido parte tanto de la compleja vida sexual y cultural del Perú como de su propia vida y de las vidas de otras travestis, re-auratizando aquello que ha quedado como resto pero que Campuzano reintroduce en un circuito de usos y apropiaciones, en este caso artísticas. El Museo no dejó de crecer y transformarse, incorporando elementos, obras e intervenciones, instalaciones e imágenes que van desde las culturas andinas originarias a la época colonial, de la imaginería cristiana a la vida urbana de Lima y otras ciudades en los últimos años, haciendo un fuerte hincapié en nuevas lecturas de lo que la antropología ha elaborado como travestismo ritual pero heterosexualizándolo y mitificándolo. En este caso el artista interviene las imágenes clásicas, cristianas y coloniales también con periódicos y noticias sobre las situaciones actuales de travestis asesinadas y discriminadas. Con este proyecto conceptual móvil y portátil ha recorrido el Palais des Congrès de Montreal, el Museu de Arte Contemporânea en San Pablo, el MAC en Santiago de Chile, el Museo Reina Sofía en Madrid, el MAC Barcelona y otras ciudades como Río, Bogotá, Sussex y México.

De esta manera Campuzano intervino sobre las prácticas y discursos de constitución de las instituciones artísticas e históricas, los modos de gestión de los archivos museísticos, las estrategias de construcción de las colecciones:

Se pone en juego la disyuntiva entre travesti subversiva (el no acceso a ciertos espacios como discotecas, galerías de arte), y *drag queen* domesticada (la invitación a animar tales espacios)... Con el Museo Travesti propongo

trascender tales disyuntivas binarias (salvaje-civilizada, centro-margen, hombre-mujer) en el acto de entrar al museo, travestida de museo, para travestir al museo, como caballo de Troya, máscara indígena o retrovirus, aquellos actos travestis de siempre como performatividad y discurso (Campuzano 2009: en línea).

Una de sus famosas foto-performances que integran el Museo se titula *Aparición* (2007), en donde Campuzano “aparece” vestida con un elaboradísimo traje de la Virgen María caminando sobre las rocas frente al mar. Sobre esta fotografía y otras similares el artista afirma que buscó explorar con ellas una relación confesional y devota que existe entre la Virgen María y las travestis peruanas, y, a partir de ésta:

Una relación conceptual entre la Virgen y lo travesti que trasciende los tópicos católicos de unicidad, apariciones e idolatrías como mestizajes culturales, y la pobreza: la Virgen como el travesti por excelencia con su ajuar magnífico y sus apariciones performativas. No soy el primero que se traviste de Virgen: ya durante el Medioevo se hizo en el teatro. Pero es en 2007, en el contexto de la publicación del libro *travesti*, que decido cambiar la imagen de puta por la de virgen, como metáfora de un travestismo como ritualidad y mestizaje. De la composición triangulada, sacra y estable del Renacimiento a traslapar cuerpos y culturas que la desestabilicen” (Campuzano 2009: en línea).

Allí mismo fija incluso sus posiciones políticas y conceptuales que transforman su trabajo en un antecedente reflexivo de las prácticas que me interesa analizar como post-identitarias y descoloniales:

Pretendo argumentar lo travesti no a nivel del sujeto sino de un discurso que parte de la autorreferencia, la identidad como fenómeno relacional y por tanto inestable, desde un cuerpo-territorio colonizado, mestizo y agente. “¿Por qué no abandonar la sigla LGBT y aceptar que todos somos trans?” oí alguna vez decir al filósofo y activista intersex Mauro Cabral. Esta reflexión me ayuda a explicar mi planteamiento de lo travesti no como la pesquisa o producción de otra identidad para la larga lista existente, sino en una postidentidad transformadora de los cortes limpios raciales, y racistas, en superposiciones étnicas. Desde los estudios feministas y poscoloniales donde sujeto subalterno no implica una contradicción flagrante” (En entrevista con La Fountain-Stokes 2009).

Como analizo en los capítulos siguientes, muchas de estas nociones, como posidentidad, travestismo ritual e incluso encarnación de la virgen, aparecerán reactualizadas en las presentaciones y foto-performance de Susy Shock, quien se apodera también en sus trabajos de los imaginarios andinos y de algunos símbolos cristianos para producir con ellos nuevas hibridaciones transgenéricas, críticas y descoloniales.

2. Escenarios activistas: el arte como inclusión y representación

En esta segunda parte del capítulo introduzco y analizo una serie de prácticas artísticas trans que desde el año 2010 en la Ciudad de Buenos Aires han propuesto la creación escénica y artística como política activista. Me refiero específicamente a la creación de la Cooperativa de Trabajo Artístico llamada Ar-TV Trans-Acción, y también a la aparición de los llamados “Des-Trav-Arte”, festivales de visibilidad travesti-transexual impulsados entre otros por Mosquito Sancineto. Ambos proyectos se enarbolan en un activismo explícito de la inclusión y la diversidad. De estas experiencias me ocuparé en la siguiente parte del capítulo, con el fin de analizar en profundidad estas prácticas en el marco de la primera distinción realizada: entre activismos y deconstrucciones.

2-1. Cooperativa Ar/TV Trans-Acción

La historia del proyecto surge del deseo de un grupo de actrices travestis y trans que en el 2010 deciden cooperativizarse, luego de haber presentado en repetidas ocasiones la obra de teatro que las volvería conocidas en el circuito artístico de la diversidad, *Hotel Golondrina*. Esta obra fue escrita por Daniela Ruiz y cuenta algunas de las historias reales vividas por las chicas en situación de prostitución que se desenvuelven dentro de un hotel travesti de la zona de Palermo, llamado en realidad Hotel Gondolin⁹⁸. Ellas resignifican este nombre para dar cuenta de la experiencia migratoria y de desplazamientos que las chicas viven al buscar ingresos económicos, que en gran medida las trae a la Ciudad de Buenos Aires. Esta es una obra teatral de corte realista con ciertos elementos picarescos que introducen el humor a la vez que pretende mostrar el drama de la vida de travestis en situación de prostitución. Resulta interesante la pretensión histórica que sostienen al narrar el contexto de los años '90, dado que la palabra “trans” no aparece mencionada en el texto dramático. Para nombrarse entre ellas, los personajes recurren y hablan de la travesti, la loca, y cuando la pretensión es ridiculizar o insultar a alguna se refieren a “el

⁹⁸ La historia del Hotel es parte de la gesta política trans desde los '90. Había sido desde 1987 un lugar de albergue para muchas de las chicas travestis llegadas de las distintas provincias argentinas y también para chicas extranjeras. Desde 1998 las chicas ejercen una resistencia pacífica a la explotación de los alquileres de las habitaciones, y terminan haciéndose cargo de las deudas impositivas y de servicios del hotel. Hacia el 2000, cuando fallece su propietario, de manera autogestionada ellas lo toman y lo convierten en un proyecto de vivienda. A partir del 2003 se constituye como Asociación Civil Gondolín. La historia sobre este espacio se encuentra en: http://a.c.gondolin.tripod.com/historial_exhotel_gondolin.html y <https://vimeo.com/106738465>.

loco ese”, “el puto”, “el maricón”⁹⁹. En general las burlas recaen sobre alguna que no es considerada por sus compañeras como lo suficientemente femenina. De esta manera también visibilizan cómo, al interior del colectivo trans, muchas veces se sostienen reafirmaciones de la norma binaria de los géneros y se reproducen discriminaciones: “si no te encontrás lo suficientemente feminizada entonces sos un puto y no una travesti, a pesar de lo que digas”¹⁰⁰, dice uno de los personajes.

El reconocimiento de la personería jurídica de la cooperativa tardó más de un año y medio en llegar y se consiguió en base a insistencias y una presencia continua de las actrices. El relato de la experiencia organizativa es particularmente interesante dado que da cuenta de las condiciones de trabajo en el campo teatral y artístico. Daniela Ruiz afirma:

Encima tenemos dos estigmas: uno es que somos trans. El segundo es que somos actrices... La primera vez que fuimos al INAES¹⁰¹ les caímos todas pintarrajeadas como puertas, con tacos, de todo... Recuerdo que ese día estaban un grupo de panaderos y un grupo de mozos, y nosotras, las artistas. Entonces la chica que estaba anotando dice “a ver chicas, ustedes, ¿qué van a hacer?” “Somos actrices” le dijimos. La tipa se sacó los lentes como si fuera la maestra y dijo: “¿qué?”, “Actrices”... “Noooo, chicas, hagan *algo*”¹⁰².

Para un colectivo que se encuentra sistemáticamente excluido del mundo laboral y para el cual generar trabajo que no sea exclusivamente la prostitución es uno de sus principales desafíos, la intención de profesionalizar una práctica artística se presenta para el sentido común como ridículo, quijotesco. Se convierte en la asunción de un doble estigma: travestis y artistas.

A partir de estos esfuerzos iniciales comienzan a realizar otros trabajos. Su segunda puesta se tituló *Monólogos de las tetas con penes* (2011-2013) en una clara alusión al espectáculo que se había hecho internacionalmente conocido “Monólogos de la vagina”. En esta oportunidad realizaban una serie de *stand ups* acerca de algunas experiencias cotidianas de una chica trans. Dada la concurrencia del público, esto las llevó a proyectar un desafío mayor, por lo que encararon una puesta del clásico texto de García Lorca, *La casa de Bernarda Alba* (2012). Daniela Ruiz afirma que se encontraban con el deseo de encarnar dramaturgias que excedieran la temática trans al mismo tiempo que pudieran

⁹⁹ Transcripción personal en base al registro de la función realizada en el marco del Festival Arte-Trans. Salón Auditorio del Hotel Bauen, Buenos Aires, 21 de febrero de 2015.

¹⁰⁰ *Íbid.*

¹⁰¹ Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social dependiente del Ministerio de Desarrollo Social, Presidencia de la Nación.

¹⁰² Entrevista realizada en el video sobre la historia de la Cooperativa (última consulta: 31-03-2015): https://www.youtube.com/watch?v=2KwP_sebRGM

operar una *mirada* distinta sobre un texto clásico. “Las experiencias de estas mujeres oprimidas habían sido en muchos sentidos similares a las nuestras, con nuestras familias...”¹⁰³.

En un tono similar, el proyecto que siguió fue *La irredenta* (2014) obra escrita por Beatriz Mosquera¹⁰⁴ y dirigida en esta puesta por Pablo Gasol, escritor y director trans que apuesta a la Cooperativa. En palabras del colectivo, la obra problematiza y representa las relaciones de poder. A pesar de ser mujeres que trabajan de prostitutas, lo que la puesta pretende resaltar es el vínculo entre esas personas. La cuestión allí está puesta en la dominación y el sometimiento.

Finalmente la quinta y última obra que la Cooperativa ha presentado hasta ahora es *Identicxs. Iguales pero diferentes* (2015), escrita y dirigida por Daniela Ruiz, protagonizada por Guadalupe Sánchez, Victoria Jazmín Cornell y Camila Salvatierra y estrenada en el 1er. Festival de Arte-Trans el 22 de febrero de 2015 en el Hotel Bauen, para conmemorar los cinco años de existencia del proyecto.

Otra vez en esta obra nos encontramos con una tarea artística que asume su carácter explícitamente activista y que tiene una clara pretensión de denunciar los distintos modos en que la violencia de género, racial y de clase toma cuerpo en distintas situaciones de la vida cotidiana. La obra se compone de varios fragmentos en donde aparecen sucesivamente: tres amigas modelos anoréxicas, semi-adictas a las redes sociales y a las tecnologías; una familia tipo compuesta por una madre, un padre golpeador y un hijo; tres hombres mirando fútbol y hablando de las mujeres y el rol social que “les corresponde” cumplir; dos compañeras de escuela que discriminan a una tercera por ser inmigrante y no ser rubia; dos amigas que discriminan a una tercera cuando descubren que es lesbiana... entre fragmento y fragmento las actrices se posicionan frente al público y repiten cada vez: “Yo. Vos. Nosotros: somos”¹⁰⁵. Hacia la mitad de la obra las actrices toman asiento frente al público, se presentan por sus nombres de pila y cuentan en primera persona en tono testimonial alguna experiencia en donde ellas o alguien de su familia ha vivido situaciones de violencia de género y discriminación. Luego siguen personificando las historias que continúan sucediéndose en fragmentos superpuestos. A diferencia de las anteriores, en esta obra se superponen dos registros al introducir las

¹⁰³ Op. Cit.

¹⁰⁴ Estrenada por primera vez en Buenos Aires en 1989.

¹⁰⁵ Transcripción personal en base al registro de la función realizada en el marco del Festival Arte-Trans. Salón Auditorio del Hotel Bauen, Buenos Aires, 22 de febrero de 2015.

actrices sus propios testimonios. Se rompe así con las convenciones teatrales realistas al desdibujar la cuarta pared en el momento en que las actrices enfrentan cara a cara al público. De este modo extrañan la escena, juegan con los fragmentos y dejan pasar entre ellos sus propias historias. La interpelación al público aquí ya no se da sólo desde el lugar de la identificación con las historias sino a partir de la mirada directa.

El festival Arte-Trans incluyó además una mesa debate sobre inclusión laboral de personas trans y proyectos de cooperativismo para presentarlos a la comunidad y a su colectivo en particular como una posibilidad y herramienta de generación de fuentes de trabajo y organización política.

También en este marco se realizó una exposición de comics de Gabriela Binder quien publica habitualmente en su página de Facebook “Chicatrans”, y a través de la cual satiriza y explora desde el humor experiencias ligadas a los contextos sociales e institucionales. Además el actor y director Charlee Espinoza llevó adelante una performance titulada “Evita Die” basada en el texto *Eva Perón* de Copi, que retomaré en el Capítulo Cinco de esta tesis para observar las resonancias y apropiaciones de la figura de Eva por las prácticas artísticas trans.

2-2. Festivales Des-Trav-Arte

En una lógica similar y con la misma intención de abogar por la inclusión de las personas trans y su visibilización, los festivales Des-Trav-Arte se realizan desde 2010 y hasta la fecha cuentan con cinco ediciones. Allí también se despliegan durante tres o cuatro días actividades artísticas de travestis, transexuales, transgéneros y transformistas que tienen la intención de exhibir sus trabajos y que abarcan muestras plásticas, puestas teatrales, fotografía, shows musicales y desfiles. Estos festivales han contado desde su inicio con la dirección general del actor y director Mosquito Sancineto y como él aclara “la inclusión es el motor principal de la propuesta”¹⁰⁶. Por esa razón se organizan también en esos días mesas de discusión o paneles-debate sobre diferentes temas que los colectivos desean visibilizar o pensar. En la apertura de la edición 2011 sus organizadorxs afirmaban:

Sistemáticamente se ha intentado reducir la expresión trans en el marco de la cultura muchas veces al ridículo, muchas veces a la figura de lo exótico, siempre expuesto en los medios de comunicación a la burla, y si miramos más atrás podemos recordar la presencia de las compañeras travestis en las murgas y los corsos, siempre atrás de todo... Este festival tiene por objetivo poder darle escenario a la producción cultural trans, que también se

¹⁰⁶ En comunicación personal.

expresa en la lucha colectiva, frente a los lugares en los que la sociedad la ha ubicado históricamente¹⁰⁷.

Aquella edición del Des-Trav-Arte realizada mayormente en el Club de Cultura Queer Casa Brandon contó por ejemplo con las presencias de Susy Shock haciendo parte de su *Poemario Trans-Pirado* y canciones con Karen Bennett, la interpretación musical de María Laura Alemán, la presentación y proyección de un video documental sobre Putos Peronistas y su militancia trans y una mesa de reflexión sobre inclusión laboral coordinada por Alba Rueda. Para aquella fecha, en diciembre de 2011 se encontraba con media sanción el proyecto de Ley de Identidad de Género que en mayo de 2012 se convertiría definitivamente en ley, situación que ubica al tema de la Ley como central para la celebración de ese festival. Mosquito afirma en su apertura que “la finalidad de este encuentro es el testimonio de la identidad”.

La quinta edición (2014) realizada en el Teatro Empire contó con tres temáticas a las que hicieron alusión las mesas de reflexión y las expresiones artísticas: “Familia como espacio de contención y creación”; “Educación como ámbito de formación y desarrollo” y Política como lugar de cambio”. Este año también se trabajó a través del arte la inclusión de personas con discapacidad.

Una de las obras exhibidas allí fue “Rosa Chicle” (2014) escrita y dirigida por Pablo Gasol, actor y director trans, e interpretada por Andrea Pasut, Paula Polo y Crizia Souza. Esta obra se incluye en el género de comedia dramática. Como su director afirma: “el rosa chicle es el color emblema del mundo de muñecas y princesas que predomina en la marca de género de la mayoría de las niñas de nuestra sociedad” y a través de esta obra los personajes pretenden desplegar una serie de relatos disonantes. Las identidades trans aquí se presentan como aleccionadoras para una periodista mujer cisgénero¹⁰⁸ que llega a entrevistar a estas actrices trans pero claramente no maneja el lenguaje políticamente correcto para comunicarse con ellas y “mete la pata” tratándolas con pronombres masculinos o haciendo comentarios “desubicados” sobre sus identidades¹⁰⁹. Estos diálogos se vuelven una oportunidad para transmitir al público una serie de expresiones y

¹⁰⁷ Registro de la apertura de la edición 2011 del Festival Des-Trav-Arte llevada a cabo en Casa Brandon, 12 de diciembre de 2011.

¹⁰⁸ Término o expresión (cis) utilizado para denominar a aquellas personas que viven una concordancia entre la identidad de género que les fue asignada al momento de nacer y los comportamientos socialmente asignados a ésta, identidades de género hombre o mujer no consideradas trans.

¹⁰⁹ Hacia fines del 2014 la obra es repuesta y presentada como “Rosa chicle 2.0” en donde la estructura del relato se transforma: la trama ocurre en la conversación entre las tres actrices en un camerino y aborda allí más explícitamente también la discriminación racial.

consideraciones que en general el colectivo trans lucha por hacer visibles en la sociedad. A pesar de esto, resta la pregunta de si lxs asistentes a las actividades de estos festivales no son ya, casi en su totalidad, un público cautivo y cómplice de las militancias de las desobediencias sexuales y genéricas, y si estas “lecciones” sobre cómo abordar la temática trans o cómo referirse a las personas trans no operan una redundancia sobre lo políticamente aceptado en dichos circuitos.

2-3. Algunas reflexiones

Si bien al interior de todos estos festivales se encuentran una diversidad de prácticas artísticas, independientemente de su calidad y preparación, funcionan fundamentalmente como espacios de empoderamiento que apuntan no sólo a la concientización de la sociedad toda sino a la creación de expresiones, discursos y vínculos con otras personas del propio colectivo trans, hecho que reviste una gran importancia, a la manera de lo que fue *El Teje*, periódico realizado por travestis y trans para (aunque no sólo) la comunidad trans: espacios en donde puedan hablarse, narrarse, interpelarse¹¹⁰. A pesar de una heterogénea concepción de lo que cada artista y participante puede considerar que es *arte político*, el marco general de los festivales porta una clara intención representativa, y un activismo identitario profundamente marcado.

El tipo de obras que se han incluido en ellos, tanto “Hotel Golondrina” como “Rosa chicle” se inscriben en el realismo social, y la obra “Identixs”, además, presenta un claro carácter testimonial, y por eso también encierra una serie de tensiones a ser analizadas. Nelly Richard nos brinda reflexiones acerca de cómo las artes en el cono sur desde sus últimas dictaduras se han apropiado de lo que ella llama el “testimonio popular latinoamericano” como recurso de concientización, dado que presentan

La capacidad de modular nuevas formas de expresión y construcción locales de las subjetividades en crisis (...), formato privilegiado que “les da voz a los sin voz” textualizando historias de vida y narraciones biográficas situadas en los márgenes de las visiones continuistas e instituidas por los relatos maestros de la ciencia social y la política. El testimonio –como instancia subjetivada de conocimiento desmitificador de la ‘totalidad’- plantea una captación *situada* de lo real (relativa, parcial) que corrige la mirada totalizante del enfoque macrosocial” (2000: 28).

¹¹⁰ Una experiencia similar narra Josefina Fernández (2004) acerca de la organización de la VIII marcha del Orgullo a la hora de planificar los discursos. Uno de los debates fue si habría un discurso general o si habría discursos por identidad (en ese momento gay, lesbiana y travesti-trans). Las trans reclamaron la posibilidad de hablarles directamente y en primera persona del plural a su comunidad, en su singularidad.

En este sentido estas prácticas se montan en continuidad con la declaración de Lohana Berkins cuando afirmaba que desde los '90 las auto-representaciones del colectivo trans han utilizado la victimización como estrategia de concientización. Sin embargo, pese a las utilidades estratégicas, Richard señala las operaciones en donde la memoria y la identidad “siguen retratando personajes (la víctima política, la mujer, el indígena, etc.)”¹¹¹ cuya marginalidad y opresión simbolizan la representación de una conciencia nacional sustentada en el paradigma comunitario de la denuncia... una mirada que intenta construir “una verdad” desde la perspectiva de los protagonistas más marginales de la historia” (2000: 29). Gracias a las luchas y los activismos sociales y políticos en los últimos años hemos asistido al posicionamiento de las identidades sexuales y genéricas como nuevos/otros protagonistas marginales de la historia en el sentido en que Richard lo señala. En este campo complejo de la visibilidad resta preguntarse de qué manera entonces y hasta qué punto dichas estrategias de expresión no operan una retotalización del sujeto representable de la diferencia, en donde el testimonio se convierte al mismo tiempo en herramienta de visibilidad y también en una operación de ordenamiento que permite las identificaciones tranquilizadoras.

Es importante señalar que la operación del testimonio que re-localiza la subjetividad, la identifica y la vuelve representable, es una operación, como Richard advierte, que opera siempre en el plano de una “conciencia nacional”, un reconocimiento exigido siempre a la comunidad que el Estado presupone¹¹². El paradigma de la denuncia y de los reclamos por los derechos ubica al Estado como el interlocutor privilegiado en la disputa por los sentidos, y a la sociedad civil como comunidad presupuesta en el Estado. Aquellos proyectos políticos, artísticos o no, que centran sus demandas en el Estado asumen activamente una lucha por la identidad, y viceversa, aquellos movimientos que ubican como horizonte privilegiado la lucha por la identidad, articulan como su interlocutor privilegiado al Estado.

Estas obras de carácter realista y que articulan registros testimoniales, si bien pueden cumplir una función fundamental al dar a conocer las realidades trans, y al generar vínculos de identificación y auto-reconocimiento para la propia comunidad trans, también pueden operar lo que he llamado (Farneda y Petrich 2010) una recaptura identitaria, una

¹¹¹ En nuestro caso las personas trans.

¹¹² De manera vinculada, en su libro *Tiempo pasado* (2005), Beatriz Sarlo también analiza la “retórica testimonial” en el marco de las tensiones que esta implica y despliegue

representación con pretensiones realistas que replican las lógicas identitarias hegemónicas en tanto consideradas esenciales.

Frente a esto no he podido dejar de preguntar si es posible producir discursos artístico-políticos por fuera de la vocación de concientización ¿De qué modos y a través de qué estrategias pueden producirse interlocuciones en donde la comunidad (sociedad civil, ciudadanía) y el Estado no se encuentren presupuestos? ¿Puede la interlocución apuntar a la generación de una comunidad de sentido precaria y a la intemperie¹¹³?

Como analizaré en los capítulos siguientes (Tres, Cuatro y Cinco), las expresiones artísticas que rompen, fragmentan el testimonio, no prescinden de él sino que lo dis-locan, literalmente lo llenan de voces. Llamo a las obras que analizo allí, en este sentido siguiendo a Richard, “nuevas estéticas del testimonio”, que operan una deconstrucción, tensionan la lógica identitaria y desatan reflexiones descoloniales.

Situadas en la periferia de esta “verdad” ya catalogada y recuperada por la sociología de la marginalidad, las nuevas estéticas del testimonio no buscan rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo. Prefieren desnudar –en esos huecos- la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como *des-figuración* del todo a través de figuras en abismo vaciadas de toda interioridad (Richard 2000: 29).

Esto puede permitirnos pensar que el arte político no se conciba solo como representación de un sujeto (sea este de clase, raza o género) sino como críticas de los sistemas mismos de representación social. Tal transformación implica un movimiento en la posición y función del arte considerado político, que puede dejar así de asumirse como “mensaje” a transmitir a través del arte, como “instrumento” de cambio, o como herramienta de concientización. Esto no significa sin embargo que las prácticas artísticas prescindan de sus dimensiones críticas y políticas, sino que las redescubran como práctica descolonial a través de la cuál es posible repensarnos singular y colectivamente.

No deja de ser fundamental señalar, y también Foster (2003) advierte sobre esto, que las políticas de la representación adquieren un carácter estrictamente contextual, y en el contexto de las luchas de los movimientos de desobediencia sexo-genérica, la representación identitaria ha ocupado una posición estratégica. Una consideración de las prácticas artísticas políticas no significa entonces desechar o rechazar simplemente el modo y la estrategia representacional, sino tensionarla: “cuestionar sus usos específicos y

¹¹³ En su *Diccionario del Diablo*, Ambrose Bierse definía la intemperie como “ese lugar donde ningún gobierno ha podido cobrar impuestos. Su función principal es inspirar a los poetas” (1998: 79).

sus efectos materiales: problematizar la creencia en la verdad del realismo” (Foster 2003: 4).

Observamos que en las últimas décadas, estas prácticas artísticas representacionales se constituyeron en necesarias para los colectivos que las han articulado, con el fin de disputar en el campo social nuevas posiciones y acciones y dimensiones materiales, concretas para sus vidas. Podría afirmar que esto no ocurre así en el campo estético, en donde antes que una disputa con los medios tradicionales de representación (el realismo social, el carácter testimonial) se da una utilización de dichos medios con aceptación de las reglas del juego representacional. Si bien convencionalmente, realismo social y testimonio no son lo mismo, en el análisis de la obra “Idénticxs” observábamos cómo un registro interviene y extraña al otro, estos dos registros sí se equiparan en su dimensión representacional. Pretendo observar en los próximos capítulos que esto no es condición necesaria para dialogar dentro del campo estético, y que otras artistas lo han realizado disputando justamente los medios de representación y la lógica misma de la representación.

3. Recapitulación

La pregunta que ha guiado este capítulo ha sido ¿cómo hacer una periodización de relevos sin continuidades? En clave benjaminiana Nelly Richard no duda en afirmar que “la continuidad de la historia es la de los opresores, mientras la historia de los oprimidos es una discontinuidad” (2000: 27). Me ha interesado pensar estas discontinuidades y sistemas de relevos frente a lo que experimento como un peligro histórico-político: la creencia, en el fondo positivista, de un avance que progresa respecto de la representación, inclusión y finalmente unificación de una heterogeneidad de experiencias del género, la sexualidad, las identidades y la auto-percepción; como si frente a las leyes nos encontráramos con un reconocimiento definitivo de un ser travesti-trans (o gay o lesbiano) que reverbera desde el fondo de la historia, e incluso se ignora a sí mismo cuando no se nombra, pero permanece presente como esencia¹¹⁴. Frente a esta imagen continuada y

¹¹⁴ Frases como “a lo largo de toda la historia siempre hubo trans (o gays o lesbianas)”, y otra frase profundamente difundida en el sentido común: “es gay pero no lo sabe” o “no lo asume”. Que otras personas lo hayan asumido por ella no significa que la persona marcada lo sea. Desde la lógica esencialista de las identidades se niega así la posibilidad de autodeterminación. Estos sentidos comunes afectan hoy, fundamental y gravemente, a las infancias y juventudes, cuando el campo social recubre sus formas de comportarse, sentir y expresar, sus corporalidades y sus imágenes como sexuadas y

reconocida de una evolución y una avanzada he intentado oponer las mutaciones de una experiencia corporal que inventa a tientas cada vez su nombre, y que no se nutre de una cadena de superaciones. Desde el primer reconocimiento artístico travesti en los '60 a la criminalización y persecución en los '70 no encontramos ninguna continuidad. Vimos además las experiencias performáticas en las fiestas privadas como lugar de resguardo y exploración de desobediencias a los binarismos extremos. Desde aquellas experiencias de las locas y las maricas se abren paso, aquí o en el exilio, las escrituras raras, torcidas, extrañadas y políticas de Manuel Puig, Néstor Perlongher y Copi. A su vez, el cuerpo desarticulado, intervenido y des-hecho de Batato Barea se convertirá a finales de los '80 en su territorio de exploración de las performances poéticas, en un testimonio, en sí mismo desarticulado, del sida y la dictadura, y en un alegato de autodeterminación. Los años '90 pondrán a la vista una doble moral del consumo de los cuerpos en las sociedades contemporáneas: por un lado la consagración mediática y en el teatro revisteril de artistas como Cris Miró y Florencia de la V, quienes se convierten rápidamente en personajes socialmente aceptados y queridos por el público masivo. Y al mismo tiempo los conflictos territoriales en los barrios de Buenos Aires por la prostitución travesti, nicho de consumo sexual en alza en las últimas décadas, depositario de todas las dobles morales sociales, familiares e institucionales que relega a las travestis en situación de prostitución a la explotación policial. Desde aquí verán sus inicios las agrupaciones y movimientos travestis transexuales, que utilizarán las performances políticas como modos de aparición en el espacio público.

En la última década asistimos a la conquista jurídica de los movimientos de desobediencias, y a su reconocimiento como colectivos políticos en la articulación de demandas y luchas por la inclusión. En este proceso observamos la presencia de prácticas artísticas que tienen una clara intención de reforzar y profundizar estas lógicas, y abogan por la institucionalización y el reconocimiento tanto de sus identidades como de sus prácticas artísticas en términos profesionales (cooperativas, participación en espacios estatales).

Me interesa observar ahora cuáles han sido, en estos últimos años hasta la actualidad, aquellas prácticas que se desmarcan de la inclusión tanto sexual-genérica como profesional-artística: ¿a través de qué estrategias cuestionan las lógicas que

generizadas al extremo a priori. Desde estas esencias una vigilancia bastante terrible se yergue sobre los cuerpos de lxs niñxs para que no osen expresar ambigüedad alguna.

articulan el binomio inclusión-exclusión?, ¿a través de qué recursos estéticos interpelan las artes de la representación?; ¿cuáles son los usos que hacen del testimonio, no ya en tanto verdad, sino más bien en tanto recurso de desmultiplicación? En este sentido es que nombraré a dichas prácticas como deconstructivas, post-identitarias y analizo sus consecuencias en la exploración de los procesos de subjetivación.

CAPÍTULO TRES

¿Cómo hacerse un cuerpo vibrátil?

*¡Inventémonos lejos del hombre que nos imponen y de
la mujer que deliran que debemos ser!*

Marlene Wayar

Las prácticas artísticas trans a partir de las que se articula el análisis aquí propuesto exploran, a través de distintos medios, materiales y estrategias, literalmente la experiencia de hacerse un cuerpo. El título de este capítulo se encuentra ligado a dos referencias que pretendo hacer resonar y poner a trabajar juntas. En primera instancia aparece una de las mesetas que Gilles Deleuze y Félix Guattari diagraman en el medio de sus *Mil Mesetas* (2002) y cuyo título exacto es “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. En segundo lugar resuena la noción de *cuerpo vibrátil* que Suely Rolnik (2011) utiliza para comprender y dar cuenta de los procesos de subjetivación en su dimensión microfísica.

Así, tanto el cuerpo sin órganos como el cuerpo vibrátil se presentan como nuevas ficciones conceptuales y materiales para abordar las experiencias de creación. A través de ellas me interesa observar los procesos de constitución semio-técnica de los cuerpos. La noción de ficción no se *enfrenta* a ninguna dimensión de lo real o de lo material. Por esta razón prefiero referirme a *ficciones corporales*, ficciones que no simbolizan, no recubren, no reflejan, ni representan los cuerpos sino que los modulan, los producen, los afectan y los introducen en procesos de variación continua, condensan en máscaras las intensidades que albergan las materias de expresión (Rolnik 2011). Las performances, los poemas y las escrituras elegidas aquí trabajan estos modos de deconstrucción y producción. Exploran el dualismo fundante naturaleza/cultura del cual se desprende este otro dualismo que es sexo/género, y batallan en sus fisuras.

No se trata justamente de procesos de “constitución simbólica” frente a una supuesta “irreductibilidad de la materia corporal” sino de los modos en que estos procesos son efectivamente matéricos. Tampoco se trata de una constitución protésica de los cuerpos trans por oposición a la experiencia de cualquier otro cuerpo. Como han discutido tanto Haraway (1995) con su noción de *cyborg* como también Jean-Luc Nancy (2007) al narrar y reflexionar sobre la experiencia de su trasplante de corazón y profundamente también Paul B. Preciado (2002; 2008), la constitución misma del cuerpo humano es ya protésica, abierta, mutante. Y como asentúan tanto Roberto Esposito (2009) como Peter

Sloterdijk (2011) es posible postular al lenguaje ya como una de las primeras prótesis que constituyen los cuerpos.

En su gran mayoría las experiencias abordadas y analizadas aquí producen efectivamente una incomodidad, un desacomodo al nivel de la sensación, dado que muchas de ellas exponen las violencias, las angustias, las rupturas y las recomposiciones que viven estos cuerpos al hacerse. Como señalara al principio de este trabajo, los cuerpos denominados trans son aquellos que pasan, para hacerse, por una serie de modulaciones diferenciales que en nuestras sociedades están ligadas profundamente a la pobreza, la marginación y el rechazo. Estas dimensiones son las que muchas veces aparecen narradas en las obras que analizo, hecho que vuelve aún más complejo el ejercicio de abordarlas.

Para dar cuenta de los procesos matéricos de constitución corporal a los que refiero aquí comenzaré analizando la performance de Effy Beth *Nunca serás mujer* (2011), un proyecto compuesto de trece actos en donde la artista se extrae medio litro de sangre, la divide y produce trece “menstruaciones” con las que narra el año en que comenzó su experiencia de reasignación hormonal.

Nunca serás mujer (2011)

Effy Beth (1988-2014) fue una artista trans-feminista de nacionalidad argentina e israelí, vivió hasta los 5 años en Israel y al comienzo de la guerra del Golfo sus padres decidieron volver a Buenos Aires¹¹⁵. Su nombre completo, elegido por ella, fue Elizabeth Mía Chorubczyk y llegó a constar así en su Documento Nacional de Identidad, a pesar de varios conflictos que surgieron por problemas con su doble nacionalidad, incluso después de la aprobación de la Ley de Identidad de Género. De sus dos pasaportes, uno de ellos indicaba su género como masculino (el israelí) y el otro como femenino (el argentino). Aunque declaraba preferir que su sexo no conste en ninguno de los dos, ella se sentía orgullosa de eso.

A través de sus distintas obras de performance, foto y video-performance, blog-performance y textos, la artista intentaba plasmar no sólo sus experiencias respecto al

¹¹⁵ Elizabeth Mía Chorubzik (Effy Beth) se suicidó en su casa el 26 de marzo de 2014. Durante más de un año no aparecieron demasiadas referencias y publicaciones sobre su muerte, salvo algunos textos, entrevistas y notas homenajeándola en algunos medios online por parte de amigxs, periodistas, y gente vinculada al mundo del arte, el activismo y la militancia. El 13 de septiembre de 2015 su madre Dori Faigenbaum concedió una entrevista al programa radial La Retaguardia que se encuentra online, y además transcripta y publicada en el siguiente sitio: <http://www.laretaguardia.com.ar/2015/09/a-effy-no-la-mato-la-sociedad-ella.html> en donde narra experiencias, relatos y reflexiona sobre la muerte de su hija.

género, la sexualidad y la nacionalidad, que la colocaban, y en las que ella se colocaba, en una zona de indeterminación y extranjería, sino también una práctica que toma como superficie de expresión el cuerpo y los fluidos corporales, en la exploración de un cuerpo trans posible y habitable, en tanto territorio singular-colectivo.

Este proyecto compuesto por trece acciones, relevado y relatado en el blog homónimo¹¹⁶, surgió como resultado de un diario que la artista escribió acerca de su proceso de reasignación hormonal, a partir de abril de 2010. Uno de los disparadores de esta performance fue una frase dirigida a Effy una vez comenzado este proceso: *“aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa”*¹¹⁷. Al cumplirse un año de haber comenzado la reasignación hormonal, en abril de 2011, Effy performó trece menstruaciones: se extrajo medio litro de sangre, la cantidad aproximada que una mujer que menstrua pierde por año, la fraccionó en trece partes y realizó una acción con cada una de esas dosis de sangre, relacionadas con lo que vivió cada mes del año transcurrido respecto a su construcción corporal y de género.

Así, la primera acción que realiza remite a su primer mes de hormonización, cuando su cuerpo es ‘intervenido’ biomédicamente mientras ella no deja de preguntarse “Éste es el primer mes en que mi cuerpo -hormonalmente- empezó a funcionar como el de una mujer, y lo hago de manera consciente, sin dejar de cuestionarme por qué lo hago, para quién lo hago, con qué fin. Yo era mujer antes de esto, ¿por qué entonces exteriorizar mi identidad?”¹¹⁸. La acción consiste en colocarse ropa interior masculina y mancharla en la entrepierna con la sangre de esa primera menstruación, acción que, como todas las demás aparece fotografiada en el blog.

En mayo de 2010 Effy comienza a presentarse, en los cursos en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)¹¹⁹ donde estudia Artes Visuales, ante sus compañerxs y docentes con su apodo Effy, diminutivo de Elizabeth. La acción que remite a ese acontecimiento es una performance en el IUNA. Esta presentación cuenta con el apoyo del Dto. de Artes Visuales del IUNA y con el auspicio del INADI. Allí nuevamente se extrae sangre públicamente, se *disfraza* con ropa de hombre, como solía ir en mayo del 2010 a la facultad, introduce su mano por debajo de su ropa y la saca manchada de sangre,

¹¹⁶ <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/>. Consultado por última vez el 03-09-15.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/04/primeramenstruacion.html>

¹¹⁹ Actualmente la UNA (Universidad Nacional de las Artes)

enseñándola a sus compañerxs y presentándose como solía hacer para explicar su identidad: "Mi nombre es Elizabeth Mía Chorubczyk, Presente."

En el mes de junio de 2010 Effy decide encontrarse con la última persona con quien había tenido una relación estable antes de comenzar su transición, para poder expresarle todo lo que estaba viviendo y que no había podido comunicar antes, razón por la cual sentía que había causado mucho dolor. La acción correspondiente es entrar el 19 de abril de 2011 en la Iglesia de la Piedad con una copa cargada con su sangre: "Pido perdón a todas las personas que trataron de quererme y resultaron heridas. Bebo mi menstruación mientras pienso en sus nombres".

Es posible ver cómo este derrotero de acciones presenta un *increscendo*, un devenir en el cual la performance va *tomando cuerpo*: las acciones pasan de un ámbito privado, el de la propia casa y la propia ropa masculina, a ámbitos cada vez más públicos, que provocan intervenciones en las instituciones. La cuarta acción será directamente sobre el espacio público, interviniendo la zona de Microcentro con tampones manchados con sangre. Varios aparecen colocados en los mismos lugares en donde están pegados los volantes de publicidades de prostitución de mujeres y strippers, como postes y teléfonos públicos. Fundamentalmente se opera una densificación en la transparencia de sentidos: las imágenes de los tampones ensangrentados sobre los volantes callejeros de mujeres exhibiéndose y siendo ofrecidas para consumo de prostitución o pornografía *enturbia* el consumo en su doble sentido, consumo de los cuerpos y consumo de las imágenes de los cuerpos. La superficie transparente de un cuerpo de mujer para el consumo puede trastocarse a partir de la exhibición de su materialidad y experiencia, devolviéndole a la imagen la densidad de la carne y de su sangre.

La quinta acción remite a un reclamo a la Obra Social OSDE, que se niega a brindar cobertura médica al tratamiento de reasignación hormonal, salvo que la paciente se haga pasar por *un* enfermo de cáncer de próstata, para lo cual podrían darle las hormonas. Effy llenará sus manos de sangre y dejará su marca en los vidrios como una obra de *action painting*.

La sexta acción es una mascarilla de belleza con su propia sangre mientras se depila las axilas. Remite a la primera vez, después de seis meses de haber comenzado el tratamiento de reasignación hormonal, en la que Effy tiene intenciones de estrenar ropa de mujer en una cena familiar. Ese mismo día ella tendrá su primera sesión de depilación láser de cuello y barba:

Costosa, dolorosa y poco prometedora respecto a los resultados, lloro de dolor mientras pienso por qué tengo que pasar por esa tortura, ¿por qué las mujeres no podemos ser bellamente barbudas? ¿Por qué debemos someternos a tratamientos dolorosos o gastar nuestro dinero en cumplir con un mandato social sobre lo aceptado, la belleza, lo atractivo y lo femenino?¹²⁰

La octava acción (mancha con sangre llena sus brazos, que tiempo antes se había cortado y lastimado en momentos de mucha angustia) conmemora el día que finalmente puede renunciar a su trabajo y a partir del cual se atreve definitivamente a usar ropa de mujer, al no sentirse ya coaccionada por esa situación y por el miedo a perderlo. Ese momento de su vida, antes de renunciar a su trabajo en un video-club, Effy se encontraba obligada a fajarse las tetas que habían comenzado a crecerle a raíz del tratamiento hormonal, para poder “disfrazarse” de varón.

La novena acción remite a sus primeras experiencias en la calle frente a los hombres, viviendo su vida social como mujer. Habla de los mal llamados “piropos” que recibe y de la experiencia de sentirse abusada por un médico que la atiende y que a toda costa pretende ver sus pechos, hasta que de imprevisto separa la ropa del cuerpo de Effy para verlos. Ella se pregunta si hizo algo para que eso ocurriera, si actuó de alguna manera que se prestara a malos entendidos. Se siente violada: “Rompo en llanto las primeras veces que lo comparto individualmente con mi madre y mis amigas. La respuesta de todas fue la misma: “qué hijo de puta” seguido de “esas cosas suelen pasarnos a las mujeres”¹²¹. Para recordar esos hechos Effy se viste con un traje muy ceñido y muy corto de enfermera, mancha sus pechos con sangre y camina por la calle. Afirma que los hombres le gritan cosas sobre su cuerpo sin prestar la menor atención a la sangre de su ropa. Luego de esto, se dirige al baño de su facultad a lavar su remera, para intentar sacar cualquier mancha de su menstruación.

Por un lado es posible registrar en el relato la manera en que muchos abusos de poder, sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres se encuentran naturalizados, padecidos sin ser expresados, y reforzados por las redes de saber-poder de una institución como la corporación médica androcéntrica: si la historia de la medicina occidental desde el Renacimiento en adelante ha consistido en expropiar los saberes colectivos sobre el cuerpo y la sexualidad a las comunidades, pero fundamentalmente a las mujeres (Martín

¹²⁰ <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/09/mi-menstruacion-de-septiembre.html>

¹²¹ <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/11/mi-menstruacion-de-noviembre.html>

Barbero, 1987; Preciado 2008), ¿por qué la institución médica no consideraría que además de *El saber*, detenta el poder sobre los cuerpos que atiende?

Por otro lado Effy performa al lavar su ropa con intención de hacer desaparecer cualquier mancha, la vergüenza del propio cuerpo y de sus fluidos, una mancha que fundamentalmente carga, cristianamente, el cuerpo de la mujer. Frente a estos relatos se abre un cuestionamiento: si compartimos de manera fundamental con Simone de Beauvoir su ya célebre manifiesto de que mujer no se nace, sino que se llega a serlo... ¿Exigen nuestras lógicas sociales que alguien, para hacerse mujer, tenga que pasar por esta experiencia de una violencia iniciática? ¿Hacerse mujer implica inscribirse en una violencia que ubica el cuerpo femenino en los lugares marcados en un mapa antagónico del androcentrismo?

Con su décima menstruación la artista tacha en su D.N.I. (anterior) su nombre masculino y escribe con sangre en su brazo su verdadero nombre, Elizabeth Mía, para relatar la experiencia en su nuevo trabajo, en donde a pesar de haber sido aceptada explicitando ella su situación de mujer trans indocumentada, el guardia de seguridad del edificio no le permite entrar. Cuando finalmente la deja entrar le dice “Seamos sinceros, vos *no sos* Elizabeth”.

En año nuevo Effy pretende estrenar un vestido, hecho que divide a la familia en la celebración. La acusan de infantil por no aceptar vestirse con pantalón y remera para no causar problemas familiares. En esta acción ella se dirige a la plaza de Congreso, delimita un círculo con su sangre y vestida con su vestido elegido se sienta y se siente sola, separada del mundo. Conmemora también así a todas aquellas personas que han sido separadas del mundo y de su sociedad por su sangre, como las personas con HIV.

Su menstruación número once expresa el signo de una apertura y de una transformación:

Luego de más de tres años de evitar acercamientos sexuales de cualquier tipo con otras personas, un hombre trata de seducirme en el subte. Lo rechazo reiteradas veces en buenos términos. Sorprendido de que no demostrase interés me pregunta si el problema era que yo tuviese novio. Me da mucha gracia pensar que alguien imaginase posible que yo, siendo físicamente como soy, tuviese una pareja. Le digo que no y se retira tímido. Luego pienso en que me gustaría enamorarme o al menos no rechazar a todos y pensar que es posible estar con alguien. Vuelvo a casa sintiéndome lista para eso¹²².

¹²² <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2011/02/mi-menstruacion-de-febrero.html>

La acción entonces es una intervención urbana en las escaleras de la Estación Florida, en el Subte B. Allí deja un rastro de gotas de sangre simulando el llamado de apareamiento. La sucesión de las acciones performáticas despliegan para Effy nuevos *devenires-animales*, posibilidad de nuevas conexiones, y otras formas de pensarse.

Estoy interesado en señalar esta dimensión del concepto de *devenir* en el pensamiento de Deleuze y Guattari (2002), dado que considero es una de sus dimensiones menos exploradas en el pensamiento feminista contemporáneo, que se ha avocado con mayor exhaustividad a establecer los alcances del concepto de *devenir-mujer*, y a fijar sus posiciones, oposiciones y críticas¹²³. Pero la noción de devenir para estos autores reviste una serie de planos y dimensiones que lo enriquecen: devenir-animal, devenir-imperceptible.

Para Deleuze y Guattari (2002: 244) el devenir no tiene nada que ver con imitar, ni con asemejarse o identificarse. Tampoco es evolucionar en un sentido progresivo o seguir un modelo. Los devenires animales no son imitaciones de un animal que se deviene, sino más bien una captura de fuerzas, un encabalgamiento sobre las fuerzas que no “hace ser” ese animal devenido, sino más bien nutrirse de sus potencias. Los más importantes devenires animales se producen para los autores en las experiencias chamánicas y brujas, pero también y fundamentalmente para nuestras sociedades, en el arte¹²⁴. En estos devenires para los cuales el arte es su territorio, los animales no son representados, y en este caso la artista no metaforiza las fuerzas de una perra o una loba en celo sino que efectivamente las encarna, las explora, se permite atravesar una transformación gracias a ella. Los autores también señalan este otro factor fundamental de la experiencia del devenir: nunca se deviene el animal que se captura, sino siempre otra cosa, algo nuevo, se despliega así una nueva sensibilidad¹²⁵.

¹²³ Un estado de la cuestión sobre este concepto en sus cruces y tensiones con el feminismo lo da Rosi Braidotti (2000) en su libro *Sujetos nómades*.

¹²⁴ Una exhaustiva investigación conceptual sobre esta problemática puede encontrarse en el libro de Anne Sauvagnargues (2006), *Deleuze. Del animal al arte*.

¹²⁵ En su libro *Diálogos*, Deleuze (2004) afirma: “Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. Y las bodas siempre son contra natura. Las bodas es lo contrario de una pareja. Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc. La abeja y la orquídea nos dan el ejemplo. La orquídea aparenta formar una imagen de abeja, pero de hecho hay un devenir-abeja de la orquídea, un devenir-orquídea de la abeja, una doble captura, puesto que “lo que” cada una deviene cambia tanto como “el que” deviene. La abeja deviene una parte del aparato de reproducción de la orquídea, y la orquídea deviene órgano sexual para la abeja... (Deleuze y Parnet 2004: 6).

Para conmemorar su menstruación de marzo, Effy realiza una pintura performance. Recuerda así que su pareja más reciente, en un momento había decidido terminar la relación con ella porque sentía deseos de ser padre y ella nunca podría quedar embarazada. Por esta razón, en la acción, moja sus cabellos con sangre y pinta una superficie blanca, realiza una pintura con ellos: “Baño mis cabellos en mi propia menstruación declarando que mi mente es mi aparato reproductor femenino: fértil y capaz de reproducir ideas para que formen parte de la siguiente generación”¹²⁶.

Su decimotercera y última acción cierra el ciclo menstrual. En un espejo de su casa, donde Effy puede ver su cuerpo completo, escribe con sangre “Siempre soy mujer” y *subraya, no tacha*, la palabra mujer utilizando su pene¹²⁷.

Este es un proyecto performático sobre el propio cuerpo, pero que explicita el entramado social, cultural y político en el que todo cuerpo se inscribe y es modulado. En el devenir de estas acciones la artista encuentra la posibilidad de construcción de un relato sobre sí misma, sobre su identidad, subjetividad y corporalidad, que no deja de implicar la propia trama política. Expresa a un tiempo la diseminación de las complejas redes de poder en las que un cuerpo se teje: familiares, institucionales, económicas, afectivas; y a la vez la posibilidad de operar apropiaciones, desvíos de sentido, interpelaciones en esos tejidos de significación aparentemente fijados y establecidos.

Claramente la primera pregunta que esta obra pretende problematizar es si una mujer se define simplemente por sus rasgos biológicos, por una determinada disposición corporal y si esto es suficiente para atribuir y/o negar a los cuerpos una identidad de género. Pero el sexo y la biología aparecen aquí como marcadores de poder. Como expresa Judith Butler,

El ‘sexo’ es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. En otras palabras, el “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas.” (2008: 18).

Así, se expresa en la obra no sólo el ideal regulatorio del sexo a través de la frase que la dispara “nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa”¹²⁸, sino

¹²⁶ <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2011/03/mi-menstruacion-de-marzo.html>

¹²⁷ Algunas imágenes de esta performance han sido extraídas del blog y se encuentran en el Anexo I.

¹²⁸ No es tan importante la ingenuidad de la frase, ya que con dicho criterio (el de menstruar o no menstruar para definir el género femenino y lo que una mujer es) dejaría afuera a todas las mujeres

también en muchas de las acciones cotidianas devenidas en elementos de una acción artística, como depilarse las axilas con cera, someterse a tratamientos de depilación láser, de reasignación hormonal... hay un sexo que debe *hacerse* culturalmente para poder *ser* naturalmente una mujer. Se da un movimiento paradójico en el que Effy fuerza la escritura de un sexo femenino en su cuerpo y al unísono lo cuestiona, preguntándose por qué debe someterse a todo eso. Este movimiento paradójico narrado es lo que se transforma en un componente de la obra.

Pero es necesario profundizar, a partir del pensamiento de Butler, este proceso que ella llama “materialización a través del tiempo”. La reiteración forzada de las normas, la necesidad de esta reiteración sucesiva, se constituye en sí misma en señal de que el proceso no puede darse de manera definitiva o completa. La materialización es un proceso abierto y constante dado que los cuerpos no acatan de una vez y para siempre los mandatos, las normas y las operaciones a través de las cuales se impone culturalmente su constitución. Es en las fisuras de ese proceso en donde es posible introducir una diferencia, una puesta en variación de la materia y de la experiencia corporal. Si las normas insisten en dictar patrones y modelos es porque en más de una oportunidad ellas fracasan, y dejan abiertas posibilidades de reinención, intervención, interferencia. Cuando Michel Foucault (1992) afirma que no hay poder sin resistencias es importante también comprenderlo en estos sentidos. Son estas inestabilidades y rearticulaciones las que desnudan la trama de los poderes y los saberes hegemónicos como contingentes, históricos, y en procesos de mutación constante.

Que la fuerza de la ley no se dé de una vez y para siempre, no sólo abre un espacio político y de resistencia sobre los cuerpos sino que da cuenta fundamentalmente de que el cuerpo, en tanto que materia viva, se encuentra en el movimiento continuo de su devenir intrínseco, aquello que Gilbert Simondon (2009) llamará *individuación*, proceso continuo de singularización. Es por esto que la reiteración o repetición debe ser entendida, como nos proponen Bergson y Deleuze (2009), sólo en el devenir del tiempo: como el terreno o la materia en la que se introduce la diferencia. La repetición en la obra, de una serie de actos naturalizados (la presentación de ella misma, la depilación, la colocación de la mascarilla de belleza, el acto de lavar la ropa), entre-abre la posibilidad de una diferencia en el cuerpo mismo y en los sentidos sobre el cuerpo, convierte al cuerpo en un territorio

cisgénero que por miles de razones diferentes no menstrúan, sino lo que la performance como respuesta a esta frase llega a cuestionar.

paradojal en donde los sentidos aparecen retorcidos, como en el país de las maravillas de Alicia que Deleuze (2008b) toma para pensar la lógica del sentido, siempre paradojal. El acontecimiento artístico se produce en esa superficie corporal extrañada que pone en jaque la naturalización del binarismo sexo-genérico masculino/femenino, hombre/mujer y que jaquea también, en la reiteración de algunas normas, las acciones cotidianas que las sostienen.

Pero también aquí la repetición adquiere otra dimensión, de reconexión ritual. Todo ciclo menstrual es un modo de darse el tiempo en el cuerpo, orgánico y pulsante¹²⁹.

El hecho de que las menstruaciones en la obra se repitan 13 veces puede leerse como un modo de denuncia de un calendario occidental que sostiene un año arbitrariamente dividido en 12 meses de diferentes cantidades de días, sólo con el fin de combatir los calendarios lunares de 13 meses sincrónicos de 28 días más 1 día, que dan como resultado 365 días igualmente. No sólo los calendarios lunares son registros propios de las culturas matrilineales, sino que el número 13 ha sido identificado en las sociedades occidentales cristianas como el número del diablo, la desgracia y la muerte¹³⁰. Trece veces se produce el ciclo lunar y el ciclo menstrual sincrónico en un año. Casualmente desde la Inquisición en adelante este número se vincula a las brujas y sus poderes sobre los cuerpos, razón por la cual, como explica Jesús Martín Barbero, más del setenta por ciento

¹²⁹ Sobre la noción de tiempo orgánico en distinción con el tiempo homogéneo, cuantificable y medible que la Modernidad instala, puede consultarse Bookchin (1999) y Mumford (1982). Merece esta distinción una aclaración conceptual: siguiendo a Deleuze y Guattari en "Ritornelo" (2002), puedo definir al tiempo orgánico como el modo que tiene de darse el tiempo heterogéneo (abordado y definido por Bergson (1998) como tiempo intensivo y podríamos afirmar también, retomando a Nietzsche (), intempestivo) en el plano de lo vivo. Deleuze y Guattari afirman que sobre un campo de intensidades, flujos de fuerzas en tensión, la vida produce un territorio a condición de extraer de ese caos un ritmo, una pulsación. Un ritmo en esta concepción no es un tiempo homogéneo y marcado siempre igual, sino un pulso en variación continua, una intensidad variable atravesada por velocidades y lentitudes diferenciales. Podemos llamar tiempo orgánico al ritmo que introduce un recorte del caos, que delimita un medio, produce un territorio precario, y no repite siempre igual sino que introduce variación en la repetición. El tiempo orgánico no se diferencia del tiempo heterogéneo como un par opuesto, sino que se tensiona como aquella modalidad vital del tiempo que extrae del campo de fuerzas, de la sucesión infinita del tiempo heterogéneo, una singularidad, el tiempo de una vida singular posible (tanto biológica como psíquico-colectiva, como la denomina Simondon (2009)).

