



Procedimientos poéticos
de una dramaturgia
trans

Morgan Herbas Loureiro



Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

Procedimientos poéticos de una dramaturgia trans

Trabajo final de licenciatura en teatro con orientación en Teatología

Alumno: Morgan Herbas Loureiro

Matrícula: 46.483.099

Asesora: Dra. Soledad González

Co-asesora: Lic. Noelia Perrote -Noe Gall-

Fotografía de portada: Eber Coronel

Título: Procedimientos poéticos de una dramaturgia trans

Resumen:

A lo largo del tiempo, la dramaturgia ha funcionado como una tecnología de género capaz de (re)producir y sostener representaciones hegemónicas del sistema cisheterosexual. Este trabajo presenta una reflexión situada en la práctica escritural que toma la auto-representación como una forma de agenciamiento de las tecnologías de género capaz de producir nuevas formas de representación trans no binaria. A partir de la exploración de la relación entre palabra y su soporte de escritura, se constituye como un esfuerzo por generar nuevas formas textuales que resuenen con la vivencia de una corporalidad trans, para nombrar la propia experiencia de género, los procesos de dislocación y corrimiento de la norma impuesta.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. TEORÍA DE GÉNERO Y REPRESENTACIÓN TRANS.....	10
1.1 La dramaturgia como tecnología de género	14
1.2 La auto-representación como forma de resistencia	19
1.3 Reivindicación de lo monstruoso como representación trans	24
2. ESCRITURA DE UN CUERPO EN TRANSICIÓN	28
2.1 Proceso caótico de una bitácora corporal	30
2.2 Re-escribirme para Decir mi Nombre	35
2.3 Pensar el texto como cuerpo cuando éste se desvanece	42
2.4 El día de los muertos: un conjuro con sobres de testosterona	45
3. PROCEDIMIENTOS POÉTICO-DRAMATÚRGICOS	49
3.1 Liminalidad – Auto-representarse	51
3.2 Estructura fragmentaria – Una experiencia caótica.....	54
3.2.1 Obra Paisaje	57
3.2.2 Forma Rapsódica	59
3.3 La voz poética – Las voces que habitan un cuerpo	64
3.4 Composición plástica/visual - El texto como cuerpo y el cuerpo como texto	68
4. CONCLUSIONES	72

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS76

6. APÉNDICE

LO QUE PASA EN LA PIEL82

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los cuerpos trans se han convertido en un tema codiciado de estudio en diferentes ámbitos del pensamiento, desde los estudios sociológicos y filosóficos, hasta la teoría trans-feminista. Sin embargo, esto no significa que necesariamente escuchemos y/o leamos voces trans en las instituciones académicas. En estos marcos, las voces trans pocas veces están situadas en el lugar de enunciación como sujetos, como generadores de pensamiento y producción creativa, sino que, generalmente, se las toma como el *objeto de estudio*. Esto no significa que no existan; al contrario, muchas voces trans producen pensamiento desde diferentes prácticas, generando otros canales de divulgación y encuentro. Solo por mencionar algunas, entre las más reconocidas están Camila Sosa Villada, Naty Menstrual, Susy Shock y Marlene Wayar. Estas voces resisten en una sociedad que se estructura a partir del sistema cis-hetero-patriarcal, en el que la mayor parte de las producciones artísticas permiten la identificación de las identidades cisheterosexuales dejando de lado todo lo que las excede. El teatro no es la excepción, la representación de corporalidades trans en el teatro no solo que escasea, sino que la mayoría de las veces es producida desde una mirada ajena, estigmatizante y reproductora de un imaginario muy acotado y simplista.

El arte funciona dialógicamente con la realidad, es decir que no se encuentra al margen, sino que la ficción, por un lado, reafirma y respalda la realidad en cuanto a sus códigos, acuerdos e imaginarios y, por otro lado, genera nuevas posibilidades que entran a formar parte de nuestra concepción del mundo. En este último sentido el arte corre los márgenes y permite que exista el movimiento, pone en riesgo la devoción de lo que se considera verdad única. Por eso, creemos en su poder transformador.