¹³⁰ Para un desarrollo exhaustivo de estos temas es posible consultar *El mito de la diosa*, de Baring y Cashford (2005), y para abordar algunas de estas problemáticas desde un punto de vista específicamente vinculado a la historia del arte, *Encuentros en el museo feminista virtual*, de Griselda Pollock (2010) donde la autora trabajará en torno a la permanencia de las *ninfas* como tema en el arte occidental y a sus significados corporales, ancestrales y políticos.

de las acusadas, torturadas y ajusticiadas por brujería fueron mujeres (1987: 101)¹³¹.

Respecto a esto Paul B. Preciado afirma:

La Inquisición actúa aquí como una instancia de control y represión tanto del saber farmacológico de las mujeres de las clases populares como de *la potentia gaudendi* que reside en algunas plantas (...). Esto es parte de un proceso de erradicación de saberes y poderes populares y de consolidación de un poder y un saber experto y hegemónico imprescindible para la implantación progresiva del capitalismo a escala global (...). Se crean así licencias para el ejercicio de la profesión médica que excluyen los saberes corporales de las mujeres, las parteras y las brujas... Se trata de exterminar o confiscar una cierta ecología del cuerpo y del alma, un tratamiento alucinógeno del dolor, del placer, de la excitación, y de erradicar las formas de subjetivación que se producen a través de la experiencia colectiva y corporal de los rituales... (Preciado 2008: 115-17).

Por eso el desafío es restablecer, a través de una serie de ritos (las acciones performáticas) el tiempo del ciclo vital que pone a circular la vida y la muerte en un proceso de equilibración y meta-estabilización. Como afirma María Laura Méndez: “Los ritos son un intento permanente de conjurar el caos sin creer que puede existir un cosmos que permanezca inalterable” (2011: 154).

Así como la dimensión del acontecimiento mítico es la variación continua, y cada mito es una versión sin posibilidad de referencia a una verdad o versión primera, la dimensión del acontecimiento ritual es la repetición continua siempre forzada a recomenzar por la diferencia. Por esta razón el ritual no opera un “como si”, no finge, no repite tampoco como si fuera la primera vez, sino que cada vez pretende demarcar un territorio, recodificar los cuerpos y los espacios, re-organizar y re-conducir los flujos del cosmos, limitar la entrada del caos, religar aquello que el transcurrir del tiempo ha roto, mundo de los vivos y de los muertos, cielo y tierra, pasado y futuro, individualidad y colectividad. Los rituales tienen la función de sanar las rupturas, por eso religan el cuerpo a su comunidad y la subjetividad a un territorio posible.

Una performance ritual se encuentra en el límite de los lugares demarcados para el arte y la vida, lo cotidiano, lo privado y lo público. Al ejecutarse pone en cuestión y en crisis también esos límites, que se ven extrañados, expuestos e interpelados. Deviene en

¹³¹ Una exhaustiva investigación sobre los aquelarres, sus ritos y mitos, y la situación de las acusadas de brujería por la Inquisición en Europa se encuentra en *Historia Nocturna*, de Carlo Ginzburg (2003). Un análisis acerca de estos procesos desde una perspectiva feminista que aborda el surgimiento del capitalismo de manera ligada a al disciplinamiento de los cuerpos y la persecución de las mujeres se encuentra en el libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, de Silvia Federici (2015).

un modo de hacer arte con la propia vida a fuerza de operar una torsión sobre el sentido del campo del arte.

El tiempo orgánico al que hago referencia más arriba, y que la performance ritual explora, no se opone a la noción desarrollada por Deleuze y Guattari de cuerpo sin órganos sino que más bien ambas experiencias establecen relaciones tensas.

En su texto “¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” (En: *Mil Mesetas*, 2002: 155) los autores exploran esa famosa expresión robada a Antonin Artaud: el *cuerpo sin órganos* (CsO) no como un concepto sino como una experiencia... ¿una experiencia de qué? La experiencia de una intensidad o de una intensificación. En varios momentos de las dos obras que componen *Capitalismo y esquizofrenia* (*El AntiEdipo*, 1995; *Mil Mesetas*, 2002) los autores utilizarán esta expresión para referirse a un campo de intensidades inmanentes. El deseo como campo o como superficie, desear es hacerse un cuerpo sin órganos o entrar en él. Todos sus desarrollos conceptuales de las máquinas deseantes y de los campos sociales de deseo son nombrados y explorados en torno a esta expresión. A partir de ella estos pensadores batallan contra la *sobrecodificación* de los cuerpos, la introducción de todo cuerpo en una máquina binaria de clasificación e interpretación.

En su trabajo *Antropología del cuerpo y modernidad* (2000), David Le Breton reconstruye algunos de los modos en que las instituciones del saber científico y médico han anatomizado el cuerpo en nuestras sociedades, y han jerarquizado el acceso a una verdad del cuerpo que queda siempre en manos de otros, de los expertos, expropiado de cualquier saber colectivo. Así, estos conocimientos surgen fundamentalmente de la disección y el estudio de especímenes muertos, en donde el cuerpo es separado en partes, secciones, sistemas y es concebido fundamentalmente, ontológicamente, en su inmovilidad¹³². ¿Cuál es entonces la guerra a los órganos que en 1947 declara Artaud y que Deleuze-Guattari como un relevo retomarán a partir de los '70? Es la guerra contra todo sistema de sobrecodificación trascendente, de verdad última sobre los cuerpos, detentada por la pontificia universidad de los conocimientos de la salud. Es la guerra, en fin, no tanto contra los órganos sino contra el organismo, el sistema de organización que rige el principio o el fin del cuerpo, aquel que dice lo que un cuerpo sí puede y lo que no: “El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos, sino al organismo, a la organización orgánica de los órganos. El juicio de Dios, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquel que hace un organismo, porque no puede soportar

¹³² Roberto Esposito (2009: 205) desarrolla también esta reflexión.

el CsO (...) juicio de Dios del que se aprovechan los médicos y del que obtienen su poder” (2002: 163-164).

Esta noción del organismo como juicio de Dios aparece reactualizada en el pensamiento de Butler de la manera que nombráramos más arriba: el sexo como construcción ideal. Fundamentalmente estas críticas se convierten en herramientas de interpelación (martillos, en términos nietzscheanos) a la partición fundante occidental, la de naturaleza-cultura, y cuestionan las estrategias de asignación, envío y reenvíos a los compartimentos de la naturaleza o la cultura, una serie de dispositivos de poder construidos histórica y socialmente.

Frente al organismo, frente al Juicio de Dios, es poco lo que podremos conceptualizar o batallar, se trata más bien de abandonarlos, de producir una línea de fuga, de crear un nuevo territorio, de experimentar. Deleuze y Guattari dirán explícitamente: “de ningún modo [el CsO] es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El CsO no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite” (2002: 156).

Podemos decir también que es el efecto de una experimentación con las intensidades: performance. De cualquier manera todos necesitamos del CsO y no podemos prescindir de él, no tanto porque preexista, sino porque es imposible desear sin fabricarse uno.

En las experiencias que estoy analizando, la performance, para Effy Beth, se convierte en la línea de constitución de un cuerpo propio, de un cuerpo como campo de intensidades que le permiten no habitar (“nunca se acaba de acceder a él”) pero sí desorganizar una serie de estratificaciones (representaciones a través de su presentación; localizaciones a través de la dislocación) para poder recortar un territorio singular a ser explorado.

La dimensión colectiva fundamental para hacerlo es encontrada aquí en la práctica artística, a través de la cual es posible dar sentidos, producir nuevos sentidos, en torno a actos y situaciones que no pueden experimentarse en soledad. El arte performático opera como el modo de restitución frente a una ruptura de los lazos con una sociedad excluyente, a través de su re-significación ritual.

Así, el cuerpo también aparece *expandido*, abierto, expuesto, a un público y a una comunidad de sentido, tratando de restituir los flujos de intensidades, flujos de sangre y flujos menstruales que derraman el cuerpo y se vuelcan sobre la calle, las plazas, las

instituciones. La performance es así la exploración de lo que este cuerpo puede. La expresión que Deleuze (2008) reactualiza desde Spinoza, “nadie sabe lo que un cuerpo puede” apunta a destituir toda verdad y saber seguro sobre los cuerpos para devolverles su potencia de exploración. Y un cuerpo puede, cada vez, algo distinto según los encuentros de los que es capaz. A través de su práctica artística, la artista busca los encuentros que le permitirán transitar la experiencia de hacerse un cuerpo.

Así, la experimentación del CsO es una práctica peligrosa, que linda con el caos, con una intensificación que, de hacerse sin medida y sin plano de consistencia, arrastraría llanamente al cuerpo hacia su disolución. Por eso la práctica artística que se aloja en una comunidad de sentido, aunque efímera y situacional, funciona a modo de plano de consistencia para una subjetividad.

Género Colibrí y las tres tetas de Susy Shock

Susy Shock es una artista trans, argentina, nacida y criada en Buenos Aires pero de familia tucumana y pampeana, y con fuertes lazos en esas provincias. Es cantante, escritora, actriz, humorista, integra el elenco de la variedad de humor “Noches Bizarrras” que ella y otros crearon después del 2001 y realiza como espectáculo estable un recital de música y poesía llamado *Poemario Trans-Pirado* desde el 2010 ininterrumpidamente, con el que ha transformado sus shows de performances poéticas en verdaderos espacios de concurrencia ritual. Una vez al mes en el Centro Cultural LGBT Casa Brandon ella realiza su espectáculo en el que canta, lee y recita sus poemas, invita a músicxs, artistas, y danzantes, proyecta fotografías y produce un espacio en donde el humor se transforma en una herramienta política. Ha publicado además dos libros de poemas, *Relatos de Canecalón* y *Poemario Trans-Pirado* (los dos editados por Nuevos Tiempos; 2011) y trabaja ininterrumpidamente en diversas performances, presentaciones y festivales. En el año 2013 protagonizó el mediometraje *Andrea*, dirigido por Edgar de Santo, y en el 2014 ha editado su primer disco, que lleva por título la frase de cabecera de su abuela Rosa la tucumana: *Buena vida y por vergüenza*, y que Susy levanta como bandera. Además participa con sus relatos, poemas y reflexiones en distintos medios gráficos como la revista literaria *Maten al Mensajero* y el *Periódico Mu* de la Cooperativa de Comunicación La Vaca.

Aunque Susy haya existido ya desde finales de los '80, sus performances tomaron cuerpo al calor de los espacios culturales autogestivos después del 2001. La Casita Giribone, una casa cultural ubicada en el barrio de la Chacarita, fue uno de esos lugares.

Para ella y el grupo de artistas que sostenían ese espacio, la autogestión significaba una apuesta política, por fuera de cualquier institucionalización. Bevacqua (2011) señala que allí “se abstuvieron de regularizarse en algún plan, programa o subsidio de cualquier organismo estatal o privado”. Encuentro en este señalamiento una relación tensa, no victimizante ni reclamatoria frente al Estado. En el contexto señalado la autogestión implicaba una potencia disruptiva y una toma de posición. En la casita funcionaba además un merendero para lxs niñxs del barrio durante el día, y por las noches las peñas folclóricas dieron lugar a las performances de Susy Shock como un juego de transformismo en el que se cantaban coplas bagualeras¹³³.

El transformismo de Daniel Bazán fue dando paso con el tiempo a un verdadero pensamiento trans encarnado, hecho piel en la que hoy es Susy, quien no renuncia a los y las que fue, en el mismo gesto de abrir la exploración de quien puede ser. Por eso puede escribir en su libro (2011b): “...pero el niño que sigo siendo y que siempre fui, está más libre y más jugueteón bajo estas faldas que ahora se auspician en este futuro de horas inmediatas e infinitas trans. Soy Susy y soy todos los Danieles que tuve, que tengo y que tendré, y cada vez que soy más Susy, me voy más sucia y masculina con mi hembra creada por el lado del camino, ese que me sigo abriendo e inventando” (2011b: 7).

La invención del cuerpo de Susy se encuentra profundamente ligada a la deconstrucción del cuerpo trans de *femme fatal*, hiper-expuesta e hiper-femenina. Sin renunciar en ningún momento a su femineidad la performer explora una imagen corporal ambigua. El juego de su voz profunda y grave al mismo tiempo que “suave y femenina” como dice ella, colaboran en la producción de esta tensión. Susy, quien ronda los 40 años, se presenta muchas veces y cada vez más, fundamentalmente como una *señora* y muchos de sus chistes hacen referencia al hecho de ser “una señora mayor”.

Tal vez por esto Susy opta por ropa holgada y cómoda, realizada por integrantes del Colectivo de Artistas de Giribone y que desarrollan un proyecto de diseño y producción indumentaria llamado M.I. (Moda Inclusiva: moda sin moldes). Como señala Bevacqua (2011) esta propuesta estética le permite a Susy desidentificarse del “modelo” travesti reproducido en los medios masivos de comunicación. Así ella “presenta un cuerpo sin excesivo esteticismo resaltando las partes que prefiere (sus piernas y su rostro), para reservarse con amplias capas y acampanados vestidos su “triángulo invertido” (Bevacqua 2011: 8).

¹³³ También referido por Bevacqua (2011).

En su construcción Susy parece más bien apostar a los detalles: un abanico que la acompaña en las noches de calor, vestidos negros con accesorios de colores, unas gafas oscuras que sostienen día y noche su pelo castaño caramelo. Deviene, con estas estrategias, en una figura que no busca caricaturizar lo femenino pero tampoco presentarse como una copia fiel, se da más bien una apropiación singular.

La elección de su color de pelo tampoco es azaroso e incluso eso es gesto político en su cuerpo: mantiene y reivindica el castaño caramelo de la diva argentina que le diera el nombre, Susana Giménez: “Pensaba en la Susana pre milicos, pre Monzón¹³⁴ y pre platinado, un nombre de patria (sí, patria mediática): de lo mejor y lo peor que nos representa”¹³⁵ (Shock 2013a en entrevista para Suplemento Soy). Esa Susana de La Mary y del shock Cadum¹³⁶.

Así, su cuerpo se va haciendo de gestos, colores, girones, retazos y ropas. Su cuerpo también es su caja bagualera, caja de resonancia plagada de pines, cintas, pequeños recuerdos que le van regalando en su paso por los escenarios, las marchas y la militancia y que la convierten en una ekeka, figura mítica andina siempre excesivamente cargada.

Habitualmente Susy abre o cierra la performance de sus poemarios con un texto en donde exclama “reivindico mi derecho a ser un monstruo, que otros sean lo normal”¹³⁷, y corona el escenario con una pancarta-obra que deja ver un cuerpo con tres tetas y pelos en las axilas, cuerpo que no responde al binarismo, pintado por su hija Anahí Bazán Jara, artista plástica y diseñadora.

La imagen del cuerpo monstruoso es transfigurada en la experiencia de la escritura, convertida en potencia de singularización, de reinención¹³⁸. Las alusiones a la práctica

¹³⁴ Carlos Monzón fue un boxeador argentino de fama mundial y pareja de Susana Giménez en 1974. Entre otras cosas, la pareja fue famosa por la violencia que él ejercía sobre Giménez.

¹³⁵ Volveré al nombre de Susy en el próximo capítulo.

¹³⁶ Susana Giménez, una de las conductoras de televisión más famosas de Argentina contaba a comienzos de los '70 con una publicidad en donde aparecía a orillas de un río, bañándose bajo una cascada con el jabón Cadum, y haciendo su famosa toma en donde gira y exclama “¡Shock!”. Como Micaela Ortelli reflexiona: “Si hay una película que hizo relevante el paso de Susana Giménez por el cine nacional es sin duda La Mary (1974); ése fue probablemente su único personaje no subordinado a una figura masculina, el chanta en cualquiera de sus formas. Porque vista desde de este siglo (bueno, y del anterior también), la Mary puede resultar muchas cosas –pacata, prejuiciosa, moralista, condenatoria–, pero de ningún modo sumisa... En esa película también se la vio por última vez con la frondosa melena castaña; en *Tú me enloqueces* (1976), que protagonizó con Sandro, ya se había pasado al rubio, tono que seguiría bajando durante los '80, hasta llegar al platinado definitivo” (Shock 2013b en entrevista realizada por Micaela Ortelli para Suplemento Radar de Página/12).

¹³⁷ Poema completo en Anexo II.

¹³⁸ Es posible ampliar en estos análisis una serie de reenvíos de la noción de monstruoso, que en los discursos de lo nacional y de la constitución del Estado Nación argentino aparecen ligados a la idea de lo salvaje y de lo bárbaro, significados primero en el cuerpo del llamado indio (habitantes originarios), y

artística se brindan de diferentes maneras; aquí específicamente la carne es el efecto de una pincelada (“carne de cada una de mis pinceladas”) la materia corporal coagula en la práctica artística que realiza *a/* cuerpo, y a su vez el cuerpo (lienzo azul) se transforma en superficie de inscripción de un “yo” singular y en movimiento (“pintora de mi andar”).

Los dibujos que ilustran su libro *Poemario Trans Pirado* (2011b), realizados por Enrique Gurpegi “muestran” una serie de cuerpos trans devenidos monstruos al mejor estilo de los que Copi construyera literariamente en su novela *La guerra de las mariconas* (2010). En dicha obra Copi explora, en un estilo de ciencia ficción escatológica, la narración de un enfrentamiento entre un mundo de gays civilizados y adaptados que de pronto es invadido y arrasado por una horda de locas, travestis y monstruosas figuras sexuales que descompaginan ese mundo. En este libro de Susy dichas figuras se presentan en imágenes y funcionan también como homenajes a quienes ella dedica muchos de los poemas: la (Fernando) Noy, la “Pedra” (Lemebel), y esa mariposa con dos tetas que fue Batato. Algunos de estos personajes ilustrados usan sus penes como boas de plumas, otros se arrancan el corazón para dar de amamantar, otras se miran al espejo sin verse reflejadas cual vampiras... son todas *monstruos* que muestran lo inmirable.

Como señala Claudia Kozak (2014), el sentido etimológico del término y su acepción cotidiana ubica a lo monstruoso como aquello que “muestra” (en latín: “ego monstruo” – yo muestro– del verbo monstrare) pero también podría tener una raíz en el sentido de advertir: “(monere); una advertencia de los dioses respecto de las posibilidades de lo existente” (2014: 05).

Susy reivindica insistentemente en sus obras y entrevistas la figuración de lo monstruoso como fuga de las representaciones y clasificaciones, pero fundamentalmente como territorio de creación y autocreación. Esta monstruosidad opera en un doble movimiento: de conexión y proliferación como las tetas que le crecen, el exceso de canecalón (pelos, crenchas, pelucas), de pestañas de cartón y al mismo tiempo por despojo, por sustracción y por falta de ser: Susy no llega a ser “ni varón, ni mujer, ni xxy, ni h2o”, como afirma en el poema antes señalado.

Tampoco, para una parte del colectivo trans, Susy llega a ser trans dado que su travestismo no se inscribe en el relato relativamente conocido y legitimado de la transexualidad desde la adolescencia. Ella ha tenido una deriva trans desde el arte y para

luego en el cuerpo del gaucho, el paria, aquel que huye de la ley para no ser reclutado en la institución militar como proceso de normalización, y como carne de cañón de las guerras territoriales a lo largo del siglo XIX. Amplió este problema en el Capítulo Cinco.

muchxs esto es pura simulación, no verdadera transexualidad o transgeneridad. Muchas veces en sus recitales es acompañada por la guitarrista y roquera trans Karen Bennett, quien también ha tenido una deriva de género desde el mundo del rock y del arte a su propia asunción trans, por lo cual también ha sido criticada en diferentes momentos por su no-transexualidad o falta de transgeneridad “verdadera”. En un diálogo que mantienen en el escenario, mientras cantan y tocan una versión de “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”, Susy y Karen comentan con humor e ironía:

-Karen, Karen, ¿estás ahí mi amor?

-¿Cómo te va?

-Bien, bien. Che ¿Vos sabías que según el... traves...trómetro, el travestímetro, el trans...sometro trans...todo nacional y popular, vos y yo, parece que no cumplimos todos los casilleros...? parece que no “somos”, no cumplimos todos los requisitos... no sé, somos como “outsaid”... (risas).

-Y bueno... hay que decirles que tendrán que rezar unos cuantos padres nuestros porque parecen religiosas... Además, para llegar a ser Susy Shock y Karen Bennett a ellas también les falta mucho...¹³⁹

Estos ejemplos ponen en claro que las luchas por las identidades tienden muchas veces a generar nuevas situaciones de clasificación, discriminación y distinción entre aquellxs que entran y aquellxs que no entran en los parámetros establecidos, incluso en este caso en las identidades trans.

En una entrevista realizada en *Soy Susy* (2009) narra también estas sustracciones que operan en la producción del monstruo:

Las coplas llevaron a Daniel a los agudos y Susy lo toma, porque como Daniel soy muy rockero para cantar tangos, muy tanguero para cantar rock, soy poco travesti para el travestismo... siempre me falta algo. Por eso aparece Susy (...). Al comienzo en las Noches Bizaras el personaje de Susy era el de una travesti, hacía chistes bien travestis... pero cuando empecé a profundizar en mí y empecé a juntarme con los movimientos travestis, fue mutando a un hecho político. Y el personaje dejó de serlo porque empezó a transitar zonas más (Shock 2009 en entrevista para Suplemento Soy de Página/12).

Ella aparece entonces en el hueco, el lo abierto, en el desfasaje, entre el exceso y el defecto, demasiado o demasiado poco. Deleuze (2008b) define de esta manera, paradójicamente, la lógica del sentido, pero aquí volvemos a encontrar esta lógica paradójica en la constitución corporal de quien dice “soy”. Así tropezamos con el acontecimiento en

¹³⁹ Registro personal del Poemario Trans-Pirado. Centro Cultural Casa Brandon, Buenos Aires, 08 de marzo de 2013.

donde la presentación escénica y el arte perforan la vida y relanzan el juego de las identidades y las simulaciones hacia nuevos territorios por explorar.

Otra vez, el arte y la vida se constituyen en una boda contra-natura, no en la reunión armoniosa, planificada y exportable, sino más bien en el encuentro inesperado entre actor y personaje que despliega una nueva combinatoria, nuevas potencias, experimentación singular e intransmisible. Por eso en sus escrituras y entrevistas no queda afuera lo que en otro sentido se ha llamado “vida privada”. En sus relatos aparecen su experiencia de ser padre, haber devenido madre y su “trieja” con Edu y Mauri, quienes son sus maridos desde hace doce años: “más que un trío somos un círculo”, afirma Susy. Suele leer poemas de Mauri (Martínez Sasso) y suele además leerles poemas a ellos, reivindicar el amor y el cobijo como modo de hacerse un cuerpo, hacerse Susy, el desafío de pensar todo de nuevo, y también las maneras de ser familia, de cuidarse, de amar.

Para esto uno de sus poemas más difundidos es “Beso”, a través del cual invita a sus oyentes a besarse, incluso “en la puerta de la Santa Catedral de todas las Canalladas / besarse en la plaza de todas las Repúblicas / (o elegir especialmente aquellas donde todavía te matan por un sodomo y gomorro beso) / (...) / hay una historia de besos que el espanto no ha dejado ser / Y por eso el beso” (Shock 2011a: 20).

A través de estos textos y relatos la artista convierte su vida personal en vida política. Susy cuenta que le cuentan que, por esas cosas de internet, en Costa Rica los movimientos activistas de lesbianas, gays y trans, usan su texto del Beso en las protestas frente a lugares o instituciones en donde el beso ha sido silenciado, desaparecido o discriminado, a través de una besada masiva en donde se besa y se lee su poema. “A mí me llena de orgullo, pero a la vez me llena de ganas que este texto llegue a estar tan caduco... ahí vamos a estar hablando de otro mundo”¹⁴⁰.

Frente a los cuerpos que se deshacen a palos por la violencia institucional y la prostitución, Susy insiste en hacerse de besos y canecalón. Sus *Relatos de canecalón* (2011a) cuentan de andanzas travestis, amores y prostitución, cantan poemas, cartas y conversaciones. En su prólogo Fernando Noy no duda en emparentar su escritura a las crónicas sidosas de Pedro Lemebel y a los flujos corporales y escriturales de Naty Menstrual. En esas conversaciones transcritas, hablando de una travesti asesinada, la Norma, una amiga, le dice y pregunta a Susy: “-Mi amiga me va a ver desde el cielo, ¿las

¹⁴⁰ En presentación del Poemario Trans-Pirado, Centro cultural La Viborera, septiembre de 2014. En Anexo III CD.

travas iremos al cielo? –Y... ¿para qué?” responde Susy. “–Tenés razón... ¿para qué?” (2011a: 31). Allí se perfila otro gran desafío para hacerse un cuerpo: descristianizar el deseo, el imaginario colonial cristiano, y producir así un territorio corporal posible de habitar. Por eso sus críticas anticlericales trascienden las figuraciones travestis y no dudan en cantar coplas con consignas feministas y anti-patriarcales:

Soy dueñita de mi tiempo, de mis razones y credos
Así que vayan sacando sus rosarios de mi cuerpo
¿Qué es eso de andar mandando lo que yo puedo y no puedo?
Mi cuerpo es mío bien mío no hay evangelios adentro
Si querés que sea clara con las consignas que digo
Lo canto y te lo firmo: aborto libre y gratuito.
Lo canto y te lo firmo: aborto libre y gratuito.¹⁴¹

Sus discursos y prácticas anti-clericales arremeten contra el Papa, la religión y sus signos que aparecen transfigurados para desatar también nuevas transustanciaciones de la carne: vírgenes, santas y mártires desfilan por la producción iconográfica y fotográfica a la que Susy se presta y que ella deseosa desparrama por ejemplo en las fiestas cristianas como la navidad. Para esto ha realizado una serie de “stampitas” que llevan una fotografía en donde aparece performada como la virgen María, doliente, sosteniendo el cuerpo yacente de su hijo Cristo crucificado, emulando la Piedad de Miguel Ángel que se encuentra en la Basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano. El pequeño poema que acompaña la imagen pregunta: “¿...Y si el niño Jesús era Niña? / ¿Y si María Magdalena, reina negada de la Historia / fuera la petera católica desde donde animarse a construir otra cumbre? / ¿Y si en serio con los mercaderes no, no y no???!?”¹⁴².

A través de estas estrategias entonces no renuncia a la imaginería cristiana, sino que la utiliza para sus propios fines, la tuerce para desatar dentro de ella nuevos relatos, otras versiones y nuevas apropiaciones. También por eso escribe un poema-oración a la que llama la Divina Trans, y la encarna en una fotografía:

Oración a la Divina Trans
Señora de lo Trans,
Sucia de pelo a rabo
Y tan bendita:
Concédeme la voluntad de alumbrarme y alumbrar,
Dame fuerzas para batallar
Con mi espada brillante de ideas,
Con mi lumpen mariposa de amar

¹⁴¹ Fragmento de la copla colectiva “La soledad es cosa rara”. Registro personal del *Poemario Trans-Pirado*, Centro Cultural Casa Brandon, Buenos Aires, 5 de octubre de 2012.

¹⁴² Extraído de su página personal de Facebook. Fotografía y texto en Anexo II.

Y la humildad de saberme diamante
De mi propio crear
Amén. (Shock 2011a: 3).

En la imagen de esta estampita aparece también vestida de blanco y sosteniendo en sus manos una corazón rojo brillante y lleno de destellos. La estética kitsch de la fotografía expone la propia estética kitsch de la imagería cristiana popular, los objetos de plástico, los tules y los rasos con que se decora el altar donde se exhibe. Si bien estos usos se presentan como lúdicos, tampoco aparecen de manera peyorativa, dado que la oración se convierte en una oportunidad de resignificación, en donde lo que se le pide a la santa es la claridad para pensarse y sentirse gestora del propio andar¹⁴³.

Desacraliza así la religión inventando figuraciones de una espiritualidad por venir, que sea capaz de honrar el propio crear colectivo e individual. Tensiona también cualquier noción de *encarnación* cristiana: si la encarnación implica el descenso de Dios en la tierra, una trascendencia que se vuelve inmanente en el cuerpo de Cristo, la carnación (hacerse un cuerpo) no es heredera de ninguna noción trascendente o dual, es un trabajo inmanente de por sí, artesanal.

Pone en evidencia entonces aquel acto sacralizado de la eucaristía cristiana católica en donde cada vez el Cuerpo de Cristo es bebido y devorado a través de su transustanciación en la hostia, y en ese mismo acto, ocultado, negado el cuerpo en su capacidad de apertura. Haciendo referencia a la tradición cristiana occidental Jean-Luc Nancy lo expresa de la siguiente manera: “por eso, el cuerpo, cuerpo, *jamás tuvo ahí lugar* [en dicha tradición], *y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se lo convoca*. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia”¹⁴⁴ (2000: 9).

Entremezclados con sus desafíos al cristianismo y sus oraciones, la performer apela todo el tiempo a los imaginarios paganos y desata en sus poemas y en el escenario un reencantamiento animista de los objetos, los instrumentos musicales y los amuletos. Una chasqui se denomina a veces, mensajera que lleva y trae relatos de vidas que le pertenecen y no le pertenecen. Como chamana y canalizadora Susy se deja poseer por la energía de los objetos, ellos le prestan alma, ella les presta el cuerpo, y así vuelven a vivir.

Uno de sus textos narra acerca de unos tacos que le regala Dominique Sanders, una vedette travesti reconocida en la revista porteña desde hace décadas, y quien es para Susy

¹⁴³ Se encuentra entonces en este sentido más bien una apropiación camp de aquellos elementos kitsch que retomaré en el siguiente apartado.

¹⁴⁴ Subrayado en el original.

una mentora. Allí cuenta: “Me levanto y los tacos bailan, juro, bailan solos. Son Peter Pan. No, son Nélide Roca. No, son Dominique Sanders... La bella Dominique, anunciada en los '70 como “la vedette travesti del ABC”, donde esos mismos tacos subían y bajaban escaleras de brillo y frenesí...” (Shock 2011a: 9).

Susy y los tacos. Susy y la caja, con ellos establece relaciones no humanas. Son llamadores, convocadores, llaves, portales. En sus pies o en sus manos actúan más bien como catalizadores, al modo en que chamanes y brujas utilizan objetos mágicos. Y en este sentido esos objetos siempre son más y menos de lo que son, no tienen una cualidad especial en sí mismos salvo por las relaciones en las que entran. Esto no se distancia en nada de lo que puede decirse acerca de un objeto estético. Eduardo Viveiros de Castro (2013) afirma que, cuando se encuentra en sus manos, el cascabel de un chamán es un verdadero acelerador de partículas. De esta manera se entra en reinos donde la palabra “ser” se vuelve menos clara y menos precisa, se densifica. “¿Qué soy? ¿Importa? (...) “Soy arte”, digo, mientras revoleo las caderas y me pierdo entre la gente y su humo cigarro y su brillo sin estrellas y su hambre de ser. / Travesti outlet, / bizarría del ángel...” (Shock 2011b: 9)

En su misma negativa a rendirse frente a la demanda de “ser”, ni varón ni mujer Susy se declara como perteneciente al género Colibrí, deshumanizando así la asignación genérica y atribuyéndosela a un animal que no es capaz de detener el vuelo y el movimiento más que pocos minutos al día, único ave que muere si se lo encierra. El colibrí es un género de ave propiamente americana, que llega a variar en más de 300 especies en todo el continente. Para ella el colibrí es un vaivén, ni avance ni retroceso, sin adelantes ni atrás, sin lugares a donde llegar, tal como es el vuelo de este pájaro.

Frente a esta expresión, la noción de ritornelo que Deleuze y Guattari desarrollan en su obra *Mil Mesetas* (2002), puede brindarnos otra perspectiva para pensar la práctica artística. Ellos abordan allí el problema de la expresión en un sentido no humano, sino como campo expandido de producción de territorio. Afirman que todas las especies animales “expresan” un territorio antes que poseerlo. Para poseer, primero es necesario realizar las marcas que establecerán la distancia, el límite, la frontera de un territorio. Estas marcas expresivas trazan un lugar a habitar, tanto en el propio cuerpo como en el espacio geográfico. Los colores que los animales adquieren en distintos momentos, o los cantos que realizan en cada ocasión (en periodos de apareamiento, cuando se encuentran en peligro, cuando delimitan su lugar o construyen su nido) sirven como *marcas* que

afirman un movimiento de territorialización, siempre precario, siempre en transformación. Cierta tipo de vuelos en las aves, y fundamentalmente sus cantos, son ritornelos, “cancioncitas”, melodías que se repiten y re-tornan, vuelven y envuelven un determinado espacio: la casa se hace cantando. El ritornelo es también el estribillo de una canción, lo que vuelve a repetirse y aquello que la estructura. El canto de copla con caja, que repite y hace repetir al público ciertas frases como respuestas, funciona a modo de ritornelos, por eso son también cantos rituales¹⁴⁵.

Deleuze y Guattari no dudan en desprender desde aquí una comprensión del arte como práctica de captura y expresión de fuerzas, que no se dirime en una distinción entre naturaleza y cultura, sino que se da para cada especie de manera singular. Las materias con las que trabaja cualquier arte, desde esta perspectiva, son las propias fuerzas de la naturaleza captadas o capturadas en un signo estético, que permite crear las condiciones para habitar el mundo. En este sentido el cuerpo se convierte en superficie de inscripción que es necesario marcar, demarcar, inscribir y como desarrollarán los autores, firmar. El cuerpo no solamente es inscripto en las normas sociales y culturales, por ejemplo en las normas del género, la clase o la raza, sino que a su vez cuenta con una potencia intrínseca de diferenciación, de resingularización, que hace que cada vez, en cada práctica corporal pueda ser emprendida, frente a la situación, una bifurcación de esa norma. La manera en que incorporamos y/o rechazamos las normas y mandatos es un modo radicalmente único. En este sentido el ritornelo se repite difiriendo, encarna el eterno retorno de la diferencia¹⁴⁶.

La firma, referida a estos conceptos, no remite solamente al dispositivo moderno del autor como sujeto individual, sino a la práctica de singularización que puede decir yo, y asumir un nombre propio, solo porque es efecto de una expresión, de una creación.

¹⁴⁵ Volveré a un análisis más profundo del canto de copla con caja que realiza Susy y a la noción de ritornelo en el Capítulo Cinco, en los cruces entre géneros musicales y constitución de los discursos nacionales del folclore.

¹⁴⁶ Si bien la noción de ritornelo es explícitamente un desarrollo que los pensadores retoman y amplían de las investigaciones en etología y biología realizadas por científicos como Jakob von Uexküll y Konrad Lorenz, la noción del eterno retorno nietzscheano se encuentra presente. Como Deleuze (2000; 2012) señala, el eterno retorno en Nietzsche es la exploración de una comprensión del devenir como movimiento absoluto del azar, irrupción, acontecimiento, apertura a lo intempestivo. Así como no se oponen ser y devenir (el devenir no es devenir del ser) no se oponen tampoco acontecimiento y retorno, o repetición y diferencia dado que es en la repetición donde la diferencia se introduce. En este sentido también Judith Butler lee la noción de citación en Derrida: la performatividad del género y el sexo se produce en la citación de una norma o código que al citarse se singulariza, se individua, introduce su propia diferencia. Otra lectura sobre el ritornelo como repetición y diferencia se encuentra en Borghi (2014) quien se aboca al problema de la música como zona de frontera entre naturaleza y cultura.

Siguiendo a estos autores, María Laura Méndez (2011) analiza la noción de rito y ritual como ritornelo, ya que para la condición humana, la expresión de un territorio sólo puede darse de manera ritual-colectiva. El rito es una repetición que instauro y re-instauro el mundo, otra vez, un espacio en donde las fuerzas son re-ligadas. De esta forma se vinculan la dimensión subjetiva, como práctica de sí, con la dimensión ritual-colectiva, como práctica de un nosotros que acontece en la escena, en la participación del acontecimiento artístico cada vez.

Por esto también las escenas y los poemarios de Susy están poblados de rituales y cantos colectivos, responsos, palmas y participaciones del público asistente, que deviene de esa forma, espect-actores, como los llama Diana Taylor (2012: 81).

Andrea y la voz que hay que tener

*“La biología hace sus bromas
y esta sociedad tiene poco sentido del humor”.*
Del film: *Andrea* (De Santo 2013)

En el año 2013 Edgar De Santo estrena su medimetroraje *Andrea. Un melodrama rioplatense* protagonizado por Susy Shock. Relata la experiencia, narrada en primera persona, de una mujer que, a pesar de contar con una coincidencia entre su genitalidad y su identidad de género (ser una mujer cisgénero) ha nacido con el signo de una desestabilización: la voz, y sólo la voz, de un varón, aunque cabe preguntarnos ¿qué es y cómo se define o delimita lo considerado “voz de un varón”? El relato expone la provocación que un rasgo corporal no elegido desata frente a los poderes sociales establecidos, la confusión continua que despierta esta mujer que es interpelada por las autoridades como si fuera una travesti. Andrea cuenta su experiencia de paso por las instituciones, la violencia sufrida, el silencio elegido, para lanzarse finalmente hacia una *línea de fuga zombi*, que le permita acceder a otros derroteros, y dar cuenta así de que *lo trans* (como torsión extraña en movimiento) excede la transexualidad.

Hacia el final del film, acorralada por la policía y encerrada en una prisión se encuentra con alguien, con un hombre que también es detenido y encerrado con ella. Él intenta entablar una conversación, acercarse, pero Andrea no puede más que guardar silencio y mirarlo de reojo. Finalmente, cuando comienza a quedarse dormida sueña con él, sueña que juntxs se han convertido en zombis, que deambulan por un cementerio, el sol ya no les hace daño y ellxs van de la mano sin necesidad de palabras, porque como

recuerda, “los zombis no pueden hablar, hacen apenas unos sonidos inarticulados”. Andrea también parece soñar la última toma del film: como en un videoclip suena The Cranberries con su tema *Zombie* (1994) mientras ella y su enamorado pasean entre las tumbas, como poseídos, o zombificados.

Analizando dicha película Guillermina Bevacqua (2013b) reconstruye una genealogía posible ligándola al género cinematográfico de terror que a partir de los años '70 divulga figuras monstruosas en las que aparecen mujeres poseídas por el diablo que hablan con voz masculina, como en *El Exorcista* (Friedkin 1973), o lugares que se pueblan de muertos vivos (Romero, *La noche de los muertos vivientes*, 1968). Esas figuraciones: “metaforizaban el repudio de una sociedad atemorizada por *lo* diferente. A partir de su refuncionalización, Edgar De Santo recuperó estos dos motivos en *Andrea*, que actualiza la exclusión y demonización producida por discursos hegemónicos de binaridad genérica” (Bevacqua 2013b en línea).

Volverse zombi, salir del registro de lo humano y de su territorio de reconocimiento, es la estrategia que Andrea encuentra para producir nuevas conexiones en el relato de este melodrama, escapar a las condenas discursivas y materiales por las que se ve sometida.

Existe en la actualidad una heterogeneidad de perspectivas post-humanistas que exploran el tópico del zombi y la *zombilogía* como modo de reflexionar sobre los procesos de producción, administración y gestión de los cuerpos en la biopolítica contemporánea a través de las producciones culturales y cinematográficas. Gustavo Melera (2014)¹⁴⁷ piensa una zombilogía como una in-disciplina de estudio (y fuga) de los procesos de subjetivación contemporáneos y se sirve de estos materiales para reflexionar acerca de cuerpos que pierden su voluntad y son presos de una necesidad nunca satisfecha de devorar todo a su paso. De esta manera el autor equipara la producción masiva de zombis a la gestión y administración de las sociedades de consumo. A este proceso lo llama zombificación: calcificación de un segmento de subjetivación parcial al entrar en una totalización regida en este caso por los mercados crecientes y diversificados. La subjetividad contemporánea deviene así en una totalización que puede ser llamada consumidora¹⁴⁸.

¹⁴⁷ En el marco del 4to Encuentro del Seminario Foucault-Deleuze organizado por el Colectivo Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea, Gustavo Melera desarrolla estas hipótesis. Se encuentra disponible online (última consulta 16-04-2015): <https://www.youtube.com/watch?v=1SSR3ERZ-3M>.

¹⁴⁸ La expresión “derechos del consumidor” hizo su entrada, como señala también Ignacio Lewkowicz (2008) en la mismísima letra de nuestra Constitución Nacional con la reforma de 1994. El consumidor

En este sentido la matriz binaria de generización en el marco de una heterosexualidad compulsiva puede ser pensada como proceso de liquidación de las derivas y experimentaciones singulares, subjetivas y corporales, proceso también de zombificación. Sin embargo en la película a la que me refiero pareciera que la “salida” zombi se constituye para Andrea en la posibilidad de una deriva, una línea de fuga hacia la exploración de una *biopolítica de los monstruos*, como lo denomina Antonio Negri (2007) una nueva potencia.

En el paseo por el cementerio, el territorio de lxs que no son, de lxs que no están, se produce la invención de una nueva sensibilidad dado que su amor, aquel que se enamora de ella al final del film, es efectivamente un zombi y no alguno de los “normales”, alguno de los humanos. Los humanos la desprecian, mientras que, pareciera, desde una posición zombi ella se permite tejer nuevas alianzas.

El mandato de “la voz que hay que tener” desnuda y expone un sistema de clasificaciones que es mucho más que sexo-genérica, una serie de persecuciones policiales sobre el cuerpo todo y sus singularidades, que fácilmente puede remitirse y ampliarse a otras zonas corporales: el peso que hay que tener, el color de piel que hay que tener, la forma, la ropa, la edad, que hay que tener, para existir, para pasar airoosamente por el sistema de vigilancia de la normalidad.

En todos estos aspectos la construcción del signo cinematográfico es central para dicha productividad, dado que, como Teresa de Lauretis (1989) señala, la historia del cine ha sido una de las tecnologías de género más preponderantes a lo largo del siglo XX. Bevacqua (2013b) indica la operatoria que la industria del cine clásico, principalmente hollywoodense, ha puesto en marcha desde la aparición del cine sonoro: la voz debía reducir las ambigüedades de los enunciados visuales, debía soldar la imagen con el sonido de manera tal de producir una totalidad coherente como signo cinematográfico.

A pesar de esto, no sólo las vanguardias históricas intervendrán ya desde principios de siglo dicha coherencia, sino también el cine francés experimental de la *nouvelle vague*, desde fines de los años '50¹⁴⁹, y muchos de los recursos visuales utilizados por De Santo

deviene en sujeto de la constitución y disputa la exclusividad que hasta 1994 había tenido la figura subjetiva del “ciudadano”. En las retóricas políticas y económicas actuales de los países occidentales el *consumo* se ha convertido en un índice de medición de bienestar social y crecimiento económico.

¹⁴⁹ Jean-Luc Godard uno de los representantes emblemáticos de la *Nouvelle Vague* utiliza en muchas de sus películas el desfasaje intermitente o constante entre imagen y sonido e incluso intercambia y superpone las voces y los enunciados sonoros de los personajes produciendo dislocaciones. Dos

son retomados desde estas dos vertientes. Así es que, no solo la voz del personaje no coincide con su imagen y su corporalidad femenina, sino que los procedimientos visuales también se desestructuran y se fragmentan. Entre escena y escena en donde Andrea aparece, De Santo produce montajes de paisajes superpuestos, invertidos y fracturados, partidos y espejados. En algunas de esas escenas el tiempo del fragmento fílmico transcurre hacia atrás¹⁵⁰ y, mientras la voz de Andrea narra sus experiencias, las olas parecen retroceder y plegarse hacia el mar. En otras, los paisajes aparecen volcados, con la línea del horizonte en forma vertical, y el transcurrir de la imagen se asemeja a caídas o elevaciones. Cuando la cámara se centra en Andrea, algunas veces sus ojos en primer plano también aparecen desfasados, y es posible notar que la mitad izquierda de la pantalla se encuentra un segundo adelantada a la mitad derecha, y la expresión en sus ojos no se da al unísono. En otros momentos es tomada en planos picados y contrapicados, produciendo juegos de luces y sombras sobre su figura, y explorando también a través de planos-detalle sus rincones, sus pequeños movimientos corporales, sus gestos y ademanes.

A través de todos estos recursos la película interviene sobre la clausura entre imagen y sonido que se nos presenta como naturalizada, “desarticula la unidad de sentido atribuida tanto al binomio sexo-género como a la articulación palabra-imagen instaurada por el cine clásico” (Bevacqua 2013b). Estas no correspondencias permiten pensar su carácter ficcional, construido, atribuido y generalizado sobre aquello que es considerado como perteneciente de manera exclusiva a los varones y a las mujeres. ¿Una mujer con voz gruesa es una mujer con voz de varón? Y frente a las experiencias transgénero y transexuales de una gran cantidad de personas ¿podemos mantener soldado el sentido que atribuye ciertos órganos sexuales como pertenecientes únicamente al varón y otros únicamente a la mujer? ¿Son todavía órganos “exclusivos”? En esta misma línea de argumentación Preciado (2008) se pregunta acerca del constructo histórico y los dispositivos posibles que atribuyen caracteres masculinos y femeninos a una cantidad heterogénea de hormonas, cromosomas y órganos genitales y analiza sus momentos de constitución al interior de una matriz binaria. En sus fisuras opera *Andrea. Un melodrama rioplatense*, extrañando la *propiedad* de los caracteres físicos.

ejemplos de la continua presencia de estos recursos en su filmografía son *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967) y *Nuestra música* (2004).

¹⁵⁰ Este recurso aparece también en una video-performance de Effy Beth titulada *Pertenencia* (2012) que analizaré en el capítulo Cinco.

Pero también a lo largo del film nos encontramos con una estética camp que retoma desde su título (“un melodrama rioplatense”) ciertos elementos característicos del kitsch y la cultura de masas. Es Susan Sontag (1984) quien desarrolla en 1964 un acercamiento a la noción de *camp* no tanto como una “idea” sino más bien como una sensibilidad, un gusto por el artificio y el exceso. Específicamente afirma que el camp “es una manera de mirar el mundo como fenómeno estético” (1984: 305) y una de sus declaraciones más polémicas en dicho texto es que considera esta sensibilidad como despolitizada o, al menos, apolítica.

José Amícola (2000) ha explorado con exhaustividad los vínculos entre los recursos kitsch y camp complejizando estas nociones y haciendo hincapié no sólo en sus dimensiones estéticas sino en sus articulaciones políticas. Si como el autor define, el kitsch es el “pretendido buen gusto”, el camp viene a producir una serie de relevos y apropiaciones de esos signos para volverlos paródicos, cuestionadores, satíricos y devolverles su dimensión de simulacro. El camp es la apropiación consiente del kitsch, la utilización simulacral de aquellos signos que se presentan como una estética de la naturaleza¹⁵¹. Amícola tensiona estas definiciones del camp al señalar los contextos de su surgimiento como una estética ligada a la subcultura homosexual masculina, que podría pensarse incluso como “una mirada socarronamente falocéntrica sobre los problemas de *gender*” (2000: 52). Sin embargo esto no le impide afirmar al autor que la categoría “contiene contradicciones en su mayor estado de productividad” (2000: 52)¹⁵².

Por esta razón es posible extraer nuevas lecturas del film analizado cuando es abordado con esta noción y sensibilidad. El melodrama se presenta como uno de los géneros canónicos de la cultura de masas y del kitsch, y es una excusa en el film para intercalar otras voces, como la aparición de un fragmento de *Madreselva* (Amadori 1938), en donde Libertad Lamarque aparece llorando. Cuando es interpelada por alguien en la fiesta en la que se encuentra, responde: “¿yo? no estoy llorando, es que me estaba divirtiendo mucho, y me he reído tanto que Ud. ha creído que lloraba”. Allí mismo le piden

¹⁵¹ Basta pensar en los objetos kitsch que imitan a la naturaleza sin necesariamente parodiarla. Algunos ejemplos pueden ser las flores y plantas de plástico, los animales de yeso de jardín e incluso las estatuas (no sólo los enanos de jardín), como aquellas que se colocan como signo de estatus o refinamiento. Como advierte además Abraham Moles (1990), el kitsch no se define por el objeto en sí o el material con que está hecho, sino por el sistema de relaciones en el que entran los objetos en un entorno y un momento determinado, dado que una serie de objetos no necesariamente kitsch pueden, por su agrupación o amontonamiento, devenir así.

¹⁵² Y el autor continúa: “El camp se origina, así, en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad, poniendo el acento no tanto en la arbitrariedad de este fenómeno, como en el hecho de que ella no está biológicamente determinada...” (Amícola 2000: 53).

que cante alguna canción, y ella elige el tango “Madreselva” (Canaro y Amadori 1931), “una historia tan sencilla que parece una vida”. La canción sigue de fondo mientras Andrea continúa narrando sus experiencias. La cámara acentúa además una serie de planos-detalle sobre las ropas de Andrea, las telas y los objetos que la rodean. Así se suceden primeros planos de las texturas, los tejidos, los estampados, las flores bordadas, sus zapatos, las pulseras, los anillos, una serie de objetos que engloban el mundo femenino del personaje. Sin embargo el melodrama como género es desarticulado al final de la película y satirizado por los cuerpos zombis y la música del grupo irlandés The Cranberries, y nos encontramos allí con una interferencia de los discursos victimizantes que muchas veces aquejan a lxs protagonistas de dichas historias.

A partir de estas reflexiones es posible observar una estética camp presente en general en las apropiaciones trans de Susy Shock, y no sólo en la película que protagoniza: la formulación y la historia de su nombre¹⁵³, robado y reapropiado de una diva argentina, su construcción genérica y sus auto-referencias como una señora mayor, sus modos de utilizar lúdicamente los accesorios y detalles de sus vestimentas, o las formas en que resignifica la imaginería cristiana para un mundo trans.

Si el camp ha sido una categoría útil para abordar las apropiaciones, por parte de una subcultura gay, de los signos kitsch presentes en la cultura de masas desde los años '60 en adelante (cine clásico, divas, *femme fatal*, modas, gestos, vestuarios...), ¿cómo se reconfiguran sus apropiaciones, y la propia estética camp a partir de las experiencias trans? ¿Es posible que una redefinición del camp se produzca allí donde esta estética entra en contacto con dichas experiencias, y deje de constituirse solamente desde la mirada de una subcultura gay masculina? ¿Qué nuevas potencias disruptivas y políticas desatan para el camp estas apropiaciones?

El porno-terrorismo de Naty Menstrual

Naty Menstrual nace, como dice la solapa de su primer libro, a finales de los '90 bajo un empedrado viejo en el barrio de San Telmo, aunque este dato biográfico no coincida con ninguna edad biológica de la escritora. Ya desde ese momento pone a fluir en su escritura (y en su nombre) todos los flujos corporales que la constituyen a la vez que la deshacen. Sus dos libros publicados hasta ahora, *Continuadísimo* (2008) y *Batido de troló* (2012), se componen fundamentalmente de bandas de raxs: manadas de modos

¹⁵³ Que analizo en profundidad en el capítulo Cuatro.

heterogéneos de ser travestis, trans, chongos y travas; modos heterogéneos de buscar y sentir placer, de inventar y reinventar el sexo, tener orgasmos y de apropiarse de la ciudad. Ha sido también actriz de reparto de la película *Mía* (2012), dirigida por Javier Van Der Couter que narra la historia de la llamada Villa Gay o Aldea Rosa, un asentamiento de personas trans y disidentes sexuales que existió cerca de la Reserva Ecológica y fue demolida por el gobierno de la Ciudad en 1998.

Desde sus primeros relatos en *Continuadísimo Menstrual* nos lleva de la mano a tener una probada del espanto: sus narraciones son escatológicas, violentas, abyectas y a la vez cómicas y fascinantes en el sentido en que narran y captan el flujo de lo negado por la corrección, los placeres inenarrables, las prácticas desviadas e invertidas, la pérdida y la ausencia de la sobredefinición de la heterosexualidad compulsiva. Sutilmente (con una sutileza muy particular, claro está) se deslizan sus relatos de crónicas urbanas diurnas y nocturnas (porque, ¿quién dijo que hay un horario para tener sexo?) hacia la exploración de devenires monstruosos, animales, vegetales, imperceptibles: toda una ciencia-ficción *gore*¹⁵⁴ puesta a funcionar contra cualquier rasgo de corrección, humanidad, civilidad. Un proyecto que, sin habérselo propuesto, pareciera recoger el guante arrojado hace años por Copi, cuando a través de sus libros y obras hacía implosionar la *torre de la defensa* del heterocapitalismo normal a fuerza de canibalismos, desenfrenos, ambivalencias sexuales y genéricas¹⁵⁵. Así también aquí los personajes de estos cuentos menstruales deambulan como al borde del borde: de las prácticas sexuales, de las identidades y de las instituciones de la corrección: invaden la familia, se enfiestan con la policía, dialogan con el “bicho” que portan (el sida) y se enfrentan cual guerra de las galaxias por un cliente o simplemente por un “chongo”.

Como analiza Jorge Luis Peralta (2011), el chongo es una figura móvil y deconstruida en la literatura de Menstrual dado que encarna las contradicciones de la masculinidad latina, heredera de las culturas mediterráneas en donde la masculinidad se encuentra fuertemente soldada al rol sexual atribuido: el activo es macho (o chongo) y no le cabe la nominación de homosexual, mientras que el pasivo es exclusivamente el “puto”. Pues bien, difícilmente en esta *literatura travesti trash*, como ella misma la denomina, pueda encontrarse un estereotipo sin trastocar. Aquí los chongos exigen sexo anal, y las travas,

¹⁵⁴ Nombre con que se designa un género cinematográfico que aborda el terror explícito, centrado en lo visceral y la violencia gráfica extrema, la exposición de la sangre, los cuerpos abiertos y desmembrados. A través de efectos especiales estas películas teatralizan la mutilación y la fragilidad de los cuerpos humanos.

¹⁵⁵ Estas reflexiones sobre Copi y su obra *La torre de la defensa* se encuentran en Link (2014: 63).

como ellas mismas cuentan, son demandadas por los clientes en su función de activas penetradoras. Josefina Fernández (2004) expone en su investigación antropológica estos rasgos en el mundo clientelar del travestismo prostibular, y Naty Menstrual en su literatura lo explora con desenfado.

La narrativa travesti de Menstrual presentada en su primer libro, *Continuadísimo*, ha sido analizada por Peralta (2011), quien luego prologa su siguiente libro *Batido de Trololo*. El autor reutiliza y repiensa las nociones de *inversión* y *desviación* que aparecen en el contexto del higienismo decimonónico y se extienden a lo largo de la primera mitad del siglo XX para nombrar las prácticas sexuales y las identidades genéricas no normativas. En *Continuadísimo* estas inversiones se constituyen como actos políticos en tres modos fundamentales: “inversiones del concepto de familia, de los roles y prácticas sexuales, y de la actitud frente al sida” (2011: 98).

Pero hay una inversión fundamental que antecede a estas tres, y es aquel acto a través del cual lo trans deja de ser narrado por identidades hetero u homosexuales, y comienza a ser no sólo narrado por personas trans, sino a devenir un dispositivo de narración en sí mismo, dispositivo de inversión de roles, valores, identidades por fuera de cualquier corrección política, lenguaje rebelde que explora lo escatológico y pornográfico como estrategias de enunciación.

Desde este primer libro el porno se constituye en un *arma de de-construcción masiva*: su título refiere a los sistemas de proyección de los cines de películas porno en “continuado” y parece constituir la lógica misma del anecdotario “menstrual”: los cuentos se suceden como las películas, una tras otra, que se suceden como los actos sexuales, uno tras otro. Peralta señala que el superlativo del título hace pensar en el flujo ininterrumpido del deseo sexual “elemento clave que atraviesa los textos, ya sea como fuente de placer o como generador de violencia” (2011: 108).

Son estos mismos flujos en continuado los que ponen en marcha procesos de hacerse (en el deseo) y deshacerse (en las violencias) por los que los cuerpos travestis pasan. Desde el primer relato de *Continuadísimo* nos encontramos con la exposición de estos procesos. Sissy Lobato es una travesti con 20 años de experiencia en prostitución y una obsesión por conseguir el cuerpo deseado:

Se había puesto ese nombre cuando decidió travestirse por primera vez. Juraba que tenía el glamour palaciego de Sissi Emperatriz y el erotismo arrollador de una primera vedette como Nélica Lobato. Había hecho todo lo posible en esos veinte años para parecerse a alguna de las dos, se inyectó

cuanta silicona líquida existía, en cirugías caseras hechas entre amigas sin medidas seguras de higiene y sin ninguna garantía. Primero un poco de TETA, luego un poco de CADERA, más tarde el espejo señalaba la NARIZ, redondeado de FRENTE, rellenado de PÓMULOS, silicona en los LABIOS... y así, en veinte años había completado el círculo mucho más de una vez: TETAS-CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS y vuelta a empezar: TETAS-CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS. Tuvo el honor de parecerse a Zulema Yoma, a Elsa Serrano, a Guido Suller, a Marcelo Polino, a Michael Jackson, pero nunca nunca ni a Sissi Emperatriz ni a Nélide Lobato..." (2008: 15).

Así Naty recupera el relato de uno de los procedimientos más brutales por el que muchos cuerpos travestis pasan en su proceso de hacerse: la inyección de aceite como siliconas caseras., y sin embargo la autora no duda en abordar esos avatares corporales desde un humor irónico y corrosivo. Josefina Fernández (2004: 159-181) analiza exhaustivamente las narrativas femeninas que se constituyen en modelos de los cuerpos travestis en el ambiente prostibular. De esta manera señala dos grandes estereotipos que funcionan como ideales: el cuerpo de la prostituta y el cuerpo de la vedette. Estas narrativas femeninas se caracterizan por extremar las particularidades consideradas atractivas y sexuales en los cuerpos y provoca la exageración performativa cuando es necesario: un círculo de inyección de siliconas precarias que recomienza cada vez que la imagen en el espejo traiciona la percepción. Como si la repetición circular en el texto y en el cuerpo, esta ceremonia de la precariedad con que las travestis se siliconan, fuera el ritual para nacer renovadas.

El mismo rito circular para hacerse, el mismo ciclo, se repite cuando eventualmente Sissy es atacada de manera violenta por un cliente. Naty pone otra vez a funcionar el círculo vicioso: "Y mientras la basureaba, la revolcaba por el suelo sin dejar de patearle el cuerpo: TETAS –CADERA –NARIZ –FRENTE –PÓMULOS –LABIOS... TETAS –CADERA –NARIZ-FRENTE- PÓMULOS- LABIOS, una y otra vez, enceguecido" (2008: 18). También en el círculo este cuerpo se deshace, y en mayúsculas aparecen sólo las "partes" del cuerpo, flujo de hacer y deshacer la carne. Porque como evidencia Menstrual en estas escrituras, los cuerpos que se hacen al borde del borde y sometidos a una heterogeneidad de formas de violencia y exclusión, más que cuerpos son sólo partes, tomados por partes, ofrecidos, comprados y vendidos por partes. Así es como se vuelven visibles los órganos catectizados por la máquina fármaco-pornográfica del hetero-capitalismo, como la llama Paul B. Preciado (2001; 2008): ¿qué partes del cuerpo están a la venta? ¿Cuáles son las partes designadas, para todos y para cada cuerpo, al placer y disfrute sexual? ¿Cuáles son los

“órganos sexuales”? ¿Qué es lo que hay que mostrar?: tetas, caderas, nariz, frente, pómulos, labios...

Sissy encarna todos los fantasmas y prejuicios de la travesti prostibular llevados al extremo: deformada por los años y las intervenciones caseras, alcohólica, solitaria y enajenada. A través del estereotipo, Menstrual no renuncia a exponer la homofobia y la transfobia reinante, cuando en el medio de los golpes a manos de su cliente se escucha: “¿Pensabas que te iba a coger, PUTO SUCIO DEGENERADO? ¡No cojo MONSTRUITOS... no tendrías que haber nacido... no tenés ni Dios vos, CERDO!” (2008: 18).

Aquí, como en otros cuentos, los personajes se encuentran expuestos, pero arriesgan todo en la conquista de nuevos territorios de disfrute. Los modos que estos personajes encuentran de satisfacer y reivindicar sus deseos entran muchas veces en franca oposición a los mandatos de corrección, e incluso de cuidado para con ellxs mismxs. Renuncian al valor de preservación de la vida que la biopolítica contemporánea administra a través de su obsesión por la salud y el bienestar físico, y por esto también se relacionan con la enfermedad, y fundamentalmente con el “bicho” (el virus de HIV), como con un amigo/enemigo con que batallar.

Respecto del sida y sus narraciones, los cuentos y relatos de Menstrual no son más benevolentes: exploran la incorrección de algunos de estos personajes que no disfrutaban de cuidarse, que viven “embichadas”, que tratan al bicho como un amante fiel y misterioso que vendrá a buscarlas (“Camarada Kaposi”), como un alien que utiliza sus cuerpos para transmitirse (“Pobre infeliz”), o como un arma con el cual cobrarse una venganza (“Mamá era mala”).

Pero el problema del cuidado tampoco se encuentra ausente de estas experiencias narradas. En los relatos de Menstrual es posible distinguir dos momentos en relación a las vivencias trans respecto de sus núcleos familiares: aquel en donde la expulsión o el rechazo por parte de las familias de origen es vivido por lxs protagonistas de los cuentos, y aquel en donde estos personajes recomponen y reinventan alianzas y lazos familiares contingentes entre ellxs, profundamente ligados a la amistad. Fernández (2004) señala este fenómeno como un pupilaje: la relación de cuidado, y de enseñanza-aprendizaje que se produce entre las travestis jóvenes y recién llegadas al mundo trans y/o a la gran ciudad, y aquella que se convierte en su “madre”, encargada de transmitir saberes y prácticas de supervivencia frente la hostilidad de la prostitución, la noche, la calle y las instituciones.

A lo largo de las narraciones muchos de los personajes aparecerán caracterizados como animales, asemejándose o comportándose como ellos: la travesti Mr. Ed, con la cara igual que el caballo que habla (2008: 73), la Angie que se hace la gata (2008: 85), Sabrina Duncan como un “leopardo en plena cacería” (2008: 22), o Sissy Lobato que tiene días que se despierta “reventada como un sapo” (2008: 16). Como los zombis para la figura de Andrea analizada más arriba, aparecen aquí los animales en tanto posibilidad de escapar a las grillas de inteligibilidad humanas, a las *formas* que a estos cuerpos les correspondería. La animalización es la estrategia de fuga de la representación, de la sexualidad familiar y edipizada, y de los cuerpos regidos por mandatos de reconocimiento. La abyección que caracteriza los cuerpos travestis en nuestras sociedades (Butler 2008), y que los desplaza a la frontera entre la animalidad y lo humano, es puesta aquí a funcionar como la oportunidad de habitar un mundo, al menos en la escritura.

El relato de “La Mr. Ed” (2008: 73) es en tal sentido uno de los cuentos en donde la literatura explora devenires de una supervivencia no humana para estos cuerpos. El apodo puesto por sus amigas era una burla a este personaje con cara de caballo, que como el caballo del programa televisivo, habla hasta el cansancio, sobrenombre que también hace honor a su entrepierna. A la Mr. Ed no le interesa cuidarse del sida, disfruta del sexo sin preservativo y además puede cobrar más a sus clientes por eso. Pero el sida no tarda en llegar y su angustia la moviliza a buscar alguna solución. Por conversaciones con amigas escucha el relato de una traba que también se había contagiado del bicho pero se hallaba curada. Se había hecho atender con una médica china que le colocó unan semillas energéticas en el lóbulo de la oreja, así que la Mr. Ed, consiguió el contacto y emprendió camino al barrio chino. A pesar de las esperanzas depositadas en las semillas, pasaron los días y ella no mejoraba, estaba deprimida y desalentada, pero no dispuesta a aceptar la derrota. Decidió meditar nuevamente sus opciones, tomar un baño de inmersión, relajarse y pensar cómo encarar una atención responsable en el hospital y con los médicos. En eso recordó la única advertencia que le había hecho la maestra china, “nunca mojar las semillas... nunca, nunca haber que mojar...”. A la Mr. Ed le dio igual, estaba más preocupada por su cinismo y su conducta suicida. Pero había decidido que todo iba a cambiar...

El lunes por la mañana llegaron las demás habitantes del departamento y se encontraron al portero del edificio indignado (...): -¡Ustedes van a pagar todo... van a pagar, putos de mierda!... a quién se le ocurre dejar la bañadera llenándose para que no se les seque esa planta de mierda... agua saliendo para afuera, para abajo, por la escalera... Los putos se miraron y entendieron menos (...) en las paredes y en el suelo una enredadera poblaba cada centímetro cuadrado del departamento... La Mr Ed no estaba, nadie la había

visto salir en ningún momento. Nadie supo nunca nada, la familia reclamó menos. Los putos resolvieron los problemas con el consorcio y se mudaron a otro lugar. Al departamento se mudó una pareja recién casada, formal y bien establecida, y en el edificio todos más que contentos. En la bañera... una gota de la ducha que perdía... regaba sin querer... un pequeño brotecito que estaba naciendo” (2008: 81).

Encontramos en esta y otras narraciones la necesidad de poner en relato la experiencia singular que durante años ha arrasado con los colectivos de travestis en situación de calle y prostitución afectadas por el sida y otras enfermedades, marginadas de los sistemas de salud por acción u omisión. Al mismo tiempo parece imperioso ficcionalizar estos desenlaces y producir con ellos otras desviaciones, tematizar la muerte, recubrirla de sentidos, acceder a construir nuevas relaciones con los bordes, con las experiencias límite vividas por los cuerpos. Tal vez, aunque no de la misma manera, las reflexiones de Régis Debray sobre la imagen sean aquí pertinentes: “El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo a la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado” (1994: 19). La imagen literaria no pareciera carecer de estas potencias: conjurar la muerte, prolongar la vida. Pareciera ser, todo arte, en algún sentido, arte funerario: una práctica artística que media los pasajes. Y allí, mediando, se encuentran lxs oficiantes, brujas o chamanes. En los cuentos se suceden “objetos” de poder: las semillas (“La Mr. Ed”), los huesos (“Huesitos de pollo”), las plumas (para las travestis en general), los hongos (“Amado Kombucha”), utilizados como vectores de energías deshumanizantes que introducen en los cuerpos procesos de variación.

Al mismo tiempo esta narración no renuncia a sembrar la semilla de la desestabilización y una fisura en las instituciones y valores consagrados. Como Peralta señala (2011: 118), hay una subversión trans que llega para anidar allí en el seno del orden heterosexual.

En su libro posterior, *Batido de Trolo* (2012), los relatos vuelven a montarse sobre las sendas abiertas por los primeros. Aquí también se presentan dibujos de la autora, pero además fotografías, poemas, y nuevas “crónicas menstruales”. En este sentido es un batido, una mezcla, que encuentra su principio de organización en una composición corporal: las tres secciones en que se organizan son “mi sexo”, “mis ojos” y “mi corazón”, y no una distinción de géneros literarios que organizaría cuentos por un lado, poemas por otro y crónicas más allá. Respecto de esto María Moreno quien fuera una atenta lectora de ambos libros de *Menstrual* antes de publicarse, comenta:

Me tomé el atrevimiento de decirle que no mezclara la hacienda y ordenara su producción por género –poemas, cuentos, crónicas– y armara tres libros, es decir que no batiera su trolo literario. Justo a una transtodo yo le pedía que ordenara sus escritos como si fueran zonas rojas: las travas por aquí, las tortas por allá y los gays por acullá, los bi por acullallá. Cómo me equivocaba. El batido resultó el método más adecuado...” (2013: en línea).

En esta misma reseña Moreno analiza las conexiones que ligan a Menstrual con una crítica mordaz del mundo contemporáneo expuesto en su crónica escatológica a través de los *flujos de mierda* que pretenden ser flujos innombrados (invisibles, silenciados) de un sistema social que sin embargo contamina todo. Allí la autora imagina un homenaje escatológico a Zygmunt Bauman que se presentifica en un paradigma de los sólido (los falos continuamente erectos) y un paradigma de lo fétido y líquido (el excremento)

Y es que estos parecen convertirse aquí casi en un personaje más de estos escritos, como también el semen y la sangre: los flujos preceden y exceden a los individuos, los atraviesan y los constituyen. Son aquí los verdaderos narrados. En su clase inaugural sobre el Anti-Edipo, Deleuze afirma: “¿qué pasa sobre el cuerpo de una sociedad? Flujos, siempre flujos. Una persona siempre es un corte de flujo, un punto de partida para una producción de flujos y un punto de llegada para una recepción de flujos. O bien una intersección de muchos flujos. Flujos de todo tipo” (2005: 19).

En su reflexión Moreno vincula estas narraciones a aquellas otras en donde la mierda deviene el signo de un nacimiento o de un recomenzar, e incluso de un cuidado que en donde lxs sujetxs se brindan, como el caso de Molina y Valentín en Puig (*El beso de la mujer araña*) o el de Marguerite Duras con su marido Antelme cuando este retorna después de haber estado en un campo de concentración¹⁵⁶. También en los cuentos de Menstrual, aunque en situaciones menos extremas, algunos personajes encuentran apoyo y solidaridad en las desgracias de una incontinencia, la compañía de las amigas que se solidarizan, el apoyo moral, el chiste, la risa y la complicidad. Poetizar la mierda no deja de ser un desafío en cualquier práctica literaria o artística, y muchas veces el recurso llega

¹⁵⁶ La cita de Moreno es la siguiente: “El deseo extiende el umbral que separa del asco, y lavar la mierda puede ser un acto de amor. Y por eso conmueve el hecho de que La loca Molina limpie la mierda de Valentín en *El beso de la mujer araña* y ése –y no el beso final– es el verdadero acto de amor de la obra de Manuel Puig; Molina se sobrepone al asco y se convierte en una suerte de María Magdalena cloacal; Valentín, con el cuerpo disciplinado y moralizado para la guerra revolucionaria, lo entrega como el de un niño. Es que la mierda es prueba de vida. En *El dolor*, Marguerite Duras describe el olor y el color inhumanos de la mierda del escritor Robert Antelme, luego de la salida del campo de concentración en el que ha estado prisionero; es preciso alimentar al sobreviviente de a poco, sin atracones, volverlo a la vida de golpe podría matarlo. Cuando la mierda de Antelme se humaniza, se le ha ganado a la muerte” (2013: en línea).

desde el lado del humor, que todo lo transmuta. Así y todo Menstrual se enfrenta a esos retos. Por ejemplo, en el medio de una descompostura que la sorprende en los brazos de un chongo machazo por el barrio de La Boca, la protagonista narra con horror: “dos líneas de mierda se empezaban a deslizar por la parte trasera de mis piernas, como las rayas de las antiguas medias tangueras. Morí de horror...” (2012:20). Cuando sale corriendo al medio de la nada en busca de un baño público el relato no puede menos que devenir hilarante, y allí se encuentran sus amigas dispuestas a acompañarla y a *hacerle el aguante*. Y es que la mierda está asociada a la basura, al desperdicio y al deshecho, a eso que las sociedades y las ciudades (que también producen excrementos) piensan que después de oprimir el botón, o a la mañana siguiente, simplemente ha desaparecido. Allí reside el valor de la escritura menstrual, que se convierte en un acto estético y político. En conversación con María Moreno la autora afirma:

Yo hago literatura de género, que tiene que ver con la experiencia travesti trash. Que es como remover la mierda que la gente no quiere ver. Hablar del tipo casado que se garcha un puto, hablar del que se viste de mujer en la intimidad, hablar de esas cosas es como hablar de la basura que ponés en la bolsa negra y llevás a la calle para que se la lleve el camión y nadie la vea (Moreno 2013: en línea).

De esta manera se actualiza aquella noción de “basurización” señalada en el capítulo Dos de este trabajo, que la autora explora desde su exposición.

El ano entonces, en la literatura de Menstrual, es otro de los tópicos que aparece de manera recurrente, *agujero negro* universal, que todo lo succiona, que no deja escapar, como la definición de agujero negro explica, ni la más mínima partícula de materia o luz que se le acerque. Al reflexionar sobre la privatización y abstracción a que a Modernidad ha sometido a los órganos, Deleuze y Guattari señalaban que:

El primer órgano que fue privatizado, colocado fuera del campo social, fue el ano. Y además sirvió de modelo a la privatización, al mismo tiempo que el dinero expresaba el nuevo estado de abstracción de los flujos. De ahí la verdad relativa de las observaciones psicoanalíticas sobre el carácter anal de la economía monetaria. El orden «lógico» es el siguiente: sustitución de los flujos codificados por la cantidad abstracta; retiro de catexis colectiva de los órganos de que se trata sobre el modelo del ano; constitución de las personas privadas como centros individuales de órganos y funciones derivadas de la cantidad abstracta” (Deleuze y Guattari 1974: 148).

En los años '70 Guy Hocquenghem (2009) retomaba esta frase del *Anti-Edipo* para afirmar que los modos edípicos de catectizar el falo y el ano constituyen mucho menos y mucho más que una estructuración del orden simbólico o el acceso a la constitución del

yo, sino los modos mismos en que los flujos descodificados (del cuerpo, del deseo y de las sociedades) son axiomatizados (sobrecodificados, subordinados, regenteados) en el régimen capitalista por el Valor Único-Dios-Padre-Falo-Dinero. El falo deviene en este régimen el órgano Uno, que da su sitio a los demás elementos, construye la *falta*, la posiciona y se posiciona como origen, factor estructurante. El falo y el dinero no son metáforas intercambiables uno del otro, sino más bien una máquina abstracta de sobrecodificación que produce las subjetividades contemporáneas como carentes y se produce a sí misma como fetiche, se convierte en referente único a partir del cual se evalúan todos los demás sistemas de signos intercambiables. En esta lógica:

La sociedad es falocrática, pues el conjunto de las relaciones sexuales está construido sobre el modo jerárquico en el que se manifiesta la trascendencia del gran significante. El maestro, el general, el jefe de oficina, son el padre-falo porque todo está organizado sobre ese modo piramidal en que el significante edípico distribuye los niveles y las identificaciones. El cuerpo está centrado en torno al falo como la sociedad en torno al jefe (...). Si el falo es esencialmente social, el ano es esencialmente privado. Para que haya trascendencia del falo, (organización de la sociedad en torno al gran significante), es necesario que el ano sea privatizado en personas individualizadas y edipizadas (2009: 72).

El ano se constituye esencialmente en un órgano de-generado y el placer anal en un placer culpabilizado, pecaminoso, silenciado. La constitución de *hombres*, en la matriz heteronormativa, está directamente relacionada a la clausura del ano, a volverlo un órgano privado e intocable, dado que lo contrario es vivido como una afrenta a la masculinidad.

Pues en la literatura trash de Menstrual, ni las *travas*, ni los *putos* ni los *chongos* están decididos a renunciar a su placer anal, y más bien por el contrario, lo demandan a viva voz, y lo expresan a los gritos ("Match Point"). En esta rebeldía de sus anhelos expresados, nunca acallados o disimulados, la constitución burguesa de los deseos y los placeres se pone en entredicho y aparece cuestionada: cuerpo y deseo anedípico, improductivo (no produce a la familia), ni reproductivo (no reproduce hijos), conectivo, exploratorio, precario, azaroso, combinatorio. Pornografía situacionista, como se recorre una ciudad: en algunos de sus cuentos los personajes deambulan de barrio en barrio porteño tan solo con una consigna que se imponen: encontrar la mejor oportunidad para tener sexo, salir de caza y seguir por las calles los signos de sus presas ("Me gusta por La Boca"; "Cocacolero"), y así trazan una singular cartografía urbana, a su medida.

Comenzaba este apartado denominando porno-terrorismo a la práctica escritural de Naty Menstrual. Esta noción ha tomado cuerpo en las prácticas de algunos feminismos radicales, movimientos lesbo-trans-feministas y queer de diversos colectivos, especialmente en España. Diana Torres (2011) es una de quienes ha puesto esta expresión a trabajar en sus libros y performances. El porno-terrorismo¹⁵⁷ se propone producir un desvío hacia nuevas zonas que excedan la lógica de la representación pornográfica. El porno es por excelencia el sexo explícito presentado, mostrado e hiper-expuesto, en donde se liga de manera inexorable el sexo a la violencia. Pero tal vez sea fundamental comprender que lo que caracteriza lo pornográfico no es el sexo en sí sino lo explícito en sí de una violencia. En este sentido es que toda la producción masiva de signos en el mundo contemporáneo es verosímilmente pornográfica: la pornografía ha devenido en lenguaje universal literario, audiovisual, cinematográfico. Los géneros de la sociedad del espectáculo responden a la matriz pornográfica, una pulsión escópica explícita y sin censura de cuerpos, de violencias, de sangre, de semen, de sexo. En este sentido cualquier noticiero siempre recomienza, cada mañana, su rosario de muertos en autopistas, sus imágenes en primer plano de sábanas blancas. La pobreza, la miseria, el morbo y la inseguridad. Tal vez no es azaroso que el libro que reúne las clases de Deleuze sobre su análisis del capitalismo se llame *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (2005), ya que el capital es pornográfico por excelencia.

En los términos en los que Preciado (2008) desarrolla su noción de sociedad fármaco-pornográfica, el porno es un circuito de estimulación cerrado sobre sí, de excitación, derrame, frustración y vuelta a recomenzar, un proceso masturbatorio continuo que funciona como estrategia de administración de los cuerpos y los deseos en las sociedades contemporáneas. Cuando el porno no es audiovisual, simplemente se escribe en las noticias. Circuito integrado de excitación-derrame-frustración. Y vuelta a recomenzar. Así como el porno muestra el sexo que nadie tiene, las comedias románticas

¹⁵⁷ Esta noción también aparece relacionada al llamado movimiento artístico pos-porno, que propone cuestionar las lógicas representacionales de los deseos y los cuerpos, plasmadas en la producción industrial pornográfica contemporánea, a través de la realización de audiovisuales, performances y escrituras que intentan conmovir esos modos y abrir experimentaciones poéticas. Una introducción a la noción de posporno realizada por el colectivo argentino Garpa! puede consultarse en: <https://muestraposporno.wordpress.com/textos/intro-al-posporno/>. Uno de los fragmentos de dicha introducción historiza: “el posporno hunde las raíces de su casi secreta historia en los feminismos radicales y los movimientos punk de los '70, las performances, los happenings, las vanguardias del video y cinematográficas de los 2000. El fin de siglo con sus cámaras baratas, sus software de edición, el porno *amateur* e internet, como medio privilegiado para la diversificación icónica, terminan de dar el sabor de un cóctel todavía algo exótico”.

mainstream muestran el amor que nadie vive y las publicidades muestran lo que sólo unos pocos consumen. Capitalismo del consumo, eterna fábrica de la infelicidad, anhelamos lo que sólo encontramos en las imágenes producidas para tal fin: excitación visual-frustración real. Y vuelta a recomenzar.

Entonces, si un noticiero, una película cualquiera, un best-seller millonario funcionan como pornografía, y si en la sociedad del espectáculo los géneros discursivos parecen ser utilizados en función de una pornografía constante, resulta fundamental observar la escritura Menstrual como aquella que interrumpe el circuito para hacer pasar por el medio otra cosa.

Pareciera que Naty utiliza el lenguaje de una época, la nuestra, la pornográfica, para contar lo inactual: Los amores (“Gansos salvajes volando” 2012), los desamores (“Lluvia dorada sobre mí” 2008; “Boina Negra”, 2012), las alianzas y los cuidados (“La vida te da sorpresas” 2008; “Camarada Kaposi” 2008), las solidaridades (“Me gusta x La Boca” 2012), las revanchas (“Canasta familiar” 2012), y desplegar en los márgenes el atisbo de una posibilidad, de disfrute, de placer, de amistad, de reinención, de nuevos encuentros, más allá de lo pornográfico y por fuera de la corrección.

Las carnes tolendas de Camila Sosa Villada

Camila Sosa es una actriz cordobesa que ha tomado relevancia en la escena nacional. Su trabajo se aboca en los últimos años al teatro, el cine y la televisión. La consagración llega con la obra teatral que protagoniza, *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (2009) realizada por el grupo Banquete Escénico, dirigida por María Palacios y escrita en conjunto con ella. La obra presenta relatos biográficos de Camila montados a partir de la superposición de voces, fragmentos, textos y escenas lorqueanas mezcladas con personajes de su propia vida, todos encarnados por la actriz. Su realización y estreno se da en Córdoba Capital, se presenta por primera vez en Buenos Aires en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el 2010, y recorre luego los escenarios del país. A partir de allí ha trabajado ininterrumpidamente como actriz, en cine protagonizando la ópera prima de Javier Van Der Couter “Mía” (2012) y diferentes obras teatrales como *Llórame un río* (2011) y *El bello indiferente* (2014). También se desempeña como cantante y escritora, y ha recibido premios y reconocimientos por sus realizaciones dentro y fuera del país.

Carnes Tolendas presenta una serie de reflexiones sobre la práctica de hacerse un cuerpo travesti que resulta pertinente abordar. Desde su escritura, Sosa Villada y Palacios

no dudan en tramar una serie de personajes que parecieran escaparse de las obras de Federico García Lorca para entrar en nuevos agenciamientos enunciativos: desde el primer momento se teje un diálogo por ejemplo entre los discursos autoritarios de Bernarda Alba y los gritos amenazantes de su padre que Camila recuerda en su infancia, o se superponen las figuraciones de la soledad (de Rosita la soltera) y la imposibilidad de la maternidad (de Yerma) con los estereotipos y las expectativas de la vida para aquellxs que caen en los márgenes de la heteronormatividad: el homosexual, el/la travesti. A partir de allí proliferan las voces y experiencias con las que Camila se hace, presentándose hacia el final de la obra frente al público con su propio nombre, y narrando experiencias que le ha tocado vivir e interpelaciones con las que se ha cruzado en boca de distintas personas.

La obra ha sido analizada y retomada desde diferentes perspectivas por lxs investigadorxs Pamela Brownell y Ezequiel Lozano (2014), y Guillermina Bevacqua (2013c). En su texto “Dar voz/ser voz” Brownell y Lozano consideran la obra como un exponente del teatro autobiográfico contemporáneo que articula un cruce entre género, autobiografía y performance; señalan que es principalmente desde esta tradición política feminista que el teatro autobiográfico ha irrumpido en el campo teatral desde los ’70 y que dicha corriente fue investigada por Beatriz Trastoy en nuestro país como emergente durante los unipersonales de los ’80 y ’90, en donde también se evidencia una preeminencia de *autoperformances* femeninas. Lxs autorxs abordan la composición de la obra como juego y tejido de voces a partir de la cual un yo emerge, y en donde ese yo, artístico y actoral, se constituye en vehículo para dar voz a una multiplicidad de voces silenciadas: el homosexual fusilado que es Lorca, la travesti que aparece con su destino pre-fijado en el oprobio, la soledad de aquellxs que no maternan, por ejemplo. Reflexionando en este sentido es posible afirmar que *Carnes Tolendas* expone el proceso de montaje/desmontaje de dichas voces: valoraciones, juicios, condenas, expectativas, declaraciones que son *performativas* en tanto *hacen* una vida, un cuerpo, un yo, al ser dichas. Desde aquí Camila se re-inventa.

Por su lado Bevacqua (2013c) analiza la obra, siguiendo a Vivi Tellas (2007) en tanto *biodrama* que juega tensionando la realidad y la ficción, el personaje y la actriz, la careta y la cara, y señala que el nombre de la obra “relato escénico de *un* travesti” retoma e invierte un signo, el pronombre masculino, que funciona como estigmatización para muchxs integrantes de los colectivos trans y que aparece profundamente difundido en los discursos sociales, públicos, mediáticos. Aquí sin embargo es utilizado como signo de una

reivindicación, el de un cuerpo y una vida que se constituye al margen del binarismo mujer/hombre.

“Me llamo Camila, hace once años que soy travesti. Once años que me sirvieron para comprender que nunca seré una mujer y nunca volveré a ser un hombre” (Carnes Tolendas 2009) afirma la actriz en escena. Aunque las categorías, hombre / mujer, e incluso realidad / ficción aparecen presentadas como opuestas, el cuerpo de la actriz pareciera forzar el lenguaje a una torsión, a través de la impresionante modulación de las voces y los traspasos de unos personajes a otros en la escena: de Bernarda a su padre, de Camila a su madre, de Rosita a Yerma, de Federico a Camila...

Sentada frente al público con una caja en la mano con la cual se maquilla/desmaquilla, la actriz afirma: “hoy vengo a ofrecerles la construcción de mi máscara”, y despliega allí una poética que extraña el testimonio. Si en la obra *Identixs*, abordada en el capítulo Dos, las actrices también interrumpían el devenir de las escenas para sentarse frente al público y contar sus experiencias, aquí el gesto no se asimila a una mera intromisión de la realidad en la ficción: Camila teatraliza la escena, se limpia la cara, elige un nuevo maquillaje, se mira en el espejo mientras habla. Antes que un espacio bien delimitado para la realidad que se presenta adentro o en el marco de la ficción, esta interferencia pone en corto-circuito la propia lógica dicotómica de los términos.

Esta construcción remite de manera directa a la noción de máscara, ya desarrollada a partir de Suely Rolnik (2011) en la Introducción de este trabajo: las máscaras son los vectores en donde se materializan las intensidades de una época que piden pasajes, no ocultan una cara por debajo, ni disfrazan una realidad, sino que más bien cumplen, otra vez, funciones rituales: vectorizan fuerzas, las dirigen, las encarnan, las modulan. La máscara nunca es un rostro, signo ya sobrecodificado y separado del cuerpo¹⁵⁸, sino que la máscara es cuerpo mismo, vector incorporal que canaliza fuerzas corporales. En este sentido se despliegan las *carnevolendas*, los carnavales como ese tiempo en que los valores y las jerarquías son subvertidas, y emergen como acontecimiento, mundos que son, no solo el contrario de este mundo, sino fundamentalmente otros, diferentes. Las

¹⁵⁸ En su meseta “Rostridad” Deleuze y Guattari (2002: 173) refieren al proceso socio-cultural a través del cual el Occidente cristiano ha “perdido” el cuerpo en función del “rostro”, transformando a éste en un rasgo distintivo del individuo y su personalidad que como fenómeno no es universal ni a-histórico: “el rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional- cuando el cuerpo, incluida la cabeza está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro” (2002: 176).

máscaras *encarnan* los carna-vales, esas fiestas que logran impugnar por unos días los mandatos cristianos y desplegar relaciones con lo bajo-corporal, como Bajtín (2003) lo ha denominado en sus análisis.

En uno de los parlamentos de Sosa Villada se despliega otra vez esta potencia de lo monstruoso, del zombi y de lo extranjero para expresar la experiencia travesti:

Usurpé el cuerpo del hombre que fui para ir matándolo poco a poco y poder borrar en él todo rastro de masculinidad. Una vez que lo maté, a ese cuerpo yo le di un nombre: Camila. Camila habita un cuerpo muerto, vaciado, poseído por ella. No sabría decirles por qué elegí este camino (...) Esto de nacer hombre y vestirse como mujer, esto que es tan anormal y tan aberrante para tanta gente, es tan antiguo y practicado por todo el mundo, ¿no?, esto tiene que ver con mi felicidad” (Carnes Tolendas 2009)¹⁵⁹.

Esta figuración *alien*¹⁶⁰ se presenta como plena, alegre, en la pura usurpación de un cuerpo poseído por energías que lo exceden, poder de brujas y chamanes, lxs que articulan y negocian relaciones entre el cuerpo, el territorio y las fuerzas del cosmos. A estas relaciones trans-genéricas, trans-específicas el antropólogo Viveiros de Castro las llama relaciones cosmo-políticas (2010: 45 y sigss.). Estas figuraciones le resultan sumamente útiles a Sosa Villada para dismantelar algunos sentidos comunes que han sido reinantes en las representaciones del travestismo y la transexualidad:

Eso de que hay un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer, o una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, eso es mentira. En el cuerpo de un travesti habita lo femenino y lo masculino, y se lo voy a discutir a cualquiera. Habita lo ondulante, lo curvo, lo suave, la caída de una sábana, el quiebre de una rodilla, la curva de una cadera; y habita también lo duro, lo recto, el edificio, el ladrillo, el golpe (Carnes Tolendas 2009).

De esta manera desnuda las operaciones de sentido hegemónicas que durante décadas definieron lo trans como una identidad que debe, luego del tránsito, ubicarse de un lado o del otro. El discurso de la mujer atrapada en el cuerpo de un hombre o viceversa, aunque útil hasta hace pocos años como estrategia de enunciación y visibilización, no deja de considerar la identidad como una esencia que se encontraría encerrada o enterrada en lo profundo de la carne pero que sería de una naturaleza radicalmente distinta de esta.

¹⁵⁹ La obra se encuentra disponible en línea: <https://vimeo.com/19229673>

¹⁶⁰ *Alien* deriva de la conjunción de las palabras latinas *álli* y *gen*. Literalmente significa lo *engendrado en otra tierra*, el o la extranjera. Su raíz proto-indoeuropea (*al*) refiere a lo otro, lo extraño. A partir de allí tienen su origen palabras latinas como *álli*, que sobreviven en el español por ejemplo en la locución latina *et álli* abreviada (et. al.) utilizada para significar “y otros” en nuestro sistema de citación, según el Diccionario Panhispánico de Dudas de la Real Academia Española. También desde allí se desprenden otras palabras latinas como *alter* y *alius*, y en el español esta raíz sobrevive en términos como *alienación* y *ajeno*.

Dicho modo de percepción abre una brecha insalvable entre el yo y el cuerpo y no permite reconciliación alguna. Este es uno de los discursos que más profundamente se transforman a partir del comienzo de las organizaciones políticas trans (señalado en el capítulo Dos). Cuando pueden surgir nuevas formas de reconocerse colectivamente los cuerpos logran pensarse de manera diferente: lo ondulante y lo recto.

Desde la voz que hay que tener a las voces que (las) tienen

De diferentes maneras y a través de distintas lecturas las voces de estas artistas devienen también en vectores de modulación de los cuerpos. No sólo en el sentido que se producen un cuerpo con y a través de la voz (por ejemplo en *Carnes Tolendas*), sino también en los modos en que las voces detienen toda producción, cancelan la realización, desbaratan la organización de un cuerpo y lo abren, lo desmantelan (por ejemplo en *Andrea*).

En muchas tradiciones religiosas africanas y afro-brasileras, como el umbanda y el candomblé “incorporar” se le llama al acto de dejarse poseer por voces, de dejarse atravesar por los espectros. En un sentido muy distinto, aunque en resonancia con estas nociones, Irina Garbatzky utiliza la noción de “espectro declamador” para referirse a la utilización de un canon poético de la literatura nacional que se articula en la modulación de las voces y de los cuerpos a través de la disciplina de declamación en el sistema educativo nacional¹⁶¹: el espectro aquí alude a un abanico o rango de prácticas de declamación y constitución de un canon de la poesía, pero también a las voces que “vuelven”, invaden, interfieren ese canon por detrás o desde el fondo¹⁶². En relación a esta problemática que Garbatzky aborda en las performances poéticas de los '80 ella se pregunta cuál es el estatuto de las vocalidades alternas en su corpus de análisis:

Lejos de afirmarse como una presencia sin fisuras, la voz supone un quiebre y un resto; no se corresponde por completo ni con las propiedades fonológicas, -como las entonaciones, los acentos, la velocidad, los modismos-, ni con el propio significado de lo dicho. La voz no es enteramente propiedad del sujeto que la emana, sino que reverbera como si tomara su sitio de prestado, trayendo sobre sí las voces de los otros (2013: 142).

¹⁶¹ Profundizaré esta noción en el capítulo 5 al abordar la tensión entre prácticas artísticas trans y la constitución de una identidad nacional.

¹⁶² A través de esta estrategia la autora analiza las performances poéticas transplatinas de Marosa Di Giorgio, Batato Barea, Carlos Echavarren y Emeterio Cerro como nuevos espectros que entran en relaciones tensas con aquellos espectros de principios de siglo.

Esta definición resulta particularmente elocuente dado que da cuenta del modo en que las voces se exponen en las performances, las teatralidades y las declamaciones de poesía. Esta *exposición* de las voces (como rasgos corporales) se constituye en aquello que las prácticas artísticas trans exploran de por sí: este resto, aquel desfasaje, un exceso, en los que se sitúan dichas prácticas estéticas, que las quita de cualquier pretensión de coincidencia, reunión, armonía o representación.

Effy Beth realiza también una performance en donde pone en juego su cuerpo y presta su voz a una multiplicidad de voces¹⁶³. El proyecto se titula *Effy ofrece sexo oral* (2012)¹⁶⁴ y la artista lo deja plasmado en un blog con el mismo nombre. Allí narra la experiencia, que consistió primero en recopilar una serie de relatos en primera persona que ella solicitó por mail a contactos, amigxs y desconocidxs en donde estxs narraran algún hecho de abuso o violencia sexual en ámbitos cotidianos. Luego produjo con cada uno una grabación, un archivo de audio, en donde ella asumiéndolos como propios. La performance en sí se realizó en un evento artístico llamado *Temporada Nuclear*, en donde ella se encontraba en un rincón apartado. Quien quisiera podía sentarse frente a ella y recibir sexo oral: la performer colocaba a lxs participantes unos auriculares cuando se sentaban, se colocaba el reproductor de mp3 en la boca, y miraba al participante mientras le masajeara las piernas hasta que me notificara el fin del servicio. Todos los audios comenzaban con la frase "Mi nombre es Elizabeth, pero todos me conocen como Effy..." y terminaban con la frase "Fin del sexo oral."

A través de esta estrategia la artista genera un dispositivo de enunciación y de escucha para todos aquellos relatos que muchas veces carecen de contexto y quedan silenciados por la vergüenza y el dolor. Como declara en la convocatoria que se encuentra en el blog "El arte por suerte es un medio para transformar lo horrible en útil" (Effy Beth 2012). Pero como hemos observado en todas las obras abordadas en este capítulo, se presentan aquí una serie de desfasajes que es posible señalar: mientras el nombre del proyecto, la escena montada para la performance y los gestos de la artista remiten directamente a una práctica sexual, el audio que lxs participantes escuchan no remite para nada a una situación sexual placentera sino a relatos de violencias que provocan más bien una experiencia incómoda e interpelante.

¹⁶³ Pamela Brownell y Ezequiel Lozano (2014) analizan esta obra en el trabajo ya citado "Dar voz/ser voz".

¹⁶⁴ <http://effyofrece.blogspot.com.ar/2012/09/effy-ofrece-sexo-oral.html> (última visita: 28-04-15).

En el blog la artista también afirmaba: “Yo presto mi cuerpo y mi identidad para que esas historias no queden en el silencio. Me enfrento a desconocidos, y no doy espacio a que llegue su opinión/juicio a la persona vulnerada. De este modo es un intercambio. Vos me das tu historia y yo te doy el medio más seguro que esté a mi alcance para que no lo cargues sola” (Effy Beth 2012: en línea)¹⁶⁵.

Así es como Effy se dejaba atravesar por un espectro de voces que resuenan en su presencia/performance, arrancándolas de su ausencia/silencio. Brownell y Lozano señalan que este matiz documental le otorga a la performance “algo de rito ancestral, del teatro más primitivo donde el personaje (*personare*, “retumbar”) es una máscara que hace vibrar en los demás voces que hace propias” (Brownell y Lozano 2014).

Aquí, como en la película *Andrea* analizada anteriormente, la voz es el núcleo de problematización que posee y desposee a la protagonista del relato, y es en la voz donde se juega su heterogeneidad irreductible. Pero es fundamental señalar que toda esta polifonía en las obras no se alza en nombre de ninguna voz acallada o silenciada, no habla por “lxs que no pueden hablar” ni canta por lxs que no pueden cantar, no se atribuye representación política o estética alguna, más bien desmantela la relación lineal y naturalizada entre voz, cuerpo y sujeto como en otros niveles las prácticas desmantelan la correspondencia entre sexo, género y deseo. A su vez produce una reverberación, un eco, una cantidad de sonidos guturales que desmienten la humanidad del cuerpo humano presentada como completa y entera, abriendo la posibilidad de escucha de nuevas voces y nuevas formas de voz, aquellas que no hablan con el lenguaje del dos.

Teratologías

Los cuerpos trans aparecen como aquellos que delimitan el cuerpo bien entendido, el cuerpo decodificable, visible, y nos enfrentan con las estrategias con las que dichos cuerpos han sido recortados: en una tajante oposición a la ambigüedad, a la monstruosidad, a la animalidad. Pero resulta que para estas prácticas artísticas esas fronteras de los imaginarios culturales donde se tramitan dichos límites, como los animales mitológicos, los monstruos, los zombis, las imágenes escatológicas, devienen potencias de exploración y producción de un propio cuerpo, que hace saltar las imágenes de sus límites y los carteles prefijados.

¹⁶⁵ <http://www.ffyofrece.blogspot.com.ar/p/convocatoria.html>

Pero para poner en marcha estas operaciones no alcanza con la mirada, y es necesario activar otras formas de afectar y conmover los cuerpos. Con este sentido tal vez la muestra homenaje a Effy Beth, luego de su muerte ocurrida en marzo del 2014, se ha llamado *Que el mundo tiemble cuando yo no tiemble*. Dicha muestra se realizó el 5 de julio de 2014 en el Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, dependiente de la Universidad de las Artes (UNA), donde Effy estudiaba su carrera de artes visuales. Allí se presentaron ilustraciones, dibujos e historietas, fotografías y videos de sus performances, instalaciones armadas con objetos y textos utilizados por ella, performances y música. El colectivo de amigxs y compañerxs que lo organizó no dudó en intervenir el espacio y algunas de las esculturas pertenecientes al museo, principalmente una ubicada en el patio, con unas telas bordadas como escamas y una cola de sirena, una de sus figuraciones recurrentes¹⁶⁶.

La sirena es una imagen que por distintos medios Effy apropiaba; atraviesa sus relatos desde su primera infancia en Israel y aparece repetidas veces en sus primeras escrituras: “Tengo un recuerdo fuerte respecto a una infancia llena de deseos: velas de cumpleaños, pestañas sueltas, o sin nada, tan sólo cerrar los ojos y pedir. El primer deseo que recuerdo fue con una estrella fugaz, tenía 4 años y vivía en Israel. Me dijeron nunca contar los deseos hasta que no se cumplan. Yo deseé ser sirena” (Effy Beth 2011: en línea)¹⁶⁷. Este relato integra el blog de crónicas íntimas de la artista llamado *Effy mine, la serie* (2010-2011) y también allí aparece publicado un video del año 1964 en donde la cantante Esther Ofarim interpreta “Split Personality”¹⁶⁸, la canción de una sirena que, como su título lo indica, vive partida en dos, a la mitad, dividida entre la tierra y el mar.

En otro de sus proyectos performáticos, *Mira Colectiva* (2011), que analizaré en el capítulo Cinco, Effy pedía al público asistente que la dibujara como quisiera y cómo la veían, y ella recordaba en distintas charlas el dibujo de un niño que la había hecho como una sirena. También una serie de comics titulada *Disney Side Story* retomaba esta figuración. Allí aparecía la Sirenita de Disney, luego de haber conseguido sus piernas para poder ir en busca de su príncipe Eric, con un pene que sobresalía del agua, y el pelícano de la película diciéndole: “¿Así que la Bruja del mar te quitó la voz para que Eric no se diera cuenta de que naciste sin vagina? Bueno, ahora habrá que taparte con algo, ¿no?”¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Imágenes en Anexo I: Figuraciones sirenaicas de Effy Beth.

¹⁶⁷ <http://effyminelaserie.blogspot.com.ar/2011/04/episodio-19.html>

¹⁶⁸ <http://effyminelaserie.blogspot.com.ar/2009/12/iq-results-high-if.html>

¹⁶⁹ Esta serie aparece sólo en el Facebook de la artista. Para esta imagen en particular ver Anexo I.

En la muestra-homenaje una de las salas se armó como instalación titulada “pecera” y recreaba con arena, penumbras y luces en movimiento un paisaje submarino en donde se veían objetos de la Sirenita, y se proyectaba un fragmento de la película contra la pared, aquel en donde Ariel (la sirenita) le entrega la voz a la Bruja del Mar a cambio de que la convierta en una mujer “completa”, con piernas y sin cola...

La estética de estas instalaciones e intervenciones en el Museo de la Cárcova recurrió insistentemente al kitsch, al desperdicio, al rescate y reutilización de objetos propios de la infancia en los '90 como los papeles brillantes, los stickers, y un torcimiento *sudaca* y reapropiado de la imaginería Disney. El contraste entre la solemnidad del museo y la intervención resultó extraño y carnavalesco: subvirtió el orden de la institución, llenó esa inmensa casona de anarco-queers, punks, artistas, músicxs, amigxs y familia. El museo fue una fiesta y la tristeza, inmensa. Paradojas del cruce entre arte y vida.

El traje que performaba la estatua en el patio del Museo también se encontraba confeccionado con retazos de telas como escamas, bolsas de plástico, y todas las instalaciones parecían buscar y alcanzar el reencantamiento de un mundo que vive de los restos. La cultura de masas aparecía reapropiada por Effy en sus significaciones, en una compleja elaboración que su homenaje expuso. Como solía decir, “ni diosa, ni princesa”, su figura era la sirena.

La teratología puede definirse por el estudio de los especímenes que nacen por fuera de una supuesta norma biológica atribuida a la naturaleza¹⁷⁰. Aquí, en nuestras prácticas leídas, estas *anomalías* son explícitamente sondeadas, y expresan la posibilidad de ser deseables y deseadas, abren nuevas orientaciones del deseo en cuanto a los propios cuerpos.

En vinculación con las figuraciones sirenaicas de Effy Beth es posible recurrir a los análisis de Daniel Link (2009) sobre los fantasmas, monstruos y sirenas como *potencias de desclasificación* que operan en la relación entre imaginación y sociedad: “Llamo fantasma a una “figura difícil de asir” (...). Los fantasmas tienen su potencia y esa potencia es una fuerza de desintegración (...) nunca un límite, siempre un umbral” (Link 2009: 11-13).

Si en un sentido ontológico entonces la esencia del ser es existir, no puede decirse que los fantasmas sean, dado que no alcanzan un estatuto de existencia. A través de sus potencias estas figuras más bien subsisten e insisten, molestan, encarnan las ansiedades

¹⁷⁰ La definición que presenta el diccionario de la RAE es: “estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal”. Se encuentra clasificado de este modo en tanto disciplina científica como una rama de la zoología. Etimológicamente hablando, el griego *teratos* significa “monstruos”.

de una época, sus temores, lo que esa época tiene de terrible, de intempestivo y de creativo.¹⁷¹

Allí Link cita a Blanchot:

¿Acaso las sirenas, como la costumbre nos ha intentado persuadir, eran únicamente las voces falsas que no había que oír, el engaño de la seducción...? Siempre ha existido en los hombres un esfuerzo poco noble por desacreditar a las Sirenas acusándolas simple y llanamente de mentira: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba: inexistentes en todo, con una inexistencia pueril que el sentido común de Odiseo bastó para exterminar” (Blanchot en Link 2009: 15).

Sin embargo, aunque mentira, la sirena aparece como una mentira peligrosa, de la cual Odiseo debe proteger a sus marinos, hombres trabajadores, tapándoles los oídos para que no oigan sus cantos. Ya esta primera imagen de la sirena se asemeja a la tensión desplegada sobre los cuerpos travestis cuando son en la ciudad, como señala Martín Boy (2014), cuerpos que repelen pero a la vez que gustan y que atraen, y se vinculan con los relatos de Naty Menstrual sobre las zonas rojas: sirenas mentirosas en todo, que sin embargo desatan en el campo social el deseo de su propia mentira.

Rescatando imágenes griegas, judeo-cristianas e indo-americanas, Daniel Link (2009: 21) reconstruye diferentes figuraciones sirenaicas desde aquellas griegas consideradas como mitad mujeres y mitad pájaros, con plumas y garras, al paso desde el siglo VI de nuestra era a la concepción de un cuerpo que en parte es de pez. Señala que han sido asociadas muchas veces a divinidades como las Musas, Nereidas e incluso a los Tritones, dado que se las ha llegado a describir con barbas o cantando con voces masculinas. Por eso para el autor estos seres no pueden ser naturales pero tampoco sociales y su canto tampoco debe identificarse totalmente con lo imaginario:

No están ni en lo Real (lo Natural) ni en lo Imaginario (los delirios narcisistas de identificación) ni en lo Simbólico (la estructura social entendida como sistema de clasificación o como dispositivo de interpelación): son monstruos. La modernidad normalizadora y clasificadora no pudo lidiar con alegría con ese “entre-lugar”... (...). Están, esos todavía-no-cadáveres (*morituri perpetuos*), en lugar de nada, en un umbral entre naturaleza y cultura (2009: 26-35).

Estas exploraciones teratológicas encuentran resonancias con la noción filosófica y estética de lo monstruoso que Peter Sloterdijk (2011) desarrolla para pensar la condición

¹⁷¹ En este sentido *Fantasma de Canterville* de Oscar Wilde parece ser el extremo de un fantasma que pierde su potencia, deja ya de molestar o de encarnar las ansiedades de una época. Reflexionando en los términos de Daniel Link podríamos decir que entra en un sistema de reconocimiento, de re-clasificación.

humana como apertura monstruosa de claro, como incertidumbre y exceso, creación y expansión de *nadas que son entes*, híbridos, cruces entre las viejas categorías ontológicas de naturaleza y artefacto. Así, el pensador nos invita a observar “lo monstruoso hecho por el hombre” de manera ambivalente y problemática: nuestra época es una época (criminal) de lo monstruoso porque expone todo lo que podemos, porque lo terrible y lo sublime que acontece no es atribuido ya al mundo de los dioses, sino, para usar su propio lenguaje heideggeriano¹⁷², constituye la propia relación de lo humano con su claro.

Lo monstruoso es claro, apertura, y a la vez errancia criminal. Exceso, desmesura, desproporción. Y esto monstruoso que constituimos (en tanto lo hacemos) y acontece (en tanto nos constituye) no puede ya ser entendido con el lenguaje occidental de la moral maniquea (bueno-malo) ni de la metafísica clásica en donde las dimensiones del sujeto y del objeto, del espíritu y de la materia, de la cultura y de la naturaleza han sido pensadas como particiones, y en compartimentos estancos.

Esta metafísica clásica, de la cual percibimos un cierto agotamiento, es descrita por Sloterdijk como una *ontología monovalente*, en donde, simplemente (o sea de manera simplista), el Ser es, y el No-ser no es, regida por una lógica tan solo bivalente en donde lo verdadero no es falso y lo falso no es verdadero (*tertium non datur*). En dicha matriz lógica ontológica no es posible ver prosperar la complejidad de los mundos contemporáneos en donde se despliegan entes que son nada, nada que son entes, híbridos materiales-espirituales, dualidades onda-partícula, paradojas cuánticas, multiplicidades tecno-orgánicas vivas, cuerpos que son menos y más que naturaleza y artefacto.

La división fundamental, propia de la cultura ‘superior’, de alma y cosa, espíritu y materia, sujeto y objeto, libertad y mecanismo resulta inoperante: todos los objetos culturales sin duda son, por su constitución, híbridos con un “componente” espiritual y otro material, y todo intento de decir lo que “apropiadamente” son en el marco de una lógica bivalente y la ontología monovalente termina irremisiblemente en reducciones estériles y restricciones destructivas (...). La aplicación práctica de estas divisiones es el dominio (2011: 141-143).

El lenguaje de dicha metafísica ha relegado al lugar de la nada todo aquello que huye de sus modos de representación, y por este motivo se vuelve fundamental entender la historia de la técnica y el arte, la historia de los artefactos y de lo monstruoso hecho por el hombre, como *historia creciente de la nada*. Dado que el artefacto ha sido metafísicamente

¹⁷² En su libro *Sin salvación*, Peter Sloterdijk (2011) se propone retomar, cómo él mismo lo aclara, un lenguaje heideggeriano para apartarse y producir distancia con dicho autor. Se encuentra en varios momentos de sus artículos algo así como una escritura heideggeriana contra Heidegger.

concebido con desconfianza (desde Platón esto parece ser una constante según Sloterdijk), como simulacro, como apariencia, este autor pretende reivindicar como vector de pensamiento la nada como dimensión en la que acontece el despliegue de las potencias del arte y la técnica, ese entre-lugar al que se refiere también Daniel Link, en donde la imaginación social puede escapar al reino de lo siempre igual.

“Quien quiera leer la historia del arte y de la técnica como historia del ser sólo puede observar por doquier percimientos: olvido del ser, fin de la historia del arte concebido como sustancia, caída de la humanidad en lo imposible, formas multimediales para almas muertas. Es preciso dar razón del hecho de que la historia de lo artificial no puede ser ya tratada al estilo de la historia del ser. La cosa artificial –si es pensada desde el ser- jamás podrá ya liberarse de la sospecha de decadencia ontológica y de haber traicionado una plenitud inicial del sentido y del alma” (Sloterdijk 2011: 252).

Es posible observar aquí, incluso en la escritura del propio Sloterdijk, la dificultad para escapar a los lenguajes naturalizados, y el desafío de producir nuevas torsiones. Cuando en esta cita por ejemplo, el autor refiere a lo artificial, vuelve a utilizar la palabra “cosa”. Sin embargo considero fundamentales estas reflexiones para abordar un pensamiento comprometido sobre y desde nuestros cuerpos, en las prácticas artísticas y así también en las investigaciones académicas, y las formulaciones epistemológicas. Son los cuerpos los que se despliegan como potencias de exploración de nuevas sensibilidades, nuevas estéticas, nuevos problemas artísticos y científicos. En este sentido engrosan más una historia de la nada que una historia del ser, y se encuentran por fuera de la dualidad sujeto-espíritu y objeto-cosa.

Las experiencias corporales desplegadas en las prácticas artísticas trans (y verosímilmente las experiencias corporales desplegadas en el arte contemporáneo en general, en el bio-arte, en las performances y en la vinculación entre arte y tecnología) rasgan esa dualidad e inventan lenguajes, materialidades y nuevas formas de expresión para narrar otra historia del artificio.

Animales y anormales en los bordes de manada

Además de las figuraciones sirenaicas, el tema de la “completud” del cuerpo ha sido abordado por Effy Beth en tres foto-performances: la primera se titula *Dos mujeres completas según Freud* (2011)¹⁷³, una fotografía que constituía la fase Cero de su

¹⁷³ En Anexo I: Dislocaciones de Effy Beth.

Performance Interactiva *Soy tu creación*¹⁷⁴. Allí la artista se exponía junto con una amiga y colega, Nadia Gomez Kiener, en una foto en ropa interior. Dado que al momento de la fotografía su compañera se encontraba embarazada y ella misma (Effy) era en ese momento una mujer con pene, ambas mujeres pueden parodiar el sentido común psicoanalítico que afirma la incompletud constitutiva femenina por ausencia de falo, a través de un texto que acompañó la foto y hacía referencia a las argumentaciones del propio Freud y las contestaciones que estas artistas realizaron con la imagen. De esta manera la foto-texto ridiculiza la propia pretensión de completud con que los cuerpos han sido pensados por las teorías modernas¹⁷⁵.