En este proyecto la dramaturgia se presenta como un espacio para pensar y generar nuevas formas de representación trans, que permitan producir y sostener una narrativa propia y situada a partir de la existencia trans no binaria. Escribir desde la experiencia, como un movimiento de desborde hacia la palabra, no es lo mismo que escribir desde la observación, donde la palabra señala un cuerpo ajeno. En este sentido, entendemos que lo que no se nombra no existe, pero también que nombrar no es suficiente. Por esta razón, resulta igual de fundamental preguntarse desde dónde y cómo se nombra, para empezar a ensayar nuevas formas de hacerlo. La dramaturgia se asume como un *proyecto poético político* (González, 2020), donde palabra y forma están siempre en relación, ya que es en esta imbricación donde se logra abrir interrogantes sobre el sentido y sobre los modos de representación.

En el primer capítulo se desarrollarán diferentes conceptos sobre la teoría de género y la relación con la representación trans. Entender que la construcción de género es el producto y el proceso de su representación y auto-representación permite abordar la dramaturgia como una de las diferentes tecnologías de género que continúan reproduciendo los mecanismos de representación del régimen cisheterosexual. Frente a ello, la auto-representación funciona como una práctica micropolítica de agenciamiento de las tecnologías de género, como una forma de resistencia.

El capítulo dos recoge el proceso de escritura, junto a los diferentes contextos y acontecimientos vitales en los que se produjeron. La escritura, como un dispositivo poético de existencia, acompaña al proceso de devenir trans, permitiendo nombrar el momento donde la experiencia de género entra en crisis y se resquebraja. La producción artística resulta indisociable de la vida, siendo este entretejido parte fundamental para comprender los devenires de la dramaturgia y las características que fue adquiriendo en el transcurrir del tiempo.

En el último capítulo se presentan algunos procedimientos textuales que dan cuenta de los conceptos centrales sobre los que se apoya la organización y funcionamiento de la propuesta *Lo que pasa en la piel*. A partir de diversas nociones de la dramaturgia contemporánea se abordan las decisiones tomadas tanto de carácter poético/estético como político para la producción de un texto que imagina otras formas de (re)presentación trans.

Por último, en el apéndice se encuentra el texto *Lo que pasa en la piel*, a partir del cual se desprende todo el trabajo de análisis y reflexión sobre la relación entre teoría de género y dramaturgia teatral.

1. TEORÍA DE GÉNERO Y REPRESENTACIÓN TRANS

El término “género” fue utilizado por primera vez en 1947 por el psicólogo infantil John Money para poder hablar, clínicamente, de la posibilidad de modificar la genitalidad de los bebés recién nacidos que la medicina no podía clasificar, bajo sus términos, como femeninos o masculinos (Preciado P. B., 2020). Es decir, el término “género” fue desarrollado para justificar la mutilación de los cuerpos intersexuales y moldearlos, con tecnología médica, según los ideales del cuerpo binario. En los años setenta, el término “género” fue recuperado por los movimientos feministas, pasando de ser un término de la psicología y medicina a uno sociológico. A partir de allí, y durante varias décadas, la noción de género ayudó a repensar y cuestionar las representaciones sociales y culturales de los sujetos para cambiar la construcción jerárquica y antagónica hombre-mujer y luchar en contra de la opresión. Sin embargo, si bien con la noción de género se buscó desestabilizar los modos hegemónicos de entender este binomio, las feministas de la segunda ola no fueron igualmente enfáticas a la hora de cuestionar el determinismo biológico que se resguarda en el binomio macho-hembra. Por lo tanto, resulta fundamental preguntarse ¿por qué se ha *olvidado* el origen del término género?, ya que al olvidarlo se mantiene la diferencia del sexo, por un lado, como lo natural y auténtico y, por otro lado, el género como una construcción sociocultural según el momento histórico. De esta forma, únicamente los cuerpos con pene serán hombres (heterosexuales) y los cuerpos con vaginas, mujeres (heterosexuales). Esta estructura binaria y de oposición aún sigue vigente, “las formulaciones de una identidad esencial como mujer u hombre permanecieron analíticamente intocadas y siguieron siendo políticamente peligrosas” (Haraway, 1995). Por lo tanto, a pesar de que muchxs autorxs¹ se

¹ A lo largo del trabajo se utilizará la “x” como lenguaje inclusivo, fugando del uso histórico del masculino plural como universal. Se opta por el uso de la “x” y no de la “e” con el objetivo de que la lectura resulte más fluida, siendo el uso de la “e” aún poco frecuente.

han tomado el trabajo de desarrollar prácticas teóricas para dismantelarla, esta es la noción que aún circula y mayor recepción tiene, incluso en las “políticas de género”.