Las otras dos foto-performances componían una serie. La primera se tituló “Lesbians in love bed”, y mostraba a Effy Beth y Laura Gam, quien fuera en un momento su pareja. Allí la foto ha sido retocada digitalmente, y el fotomontaje exponía a Effy desnuda en su genitalidad y exhibiendo una vagina mientras sostiene un vibrador en su mano. Laura, quien es una mujer cisgénero, aparecía con un pene colgando entre sus piernas, y ambas mirando a cámara de manera desafiante. La foto es en blanco y negro y la luz simula un reflector con el que fueran sorprendidas. Esta foto fue presentada en Casa Brandon el 23 de diciembre de 2011 en el marco de la presentación del *Artcine Waska #3*. El segundo fotomontaje se tituló “Lesbians in hate bath” y vuelve a mostrarlas a ambas en la misma estética, sorprendidas en el baño luego de que Effy se extrajera un tampón de “su” vagina, mientras Laura afeita su rostro. Estas fotografías sólo fueron acompañadas por sus títulos, y la operación que ponían en marcha sin más preámbulo era la de reivindicar una libertad para definir la identidad sexual: dos mujeres una asignada socialmente como tal al nacer, y otra que ha luchado por ser reconocida como tal, en esta relación sexo-afectiva se perciben como lesbianas. Al mismo tiempo, mientras la identidad sexual (lesbiana) aparece (momentáneamente, dado que es en *esta* relación) “fijada”, los cuerpos se exponen como desfasados. A través de esta operación, las *definiciones*, sexuales, genéricas y corporales, entran en un estado de suspensión.

¹⁷⁴ Realizada en la Galería Arcimboldo el 1 de octubre de 2011. Profundizaré un análisis de esta performance junto con *Mira Colectiva* en el capítulo Cinco.

¹⁷⁵ En esta misma línea el texto de Hocquenghem (2009) analiza y critica los discursos psicoanalíticos del narcisismo y la castración como atribuciones de incompletud en la psique homosexual que no llega a “alcanzar” una correcta orientación (sublimación) de su deseo. Sabemos, con Lacan, que los discursos psicoanalíticos contemporáneos han saltado este debate considerando a la falta y la incompletud como punto fundante de estructuración de *todo* sujeto. El problema sigue radicando en que el paradigma todavía se encuentre atrapado en la lógica vetusta de la completud/incompletud.

Cuando a Susy le preguntan cómo se define, ella dice que no se define, más bien se proclama... y entonces cita a Lohana Berkins, madrina traba que le abre camino, y que dice “en un mundo de gusanos capitalistas hace falta coraje para ser mariposa” (Susy Shock 2011b). Se considera una artista trans sudaca, y se pregunta cuánto tiempo más será necesario dar definiciones policiales de sí mismxs. Entonces canta: “Así: colibrí en el modo / Así: colibrí en el canto. / Así: colibrí anunciando...”

Mariposas y colibríes de Susy, las panteras y serpientes de Naty, la loba en celo de Effy y sus sirenas... la animalidad es otra estrategia de desfase de los cuerpos que, antes que pretender entrar en la norma, establecen alianzas contra-natura, bodas inter-específicas, y se reconocen en esas diferencias. En este sentido Gabriel Giorgi (2014; 2015) analiza el lugar que le cabe a la “vida animal” en las prácticas estéticas latinoamericanas como campo expandido de exploración de nuevas corporalidades, interrogación ética y horizontes de politización. Según el autor, aquellos considerados rarxs sexuales han sido habitualmente pensados fuera de lo humano y lindando con la animalidad, ya sea por presentarse como atrapados por sus deseos sexuales salvajes y primarios, ya sea por encontrarse demasiado lejos de una Madre Naturaleza heterosexista. Estas expulsiones del paraíso de la normalidad han naturalizado una serie de violencias pero al mismo tiempo han sido la oportunidad de invenciones, nuevos modos de existencia como viviente entre otros vivientes:

La expulsión se volverá ocasión: ahí la rareza sexual –llámese disidencia, desobediencia, queer/cuir– se volvió posibilidad, apertura para imaginar y construir otros mundos donde las formas de lo humano, su superioridad supuesta, su esencia “natural”, no sean ni un presupuesto dado ni una medida universal. En esos mundos los animales fueron siempre guías e ineludibles compañeros de ruta. Entre humano y no-humano, en los límites de la especie: la disidencia sexual habita ese “entre”. Y lo hace, la mayoría de las veces, junto a animales” (2015: en línea).

En su libro *Formas Comunes* (2014) Giorgi explora y analiza las estrategias literarias latinoamericanas que han transformado el signo de un estigma, (la ligadura de lo animal con lo bárbaro, lo primitivo, lo incivilizado) en potencias de exploración de lo común, de nuevos lazos y formas de ser y estar en los bordes, hasta hacer emerger lo animal en el arte como signo político. Históricamente la traza que delimita la vida humana de la “mera” vida animal ha sido utilizada para separar las vidas que valen la pena que sean protegidas, aseguradas, garantizadas y en último de los casos lloradas y dolidas en duelo, de aquellas

que pueden ser “sacrificadas” abandonadas¹⁷⁶. Para Giorgi las figuraciones de lo animal en la literatura y el arte latinoamericanos iluminan un territorio clave para pensar estas distribuciones (2014: 15).

Ya antes Deleuze y Guattari (2002; 2008) habían problematizado lo animal y los devenires animales como búsqueda y producción de nuevos territorios por fuera de las tajantes separaciones, pero a condición de establecer ciertas distinciones: no se trata para él, de fijarse en los animales familiares y de familia, animales edipizados, humanizados, civilizados, domesticados, sino en las relaciones que hacen entrar al arte y al pensamiento en devenires extrañados por fuera de cualquier familiarismo o sistema de jerarquización. Para esto, el pensamiento y el arte puede establecer relaciones animales, y no relaciones humanas, con las figuraciones animales. ¿Por qué a Deleuze le fascinan ciertos animales, como las garrapatas, las arañas o los lobos? En una entrevista con Claire Parnet, conocida como el *abecedario de Deleuze*, él lo explica:

El hecho de que todo animal tiene un mundo. Es curioso porque hay mucha gente, hay muchos humanos que no tienen mundo. Viven la vida de todo el mundo, es decir, de cualquiera, de cualquier cosa. (...) Lo que a mí me fascina completamente son las cuestiones de territorio y con Félix, llegamos casi a construir un concepto filosófico con la idea de territorio (...) Los animales territoriales son prodigiosos, porque crear un territorio, para mí, constituye prácticamente el nacimiento del arte” (Deleuze 2010: 20).

De esta manera vemos que los animales explorados en las prácticas artísticas trans son, antes que animales de familia, fugas de la domesticación hetero-patriarcal, estrategias de mundo en donde supervivencia y creación artística se confunden.

Estas alianzas inter-especies y estos devenires animales en las prácticas artísticas ponen en tensión en los propios cuerpos la tajante separación entre naturaleza y cultura, y al reivindicar estas anomalías (sus derechos a ser monstruos), lxs artistas abordadas en este capítulo se ubican en una zona que podemos llamar, siguiendo a Deleuze y Guattari, *anomal*:

Se ha podido señalar que la palabra “anomal”, adjetivo caído en desuso, tenía un origen muy diferente de “anormal”: a-normal, adjetivo latino sin sustantivo, califica lo que no tiene regla o que contradice la regla, mientras que, “an-omalía”, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo

¹⁷⁶ Reflexiones sobre esta problemática se encuentran en Agamben (2006) respecto a su noción de nuda vida. También Judith Butler (2008; 2009) analiza en este mismo sentido los cuerpos que importan y los que no, las vidas por las que se considera que vale la pena llorar su muerte de las que no, y distingue entre la condición esencialmente precaria de toda vida, su vulnerabilidad constitutiva, y los procesos políticos y sociales de precarización de las vidas en el capitalismo contemporáneo y en las democracias liberales.

desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización (...). Los brujos utilizan pues el viejo adjetivo “anomal” para situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada (...). [Pero] el anomal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos, y no implica ni sentimientos familiares o subjetivos, ni caracteres específicos o significativos (...) (2002: 249-50).

El anomal es el borde de manada (un umbral decíamos con Daniel Link más arriba), una concentración de afectos que tramita la relación de un colectivo entre el adentro y el afuera. Así es como parecen posicionarse con sus prácticas estxs artistas, manteniendo y produciendo un borde activo con los campos del arte (las performances interactivas y corporales, la literatura trash, el folclore como veremos más adelante) y de lo político (los colectivos de disidencias y desobediencias sexuales y genéricas, las prácticas feministas y anti-patriarcales), no reivindicándose “dentro” de nada, y sin embargo operando procesos de apertura de sentidos.

Por una política menor en el ensayo de los cuerpos

Por fin, entre los monstruos y la animalidad, cuando los cuerpos *anomales* recorren su devenir imperceptible, sólo nos queda un destello de luciérnagas que atraviesa la noche oscura en su resistencia política a los “cuerpos sobreexuestos, con sus estereotipos de deseo” (Didi-Huberman 2012: 27) a los feroces reflectores, a los grandes dispositivos de la visión y del espectáculo, y guardan así una memoria nocturna de otros cuerpos posibles.

Esta es la última de las figuraciones sobre el cuerpo que me interesa rescatar aquí, a pesar de no aparecer, las luciérnagas, explícitamente en ninguna de las obras de lxs artistas. En su libro *La supervivencia de las luciérnagas*, retomando algunas reflexiones de Pasolini, Georges Didi-Huberman (2012) utiliza dicha imagen para pensar algunas prácticas artísticas, signos estéticos, experiencias eróticas y corporales, como modo de resistencia a un fascismo de los reflectores que hace devenir las pantallas en campos de concentración del deseo y de la imagen, repetida siempre igual. Allí se pregunta si es realmente cierto que las luciérnagas han desaparecido de nuestros firmamentos, o si en algún lugar emiten aún sus señales intermitentes.

No es que desaparezcan pura y simplemente de nuestra vista. Sería más correcto decir que, pura y simplemente, *se van*. Que desaparecen en la sola medida en que el espectador renuncia a seguirlas, se queda en su lugar, [prescinde de] una vocación a la *iluminación en movimiento*. (...) Hay razones para el pesimismo, pero por eso es tanto más necesario abrir los ojos en medio de la noche, desplazarse sin descanso, ponerse a buscar luciérnagas. He sabido que siguen viviendo por el mundo dos mil especies conocidas de estos pequeños animales...” (2012: 33-37).

De esta manera las corporalidades desobedientes y estas prácticas artísticas portan una política que no es tanto o sólo una reivindicación de las identidades y los reconocimientos, las inclusiones en la visibilidad y la legalidad, sino una política menor ligada al movimiento, al temblor, a la reverberación. Esto es lo que permite experimentar la vibratibilidad del cuerpo (Rolnik 2011: 13) como una paradoja que moviliza las potencias de creación. Rolnik no pretende aquí oponer identidad, o sujeto a cuerpo vibrátil, sino abordarlos como niveles diferentes de la experiencia de entrar en relación con el mundo. A partir de aquí podemos volver a distinguir las prácticas artísticas trans como aquellas que operan sobre el plano de las representaciones (abordadas hacia el final del capítulo Dos de mi trabajo), que explicitan una voluntad política de reconocimiento e inclusión, y aquellas que apuntan a conmover el cuerpo en su capacidad de vibratibilidad, dimensión en donde las categorías se complejiza y emerge una política molecular, menor, una cosmopolítica de la amistad en la diferencia, una resistencia a las divisiones binarias y a la identificación.

Recapitulación

A pesar del riesgo de caer en redundancia considero fundamental abrir el enunciado “hacerse un cuerpo” a la discusión teórico-política en la que se encuentra históricamente inscripto en el contexto del feminismo y la multiplicidad de las teorías de género y queer/cuir. Dicha expresión, tanto en el marco del post-estructuralismo como de las lecturas feministas que retoman a Foucault, (De Lauretis, Butler, Preciado) no podría nunca remitir a una noción de sujeto autoevidente, autoproducido, capaz de “hacerse” por fuera de los procesos de individuación singular y colectiva en los que se entrama.

Dicha noción de subjetividad liberal restablecería el relato individual que funda la subjetividad moderna-colonial y que si históricamente ha sido un relato de clase y de ascensión de clase (identidad mítica de aquel que en base a su trabajo y esfuerzo logra salir adelante, estructura de un mito fundante de la personalidad moderna: “de mendigo a millonario”, “hacerse en base al esfuerzo”, etc.), hoy podría reeditarse considerando el género como producto de un “trabajo”, producción individual, decisión autoconsciente.

Ante todo, la performatividad del cuerpo y el género, como nos recuerda Butler (2006; 2008) es el denodado esfuerzo de hacer algo con aquello que hacen de nosotros, con aquello que en nuestra condición histórica, temporal se presenta como dado (nunca de manera universal o natural). Paolo Virno (2003) llama a esta dimensión, retomando a

Simondon, el estrato pre-individual de la subjetividad. Por otro lado al mismo tiempo, el género es una noción relacional, no una propiedad del sujeto, sino una superficie de contacto con el mundo y con lxs otrxs, frontera de negociaciones en la que nos modulamos, nos reconocemos y nos desconocemos, en donde acatamos y desafiamos los códigos de regulación, normalización y naturalización de la vida social. En este exacto mismo sentido, el cuerpo se encuentra siempre en el límite de la impropiedad, como superficie de contacto, fronterizo, propio, impropio y expropio.

Hacerse un cuerpo es trabajar esa repetición-con-diferencia, es un umbral de descodificación de la regulación, algo a lo que no se accede, sólo se experimenta¹⁷⁷. Hacerse un cuerpo es un acto de brujería, de borde de manada, de límite de sentido. Es negociar con las fuerzas del afuera la intromisión de su extrañeza, la interrupción de su normalidad. Por eso es a un tiempo un acto de tramitación de toda la manada con el afuera, pero encarnado en un cuerpo que lo realiza de manera profundamente singular, guardando el secreto de su transmutación¹⁷⁸.

El cuerpo hiper-diseñado entonces, por la publicidad y la ingeniería genética no será en estas definiciones considerado como un cuerpo que se hace de manera singular-colectiva, sino que más bien parece acatar de según una lógica individual-masiva.

Cuando el cuerpo se hace, corre el riesgo de experimentar una violenta línea de fuga hacia el borde, hacia el límite. El cuerpo que se hace, a diferencia del cuerpo que se acepta y se acata, puede ser para nuestras sociedades el factor de expulsión hacia la abyección, puede devenir el cuerpo sobrecodificado con el signo de la negatividad, el depositario de los mayores temores de un campo social. Judith Butler expresa estas problemáticas retomando y desarrollando la noción de abyección, ese territorio inhabitable frente al cual y por oposición al cual se define la vida vivible, la vida reconocida como válida y que brinda estatuto de sujeto a quienes la viven. “En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional” (2008: 19-20).

¹⁷⁷ Como el acontecimiento no es un tiempo que se habita, sino que se atraviesa. Ver *Supra*. cap. Dos.

¹⁷⁸ Figuras recurrentes en la tramitación de lo antropológico en todo colectivo, cada sociedad inventa sus modos de negociación con el afuera, la diferencia y la extrañeza. Mientras la modernidad utiliza un ejército científico-técnico como guardián y custodio de la diferencia ontológica entre animal y humano, diferentes sociedades articulan otras fronteras y zonas de paso: la bruja y el chamán encarnan aquellos que negocian relaciones inter-mundos, bordes de manada, encarnadores de metamorfosis, relaciones con los animales y vegetales: jaguar, búho, gatos, águilas, peyote, semillas diálogos inter-específicos.

Con la expresión “hacerse un cuerpo” me ha interesado referir las prácticas a través de las cuales estxs artistas producen una heterogeneidad de figuraciones sobre los cuerpos, y los echan a funcionar por desmultiplicación, transformación, deriva. Me interesa afirmar aquí que los cuerpos que se hacen no son sólo los de las artistas. Esta es una experiencia en situación, no totalizable, y no podemos decir más de esta experiencia que aquello que podemos decir para todos y cada uno de nuestros cuerpos: se encuentran en procesos, todo el tiempo y cada vez, haciéndose. Sin esta advertencia correría el riesgo de exponer estas prácticas transformándolas en testimonios subjetivos, y perderíamos tal vez de vista que se ubican en una zona de producción trans-subjetiva de mundos, que no remiten a la realidad de un sujeto individual, sino a la posibilidad de nuevos tramados corporales en el campo social.

Dichas figuraciones han recorrido a través de distintos modos de *performarse* una nueva biología del cuerpo (Effy Beth, *Nunca serás mujer*), una alegre rebeldía de la monstruosidad (Susy Shock), un devenir-animal (los géneros colibrí de Susy, las presas y cazadoras del sexo en Naty Menstrual), un devenir-vegetal (en el cuento “La Mr. Ed” de Naty), y figuraciones sirenaicas (de Effy Beth). Estas nuevas mitologías trans son capaces de inventarse menstruaciones, alas, semillas y plantas, garras, nuevos órganos productores y receptores de placer, nuevos órganos reproductores. Fundamentalmente desvían los flujos de sus causas correctos (la sangre en Effy, el semen y la mierda en Naty, las tonalidades y cromatismos de la voz en *Andrea* de Susy). Producen así interferencias y derivas en los cuerpos disciplinados e intervienen políticamente en una matriz social que aunque en principio parece andar un camino hacia la apertura y la inclusión, continúa siendo heredera de las metafísicas dualistas y los paradigmas binarios a la hora de inscribir el cuerpo y sus experiencias en el campo del deseo, de lo posible de ser deseado.

He postulado que estas prácticas post-identitarias pueden ser reunidas en torno a una pregunta que guía la estrategia de cada una de ellas: ¿cómo hacerse un cuerpo vibrátil? Más allá de sus intenciones explícitas o no, he analizado cómo es que las obras, escrituras y performances viabilizan la exploración de una heterogeneidad de cuerpos en la búsqueda del cuerpo vibrátil, del cuerpo sin órganos, al que sin embargo, como aclararan Deleuze y Guattari, nunca se termina de acceder, dado que la pura intensidad es el punto cero o de aceleración infinita, en el que cualquier cuerpo se deshace. Esto es lo que convierte a estas prácticas en prácticas de riesgo. En “El autor como gesto” Giorgio

Agamben se preguntaba ¿qué significa para una vida ponerse –o ser puesta en- juego?” Y responde:

Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, a su modo, su felicidad y desventura sean decididas de una vez y para siempre. El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no representada; jugada, no concedida” (2005: 89-90).

En estos sentidos también, como analizaré en el próximo capítulo, es que considero que todas estas obras pueden pensarse como menos y más que autobiográficas, en donde lxs artistas ponen en juego sus cuerpos en pos de dar consistencia a una experimentación extrañada, o como dijera en la introducción, en pos de heterografías, y des-conocimientos de sí. Esto continúa en articulación con la experiencia acerca de cómo hacerse un nombre propio.

CAPÍTULO CUATRO

La gesta del nombre propio

“Un nombre propio nunca es puramente individual”

Jacques Derrida

La gesta del nombre propio (2005) es el título del libro coordinado por la activista trans Lohana Berkins y la antropóloga Josefina Fernández que se convierte en el primer informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina. Las prácticas de sí se constituyen como prácticas políticas de afirmación, y en este proceso el nombre propio deviene en un punto de resistencia. Aunque en principio este tópico pudiera parecer superado desde la aprobación de la Ley de Identidad de Género, dado que en la actualidad esta ley garantiza el acceso al nombre propio, o sea, al nombre elegido en relación al género autopercebido, esto no oculta el hecho de que la gesta del nombre, la lucha por el nombre, ha sido un territorio de resistencia fundamental antes de la ley, y en la lucha por conseguir la ley, y continúa siéndolo, como veremos, en distintos espacios y situaciones.

Afirmar su nombre en las instituciones de salud, en el hospital, en la guardia, en las instituciones educativas y en cualquier dependencia del Estado, exigir ser llamadx por el nombre elegido, ha sido uno de los desafíos a los que se enfrentan las personas trans. Ha sido también una experiencia cotidiana para muchxs, vivir como un abuso de poder los modos en que esta necesidad fue sistemáticamente negada en muchos casos por aquellxs que en cada rincón institucional detentan una esquirra de poder sobre otrxs, aunque sea el poder nombrar.

El nombre propio, el acto de nombrar la autonomía, se expresa también como otro tópico en los que se cruzan estas obras, performances y escrituras. Las distinciones operadas en la escritura de estos capítulos (hacerse un cuerpo propio, hacerse un nombre propio) no son más que estrategias de enunciación, que estrictamente no se condicen con un orden y una distinción entre cuerpo y nombre, sino que más bien se engloban en lo que llamo prácticas de sí mismxs, procesos de subjetivación en los que todxs nos hacemos. En este sentido intento fabricar, con las prácticas artísticas trans, una analítica de los procesos de subjetivación contemporáneos. Al ser pensadas las subjetividades como acontecimientos, rápidamente, estas distinciones se complejizan: hacerse un cuerpo y un nombre son experiencias de un mismo proceso.

El nombre es para nuestra lengua y en nuestra cultura aquello que se dona a los hijos, aquello que se recibe de un linaje familiar. El nombre nos liga a tramas e historias que nos pertenecen y nos exceden, nos inscribe y nos pone en relación, pero en este sentido el “nombre” no es lo mismo que el “nombre propio”. *Nombre propio* es aquello que se produce entre lo recibido por el linaje y el acontecimiento que cada unx de nosotrxs somos. El nombre propio es la singularidad que encarna la experiencia de un cuerpo, es el cruce entre lo dado y lo que hacemos con ello. Es la deriva en donde “elegimos” también el nombre que nos han legado. Las experiencias relevadas aquí hablan de ese proceso radical de elegir a contracorriente de lo aceptado y naturalizado socialmente. Las identidades trans no son exclusivamente las únicas que eligen su nombre pero sí las que exponen, a través de sus experiencias, narraciones, y en este caso obras, escrituras y performances, los modos en que todxs “elegimos” (aceptamos, negociamos, acertamos, sobrecargamos, modificamos con sobrenombres) nuestros nombres. Sólo que el costo social, para algunxs y arbitrariamente, es considerablemente mayor.

La lengua española tampoco colabora en este sentido, dado que a diferencia de una gran cantidad de otras lenguas, la nuestra especifica nombres propios, artículos y pronombres personales separados (salvo excepciones) por un sistema de géneros binario. De esta manera los nombres posibles de asignar en nuestra lengua establecen una supuesta coherencia con un sexo asumido como natural al momento de nacer, inscriptos en una estructura de diferencia sexual binaria que ya se encuentra previamente delimitada. Sobre esta característica reflexiona Ingrid Maureira cuando afirma que “el género, en cuanto categoría gramatical, es percibido como el reflejo de un orden natural de las cosas, de forma que las palabras ya no son masculinas o femeninas, sino que lo son las mismas cosas a las que se refieren” (2009: 156). En este sentido es que las nominaciones trans aparecen como disruptivas, dado que cuestionan el sistema de coherencia gramatical que funda la relación (occidental y moderna) entre las palabras y las cosas, entre los incorporeales y los cuerpos. Cuestiona todo el sistema de asignaciones y designaciones, y es por eso que muchas personas se sienten interpeladas cuando de hablar sobre las desobediencias genéricas y sexuales se trata: carecemos en general de un lenguaje que escape al binarismo, y nos vemos impelidxs a inventarlo cada vez, en la escritura y en el decir.

Como señalara desde el comienzo de mi tesis también aquí se tensan las aguas al interior de las expresiones trans entre identidades y pos-identidades, y para referir y

comprender estas tensiones me ocuparé someramente de algunas nociones plasmadas en la Ley de identidad de género, que refiere, entre otras cosas al nombre y las actas registrales.

La Ley de Identidad y la importancia de ya no llamarse Ernesto

La lucha por la Ley de Identidad de Género (26.743) ha enarbolado estratégicamente el reconocimiento de la identidad autopercebida como un derecho básico e inalienable. El artículo 3º de la ley versa: “Toda persona podrá solicitar la rectificación registral del sexo, y el cambio de nombre de pila e imagen, cuando no coincidan con su identidad de género autopercebida”.

En torno a estas luchas se han nucleado una gran cantidad de agrupaciones feministas, de desobediencias sexuales y genéricas, queers/cuir, y personas autoconvocadas de todo el país a la hora de reflexionar, visibilizar y presionar por la existencia de dicha Ley desde comienzos del 2010 hasta que fuera aprobada el 09 de mayo del 2012. Esta reunión de voluntades se agrupó en el llamado Frente Nacional por la Ley de Identidad de Género, que reunió una heterogeneidad de agrupaciones y reivindicaciones políticas.

La mayor conquista de la Ley tal vez haya sido dar lugar al reconocimiento de las identidades trans sin que deban ser sometidas a ningún proceso de patologización, reconocimiento médico, psiquiátrico, psicológico, o comisión médica o legal que ratifique lo que cada persona siente como propia identidad. El Art. 4º establece: “En ningún caso será requisito acreditar intervención quirúrgica por reasignación genital total o parcial, ni acreditar terapias hormonales u otro tratamiento psicológico o médico”. El trámite a realizar es personal y no necesita de ningún testigo, ni gestor ni abogado.

Como aclara Bruno Bimbi:

Una vez realizado el pedido, el oficial público que atienda a la persona que realizó la solicitud deberá notificar, sin necesidad de ningún otro trámite administrativo o judicial, al Registro Civil donde está asentado el nacimiento, para que emita una nueva partida y solicite un nuevo DNI. Estos nuevos documentos no podrán contener ninguna referencia a la ley de identidad de género, ni a la identidad anterior. Es decir, serán una partida de nacimiento y un DNI iguales a los de cualquier otra persona, sin nada que revele la realización de este trámite (art. 6º)” (Bimbi 2012: en línea).

Como vemos en esta cita, para una parte importante de los colectivos que luchan por las identidades es fundamental que los documentos no exhiban ni expongan las

historias y derivas biográficas de las personas que solicitan el cambio registral, y es fundamental que, para quien eso es importante, su derecho esté garantizado. Para muchos la experiencia en las instituciones públicas y privadas cuando sus documentos y nombres anteriores son expuestos, ha sido y sigue siendo de una brutal discriminación.

A su vez no todos los integrantes de los colectivos trans pretenden “renunciar” a su nombre asignado al nacer, ni narran una relación traumática con ese nombre, e incluso hay quienes lo reivindican como parte de sus propias derivas. Esto provoca incluso que al interior de los colectivos se tensionen las posiciones respecto a lo que es y lo que debe ser la identidad de género.

Gabriela Binder por ejemplo es una artista trans dedicada al humor gráfico, que realiza cómics e historietas narrando y explorando desde el humor las experiencias de su personaje “ChicaTrans”, que muchas veces no duda en disfrazarse de super-heroína para salir a combatir situaciones de transfobia, discriminación, o simple estupidez. En abril de 2015 Binder publica a través de Facebook un comentario en donde recupera las declaraciones de la artista travesti y mediática Lizy Tagliani, cuando afirma que ama también el nombre de varón que ha tenido (Luis), y que ha sido ese Luis quien la convierte en Lizy. A partir de esto Binder relata:

Esta frase parece haber creado un cimbronazo en ciertas personalidades de la comunidad trans que se han horrorizado y han salido con los tapones de punta contra los supuestos "chistes" de Tagliani... lo cual ha llegado incluso hasta un comunicado... No ha salido un comunicado contra el pensamiento retrogrado de Feinmann¹⁷⁹, sino contra Luis, Lizy Tagliani...por decir que sigue teniendo un vínculo de cariño con su antiguo nombre Luis... Con lo cual no me queda más remedio que planchar mi capa, almidonar mi capucha... y volver a escribir y dibujar en Chicatrans contra mentes pequeñas, que creí que solo estaban fuera de la comunidad trans... (Binder, 2015-04-17)¹⁸⁰.

Las prácticas artísticas que me interesa nombrar como post-identitarias recorren la problemática del nombre desde estas diferentes experiencias y distintas aristas: desde las narraciones que denuncian el borramiento de los nombres cuando estos no han sido reconocidos social y jurídicamente, a las interferencias y deconstrucciones que se operan en la invención de un nombre propio.

Ningún título que cargar

¹⁷⁹ Se refiere al reconocido periodista argentino Eduardo Feinmann quien se asume como conservador y de centro-derecha.

¹⁸⁰ Recuperado de www.facebook.com

Como señalara en el capítulo anterior, Susy Shock es una artista que no deja de narrar las experiencias que la constituyen, y que la han llevado de ser el actor transformista Daniel Bazán Lazarte a devenir también en Susy Shock más allá de un personaje, como parte de una vida y una trama que es más que los títulos con los que carga. “Susy dejó de ser un personaje y pasó a transitar mi vida cotidiana, mis vínculos. A través de ella encontré mi propia humanidad, o una síntesis que venía buscando. Desde Susy miro de otra manera” (Shock 2013b). Por esta razón la introducción de su libro *Poemario Trans-Pirado* puede llevar la siguiente firma:

Susy Shock.
Daniel Bazán Lazarte
Daniel Shock Lazarte
Susy Lazarte Shock” (2011b: 7).

Como observé antes, hacerse un cuerpo y hacerse un nombre no son experiencias separables o distinguibles más que analíticamente, y por esto la historia de Susy reúne un homenaje torcido a la Susana Jiménez de los jabones Cadum, con su peluca color marrón caramelo, como la Susana castaña pre milicos, pre Monzón, pre platinado. En una entrevista publicada en el Suplemento Soy quien la entrevista comenta: “Parece un nombre de chiste, un seudónimo, algo para sacarse y ponerse...” a lo que Susy explica: “En algún momento, cuando Susy creció, me pregunté un poco eso. Pero cuando vienen los ochenta y leo que los milicos, cuando torturaban con la picana, decían “ponele la Susanita” (por lo de hacer shock) entendí más y me pareció que estaba bien elegido, cargar con la propia historia” (Shock 2013a). Así, su nombre político recuerda el gesto de Effy Beth cuando afirmaba en la performance *Effy ofrece sexo oral* (2012): “Vos me das tu historia y yo te doy el medio más seguro que esté a mi alcance para que no lo cargues sola”.

En su reflexión y producción dramaturgica Susy no ha sido indiferente a la experiencia de hacerse un nombre, de vivir con el nombre propio elegido, y la importancia de morir con él. Acerca de esto relata la obra de teatro basada en un texto de su autoría, *Marga López o la poca rebeldía del mármol* (2011), dirigida por Nicolás Deppetre y Miguel Israilevich y protagonizada por la actriz trans Carla Morales Ríos. Una pequeña sinopsis de la obra versa: “Marga, una mujer trans solitaria. Un cementerio, sus preguntas, sus propias respuestas y sus deseos. Su padre, su hermana, los hombres y el anhelo del nombre propio”¹⁸¹.

¹⁸¹ <http://www.alternativateatral.com/obra25976-marga-lopez-o-la-poca-rebeldia-del-marmol>

La obra fue estrenada en 2011, tuvo sucesivas presentaciones en la Ciudad de Buenos Aires hasta finales del 2012 en Casa Brandon y El Centro Cultural Caras y Caretas y también en la Ciudad de Córdoba en el marco del festival *El deleite de los cuerpos* 2012. Fue vuelta a presentar en el marco del Festival Arte Trans en febrero del 2015 en el Hotel Bauen. La puesta es sencilla y despojada, hecho que le da mayor contundencia aún al espacio que la propia actriz despliega con su cuerpo y su pollera, como marcando el territorio, delimitándolo. Consta de una alfombra de pasto verde, cubierta de hojas, donde se encuentra una lápida de mármol sucia, unas hojas secas y un florero ya desvencijado.

Marga deambula con su bolso y un glamour *vintage* por los jardines de este cementerio-parque, buscando algún mármol que descubrir bajo el polvo, que le sirva de compañía y de compañero de charlas. Se acerca a una lápida, toma su gamuza, la limpia, y cuando encuentra un nombre que le agrada despliega una manta y todo un ajuar para el té de la tarde, para conversar un rato. Por supuesto además trae flores para acompañar.

“Ra... úl... Raúl”. Y limpia mientras le cuenta: “Ud. sabe Raúl, mi hermana dice que ustedes ya no sienten nada, y que todo esto es una pérdida de tiempo, un inútil tiempo de desorientada. Pero yo no estoy de acuerdo. Ella cree que debería dedicar mi tiempo a alguna asociación de esas que protegen animales, de esas raras especies en extinción, focas empetroladas o algo así...”¹⁸². Parece que Marga se encuentra decidida a custodiar algunas especies extintas, algunos de esos nombres que no quedan ya en la memoria de nadie. Nombres de quienes no van a mirarla, no van a juzgarla. Mira la fotografía de Raúl, asegura que a través de ella puede ver que fue un hombre sensible. Dice con convicción que las fotos no mienten y por eso ella misma quemó muchas de sus fotos de infancia. Pero al decir esto, Marga deja entrever que intenta decir “de cuando era niña”, y finalmente afirma: “siempre odié ese gesto que te congela”¹⁸³.

Así Marga irá hilvanando historias, conclusiones sobre la vida de Raúl y sobre su propia vida, los dolores, los amores, la familia y los abandonos, sobre el sabor del té y sobre los empleados del cementerio, que asegura, se roban las flores recién colocadas, por eso ella lleva de plástico, para que no se las roben, “porque es injusta una muerte así sin flores”¹⁸⁴.

¹⁸² Transcripción personal en base al registro de la función realizada en el marco del Festival Arte Trans. Salón Auditorio del Hotel Bauen, Buenos Aires, 22 de febrero de 2015.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

Marga fantasea conversaciones con su interlocutor silencioso, e incluso lleva un abrillantador de metales para sacarle brillo a ese nombre en el bronce. Dado que después de un rato ha entrado en confianza, puede finalmente contarle a Raúl, antes de irse, sobre su pena y su anhelo:

En cambio yo cuando muera... ¿Eh? No, no, porque no... porque cuando muera no va a ser este mi nombre... No, no, no es por difícil, el nombre es común, simple, hasta... re fácil diría yo... lo que pasa es que no soy ese nombre. Porque cuando llegue mi hora, porque a todos nos llega, mi nombre no será este. Marga es el tesoro que me llevo, que me he regalado. Y aunque ni Saúl [su amor] se haya animado a gritar mi nombre, ahogado en la vergüenza varona y reprimida de su deseo... O dígame acaso si no fue bello gritarle “¡Dora!” a su Dora mientras pudo... ¿Cómo? ¿Cómo que nunca lo hizo? Y tan vikingo que parece... ¡Ya sé! Grítele ahora, en plena calle, en plena avenida, grite, yo lo ayudo, ¡vamos! “Doraaa”. Vamos, grite: “¡Dora!... ¡Doraaaaaa!... “¡Doraaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!”...

Es tarde, ya deben de estar por cerrar. Mañana vuelvo, y le prometo que le traigo el diario. Sí, le voy a leer los clasificados... seguramente Ud. hasta muerto consigue trabajo. Ahí otra gran diferencia: ud. es y será ese nombre marcado... por eso es serena su siesta... por eso... Mañana nos vemos¹⁸⁵.

Marga López expresa el dolor de los nombres silenciados, y con él también da cuenta de esta otra forma de desaparición, de las muertes acalladas por nombres que no le pertenecen a nadie. Este relato se monta sobre aquellas experiencias y reclamos políticos de las primeras asociaciones travestis y trans en los '90, que señalara al comienzo, cuando una de las protestas fundamentales de las agrupaciones consistía en alzar los nombres que nadie nombraba sobre los cuerpos travestis una vez muertos. Tal vez por eso los dos libros publicados por los colectivos y asociaciones trans, *La gesta del nombre propio* (2005) y *Cumbia, copeteo y lágrimas* (2007) como informes sobre la situación de las comunidades travestis y trans en Argentina, comienzan con las largas listas de compañeras muertas desaparecidas, por el sida (como principal causa de muerte), el asesinato (en segundo lugar), la violencia policial, institucional, civil. Para elaborar esas listas sus realizadoras pidieron a las travestis encuestadas que mencionaran amigas o conocidas fallecidas, consignando su nombre, causa de muerte y la edad al momento de morir.

De esta manera asistimos a la pasmosa constatación de ver llenarse los renglones de la encuesta con nombres, apodos y olvidos. Así como las líneas se completaban haciendo de muchas entrevistadas testigos silenciosas de la muerte, eran muchas también las ausencias que poblaban esas páginas: en varios casos se recordaba el nombre, pero no se sabía la causa del

¹⁸⁵ Ibid.

fallecimiento; en otros, se constató que aun habiendo alcanzado grados de amistad e intimidad profundos, no se sabía el apellido de las compañeras. A veces tampoco estaba clara la edad y se dudaba incluso si efectivamente había fallecido... Consignamos 192 personas fallecidas en los últimos cinco años que, combinadas [cruzando datos] con las 420 mencionadas en la edición anterior, hacen un total de 592 amigas fallecidas” (Berkins 2007: 16)

Algunas de ellas fueron: Flavia Murúa, Diri Diri Cris, Nadia Echazú, La Mukeca, La Pilín, Valeria Gauna, Mocha Celis, Alejandra La Poyi, Gina La Chaqueña, La Tero, Daniela Latessa, María Cristina, La Mary Popins, Rosalía Gallardo, Vanessa Leroy, Lorena Quipildor, Andrea Galarza, Claudia Zanelli, La Lucy, Bárbara Yon... Y una lista mucho mayor. Todas estas personas y muchas más, como el personaje de Marga López, fueron enterradas sin sus nombres.

Al recorrer estas listas es difícil no percibir esa capacidad de reinención desde el humor, el desenfado, el sobrenombre peyorativo transformado en reivindicación, el bautismo que un colectivo brinda a quien entra o pertenece a él. Porque si bien los nombres aparecen como elegidos y muchas veces como homenajes a artistas o personalidades que se admira, o a las que se aspira con un parecido (como Marlene Dietrich, Marcela Morelo o La Xuxa), muchas veces se dejan ver claramente como bautismo grupal (como Fredy la Vaca, La Tero, La Mencho, o Paula La Chinchulín con Moño).

Tal como fue posible observar en el capítulo anterior, Naty Menstrual explora y explota en sus libros las referencias a estos nombres, sobrenombres y bautismos, que le permiten ironizar, reír, y al mismo tiempo narrar las experiencias de dichos personajes: mientras Sissy Lovato, homenajea con su nombre a Sissi Emperatriz y a Nélide Lobato, la Mr. Ed, padece el nombre que sus compañeras le ponen por asemejarse tanto al caballo parlante de la televisión. Como señala Peralta (2011), Menstrual emplea en la mayoría de los cuentos la técnica de narrador omnisciente que le permite ahondar en esas biografías. En su segundo libro, *Batido de Tolo* (2012), muchos de los relatos se presentan narrados en primera persona, colocándose la propia Menstrual como personaje, (protagonista o testigo) de los acontecimientos. Sin embargo, estas sucesiones de nombres profanos continuarán apareciendo cuando amerite: “se hacía llamar LA BRILLO, porque, según ella, el brillo era algo que le emanaba desde su interior de forma natural” (2012: 15). O también: “A todas les hacía acordar a Sonia Braga, era realmente parecida en su erotismo y en su estética. Por eso esa pandilla de viperinas la había apodado Sonia pero no Braga... BRAGUETA” (2012: 46).

Como señalara más arriba respecto a la entrevista realizada a Susy Shock, un sentido común reinante ve en estas experiencias sólo nombres de cotillón, para ponerse y sacarse, como afirma en aquel momento el periodista. Parece que todo en la narrativa travesti adoleciera de cierta falsedad, de un simulacro insalvable que la denigra: siliconas de aceite, flores de plástico, nombres de cotillón, seudónimos y meros apodos. La misma lógica que condena el cuerpo travesti como simulacro o “nada de ser” (en el sentido señalado antes al referir a Sloterdijk), parece contraponer todos estos nombres “ficticios” a los “verdaderos”, a los que adquieren la densidad de un papel, de la legalidad. La legalidad del nombre no es un problema menor, lo hemos visto respecto a la lucha por la Ley de Identidad de Género, pero no por eso deja de ser histórica y cultural. Por los bordes de la clandestinidad de estos nombres se tejen las legalidades de las familias elegidas, de las amigas, de las “madres” y las pupilas: los acontecimientos que hacen que cada unx viva, como afirma la expresión coloquial, *en su ley*.

Elige tu propia aventura. O la apertura de lo propio.

Elizabeth Mía Chorubczyk es el nombre completo de la artista Effy Beth. A lo largo de sus performances Effy ha elaborado el devenir de sus nombres y ha expresado una relación con ellos, (nombre elegido, sobrenombre y nombre anterior) que se encontró en mutación desde sus primeras obras hasta las últimas que realizó. Así por ejemplo ha firmado distintas obras, escritos y proyectos performáticos como Effýmia, Effymine, Effy Beth. *Effy* era ya su sobrenombre antes de poner en marcha explícitamente (públicamente) la construcción de su experiencia trans y así aparece en sus primeros textos del 2007 publicados en el blog *36 escritos antes de decir adiós*¹⁸⁶.

Esta artista ha explorado el blog como soporte de sus proyectos performáticos, no solo a modo de registro de lo realizado sino como un entramado complejo en donde las entradas reenvían a capítulos o páginas siguientes, y a diferentes blogs de la artista, de maneras cruzadas y entrelazando sus proyectos, proponiendo derivas y continuidades entre ellos. Sus obras aparecen hasta ahora todas reunidas en su blog principal (Effýmia.blogspot.com) pero a su vez desde ahí remitidas a una multiplicidad de otros en donde subía fotos, escribía, reflexionaba sobre sus performances y vivencias.

Tal vez su primera referencia al tema del nombre aparece casi imperceptiblemente en una intervención urbana llamada *Te lo pregunto* (2009) y registrada en el blog con el

¹⁸⁶ <http://36escritos.blogspot.com.ar/>

mismo nombre¹⁸⁷. En esta intervención la artista dejaba en sitios públicos pequeñas etiquetas con preguntas: “En la vía pública o en medios de transporte, pequeñas preguntas asaltan a los desconocidos. Proyecto x Effy”¹⁸⁸. Muchas eran pegadas en los colectivos y Effy tomaba una foto de cada una al colocarlas. Las preguntas apuntaban a generar una inmediata y transitoria intimidación, como por ejemplo: “¿qué fue lo último que soñaste?”, “¿qué golosina hace mucho que no comés?”, “¿dónde estabas hace un año?”, “¿qué te falta?”, “¿quién te extraña?”, o “¿dónde hace mucho que no te besan?”. Entre ellas aparecían “¿y si sos bi?” y también “¿cómo te llamarías si fueses del otro sexo?”. Así, Effy lanzaba a la ciudad preguntas con las cuales trazar una serie de alianzas desconocidas con aquellxs dispuestxs a preguntarse lo que ella, un modo de saberse en relación.

Las escrituras de sus experiencias emocionales y reflexiones existenciales quedaron plasmadas entre sus primeros blogs. Respecto del primero he referido y se titula *36 escritos para decir adiós* (2007). El segundo se llamó *Effymine, La serie*¹⁸⁹ (2010-2011) y está escrito a modo de crónica íntima, como afirmó la artista. Este blog a su vez se divide en dos series de entregas a modo de temporadas.

La primera temporada habla de una mujer que según Effy se encuentra dividida y “no tiene un nombre, pero podemos llamarla de una manera: Elizabeth”¹⁹⁰. A lo largo de toda esta primera entrega referirá a la mujer sin nombre que podemos llamar Elizabeth. Recién en la segunda temporada Effy llega a hablar de sí misma como Elizabeth, presentándose por primera vez en sus textos como una mujer transexual: la experiencia en donde, afirma, su cuerpo empieza a ser suyo, su nombre comienza a ser cuerpo.

Cada texto de su primer blog *36 escritos* contaba con una ilustración realizada por ella, y aquí en cambio cada episodio de las temporadas cuenta con un video de *Youtube* seleccionado a modo de banda sonora del texto. Las canciones elegidas están en general en directa relación con sus estados de ánimos, situaciones vividas, ideas o todo aquello que desea expresar y transmitir. La propia evanescencia de los signos y las informaciones virtuales hace que algunos videos ya no funcionen, hayan sido removidos por derechos de autor o eliminados. Como Effy no especificó por escrito en el blog cuáles son las canciones, los videos y lxs artistas, esa información tiende a perderse a medida que pasa el tiempo.

¹⁸⁷ <http://telopregunto.blogspot.com.ar/>

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ <http://effyminelaserie.blogspot.com.ar/>

¹⁹⁰ <http://effyminelaserie.blogspot.com.ar/2009/11/fc.html>

Estos primeros textos se presentan como “arqueológicos” en el sentido en que desandan y exponen el proceso a través del cual Effy va descubriendo el arte, primero como interés, luego como carrera, y finalmente como medio de expresión y exploración de sus propias potencias, y tal vez por eso ella los conservó como las primeras entradas a su blog-arte principal *Effýmia*. En esas escrituras aparecen ya algunas de las figuraciones que Effy exploró luego en sus performances posteriores, como su imagen de sirena o su cuerpo inventado, siempre en proceso de hacerse.

Entre sus producciones me interesa dar cuenta de tres intervenciones más que se relacionan de distintas maneras con la experiencia del nombre. La primera es una de las acciones que componen su performance *Nunca serás mujer* (2011). Como señalé en el capítulo Tres, Effy realiza menstruaciones para conmemorar acontecimientos importantes, felices o traumáticos, de su proceso de reasignación hormonal para vivir como una mujer trans. Uno de los acontecimientos que conmemora con su novena menstruación es el siguiente:

Me presento a una entrevista laboral vestida de mujer, en el curriculum escribo "Elizabeth Mía Chorubczyk". Recibo buen trato y soy contratada. En el trabajo se me habla en femenino, se me apoda Eli, y eventualmente se habla abiertamente de mi condición transgénero. Siento un gran alivio de poder ser yo misma y no tener que prostituirme para que se respete el nombre que adopté al comenzar la transición. Uno de los primeros días un hombre de seguridad del edificio me niega el paso porque en su lista aparezco como Elizabeth y no coincide con el nombre que aparece en mi DNI. Me dice: "seamos sinceros, vos no sos Elizabeth". Pide que se cambie mi nombre en su lista y se refiere a mí en masculino en todo momento"¹⁹¹.

Para simbolizar y contestar este acto, Effy realiza una foto-performance el 19 de abril de 2011 en donde toma su D.N.I. y tapa el nombre con su sangre menstrual. Luego escribe a lo largo de su brazo su verdadero nombre con la menstruación. En la última fotografía extiende su brazo que dice *Elizabeth Mía* entregando el D.N.I. manchado.

En una línea similar Effy publica el 12 de agosto de 2012 en su blog-arte una video-performance titulada *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* (2012). Allí Effy edita, combina y produce un montaje de fragmentos de videos caseros realizados por su padre y familiares en su infancia. Effy nace en Israel en 1988 y los fragmentos corresponden a sus primeros años vividos allá, poco tiempo antes de la guerra del Golfo. En los videos pueden escucharse conversaciones tanto en castellano como en hebreo que la artista subtitula en ambos casos en castellano.

¹⁹¹ <http://nuncaserasmujer.blogspot.com.ar/2010/12/mi-menstruacion-de-diciembre.html>

El gesto performático aquí consiste otra vez en una tachadura: cada vez que en los fragmentos sus familiares se refieren a ella con el nombre hebreo Mati, ella lo subtitula con su nombre Elizabeth. A su vez, cambia los pronombres y el género de las palabras al femenino cuando hacen referencia a ella. A lo largo de todos los fragmentos las voces de sus familiares no aparecen silenciadas, se escuchan claramente, y sin embargo Effy subtitula *torciendo*.

También se observa un gesto de explicitación en la selección de los fragmentos: en algunos momentos su padre le solicita reiteradas veces que muestre el pito, la cola, que haga pis a cámara, que exponga su miembro, y él se muestra orgulloso de filmarlo y exhibirlo. Cada vez que en los videos Elizabeth aparece requerida a mostrar su pito ella subtitula “concha”. Cada vez que su padre le habla de sus “bolas” ella subtitula ovarios.

Esta textualización torcida de escenas que aparecen registradas audiovisualmente produce otra vez, como los foto-montajes de la misma artista analizados en el capítulo anterior, una dislocación en la percepción de la imagen, en las representaciones de los cuerpos y de los nombres.

En el mismo video la artista también elige fragmentos en donde su madre filma su habitación de la infancia y describe sus juguetes: principalmente los automóviles, sin hacer mención a las muñecas que se observan al lado. Luego de eso, muestran y registran en el video familiar, la habitación que tienen preparada por si se desata la guerra. Continúa mostrando escenas de su infancia en donde es filmada jugando, cantando y probándose cosas. Cuando atina a llevarse un aro para colocarse en la oreja, a una edad de alrededor de dos años y medio o tres, se escucha al padre detrás de cámara retarla, ya que “los aritos no son para varones”. Los últimos fragmentos son posteriores a la guerra del Golfo, la muestran jugando en la nieve una de las pocas veces que ha nevado con tanta abundancia en Jerusalén, ocurrida en 1992.

También la artista selecciona un fragmento en donde canta la canción de *La Sirenita*, en el momento en que la Bruja del Mar se lo solicita para poder llevarse su voz a cambio de convertirla en una chica. Todo esto aparece aclarado en los subtítulos. Al final del video aparece una leyenda que dice: “Actualidad: La pequeña Elizabeth Mati vive en Argentina enfrentando un absurdo juicio al Estado [para conseguir su identidad]. Los familiares aquí registrados la acompañan en su búsqueda de ser más humana. Artista conceptual y

performer trans-feminista-queer...”¹⁹². A su vez, en la página del blog en donde el video fue subido, la artista relata:

Video que recopila imágenes clave de mi infancia en Israel entorno a la Guerra del Golfo y mi cuerpo. Mi regalo hacia ustedes por el Día del Niño. Para que en este día reflexionemos sobre la sexualidad infantil, la identidad de género en la infancia, las presiones/mandatos sociales ejercidas desde antes de nacer, el maltrato y el abuso que no siempre tiene que ser carente de afecto, perverso o violento para ser violencia¹⁹³.

El texto final incluido dentro del video expresa la actualidad de “Elizabeth Mati”, en un gesto que, siendo el mismo gesto de toda la video-performance, construye un puente de relato, una continuidad y una contigüidad entre las imágenes y relatos de su infancia y su vida presente. El nombre Mati no aparece totalmente borrado o silenciado, sino *tachado*, superpuesto, entramado y extrañado con Elizabeth.

El pensamiento contemporáneo, de la mano de Jacques Derrida (1997b), ha explorado la noción y la experiencia de la *tachadura* en el lenguaje, como gesto de sustracción a la *presencia* o a cualquier origen fundante postulado como único, real y objetivo. Me interesa retomar estas nociones dado que se encuentran profundamente relacionadas a las experiencias de *lo propio* que implica hacerse un cuerpo, un nombre, un territorio, o sea, poner en marcha prácticas y políticas del sí mismx, como señala el título de esta tesis. Retomando a Derrida, Alejandra Tortorelli (2014) desarrolla en su artículo “La violencia de lo vincular”:

La propiedad del “sí mismo” se (nos) presenta como una inmediatez; es decir, como la inmediatez de una presencia consigo mismo. Tal presencia se presenta –valga la redundancia– sin fisura, sin alteridad, sin perturbación alguna y sin demora, sin dilación (...). Lo que tal inmediatez, concordancia y adecuación deja impensado, sin embargo es el desvío, el diferimiento, la demora que ese “con” del “con-sigo” mismo ya implica en su misma borradura. (...) Lo paradójico del “sí mismo”, de la propiedad del “sí mismo” del deseo de adecuación “consigo mismo” es que, lejos de ser la inmediatez de una presencia en tanto concordancia de “uno” “consigo mismo”, es radicalmente la borradura de un diferir, de un desvío, de un rodeo. Tal borradura no es sin violencia” (2014: 92).

A esta violencia Jacques Derrida (1997b) la llama violencia de lo Uno¹⁹⁴, que se guarda de lo otro, se protege contra *lo otro* que unx mismx es. Violentando esa demora y

¹⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=NbNU3NtbrZg>

¹⁹³ El video y este texto se encuentran subidos en (última consulta: 11-05-2015) <http://tengoeffymia.blogspot.com.ar/2012/08/pequena-elizabeth-mati.html>

¹⁹⁴ Un señalamiento: si bien una gran cantidad de lxs autorxs trabajados en esta tesis han sido englobados dentro del campo del posestructuralismo, esa generalización no se da sin tensiones, y los

ese diferimiento de unx con sí mismx, lo Uno se guarda de la alteridad o la diferencia de sí (la diferencia consigo) que lo hace Uno. Derrida señala la dimensión temporal de este acontecimiento: “A la vez, al mismo tiempo, mas en un tiempo “disyunto”, lo Uno olvida volver sobre sí mismo, guarda y borra el archivo de esta injusticia que es, de esa violencia que hace” (1997b: 44). El tiempo disyunto entonces es el tiempo que permanece como resto, en donde habita una memoria olvidada, valga la paradoja, un *archivo dañado*.

En este sentido Tortorelli continúa: “Lo Uno es sólo, en tanto, borradura de la diferencia. La posibilidad del “sí mismo” lejos de ser una inmediatez, es un trabajo de apropiación” (2014: 93). Pero lo que me interesa especialmente aquí es que la tachadura, a diferencia de la borradura, no elimina lo difiriente, no oculta ni hace desaparecer la *diferancia*¹⁹⁵. La tachadura conserva un archivo torcido (queer/cuir), una memoria alterada. No pretende sino que escapa a la completud, y como aclara Derrida, no niega, ni evita, no es el negativo sino el trazo (el tachado) que expresa la ausencia de un origen “verdadero”, fijo, esencial, que des-objetiva el origen (1997: 54).

Es en este sentido que las tachaduras de Effy, tanto en su DNI como en su video-performance, no apuntan a restablecer un cierre del sí consigx mismx sino que conservan el grafo y el sonido de una diferencia que retorna indefectiblemente. Las voces de sus familiares en el video no aparecen silenciadas sino superpuestas (como el grafo del Estado en el DNI). Expresan la polifonía y la constitución coral del yo, compleja, transversal y torcida. El video no elimina sino que expone la apertura constitutiva, que no sutura, que expresa la práctica de sí mismx como trabajo de apropiación y no como inmediatez. En el hiato se abren las preguntas. ¿No es todo nombre propio la tachadura del nombre que nos dieron en el gesto de hacerlo propio? ¿No es la discontinuidad del nombre propio la experiencia radical de tenerlo? Tal vez sólo en la pregunta por él, por el modo en que ha llegado de lo expropio o de lo impuesto a lo propio, es que llegamos a tenerlo.

La última obra de Effy analizada aquí en relación al nombre es una foto-performance publicada el 27 de septiembre de 2010 en su blog-arte, titulada *Una nueva artista necesita usar el baño*. Allí se la ve entrando a un baño público para mujeres (en la sede de Artes

modos y abordajes conceptuales no se presentan idénticos en autores como Jacques Derrida y Gilles Deleuze. Aunque para ambos autores, problemas filosóficos y políticos como lo *Uno*, o la *diferencia* sean centrales en sus pensamientos, esto no significa una coincidencia en sus modos de abordaje y desarrollos. Por razones lógicas no puedo desarrollar las tensiones del posestructuralismo aquí, pero este señalamiento conceptual puede contribuir a evitar o reducir cualquier simplificación.

¹⁹⁵ El concepto de Derrida aquí es “différance” y ha sido traducido al castellano por *diferancia* para conservar la alteridad de la palabra. Estos desarrollos pueden leerse en *Márgenes de la filosofía* (2008).

Visuales del la UNA) sin más indumentaria que un pantalón, sin reivindicar faldas ni sostén, “sólo con el pelo un poco largo, y en cuero (tal como lo podría estar un hombre según los códigos de vestimenta que conocemos)”¹⁹⁶. Sin embargo porta otros signos que la cubren como una vestimenta. Toda su espalda se encuentra escrita por los nombres de mujeres artistas que admira, que se han dedicado al arte conceptual y de performance, y que han desafiado los códigos del arte y del género en sus lugares y momentos respectivos. La lista completa de los nombres es: Valie Export, Cindy Sherman, Judy Chicago, Yoko Ono, Ana Mendieta, Hannah Wilke, Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Sylvie Fleury, Adrian Piper, Bárbara Kruger, Meret Oppenheim, Tracey Emin.

Con esta performance Effy expresa su deseo de activar una serie de relevos y las preguntas que para ella han sido desplegadas antes, de distintas maneras, por estas artistas: “¿con quién se construye la identidad propia? y ¿desde dónde se construye el reconocimiento propio como mujer y como artista?”¹⁹⁷. A su vez el gesto interpela la organización binaria de los baños públicos como tecnología de modulación de los cuerpos generizados. Paul B. Preciado analiza dicha tecnología en su texto “Basura y género. Mear-cagar. Masculino-femenino” (2013):

En la puerta de cada retrete, como único signo, una interpelación de género: masculino o femenino, damas o caballeros, sombrero o pamea, bigote o florecilla, como si hubiera que entrar al baño a rehacerse el género más que a deshacerse de la orina y de la mierda. No se nos pregunta si vamos a cagar o a mear, si tenemos o no diarrea, nadie se interesa ni por el color ni por la talla de la mierda. Lo único que importa es el GÉNERO (2013: en línea)¹⁹⁸.

En esta performance los nombres escritos en el cuerpo actúan como signos de fuerzas, empoderamientos que permiten a la artista intervenir el espacio público de una institución, que como todas, además es una elaborada tecnología de género.

¹⁹⁶ <http://www.tengoeffymia.blogspot.com.ar/>

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ En el sentido abordado en el capítulo anterior sobre las tecnologías modulatorias del cuerpo, Preciado continúa: “A partir de principios del siglo XX, la única ley arquitectónica común a toda construcción de baños de caballeros es esta separación de funciones: mear-de pie-urinario/cagar-sentado-inodoro. Dicho de otro modo, la producción eficaz de la masculinidad heterosexual depende de la separación imperativa de genitalidad y analidad (...). El urinario, como una protuberancia arquitectónica que crece desde la pared y se ajusta al cuerpo, actúa como una prótesis de la masculinidad facilitando la postura vertical para mear sin recibir salpicaduras. Mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna. De este modo, el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa a la producción de la masculinidad en el espacio público. Por ello, los urinarios no están enclaustrados en cabinas opacas [como los inodoros en los baños de mujeres], sino en espacios abiertos a la mirada colectiva, puesto que mear-de-pie-entre-tíos es una actividad cultural para aquellos que son reconocidos como hombres” (2013: en línea).

En varias de sus performances Effy toma prestados los nombres y acciones de algunas de estas artistas y las homenaja. Una de ellas es una remake trans de la performance *Genital Panic* (1968) de Valie Export en el contexto de la XX Marcha del Orgullo LGTTBI, y que Effy titula *Cortala* (2011): “en vez de genitales femeninos, dejo a la vista mis genitales masculinos, y en vez de un arma cargo una tijeras. Cuando logro la atención de alguien aprieto mi genitalidad con el filo de las tijeras”¹⁹⁹.

Los nombres aparecen como formas de desposeer el cuerpo, de ser poseídx por ellos.

Cajas de resonancias: autobiografías del yo – heterografías de sí.

El nombre propio, así como el cuerpo propio antes también, aparecen como ese límite expropiable por el poder, pero también como ese límite expropiado a cualquier condición de propiedad, como ese lugar de vulnerabilidad que implica ser-otrxs, ser-con-otrxs, para-otrxs. Se vuelve entonces fundamental distinguir la precarización de la vida, la expropiación de los cuerpos y los nombres, de la *vida precaria* (Butler, 2009), la condición de vulnerabilidad de toda vida frente a un encuentro. El nombre y la piel del cuerpo, territorios relacionales a partir de los cuales extraemos efectivamente un nombre, experimentamos efectivamente *nuestro* cuerpo. Bordes relacionales de los que derivan (y no a la inversa) los términos de la relación.

En el contexto de estos pensamientos me interesa argumentar la producción de estas prácticas artísticas en un desvío de las lecturas que hasta ahora las han privilegiado como escrituras del yo, o auto-biográficas, en pos de explorarlas en un campo extrañado de auto-ficciones, heterografías. No considero que la “hipótesis auto-biográfica” carezca de la posibilidad de explicar dichas experiencias sino que esta lectura puede ser estirada, retorcida para extraer de ella otras miradas.

El tema de la autobiografía en el marco de los discursos contemporáneos ha sido ampliamente explorado no sólo desde la teoría literaria, el teatro o las artes visuales, sino profundamente también por investigaciones sociológicas, antropológicas y en el marco de los estudios culturales, en desarrollos como los de Leonor Arfuch (2002) o Paula Sibilia (2009).

Me interesa aquí retomar y resaltar las notas que pueden colaborar a pensar las prácticas artísticas abordadas como tensores al interior de los géneros y las disciplinas

¹⁹⁹ <http://www.tengoeffymia.blogspot.com.ar>

artísticas, y el modo en que los problemas de la autobiografía y la autoficción permiten reformular ciertas nociones sobre el sujeto contemporáneo (o diré, sobre los procesos de subjetivación) y un extrañamiento de la metafísica que todavía envuelve y separa la noción de sujeto/objeto (de un relato), realidad/ficción y arte/vida como base de la separación de los campos disciplinares artísticos.

Una de las nociones más problemáticas respecto a la autobiografía ha consistido en pretender abordarla como un género y en tanto que género, como lo señalara hace ya tiempo Paul De Man (2007 [1982]), dado que de esta forma pretenderíamos hacerla entrar además en ciertos específicos campos disciplinares de las artes (literatura, artes dramáticas, plástica), una reterritorialización que las prácticas contemporáneas permiten cada vez menos: “tanto empírica como teóricamente, la autobiografía se presta mal a una definición genérica. Cada caso específicamente parece una excepción a la norma” (2007: 147). A menos que aceptemos las normas genéricas y disciplinares como puntos de partida que veremos necesariamente interrumpirse, resquebrajarse, desbaratarse en tanto las prácticas y las reflexiones sobre ellas entran en movimiento, se ponen en acto. Veremos más adelante como las prácticas artísticas relevadas, cuando son cotejadas con las definiciones categóricas de algunas teorías sobre la autobiografía, cumplen la premonición de De Man: se encuentran dentro y fuera de dichas definiciones, aparecen como elementos y excepciones a su vez de un campo autobiográfico, se dan por el borde.

La noción de autobiografía ha sido extensamente analizada en el campo teatral en nuestro contexto por Beatriz Trastoy (2002; 2006; 2008). En sus textos se encuentran profundas reflexiones respecto a las tensiones constitutivas de la autobiografía cuando se la pretende pensar como género: entre realidad y ficción, autenticidad e invención, entre persona y personaje, se abre más bien un campo. Lo fundamental señalado por la autora radica en que estas tensiones carecen de resolución y al contrario, son el motor de exploración de la misma categoría. A su vez ella misma problematiza esta noción desde el campo literario produciendo un cruce transdisciplinar que da cuenta de la dificultad cada vez mayor para pensar las categorías de forma acotada²⁰⁰.

La autobiografía -el género más reciente de la historia de la literatura occidental, ya que se canoniza a mediados del siglo XX- implica un conjunto de convenciones que la caracterizan y distinguen de otros modos escriturales y sobre las cuales se articulan específicos proyectos de producción y de

²⁰⁰ A lo largo de estas lecturas mantendré esta interrelación entre crítica literaria y análisis de los hechos teatrales, señalando sus distancias, pero como tensión productiva para rodear el problema de lo autobiográfico.

recepción. Se trata, sin embargo, de un género tan inestable y heterogéneo que no sólo admite múltiples y dispares aproximaciones, sino que tensiona las categorías hasta llegar a poner en crisis la noción misma de género (2006: 2).

Con el afán de conjurar estas inestabilidades parte de la crítica literaria de los últimos años se ha consagrado a delimitar, definir e hiper-especificar la noción de auto-biografía produciendo un campo de análisis prolífico y en continuo crecimiento. Philippe Lejeune es por excelencia uno de los pensadores que ha desarrollado este campo y su definición de auto-biografía en la década de los '70 se ha convertido en una cita ineludible para quienes se ocupan del problema. Aunque su postulación fuera reelaborada, en su trabajo *El pacto autobiográfico* definía la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 14). Por supuesto que dentro de tan acotada definición caerían por fuera casi la totalidad de otros modos que sin ser en prosa, o tener la pretensión de abarcar el periodo de una vida, pueden ser pensados como prácticas auto-biográficas. Tiempo después Lejeune aborda de manera diferente el problema, expresando su definición en la siguiente fórmula minimalista: “en mis cursos comienzo siempre por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (en Alberca 2009: 2). En este sentido Lejeune profundiza su definición, ya no centrándose sobre un “relato de vida” o la “personalidad”, sino en el *pacto* que funda el hecho literario, comunicativo o escénico. De sus teorizaciones el autor ha derivado un esquema para distinguir lo que ha llamado el *pacto de lectura* que constituye la autobiografía, como un contrato establecido entre autor y lector en el marco de un texto que afirma una identidad de nombre entre autor, narrador y personaje del relato, una coincidencia entre quien escribe y sobre quien se escribe.

Dentro de estas clasificaciones podrían ubicarse los dos primeros blogs publicados online por Effy Beth que ella llamara de “crónicas íntimas”: *36 escritos para decir adiós* (2007) y *Effymine, la serie* (2009-2010), ya que ambos se presentan como textos por entregas que remiten a las experiencias emocionales, íntimas, familiares, sociales y públicas que la autora vive. Sin embargo, mientras esta teoría autobiográfica “exige” una continuidad e identidad de nombre entre quien escribe y quien se expone, aquí encontramos que la escritura remite exactamente a una fluctuación de nombre, a una falta de identidad, dado que la propia autora se presenta dispuesta a escribir sobre “esta mujer que no tiene nombre”, pero que podemos llamar Elizabeth. Si bien podría argumentarse que todos los textos aparecen aunados por la firma “Effy”, que es quien

publica el blog, aquello que “Effy” designa no puede ser presentado como un único yo, como una totalidad, dado que es justamente el contenido de la escritura la que expresa la puesta en variación de esta firma: su proceso de asumirse como una mujer trans, su mutar, el modo en que “Effy” refiere no siempre a la misma persona, sino que es el nombre de un movimiento existente en la escritura.

Podría afirmar tal vez que mientras a nivel de la expresión formal los textos se presentan en el marco del género autobiográfico, dado que respetan la identidad entre autora, narradora, personaje y muestran la continuidad de una firma a lo largo de un tiempo considerable (al menos cuatro años en la vida de una persona que además relata hechos y acontecimientos de su infancia), al nivel del contenido parece volverse ambigua y desmantelarse la relación clara y distinta entre autora y personaje, en pos de la captura²⁰¹ de una variación: la experiencia *trans*, como un efectivo movimiento de sí, que ya no es *un* yo solo (sólo un yo), [un solo yo]. Hay algo que enturbia u opaca la identidad (entre autor y personaje), que la teoría de Lejeune demanda como condición de definición del género autobiográfico.

Por supuesto, ya desde la década de los '70 la formulación del pacto autobiográfico ha sido puesta en cuestión por escritorxs y críticxs. Una de las interferencias más significativas, y que abriría un nuevo campo de re-formulaciones la propone Serge Doubrovsky en su obra *Fils* (1977), en donde contesta explícitamente a Lejeune en la contraportada: “¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, *autoficción*, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (en Faix 2013: en línea).

Continuando el análisis contractual de las producciones auto-biográficas Manuel Alberca (2006; 2009) elabora una reflexión en torno a la noción de autoficción como pacto de lectura que conserva y suspende algunos de los rasgos analizados por Lejeune. Este primer autor establecía una diferencia entre pacto autobiográfico (cuando un autor dice que dice la verdad y por ende se produce en el discurso una identidad entre autor y personaje, y una mayor referencialidad a una dimensión considerada real) y pacto novelesco (cuando el autor no coincide con el personaje y el texto produce una referencialidad interna, una realidad textual). Alberca establecerá *en el medio* las condiciones de un pacto que llamará ambiguo, y que constituye el espacio mismo de la autoficción. Allí quien escribe conserva la coincidencia entre autor, narrador y personaje

²⁰¹ Captura de fuerzas, sin pretensión de fijeza.

como marca del pacto autobiográfico pero ficcionaliza el relato de manera tal que mantiene también la marca del pacto novelesco. “El resultado, como se ve, es un híbrido de pactos antitéticos” (2006: 120).

En esta categorización pueden ser leídas principalmente muchas de las crónicas y cuentos publicados en *Batido de Trolo* (2012) de Naty Menstrual, dado que muchas de estas narraciones conservan la primera persona del singular, no remiten a otro nombre más que al de la autora y narran experiencias y relatos que pueden remitirse a una supuesta vida de Naty, pero que sin embargo no pretenden ser cotejados con una realidad o presentados como “hechos reales”.

Es innegable que en las dos formulaciones precedentes todavía nos encontramos con una herencia conceptual del par real/ficción que debe ser señalada. Mientras la autobiografía pretendería acercarse a una realidad como referencia con la cual el texto debe poder ser cotejado, la autoficción mantendría una distancia considerable. Sin embargo, ninguna de las dos posturas abandona el presupuesto.

En el campo teatral parecieran perfilarse y tensarse estas categorías para abordar los modos en que “la vida sube a escena”, parafraseando el título de las reflexiones publicadas por Julia Sagasetta (2006). Como ella analiza, en la escena argentina contemporánea se observa una creciente tematización de la autobiografía ya atravesada por el elemento ficcional que la propia disposición de una *escena* introduce. A pesar de la distancia que la autora construye con las tajantes categorías de Lejeune para pensar la producción teatral o cinematográfica (como la película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri), dicha dualidad entre autobiografía y ficción se mantiene a lo largo de sus argumentaciones: “la ficción se filtra” sobre “los hechos reales” (2006: 3). Sobre una de las obras que Sagasetta aborda, *Cozarinsky y su médico*²⁰² (2005), afirma:

La carga autorreferencial, autobiográfica es bien clara. El espectador asiste al encuentro de dos amigos. Pero otra vez y aunque la experiencia quiera expandir los límites del teatro, tensarlo hasta introducirlo en la vida, el teatro vuelve a aparecer como estructura contenedora (...). Inevitablemente el juego y la repetición se imponen y vienen a negar la pretensión de vida y autobiografía en sentido total en escena (2006: 7).

En estos análisis, lo “real”, la “realidad” y la “vida” aparecen *realistamente*, como eso que se opone a la ficción, a la figuración y a lo imaginario.

²⁰² dirigida por Vivi Tellas

Pero en estos derroteros conceptuales podemos encontrar todavía una tercera postura en el campo de los análisis de crítica literaria que me interesa retomar, y es aquel que refiere y concibe la escritura de un *bios* ya no como reconstrucción de pasado o confesión de un presente sino como modulación e invención. Como señala Javier Sánchez Zapatero en esta operación se “acentúa el alejamiento de las nociones de referencialidad al considerar que lo esencial de la autobiografía es que en ella todo autor se crea –no se reconstruye ni se interpreta- a sí mismo” (2010: en línea).

Paul De Man (2007[1982]) ha sido uno de los pensadores que ha colaborado en producir estas reflexiones, en el artículo ya citado en donde el propio título, “La autobiografía como desfiguración” expresa la dirección de sus argumentaciones:

¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia, igual que una fotografía depende de su tema o una pintura (realista) de su modelo?²⁰³ Asumimos que la vida produce la autobiografía igual que un acto produce sus consecuencias pero, ¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida...? (...) Y dado que la mimesis que aquí se asume operativa no es más que un modo de figuración entre otros, ¿determina el referente a la figura o al revés? ¿No es acaso la ilusión de la referencia una correlación de la estructura de la figura, o sea, no ya clara y simplemente un referente sino algo más próximo a una ficción que entonces, a su vez, adquiere cierto grado de productividad referencial? (2007: 148).

Esta cita resulta particularmente pertinente para abordar los procesos de producción de las prácticas artísticas trans que, antes que representativas de una vida, historia o cuerpo que aparecería como referente, se perfilan como modos de modular, producir, hacer funcionar una serie de relatos y figuraciones en su articulación y desarticulación entre los entramados colectivos, los mandatos sociales y las experiencias íntimas.

Cerca de estas posturas se ubican los análisis de Brownell y Lozano (2014) cuando analizan la performance de Effy Beth *Effy ofrece sexo oral* (2011) y la puesta en escena de Camila Sosa Villada *Carnes Tolendas. Retrato escénico de un travesti* (2009). Allí lxs autorxs hablan más bien de las *estrategias autobiográficas* que evidencian “la multiplicidad de dimensiones que intervienen en la construcción identitaria. En estas experiencias, el yo queda expuesto como un espacio de intersección de voces” (2014: 9). Me interesa señalar que no sólo queda expuesto, sino que justamente dichas prácticas artísticas funcionan

²⁰³ Pero, como acertadamente señala Estrella de Diego: “La pregunta que se le podría reformular de inmediato, claro, es si las cosas son tan sencillas respecto a la fotografía y el realismo o si no están a su vez sometidas a convenciones de lectura” (2011: 38).

como *dispositivos de hacerse*, en tanto que intersección de voces, y en este sentido no es que se deslimitan (en tanto arte) o se identifican con la vida (en tanto real), sino que expresan la multiplicidad de estratos en los que una vida se hace²⁰⁴.

A su vez, la complejidad del ámbito teatral acrecienta la *deslimitación* de la categoría de autor, que resulta más fácil atribuir al campo literario:

De hecho, mientras que en la literatura escrita el autor-enunciador es una única persona (...), en la práctica teatral la cuestión de la identidad se ve resignificada dada su peculiar enunciación plural (...). Inclusive en los casos de espectáculos sumamente despojados de artificios visuales y sonoros, en la puesta en escena participan escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, maquilladores, peinadores, musicalizadores, entre otros. (Trastoy 2002 en Brownell y Lozano 2014: 8).

¿Es posible después de aquí “declarar” una absoluta enunciación del yo? Claramente se presentaría como producción colaborativa y relacional.

Pero lentamente nos acercamos a una pregunta pertinente para este trabajo: ¿qué papel juegan las performances en el campo autobiográfico, en tanto se han definido por mucho tiempo como el ámbito de una “presentación” de una persona, y no ya, de la representación de un personaje? ¿Podrían entonces considerarse de manera radicalmente autobiográficas? ¿Cuál es la relación entre autobiografía y performance que podemos rastrear para reflexionar sobre las prácticas situadas aquí?

En la performance, *no soy yo*

Estrella de Diego es quien ha realizado un exhaustivo análisis de las tensiones que se constituyen entre performance y autobiografías en sentidos que se aproximan a los que intento reconstruir aquí. En su libro *No soy yo* (2011) parte además de una reflexión sobre

²⁰⁴ Un cierto temor en parte de la crítica de arte pareciera residir en que si las prácticas artísticas se deslimitan entonces nos veremos forzados a aceptar que “todo es arte”, y ya ninguna lectura sobre los hechos artísticos tendría pertinencia, dado que cualquier cosa puede acceder al estatuto de serlo. Estas discusiones se han desarrollado fuertemente en el campo de la filosofía del arte y uno de sus libros paradigmáticos es el de Arthur Danto (2012) *Después del fin del arte*.

La discusión sobre el modo en que se trazan los límites en donde algo es arte y en donde es vida resulta poco interesante, dado que la pregunta de la cual es todavía deficitaria es acerca del “ser” del arte: ¿qué es? ¿qué no es? Apuesto a que estos términos puedan ser abordados desde una pregunta pragmática y por esto mismo más política: ¿cómo funcionan ciertas prácticas artísticas en el entramado de sus sentidos y significaciones en una situación dada? ¿Y fundamentalmente, cómo resuenan? ¿Cómo afectan la materialidad de los cuerpos interpelados en el juego de la escucha, la expectación, la lectura, la observación? ¿Hay un “ser” del arte por fuera del juego de sus interrelaciones? Las discusiones sobre autobiografía y ficción parecieran encontrarse todavía muchas veces en esta vieja y ya discutida trampa ontológica, como si el estatuto artístico y ficcional (o real y autobiográfico) pudiera decidirse de antemano al juego de producción y lecturas e interpretaciones de los acontecimientos estéticos.

la *construcción de la mirada* y el lugar de los espectadores en el campo de las artes y las letras para dar cuenta de las estrategias paradójicas de producción del canon moderno.

La autora señala las operaciones de constitución de la mirada moderna desde el surgimiento de la perspectiva renacentista hasta su consolidación a través de la pintura académica, la jerarquización de sus temas y estilos, los *modos de ver* (como analizara Berger 2000 [1974]), la *situación* (o el sitio) de la mirada²⁰⁵, el punto de vista omnisciente, omni-abarcador y desimplicado fundado en la matriz epistémica y sensible de la separación sujeto-objeto.

Como vemos con los análisis de Teresa de Lauretis (1989) respecto a la producción cinematográfica como tecnología del género, y de Donna Haraway (1995) en relación a la mirada como *dispositivo* de producción de cuerpos, signos y mundos, las relaciones sensibles entre cuerpos aparecen moduladas en la Modernidad por una tecnología de la mirada que distancia, protege a quien mira de aquello que es lo mirado, y esta relación puede ser llamada espectáculo²⁰⁶. Ni siquiera las vanguardias históricas, que pretenden una ruptura radical con los cánones representativos, perceptuales y afectivos de las esferas consagradas de las artes lograrán romper tan fácilmente con dicha tecnología, y darán continuidad a muchos de estos presupuestos visuales y compositivos masculinistas, androcéntricos, patriarcales y heteronormados en tanto son los hombres los que coinciden con el lugar del sujeto que mira o que enuncia, y refiere o expone a “la mujer” y todxs lxs otrxs como objeto de su re-presentación, trampa más oculta ahí donde se pretende superada en el gesto solidario de la representación, más ideológica cuando se pretende políticamente correcta, mostrando la mirada de los de abajo²⁰⁷. Así, el relato y la mirada

²⁰⁵ Esta expresión hace referencia no sólo a la localización de la mirada, sino al modo complejo en que la mirada constituida en los campos de las esferas del arte moderno opera un sitiado de lo que observa (constituye como objeto de mirada) pero a la vez se encuentra sitiada en esa misma operación: atrapada en su propio juego, no sólo fija el llamado objeto, sino que se fija a sí misma, pierde su capacidad de movimiento, su desplazamiento de puntos de vista. Eduardo Grüner (2001) utiliza esta expresión como título de su libro.

²⁰⁶ Guy Debord (2005) define a la sociedad del espectáculo como una relación social entre la gente que es mediada por imágenes.

²⁰⁷ El campo académico y crítico no escapa a estas tensiones. Donna Haraway advierte sobre el peligro de pretender asumir, desde la producción de conocimientos, la visión de “los menos poderosos”, al romantizar una mirada que creemos es “desde abajo”. Pero lo cierto es que: “Mirar desde abajo no se aprende fácilmente y tampoco deja de acarrear problemas. (...) Las posiciones de los subyugados no están exentas de re-examen crítico, de descodificación, de deconstrucción ni de interpretación... Los puntos de vista de los subyugados no son posiciones “inocentes”. [De hecho] los puntos de vista “subyugados” son preferidos porque parecen prometer versiones transformadoras más adecuadas, sustentadas y objetivas del mundo. Pero cómo mirar desde abajo es un problema que requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y con el lenguaje con las mediaciones de la visión, como las “más altas” visualizaciones técnico-científicas” (1995: 328).

del hombre moderno no son autobiográficos sino la Historia. La escritura y las prácticas de las artes y de las ciencias modernas no hablan de la vida de algunos varones y algunas mujeres, sino del Hombre, y de la Humanidad, y de Diego se pregunta: “¿no es acaso dicha Historia, tal y como la inventa, la cuenta y la impone Occidente, la “autobiografía” misma de Europa, parte de un discurso narcisista y autorreferencial, al borde del exhibicionismo, que dice estar hablando de los otros cuando en realidad habla del yo?” (2011: 34).

Pero al mismo tiempo que esta Modernidad produce una mirada protegida y un sujeto solipsista (el sujeto amparado en el cogito cartesiano), en el campo de las artes modernas se encuentran fisuras, posibilidades de cuestionamiento, paradojas y juegos. La Modernidad estética es también el tiempo del sujeto escindido y fragmentado, la puesta en cuestión del espacio seguro de la mirada, la ruptura de la relación mimética. Para rastrear esta genealogía, de Diego remitiré a dos autorretratos fundantes en la suspensión de los espacios tranquilizadores: “El joven Reynolds deslumbrado por el sol” de Joshua Reynolds (1747-49), y por supuesto, “Las Meninas” de Diego Velázquez (1656). Son lxs espectadorxs quienes, en estos juegos, se ven interpelados directamente a los ojos, y algo del espacio se trastoca, ya no podemos ser solo y simplemente *voyeurs*.

Aunque un cierto sentido común repita que recién a partir de las vanguardias históricas la expectación del arte se vuelve activa y participativa, y aparentemente se diluye la imagen de un receptor pasivo, lo cierto es que toda “pasión”, afección y receptividad en el campo de la recepción está cargada de lectura, comprensión, modulación y cierta educación en distintos lenguajes, aceptación o rechazo, diálogo o tensión, y en este sentido es relacional. Aquella contemplación introspectiva y auto-comprensiva a la que refiere Bürger (2010: 69) como función del arte burgués ya es toda una actividad. Y estrictamente hablando, incluso la recepción pasiva y tranquilizadora del arte (sea académico, burgués o masivo), la contemplación distanciada, el resguardo en el espacio construido de la mirada moderna es ya un modo de ser espectadorxs participantes, un modo de participar en un campo de significaciones (o diré fuerzas) en tensión.

Tal vez la diferencia entre lo que hemos dado en llamar arte moderno y el arte contemporáneo, radique entonces en la imposibilidad que las prácticas artísticas generan de ser captadas a través de una contemplación introspectiva y autocomprensiva, el modo en que dichas prácticas *ex-ponen* no sólo a quienes las realizan sino a aquellxs que entran en contactos con ellas. Las prácticas artísticas trans parecieran, en tanto performances,

definirse en esta contemporaneidad: nadie sale impávidx de los modos de hacerse un cuerpo, un nombre, un territorio, de los modos en que las performances intervienen el espacio urbano (los flujos de sangre menstrual de Effy recorriendo las calles de Buenos Aires), o de los modos en que los cantos rituales bagualeros (de Susy) colectivizan el espacio escénico.

Si los modos de definición de aquello que es y que no es arte se encuentran colapsados o defondados, al menos todavía (y tal vez aquí radica algo aún más importante) es posible relevar las formas-de-vida puestas en juego²⁰⁸, o sea afectadas, transformadas, trastocadas frente a un acontecimiento artístico, ya que entrar en relación con él es verse afectadxs y en procesos de diferenciación de aquello que fuimos. Antes que una definición general, se perfila para las prácticas actuales una trama relacional y situada que dialoga, también lo señala Danto (2012), de una manera más libre y aparentemente anárquica con las tradiciones estéticas y las citas artísticas, porque no se encuentra impelida a los estilos, los manifiestos, los movimientos; el sistema del juicio muestra signos de su agotamiento junto con los grandes relatos de la historia y del arte, y esto deviene en la posibilidad de cuestionar la escritura de las historias de las artes.

Estrella de Diego (2011: 145 y sgss.) traza una genealogía alterada de la performance que la liga a las viejas artes del circo y de las ferias ambulantes, en donde el espectáculo y la exhibición de los cuerpos roza los dos límites de la objetualización moderna: los monstruos, los raros, los cuerpos a-normales por un lado, presentados para el asombro y goce del público, y el cuerpo femenino, la acróbata, la asistente, la trapecista por el otro, expuesto a la mirada y para el disfrute de los asistentes. Del circo al *music hall* y al cabaret, y desde los '60, de dicha objetualización del cuerpo a su puesta en variación política, las performances adquieren densidad en el preciso instante en donde los cuerpos expuestos comienzan a jugar con su propia exposición, a utilizarla, a producir una disrupción en el espacio de la mirada normativizada.

Cuando el campo extenso de las subjetividades que se encuentran al borde de la Identidad (hombre, blanco, heterosexual, propietario) toma el territorio de la expresión como posible de intervenir, de fisurar, o simplemente como propio, entonces lxs artistas contarán (con) lo que tienen: sus vidas. Performance y autobiografía aparecen así profundamente ligados desde mediados del siglo XX. Pero incluso de Diego analiza la producción artística de Warhol en su conjunto como continuos proyectos autobiográficos

²⁰⁸ Señalo esta noción de Agamben (2001) en la página 18 de este trabajo.

en donde se deja ver una “autobiografía de cualquiera”, y en donde Warhol *se hace* en su Factory, al hacer estrellas por quince minutos de fama. También las fotografías conceptuales de Cindy Sherman exploran los retratos canónicos del campo social: escenas de cine de clase B, estereotipos, estilos, modelos del arte y del mundo de espectáculo, prestando su cuerpo, sus máscaras, para expresar las variaciones de una vida cualquiera, las marcas en las que se constituyen y se modulan efectivamente las vidas.

De otra manera Nam Goldin retrata una multiplicidad de derivas urbanas y sexuales, amistades y relaciones que constituyen su vida, que desnudan la vida de una ciudad y la muestran por el sesgo, recortada, fragmentada, desfasada de cualquier apropiación cabal de un “yo”. En los albores de la llamada teoría queer

Nam Goldin realiza una serie de retratos de travestis en 1992 y nos miramos en un espejo inesperado, en el espejo de la autora que, ausente, es parte de ese relato durante el tiempo que comparte su vida con estas personas: «Las fotos de este libro son de gente que no sufre disforia de género sino euforia de género. (...) Las personas de este libro son auténticos revolucionarios: son los auténticos ganadores de la batalla de los sexos porque se han salido del ring» (de Diego 2011: 80).

La fotografía de Goldin elegida por de Diego (2011: 82) se titula “Jimmy Paulette y Tabboo! En el baño, Nueva York, 1991”. Allí se ve a estos personajes, uno dándole la espalda a cámara y mirando al espejo, y otro mirando de frente. El juego propuesto por Goldin en esta fotografía aparece como reflejo cruzado en otro juego, una performance colectiva realiza por Effy en 2012 llamada *Proyecto Visible*²⁰⁹. Allí, pidió a muchas personas de su entorno familiar y sus amigxs, aquellxs que la aceptaron y acompañaron en su proceso de reasignación hormonal y construcción femenina, que la “hicieran visible”. ¿Cómo?:

Durante 3 días consecutivos abrí las puertas de mi casa para todo aquel que dice verme y quiere hacerme visible. Una vez en mi casa les anticipaba que iba a tomar 3 fotografías individuales en el baño a oscuras, les hacía ingresar uno por uno al espacio con los ojos cerrados y mientras les ponía una peluca símil a mi pelo, los maquillaba y los vestía como yo, compartía una y otra vez un relato respecto a mi visibilidad. Al finalizar el relato comenzaba tomando dos fotografías, una de frente y otra frente al espejo, y en la tercera y última pedía al participante que trate de evocar su representación visual de mí misma y haga una pose, postura, gesto y/o mirada para imitarme, todo en plena oscuridad²¹⁰.

²⁰⁹ <http://www.aservisible.blogspot.com.ar/>

²¹⁰ <http://www.aservisible.blogspot.com.ar/p/la-performance.html>

Las fotos se vuelven visibles para sus protagonistas recién el día de la muestra, presentada el 12 de abril de 2012 en Caracas Bar, para conmemorar su cumpleaños número 24 y el segundo año de comenzado su proceso de reasignación (al cumplirse el primer año había realizado *Nunca serás mujer*).

Así se espejan estos dos proyectos *perfo-tográficos*, el de Goldin y el de Chorubczyk, en donde ambas se buscan en las imágenes de espejos ajenos, en los reflejos que directamente no les pertenecen y a su vez no dejan de pertenecerles. Sin embargo, ¿qué ha cambiado desde comienzo de los '90 a la actualidad, y desde el proyecto de Goldin al de Chorubczyk?: puede ser una mujer trans aquella que fotografía las performatividades del género de (casi todas) personas cisgénero, y ya no sólo lxs trans, objetos de dichas fotografías²¹¹. Aquellxs que se han salido del ring pueden empezar a contar cómo es que se ve la pelea desde afuera.

Podría afirmar entonces que la performance nace cuando el cuerpo no es prestado a otro (un personaje) sino al otro que somos, que estamos siendo, o a una serie de potencias de lo monstruoso, *potencias de desclasificación* (Link 2009) que nos arrastran en nuevas direcciones.

El arte contemporáneo aquí, como señalara Danto (2012), no es entonces tanto un rasgo temporal (que una cierta cantidad de prácticas artísticas se produzcan o convivan en un tiempo determinado como presente o actual) sino una cualidad de aquellas prácticas, obras u objetos que explicitan (en vez de ocultar) los modos en que la expectación construye también el acontecimiento artístico y de esta manera se ven transformadas las vidas implicadas. Así como la escritura, la interpretación o la performance autobiográfica produce un desdoblamiento en donde alguien habla sobre aquel que ya no es, así el acontecimiento artístico trastoca las vidas y ya no podremos ser lxs mismxs cuando hemos entrado en relación con él.

Estrella de Diego no dejará de señalar a lo largo de todo su libro que “mirar es estar dentro, formar parte del relato” (2011: 11), y recorrerá una serie de disciplinas heterogéneas que en una lectura transversal aparecen todas como prácticas performáticas: escritura, pintura, fotografía, video, instalación... todas ellas son *acciones*, artes de acción (como se ha definido primordialmente a la performance) que conforman

²¹¹ El movimiento y cambio de posiciones recuerda los comentarios de Lohana Berkins respecto de las pericias psiquiátricas a las personas trans: “si damos vuelta esta lógica yo podría preguntarle al psiquiatra: “Dígame, cuál es su género, demuéstreme que es varón o que es mujer. Si usted me escruta a mí, yo tengo derecho a hacer lo mismo con usted. ¿Fue violado por su abuelo, bisabuelo y tatarabuelo?, ¿su papá le pegó cuando era chico?”” (2013: 93).

un campo tenso en donde problematizar el lugar de las subjetividades en el mundo contemporáneo, los modos de darse éstas.

Si el que mira forma parte del relato, el que mira una performance forma parte de ella porque mirar es estar. De igual modo, si para que haya una performance es necesario que exista un solo espectador, ¿no es el fotógrafo parte de cada foto que toma –que se está “actuando”-, y no es cada foto parte de su autobiografía porque estuvo allí mirando, y por tanto, formando parte del relato?” (2011: 12).

La autora se cuestiona de esta manera hasta qué punto *estamos seguros* al mirar, como si el acto de mirar fuera un hecho simple y no estuviéramos implicados cada vez.

El retrato y el autorretrato no escapan tampoco a estas revisiones que implican la mirada y las prácticas de hacerse. En uno de sus primeros trabajos, fechado en junio de 2010 para la materia “Lenguaje Visual 1” y teniendo como consigna el trabajo con un autorretrato, Effy confeccionó una instalación compuesta por una caja que, enterrada y sembrada con césped arriba, constituiría una parcela de tierra. En ella depositó una serie de autorretratos fotográficos reelaborados, en donde se ve su antiguo rostro, ese que tuviera antes de comenzar su proceso de reasignación hormonal. La imagen repetida, retocada e intervenida varias veces va perdiendo nitidez, se repite y en cada repetición se diluye el realismo del rostro hasta quedar simplemente en la última imagen de la serie, un esbozo. Pero para observar esa progresión, la serie compuesta de cinco imágenes debe ser leída como la escritura hebrea (lengua madre de Effy), de derecha a izquierda. A su vez esta serie de imágenes es colocada al interior de la caja con los dos pasaportes viejos de Effy, tanto el argentino como el israelí, que conservan su antiguo nombre de varón. Al respecto de este trabajo Effy enuncia:

El autorretrato es uno de los ejercicios de análisis más profundo que puede hacer un artista. Yo e vivenciado Yo he vivenciado esta consigna como una suerte de despedida, porque aquel rostro que fotografié no lo volveré a tener (...). Debido a la carga conceptual de todo esto resolví ejecutar mi trabajo como el entierro de esa identidad que me es ajena y que, a su vez, jamás dejará de ser parte de mí (...). En una caja que simula ser una parcela de tierra, donde crece el césped verde y vivaz, no entierro un muerto, ni escondo algo de lo que me avergüence, sino que hago entrega de algo mío que se vuelve ajeno: varias representaciones de mi no-rostro, de mi no-documento, de mi no-pasaporte, de mi no-yo. Las coloco en la tierra tal como se colocan varias semillas, a la espera que de aquella identidad surja otra mayor, alguna que atraviese la tierra en busca de luz, y yo pueda finalmente decir: esa soy yo²¹².

²¹² <http://www.tengoeffymia.blogspot.com.ar>

Effy enuncia la necesidad de decir “esa soy yo” y performa una obra conceptual en pos de generar esa posibilidad, y sin embargo ya en la misma expresión (“esa” y “soy yo”), tiene lugar otra vez, un diferimiento.

Del autorretrato (como desplazamiento entre la máscara ejemplar o ideal que muestra, y la máscara que efectivamente somos en transformación constante) a la autobiografía (como omisión del yo, que cuando se busca se da de bruces con el otro, y en este sentido nunca acaba de encontrarse), de Diego recorre los modos en que el “yo” ya no puede (pero ¿cuándo pudo?) decir (significar, expresar) algo *claro y distinto*. “El yo esencializado que en principio persiguen los trabajos autobiográficos es una ilusión en sí mismo, una construcción ideológica a la cual es posible resistirse y que puede –y debe- ser desplazada...” (2011: 41).

Mi lectura de las prácticas que constituyen mi corpus de análisis permite plantear que asistimos justamente a expresiones artísticas que declinan, no el yo, sino la propiedad del yo (Link 2009), la creencia en que sería posible asirlo, y decir de manera esencial lo que el yo es, del mismo modo en que dichas prácticas escapan al sistema del juicio (tanto ontológico como estético) y declinan también la posibilidad de decir lo que *ser trans* es o significa. Al contrario, lo experimentan en su variación continua.

Ciertas escrituras y performances trans parecieran más bien constituirse en territorios donde, como señala Gabriel Giorgi (2014), las expresiones de lo íntimo y del yo funcionan alrededor del desfase o desarticulación de lo propio, como un “pliegue desde el cual esa interioridad se abre a intensidades y afectos impersonales, comunes, o en todo caso no asignables a un yo” (2014: 37). Siguiendo a Daniel Link en este mismo sentido podemos considerarlas como signos artísticos éxtimos (en vez de íntimos), “la extimidad en su forma más aguda y disparatada (...): una comunidad de quienes han declinado la propiedad del “yo”” (2009: 83).

La performance deviene una noción pragmática por excelencia para dar cuenta de estos sistemas complejos de desfase en las prácticas y las subjetividades contemporáneas, ya que se encuentra justamente en las zonas de deslimitación de campos artísticos, entre ellos y con lo que la tradición de las vanguardias históricas ha llamado “vida”.

El problema de aquella herencia todavía platónica que funda la separación entre ficción y realidad, o arte y vida, es que asume a este par como polos en donde cada uno carece de lo que el otro tiene: imaginación aquí, densidad material y existencial allí. El problema no es tanto que el arte devenga realidad o vida sino que no se asuma la vida y la

realidad como producción continua de imaginación, potencia de ficción, proliferación de imágenes, mundos. Desde aquel dualismo no podríamos más que realizar un abordaje realista que continúa siendo heredero de una mirada humanista sobre la politicidad de las prácticas artísticas: ¿se ajustan a? ¿Representan? ¿Dan cuenta de?

La autobiografía entonces se define por ciertas marcas del contrato de lectura establecido con la recepción en donde la verosimilitud juega un papel fundamental y dichas marcas apuntan a crear la ficción de referencia a un mundo y vida “externa” al acontecimiento artístico en cuestión. Quisiera afirmar que este contrato de lectura sólo resulta útil y productivo en tanto no obstruya la posibilidad de imaginar nuevos modos de vida, tanto en las experiencias de lxs otrxs como en las propias.

Entonces las autobiografías que aquí me interesan son aquellas capaces de alejarse de su reconocimiento como tal, aquellas capaces de constituirse como prácticas de ensayo y protocolos de experimentación de sí, en donde es posible siguiendo a Giordano (2011: 13) entrar en relaciones de intimidad con lo que lxs artistas desconocen de sí mismxs y que se encuentra expresado en sus propias prácticas.

Si como señalara más arriba con de Diego (2011) la fotografía se constituye en un acto performático más allá del registro de una performance, para Giordano (2011), ciertas prácticas autobiográficas de la literatura *in-actual* logran captar este movimiento en la escritura, ya que nos encontramos en un giro que va desde los principios de la representación “hacia una microfísica de lo performativo que observa las huellas y los rastros del hacer literario (la escritura como acto) en las superficies textuales” (2011: 19). Y de esta manera se anudan indefectiblemente las acciones artísticas de las performances con los actos de hacerse:

Además de lo que valen como documentos, las fabulaciones de sí mismo son performance de autor en las que la subjetividad se construye tanto como se descompone. El recurso al concepto de acto (autobiográfico, confesional, diarístico), con su lógica y su temporalidad singulares, aprehende las articulaciones más sutiles de los procesos autofigurativos porque también sigue el rastro impersonal de las experiencias que desdoblan y desvían su efectucción (Giordano 2011: 19).

Específicamente, para Giordano, lo que él llama escrituras del yo cuentan con la posibilidad de devenir en prácticas de sí mismxs, tal como lo desarrolla:

Llevar un diario o exponerse en una confesión son ejercicios que podrían servir entre otras cosas, para que el escritor realice sobre sus pensamientos y sus conductas “las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad” (...) en [estos] ejercicios espirituales lo verdadero no se demuestra ni se revela,

se *fabrica* a partir de un trabajo de selección y desprendimiento que diferencia lo conveniente de lo que inmoviliza” (2011: 20).

Se comprende entonces la ética del cuidado de sí (Foucault 2006; 2007; 2008) (o práctica de sí mismx) como una relación de sí con el movimiento que unx es, con la transformación que a cada unx lo habita, una relación reflexiva que produce un fundamental des-conocimiento y des-encuentro. Las prácticas de sí son entonces antes heterografías que autografías: escrituras y expresiones de la puesta en variación de sí mismxs, que no representan esa variación sino que la expresan, la producen, desatan, modulan.

Veremos a continuación la diferencia analizada por Foucault entre cuidado de sí (prácticas de sí) y conocimiento de sí (conócete a ti mismo) en la genealogía inventada por este autor para la tradición occidental.

Prácticas de sí: o lo im-personal es político

En el análisis que Michel Foucault (2008) realiza de las prácticas de sí desde el Helenismo a nuestros días nos encontramos con una serie de continuidades y rupturas a remarcar. Originalmente desde las formulaciones griegas al Helenismo no es posible pensar un conocimiento de sí (conócete a ti mismo) por fuera de una serie de prácticas concretas, materiales, de cuidados de sí mismos²¹³ (recordemos simplemente la educación de los efebos griegos entre la Academia y el Gimnasio²¹⁴). Foucault afirma que el cristianismo inaugurará una ruptura y una paradoja en esta relación: a partir de las prácticas y mandatos cristianos, conocerse a unx mismx deja de tener por función perfeccionar las prácticas de sí, y pasa a ser un autoexamen de conciencia, una vigilancia en el fuero interno, de los pensamientos pecaminosos. Esta vigilancia se lleva a cabo además, en la entrega absoluta a la obediencia del maestro. Un maestro deja así de ser un medio para alcanzar una vida equilibrada y pasa a ser un modelo al que se obedece incondicionalmente y de quien unx nunca se autonomiza.

Paradójicamente entonces el cristianismo vendrá a fundar un conocimiento de sí que tiene por finalidad una *renuncia de sí*, de los deseos, pero también de toda práctica de

²¹³ Claramente el masculino en la expresión de sí mismo tiene una referencia histórica: las mujeres y los esclavos no entraban, en dichos contextos históricos, dentro de aquellas subjetividades que pudieran detentar prácticas de sí.

²¹⁴ Aunque en un sentido menos foucaultiano, estas prácticas se encuentran descritas y analizadas por Richard Sennett (2010) en su libro *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*.

cuidado, cosa que será vista de ahí en más, al contrario, con malos ojos ya que quien cuida de sí descuida de Dios y de la verdad divina.

Foucault observa un extraño movimiento en el derrotero de estas tecnologías occidentales cuando, con la llegada de la Modernidad, el “conócete a ti mismo” es reinscrito en los dispositivos de saber/poder disciplinarios en las ciencias humanas. “Desde el siglo XVIII hasta el presente, las técnicas de verbalización [del yo] han sido reinsertadas en un contexto diferente por las llamadas ciencias humanas para ser utilizadas sin que haya renuncia al yo, pero para constituir positivamente un nuevo yo” (2008: 94).

A su vez en nuestra actualidad asistimos a un nuevo cambio histórico-social de dichas prácticas, y nos encontramos tal vez hoy al límite de estas configuraciones modernas del yo. Las prácticas contemporáneas de expresión de sí pueden transformarse más bien en umbrales de desclasificación que en reafirmación de una identidad. Las que me interesan aquí parecieran apuntar a relanzar las potencias de afirmación de sí mismxs hacia la exploración de un horizonte de proto-colectividades, actuales o virtuales, como la Pacha Mama trans de Susy Shock y su insistencia en las grupalidades, los grupúsculos experimentales y proyectos como la Casita Giribone o las Noches Bizaras, las multitudes en tanto reunión de muchxs que se mantienen como tales, los mosaicos de heterogeneidades en los relatos de Naty Menstrual.

Estos proyectos heterobiográficos se configuran como líneas de desterritorialización del yo, exploración de potencias impersonales: un, una, unx cualquiera. Deleuze (2007) habla así de la fuerza de una vida (cualquiera) que atraviesa tanto el cuerpo del recién nacido como el de aquel a punto de morir. Antes y después del yo, se entranan y configuran las potencias singulares de una vida, aquellas que diagraman nuevos mundos de posibles sin apelar a fuerzas o imágenes trascendentes, a ideales estéticos, filosóficos o morales, sino a la captación de una transformación en curso. Esto es lo que el autor llama plano de inmanencia. Pero es fundamental señalar que:

No debemos restringir una vida al simple momento en el cual la vida individual afronta la muerte universal. *Una* vida está en todas partes, en todos los momentos vividos por tal o cual sujeto viviente y que dan la medida de tales o cuales objetos experimentados: vida inmanente que implica los acontecimientos o singularidades que no hacen más que actualizarse en los sujetos y en los objetos (...). Las singularidades o los acontecimientos constitutivos de *una* vida coexisten con los accidentes de *la* vida correspondiente, pero no se agrupan ni se dividen de la misma manera (...).

Incluso parece que una vida singular puede prescindir de toda individualidad o de cualquier otra concomitancia que la individualice²¹⁵ (Deleuze 2007: 349).

Pareciera que ciertas obras, acciones y prácticas artísticas buscaran en su realización esa zona de paso en donde las potencias de una vida pasan y se expresan, se dejan captar, a través del cuerpo y del nombre de alguien. En este sentido son impersonales y a-subjetivos, arte como laboratorio ético-político de formas-de-vida (Agamben 2001). Si las conexiones entre el feminismo y mayo del '68 abrieron un campo de reconfiguración para pensar que lo personal es político y para pensar lo político y lo personal de nuevas maneras, las mutaciones contemporáneas parecen implicarnos en el desafío de comprender las fuerzas impersonales con las que nos hacemos sujetxs políticos y creadorxs cada vez, de manera múltiple y colectivizada. La colectivización del yo no refiere a ningún ideal comunal al que las prácticas artísticas apuntarían, sino a la desclaficación de potencias capturadas en el reconocimiento, la inclusión, la aceptación, en fin, la normalidad del yo.

En estos sentidos las nuevas técnicas de sí desplegadas actualmente en ciertas prácticas artísticas se desmarcan de un conocimiento configurado en las ciencias humanas y en las prácticas humanistas. Si la identidad no es comprendida en su movimiento perpetuo de desidentificación, de defondación, deviene en una nueva captura, como nos recuerda la performer y pensadora trans Marlene Wayar (2009).

El pensamiento hegemónico occidental se ha configurado y asentado en la denegación del movimiento y en la bipartición ontológica entre naturaleza y cultura, materia y espíritu, cuerpo y mente, objeto y sujeto. Con lenguajes distintos pero también similares tanto Foucault, como Derrida o Sloterdijk señalan el agotamiento de dicha ontología en la cual el humanismo se ha inscripto.

Mientras las ciencias humanas constituyeron tecnologías específicas del yo (ciencias sociales, diván psicoanalítico, encuestas y entrevistas, investigaciones socio-antropológicas, medicalización constante del cuerpo y la salud), estos modos de conocimiento de sí, de verdad de sí produjeron formas de exposición del yo a través de los diarios íntimos, el género epistolar, la novela autobiográfica... incluso el acto llamado "salir del closet" (narrar a la familia u otrxs la asunción de la propia sexualidad "no normal") se inscribe en esta trama de develarse unx mismx porque, como Foucault nos recuerda, para nuestras sociedades modernas la verdad del sujeto reside en la verdad de su sexualidad. A

²¹⁵ Subrayados en el original.

su vez las transformaciones sociales actuales parecen mostrarnos que, antes que en la sexualidad, la verdad del sujeto (lo que el sujeto “es”) se juega en su exposición constante. Las formas de modulación de estas prácticas del yo se presentan entonces en la intimidad como espectáculo (Sibilia 2009) de las redes sociales, los reality shows y las búsquedas espirituales de la new age desancladas de toda experimentación real corporal y colectiva.

Por los márgenes de estos grandes regímenes de signos que podemos llamar modernos y posmodernos parecen desplegarse este nuevo campo de tecnologías que prefiero no llamar del “yo”, sino más bien “de Sí”, en donde en estos nuevos territorios post-humanos el *sí* aparece pluralizado, no solo ya inter-subjetivamente, sino trans-subjetivo, desmultiplicado en sus devenires grupales pero también animales, maquinales: monstruos, cyborgs, zombis, sirenas.

En primera instancia las prácticas de *sí con-sigo*, como señalara arriba respecto a las reflexiones de Derrida (2007; 2007b), tachan el origen claro y distinto, se dan en la experiencia de no inmediatez. Los relatos y “autobiografías de un yo” parecen construir un contrato de lectura que todavía se presenta como referencial (una vida, una experiencia) a la cual la escritura y puesta en signo remite. En este sentido hay una presentación del yo (tal como muchas acepciones de performance definen el propio campo) pero no hay puesta en cuestión de la misma idea de yo o sujeto que enuncia.

En las *prácticas de sí*, donde el espacio de un diferimiento se abre, *yo es otro*, y *contiene multitudes*. Las multitudes son, ya, queer (Preciado 2003), dado que una reunión de muchxs que se mantienen como tales no implica reconocimientos ni identificaciones, sino encuentro de rarezas, extrañamientos, experimentación con las diferencias. Mientras la escritura del yo (género literario) puede guardar todavía en su sentido una idea de *representación* del yo, y la puesta en acción del yo (performance) puede guardar todavía la noción de presentación *del yo*, formulo aquí que las *prácticas de sí* como constitución de un terreno no clausurado, de experimentación sin sujeto y sin objeto, zona de apropiaciones, zonas de superposición de juegos, terreno de variación continua de los procesos de subjetivación. No hay ideales ni imágenes románticas en estos procesos: hay peligros, zonas de amistad y zonas de riesgo, zonas de reconocimiento y de desconocimiento, de soledades y de encuentros.

En estas prácticas post-humanas no nos encontramos con una renuncia de *sí*, ni con un develamiento de la verdad de *sí* en tanto esencia, ni con una determinación de la sexualidad sobre el *sí*, ni con una exposición compulsiva como condición de existencia del

sí. Más bien parece darse una inscripción del sí mismo en una trama ampliada, bifurcada de territorios de existencia. Reinaldo Ladagga (2006) utiliza la expresión “nuevas ecologías culturales” para dar cuenta de estos procesos en donde, tanto sus realizadorxs como lxs espectadorxs entran en nuevas relaciones, transforman los modos de apropiación e incluso tensionan las lógicas de la propiedad, la autoría y la mercantilización del arte.

La firma, las fuerzas

En esta trama ampliada de problemas en torno al nombre propio, la firma (de la obra, de la escritura, de las puestas en acto) deviene en una cifra: la cifra es un código, el señalamiento de un determinado cruce de fuerzas, la constitución de un nuevo campo, de un nuevo dominio de saberes y poderes²¹⁶.

El nombre de autor, como Foucault nos recuerda “no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que insta un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular” (2010: 21). Para lograr esto, incluso en la escritura autobiográfica “no se trata de la aprensión de un sujeto en el lenguaje, se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (2010: 12).

Es cierto que sólo a posteriori es posible observar la configuración de nuevos territorios de percepción, visión, enunciación en un determinado campo social, en base a enunciados que aparecen desfasados de las lógicas dominantes. Este es el problema de investigar y arriesgar hipótesis de lecturas sobre prácticas actuales: ¿hasta qué punto nos encontramos con la instauración de nuevos regímenes de signos? ¿Se constituyen efectivamente estas prácticas en fisuras y nuevas posibilidades de enunciación y expresión? En tanto la hipótesis es formulable pareciera que esto ya ocurre efectivamente en una zona de reflexiones y saberes sobre las artes y lo político en la actualidad. Solo el devenir del tiempo puede ajustar y calibrar estas apreciaciones.

El nombre de Effy en el Libro de la Vida

²¹⁶ Para una discusión del performativo y de la firma en un lenguaje diferente pero no necesariamente opuesto al de Foucault, puede consultarse Derrida (2008), “Firma, acontecimiento, contexto”. Allí Derrida no discute con el texto de Austin (2008) sobre el performativo en sí mismo, sino la atribución de los enunciados performativos a un sujeto (claro y distinto). Reformula entonces la noción a partir del problema de la citación y la iterabilidad constitutiva de los actos de habla.

El Libro de la Vida es una potente imagen que atraviesa las culturas judías, la heterogeneidad de modos de vivir el judaísmo. En un texto en el que Eva Giberti reflexiona sobre la cuestión trans, señala que:

En la tradición judía el saludo en Rosh Hashaná es “que seas inscrito para bien en el Libro de la Vida”, y al acercarse el Iom Kipur es “que seas firmado para bien en el Libro de la Vida”. Y en el Apocalipsis (Juan 3:5): “El que venciere será vestido de vestiduras blancas, y no borraré su nombre del libro de la vida, y confesaré su nombre delante de mi Padre, y delante de sus ángeles” (...). ¿Por qué pensar que nosotr@s, estas personas que nos inscribimos con mayúscula NOSOTR@S en el Libro de la Vida, sintetizamos, concentramos, y representamos el universo de lo posible? Las personas transgénero ¿no están inscriptas en ese Libro? ¿O sus nombres han sido borrados?” (2009: 64-65).

La inscripción del nombre y la borradura del nombre constituyen dos acontecimientos mítico-religiosos que aparecen desafiados en su autoridad por las experiencias trans. La afirmación del nombre propio, en muchas de las experiencias, es la salida de la comunidad de pertenencia, la borradura del nombre y del cuerpo, y deviene en la necesidad de reinención, de reinscripción y reescritura del nombre en un “libro de la vida” que ya no sea trascendente y teológico, sino el libro de las vidas cualesquiera, puestas en juego en las prácticas sociales, políticas, culturales y artísticas.