Las instituciones estatales han elaborado sus propios procedimientos de control social frente a cualquier identidad amenazante, logrando enmarcar esas identidades bajo sus propios términos. Por ejemplo, la ley de identidad de género en Argentina (Ley N° 26.743), promulgada el 23 de mayo del 2012, reconoce el derecho a la identidad de género, definida esta última como “la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo.” Si bien esta ley se ha constituido como un avance muy importante para el reconocimiento legal de todas las identidades que fugan del binomio hombre-mujer, su ambigüedad y la amplitud de sus enunciados, plantea una **rectificación** de la identidad asignada. Es decir, en ningún momento se asoma la posibilidad de cuestionar la asignación arbitraria (velando su concepción como verdad científica) de sexo en el momento de nacimiento. Al mismo tiempo, si bien la ambigüedad de la ley puede ser un acierto, en muchos casos resulta en una lectura e interpretación errónea de la misma que continúa reproduciendo esquemas estigmatizantes. Por ejemplo, cuando se trata de registrar un texto dramaturgico en Argentores².

² La Sociedad General de Autores de la Argentina -Argentores- es una Asociación Civil de carácter profesional y mutual, fundada el 11 de septiembre de 1910. Actualmente se encarga de administrar los derechos de dramaturgxs, guionistas de radio, cine y televisión, coreógrafxs y compositers de música para obras teatrales.

Este formulario se requiere para una mejor informatización de los libretos.

Título _____

Autor/es original/es _____

Adaptador/es _____

Traductor/es _____

Obra dirigida a público adulto infantil adolescente

Cantidad de actos _____

Cantidad de cuadros _____

Cantidad de escenas _____

Otros personajes (*títeres, animales, etc.*) _____

Género _____

(*Comedia / Drama / Tragedia / Musical / Comedia dramática / Farsa / Sainete / etc.*)

Cantidad de personajes masculinos _____

Cantidad de personajes femeninos _____

Personajes de género autopercebido _____

Figura 1. Formulario N° 1016 para registro de obra en Argentores

En la enumeración de remarcada del formulario está contenida la idea, por un lado, que los géneros femeninos y masculinos no son autopercebidos, sino que “son”, en contraste con todos los otros géneros, los cuales, además, están todos en una misma bolsa sin posibilidad de ser especificados. Por lo tanto, son inencontrables, ilegibles y se reducen a su característica de la diferencia.

El sistema sexo-género presupone una cadena de relaciones “coherentes” entre sexo-género-deseo (macho-hombre-heterosexual y hembra-mujer-heterosexual) que imposibilita la lectura de cuerpos por fuera de los binarismos que impone, dejando todo lo que los excede en el lugar de lo ininteligible. Este proceso, por el cual el régimen de identificación sexo-genérico excluye a toda corporalidad que no se adapte a las clasificaciones establecidas, y por

lo tanto, resulte ininteligible, se denomina *contrato de abyección* (Cabral, 2011). Este sirve para mantener y reforzar los límites ya establecidos frente a cualquier amenaza que pueda desestabilizar las categorías predeterminadas. Por consiguiente, cualquier corporalidad que fugue del sistema y se “construya como lo otro” será marcada como artificial, haciendo invisible el carácter igualmente artificioso de una sociedad generizada.

Judith Butler propone entender el género como un *acto*: “la acción del género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y esta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (Butler, 2018). Sin embargo, esta concepción del género como una construcción *performativa* no permite tomar en cuenta los procesos biotecnológicos para modificar el cuerpo, por los cuales determinadas *performances* serán “leídas” como naturales y otras como artificiales. En este sentido, la mayoría de las veces los prefijos cis y trans son utilizados para remarcar esta distinción, siendo las personas cis-género quienes se identifican con el género que se les ha asignado al nacer y trans-género quienes desean modificarlo a partir de procedimientos tanto performativos, médicos, prostéticos o legales. Sin embargo, cabe aclarar que ambos estatutos son técnicamente producidos³, como señala Paul B. Preciado (2020):

Ambos dependen de métodos de reconocimiento visual, de producción performativa y de control morfológico comunes. La diferencia entre uno y otro depende de la resistencia a la norma, de la conciencia de los procesos técnicos de la producción de la masculinidad y la feminidad y del reconocimiento social en espacio público. (p.86)

Teresa de Lauretis también va a cuestionar los fundamentos feministas y observará que los mismos pueden llegar a funcionar como un instrumento de control político. De Lauretis propone pensar la construcción del género como el producto y el proceso de su

³ A lo largo de toda la investigación se utilizarán los términos cisgénero y transgénero teniendo en cuenta esta aclaración.

representación y auto-representación, a partir de un conjunto de tecnologías, tanto sociales como bio-médicas, que operan en los cuerpos. En este sentido define al sistema sexo-género “tanto como una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad” (de Lauretis, 1989).

En el libro *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1992) de Lauretis observa los mecanismos del cine y sus modos de representación específicos para pensar la producción del género. En este mismo sentido, el teatro también es parte de las tecnologías de género⁴ que continúan (re)produciendo, en la mayoría de los casos, la división binaria de género. Dar cuenta de esto implicaría un exhaustivo análisis de todos los procedimientos y elementos que implica el aparato teatral. Por lo que, con el fin de concentrarnos en un aspecto que nos permita experimentar, cuestionar e hipotetizar entre teorías y prácticas, este trabajo estará enfocado específicamente en los procedimientos de la dramaturgia teatral.

1.1 La dramaturgia como tecnología de género

En la cultura occidental, en la cual nos inscribimos, el texto escrito ha sido el medio de representación dominante, entendido como poseedor de la verdad y utilizado para legitimar cualquier sistema de poder que necesita un sistema de representación (Cornago, 2006). El género binario forma parte de los sistemas de poder que el teatro ha ayudado a (re)producir y sostener a partir de representaciones hegemónicas a lo largo de la historia. Escribir es siempre un acto político, ya que este implica la interpretación del mundo y conlleva la responsabilidad de imaginar otras formas.

⁴ El concepto de “tecnología de género” es abordado a partir de la propuesta que Teresa de Lauretis desarrolla en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (1989), quien, a su vez, toma como punto de partida la noción de Michel Foucault de “tecnología del sexo”. Por lo tanto, las tecnologías de género harán referencia al conjunto de técnicas y estrategias discursivas por las cuales se construye el género.

De Laurentis plantea que la construcción del género es el producto de diferentes tecnologías y discursos “con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género” (1989). Es decir, propone pensar no solamente los procesos de producción de género sino también los procesos por los cuales los sujetos asimilan e internalizan las representaciones de género. El espectador al cual se dirigen las diferentes tecnologías es siempre un espectador generizado, ya sea explícitamente o no. Por lo tanto, los mecanismos de identificación pasarán, en primera instancia, por las construcciones de género, siendo uno de los resultados la producción de un saber interno en los sujetos que se presenta como una realidad evidente: “yo soy hombre”, “yo soy mujer”, “yo soy heterosexual”.

Cuando pensamos en el texto dramático la primera característica que se lee de un personaje es su género por las mismas marcas lingüísticas del español en el que se hace ineludible señalarlo. El español no tiene incorporado un sujeto neutro como en otros idiomas, por lo que, la división binaria entre femenino y masculino es obligatoria. Las prácticas activistas de los movimientos feministas y LGBTIQ+ han desarrollado diferentes marcaciones para no restringir el género desde el lenguaje, remplazando el uso de la “o” y la “a” por el uso tanto de la “x”, “*” o la “e”. Noe Gall señala al respecto que “estas prácticas nos permitieron ver con claridad cómo se establece cierta correspondencia obligatoria propia del sistema sexo-genérico desde el momento mismo de la escritura” (Gall, 2014). El lenguaje, sin duda, consiste en una lucha semiótico-política importante, teniendo en cuenta que el mismo configura realidades.

Por otro lado, si observamos cómo se presentan a los personajes en los textos, por lo general no se los nombra únicamente bajo un nombre que probablemente traiga ya consigo una lectura de género específico, sino que además muchas veces son definidos bajo los vínculos entre personajes. Presentados bajo la matriz heterosexual, los femeninos en relación

a los masculinos: la esposa de, la hija de, la viuda de; y los personajes masculinos según su profesión: el doctor, el profesor, etc. Desde la página antes de que inicie la obra quedan demarcados los géneros y la relación vincular entre ellxs. Al mismo tiempo, en teatro, es común que la primera concertación del elenco o la elección de un texto tenga que ver con la cantidad de personajes masculinos y femeninos que se desea poner en escena, y que la repartición de los personajes a lxs actorxs sea en correspondencia con su género, siendo que lo primero que van a llevar a escena es su auto representación genérica (Gall, 2014).