El libro de la vida adquiere hoy resonancias biopolíticas inquietantes, en las que los cuerpos transgenéricos, transgénicos, transformados, (o sea, en las que todos los cuerpos contemporáneos) surgen inscriptos y reinscriptos con los códigos de la información biomédica, genética, bioquímica, de los nuevos softwares y programaciones. Si la intuición fundamental de un relevo capitalístico contemporáneo al judeo-cristianismo ha puesto en marcha la propia subjetivación endeudada (la deuda eterna) de la matriz moderna, la biopolítica actual pareciera refinar la apuesta: la escritura divina es realizada hoy en los laboratorios farmacológicos, la tecno-medicina y la multiplicidad de modulaciones capitalísticas del cuerpo. Para quienes pueden pagarlo. Entre la medicina *high-tech* y el exterminio planetario se tensionan las modulaciones contemporáneas de los cuerpos y las inscripciones de los nombres. Effy porta los signos de estos relevos. En su performance *La identidad como estigma*²¹⁷ (2011) diseña un atuendo performático para el Festival Despató Trans²¹⁸ 2011 llevado a cabo en La Plata. Allí Effy viste un cárdigan gris que lleva inscripto

²¹⁷ www.tengoeffymia.blogspot.com.ar

²¹⁸ Este festival, organizado por el Frente Nacional de Lucha por la Ley de Identidad de Género, se une a la campaña global de movimientos, jornadas y festivales que llevan el nombre de Stop Trans Pathologization, con el fin de despatologizar y despsiquiatrizarse las identidades trans y producir

su número de documento, y cocidos a un costado tres símbolos utilizados por el nazismo en los campos de concentración para organizar las “castas” y jerarquías al interior del propio encierro, los sometimientos que los propios nazis permitían y difundían como prácticas entre los encerrados: la estrella de David amarilla con la que Effy porta su judeidad se encuentra más arriba; debajo un triángulo invertido rosa con el que el nazismo identificaba a los homosexuales; y más abajo un triángulo invertido negro que se aplicaba a mujeres “asociales”, lesbianas, prostitutas, maleantes, enfermos mentales y algunos anarquistas, y significaba, junto con el rosa, lo más despreciado de la jerarquía dentro de los campos, maltratadxs por vigilantes y todos los demás prisioneros. Respecto de esta performance la artista reflexiona:

Como judía fue una experiencia muy fuerte salir a la calle y estar “marcada”. Esto habla de una diferencia muy importante respecto de la identidad, y es que otros te asignen una, o que vos te la asignes. Que te pongan un parche socialmente impuesto para el reconocimiento o que yo elija colgarme un Magen David (la Estrella de David) como otras personas se cuelgan la cruz no es lo mismo. Es contrastante porque ambas me están visibilizando, pero una me está estigmatizando y la otra no. Con la identidad trans y la identidad de género ocurre lo mismo: me parece ilógico que todavía aparezca como dato en el DNI el femenino o el masculino. No le encuentro mucho sentido, me resuena a momentos en donde en ciertos países se marcaba el documento con la religión o la raza del portador, sólo como modo de control. Mi reclamo con esta performance consistía en denunciar la condición trans incluida en el Manual (DSM) pero también el género incluido como dato en el DNI²¹⁹.

Incluso con el proyecto de Ley de avanzada aprobado en Argentina respecto a la identidad de género y su acceso a ella sin patologización, los documentos siguen forzando la identificación de las personas trans por uno de los dos casilleros binarios: dirá que sos hombre o dirá que sos mujer en tu documento. “Esto no deja de ser un dato estigmatizante” afirma Effy.

Ella apuntó a deconstruir las naturalidades, las inscripciones en el Libro de la Vida, a producir nuevas escrituras y nuevos modos de escribir. Eso que se escribe y que queda inscripto no reside más que en un colectivo, en una comunidad.

intervenciones reales sobre el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (DSM en inglés: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) a nivel mundial.

²¹⁹ Registro personal de la presentación de Effy Beth en el marco del *Seminario de Salud Comunitaria con perspectiva de Género y Diversidad* realizado en la Universidad Nacional de Lanús, 15 de mayo de 2013.

Recapitulación

Como en el capítulo anterior, observo aquí los procesos de subjetivación puestos en juego en las prácticas artísticas trans como experiencias que no son “excepcionales”, sino ejercicios de sí consigo mismxs que cada unx de nosotrxs atraviesa para llegar al nombre propio.

Nominar es un acto político que pone a una comunidad en relaciones singulares e históricas con lo nominado. El nombre es lo que se da, lo que se pasa, lo que se elige para otrx. Es lo más “propio” de cada unx y sin embargo es aquello que recibimos, que llevamos, lo que cargamos. En principio podríamos decir, lo que no elegimos. Sin embargo estoy convencido de que el nombre propio, para todxs, es ese que se genera entre el dado (por otrxs) y el tomado (por unx): cada ser, a su manera, elige su nombre. Elegir aquí no se refiere a elegir uno cualquiera entre otros, sino en tomar el que nos toca en suerte o en desgracia, aceptarlo radicalmente, y singularizarlo, encarnarlo, transformarlo en un acontecimiento: el nombre propio del acontecimiento que somos. Así como las prácticas artísticas trans exponen los modos y procesos complejos, no en que “ellxs” se hacen un cuerpo, sino en que todxs nos lo hacemos, así también con su nombre estxs artistas exponen los modos en que desafiamos y nos apropiamos de lo dado por la cultura y/o la herencia familiar, los modos en que torcemos los nombres (el sobrenombre), los modos en que deconstruimos los linajes y producimos nuevos.

A pesar de la ilusión de inmovilidad, de certeza, de fijeza, que el nombre conlleva en nuestras sociedades²²⁰, también la manera en que somos nombradx cambia con las épocas, con los contextos, en los grupos o las instituciones, de la familia a la escuela, de la escuela al trabajo, de una pareja a otra, los sobrenombres varían, los modos de presentarnos, por voluntad e incluso en contra de ella.

Hemos visto las distintas estrategias de lxs artistas para problematizar el nombre: desde la historia de Marga López, que sólo teme de la muerte la ausencia de su nombre, y que no duda en solidarizarse con su nuevo amigo Raúl, para gritar a viva voz el nombre de su amada Dora, a los nombres y sobrenombres dados por la comunidad de pertenencia en los relatos de Naty. Observamos las connotaciones políticas y provocadoras en los nombres de Susy Shock o Naty Menstrual y encontramos las tensiones producidas al interior de los colectivos trans entre los nombres reconocidos y los nombres “anteriores”,

²²⁰ Otras experiencias culturales, como la tupí guaraní, produce una variación sobre los nombres dado que las personas son re-bautizadas por su comunidad con otros nombres en distintos momentos de sus vidas a medida que crecen o cambian.

heredados. Mientras muchas personas expresan la necesidad y el deseo de que sus nombres dados desaparezcan de sus vidas una vez cambiado, otras (como los relatos que Gabriela Binder hace de Lizy Tagliani, las firmas de algunos poemas de Susy Daniel Shock, o las marcas de Mati en el nombre de Effy) conservan dichos nombres en sus obras o declaraciones como una tensión constitutiva, como una historia compleja que guarda una multiplicidad de significaciones.

Asistimos así a la tachadura de cualquier origen claro y distinto, de cualquier relato obturado, dado que incluso en las prácticas autobiográficas de Effy se abre, entre sus propios relatos, escrituras y declaraciones y las imágenes que expone de su vida y su familia, una brecha de sentidos que no se clausuran, que no cierra, que no la explican, pero que se tornan productivas.

Me ha interesado problematizar la noción de autobiografía en las escrituras y las performances trans a la luz de una serie de reflexiones que permiten leerlas antes bien como heterografías, como escrituras de variaciones de sí. Y he distinguido allí una diferencia entre prácticas del yo-mismo (de la identidad, de su búsqueda, de su exposición o explicación, conocimiento de sí mismo) y prácticas de sí: afirmación de la variación constitutiva, expresión de los protocolos de experimentación que llevan a las transformaciones de sí mismxs.

Los nombres condensan fuerzas. Todo nombre es de hecho la cifra de un cruce de fuerzas, una clave. Por eso se los invoca: prácticas brujas, brujería de alto impacto. De estas maneras los nombres son inscriptos torcidos, en el libro de la vida: ya no un libro trascendente que salva o condena, sino la trama colectiva de los cuerpos que convierten un nombre en una cifra, en una clave, en una condensación de fuerzas.

Por eso en el capítulo siguiente volveremos a encontrar la invocación de un nombre propio, y, tal vez, el nombre menos propio para muchos relatos de la Argentina: el de Eva Perón.

Porque esta exploración continúa con las estrategias de los cuerpos y de los nombres para hacerse un territorio. ¿Cómo funciona, efectivamente, el hecho de trazar una línea, delimitar y fijar los signos de un territorio? ¿Cómo algunas de estas prácticas artísticas tuercen y disputan los sentidos delimitados para la nación, la raza y la clase haciéndolos entrar en nuevas combinaciones? ¿De qué manera se producen nuevos paisajes? ¿Cómo los cuerpos, en su deriva por las calles, trazan y hacen nacer una nueva

ciudad?: “Es que sí, así somos, como las calles: nacemos y morimos, cambiamos de nombres, de sentidos, de números, de anchos, inclusive: de paisajes”²²¹.

²²¹ Effy Beth, en su blog: *36 escritos antes de decir adiós*. <http://36escritos.blogspot.com.ar/>

CAPÍTULO CINCO

Coronadas de gloria viva-A-a-A-a-A-mos: contaminando todo el sistema identitario

“Quiero decir que mientras los maricas poeticemos la maricada está todo bien, en su lugar, en el rincón que le asigna la democracia oficial. Pero cuando se opina sobre etnias, aborto, derechos reproductivos, libertad de culto o políticas económicas, la licencia freak queda cancelada”
Pedro Lemebel²²²

Este capítulo aborda los momentos en que los territorios existenciales se hacen, como los cuerpos y los nombres, en procesos de negociación con los mandatos y las normalidades de clase, etnia, nacionalidad y religión. La constitución de un territorio se produce en ese juego de citas, rituales, repeticiones y diferencias con lo establecido, que extrae materias de expresión conocidas, de sus contextos de legibilidad, para ponerlas a funcionar en mapas torcidos, nuevos diagramas y cartografías: otra ciudad, otro país, nuestra propia casa.

La noción de territorio existencial, o mejor en plural, territorios existenciales, pretende desprenderse de la categoría de “contexto social”, para pensar las prácticas artísticas más allá del dualismo individuo/sociedad, texto/contexto y exponer los rasgos identitarios en su totalidad como efectos y productos de procesos complejos de performatividad, desencializándolos. Esta categoría se desprende más bien de las nociones transversales de ecología transubjetiva y estéticas de la existencia que desarrolla Félix Guattari (1990; 2006; 2013) para pensar una práctica (social, artística o clínica) implicada como proceso ético-estético-político de producción de universos existenciales.

Tanto las regulaciones de los cuerpos, de los sexos y los géneros, como las regulaciones de los nombres se entraman en matrices identitarias que las exceden, en las que se inscriben las experiencias trans. A través de estas prácticas artísticas vemos desdibujarse la experiencia de la Nación, de la identidad nacional, y de estas otras dimensiones como las identidades étnicas, religiosas y de clases, que han quedado subsumidas, ocultadas y denegadas en los discursos de la constitución identitaria nacional. Para esto recorreré aquí primero algunas prácticas culturales que han colaborado en la consolidación de la identidad nacional y que son leídas desde las prácticas trans de las que me ocupo, desde el género gauchesco a la declamación poética escolar, y desde los

²²² Citado por Amy Kaminsky (2008: 893)

géneros folclóricos a una cierta imagen recuperada y reabsorbida de la “Pachamama” como sentido telúrico profundamente tradicionalista. Abordaré después las figuraciones de Eva Perón en las prácticas travestis y trans como modos de apropiación de ciertos símbolos patrios, e introduciré finalmente una reflexión conceptual en torno a la noción de territorio como categoría estética según lo presentan Deleuze y Guattari en su noción de *ritornelo* (2002).

Emergencia y agotamiento del dispositivo nacional

La “nación” aquí hace referencia a la ficción reguladora que inscribe las subjetividades en la matriz colonial moderna, y que en Sudamérica tiene modulaciones muy particulares. La historia de los estados-nación sudamericanos, y específicamente el argentino, puede ser narrada y analizada a través de los dispositivos culturales que modulan cada estética nacional (en este caso la argentinidad) en sus fantasías de unificación y centralización, y las tensiones que los constituyen. Es posible observar así una producción, disposición y regulación de géneros literarios, folclóricos y plásticos de cortes profundamente telúricos denominados patrióticos, identificados como genuina expresión cultural a través de estrategias de legitimación que tendrán que ver con el proyecto nacional previo y durante la Generación del '80, un proyecto de pureza racial, higiene, conquista del “desierto”, normalización a través de la educación e invención de la patria agro-exportadora. En tanto la Historia con mayúsculas, como institución, es el fundamento de los lazos sociales al interior de los Estados, Ignacio Lewkowitz no dudará en afirmar que “las historias del siglo XIX fueron masivamente historias nacionales, historias que producían la sustancia nacional” (2008: 30). El fundamento entonces de los lazos sociales se da en esta materia intangible de los signos modulados en un momento cultural específico.

Josefina Ludmer (2012) analiza profundamente este proceso en *El género gauchesco*, como elaboración cruzada y compleja del Estado Nación argentino entre la voz del gaucho como registro oral y la transcripción (o será mejor decir, la escritura) de dicha voz llevada adelante por la cultura letrada: “un uso letrado de la cultura popular” (2012: 21). Tales desarrollos resultan productivos a la hora de pensar el presente de las prácticas artísticas trans.

En el proceso de constitución de la gauchesca es necesario analizar cuáles son las cadenas de usos (en la significación ampliada de esta expresión) que delimitan el género:

por un lado, “la ilegalidad popular, la llamada “delincuencia campesina” (el gaucho “vago”, no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delincuentes)” (2012: 25) que expresa la regulación de esa marginalidad en pos de una “necesidad de uso: de mano de obra para los hacendados, y de soldados para el ejército” (2012: 26).

El segundo límite del género es la revolución y la guerra de independencia, que abren la práctica del uso militar del gaucho y su desmarginalización. Con las leyes y las guerras puede establecerse la primera cadena de usos que articula el conjunto del género y le da sentido: a) utilización del “delincuente” gaucho por el ejército patriota; b) utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada: género gauchesco. Y en adelante: c) utilización del género para integrar a los gauchos a la ley “civilizada” (liberal y estatal)” (2012: 27).

El *Martín Fierro* de Hernández es el signo que condensa, en su *Ida* y en su *Vuelta*, este movimiento constitutivo. La autora analiza como en *La vuelta*, el “gaucho delincuente” es recuperado por la ley, tanto como por la escritura, y el año de su publicación, 1879, indica el momento de clausura, de reinscripción de esos cuerpos: “Es el fin de la voz del gaucho (que en los consejos de *La vuelta* ya es “el hombre”) y a la vez el punto de contacto máximo con lo que no es género. *La vuelta* es la institución de la voz “gaucho” como opuesta definitivamente al “delincuente” y al soldado de la ley diferencial: como trabajador”. (2012: 48).

Vemos gestarse desde mediados del siglo XIX estas retóricas de la patria y de lo nacional que se convierten en un paradigma de comprensión perdurable de sus tensiones. En el libro *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871 – 1914)*, Jorjé Salessi afirma el país fue imaginado como un cuerpo cuya civilización dependía de la promoción, la regulación y el control de flujos de gente y mercancías. Uno de esos textos fue el *Facundo* de Sarmiento, publicado en 1845.

En esa obra Sarmiento fundó el paradigma de civilización y barbarie y lo utilizó para explicar los entretejidos violentos de la economía, la política y la cultura en el periodo inmediato a las guerras de la independencia. La mirada organicista de Sarmiento también esbozó muchos de los principios, metáforas y formas de representación utilizados por los higienistas y por los criminólogos de fines del siglo diecinueve y principios del siglo veinte para explicar el proceso de modernización científico (Salessi 2000: 13)

A partir del proyecto sarmientino la Escuela Normal jugará un papel fundamental en la disciplinarización de los cuerpos, la homogeneización de las lenguas y las identidades

foráneas producto de las oleadas inmigratorias en la búsqueda de una unificación cultural. Géneros como la gauchesca y prácticas como la declamación poética colaboraron en la performance de la patria y la constitución de una tradición (Garbatzky 2013: 147) a través del diseño y reforzamiento de una serie de valores lingüísticos y sociales hispanoparlantes.

El análisis de estos procesos nos permite comprender fundamentalmente la constitución de la Nación argentina en el acto mismo de seleccionar y administrar los cuerpos útiles (dóciles, productivos para la economía y para la guerra) y los cuerpos inútiles (rebeldes, marginales, improductivos e inasimilables).

Estos paradigmas fundamentales, existentes desde los orígenes del Estado Nación, continúan en la actualidad siendo parte de los modos de constitución y regulación de la relación con lo otro, con aquellxs otrxs que por una u otra razón no “entran” en el territorio de lo conocido o de lo reconocible. El sistema sexo-genérico heteronormativo es uno de los factores constitutivos de dichas retóricas dado que delimita una economía productiva de los cuerpos que forman parte del cuerpo patrio y descarta aquellos que contravienen dicha productividad. Para la patria la heterosexualidad es obligatoria y la sexualidad, reproductiva. Tan fuerte es la impronta heterosexual y reproductiva en la constitución de nuestro Estado Nación hasta la actualidad, que a pesar de legitimar una serie de reclamos y luchas con nuevas leyes como las de matrimonio igualitario e identidad de género²²³, los movimientos feministas y sociales aún no han conseguido una ley que garantice el aborto legal, seguro y gratuito. La matriz heterosexual es reproductiva y por eso las sexualidades desviadas o invertidas se presentan patologizadas y peligrosas.

La performatividad étnica no es tampoco un rasgo menor del sistema de producción de identidad nacional²²⁴. El sentido común continúa repitiendo que “los argentinos descendemos de los barcos” porque siempre es mejor tener ascendentes europeos que descubrir el árbol genealógico genético regional que señala más de un 50% de ascendencia indo-africana en la población argentina (Corach 2001: en línea). Los manuales escolares han hablado hasta hace muy poco tiempo (y en algunos casos lo siguen haciendo) de los

²²³ Tal vez deba plantearse que incluso no ocurre “a pesar”, sino que la aprobación de estas leyes, paradójica y complejamente, forman parte de los modos de regulación biopolíticos de los estados-nación, modos de volver productivas y reproductivas las desobediencias sexuales y genéricas.

²²⁴ Afirmo aquí que, así como existe una modulación biológica de los cuerpos que performa la naturalidad y naturalización del “sexo” como algo dado, así también nos encontramos con modulaciones, regulaciones, citaciones e iteraciones étnicas que producen y modulan la raza más allá de cualquier rasgo supuestamente natural o genético que se presente como prueba objetiva de la determinación de una etnia. De hecho, esta “descripción” de rasgos, ya es el acontecimiento fundante de dicha performatividad.

pueblos originarios en pasado, como si simplemente hubieran desaparecido con la llegada de los españoles conquistadores o de los inmigrantes a finales del siglo XIX y comienzos del XX. De hecho, efectivamente muchxs han desaparecido, pero no por arte de magia sino por políticas de exterminio²²⁵. Esta matriz identitaria todavía funciona para delimitar las jerarquías de inmigración actual respecto de los países limítrofes y de las provincias, llamadas en la Ciudad de Buenos Aires, del “interior”²²⁶. El trazado ficticio de las fronteras provinciales y nacionales sudamericanas ha desconocido y desconoce sistemáticamente la pertenencia territorial, económica, étnica y religiosa de las comunidades habitantes. Las demandas a los Estados Nación de los movimientos originarios por el reconocimiento de la plurinacionalidad dan cuenta de los modos, por ejemplo, en que las comunidades kollas o mapuches no se identifican siempre y necesariamente con la identidad argentina, boliviana o chilena.

En cada momento de la historia nacional es posible reconocer, a través de sus prácticas culturales, eso *otro* frente a lo cual dicha historia e identidad se constituye y que no deja de pretender volverlo asimilable o al menos productivo: el gaucho, el negro, el indio, el maleante, el invertido. La exhaustiva investigación de Jorge Salessi (2000) da cuenta profundamente de este proceso. Es posible observar así una conexión entre dichas políticas de regulación y las que Ezequiel Lozano (2013) analiza sobre el higienismo y el positivismo durante toda la primera mitad del siglo XX, presentes en las puestas teatrales que abordan cualquier signo de disidencia sexual o genérica. Las prácticas y discursos culturales como el teatro, la literatura, la música, la recitación y la declamación modulan los modos de percepción y pedagogizan: enseñan *cómo* sentir frente a cualquier *inversión*: asco y bazurización (Lozano 2013).

Ni siquiera es necesario señalar cómo y cuánto las metáforas del cuerpo enfermo y las retóricas higienistas pervivirán a lo largo de todo el siglo XX en los discursos patrióticos y nacionales de los gobiernos militares, los modos de construcción del enemigo interno como enfermedades a extirpar, y cualquier tipo de desviaciones como objetos de pedagogías a corregir: sentidos presentes en las prácticas de las fuerzas de seguridad que

²²⁵ He analizado y discutido sobre la conquista y colonización de América como proceso de producción contemporánea de la subjetividad en mi tesis de grado *Contrafestejé: micropolíticas de la fiesta* (en coautoría con Natalia Petrich, 2010) y como un antecedente directo de los procesos biopolíticos que se pondrán en marcha con la consolidación de los Estados modernos en Europa a partir del siglo XVIII en Farneda (2012).

²²⁶ En esta expresión Buenos Aires se presenta como el “continente” que incluye en su “interior” a las provincias. Además este interior se ha definido históricamente en Argentina homogeneizándolo, por oposición a la Capital, pero sin dar cuenta de sus radicales diferencias y complejidades.

sobreviven a lo largo incluso de toda la década del '80, como señalan Modarelli y Rapisardi (2001).

Observamos así una continuidad en el arco que traza la Nación: desde su gestación a lo largo del siglo XIX a los modos contemporáneos de regulación de las identidades: asimilación y consumo, o consumo sin asimilación. Este fue el caso del cuerpo gaucho y es el caso actual del cuerpo travesti en situación de prostitución: inasimilable pero productivo. Frente a esta *invisibilidad consumida* es que se producen no sólo las reflexiones, luchas y organizaciones de los colectivos trans, sino también algunas de las obras y escrituras que narran estas experiencias, como *Hotel Golondrina* (2010) de la cooperativa Arte-Trans que analizara en el capítulo Dos, o las escrituras “menstruales” retomadas en el tercero.

Es posible reconstruir esta historia como un arco: desde el surgimiento hasta el agotamiento del Estado-Nación. No considero que el Estado-Nación desaparezca en tanto ente de regulación de las relaciones sociales: más bien llamo agotamiento del Estado-Nación al agotamiento de su centralidad como dador omniabarcador y omnicompreensivo de sentido, como fundamento de las subjetividades.

Parece complejo señalar estas tensiones en la actualidad, cuando en apariencia gozamos nuevamente del esplendor de las ideologías nacionales y las recuperaciones del Estado en algunos países de Sudamérica. Sin embargo baso estas reflexiones en las investigaciones de Ignacio Lewkowicz (2008) respecto a *Pensar sin estado*, que continúan siendo fructíferas a la hora de exponer los modos en que histórica y efectivamente asistimos al vaciamiento de ciertos signos que han constituido lo nacional. En línea con estas ideas se han desarrollado una serie de proyectos de lectura y escritura del presente, plasmadas en las publicaciones del Colectivo Situaciones (2009) como así también en el libro de Pablo Hupert (2011) *El estado posnacional*.

A pesar de los resurgimientos de los estados-nacionales en la actualidad, se vuelve imposible clausurar las identidades en el proyecto “total” que funda la pretensión de los mismos Estados-Nación decimonónicos. Los relatos de la Nación y del Estado actuales conviven con una multiplicidad quebrada y fragmentada de puntos y modos de dar sentido en las identidades trans-culturales. La pretensión de unificación se vuelve insostenible porque la producción de relatos de pertenencia se modulan actualmente desde una heterogeneidad de aristas que van desde los mass-media, los consumos masivos, las identificaciones con estándares de vida capitalísticos, al resurgimiento de integristos

religiosos en todos los países occidentales (sean estos foráneos como los islámicos o intrínsecamente occidentales como los cristianos, católicos, evangélicos, por ejemplo). Desde las reivindicaciones de los estados pluri-nacionales y las luchas por los reconocimientos de nacionalidades aborígenes, a las identidades fluidas cosmopolitas y transnacionales de ciertos sectores de trabajo calificado, inmaterial, cognitivo. Desde los flujos de inmigrantes ilegales, clandestinos y mojadxs, a las elites gerenciales y transnacionales: la Nación ya no se erige en dadora primera de identidad²²⁷.

Las resistencias actuales parecen volverse posibles en gran medida por uno de los acontecimientos que marca la posmodernidad europea y los procesos de descolonialidad planetarios: el agotamiento de los grandes relatos modernos (Lyotard 1993), y con ello el defondamiento de los relatos nacionales como dadores absolutos y centrales de sentido a las identidades actuales.

Frente a aquel cuerpo del gaucho consumido, y *dicho* por la voz letrada, sin posibilidad de decirse, parecen erigirse en el otro extremo de esta historia las prácticas artísticas trans, aquellas que resisten la asimilación incluso cuando esta se presenta como inclusiva y digestiva, como bienpensante y políticamente correcta. Si las guerras de independencia y la escuela normal son las maquinarias de “inclusión” de aquellos cuerpos desde mediados de siglo XIX, el mercado y la academia aparecen como las maquinarias privilegiadas para estos cuerpos de aquí desde los años '90. Sin embargo, frente a estas operaciones, y en el contexto de la lucha por la ley de identidad de género, los colectivos trans no dudaban en afirmar: “no queremos seguir siendo objetos de estudio, queremos ser sujetas de derecho”²²⁸. Después de la ley, y después de la identidad, las resistencias continúan cuestionando incluso las luchas por los derechos, y los procesos que *incluyen homogeneizando*, como señalara Effy respecto a los modos actuales de inscribir y regular el género en los documentos²²⁹.

²²⁷ En sentidos diferentes, algunas de estas problemáticas han sido abordadas por Hardt y Negri (2002), Ulrich Beck (2008), García Canclini (2001).

²²⁸ Registro personal de las declaraciones de Claudia Pía Baudracco en el marco de las *Jornadas de Concientización por la Ley de Identidad de Género*. Paraná, jueves de 22 de septiembre de 2012. Baudracco (1970-2012) fue una reconocida activista trans co-fundó y lideró ATTTA (Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina)

²²⁹ Cabe aquí una reflexión sobre mi propia práctica de investigación. Es indudable que la construcción de esta investigación implica en muchos sentidos la reinserción de una serie de prácticas disidentes y resistentes en los marcos de los discursos académicos. No he realizado este trabajo sin tensiones respecto a esta paradoja. Por esta razón la insistencia de mi escritura se ha tratado de ubicar, como señalé al comienzo, no en investigar “sobre” estas prácticas, sino desde estas prácticas, *sobre* los modos en que todxs y cada unx de nosotros nos hacemos, un cuerpo, un nombre, un territorio. Si he ahondado en esta escritura a riesgo de producir una “objetivación”, lo he hecho por necesidad de escribir en

Entonces ¿cómo se posicionan las prácticas artísticas trans respecto a estos ejes y vectores de identidad?: fundamentalmente, las que postulo aquí como el eje de este trabajo disputan dicha linealidad. Muchas se construyen en forma tal de volverse, efectivamente, inasimilables por las lógicas del Estado-Nación. En declaraciones de Susy Shock para el periódico *Mu* puede comprenderse así:

Nosotras no venimos a decirle a la sociedad: quiero un lugar en tu mesa. Lo que venimos es a cuestionarles qué mesa han construido. Porque de esta construcción binaria varón/mujer, ustedes son sostenedoras y víctimas también. Les venimos a decir: es un bajón ser el varón y la mujer que exigen ser. Y les venimos a decir: pese a todas las represiones que impongan como padres y madres, pese a todas las violencias que descarguen con la justicia y la policía, pese a todo lo que ordenen el Estado, las iglesias y la escuela, el puto, la torta, la trava, van a ser siempre aquello que sientan (Mu 2015: 3).

Las obras que analizo en este capítulo tensionan esta constitución territorial de las identidades: no articulan un discurso o práctica respecto del estado, ni en función de la inclusión o la conciencia, ni en función de la denuncia u oposición, sino que lo hacen operando en esa zona de desnaturalización de los signos territoriales, en este caso símbolos patrios y géneros nacionales.

Los problemas de la raza, la clase y la nacionalidad aparecen recurridas veces como tópicos en estas obras²³⁰ por lo que es posible profundizar sobre estos diálogos en tensión. Utilizaré como punto de partida la apropiación realizada por Susy Shock de una serie de géneros folclóricos tradicionales que son tomados y utilizados a contrapelo para dismantelar los deícticos de género folclórico y sexual.

La Pacha Mama Trans

De raíces tucumanas y santiagueñas, a pesar de ser porteña, Susy Shock ha reivindicado como propios los diferentes géneros folclóricos de la región andina y litoral, y

relación a lo que me acontece en el encuentro con estas prácticas, de escribir, en fin, aquello que estas prácticas me han invitado y forzado a pensar. ¿no es también la escritura de una investigación, un protocolo de ensayos de sí mismx, una escritura heterobiográfica? ¿Cómo escribir, si no es acerca de aquello que de alguna manera nos acontece, aunque esto sea en el rol de espectadores (espectadores), oyentes, lectores? ¿De qué modos y a través de qué estrategias los movimientos sociales y políticos contemporáneos tienen la capacidad de cuestionar las lógicas académicas y hacerlas devenir en políticas de descolonización epistémica? Estas preguntas no “justifican” la reinserción académica o su institucionalización, pero intentan devolverle a la investigación una densidad corporal y colectiva.

²³⁰ Y en otras que sirven como antecedentes a estas, en las prácticas performáticas por ejemplo de Las Yeguas del Apocalipsis, señaladas en el capítulo Dos, en el mapa ampliado sudamericano de estas prácticas.

ha construido la performance de su *Poemario Trans-Pirado* en torno a estos ritmos, cantos y escrituras.

Uno de los géneros musicales que aborda y que adquiere una presencia singular en el escenario es el canto de copla con caja. Este canto es una expresión típica de las culturas andinas sudamericanas, enraizado en nuestra región, a las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy entre otras, lugares de Argentina con los que Susy tiene una historia de transmisiones y relevos.

Acerca del canto de coplas con caja, la investigadora Yanina Mennelli (2009) explica: “fue estudiado como género poético-musical característico del Noroeste argentino, desde la musicología bajo la denominación general de “baguala”. Este mismo objeto fue abordado desde estudios literarios y folklóricos, en términos de “poesía oral y anónima” (2009; 191) Su origen mixto se da en el cruce entre tradiciones pre-hispánicas y españolas: su sistema tímbrico es pre-hispánico al igual que la caja utilizada (bimembranófono de marco), mientras que su sistema rítmico procede de ambos continentes, y la métrica de los versos (cuarteta octosilábica) es de origen español (Mennelli, 2009). Es un género fuertemente mestizo e híbrido vinculado en nuestro país al área que fuera de influencia de diaguitas, omaguacas, atacamas y capayanes entre otros, y actualmente a los festejos del carnaval y a los ámbitos festivos norteños en general, distante tanto de la llanura como de la gran urbe. Mennelli describe el modo en que se produce el canto: “un coplero canta los dos primeros versos de la copla y el resto de la ronda canta el bis, luego el mismo cantor completa la copla y el resto de los cantores repiten” (2009: 192). Este procedimiento sigue Susy Shock en muchos de sus cantos en relación con el público.

En gran medida los cantos tradicionales como éstos presentan décticos de género, marcas de poder en torno a los roles sexuales y genéricos que han contribuido, como géneros musicales “nacionalizados” incluidos en el discurso de lo nacional y de lo patrio, a reafirmar los binarismos naturalizados.

Mennelli (2009) ha realizado un extenso trabajo de campo sobre el carnaval humahuaqueño y analiza de esta manera la performance del canto de copla con caja en dicho contexto: mientras en principio el carnaval andino se presenta como el desentierro del Diablo (*Pujllay*) y la inversión de todos los valores durante los nueve días de su duración, también es cierto que las performances llamadas de contrapunto, en donde dos cantores, habitualmente un hombre y una mujer, dialogan, se contestan y se provocan a

través de las coplas, funcionan como reguladores de lo posible y de lo admisible respecto a los roles de sexo y de género.

Los sujetos privilegiados de enunciación aquí aparecen como el mozo y la moza. “Desde la perspectiva de los actores el contrapunto de coplas es percibido, en primer lugar, como una forma de “cortejo amoroso” pero también como un modo de discusión o lucha por los sentidos que gravitan en torno de la definición de los sexos, sus funciones y atributos” (2009: 193). Es en este sentido que el contrapunto y el canto de coplas con cajas funcionan como performance que tramita una expresión de los cuerpos exclusivamente heterosexualizados, “través de los cuales se instituyen construcciones de “mujer” y de “hombre” que dan cuenta de las valoraciones sociales que puján por la legitimidad y el reconocimiento en la performance” (2009: 193).

Sin embargo en las performances de Susy todas estas características aparecen extrañadas: se trata de una artista trans, montada en sus zapatos de taco de talla 42, en el centro de una gran ciudad como Buenos Aires, cantando coplas al son de una caja, en donde muchos de los temas abordados en las letras relatan la experiencia trans.

Si bien en este caso el canto se presenta como parte de una performance escénica, y no en rondas como típicamente aparece en el carnaval humahuaqueño, funciona igualmente con el público en su lógica de canto y respuesta cada dos versos, y Susy Shock inicia algunos de esos cantos con frases como: “Siempre que escucho una copla / canta el hombre a la mujer. / Esta que les traigo ahora / Cambiaré su parecer”²³¹. Ya en su primer gesto la lógica tradicional del canto de copla queda expuesta y desmantelada.

De esta manera el canto de copla deviene en una producción cultural extrañada, desterritorializada de sus inscripciones habituales (para no referirnos a un “contexto original”) urbana y travesti, y que en su propia realización expone las reglas de producción deconstruidas.

Las performances de Susy Shock incluyen además otros ritmos y músicas como el tango, la zamba y la chacarera, sometidos a este mismo proceso de torsión, torcimiento, que los vuelve prácticas artísticas cuir, y han sido incluida en su disco *Buena Vida y Poca Vergüenza* (2014).

²³¹ Registro personal del *Poemario Tran-Pirado*. Sábado 08 de diciembre de 2012. Centro Cultural Casa Brandon, Buenos Aires. Ver Anexo II.

Una de estas canciones titulada “Tango Putx”²³² se presenta como una estrategia de construcción del cuerpo, del género y del territorio, al tiempo que expresa una denuncia anti-clerical y cuestiona las marcas que históricamente constituyen a dicho género musical como discurso de hombres sufrientes y edipizados, y a las mujeres como madres, sobre todo y ante todo, madres sacrificadas. Esta canción puede inscribirse en una zona de experimentación que ha encontrado expansión en Buenos Aires y se ha dado en llamar *tango queer*.

Históricamente el tango es una música y danza propias de la región del Río de la Plata, gestado hacia finales del siglo XIX por los mestizajes afro-rioplatenses con la cultura gauchesca, india, hispánica y la gran diversidad étnica y cultural provocada por las olas inmigratorias llegadas principalmente de Europa. Guarda en su propio nombre y en algunas de sus rítmicas la raíz negra africana que se encuentra presente también en géneros folclóricos como el malambo, la chacarera y muchos de los ritmos afro-americanos organizados en compases de seis octavos. El *tangó* significa, en lenguas originarias del Congo que llegan a América con la esclavitud, el lugar de reunión para el baile de lxs negrxs o de lxs esclavxs, el rejunte en donde se baila²³³. Originalmente el baile se realizaba mayormente entre hombres y constituía una práctica cultural menospreciada por las clases altas porteñas o montevideanas. Sólo con su consagración en París en las primeras décadas del siglo XX como danza entre un hombre y una mujer, se convertiría en un género jerarquizado, “típico” y tradicional del Río de la Plata.

El tango queer parece volver a reivindicar de cierta manera ese lugar paria y marginal de los orígenes del género. Igualmente, como los tiempos son otros, en la actualidad éste se ha constituido en todo un movimiento cultural urbano que practica una reinención del tango como género musical capaz de torcer los mandatos sexo-genéricos en su letra y en su danza. De esta manera deconstruye la necesidad de la pareja heterosexual como pareja de baile tradicional, y el lugar del hombre como conductor y de la mujer como la conducida durante la performance de la danza. En los últimos diez años han surgido en Buenos Aires una serie de clases de tango y milongas queer, lugares en los que es posible experimentar otros modos de bailar y en donde incluso las “parejas” pueden exceder la dupla en un baile y ensayar coreografías e improvisaciones de a tres o más personas. Desde el año 2006 se realiza anualmente el Festival Internacional de Tango

²³² Letra en Anexo II.

²³³ Esta etimología es rastreada por Rodríguez Molas (1957). Una revisión de diferentes teorías sobre la etimología de la palabra se encuentra en Ledesma (2012).

Queer y la experiencia ha adquirido una resonancia cada vez mayor, alcanzando a otras ciudades del mundo, dado que el tango hoy se constituye como un fenómeno transcultural.

Tradicionalmente, al menos en sentido hegemónico, todos estos ritmos han sido incluidos dentro de la producción narrativa del Estado-Nación argentino desde la primera mitad del siglo XX, pertenecen a la argentinidad, y están fuertemente marcados genéricamente: los roles del hombre y de la mujer claramente delimitados, las estructuras de baile segmentadas binariamente, los temas de las letras muy bien especificados. A pesar de esto ningún producto cultural permanece al margen de los cambios y transformaciones sociales, y como señala Raymond Williams, lo que llamamos tradición “es una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social.” (2009; 153), o sea, un fenómeno presente, en continua transformación.

De esta manera se puede comprender que el tango por ejemplo encuentre ya muchos espacios de resistencia en donde se habla, se canta y se baila de formas diversas y diversificadas. Este proceso está ligado fuertemente a prácticas culturales de visibilización de la diversidad sexual y de género y aparece mucho más fácilmente en los contextos urbanos de las grandes ciudades, vinculados al anonimato y a la heterogeneidad presente y mestizada continuamente en ellas.

Sin embargo, la historia del folclore argentino (en términos amplios y generalizados) está mucho más ligada a un tradicionalismo conservador en las sociedades de provincia, impregnadas por una doble vertiente, religiosa por un lado, y nacionalista por otro. En una entrevista realizada en ocasión de la presentación de su disco *Buena Vida y Poca Vergüenza* (2014) Susy afirma:

Hay una mirada desde donde yo me quiero parar en el folclore: una zamba puede ser más zamba, una chacarera puede ser más chacarera, pueden ser traídas hasta acá desde otras épocas y llevadas hacia adelante, estéticamente hablando, y vamos a entender eso como una “evolución” del folclore, pero hay algo que no se ha puesto en discusión todavía en general, que es el discurso, o mejor dicho los discursos del folclore (...). El folclore se constituyó como un canon en la década del '40, cuando cuatro tipos se sentaron y determinaron que “es” de esta manera y “se baila” de esta manera, e hicieron libros... Y obviamente fueron cuatro varones, no hubo mujeres y menos travestis, para decir cómo bailamos y cómo cantamos el folclore. Creo que hay algo de esto que está pendiente. Tengo la pequeña ilusión de que esto sea un aporte para empezar a pensar qué estamos cantando y no

solamente cómo lo cantamos, qué arreglo bonito le hacemos. Me da la sensación de que hasta ahora los discursos siguen siendo los mismos, (...) hay un trasfondo patriarcal que atraviesa totalmente el folclore y no lo hemos puesto en discusión...²³⁴

Por esta razón, el canto de copla con caja se vuelve descontextualizado, extrañado a través de Susy: aunque la ciudad de Buenos Aires cuente con un gran y marcado circuito de producción y consumo de folclore, no se puede afirmar que el público que asiste a los espectáculos de Susy sea necesariamente parte de ese circuito: es tan mestizo como el propio canto de copla, y como la misma Susy. De esta manera, no sólo el contenido de las coplas se vuelve intertextual, sino que la elección del ritmo para ser cantado y tocado en un contexto extraño, establece también una dimensión dialógica y de interpelación. Tomando como referencia la dimensión dialógica constitutiva de los géneros discursivos (Bajtin 2002), podemos trasladar dicha noción a los géneros musicales: así como hablar es responder, en este caso cantar también lo es, implica ligarse a un relevo de prácticas que tienen fundamentalmente una transmisión oral, y que aquí aparecen interpeladas, y no sólo citadas.

Al mismo tiempo implica establecer un vínculo entre dimensiones heterogéneas que se ven siempre extrañadas, por un lado un ritmo propio de otra región del país es performado fuera de su contexto, pero no se constituye en una “muestra originaria” o “tradicional” sino que a su vez es transformado por este nuevo territorio. Esto produce una intertextualidad como encuentro de mundos, urbano y rural, llanura y montaña, en el que se expresa también un mestizaje trans.

Por otro lado, la propia performance de la copla con caja es muchas veces de contrapunto: Susy canta una copla a la que el público a su vez responde cantando: “-La soledad es cosa rara / con tanta gente tan sola.” “-Si los solos se juntaran / la soledad queda sola” y así continúa cerca de diez minutos con distintas consignas y respuestas. De esta manera, la modalidad de responso que se encuentra presente en muchas prácticas musicales del folclore argentino remite en general a la dimensión sagrada ritual de los festejos, en las reuniones de las comunidades y colectivos. Así la práctica artística se constituye en un espacio ritual, en donde se re-liga comunidad. La artista insiste en esta dimensión de sus prácticas, hace referencia a lo largo de toda su presentación al encuentro con la ‘pacha’, o la ‘Pachamama’.

²³⁴ Video incluido en Anexo V. Aparece allí también una interpretación de “Tango putx”, citado más arriba.

En las tradiciones indias, mestizas argentinas y del cordón andino sudamericano la Pachamama es el nombre que recibe la madre tierra y que funciona como dimensión cosmogónica, deidad cohesionadora de tiempo y espacio y celebración de las antiguas fiestas agrícolas de cosecha. Esta imagen se encuentra profundamente ligada a las culturas andinas agrarias y pastoriles, pero no necesariamente había encontrado lugar hasta ahora en las prácticas culturales y los modos de simbolización urbanos. Sin embargo Susy Shock es parte de una serie de artistas y colectivos que han resignificado la experiencia de la Pachamama ligándola a los contextos urbanos, en relación a las luchas de los pueblos originarios que se dan en las grandes ciudades (dentro de ellas y muchas veces frente a ellas), y de los movimientos de ampliación de conciencia ecológica respecto a la producción, distribución y consumo de bienes materiales y simbólicos²³⁵.

Susy afirma que es necesario y fundamental “hacer la Pacha en el lugar de una”, aquí en Buenos Aires en este caso. Micaela Ortelli (2013) cita a Susy en una nota-entrevista que realiza con ella:

“Soy urbana, no me enfrento al folklore pretendiendo ser algo que no soy. Pero yo creo que la Pacha está acá también, lastimada, enajenada, escondida, atrofiada, pero está; y yo estoy en ese rescate.” La Pacha que, obviamente, no tiene nada que ver con la parafernalia de Cosquín ni los nuevos ecologismos perfumados de corrección política: “Tiene que ver con una mirada respecto de la naturaleza, y en la naturaleza están los vínculos; la Pacha somos todos y todas. Mucha gente habla del prójimo como un ideal, y como dice mi amigo José Santucho, el prójimo es el primero que te encontrás, si no estarías seleccionando al prójimo que te conviene” (Susy Shock 2013b).

La Pachamama es una imagen presente (no solamente tradicional y pasada) y disruptiva para las nociones tanto de territorio nacional, como de propiedad privada de la tierra. Y en tanto las categorías modernas no llegan a aprehender la complejidad de sentidos que abarca, es también disruptiva en términos de género: Susy no se cansa de repetir que “La Pachamama es trans” y lo explica de esta manera en una entrevista:

Hay algo que digo, que a los folcloristas no les gusta mucho, y es que la Pachamama es trans, porque es todo, la unión de todo, entre lo masculino y lo femenino. Y en ese todo no sabemos qué somos, tenemos que decodificar y empezar a construir. Las personas trans entendemos que hay algo en la búsqueda de la identidad que nos marca todo el tiempo en nuestra propia lucha, y eso no está ajeno a nuestro continente. Yo no sé si ser trans en Europa tiene la riqueza que tiene acá. Acá tenemos además la implicancia de ser un pueblo cortado en gajos, y oculto” (Susy Shock 2013c).

²³⁵ Sobre el fenómeno cultural de artistas y músicxs pensando y haciendo la Pacha en el contexto urbano, el periódico *Mu* ha dedicado la edición de julio de 2013.

Por eso todo encuentro ritual que invoca a la Pacha, como los recitales de Susy, opera una apertura de tiempo y espacio, abre un hueco, literal o simbólicamente, en la tierra, por donde el mundo de abajo se comunica con el de arriba, por donde se religa y se celebra. Según Costa y Karasik, la invocación de la Pacha se realiza como un encuentro con las deidades a través de un pozo o mojón: “Allí se invoca a la Pachamama, de allí surge el carnaval y el diablo que presidirá todo el tiempo... es también un conducto, una vía de comunicación con otros mundos, fundamentalmente con el mundo de abajo. En este sentido cumple la función de ‘centro’ del ritual y es donde lo ‘extraordinario’ se irradia a todos los presentes” (en Mennelli 2009: 9).

Aunque distantes en tiempos y espacios, la celebración de la Pachamama y el carnaval cristiano católico se han encontrado en un fenómeno transcultural como el carnaval andino, como si el “mundo de abajo” del *Pujllay*, y lo bajo corporal investigado por Bajtín (1985) en el carnaval de la Edad Media y el Renacimiento se tocaran y tejieran en nuevas dimensiones. A su vez los recitales-celebraciones de Susy Shock parecen actualizar estos relevos en los cuerpos cuando ella, monstruo con tres tetas, invita al público a cantar y a danzar. La experiencia trans, otra vez, excede la asignación sexual o genérica, y explora otras dimensiones corporales, colectivas y territoriales: lo bajo corporal, el mundo de abajo, lxs de abajo del mapa.

Símbolos patrios contaminados: de la escarapela a la figura de Eva Perón

La literatura de Naty Menstrual también aparece decidida, en varios de sus cuentos, a explorar la profanación de los símbolos sagrados que constituyen la patria. En muchas prácticas trans pareciera encontrarse una voluntad de “conversión”, al mejor estilo vampírico, que contamina y usurpa los signos sólo por el gusto de travestirlos. Así, en una suerte de revisionismo histórico marica, su crónica “Bicentenario” retoma una serie de personajes ilustres sólo con el afán de echar a andar la fantasía e imaginar nuevas biografías: “En la historia argentina como en tantas otras historias parece ser que los homosexuales no eran patriotas, que la defensa de la patria era sólo patrimonio de los machos a caballo” (2012: 116). Desde este punto de partida imagina a San Martín revolcado en las piedras de los Andes con sus soldados, o una Mariquita Sánchez travesti ocultada bajo miriñaques: “¿sería una trans solapada? (...) Una mariquita escribiendo los Anales de la historia argentina, eso sí que es glamour patrio” (2012: 116). Pero como la autora lo señala, el caso más emblemático sería el de French y Beruti: “...dúo fantástico,

dúo dinámico como Batman y Robin, como Laurel y Hardy, como Nu y Eve, Ethel y Gogó, Mirtha y Goldie...” (2012: 116). La enumeración salta rápidamente de personajes de ficción de consumos culturales masivos extranjeros a la enumeración de otros próceres argentinos: aquellas protagonistas del cine, la revista y la televisión nacional que, en tanto industria cultural, desde el siglo XX se erige como el medio de consagración por excelencia: el *star sistem* local rodeado de su aura fetichizada, como señalara Benjamin (2011) al analizar el cine de Hollywood de los años '30. Volviendo a los patriotas:

Dúo dinámico revolucionario, se me dispara la fantasía y pienso en que a la French le decían La Francesa y a La Beruti, Berguti, por su dotación burrera, que la French quería repartir cintas de siete colores como el arco iris en primavera y Beruti celeste como el cielo y blanco como la leche materna... Y que de algún aro anal de una marica amiga sacaron el primer molde del amado símbolo patrio y de ahí el dicho urbano machazo: “Ey puto, te voy a dejar el orto como una escarapela”... ¿Quién si no un dúo maricón desenfrenado va a andar bajo la lluvia repartiendo cintas de raso hechas moñitos para todo el barrio? Y síí, todas encintadas, llenas de moños y lazos bajo la lluvia con dudosos paraguas gritando por la independencia y el casamiento gay, obvio, porque desde esos momentos ya se gestaba la actual protesta... (2012: 117).

De esta manera y con mayor desenfado Naty Menstrual expone la experiencia de hacerse una historia a la medida de cada quien, de cada colectivo, de cada ejercicio de poder y de cada época, simplemente jugando con la sospecha de que no hay construcción de la historia que no opere como una revisión de una historia anterior, que no hay más que versiones operadas a medida, y que las historias patrias y los mitos nacionales se constituyen en ejercicios de performatividad que habilitan, clausuran, permiten o impiden ciertos modos de ser, de pensarse, de comprenderse singular y colectivamente. A pesar de su pretensión científica e incluso por ella, el campo de la historiografía opera a la manera del pensamiento mítico (Lévi-Strauss 1964; 1976), produciendo versiones, sin acceso pleno a un real histórico, que nos permite tornar a ciertas ficciones como útiles en situación o agotadas en situación (Lewkowicz 2008). Desde estas estrategias es que los poderes se ejercen en un campo social, así como en una identidad colectiva o individual. A propósito de Foucault, Gilles Deleuze (2014) señala estos modos de ejercicio de poder como relaciones de fuerzas entre fuerzas, y no tanto, como nos previniera Foucault, como el ejercicio de unos dominadores sobre otros dominados. Más bien, las relaciones de poder son un conjunto de acciones sobre acciones posibles: incitar, inducir, disuadir, facilitar o

dificultar, ampliar o limitar, volver más o menos probable... (2014: 69)²³⁶. Los relatos de la Historia, su escritura (la historiografía) y sus reescrituras (los revisionismos) operan como campos de fuerzas, performativos, y en este sentido cada colectivo y cada época, selecciona, elige, produce sus versiones:

Es el Bicentenario, la historia que nos quieren mostrar, la que nos queremos crear, la que nos queremos comer, la de corazón celeste y blanco, aunque siempre en la historia las mariloconas aparecemos para arruinarles la historiona machista maloliente de saturada hormona macho con nuestros plumazos rosados... Y sí, aguante La Francesa y Berguti, caminando con paraguas de Burberrys y Jabots de encaje plumoso y blanco, abrochándoles los moñazos a las frías vecinas de miriñaques amplios... Amado dúo dinámico, aguante y sonrían tranquilas desde alguna nube colgando, que nosotras seguimos luchando por nuestros derechos, aunque ustedes no hayan podido blanquear su amor grandiosamente patrio (2012: 117).

Evita *die*, Evita *live*, Evita Trans

Algo similar a estas reescrituras aparece con la figura de Evita a lo largo y ancho de las prácticas y performances travestis-trans. La presencia de Eva se vuelve un topo recurrente dado que encarna una serie de potencias desafiantes, más o menos independiente de la figura histórica y la versión legitimada o elegida de la propia vida de Eva Duarte de Perón.

Uno de los primeros registros de dicha figura relevados para esta investigación aparece reseñado en el libro de Modarelli y Rapisardi (2001), en palabras de la Cuca, una *loca*, costurera, políticamente subversiva y muy intuitiva en palabras de los autores: “La Cuca, una vez, en su pueblo, había visto a Evita y le había pedido una muñeca. Evita le dijo que era un muchacho y le dio una pelota. La Cuca hasta se casó y tuvo un hijo, pero años después, contando su mitológica vida, decía: “Evita era una travesti” y esto lo autorizaba a lanzarse de lleno en la homosexualidad” (2001: 154).

Así aparece Evita, ya retorcida, ya haciéndole decir a cada quien lo suyo, ya inventada para que se ajuste a cada interés. Tal vez pocas figuras nacionales se han prestado a tanta y tan extrema plasticidad. En este mismo gesto aunque con sentidos bien distintos, aparecerán la obra *Eva Perón* de Copi (2014) en 1970, y los distintos textos de Perlongher sobre Eva desde 1975 hasta 1989.

²³⁶ Para una perspectiva mejor desarrollada: “Clase 2: ¿Qué quiere decir que el poder es una relación de fuerzas?”. En: Deleuze, G. (2014: 65 a 90). Es en el marco de esta concepción del poder que no se puede pensar “un” poder sin resistencias, famoso postulado del pensamiento foucaultiano.

La pieza teatral de Copi ha contado con detractores desde un primer momento, y es interesante observar que uno de sus rasgos más insoportables, desde su estreno en París en 1970, giró en torno a la interpretación de la figura de Eva en el cuerpo de un actor (Fernando Bo) travestido. Independientemente del gesto ofensivo que resultó para el peronismo de la época la caracterización de Eva en base al relato anti-peronista (aunque como veremos, no *fiel a él*), aquello que unificó a peronistas y anti-peronistas frente a la puesta de Copi estuvo directamente vinculado al travestismo. En su artículo sobre esta obra, Susana Rosano (2008) reseña los titulares del Diario Crónica de la época, con un claro tono de catástrofe: "Inaudito: un actor hará de Eva Perón", y una volanta aún más alarmista: "Autor Irrespetuoso en un Teatro de París" (Rosano 2008: 33)²³⁷

La obra gira en torno al encierro de Eva en sus (supuestas) últimas horas antes de morir, ella con sus allegados todos enclaustrados, Perón, su madre, la Enfermera e Ibiza su secretario (un personaje que, como Rosano analiza, encuentra resonancias en la figura de su hermano, Juan Duarte). Desde allí, desde el cáncer y desde el encierro, esta Eva digita la vida y obra de los demás personajes, disponiendo incluso los términos de su propio entierro, de su embalsamamiento, de su sepelio y hasta de su duelo. Mientras tanto irá pidiendo a la enfermera, a quien donará sus pertenencias, que se vaya vistiendo, primero con sus vestidos, luego con sus joyas y su pelo, sólo para verla, sólo para verse. Así Eva es montada (y desmontada) independientemente del sexo de los cuerpos, varón o mujer. "Evita" aparece tanto en Eva como en la enfermera, y ésta última llevará a cabo su definitiva performance: una vez vestida y preparada como Evita la enfermera morirá a manos de Eva, para tomar su lugar en el cajón. El cáncer y la agonía final aparecen como ficción montada por la propia protagonista, quien se escapa por la puerta trasera, ahora ella vestida de enfermera, mientras el pueblo la aclama, la llora y la reclama. Rosano analiza:

Copi se vale de "una ambigua confluencia" tanto de elementos de la mitologización peronista como de la antiperonista. Una articulación de doble cara, que por un lado parece recoger de la mitología antiperonista argumentos como el de la extraordinaria ambición y el resentimiento de Eva (...), su oscura vida anterior al encuentro con Perón (...) y también el de la imagen de un Perón débil (...). De cualquier manera, leer la obra de Copi desde sus deudas con el relato antiperonista se puede pensar como una manera de simplificar

²³⁷ Y continúa: "Además, el editor del vespertino consideró prudente agregar, donde terminaba la información del cable de la agencia noticiosa EFE, la siguiente nota de redacción: "Independientemente de las posiciones políticas que se pueden adoptar en relación con la señora Eva Duarte de Perón, nos parece realmente censurable que el papel protagónico de la obra, el de Eva Perón, sea interpretado por un hombre, puesto que se trata de una figura histórica" (Costa 2000 citado por Rosano 2008: 33).

demasiado un texto que evidentemente presenta aristas de lectura absolutamente novedosas para el tratamiento que hasta ese momento se había hecho del ícono Eva Perón. (...) desde un principio, enfrentarse con un texto donde el personaje de Evita es actuado por un travesti permite desacralizar la mitologización histórica que se realizó sobre ella” (2008: 35-36).