En este sentido, la escritura dramática, como cualquier otra, siempre implica una (re)producción de género y subjetividades. Sin embargo, la característica particular de la dramaturgia es que implica que un cuerpo escribe para otros cuerpos, para cuerpos generizados, entonces: ¿qué cuerpos imaginamos cuando escribimos?, ¿qué peligros existen en pensar la representación de “minorías” cuando se las piensa como una identidad? (la travesti, el gay, la lesbiana, etc.), ¿qué mecanismos pueden generar interrupciones⁵ en las construcciones hegemónicas de género?

La identidad no es una categoría homogénea ni estable en el tiempo, por lo que, en palabras de Judith Butler, “nunca podrá describir plenamente a quienes pretende representar” (2018). Sin embargo, las categorías identitarias que se generalizan y se mantienen en el tiempo, muchas veces sirven como filiaciones políticas y estratégicas para el reconocimiento de diferentes colectivos en la sociedad. Pero, ¿qué pasa cuando las identidades se convierten en unívocas borrando diferencias, tensiones, devenires, contradicciones y multiplicidades para convertirse en una representación únicamente reivindicativa de un “colectivo”?

⁵ Concepto desarrollado por val flores (2017): “interrupción: modo poético de cortar una conversación, a la que no fuiste invitadx pero de la que se es objeto de su dicción. procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito. práctica política de desmontar las convenciones de lo escuchable. indisciplina de un saber que irrumpe en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder. deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias. inversión de la mirada, giro del habla. intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental.”

En este sentido, resultan pertinentes las observaciones de Nelly Richard (1997), teórica cultural chilena, acerca de “las políticas de representación” divulgadas por los estudios culturales. Las políticas de representación han generado un lenguaje tipificador de las marginalidades que simplifican la identidad y su representación, de forma que los sujetos se resuman al rasgo predominante de su identidad (género, orientación sexual, clase, etnia, etc.) y pueda ser ilustrada en términos lineales y reivindicativos. “Es como si la identidad colectiva debiese reprimir el libre y cambiante despliegue de los “yo” *por inventar* en el interior fracturado de cada sujeto para cumplir normativamente con la directriz conscientizadora del “nosotros” aprendido y recitado” (Richard, 1997, págs. 355-356). Podría pensarse como un desafío de un doble movimiento. Por un lado, poder llevar a cabo luchas políticas constituyendo un sujeto identitario para poder ser reconocido como un colectivo social con problemáticas particulares y, por otro lado, nunca abandonar la mirada crítica del peso homogeneizador que implica el pensarse bajo un “nosotrxs” totalizante.

El trabajo *Deformances: destellos de una cartografía teatral desobediente* de Mina Bevacqua (2020) describe prácticas artísticas, llevadas a cabo en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires, que buscaban dislocar los marcos hegemónicos del orden genérico, no solamente hombre-mujer, sino incluso del imaginario de lo que es ser travesti. En este sentido, Bevacqua observa este doble movimiento de desestabilidad y estabilidad identitaria:

Tal movimiento puso de manifiesto una *identidad política* de devenires *trans/travesti/trava* que, sin constituir una fijación identitaria, se caracteriza por producir flujos e intensidades, mutaciones, transformaciones y re-inversiones *minoritarias* en los imaginarios y modelizaciones heterocissexuales a los cuales *tensiona, desafía y/o subvierte*. (2020, pág. 28)

La transgeneridad es por definición un espacio heterogéneo, donde conviven todas las formas de vida que no se reducen al binarismo de género ni a los imperativos de la heteronormatividad (Cabral, 2011). Lo trans se presenta como una posición desde dónde habitar, desde dónde pensar, desde dónde desear, desde donde escribir. Esa posición que no está en las normas, pero tampoco del todo por fuera, siempre un poco corrida de lugar, siempre en tensión y en contradicción. Lo trans como la mirada inclinada, escéptica ante cualquier discurso que se proclame como verdad absoluta, una posición definitivamente incómoda en este mundo tan encorsetadamente recto y fijo. En este sentido, sería incoherente querer generar una representación de “lo trans” como algo universal, ya que terminaría generando normativas y reduccionismos nuevamente.