Sobre la obra de Copi, Daniel Link analiza sus modos de inclusión / exclusión respecto de una serie literaria²³⁸ que incluyen “El simulacro”, de Borges (1960), “La señora muerta” de David Viñas (1963) y “Esa mujer” de Rodolfo Walsh (1965) entre otras obras. Pero esta Eva adquiere, según el autor, algunos caracteres singulares: Copi se apropia de una figura arrancándola de la unidad peronista (no importa si es anti o properonista) para proyectarla hacia el futuro, hacia un tipo de revolución muy particular, que seguramente no tendrá que ver con la revolución montonera, pero sí con la mutación contemporánea de los procesos de subjetivación. Según Link, Copi llega para sacar a Eva del armario en que se la ha encerrado, “presa ella también del Imaginario de los otros (...). En ese teatro de la transexualidad, se llega al archivo (se sale del recuerdo), solo en el momento en que se encuentra el propio lugar (vacío, fallado) en una lista, en el momento en que se aísla un elemento (digamos: Eva Perón) de la serie y se lo pone a funcionar en otra.” (2009: 435).

A partir de aquí y respecto de la transexualidad del texto, el archivo y la “experiencia Copi”, Daniel Link retoma las palabras de Cesar Aira (1991) quien ahonda en esta figuración trans de Evita para dismantelar los procesos en que se teje el mito y exponer la operación de apropiación que Copi realiza con dicha figura:

Evita es un travesti; no hay nada en la obra que lo diga explícitamente, salvo el hecho de que en la primera representación el papel fue interpretado por un hombre. Pero su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita harto demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen” (1991: 107).

En esta serie de Evas se inscribirán desde el '75 los textos producidos por Néstor Perlongher: “Evita Vive” (1975), “El cadáver” (1980), “Joyas macabras” (1983) y “El cadáver de la Nación” (1989), todos publicados en su libro *Prosa Plebeya* (2008) reunidos y seleccionados por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. También aquí de manera impertinente Perlongher profanará el mito de Eva, narrando en su primer texto, con un realismo mágico de lunfardo rioplatense, la experiencia de encuentros con Eva en distintos

²³⁸ señaladas ya por Jorge Monteleone, su traductor, en el momento de la primera publicación al castellano por Adriana Hidalgo Editora en el 2000.

momentos, lugares y situaciones que viven algunas travas, putos y chongos, encuentros siempre *zarpados*, desfasados en tiempo, espacio y corrección. Este cuento se compone de diferentes narraciones cortas cada una en la voz de un personaje distinto que en primera persona cuenta las “apariciones”.

La primera es narrada por una marica que vive con su novio, un marinero, en un hotel del bajo. Un día llega a su casa y sorprende a su compañero con una mujer. Cuando la marica se dispone a sacarla de los pelos de su cama pregunta a los gritos: “pero esta, ¿quién es?”, y ella responde: “¿Cómo? ¿No me conocés? Soy Evita” (2008: 191). E inmediatamente entablan charla y amistad. En el segundo relato Eva se presenta en plena fiesta de drogones, fumando marihuana y haciendo de *dealer*: “una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete...” (2008: 193), una heroína de los descamisados que lucha contra la policía que viene a levantar la fiesta y que corre al rescate de quienes la necesitan: “Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbién, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife” (2008: 194).

En estos textos Perlongher apuesta a lo que él llama “el ala izquierda” (2008: 202) del mito peronista sobre Eva, convirtiéndola, como señalan los editores de su libro en el prólogo, en una Eva que ya no es de Perón:

Eva Duarte de Perlongher era una princesa plebeya que volvía desde el cielo para repartir, en vez de frazadas, lotes de marihuana: Santa María de los Buenos Aires. Su Eva era diosa inolvidable, novia de barrio, amazona peronista, resistente con dientes y uñas –escamadas con esmalte Revlon-, que grita “traición” a quienes la manosean, que baja desde el cielo a chuparle la verruga al comisario y a convivir en cada hotel organizado” (Ferrer y Baigorria 2008: 10).

Sobre estas vertientes, algunas de las Evas trans actuales se encabalgan. En estas figuraciones vuelven a actualizarse las tensiones señaladas como clave de lectura de dichas prácticas: entre expresiones identitarias y post-identitarias se despliegan sus apropiaciones.

Una de ellas es su aparición dentro de la obra *Identixs* (2015), escrita y dirigida por Daniela Ruiz y presentada por la Cooperativa Ar/tv-Trans en el marco del 1er Festival de Arte Trans ya abordado en el capítulo Dos. Esta obra, que se inscribe en una línea de prácticas que he llamado representacionales e identitarias, está compuesta de fragmentos que se interceptan en donde las tres actrices en escena van tomando distintos roles con el

objetivo explícito de denunciar la presencia del machismo, el racismo, la heteronormatividad y las etiquetas en la sociedad actual²³⁹. Hacia el final de la obra una de las actrices encarna una entrada de Eva con la canción de fondo que se ha convertido tanto en un clásico como en un signo del kitsch: *Don't cry for me Argentina* (1976) creada por Andrew Lloyd Webber y Tim Rice para el famoso musical de *Evita* que estrenara en Londres en 1978²⁴⁰. Sin embargo, en esta presentación, la figura de Eva aparece como un homenaje y no presenta rasgos paródicos ni transgresores: Eva pasea por el escenario, saluda a lxs descamisadxs, se acerca a una madre proletaria con su hijo, y comienza a recitar su famoso discurso: “Mis queridos descamisados, yo no valgo por lo que hice, yo no valgo por lo que soy ni por lo tengo. Yo tengo una sola cosa que vale, la tengo acá en mi corazón. Me quema en el alma, arde en mis nervios, y es el amor de este pueblo. Si este pueblo me pidiese la vida yo se la daría cantando. Porque la felicidad de un solo descamisado vale más que la mía...”²⁴¹.

Nos encontramos aquí con una actriz interpretando un personaje que es el mito instituido de Eva en su versión celebratoria, que no pretende torcerlo sino ajustarse a su verosímil histórico, reconocerlo como la representación de una figura que ha luchado por el derecho de las mujeres y por este motivo aparece homenajeada. Podemos hablar aquí de una *representación*, una expresión que repite o redonda, sin mayor diferencia, la imagen (o una de las imágenes) instituidas en torno al personaje. En este sentido se tensiona la apropiación del signo: mientras la figura de Eva es apropiada por el colectivo travesti-trans, hecho que en sí mismo es una torsión, dicha figura aparece *identificada* en su lugar común, domesticada por su relato hegemónico (no trans). La representación y la identificación aparecen como modos de operación privilegiadas al interior de las lógicas identitarias, y la memoria se presenta en estos casos, antes que como un archivo fallado, como un recuerdo fijado al que se vuelve.

En el marco del mismo Festival se encuentra una apropiación disímil de Eva en la performance *Evita Die* realizada por Charlee Espinosa la misma noche del 22 de febrero de 2015. Inspirada en *Eva Perón* (2014) de Copi, el texto que acompaña esta performance en la página de Facebook del artista dice:

²³⁹ Esto expresa el texto que acompaña la obra. Puede leerse en el sitio web de la Cooperativa Ar/tv-Trans. Acerca de *Identicxs*: <http://artevetrans.blogspot.com.ar/2015/07/identixs.html>

²⁴⁰ La versión en español utilizada en esta obra es interpretada por Elena Roger en 2012.

²⁴¹ Transcripción personal en base al registro de la función realizada en el marco del Festival Arte-Trans. Salón Auditorio del Hotel Bauen, Buenos Aires, 22 de febrero de 2015.

Performance cancerígena nacionalista sobre las últimas horas de Eva Perón. Agonía y glamour de un actor interpretando a la santa de lxs descamisadxs. Dolor travesti sobre un artificioso velatorio. ¿Cuántas Evas son necesarias para recuperar la patria perdida? La Eva Travesti se está pintando las uñas... La Eva Travesti es una fiera dispuesta a la exposición. Show must go on... (Espinosa 2015-02-21)²⁴².

Aquí Evita aparece montada sobre sus tacos, cubierta por algunos tules pero que dejan ver en su totalidad el cuerpo del actor, una escarapela en el centro del pecho, un moño negro colgando de uno de los tules, maquillada, con un pañuelo negro en la cabeza, una bandera y un rosario en su mano izquierda. En su primera línea dirá: “tengo cáncer, y siento que me estoy pudriendo por dentro... pero voy a durar mucho tiempo porque tengo el cuero duro”²⁴³. Acto seguido, prende un carbón para sahumar el ambiente, mira al público y pregunta “¿estaba como muy forzado, no? Tal vez tenga que volver a empezar... ahora que me incentiva el humito”²⁴⁴. De esta manera inicia un rito de “incorporación”, invitando al público a que se sume en intención:

Quiero que el espíritu de Eva Perón entre en mi cuerpo en este preciso momento. Y para eso quiero que todes ustedes que me están mirando eleven una plegaria a Eva, elevemos una plegaria a Eva para que se deposite en mi cuerpo. Yo voy a cerrar los ojos, cerremos los ojos... Voy a decir: quiero que el espíritu de Eva Perón entre en mi cuerpo. Y ustedes repiten con convicción: “queremos que el espíritu de Eva Perón entre en su cuerpo”²⁴⁵.

Así el performer genera las condiciones para producir un acto ritual y a la vez paródico, en el que lentamente el público queda incluido, y de esta manera “incorpora” a Eva en la escena. Sus palabras reconstruyen lentamente la Eva de Copi, traída a su vez y mestizada en el presente. Cuando narra el atentado del que es víctima (fragmento de relato que aparece en la pieza teatral) afirma volar del auto como Uma Thurman en Kill Bill. En otros momentos canta en inglés, pero no duda en afirmar “el inglés a mí me sale fatal”²⁴⁶. Lentamente va incorporando gente del público, que ocupará el rol de algunos de los personajes de la obra (la enfermera, o la amiga Fanny que en la pieza de Copi sólo aparece nombrada). Esta encarnación es histriónica e histérica y no duda en utilizar el cáncer como muletilla para gritar, chantajear y victimizarse. Al mismo tiempo, el borde de la muerte y esa relación carnal que establece con el cáncer transforman a esta Eva en

²⁴² Recuperado de www.facebook.com

²⁴³ Transcripción personal en base al registro de la presentación realizada en el marco del Festival Arte-Trans. Salón Auditorio del Hotel Bauen, Buenos Aires, 22 de febrero de 2015.

²⁴⁴ *Ibíd.*

²⁴⁵ *Ibíd.*

²⁴⁶ *Ibíd.* Una fotografía de la performance se encuentra en Anexo IV.

alguien capaz de decir todo y cualquier cosa, sin temor y sin nada que perder, dado que ya no es aquí, al borde del abismo, ni mujer, ni amante fiel, ni esposa. De manera similar al decir de Cesar Aira (1991) citado más arriba, esta Eva travesti que “no es”, deviene en pura potencia de expresión de fuerzas y pareciera que este es un relevo caro a las fuerzas de disrupción travesti-trans: el no ser, como el no tener nada que perder, habilitan la posibilidad de jugarse por un deseo. En una matriz social de imposibilidad (que hemos analizado como heteronormatividad) en donde la transición como expresión de movimiento no tiene cabida ni manera de nombrarse, lo trans se nombra, ante todo, por lo que no es: ni varón, ni mujer, ni cuerpo, ni nombre, ni normalidad. Susy Shock agregaba en uno de sus poemas, ni xxy, ni H2O. Transformación de la debilidad de no ser en una potencia de no ser, en un poder. Relación con las fuerzas inminentes de la muerte, para una comunidad que tiene una relación tan estrecha con ella.

Hacerle decir a Eva lo que su mito legitimado no puede decir es devolverle una posibilidad de desmultiplicación, una apertura, una ampliación. En este gesto también se inscribe el poema “Eva” de Susy Shock, texto no publicado pero leído en distintos *Poemarios Trans-Pirados* en Casa Brandon. Allí, un sueño de muerta se desata, una escritura más solemne y más enojada. Susy hace hablar a la Eva que asiste, después de muerta, al devenir de la historia hasta el presente, bastante defraudada, “¡Si hasta los oligarcas cantan la marchita!”²⁴⁷, pero ya nadie parece recordar, salvo ella, que la lucha era “contra el capital”²⁴⁸. Y entonces pide, implora y reza:

No me pinten lánguida
ni hada
ni buena
ni santa.
¡Otra vez puta quiero, nauseabunda quiero!
Lagarta acostada... (Shock 2013)²⁴⁹

Otra vez aquí Susy invoca y encarna una voz extraña por la que es tomada, presta su cuerpo trans al modo de una chamana, para dejar hablar a los muertos en su propia palabra.

Ficciones a su vez, cada una de estas rescrituras (de Copi y Perlongher, de Charlee Espinosa o de Susy Shock) usan a Eva y se dejan usar por una versión diferente de dicha figuración.

²⁴⁷ Transcripción a partir del registro personal del *Poemario Trans-Pirado*, Centro Cultural Casa Brandon, Buenos Aires, viernes 3 de mayo de 2013.

²⁴⁸ *Ibíd.*

²⁴⁹ *Ibíd.*

La proliferación literaria, poética y teatral que ha tenido la figura de Eva Perón en el campo artístico e intelectual argentino se contrapone con una ausencia que señala Nicola Costantino en el campo de las artes plásticas contemporáneas. Este es uno de los motivos que encierra su obra más reciente, una gran instalación llamada *Rapsodia Inconclusa*²⁵⁰, presentada por primera vez en la Bienal de Venecia en 2013 y replicada y expandida en una muestra que tuvo lugar en el edificio de la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat en Buenos Aires durante el 2015²⁵¹.

La obra en su conjunto cuenta con video-instalaciones compuestas por video-performances de la artista, fotografías, ambientaciones e incluso el diseño y fabricación de un maniquí hecho en armazón de metal con forma de vestido y robotizado, que se traslada por un espacio acotado, chocando contra las paredes de acrílico que le rodean. Sobre sus realizaciones Costantino reflexiona:

Trabajar con un personaje como Eva Perón es algo que supone un riesgo porque hay mucha información, mucha iconografía, la cantidad de imágenes que vienen del espectáculo y de la política es abrumadora. Pero la mayoría sigue dos tendencias: o glorificarla o denostarla. Me di cuenta que el arte contemporáneo, con su lenguaje tan propio, nunca se había ocupado de la figura de Eva. Y quizás nadie fue tantas mujeres, de formas tan diferentes como lo fue Eva, y fue auténtica en cada una de ellas, tuvo un cuerpo para cada una (...). Eva construía ficciones, se construyó a sí misma de una manera totalmente intuitiva y entendió a la perfección el aire de los tiempos. Eva no era nada, y se hizo amar por todo lo que no era: no era educada, no era linda, no era presidenta²⁵².

La obra de Costantino se constituye en una intención explícita de explorar la constitución y la estructura del mito romántico: “La rapsodia es una composición musical típica del romanticismo, y la vida de Eva parece la de una heroína de una obra maestra romántica: nació pobre, conoció la gloria y murió joven” (2013: 22).

Dado que se superponen aquí circuitos de arte tan disímiles como pueden ser por un lado aquel del arte consagrado en que Costantino se encuentra, y por otro, este circuito que incluye una serie de prácticas artísticas trans desarrolladas en el marco del *under* y la autogestión, la artista es incapaz de dar cuenta de estas apropiaciones del arte contemporáneo en sus experiencias *cuir*, y a estas prácticas performáticas como dimensión incluida en la esfera del arte contemporáneo. Tampoco retoma estos hitos que

²⁵⁰ Puede consultarse la obra en su sitio web: <http://www.nicolacostantino.com.ar/obras.php?i=11> (última visita: 03/08/2015).

²⁵¹ Colección temporal: del 6 de marzo al 3 de mayo de 2015.

²⁵² Extraído de un video que acompañó la exposición en el Edificio de la Fundación Fortabat. Transcripción de registro personal realizado sobre la muestra.

han sido las escrituras torcidas de Copi y de Perlongher pero sin embargo podemos hacer dialogar su obra con las prácticas artísticas trans post-identitarias en algunos bordes extrañados.

En primer lugar la intención de exponer y explorar esa “nada” que Eva es, y que la lleva a inventarse a partir de todo eso que no se es: ni linda, ni educada, ni presidenta, así como las figuraciones trans exploran en Eva esa potencia de no ser. En segundo lugar, aparece en la obra de Costantino una obstinación por dar materialidad a los diferentes cuerpos de Eva, que ella misma señala como múltiples, aunque en algunas de esas instalaciones esa materialidad sea fantasmática, como los reflejos en los espejos con los que trabaja en una de las cuatro instalaciones titulada “Eva, el espejo”²⁵³, o las proyecciones en las paredes que superponen Evas en “Eva, los sueños”. Así aparece también el hielo en el proceso de derretirse mientras gotea de una mesa de operaciones hacia el piso en otra de las instalaciones llamada “Eva, la lluvia”; e incluso el hierro de la estructura con la que se compone “Eva, la fuerza”. Todos estos son materias con las que los múltiples cuerpos de Eva se hacen y deshacen.

En tercer lugar las figuraciones múltiples no aparecen en reflejo ni en representación del personaje sino montando y desmontando performativamente las singularidades de ese yo, hecho de girones y de multiplicidades. Los vestidos que Costantino utiliza en las diferentes video-instalaciones, confeccionados por ella misma así como las mamposterías, los muebles y cada elemento de los ambientes e instalaciones, forman parte de las estrategias de hacerse y deshacerse que componen y descomponen a Costantino en Eva, y a Eva en muchas otras. También el corsé de hierro en continuo movimiento, decorado con un collar, e incluso el hielo derriéndose, y no sólo los vestidos, son modos de *investidura* que exponen paradójicamente la fragilidad y la fuerza de los procesos de performatividad.

²⁵³ Esta video-instalación se compone de un cuarto entero tenuemente iluminado y ambientado como si fuera el dormitorio de Eva. Como la artista lo aclara, su muestra no tiene ninguna pretensión de rigurosidad histórica así que las producciones y ambientes son imaginados por ella. Aquí Costantino utiliza un recurso antes explorado por ella en su video-performance e instalación titulada *Vanity* (2010) y refuncionalizado para esta obra. Aparece sentada frente a un espejo “produciéndose”, maquillándose, peinándose, vistiéndose y luego saliendo de la escena para volver a entrar y hacer el proceso contrario. En aquella primera obra trabajaba con la propia imagen siendo Nicola, mientras que aquí lo hace con la imagen de Eva. A su vez, para esta ocasión, no sólo se encuentra el *dressoire* con espejos frente al cual ella se sienta, sino que por detrás aparece también un gran espejo de pie del mismo estilo que el primer mueble. Cada uno de los cuatro espejos, tanto el espejo central de *dressoire* como los dos espejos rebatibles del mismo mueble, y el gran espejo de pie colocado detrás, son en realidad pantallas planas que proyectan la imagen perfectamente sincronizada de Eva, generando la sensación de que en los espejos aparece la imagen de un cuerpo que falta en la materialidad del cuarto en el que lxs asistentes se encuentran. Solo en un momento los videos intencionalmente se desincronizan y generan un desfase espacial y temporal.

Estas Evas se hacen cuerpos al vestirse, y también se los hacen al desvestirse, se deshacen al exponerse y se reinventan en la ficción de la intimidad del cuarto.

A su vez y en contraposición a las prácticas artísticas trans, estas obras cuentan con una producción que incluye la confección de vestidos, accesorios, mamposterías, muebles, escenografías, máquinas, tecnologías de punta, y trabajo de edición. Otra vez parece trazarse aquella división que fuera una de los disparadores para el arte de la performance desde los '60: la puesta en juego y la utilización del propio cuerpo como modo de producir arte frente a circuitos económicos de arte altamente excluyentes. Como señala Diana Taylor:

El performance art brota como movimiento artístico en los '60 y '70 como un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte (...). [Pero] también jugó un papel importante al romper los lazos políticos, institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías, museos o espacios oficiales, elitistas o comerciales de arte. De repente, un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada (2012: 61-64).

A pesar de su impresionante institucionalización, y de haber logrado lo que en sus inicios se pensaba imposible (devenir en un producto de consumo en el mercado del arte), el campo de la performance conserva esta posibilidad de expresión que se encuentra en sus orígenes, ligada a la invención y reinención del cuerpo como materia prima en un sentido literal: primera, antes incluso de la utilización de otros recursos.

Costantino señala su exploración de la figura de Eva como una puesta en forma del arte propiamente contemporáneo, dado que se interesa por las identidades quebradas, los fragmentos y los procesos de performatividad del cuerpo y la subjetividad. Estos mismos rasgos aparecerán en las exploraciones post-identitarias en el otro extremo dentro del rango económico e institucional del campo de las artes actuales: las Evas devenidas monstruos, cancerígenas, travestis o zombis, puestas en juego en las performances y poemas trans. Toman forma entonces, en relevos, todas estas Evas cuirs: se trata de una voluntad empeñada en sacarle a los distintos peronismos y antiperonismos el signo de una, de esa, que es considerada una travesti, que se constituye en imagen, en ícono y en *femme fatal*, la devoradora devorada, la antropófaga, la zombi que volverá de entre los muertos, cualquier cosa menos santa, pero siempre resucitada, la operación y puesta en práctica de un archivo (siempre falso, siempre fallado) de constitución de potencias de resistencia.

Las desterritorializaciones de Elizabeth Chorubczyk

También la artista Effy Beth ha problematizado en algunas de sus performances las territorializaciones y codificaciones que operan los símbolos patrios y los documentos nacionales con sus particulares modos de identificación.

Uno de esos usos se produce en la performance abordada y analizada en los capítulos anteriores, *Nunca serás mujer* (2011) en donde la artista no duda en intervenir el documento nacional de identidad con su sangre, tachando el nombre inscripto y marcando en su cuerpo su nombre elegido. Otro se da en la performance en donde entierra junto con una serie de autorretratos, también sus dos pasaportes anteriores a su cambio registral.

Un trabajo realizado para la cátedra de “Lenguaje Visual 2” mayo de 2011 incluye una utilización y resignificación de mitos tanto patrióticos como ctónicos, en donde cruza y hace funcionar de manera conjunta las nociones de madre patria, tierra, Gea, utilizando elementos que recuperan y recuerdan lo acogedor, lo contenedor, las cavidades y lo receptor. En esta instalación-performance armada en una de las aulas se encuentra una carpa recubierta por una tela marrón que a su vez también se extiende y la cubre, simulando dicha carpa una cavidad que pertenece a su cuerpo y adonde invita a los participantes a pasar. Adentro suenan distintas canciones que van desde el himno nacional a la canción “Abre” (1999) de Fito Páez, pasando por el tango “Atenti Pebeta” (1929) de Ciriano Ortiz e interpretada por Edmundo Rivero, “Familia argentina” (1986) de Viudas e hijas del rock and roll, y el fragmento inicial de “Mejor no hablar” (1985) de Sumo. Quienes aceptan entrar deben quitarse la parte superior de su ropa e introducirse con el torso descubierto. Allí se encontrarán con una serie de producciones gráficas, cuadernos, postales, imágenes, montajes, collages, que responden a distintas producciones de relato. Uno de ellas por ejemplo es un cuaderno con la imagen de la Casa Rosada en la tapa, y que contiene una cronología en imágenes que recorre el bicentenario de la Nación: desde la Revolución de Mayo de 1810 hasta el primer matrimonio entre dos mujeres en el 2010. Todos los hitos seleccionados para integrar la cronología de Effy están vinculados para ella, directa o indirectamente con mujeres, sus roles sociales, políticos y sus ejercicios públicos del poder:

Cronología en imágenes:
1810 - Revolución de Mayo
1813 - Presentación oficial del Himno Nacional
1816 - Independencia

1876 - Mujeres de soldados
 1912 - Sufragio Universal (Sólo hombres)
 1933 - Clase de cocina de 5º Grado.
 1951 - Día del Renunciamiento (Evita abrazada a Perón)
 1951 - Primeras elecciones con participación de la mujer
 1964 - Tira de Mafalda con chiste machista de por qué una mujer no puede llegar a ser Presidente.
 1974 - Isabelita Perón en el poder.
 1976 - Videla.
 1982 - Famosa fotografía de Madre de Plaza de Mayo abrazada por un policía.
 1987 - Alfonsín el día que dijo: "La casa está en orden."
 2001 - Cacerolazo.
 2007 - Cristina asume el Poder.
 2010 - Primer matrimonio legal entre dos mujeres²⁵⁴

A esta cronología añade:

Luego aparece una hoja que dice "Actualidad" y le sigue un artículo que salió publicado en el Diario Clarín a principios del 2011: "15 mujeres muertas por quemaduras en un año". (Si se lee en realidad no fueron muertas por quemaduras sino por su maridos/amantes de sexo masculino.). Por último aparece una hoja que dice "Mañana" y al pasar de ella el participante se encuentra con un espejo.²⁵⁵

Todo este trabajo se produce en resonancia con una serie de obras que para la artista resultan importantes hitos en los lenguajes visuales latinoamericanos²⁵⁶. Así aparecen citadas obras como el *Obelisco multidireccional* (2009) de Marta Minujín, el *Concepto Espacial, En espera* (1959) de Lucio Fontana, *La fuente de las Nereidas* (1903) de Lola Mora, o *La Familia Obrera* (1968) de Oscar Bony. En los cuadernos-collages la artista va hilvanando estas imágenes junto con otras producidas por la industria cultural y los consumos de masas como pueden ser fotos de hombres y mujeres en las revistas de *fitness*, o en aquellas denominadas exclusivamente "para mujeres", o en las publicidades; una de las fotos está extraída de una publicidad en la vía pública y muestra a una mujer a la cual le han agregado con marcador sobre su brazo la palabra "puta". La obra se compone entonces no solo con los montajes de la propia artista sino con los propios montajes a los que las imágenes se ven sometidas en el campo social. También introduce aquí dibujos propios, fotos retocadas e intervenidas de ella misma.

²⁵⁴ Extraído de su blog <http://ohmadrepatria.blogspot.com.ar/>

²⁵⁵ <http://ohmadrepatria.blogspot.com.ar/2011/05/la-cruz-o-cadenas-de-andromeda.html>

²⁵⁶ Puede leerse el trabajo completo de fundamentación de su obra en el mismo blog: <http://ohmadrepatria.blogspot.com.ar/p/trabajo-practico.html>

Con estas superposiciones parece tejer la materia visual con que están hechos los mitos, los hitos y los relatos que constituyen la nación, la madre patria y los lugares que dichos mitos le asignan a cada quien según su sexo y su género. Allí Effy se atreve a armar su propia cronología bicentenaria, acontecimientos sociales y políticos que marcan y moldean las representaciones sobre los espacios y los territorios, la patria como una casa, la casa está en orden, la cacerola como signo del desorden, las violencias superpuestas en los distintos órdenes de lo social. La experiencia finaliza con la expresión que le da nombre, “Awomén”, parodia del *amén* religioso que significa “así sea”:

Le agradezco el haber participado y le regalo una estampita. La estampita contiene la misma imagen que el poster pegado en el pizarrón. Detrás tiene escrita una Oración similar al "Padre Nuestro": Oh, Madre Patria, Oh Madre Tierra: / Baja al Padre que está en nuestro Cielo, / que sienta Él la opresión de los sexos. / ¿Cuál es nuestra voluntad / más allá de lo impuesto? / No acates hoy las leyes de cada día / sin reflexionar sobre quién las escribe, / así como también sobre quiénes somos. / Permítanos decidir sobre nuestros cuerpos / y líbranos del supuesto sentido único de nuestra existencia. / Awomén.²⁵⁷

Otras resonancias que se encuentran en la obra remiten al trabajo de Tracy Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (1995), en donde la artista inglesa exponía en el interior de una carpa una serie de bordados con los nombres de todas aquellas personas con las que había dormido alguna vez desde que nació, aunque no necesariamente en un sentido sexual. Para Effy, la referencia a esta obra se vinculaba a la puesta en juego de los espacios que se constituyen entre lo público y lo privado, tan cara a estas prácticas artísticas que exponen las experiencias, pensamientos e ideas de sus realizadorxs. También materializó aquí una cita a la intervención del colectivo de artistas feministas denominado Mujeres Públicas, quienes habían realizado tiempo antes una serie de estampitas de la Virgen María donde la oración del reverso estaba modificada para reivindicar los derechos de la mujer y exigir la ley de aborto.

El último trabajo que me permite analizar la reutilización de los símbolos patrios se titula *Pertenencia* (2012) y se encuentra también colgado en el canal de Youtube que fuera de la artista²⁵⁸. Otra vez allí trabajará con el autorretrato y en ese proceso volverá a introducir el himno nacional argentino en una versión instrumental de dos minutos y treinta segundos. La imagen del video se encuentra fragmentada de la siguiente manera: en el centro del cuadro transcurre una escena en donde las manos de Effy manipulan una

²⁵⁷ <http://ohmadrepatria.blogspot.com.ar/2011/05/oh-madre-patria-oh-madre-tierra-baja-al.html>

²⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=NASjzrIH8>

imagen (fotográfica o dibujada) con su rostro. Dado que el video está proyectado en reversa, lo que se observa es la cara de Effy “siendo hecha” por sus manos, como si sus dedos fueran lentamente *haciendo* sus rasgos (lo que la filmación original proyectada hacia adelante debe mostrar son los dedos de Effy deshaciendo la imagen de su cara como si los tuviera mojados con algún solvente que permite remover la pintura o las tintas de impresión). Así, lentamente mientras transcurre el himno vemos surgir, de una mancha o masa informe, el rostro maquillado de Effy. Por otro lado se proyecta un fragmento de video más a cada lado del cuadro central, es entonces una imagen partida que se ubica a derecha e izquierda. Cada uno de estos cuadros muestra respectivamente las manos izquierda y derecha de Effy. Allí, en cámara lenta, se observa cómo Effy imprime sus huellas digitales, presumiblemente con la pintura o tinta que le ha restado luego de hacer/deshacer el rostro que se muestra en el centro: lentamente imprime las huellas de sus diez dedos en un papel en blanco. Hacia el final del video las cuatro manos se retiran (aquellas que intervienen la imagen y aquellas que están dejando sus huellas), y se observa el rostro de Effy con sus huellas digitales a los costados²⁵⁹.

Otra vez aquí, la identidad nacional y los símbolos patrios no pueden pensarse y observarse por fuera de los dispositivos de regulación, disciplinarización e identificación que coaccionan a lxs sujetxs. En términos en que lo formulara Louis Althusser (1996), los aparatos ideológicos del Estado interpelan a los individuos como sujetos, diciéndoles “¡Ey, tú!”, y la subjetividad se produce en el *entre* de dicha performatividad, cuando efectivamente el individuo interpelado se da vuelta y de esta manera responde a dicha interpelación. El estado utiliza la foto carnet y las huellas digitales como modo de fijar dicha interpelación y esta identificación exige además coherencia entre la imagen y el o la portadora del documento.

Para los colectivos travestis y trans este ha sido, hasta la ley de identidad de género al menos, y en ciertos lugares y situaciones incluso después también, uno de los acontecimientos civiles y políticos más traumáticos dado que la interpelación policial deviene inmediatamente violencia frente a la falta de coherencia exigida. En un sentido antropológico, Eduardo Viveiros de Castro (2013) analiza esta experiencia de encuentro con la policía, comparándola y equiparándola con la experiencia amazónica del encuentro en la selva con un ser sobrenatural, con una sobrenaturaleza que se teje como red en torno de nosotrxs y nuestros lazos cercanos y de parentesco. El encuentro con lo

²⁵⁹ Puede verse en el CD adjuntado como Anexo V.

sobrenatural, como un jaguar, en tanto el jaguar no es meramente un animal sino fundamentalmente un espíritu, implica siempre el riesgo de perder el alma, la forma humana, devenir jaguar o muerto, haber sido extraído de sus lazos. En su análisis Viveiros de Castro equipara esta experiencia a los propios poderes mágicos que constituyen el Estado, en tanto es capaz de extraer, ya que conserva el monopolio legítimo de la violencia, a unx ciudadanx de sus lazos:

Oyendo estas historias de indios, tan comunes en la experiencia del etnógrafo, quedé con la impresión nítida de que se trataba de algo del mismo orden que el aprieto que uno pasa cuando lo para la policía, como se dice, y te pide tus documentos. Sobre todo para quien no tiene parientes “influyentes”, o simplemente parientes, como alguien pobre... ésta es una experiencia completamente aterradora, porque sabe que puede pasar cualquier cosa. El sujeto puede terminar siendo torturado y muerto en una comisaría de la periferia de la ciudad, y nunca más lo encontrarán. “¿Quién sos?” pregunta la policía. “Muéstreme sus documentos”. Todo el mundo tiene miedo, incluso los inocentes; frente al estado todos tenemos cuentas pendientes” (2013: 164-65).

En el desarrollo de esta idea, el antropólogo narra otra experiencia amerindia de la selva amazónica, en donde una comunidad nambiquara se fabrica unos collares especiales para poder salir a la selva, y si se encuentran con espíritus y no portan sus collares, éstos últimos se los llevan. Los collares funcionarían como “documentos” que les permite a estxs “ciudadanxs” seguir por su camino sin ser interrumpidos más que un momento, ya que si no, son llevados. Un poco lo que les pasa a muchxs en el encuentro con la policía si su documento no “funciona” o no “coincide”.

Effy Beth se fabrica aquí su conjuro para no perderse, se reinventa los signos de reconocimiento e identificación que le permitan acceder al estatuto de ciudadanía, y a la vez muestra la falla y la trampa de dicha operación: la ficción, el “como si” de la imagen que somos frente al dispositivo de identificación, que niega el proceso en el que nos hacemos, los momentos en donde no coincidimos con nosotros mismos, y que oculta todo aquello que deshacemos para constituirnos dentro de la matriz de inteligibilidad y reconocimiento. Estos son los procesos paradójicos de constitución de *pertenencia*, tal como se titula la video-performance²⁶⁰.

²⁶⁰ Como analizara antes, varias de sus obras tematizan los procesos de reconocimiento. En sus fotografías llamadas *Judía errante* (2011) expone el atuendo confeccionado para la performance analizada en el capítulo anterior, respecto a la clasificación de ciertos rasgos que en los campos de concentración se convertían en identidades y de esta manera eran reconocidos y estigmatizados (en su performance *La identidad como estigma* 2011).

También Longoni y Bruzzone (2008) abordan las prácticas artísticas políticas que han utilizado la foto-carnet como puesta en forma del cuerpo y fundamentalmente el rostro de lxs desaparecidxs en la última dictadura, un modo de torsión y expropiación de esa imagen de control al control. Respecto a la misma experiencia chilena, Nelly Richard refiere a algunos artistas como Eugenio Dittborn, que investigaron la situación del rostro humano fotografiado por lo que ella llama la *máquina de reproducción visual*:

La foto de identidad hablaba sustitutivamente de las sustituciones-destituciones de identidad: de los chantajes y de las manipulaciones de roles que ejerce el orden social sobre quienes son obligados a identificarse con sus matrices de identificación. La conversión del sujeto individual en “lugar común” de la masificación técnica debido al estereotipo de la pose, la desindividuación del sujeto individual seriado por la genericidad del retrato colectivo que archiva el Gabinete de Identificación, evidenciaban el fundamento regulador y clasificador del sistema que ejerce su poder institucional apoderándose técnicamente de la “identidad identificada por la máquina de estereotipar”. Hablar de fotos de identidad era hablar de los moldes y calces identificatorios que garantizan la reproductibilidad del orden, normando la pose. Era delatar la convención social que rige la identidad basada en un retrato-tipo como modelo de integración disciplinaria (...). Cuando los familiares de los detenidos-desaparecidos chilenos salieron a la calle exhibiendo el retrato fotográfico de los ausentes, le reclamaban a la Ley desde el conocimiento de causa que esa foto ampliada –una foto carné– testimoniaba de la primera estigmatización de la identidad cometida por el aparato fotográfico: el sacrificio de lo individual vaciado al molde de lo público. (2000: 20-21).

Aunque extensa, la cita da cuenta cabal de las tensiones que se juegan entre la identificación por un lado y el extrañamiento de los dispositivos de identificación por otro, llevado a cabo por algunas prácticas artísticas políticas.

A su vez, como los collares nambiquaras frente a las fuerzas sobrenaturales que nos deshacen, las prácticas estéticas conservan su fuerza de conjuro, una potencia de *perseverancia en el ser* que Baruch de Spinoza (1983) llamaba *connatus*²⁶¹. Veremos a continuación cómo pueden abordarse conceptualmente estas prácticas como conjuros, delimitación y trazado de territorios existenciales.

²⁶¹ Como Gilles Deleuze analiza (2008a) la noción de *connatus* en Spinoza refiere a la fuerza de perseverar en el ser *transformándose*, y no conservándose siempre igual. Este es, otra vez, un concepto paradójico que asume y entiende lo que se conserva como siendo aquello que se transforma, mientras que aquello que no cambia no persevera en el Ser en tanto la categoría ontológica de Sustancia (o Ser) para Spinoza es la del movimiento, el cambio, la transformación y la diferencia. Esta noción es sólo relativamente original para el pensamiento occidental moderno dado que se encuentra presente en el sustrato ontológico de culturas y saberes medio-orientales y extremo-orientales de las que Spinoza tiene conocimiento e influencia. Estos desarrollos biográfico-intelectuales pueden consultarse en el prólogo de Vidal Peña a la edición española de la *Ética* (1983) de Spinoza.

Prácticas estéticas y territorios existenciales

La noción de territorio y una serie de acciones o acontecimientos derivados, como la territorialización, las desterritorializaciones y reterritorializaciones, son expresiones ampliamente utilizadas en el pensamiento de Deleuze y Guattari, tanto en conjunto como por separado. Aunque no exclusivamente, estos conceptos deben leerse en el marco más amplio de una teoría estética desarrollada por los autores que se traza desde al menos *Mil Mesetas* (2002) hasta su último libro en conjunto *¿Qué es la filosofía?* (2005).

La perspectiva estética desplegada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* toma forma explícita en su meseta sobre los *ritornelos* (2002: 317), en donde definen la constitución de un territorio a partir de un análisis etológico²⁶², como aquella actividad que todas las especies realizan, a través de marcas expresivas. Constituir un territorio es marcar una distancia “el territorio es en primer lugar la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marcar sus distancias. Lo mío es sobre todo mi distancia, sólo poseo distancias” (2002: 325), afirman.

¿Cómo se realiza este proceso de marcado?: “en el devenir expresivo del ritmo o de la melodía, es decir, en la emergencia de las cualidades específicas (color, olor, sonido, silueta...)” (2002: 322). Estas son las materias de expresión a partir de las cuales se delimita precariamente un adentro y un afuera, y se trazan formas inestables de contención de las fuerzas del afuera, que pueden llamarse, de aquí en más, caos. El territorio se sabe en su movimiento continuo, no se piensa “frente” al caos o como negación de él, sino en una relación compleja de suspensión y conjuración que debe cada vez volver a realizarse²⁶³: “El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios. Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacio-tiempos heterogéneos” (2002: 320). De esta manera los autores pretenden deslindar el “arte”, de lo “humano” y resituarlo en la práctica de producción de hábitat *en lo vivo*.

²⁶² La etología es una rama de la zoología que aborda el conocimiento de los comportamientos animales en relaciones intra-específicas, inter-específicas y con su medio ambiente o territorio. La palabra ‘etología’ comparte con la palabra ‘ética’ su origen etimológico, que refieren en griego al ‘*ethos*’, la morada, los modos de habitar una morada, de desenvolver la vida y comportarse al interior de un juego de relaciones (con los otros, con lo vivo y con el espacio).

²⁶³ Como Judith Butler nos recuerda (citada en este trabajo en el capítulo Tres) acerca de las normas que performan los cuerpos y las identidades: fracasan cada vez y deben repetirse. Que se repitan es signo de que nunca triunfan de una vez y para siempre, son procesos continuos y cambiantes de performatividad (2008: 18).

En su relación con el caos, las artes tienen por función captar fuerzas a través de sus materias de expresión. En sus reflexiones sobre la pintura de Francis Bacon, Deleuze no dudará en afirmar:

La cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su eventual jerarquía, pierde toda importancia. Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee “no hacer lo visible, sino hacer visible” no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son (Deleuze 2009b: 63-64).

En estas conceptualizaciones sobre la funciones de captación de fuerzas y constitución de territorios por parte del arte, lo expresivo es previo, anterior, con relación a lo posesivo: “las cualidades expresivas, o las materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que esas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene o las produce” (Deleuze y Guattari 2002: 322-323). Por esto los autores afirmarán que el territorio no es un medio, sino un *acto*, una acción (2002: 321) que territorializa las marcas, los signos estéticos: en fin, performance. Estos encadenamientos de acciones (expresión de marcas, cualificación de materias, actos de territorialización) están presentes en la gran mayoría de las especies animales, desde las aves y los peces a mamíferos superiores, entre los que se encuentra el humano. “¿Se puede llamar Arte a este devenir, a esta emergencia? El territorio sería el efecto del arte” (2002: 322).

Deleuze y Guattari asimilan las marcas expresivas, un color, un diseño, un canto, un ritmo, una disposición de formas, a un estilo que denominan *firma*: “pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada. La firma no indica una persona, es la formación azarosa de un dominio” (2002:323). Así la noción de autor sobre la que Foucault reflexionara (2010) aparece reactualizada en estos pensamientos. Un autor es ante todo un instaurador de discursividad, una función que opera delimitando un territorio, y el nombre propio no designaría tanto a una persona empírica como a un dominio de discursos y de prácticas que dicha obra firmada instaure, abra, permite explorar. En el capítulo anterior había referido a esto también como una *cifra*.

Así, las performances analizadas aquí se encuentran en el límite de nuestra época contemporánea, en algo que Reinaldo Laddaga define como una serie de *estéticas de la emergencia* (2006), prácticas artísticas emergentes que en detrimento de la producción de objetos y de obras, valoran más la interacción, la interrelación y la constitución de nuevas ecologías culturales, de comunidades de sentido locales y virtuales a un tiempo, ya que los artistas no comparten sus materiales sólo con quienes presencian las performances o con quienes les conocen, sino de manera virtual a través de internet, el uso de blogs y canales de video para estos fines. Para Laddaga, se produce en la contemporaneidad una renovación de “la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo históricamente determinado” (2006: 8). Se encuentra en estas prácticas artísticas algo así como una obstinación en participar de la generación de pequeñas ecologías culturales “donde la instancia de la observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre productores y receptores, es reducida” (Laddaga, 2006: 42).

Estos problemas se expresan por ejemplo en un trabajo de instalación-performance-interactiva de Effy Beth llamado *Soy tu creación*²⁶⁴, elegido para ser presentado en la tercera edición de la Semana del Arte Contemporáneo de Mar del Plata (2011), y que tuvo luego varias reediciones en distintas partes del país. En esta performance, Effy ocupó una de las salas de la muestra con un colchón con sábanas, preparado como una cama, y se acostó allí en ropa interior. En el mismo lugar se encontraban papeles, lápices y biromes. En posición relajada simulaba máxima intimidad y se disponía a entablar conversación con quien sea que se le acerque, solicitando que se la retrate de manera simple y para poder verse a través de todos esos otros ojos.

Aproximadamente 300 personas participaron de manera activa dibujando un retrato de mi persona donde me manifesté no sólo como un producto forjado por mí misma y mis experiencias, sino por la aprobación y desaprobación de los desconocidos que entran en contacto conmigo, haciendo un juego de dualidad donde el verdadero artista es el público, y yo sólo una obra expuesta y dispuesta a ser interpretada por la subjetividad de una mirada colectiva²⁶⁵.

A partir de aquí Effy reúne esas producciones en un libro de artista llamado *Mira Colectiva*. Este proyecto llegó a estar compuesto por más de 800 dibujos que aparecen

²⁶⁴ <http://miracolectiva.blogspot.com.ar/>

²⁶⁵ <http://miracolectiva.blogspot.com.ar/p/sobre-la-performance.html>

publicados en el blog. Effy afirmaba que los dibujos no la reflejan a ella, sino que expresan la heterogeneidad de modos de ver que habitan lo social:

Yo les exigía que dejaran de ser público y se constituyeran en artistas. Muchos me contestaban “no, pero yo dibujando soy muy malo” a lo que yo respondía, “¡no importa! Yo en la cama no soy muy exigente!” y eso era una manera de introducir humor para que entraran en la performance. (...) Esos dibujos no hablan necesariamente de mí, sino de cada uno de ellos, en el dibujo uno pone un montón de sí. Yo mantenía una pose y un rostro serio, pero en los dibujos aparecía siempre diferente, muy tetona (y yo no lo soy), o muy sonriente y yo estaba seria; me cortaban la cabeza, o me hacían con florcitas, me hacían con barba... entonces cada dibujo hablaba de distintas representaciones sociales, por ejemplo de la transexualidad, de lo desconocido... Yo estaba brindando un espacio de elaboración personal para cualquier persona, sea cual sea su acercamiento con la temática trans... ahí tenían un papel para expresar eso, entonces se genera un registro muy lindo, y sociológico sobre cuál es esa construcción de feminidad, de cuerpo, de identidad, de sexualidad... alguien me dibujaba como sirena...²⁶⁶.

En todas estas prácticas hay una elaboración, reelaboración y un extrañamiento de los sentidos, una pregunta por el sentido común, y por lo *común* de la producción de sentidos, una noción de comunidad situacional que se actualiza de manera efímera y espontánea, pero que trastoca los sentidos comunes, exponiéndolos en su heterogeneidad.

De esa manera estas prácticas se inscriben en redes en donde performance y política aparecen puestas en perspectivas mayores en los contextos latinoamericanos. Específicamente Dieguez Caballero, haciendo referencia a la tensión entre re-presentación y presentación afirma: “La condición de performer, tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos” (2007: 45). La investigadora observa en una serie de proyectos performáticos latinoamericanos que ella analiza como *escenarios liminales*, la idea desarrollada por Nicolás Bourriaud en su estética relacional (2006) de una “obra de arte como intersticio social, que amplifica en la comprensión del arte como práctica social alternativa y como proyecto político, y que favorece un intercambio diferente al de las ‘zonas de comunicación’ que nos son impuestas” (2006: 16).

²⁶⁶ Registro personal de la presentación de Effy Beth en el marco del *Seminario de Salud Comunitaria con perspectiva de Género y Diversidad* realizado en la Universidad Nacional de Lanús, 15 de mayo de 2013.

Éstas se constituyen en estrategias de hacerse un territorio a la medida de las prácticas. La ciudad entonces adquiere otro modo de ser experimentada, dado que el territorio es, como sabemos, mucho más que la geografía. Las propias prácticas no dejan de configurar una “ciudad expandida” en cruces materiales e imaginarios con zonas remotas del país y con sus fronteras, deslimitada, desterritorializada. En su propia singularidad infinita, su superposición de capas, su puerto y sus puentes, su entrada y salida, sus bordes, su propia extranjería, su norte y su sur, Buenos Aires se abre y se escapa en todas direcciones, *hacia* la Argentina (el... ¿interior?), *hacia* distintas “tierras prometidas” (el barrio, la Pacha, Israel...).

Si bien las prácticas artísticas son locales, se encuentran en continuo diálogo y en tensión con las migraciones internas, los lazos de la Gran Ciudad con las demás provincias, pero también con las fronteras migrantes, con los discursos de “lo nacional”, con la extranjería, por ejemplo en el caso de Effy. Entonces, las calles y el barrio (para Naty Menstrual), la provincia y la Pacha (para Susy), la extranjería (para Effy), aparecen como lugares míticos, escenarios de transformaciones, topografías y heterotopías²⁶⁷ desgarrando la Ciudad de Buenos Aires, y al mismo tiempo conviviendo en ella. En la misma situación en que estas prácticas buscan expresar menos una auto-biografía que un ensayo de mutaciones (como señalara en el capítulo Cuatro), nos encontramos con la búsqueda de una “argentinidad” que, en vez de aunar los rasgos de una identidad nacional, pretende extrañar la pertenencia, la localidad y la localización.

Los relatos y prácticas artísticas, en tanto máquinas de desterritorialización de los puntos fijos en el mapa de la identidad nacional y racial, exploran la posibilidad de hacer, en el desborde de los signos patrios, de las calles y de los barrios, un territorio a la intemperie.

Recapitulación

Hemos atravesado en este capítulo una serie de distorsiones que apuntaron a extrañar las formaciones territoriales del Estado-Nación, los discursos y las figuraciones patrias en pos de producir nuevos territorios existenciales. Resulta pertinente trazar una genealogía, aunque reducida, de los modos de apropiación que el Estado-Nación argentino realiza sobre los cuerpos a través de los dispositivos culturales, y no sólo a través de sus instituciones disciplinarias. Así es posible observar cómo el nacimiento de la patria se da

²⁶⁷ Como la enciclopedia china de Borges que Foucault (2005) describe en *Las palabras y las cosas*.

de la mano de una apropiación de la voz del gaucho por parte de la cultura letrada, este gesto inaugural traza un arco en la historia del estado-nación en su relación con los cuerpos inproductivos o rebeldes: la necesidad de su domesticación y su consumo. En el otro extremo histórico de este arco encontramos a los movimientos trans emergiendo como sujetxs políticxs que disputan la posibilidad de enunciarse más allá de las apropiaciones de su voz por parte de los discursos mercantiles y académicos.

Allí, algunas de las figuraciones que desterritorializan la nación se encuentran en la pacha mama trans de Susy Shock y sus experimentaciones trans dentro de los géneros folclóricos. La literatura de Naty Menstrual opera un “revisionismo histórico vampiro”, que pretende ver en cada procer del bicentenario una marica o una travesti ocultada y con esta operación produce una historia nacional a la medida de los colectivos de desobediencia sexual y genérica. Las disímiles apropiaciones de la figura de Eva Perón se tensan, otra vez, entre identidades y representaciones por un lado, y desidentidades, desenfrenos y usurpaciones por el otro. A su vez, una serie de performances de Effy Beth buscan activar los mitos ctónicos que subyacen en los discursos de la patria y producir también ella un revisionismo del bicentenario.

Estas intervenciones sobre el territorio exponen los modos en que las artes devienen en esa estrategia por excelencia de producción de *morada*, constitución de un lugar a habitar, pero también y por sobre todo, modos de producción de cartografías para emprender viajes: salidas de lo conocido, desterritorializaciones, posibilidades no tanto de uir, sino de hacer uir lo que detiene el movimiento.

CONCLUSIONES

A partir del análisis de las producciones abordadas en los capítulos precedentes, he arribado a una serie de perspectivas que se han ampliado en relación a las hipótesis originalmente planteadas y a las tesis preliminares formuladas en etapas intermedias de la investigación.

A lo largo del análisis del corpus he podido observar qué ha significado y significa para estas artistas introducirse en el mundo de las artes, ser parte de distintos circuitos de exhibición, pensarse en tanto artistas y transformar la práctica artística en un medio y un modo de vida. En un amplio sentido entonces, las artes devienen para ellas, y en los contextos analizados, exploraciones de formas de vida común, experimentaciones acerca de los modos colectivos y singulares de existencia.

Como hemos visto, fundamentalmente en las obras abordadas en torno al cuerpo, al nombre y al territorio, las prácticas artísticas interpelan las normas y códigos de la performatividad del género, el sexo, el cuerpo y los deseos. Dan cuenta de la posibilidad de provocar desvíos y de comprender dichos códigos de nuevas maneras. El cuerpo deseante es explorado como una trama compleja en la cual las subjetividades intervienen, haciendo con lo que han hecho de ellas, algo nuevo, una nueva cifra, una nueva posibilidad.

Para la realización de este trabajo ha sido necesario producir un dispositivo de lectura múltiple y mestizado, dado que el campo teórico de los feminismos y las teorías queer/cuir aparece dis-torsionado, descentrado y extrañado en las apropiaciones de las artistas, y a partir de sus propias formulaciones. Por esta razón las “teorías” aquí citadas no se presentan explicando las “prácticas” que ellas realizan, sino en resonancias, ya que sus propias artes devienen en modos de pensar, en prácticas de pensamiento encarnado, en donde dicha división (teoría/práctica, pero también cuerpo/mente) se vuelve inoperante.

He observado en este trabajo que las transiciones corporales, nominales y territoriales, transforman a los cuerpos, a través del arte, en un *territorio de pensamiento*. ¿Qué pretendo sostener con esto? Desde los movimientos sociales y culturales de mediados de siglo XX el cuerpo se ha vuelto tema y materia del arte contemporáneo y esto irrumpe con una potencia inusitada. En su surgimiento en los años '60 encontramos en la

performance un modo de reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte (Taylor 2012: 61) tanto como un modo de producción artística por fuera o por los bordes de los circuitos institucionalizados. A su vez, ¿no es un riesgo acaso, que unos nuevos nichos de arte llamados a veces de mujeres, trans, o artes queers (por ejemplo cine o teatro queer) queden atrapados y reducidos a su supuesta dimensión corporal, todo el tiempo como exposición y transposición de lo monstruoso, de lo otro, de lo extraño, frente a un campo institucional del Arte que mantiene el privilegio de ser arte a secas, de detentar *El* discurso del arte?

No se trata otra vez de renegar del cuerpo sino de resituarlo como territorio de pensamiento, un pensamiento y una producción de discursos y prácticas estéticas que no prescindan del cuerpo pero que no dejen a la vez de reivindicar su capacidad de producción de *visiones*, de realidades, de discursividades. En este sentido el cuerpo no se presenta en oposición a nada (mente, espíritu, alma) sino como vector de fuerzas, campo de intensidades, recorrido por informaciones, flujos, deseos, creencias, figuraciones, imágenes, ideas... que con-figuran, y con-forman situaciones corporales, exploraciones, experimentaciones. Entendido desde esta perspectiva, el *pensamiento es práctica*, y no contemplación ni mero trabajo mental-intelectual. El pensamiento cuenta con la potencia de constituirse en una práctica política de producción de regímenes de sensibilidad, apertura de posibles.

Las prácticas performáticas abordadas nos invitan a repensar no sólo los modos en que nuestros cuerpos fueron y son hechos por las coacciones culturales, los mandatos y las normas sociales, sino a un tiempo las maneras en que es posible, en este caso a través del arte, hacerse un cuerpo sin órganos, un campo subjetivo-colectivo de experimentación de sí mismxs, en donde se encuentra implicada una pregunta ética y política por los modos contemporáneos de habitar nuestras instituciones, nuestros dispositivos y sobre todo nuestras relaciones.

También estas prácticas se constituyen en ex-céntricas: disputan desde sus bordes la constitución y el sostenimiento de una lógica centro-periferia para pensar el presente de nuestras modernidades coloniales, la lógica de producción artística, y el ordenamiento de los géneros y las disciplinas estéticas. Desobedecen el reparto de lo sensible que asigna la producción de las perspectivas teóricas y grandes corrientes artísticas a los centros y capitales del llamado Primer Mundo mientras las “periferias” y los bordes, “faltos” de capacidad para conceptualizar y producir reflexión teórica y estética, serían insertados en

el Mercado Mundial del Arte como productores de materia prima: exotismo, cuerpo, “naturaleza” en estado puro, la versión que este mercado fabrica del “buen salvaje”.

Si tradicionalmente las prácticas artísticas trans han encontrado un lugar legitimado y tranquilizador en el music hall, el varieté, el humor y la parodia, aquí estas artistas disputan las definiciones de arte conceptual y folclore tradicional, reutilizan el camp, resignifican lo trash, salen del terreno reconocido para las personas trans y exploran nuevos territorios expresivos. Si bien la performance nace como una estética desobediente y disruptiva, no así los géneros musicales que son transgenerizados y resexualizados en las escrituras y cantos de Susy Shock. También Naty Menstrual bordea el porno para producir por entre-medio nuevas conexiones, nuevos devenires amorosos, deseantes, monstruosos, inhumanos para la literatura porteña. Estas obras no se reúnen en un campo específico de arte salvo por mi intención de leerlas a todas y cada una de ellas como performances en tanto producen al decir y al hacer, crean los cuerpos, los nombres y los territorios (que no existían antes de dichas obras), al experimentarse.

A partir de estas reflexiones he arribado a una noción de performance como un acontecimiento que se produce cuando el cuerpo es prestado a lo otro que somos, que estamos siendo, o a una serie de potencias de lo monstruoso, o *de desclasificación* (Link 2009) que arrastran la subjetividad en nuevas direcciones. Allí, en ese préstamo, se produce una dislocación. En este sentido devienen artes propiamente contemporáneas, como nos propone pensar Giorgio Agamben: “pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo” (2008: 1).

Por fuera de cualquier comprensión determinista simple, pero también por fuera de cualquier constructivismo voluntarista, se expresa en estas prácticas artísticas el deseo y el esfuerzo de hacerse un cuerpo, un nombre, un territorio, y al hacerlo, estas artistas exponen los procesos de subjetivación que todxs y cada unx de nosotrxs atravesamos para gestar un lugar en el mundo, un territorio existencial, una forma de vida. El análisis de estas performances me llevó a verlas en su negativo: no como experiencias particulares y únicas por las que los cuerpos trans se constituirían, sino como *experiencias cualesquiera*, que exponen el trabajo de apropiación subjetiva que todos nuestros cuerpos realizan para habitar el mundo.

En este sentido podríamos tal vez afirmar que todxs somos trans. Sin embargo el costo, para algunxs, es considerablemente más alto. Es fundamental para mí reflexionar acerca de estos costos y esas desigualdades: aunque pueda afirmar que todxs somos trans, mi entrada y permanencia en la academia como un hombre cis gay, o sea, biopolíticamente asignado como tal y que vive una coincidencia entre sexo y género en un contexto de creciente homonormatividad, goza de una serie de privilegios en este recorrido y esta permanencia en relación a una gran mayoría de personas trans (personas que cruzan y desafían la asignación biopolítica). Uno de los desafíos más grandes de estas prácticas artísticas tal vez se encuentre en el cuestionamiento de los privilegios naturalizados para las personas cisgénero, sean estas heterosexuales, gays o lesbianas.

No se trata entonces solamente de sumar con este trabajo un nuevo conocimiento, área o tema de investigación a un campo ya establecido, sino de cuestionar las condiciones en que este campo ha sido constituido androcéntrica, racial y económicamente, en fin: colonialmente, y los papeles que jugamos cada unx de nosotrxs en dicho entramado.

En este sentido antes que delimitar una nueva área para el arte queer o el arte trans, me ha interesado habilitar un modo de lectura que desde las experiencias trans expresadas en diversas prácticas artísticas, nos permita abordar, pensar e investigar sobre la heteronormatividad como régimen de regulación de los procesos de subjetivación contemporáneos en los que devenimos sujetxs, y como régimen de constitución de las esferas que llamamos arte, política, género e incluso academia.

Originalmente en mi proyecto de investigación se encontraba formulada la hipótesis que aquí discuto, en donde consideraba que este grupo de obras y artistas podía verse y leerse como un campo de “arte trans”. El desarrollo de la investigación desvió estas lecturas dado que no es posible encontrar un criterio que las aúne para constituir dicho campo: la identidad trans de sus realizadorxs no resulta pertinente ya que las obras y artistas se distinguen en los modos de abordar la identidad, e incluso he dejado de lado en este corpus muchas prácticas artísticas de personas trans que no tematizan sus experiencias trans a través de sus prácticas artísticas. ¿Un criterio estético trans o queer/cuir? Hemos podido analizar, a partir de las reflexiones de Ezequiel Lozano (2010), de qué forma lo queer se constituye en un modo de mirar, de leer y de oír las prácticas abordadas, pero no podría constituirse en una serie de marcas de estilo o señales reconocibles sin reintroducir una fijeza, un nuevo parámetro o criterio, traicionando de

esta manera sus propias potencias de disrupción y cuestionamiento, su fuerza como desobediencia.

Estas artes han podido ser abordadas desde una estrategia transdisciplinaria: capaz de utilizar los saberes producidos al interior de disciplinas como la historia de las artes, la antropología y la filosofía, solo a condición de que estos saberes sean capaces de abrirse a una escucha y un diálogo tenso con aquellos saberes minorizados y silenciados que se producen en las artes, los movimientos sociales, las experiencias subjetivas y las prácticas colectivas indisciplinadas. Desde allí, las prácticas artísticas trans tienen la potencia de convertirse en espacios de pensamiento, reflexión, disputa y construcción de una multiplicidad vital en donde muchos otros cuerpos sean posibles y viables más allá del binarismo y sus privilegios.

En principio podría objetarse la pérdida de una especificidad disciplinaria al leer cada hecho artístico y a su vez cada obra podría ser reenviada a otras cadenas significantes específicas de la literatura, las artes visuales o la música, producir nuevas conexiones y enriquecer la inscripción de dichas prácticas en nuevas historias de las artes. Pero esta ausencia de especialización puede verse compensada con la producción y visualización de tramas complejas en donde las artes remiten a las vidas de quienes las realizan y viceversa. Estas tramas constituyen hoy la potencia irreductiblemente política de las artes contemporáneas y de la puesta en cuerpo de los acontecimientos artísticos.

Tal vez la mayor ventaja de una in-especificidad tal en la escritura de este trabajo sea la de intentar constituirse en una *máquina de ver* los complejos procesos de hacerse en los que las artes toman parte. Donna Haraway (1995) habla de los saberes científicos y de las escrituras académicas como máquinas de ver, como tecnologías de visión que pueden y deben asumirse parciales, contingentes, situadas, encarnadas. He asumido esto entonces como un recorte posible y productivo.

En cuanto a la dimensión política que estas obras expresan considero que la estrategia de lectura construida para abordarla ha quedado expuesta a lo largo del trabajo. Mientras algunas obras y prácticas se pretenden como un arte explícitamente activista y representacional (aquellas exploradas en la segunda parte del capítulo Dos) hemos visto cómo muchas otras, por fuera de esta pretensión, se constituyen en un cruce entre arte y política que opera una deconstrucción y un trabajo descolonial, poniendo en cuestión y en suspenso los sistemas de inclusión / exclusión, los reclamos identitarios y las demandas

institucionales, y por esta razón las considero como prácticas post-identitarias. ¿Cuáles podrían ser algunos de los rasgos de estas prácticas analizados en su singularidad?:

- ❖ No renuncian a la identidad pero escapan a cualquier mandato de identificación, más bien la someten a tensión con procesos de desidentificación.
- ❖ No renuncian simplemente al yo sino que declinan la propiedad del yo, dan cuenta de su composición compleja, de su multiplicidad fundamental.
- ❖ Desatan, independientemente de las “intenciones” de quienes las realizan, procesos de aquellarre, manada y flujos moleculares dado que entran en relación con los movimientos corpusculares matéricos con los que se hacen los cuerpos y los signos.
- ❖ No representan ni presentan sino que *expresan* las modulaciones de un campo de fuerzas en tensión.
- ❖ Extraen un cuerpo de dicho campo.
- ❖ Extraen un nombre de dicho campo.
- ❖ Configuran un territorio lábil y precario, a la intemperie con dicho campo.
- ❖ Conectan, transforman y se pierden: actúan con métodos de una guerrilla destinada a desaparecer. Carecen de coordinaciones centrales y más bien aparecen como fenómenos de resonancias.

En los distintos capítulos centrales he esbozado las pragmáticas que estas obras operan y que se traducen en tres preguntas. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos, o un cuerpo vibrátil? ¿Cómo hacerse un nombre propio? ¿Cómo hacerse un territorio existencial? Las tres preguntas remiten a las tácticas y las estrategias, específicamente a una pragmática de vida. No preguntan qué es un cuerpo, un nombre, un territorio, sino cómo se traza, cómo se delimita, cómo se recorta, cómo se combina o funciona.

Estas pragmáticas se constituyen fundamentalmente en micropolíticas (Guattari y Rolnik 2013), renuncian a la pretensión de totalización de la experiencia y el sentido, descreen de los llamados grandilocuentes a la transformación total, a la concientización, y apuestan a la modificación molecular de las condiciones de experimentación corporal situada. Son prácticas que se relacionan con un sentido muy particular de libertad: no refieren a la “libertad” en abstracto, sino a procesos de liberación que se comprenden como trabajos fundamentales y constantes.

En las prácticas artísticas analizadas los cuerpos han sido puestos a prueba, y no presupuestos. Las escrituras y performances parecen devenir en el lugar por excelencia de

estas experimentaciones dado que constituyen lo que Preciado (2008, 33) llama *contra-laboratorios virtuales de producción de realidad*. Cuando las artes escapan al registro de la descripción o de la representación de la realidad asistimos entonces a la invención de *artefactos*, literalmente, cuerpos, nombres, territorios como *máquinas de guerras*.

Existe una perspectiva que se ha mantenido presente a lo largo de toda la escritura de este trabajo y que ha quedado entretejida pero no resaltada y me interesa dejar señalada. Refiere al abordaje y a la lectura de estas experiencias como lo que puedo llamar *prácticas brujas*: experimentaciones y auto-experimentaciones que pueden incluirse en un linaje como intervenciones, modificaciones, y transformaciones de la realidad, la materia, la relación de una subjetividad con el mundo²⁶⁸. En una continuidad que no es directa ni histórica con dichas prácticas, pero que tampoco es metafórica, muchas de estas artistas parecen desplegar en el campo social esas imágenes y estar investidas o atravesadas por un *devenir brujo* que las coloca en tránsitos que exceden los sexo-genéricos²⁶⁹. Estas perspectivas se han abierto como resultado del abordaje de estas obras y estoy interesado en explorar dichas figuraciones en futuros trabajos respecto a la performance y las experiencias del cuerpo aquí desarrolladas.

De esta manera estas artes han intervenido también las pragmáticas de producción de conocimiento que afectan la escritura de este trabajo, han forzado una serie de preguntas en las que me he sentido implicado y han actualizado un cuestionamiento fundamental que consiste, parafraseando a Foucault (1999, 12) en indagar los medios a través de los cuales, en vez de legitimar lo ya sabido, podamos emprender la tarea de pensar profundamente distinto, pensar-nos de nuevo.

²⁶⁸ Más que como una tradición artística, esto debe ser pensado como una práctica estética, en donde las separaciones en esferas que la modernidad ha operado no llegan a explicar y dar cuenta de estas dimensiones que interconectan el cuerpo, la salud, los procesos vitales, la investigación con la materia y los materiales, la concepción vitalista de lo inorgánico, las prácticas rituales y las regulaciones colectivas de los saberes.

²⁶⁹ Los devenires brujos en/desde las artes pueden adquirir una potencia descolonial inusitada, dado que despliegan fuerzas de desclasificación, rompen las matrices de inteligibilidad, se apropian y resignifican prácticas culturales heterogéneas, y pueden reciclar, mestizar, hibridar e intervenir en las lógicas regulatorias de las estéticas, los conocimientos y las instituciones.

ANEXO I

Fotografías y obras de Elizabeth Mía Chorubczyk (Effy Beth)



Elizabeth Mía Chorubczyk por Nora Lezano



Nunca Serás Mujer (2011)

Effy Beth

Figuraciones sirenaicas de Effy Beth



Intervención de una escultura perteneciente al Museo de la Cárcova como una sirena. En el marco de la retrospectiva en homenaje a Effy Beth. Buenos Aires, 5 de Julio de 2014.





Partes de la Instalación "Pecera". Homenaje a Effy Beth, 5 de julio de 2014. Museo de la Cárcova.



Effy Beth en "Disney Side Story", una serie de cómics sobre personajes de Disney publicados exclusivamente en su página de Facebook.

Dislocaciones de Effy Beth



A la izquierda: Performance *Effy ofrece sexo oral* (2012).

Abajo: Foto-performance *Dos mujeres completas según Freud* (2011).

DOS MUJERES COMPLETAS SEGÚN FREUD

El más que respetable padre del psicoanálisis ha desarrollado varias teorías conocidas como el complejo de Edipo, Complejo de castración y Envidia del pene. A pesar de confesar un gran desconocimiento sobre la mente femenina ha afirmado una compleja teoría respecto a la mujer como un ser incompleto consecuencia de haber nacido sin pene. En consecuencia de la toma de consciencia del sujeto respecto su cuerpo y su genitalidad, la niña culpa a su madre de haberla mal fabricado y comienza a proyectar su deseo de sentirse completa, primero en el falo de su padre, y luego en el falo de otro hombre al penetrarla. Aún insatisfecha e incompleta, la mujer no cesa su búsqueda por poseer un pene hasta no quedar embarazada de un hijo varón, trasladando en éste su deseo de posesión, satisfacción y plenitud. La mujer, una vez que da a luz, proyecta en su hijo a su propio falo inexistente, sintiéndose al fin completa.

Claramente esta teoría apunta a que existen sólo dos tipos de mujeres completas. La primera es aquella que al nacer incompleta logra completarse quedando embarazada de un bebé cuya genitalidad es masculina, y la segunda clase de mujer completa es aquella que nace con pene. Es decir, yo, Elizabeth Mía Chorubczyk, y mi colega, Nadia Gómez Kiener, no tenemos nada que envidiar, y somos - según Freud - mujeres plenamente completas.





Arriba: "Lesbians in love bed".
Foto-performance
perteneciente al proyecto de
performance interactiva Soy Tu
Creación – Diciembre 2011.



A la izquierda: continuación de
la foto-performance. "Lesbians
in hate bath". Mayo 2012.



Effy Beth: "No existen 2 géneros. Sólo existe UNO. El de cada cual". Marcha del Orgullo LGTBI 2013.



Comic “Transita Lento” (2012) – Effy Beth. Impresión exhibida en la retrospectiva en homenaje a Effy Beth. 5 de julio de 2014. Museo de la Cárcova.

ANEXO II

Fotografías, poemas y obras de Susy Shock



Yo, pobre mortal,
equidistante de todo,
yo, D.N.I: 20.598061,
yo, primer hijo de la madre que después fui,
yo, vieja alumna
De esta escuela de los suplicios.

Amazona de mi deseo.
Yo, perra en celo de mi sueño rojo.

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.
Ni varón ni mujer.
Ni XXY ni H₂O.

Yo, monstruo de mi deseo,
Carne de cada una de mis pinceladas,
Lienzo azul de mi cuerpo,
Pintora de mi andar.
No quiero más títulos que cargar.
No quiero más cargos ni casilleros a donde
encajar
Ni el nombre justo que me reserve ninguna
ciencia.

Yo, mariposa ajena a la modernidad,
a la posmodernidad,
a la normalidad.

Oblicua,
visca,
silvestre,
artesanal.

Poeta de la barbarie
Con el humus de mi cantar,
Con el arco iris de mi cantar,
Con mi aleteo:

Reivindico mi derecho a ser un monstruo
¡Que otros sean lo normal!
El Vaticano normal.
El Credo en dios y la virgísima Normal.
Los pastores y los rebaños de lo Normal.
El Honorable Congreso de las leyes de lo
Normal.
el viejo Larousse de lo Normal.

Yo solo llevo la prendas de mis cerillas,
el rostro de mi mirar,

el tacto de lo escuchado y el gesto avispa del besar.
Y tendré una teta obscena de la luna más perra en
mi cintura
y el pene erecto de las guarritas alondras.
Y 7 lunares,
77 lunares,
qué digo, 777 lunares de mi endiablada señal de
crear

mi bella monstruosidad,
mi ejercicio de inventora,
de ramera de las torcazas.
Mi ser yo, entre tanto parecido,
entre tanto domesticado,
entre tanto metido de los pelos en algo.
Otro nuevo título que cargar:
¿Baño de Damas? ¿o de Caballeros?
o nuevos rincones para inventar.

Yo, trans...pirada,
Mojada, nauseabunda, germen de la aurora
encantada,
la que no pide más permiso
y está rabiosa de luces mayas,
luces épicas,
luces parias,
Menstruales, Marlenes, Sacayanes, bizarras.
Sin Biblias,
sin tablas,
sin geografías,
sin nada.
Sólo mi derecho vital a ser un monstruo
o como me llame
o como me salga,
como me pueda el deseo y las fuckin ganas.

Mi derecho a explorarme,
a reinventarme.
hacer de mi mutar mi noble ejercicio.
Vernearme, otoñar, invernar:
las hormonas,
las ideas,
las cachas,
y todo el alma

Amén.

(Shock 2011b: 10-12).



“Reivindico mi derecho a ser un monstruo,
y que otros sean lo normal”
Susy Shock

Besarse en los rincones oscuros
Besarse frente al rostro del guarda
Besarse en la puerta de la Santa Catedral de todas las Canalladas
Besarse en la plaza de todas las Repúblicas
(o elegir especialmente aquellas donde todavía te matan por un sodomo y gomorro beso)
Besarse delante de la foto del niño que también fui
(y sentir que me hace un guiño para que siga, que no pare, que no interrumpa. Porque le gusta ese beso...)
Besarse sabiendo que nuestras salivas arrastran besos
Denegados/opacados/apagados/cercenados/mutilados/hambrientos que no son solo los nuestros
Que tus labios y los míos mientras rajan la tierra la construyen
Y hay una historia de besos que el espanto no ha dejado ser
Y que por eso te beso
Les beso
Me besás
Besaremos
Por eso el beso
Beso. (Shock 2011a: 20).

Navidades (2009)

...¿Y si el niño Jesús era Niña?

¿y si María Magdalena, reina negada de la Historia
fuera la petera católica desde donde animarse a construir otra cumbre?

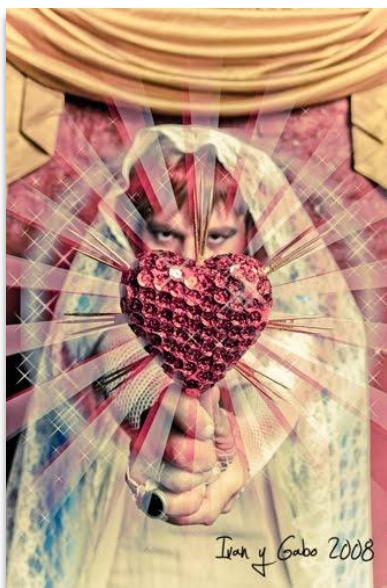
¿y si en serio con los mercaderes no, no y no???!!!!

Susy Shock – Fotografía de Ivan y Gabo





Sangre...
...yo la vi...
no era cotillón
la mentira fue después: templos y templos y templos y templos...



Oración a la Divina Trans (2011a)
Señora de lo Trans,
Sucia de pelo a rabo
Y tan bendita:
Concédeme la voluntad de
alumbrarme y alumbrar,
Dame fuerzas para batallar
Con mi espada brillante de ideas,
Con mi lumpen mariposa de amar
Y la humildad de saberme
diamante
De mi propio crear
Amén.

De para abajo me vengo
 Pisando sobre cajones
 Nada me han hecho los tigres
 Qué me han de hacer los ratones
 (...)
 Yo soy como hecha al revés,
 Cuando me siento me paro,
 En la Gloria me condeno
 Y en el infierno me salvo
 (...)
 Siempre que escucho una copla
 Canta el hombre a la mujer.
 Esta que les traigo ahora
 Cambiará su parecer
 (...)

No quiero ser un señor
 Tampoco quiero ser dama.
 Yo quiero ser otra cosa,
 Ser lo que me dé la gana
 (...)
 Esta es una copla rara
 Como ya la habrán notado
 No habrá mujeres lavando
 Ni hombres con redes
 pescando
 (...)

Poemario Tran-Pirado. Sábado 08 de diciembre de 2012. CC Casa Brandon, Buenos Aires.

Ay que tango raro/que me está saliendo /yo no sé siquiera/ lo puedan bailar/ Tango
 con tres tetas/ tango con estrías/ tango que rechilla/ no quiere callar/
 Acá la mamita/ ya no es costurera/ sabe sus derechos/ odia a la Legrand/ Su ciudad se
 peina/ con alegorías/ este tango roto que se rearmará/
 Tango sudaca / tango de acá / tango que marcha/ por la diversidad/ Tango sudaca/
 tango de acá/ tango con garra/ y pará de llorar/
 Es un tango puto/ es un tango torta/ es un tango trava/ y es un tango trans/ callejón
 abajo/ choca en autopistas/ a este tango raro Francisco no lo querrá.
 A coro: Tango sudaca / tango de acá / tango que marcha/ por la diversidad/ Tango
 sudaca/ tango de acá/ tango con garra/ y pará de llorar.

Letra y música: Susy Shock. En: *Buena Vida y Poca Vergüenza* (2014)

Yo,
la única generala de lo cotidiano.
Dádiva de máquina de coser o de pelota, o de mirada de reina en tu casa.
Aunque arda en tapados de chichilla o en la tapa del Times.
O después me coloque a la sombra del hombre que lo ilumina todo,
ese Dios que ya la Iglesia quisiera tener como propio,
aliado,
colgado
o al menos callado,
o al menos lejos de su escarchado oro,
o sólo congelado en su última foto,
esa,
en la que está más parecido a ellos...

Yo,
María Magdalena de un país de absurdos
que me heredó mal o me entendió a medias...
o habré concebido demasiado en penas,
o en ego,
o en rabia...
O ilusa, tonta ilusa, yo, sí,
yo.
La misma que lo sabe todo,
que lo supo todo,
que lo sabía todo y se calla nada.
La misma que ni el cáncer dejó sin palabras,
y eso que fue mi Caronte, vil y prematuro...
Yo
que lo tenía todo y me lo quitaban,
que era indispensable no irme... ¡Ese hombre sin mí no es nada!
O solo poco, lo único que pudo...
Pero nadie escuchaba.
¡Atentos a la marcha y a los sufragios, y al aguinaldo! ¡A mucha honra!
Si hasta le peinaron otra rubia
y se la acomodaron al lado,
y después también lo bajaron de la historia.

Mi General: Ud. volvió.
Y debió morir a mi lado,
para quedar blanco,
impoluto
de cristal...
Pero volvió de ambición y de humano que es.
¡Se perdió ser San Martín!
Y a cambio quedó solo como avenida,
o trofeo para votos,
o medallita para orinar que trae suerte.

Se hubiese ido conmigo mi General,
a también rodar lleno de quemaduras de cigarro,
en nombres falsos,
en rencores verdaderos,
en veinte distintas tumbas, otro desaparecido más...

Y ahora sin manos,
y sin nadie que pague esos atropellos.
Ni las manos, ni las banderas arriadas, ni Walsh, ni las patillas, ni “te pagamos Fondo, te pagamos”, ni María Julia, ni Cavallo.
Ni esos otros que nos auspician la foto
y después se almuerzan un descamisado.

Eso porque saben
que sigo pegada a sus puertas humildes como San Cayetano,
otro que me mira de reajo porque le afo los fieles.
Cincuenta años,
y mi procesión sigue por dentro,
a rodete de furia,
más viva que de costumbre,
en el desamparo,
otra vez
en el desamparo,
como recién saliendo de Los Toldos o de Junín,
sin mi documento falsificado pero con más furia.
¡Porque no hay nadie ya que se vengue!
¡Si hasta los oligarcas cantan la marchita!
Y la marcha mancha pero no entra,
camisa desdibujada:
CONTRA EL CAPITAL! IDIOTAS!
CONTRA EL CAPITAL! Blanditos del orto.
Mueren por la tapa en Caras y otro verano en Bahamas.
Y yo con rodete de furia, que fui y volví de Europa,
pero para morirme en La Matanza.

No me pinten lánquida
ni hada
ni buena
ni santa.
¡Otra vez puta quiero, nauseabunda quiero!
Lagarta acostada en la piedra esperando la largada, el mordisco, la vuelta a la patria de la
venganza: que entren a rodar de vuelta las sillas de ruedas y las muñecas, y los planes
quinquenales y los hospitales con palaciegas arañas.
Y se barra la patraña de los sinvergüenzas.
¿O qué creen que esperan?
¿Qué creen que están esperando?
¿A Marx? ¿A Disneylandia?
Nooo, falsos del orto, flojos del orto.
¡EVITALANDIA!
¡Ese territorio quieren, todo ese territorio sueñan! Algunos hasta entregaron su vida creyendo
que esa era la patria.
¿Y después Ud. mi General me los hecha de la plaza?

Si yo hubiese estado otra sería la historia,
o al menos nuestra historia: esa rubia estaría de ramera en México sin brujo y sin sangre
derramada...

Y Ud. más orientado, sin tintura, envejeciendo a mi lado, mirando el jardín y a los caniches
jugando...

Y no como ahora,
que la postal se le va deshilachando
y le nacen hijos como hongos...

Ojalá tuviera rodete este presagio.

Otro aluvión,
otro Pompeya.

Ojalá no fuera sueño de muerta, ilusión, extrañeza, última palabra...

Ojalá.

ANEXO III

Fotografías de Naty Menstrual



Izquierda: fotografía de la autora
extraída de su blog
natymesntrual.blogspot.com.ar

Abajo: intervención en la Marcha
del Orgullo LGTBTTIQ 2011.



ANEXO IV

Eva Perón y sus apropiaciones trans



Izquierda: Marlene Wayar como Eva Perón para la Marcha del Orgullo LGTBTTIQ 2013 (Imagen: Alejandro Ros)

Abajo: Charlee Espinosa en su performance *Evita Die*. 22 de febrero de 2015. Auditorio del Hotel Bauen.



ANEXO V

Material audiovisual que incluye:

- Video-performance *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* (Effy Beth 2012)
- Video-performance *Pertenecia* (Effy Beth 2012)
- Mediometraje *Andrea* (De Santo 2013)
- Presentación de *Poemario Trans-Pirado* - Susy Shock en el Centro Cultural Daniel Omar Favero. Organizado por Programa radial La Viborera Radio Estación Sur 91.7. 4 de septiembre de 2013.
- Entrevista a Susy Shock. Presentación de su disco *Buena Vida y Poca Vergüenza* (2014). Noticias La Izquierda Diario. Entrevista: Analía Labrac. Realización: Romeo Guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2008). "Qué es lo contemporáneo". Texto publicado en el marco de la *19ª Bienal de Arte Paiz*. Disponible (última consulta: 25-02-15): <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Alberca, Manuel (2006). "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". En: *Cuadernos de CILHA*. Nº7/8. 2005/2006.
- Alberca, Manuel (2009). "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción". En: *Rapsoda. Revista de Literatura*. Nº 1. ISSN: 1989-1350.
- Althusser, Louis (1996). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Amícola, José (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós.
- Amícola, José (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires, Biblos.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, FCE.
- Austin, John L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires, Paidós.
- Bajtín, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Baring, Anne y Cashford, Jules (2005). *El mito de la diosa*. México D.F., FCE.
- Bataille, George (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires, Las Cuarenta
- Bech, Ulrich (2008). *¿Qué es la globalización?* Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica [1938]*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Berardi, Franco (Bifo) (2007). *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Berardi, Franco (Bifo) (2013). *Félix*. Buenos Aires, Cactus.
- Berger John (2000). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bergson, Henri (1997). *Memoria y vida*. barcelona, Altaya.
- Berkins, Lohana (2007). *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. Buenos Aires, A.L.I.T.T.

- Berkins, Lohana (2009). "Un itinerario político del travestismo". En: Maffía, Diana. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- Berkins, Lohana (2013). "Los existenciaros trans". En: Fernández, A. M. y Siqueira Peres, W. (edit.) (2013). *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires, Biblos.
- Berkins, Lohana y Fernández Josefina (2005). *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo.
- Bevacqua, Guillermina (2010). "Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea". En: *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica cultural*. Nº 12. Diciembre. ISSN: 1669-6301.
- Bevacqua, Guillermina (2011). "De la autogestión escénica a la transgresión social: poética y política de Susy Shock". En: *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año VI, mayo, Nº 10. ISSN: 1850-6267.
- Bevacqua, Guillermina (2013). "La Corporalidad Travesti en la Deformance Poética de Naty Menstrual". En: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Nº 3. Porto Alegre, p. 819-838, set./dez. ISSN: 2237-2660.
- Bevacqua, Guillermina (2013b) "¿Qué voz hay que tener? Andrea. Un Melodrama rioplatense" Publicado online (última consulta 15-04-15) en: <http://dadagaleriadearte.blogspot.com.ar/>
- Bevacqua, Guillermina (2013c). "Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas". En: *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*. Nº 19. Septiembre/diciembre de 2013. ISSN: 1851-3263.
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- Bidegain, Claudio (2012). "Susy Shock Trans-piradx. El inclasificable género colibrí". En *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata, 7, 8, y 9 de mayo de 2012 - ISSN 2250-5741.
- Bidegain, Claudio (2013). "Transgresiones colibrí. El aletear magenta de Susy Shock". Adscripción al Seminario de Literatura Contemporánea en Lengua Española. Instituto Superior Joaquín V. González. 15 de noviembre de 2013. Disponible online: <http://www.bibliotecafragmentada.org/transgresiones-colibri/>
- Bierce, Ambrose (1998). *Diccionario del Diablo*. Buenos Aires, Leviatán.
- Bimbi, Bruno (2012) "Instrucciones para cambiar de nombre y sexo con la Ley de identidad de género" (Entrada de blog del 04-06-2012). En: *Tod@s*. BlogsTN.com. Disponible en: http://blogs.tn.com.ar/todxs/2012/06/04/instrucciones_identidad/ (última consulta: 06-05-15).
- Bishop, Claire (2010). "Performance delegada: subcontratar la autenticidad". En: *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*. Nº 22. Buenos Aires, verano 2010-2011. Disponible (última consulta: 25-02-15): <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>
- Bookchin, Murray (1999). *Ecología de la libertad*. Madrid, Editorial Nossas y Jara.

- Borghi, Simone (2014). *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires, Cactus.
- Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Boy, Martín (2014). "Cuerpos trans en la zona roja: distancias y cercanías en conflicto. Ciudad de Buenos Aires, 1998-2012". Ponencia presentada en el workshop *Capitalismo desde el sur* organizado por el Instituto Tepoztlán para la Historia Transnacional de las Américas. Julio de 2014.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.
- Brownell, Pamela y Lozano, Ezequiel (2014). "Dar voz/ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo". Ponencia presentada en el *III Coloquio Internacional "Escrituras del Yo"* Rosario: 4, 5 y 6 de Junio de 2014. FHyA – UNR.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia (1974)*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género (2004)*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa (1990)*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo" (1993)*. Bs. As., Paidós.
- Butler, Judith (2009). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Cabral, M. y Maffía, D. (2009). "Los sexos ¿son o se hacen?". En: Maffía, Diana. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- Cabral, Mauro (2006). "La paradoja transgénero". En: *Ciudadanía Sexual*. Boletín Nº 18. Disponible online en <http://www.ciudadaniasexual.org/boletin/b18/articulos.htm>
- Cabral, Mauro (2009a). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba, Anarrés Editorial.
- Cabral, Mauro (2009b). "Pensar la intersexualidad, hoy". En: Maffía, Diana. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- Campuzano, Giuseppe (2009). "Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú". Entrevista con Lawrence La fountain-Stokes en Hemispheric Institute e-misférica. Disponible: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>
- Carvajal, F., Longoni, A. *Et. Al.* (2012). "Acción Relámpago"; "Enunciar la Ausencia", "Hacer política con nada", "Travestismos". En: *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid. Editorial del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Carvajal, Fernanda (2012). "Yeguas del Apocalipsis". En: *Lecturas para un Espectador Inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Editor.
- Carvajal, Fernanda (2014). "El duelo innombrado. Reseña de La Conquista de América de las Yeguas del Apocalipsis en Perder la forma humana". Revista *Aletheia*, volumen 5, número 9, octubre 2014. ISSN 1853-3701.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- Citro, Silvia (Coord.) (2011). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.

- Colectivo Situaciones (2009). *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Copi (2009). *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Copi (2010). *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Copi (2011). *Teatro 1*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Copi (2014). *Teatro 3*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Corach, Daniel (2001). "Mapa genético argentino". En Revista Encrucijadas. Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea (última consulta 23-10-15): <http://www.uba.ar/encrucijadas/50/sumario/enc50-mapageneticoarg.php>
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Costantino, Nicola (2013). "Eva y Nicola: rapsodia en Venecia". En entrevista para el *Suplemento ADN Cultura* del Diario *La Nación*. 22 de marzo de 2013.
- Danto, Arthur (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Davini, Silvia Adriana (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines de siglo XX*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Davis, F. y López, M. A. (Edit.) (2010) Dossier "Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur" En: *Revista Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires – Abril 2010. Disponible online (última consulta 14-8-15): <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona99.pdf>
- Davis, Fernando (2008) "El conceptualismo como categoría táctica". En: *Revista Ramona* N° 82. Julio de 2008. Publicado online (última consulta 26-08-15): <http://www.ramona.org.ar/node/21556>
- Davis, Fernando (2009). "Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70". En: *Revista Digital Territorio Teatral*. N° 4. Julio de 2009. Disponible online (última consulta 26-08-15): http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html
- De Beauvoir, Simone (2009). *El segundo sexo*. Buenos Aires, DeBolsillo.
- De Diego, Estrella (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, Siruela.
- De Lauretis, Teresa. (1989). "La tecnología del género". Tomado de: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan Press. Publicado online en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>.
- De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo (1982)*. Madrid, Akal.
- Debord, Guy (2005). *La sociedad del espectáculo [1967]*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (1975). *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona, Muchnik.
- Deleuze, Gilles (2000). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles (2004). *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets.
- Deleuze, Gilles (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2005b). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós.

- Deleuze, Gilles (2006). *Conversaciones*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2006a). *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2006b). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 – 1995)*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2008a) *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2008b) *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2009b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena.
- Deleuze, Gilles (2010). *El ABC de Deleuze*. Buenos Aires, Devenir Imperceptible Colectivo Editor.
- Deleuze, Gilles (2012). *Nietzsche*. Madrid, Arena.
- Deleuze, Gilles (2013). *El saber: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2014). *El poder: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1974). *El AntiEdipo. Capitalismo y Esquizofrenia (1972)*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia (1980)*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (2008). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F., Era.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (2004). *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2008). *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia [1967]*. Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques (1997). *Cómo no hablar: Y otros textos*. Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques (1997b). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Derrida, Jacques (2008) "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada.
- Dieguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Dussel, Enrique (2010). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Paraná, Planeta Plutón.
- Echavarren, Roberto (1997). *Arte Andrógino: estilo versus moda*. Colihue, Buenos Aires.
- Echavarren, Roberto (1998). "Identidad vs. vapor". En: Amícola, J. y Speranza, G. (1998). *Coloquio Internacional Manuel Puig*.
- Elías, Norbert. (2012). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires, FCE.

- Equipo de Educación Popular (2004) *Revolución en las plazas y en las casas*. Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo.
- Esposito, Roberto (2007). *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Faix, Dóra (2013) “La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura”. En: *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera*. Instituto Cervantes de Budapest. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf (última consulta: 18-05-2015).
- Farneda, Pablo (2012). “Biopolítica y vida. Lectura en clave de Colonialidad/Descolonialidad”. En: Fuentes Díaz Antonio (Editor) (2012). *Necropolítica, Violencia y Excepción en América Latina*. Págs. 105 a 130. México, ICSyH-BUAP.
- Farneda, Pablo y Petrich, Natalia (2010). *Contrafestejé: micropolíticas de la fiesta*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social – Facultad de Ciencias de la Educación – UNER. Inédita.
- Fausto-Sterling, Anne (2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona, Melusina.
- Federici, Silvia (2015). *Calibán y la bruja*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Fernández, A. M. y Siqueira Peres, W. (edit.) (2013). *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires, Biblos.
- Fernández, Josefina (2004). *Cuerpos Desobedientes. Travestismo e Identidad de Género*. Buenos Aires, Edhasa.
- Fernández, Josefina (2009). “Los cuerpos del feminismo”. En: Maffía, Diana. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- Ferrer, C. y Baigorria, O. (2008). “Prólogo: Perlongher prosaico”. En: Perlongher, Nestor (2008). *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue.
- Flores, Valeria (2013). *Interruções. Ensayos de poética activista*. Neuquén, Editora La Mondonga Dark.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- Foster, Hal (2003) “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En: VV. AA. (2003). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, Michel (1991). *Saber y verdad*. Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, Michel (1999). *Historia de la sexualidad. 2- El uso de los placeres (1984)*. México, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2000a). *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber (1976)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2000b). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.
- Foucault, Michel (2004). *Vigilar y castigar (1975)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2005). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- Foucault, Michel (2006). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, FCE.
- Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad. 3- La inquietud de sí (1984)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2008). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- Foucault, Michel (2014). *Defender la sociedad*. Buenos Aires, FCE.
- Fox Keller, Evelyn (2000). *Lenguaje y vida. Metáforas de la biología en el siglo XX*. Buenos Aires, Manantial.
- GAC (2009). *Pensamientos, prácticas, acciones del GAC (Grupo de Arte Callejero)*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Giaccaglia, Mirta, Méndez, María Laura, et. al. (2010). *Efectos de la razón moderna. La interculturalidad como respuesta*. Paraná, Editorial Fundación La Hendija.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan (2003). *Cultura y Políticas de la música dance*. Barcelona, Paidós.
- Ginzburg, Carlo (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona, Península.
- Giordano, Alberto (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Giorgi, Gabriel (2015). "Especies especiales". En Suplemento Soy de Página/12. 24 de abril de 2015. Online: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3950-2015-04-24.html>
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI
- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Fundación ArteBA.
- Gómez, Pedro Pablo (2014). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- González Ortuño, Gabriela (2014). "Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías". En: *Memorias del 1er. Congreso Latinoamericano de Estudiantes de Posgrado en Ciencias Sociales*. 26 y 27 de junio, Ciudad de México. Disponible (última consulta: 23-02-2015): http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf

- Gradin, Ch. (2012). "Basura". En: Kozak, C. (ed.) (2012). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Grüner, Eduardo (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Norma.
- Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte (2014a). "¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?". Intervención presentada en la 2da Jornada *Degenerando Buenos Aires*, mayo de 2014.
- Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte (2014b). "Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte". Texto leído en el marco del Coloquio Internacional *De una raza sospechosa: arte / archivo / memoria /sexualidades*. Santiago de Chile, 18 de noviembre de 2014.
- Guasch, Oscar (2007). *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona, Laertes.
- Guattari, Félix (1990). *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos.
- Guattari, Félix (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Guattari, Félix (2006). *Caosmosis*. Buenos Aires, Manantial.
- Guattari, Félix (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires, Cactus.
- Guattari, Félix (2014). *Deseo y revolución. Diálogo con Paolo Bertetto y Franco Bifo Berardi [1977]*. Buenos Aires, Lobo Suelto.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2013). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Gutiérrez, María Laura (2008). *Crítica de la estética androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*. Tesis de Licenciatura en la carrera Lic. en Comunicación Social – Facultad de Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná. Inédita.
- Gutiérrez, María Laura (2013). "El arte no es un lujo. Cruces y miradas sobre la teoría y la metodología feminista en/desde el arte para pensar el contexto Argentino". La Plata, FAHCE-UNLP, 25 al 27 de septiembre. ISSN: 2250-5695.
- Haber, Alejandro (2011). "Nometodología Payanesa: Notas de metodología indisciplinada". En: *Revista Chilena de Antropología*. Nro. 23. Primer Semestre 2011, ISSN: 0716-3312. Departamento de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Halperin, David (2007). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Harding, Sandra (1987). *Feminism and Methodology*. Bloomington/ Indianapolis. Indiana University
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2002). *Imperio*. Buenos Aires, Paidós.
- Hocquenghem, Guy (2009). *El deseo homosexual*. Madrid, Melusina.
- Holmes, Bryan (2007). "Investigaciones extra-disciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". Publicado online en la página del Instituto Europeo para políticas

culturales progresivas. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> (10/08/2013).

- Hupert, Pablo (2011). *El estado posnacional*. Buenos Aires, Pie de los Hechos.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ingrassia, Franco (comp.) (2013). *Estéticas de la dispersión*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Jullien, François (1999). *Tratado de la eficacia*. Buenos Aires, Perfil.
- Jullien, François (2007). *Nutrir la vida*. Buenos Aires, Katz.
- Jullien, François. (2009). *Conferencia sobre la eficacia*. Buenos Aires, Katz.
- Kaminsky, Amy (2008). "Hacia un verbo queer". En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008.
- Kozak, Claudia (1990). "Una política del género" en *América Hispánica*, año III, n° 4, Universidad Federal de Río de Janeiro, julio-diciembre, pp. 13-29.
- Kozak, Claudia (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Kozak, Claudia (2006a) (Comp.). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Kozak, Claudia (2006b). "Maldición de hombres / chiste de mujeres. Variaciones sobre géneros, literatura y cultura mediática", en *Cuadernos del Sur, Fascículo Letras* n° 35-36, revista de la Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, Bahía Blanca, diciembre de 2006, pp. 169-182.
- Kozak, Claudia (2011). "Manuel Puig, la política, el umbral", en *Ciencia, Docencia y Tecnología, Sección Humanidades y Ciencias Sociales/ Comunicaciones*, revista de la Secretaría de Ciencia y Técnica, UNER, n° 43, año XXII, pp. 129-153, noviembre.
- Kozak, Claudia (2014). "De libros y otras monstruosidades en el dominio digital", conferencia de apertura *III Simpósio Internacional e VII Simpósio Nacional de Literatura e Informática "Livro: do analógico ao digital"*, Universidade Federal Fluminense/CEFET-MG/Universidade Federal de Santa Catarina, Belo Horizonte, 9-18 de diciembre de 2014.
- Krauss, Rosalind (2008) "La escultura en el campo expandido". En: Foster, Hal (2008). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos.
- Krauss, Rosalind (2013). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza.
- La Fountain-Stokes, Lawrence (2009). Entrevista: "Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú". Para el Instituto Hemisférico de Performance y Política. Online en (última consulta: 03-09-15) <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>
- Ladagga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Laplantine, François y Nouss, Alexis (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires, FCE.

- Larrosa, Jorge (2003). "El ensayo y la escritura académica". En *Revista Propuesta Educativa*, Año 12, Nº 26, Buenos Aires, FLACSO, julio.
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Latour, Bruno (2013). *Políticas de la naturaleza*. Barcelona, RBA Libros.
- Lazzarato, Maurizio (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ledesma, Diego Luis (2012). "Tango: posibles orígenes del vocablo". Publicado en línea: http://diegolclesma.blogspot.com.ar/2012/08/tango-posibles-origenes-del-vocablo_17.html
- Lehmann, Hans-Thies (2010) "El teatro posdramático: una introducción". En: *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Año VI. Nº 12 Diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>. Fecha de última consulta: 14/07/2013.
- Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- Lemebel, Pedro (2008). *Serenata cafiola*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- Lemebel, Pedro (2009). *Loco afán*. Crónicas del sidario. Santiago de Chile, Seix Barral.
- Lemebel, Pedro (2010). *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. México, FCE.
- Lévi-Strauss, Claude (1976). *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México, Siglo XXI.
- Lewkowicz, Ignacio (2008). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires, Paidós.
- Link, Daniel (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma.
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Link, Daniel (2014). "La misa de Copi". En Panesi, Jorge et. al. (2014). *IX Argentino de Literatura*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Longoni, Ana (2004). "Estudio preliminar: Vanguardia y revolución en los sesenta". En Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa.
- Longoni, Ana (2005). "La legitimación del Arte Político". En Revista *Brumaria* Nº 9.
- Longoni, Ana (2007a). "Conceptualismo". En: *Territorio teatral N°1*. Revista digital del Departamento de Artes Dramáticas – IUNA. Mayo de 2007. ISSN: 1851 – 0361 (última consulta: 11-03-15): <http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/01.html>
- Longoni, Ana (2007b). "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". En el blog: *Arte Nuevo* (última consulta: 11-03-15): <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>
- Longoni, Ana (2010). "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". En: *Aletheia*, Volumen 1, Nº 1, Octubre de 2010.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Comp.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Longoni, Ana y Davis, Fernando (2009). "Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate" en *Katatay*, N°7, La Plata (pp. 6-11).
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2010). *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires, Eudeba.
- Lozano, Ezequiel (2010). "Problematizando la noción de "estética queer"". En: *Memorias del II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización*. Buenos Aires, 4, 5 y 6 de octubre.
- Lozano, Ezequiel (2013). *Sexualidades disidentes en el teatro en Buenos Aires durante los años sesenta*. Tesis de Doctorado en el Área Teoría e Historia de las Artes – Programa de Doctorado de Filosofía y Letras - UBA.
- Ludmer, Josefina (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Lyotard, Jean-Francois (1993). *La condición postmoderna*. Barcelona, Planeta-Dagostini.
- Maffía, Diana. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- Mairet, Gerard (1980). "La ideología de Occidente: significación de un mito orgánico". En Chatelet, François (1980). *Historia de las ideologías. Tomo II – de la Iglesia al Estado (Del siglo IX al XVII)*. México, Premia.
- Malba (2010). *Mi recordatorio*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Marchán Fiz, Simón (2010). *Del arte objetual al arte del concepto (1986)*. Madrid, Akal.
- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires, Gustavo Gili.
- Masotta, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.
- Maureira Solís, Ingrid (2009). "La deconstrucción del nombre propio en la nominación travesti". En *Revista Alpha* N° 29. Diciembre de 2009. ISSN 0716-4254.
- Meccia, Ernesto (2006). *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Meccia, Ernesto (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Méndez, María Laura (2011). *Procesos de Subjetivación. Ensayos entre antropología y educación*. Editorial Fundación La Hendija, Paraná.
- Mengue, Phillipe (2008) *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Mennelli Yanina (2009). ""Cuerpos que importan" en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño". Publicado en: *Avá Revista de Antropología* N° 16. Universidad Nacional de Misiones. Diciembre.
- Menstrual, Naty (2008). *Continuadísimo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Menstrual, Naty (2012). *Batido de troló*. Buenos Aires, Milena Caserola.
- Mignolo, Walter (2010a). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.

- Mignolo, Walter (2010b). "Desobediencia epistémica II. Pensamiento independiente y libertad descolonial". En Revista Otros Logos. Año 1, Nº 1. Diciembre de 2010. Neuquén, Universidad Nacional de Comahue. ISSN: 1853- 4457.
- Mignolo, Walter (Comp.). *Género y descolonialidad*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2008.
- Monteleone, Jorge (2011). "Apostilla: Iluminaciones sobre un arte nuevo". En: Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- Moreno, María (2013) "Poética Popó". En Suplemento Soy de Página/12. (01-02-13). Disponible online: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2798-2013-02-01.html>
- Mu (2015). "Trans-formarse". En *Mu. El periódico de La Vaca*. Nº 91. Agosto de 2015.
- Mumford, Lewis (1982). *Técnica y civilización*. Madrid, Alianza.
- Muñoz, José Esteban (2011) "Introducción a la teoría de la desidentificación". En: Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. México, FCE. Págs.: 549-603.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid, Arena.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *El intruso*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Negri, Antonio (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". En: Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- Nochlin, Linda (2001). "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En: Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (compiladoras) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, CONACULTA – FONCA.
- Nyong'o, Tavia (2013). "Performance y tecnología". New York University. En online Scalar Book: Taylor, Diana (2013) *¿Qué son los estudios de performance?* Disponible (10/08/2013): <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/index>
- Oliva, Héctor (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México, Plaza y Valdés.
- Padín, Clemente (2007). "Ritual o performance. Siempre utopía". En el blog: *Performancelogía* (última consulta: 20-12-14): <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/ritual-o-performance-siempre-utopa.html>
- Pál Pelbart, Peter (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Palermo, Zulma (Comp.) (2009). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Panesi, J. (1983) "Manuel Puig: las relaciones peligrosas" en *Revista Iberoamericana*, nº 125, octubre-diciembre, pp. 903-916.
- Pavis, Patrice (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiótica*. Buenos Aires, Paidós.
- Pecheny, Mario, Figari, Carlos y Jones, Daniel (comps.) (2008) *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires, El Zorzal.

- Peralta, José Luis (2011). "La narrativa travesti de Naty Menstrual". En *Revista Lectora*. Nº 17, págs. 105-122. ISSN: 1136-5781.
- Perlongher, Nestor (2008). *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue.
- Piglia, Ricardo (1972) "Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig" en *Nueva novela latinoamericana*, Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires, Paidós, pp.350-362.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires, Biblos.
- Pollock, Griselda (2001). "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". En: Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina (compiladoras) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, CONACULTA – FONCA.
- Pollock, Griselda (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra.
- Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo.
- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid, Opera Prima.
- Preciado, Beatriz (2003) "Multitudes queer. Notas de una política para "los anormales"". En *Revista Multitudes*. Nº 12. Online: <http://www.multitudes.net/Multitudes-queer/>
- Preciado, Beatriz (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa.
- Preciado, Beatriz (2009). "Queer. Historia de una palabra". En: Revista/Blog *Parole de queer*, abril-junio de 2009. Online (última consulta: 14-8-15): <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>
- Preciado, Beatriz (2013). "Basura y género. Mear-cagar. Masculino-femenino". En: <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2013/09/beatrizpreciado.html> (última consulta: 12-05-2015).
- Press.
- Puig, Manuel (2001). *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires, Planeta.
- Puig, Manuel (2007). *The Buenos Aires affair. Novela policial*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder y clasificación social". En *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, summer/fall 2000, 342-386. ISSN: 1076-156x
- Rancière, Jacques (2006). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo.
- Rapisardi, Flavio (2009). "Regulaciones políticas: Identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo". En: Maffía, Diana. (comp.) (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero [2003]*. Buenos Aires, Mujeres Editoras.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Rich, Adrienne (1996). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". En: *DUODA Revista d'Estudis Feministes*. Nº 10 Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.

- Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Richard, Nelly (2000). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Richard, Nelly (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Robertson, R. (2003). «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad». *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid, Trotta.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1957). *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires, Clio.
- Rodríguez, Pablo (2012). "El crepúsculo de los ídolos humanos". En: *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Nro. 7. Buenos Aires. ISSN: 0328-9249
- Rolnik, Suely (2001). "¿El arte cura?". En: *Quaderns Portàtils del Museu d'Art Contemporani de Barcelona*.
- Rolnik, Suely (2011). *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre, Sulina – Editora da UFRGS.
- Rosano, Susana (2008). "Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia". En: *Lectures du genre* nº 4: *Lecturas queer desde el Cono Sur*. www.lecturesduggenre.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html Versión PDF: 32-40
- Rosenzvaig, Marcos (2003). *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos.
- Sabsay, Leticia (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires, Paidós.
- Sagaseta, Julia (2006). "La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro". En: *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Nº 3. Julio de 2006.
- Sarduy, Severo (2013). *Obras III. Ensayos*. México, FCE.
- Sarlo, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sauvagnargues, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Schaeffer, Jean-Marie (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires, FCE.
- Schaeffer, Jean-Marie (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Bs. As., Biblos.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios*. Buenos Aires, FCE.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Schmucler, Hector (1969) "Los silencios significativos" en *Los libros*, nº 4, octubre. Seix Barral.
- Sennett, R. (2004). *La corrosión del carácter*. Barcelona, Anagrama.
- Sennett, R. (2010). *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza.

- Shock, Susy (2009). "Bizarra noche y día". Entrevista en el Suplemento Soy de Página/12. 9 de enero de 2009. Online: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-533-2009-01-09.html>
- Shock, Susy (2011a). *Relatos en canecalón*. Buenos Aires, Nuevos Tiempos.
- Shock, Susy (2011b). *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires, Nuevos Tiempos.
- Shock, Susy (2013a) "El colibrí canta hasta morir". Entrevista en el *Suplemento Soy de Página/12*. 14 de junio de 2013. Online: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2973-2013-06-14.html>
- Shock, Susy (2013b) "Transpirando la camiseta". Entrevista con Micaela Ortelli en *Suplemento Radar* de Página/12. 23 de junio de 2013. Online: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8934-2013-06-23.html>
- Shock, Susy (2013c). "Lo mediocre de este mundo tiene que ver con no ser creativos". Entrevista, Diario *El Tribuno de Jujuy*. 15 de enero de 2013. Online (consulta: 09-09-15): <http://www.eltribuno.info/lo-mediocre-este-mundo-tiene-que-ver-no-ser-creativos-n242648>
- Sibilia, Paula (2009). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires, FCE.
- Simondon, Gilbert (2009). *La Individuación. A la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires, Cactus – La Cebra.
- Sloterdijk, Peter (2011). *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Madrid, Akal.
- Sontag, Susan (1984) "Notas sobre lo camp". En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona,
- Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo*. Buenos Aires, Anagrama.
- Speranza, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires, Anagrama.
- Spinoza, Baruch de (1983). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires, Orbis.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Stone, Sandy (2004). "El imperio contraataca. Un manifiesto post-transsexual". En: Revista *Serías para el debate* N° 3 Noviembre 2004 - Lima, Perú. Disponible online (última consulta: 14-8-15): <http://semp.co/convencion/wp-content/uploads/2012/05/Primero.pdf>
- Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Robert (2013). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI – Instituto Mora.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. México, FCE.
- Taylor, Diana (2001). "Hacia una definición de performance". Extraído de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- Tellas, Vivi (2007). "Experimentar con lo real". En entrevista, Revista *Telón de fondo*. *Revista de teoría y crítica teatral*. N° 5. Julio de 2007. ISSN: 1669-6301

- Toibaro, Javier, Et. Ál. *“Impacto del programa de prevención y diagnóstico precoz de la infección por VIH e ITS en la población trans...”*. En: Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía. Edición Electrónica, Volumen XV, Nº 3, 2010. Disponible (última consulta: 23-02-2015) <http://www.hospitalramosmejia.info/r/201003/352.pdf>
- Torres, Diana (2011). *Pornoterrorismo*. Tafalla, Txalaparta.
- Tortorelli, Alejandra (2014). “La violencia de lo vincular”. En: Altobelli, H., Farneda, P. y Grandal, L. (2014). *Entreveros y Afinidades. Clínica psicoanalítica, ética y nuevos dispositivos*. Paraná, Editorial Fundación La Hendija.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997) “Los lenguajes no verbales en el teatro argentino”. En: *Oficina de Publicaciones del CBC*, Universidad de Buenos Aires; p. 60.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación.
- Trastoy, Beatriz (2006). “La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos”. En: *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Nº 4. Diciembre de 2006. ISSN: 1669-6301.
- Trastoy, Beatriz (2008). “La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo”. En: Artea. Archivo Virtual de Artes Escénicas. Disponible online (última consulta: 09-09-15): http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/La_dramaturgia%20autobiografica_en_el_teatro_argentino_contemporaneo.pdf
- Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.
- Virno, Paolo (2003). *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires, Colihue.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Vizgarra, Daniela (2009). “Tacos en las tablas”. En Revista *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. Nº 5. Noviembre de 2009. Buenos Aires, Centro Cultural Rojas.
- Von Uexküll, Jakob (2014). *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires, Cactus.
- Wayar, Marlene (2004). “Salud mental y prostitución”. En: Equipo de Educación Popular (2004) *Revolución en las plazas y en las casas*. Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo.
- Wayar, Marlene (2009) “Editorial”. En: *El Teje. Periódico travesti latinoamericano*. Año 2, Nº 4, Buenos Aires, Junio.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos (1980)*. Madrid, Egales.