Entendiendo que las formas de habitar un cuerpo trans son tantas como cuerpos trans existen, la representación puede ser abordada desde ese lugar, desde la experiencia propia. Por esta razón, este proyecto se plantea desde la práctica dramaturgica del yo, donde la materia prima para la escritura es el testimonio. La posición desde donde se escribe es una decisión política y, como se mencionó anteriormente, escribir desde la experiencia no es lo mismo que escribir desde la observación, donde la palabra señala un cuerpo ajeno. La escritura en primera persona, la escritura del yo, es fundamental para pensar este proyecto; en el siguiente apartado se desarrollará con más detenimiento las implicaciones de esta posición.

1.2 La auto-representación como forma de resistencia

“Dar cuenta de si mismo – notas de estudio.

El fracaso del yo. Autoconstitución.

No podemos escaparle a las palabras, estamos encerrados en el juego imposible de nombrarnos. Somos nombrados y nombramos a otros. Somos con otros. Ante el juego infinito de la serpiente que muerde su cola, no nos podemos despojar del yo, y así como una respuesta budista fue la meditación y la búsqueda de la integración humana naturaleza, la teoría queer nos invita a jugar el juego, desposeernos y autoconstituirmos. Destruirnos e inventarnos. Desarmarnos y construirmos. Y sobre todo siempre así, en plural. Con otros.”



Figura 2. Arte de Cairo Elio

La dramaturgia implica poner un mundo a funcionar, pero las formas de hacerlo son muy variadas. Existen poéticas “despersonalizadas” o, al contrario, escrituras que parten de la reelaboración de experiencias autobiográficas (Dubatti, 2011). En cualquier caso, la decisión de cuál es la materia prima con la que se trabajará y qué imágenes se pondrán en movimiento resulta una decisión política.

Siguiendo las reflexiones de la investigadora Beatriz Trastoy (2017), el rasgo que caracteriza al teatro contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires –Argentina–⁶, a partir de la vuelta a la democracia a mediados de los años ochenta, es la autorreferencialidad. Este gesto autobiográfico, como principio constructivo, se coordina con otras miradas críticas sobre los modos del arte contemporáneo que asumen el dispositivo testimonial como un rasgo de época. Con la reinstauración del sistema democrático en el año 1983 se inician diversos procesos de subjetivación de las identidades culturales en Argentina, donde las diversas prácticas artísticas funcionaron como vehículos de memoria, “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo, 2005). Estas poéticas se suelen enmarcar dentro del denominado teatro posdramático, término introducido por Hans-Thies Lehmann, ya que sus rasgos consisten básicamente en el quiebre de categorías dramáticas tradicionales como el desarrollo lógico de la historia (espacio y tiempo) o personajes, y se presenta como una búsqueda de nuevos órdenes posibles. Al mismo tiempo que no se postulan como un doble o espejo de otra cosa sino como equivalente de la vida misma, borrando las fronteras entre lo real y lo ficcional, contienen una profunda tendencia a reflexionar sobre la conflictiva relación entre teatro y sociedad (Trastoy, 2017).

La memoria deviene relato de lo ínfimo, de lo indiferenciado, de lo olvidable y de lo olvidado (Bevacqua, 2020). En este sentido, la narrativa escénica se produce a partir de pequeñas historias personales y relatos de vida. Sin embargo, lo importante no es que la matriz escénica sea autorreferencial o que les artistas narren hechos posibles o no de ser “verificables”, sino que, siendo imposibles de ser desligados del marco de enunciación político-social, los relatos personales se vuelven también colectivos. Es decir, permiten

⁶ La autora Beatriz Trastoy desarrolla su teoría desde una mirada que observa un recorte territorial centrado en la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, las reflexiones que genera sobre la autorreferencialidad nos servirán como punto de partida para pensar prácticas por fuera de ese marco territorial.

contar(se) para existir, reafirmar la identidad y sentirse menos solxs. Estas prácticas escénicas han tomado diversas formas, y resulta fundamental resaltar dos términos como antecedentes importantes: la autoficción, desarrollada en el campo de la dramaturgia por Sergio Blanco (2016); y el bio-drama, desarrollado en el campo de la escena por Vivi Tellas (2001).

Dentro de la gran diversidad de artistas que trabajan la escritura del “yo”, Sergio Blanco es uno de los referentes más importantes, ya que se encargó de sistematizar, dentro del campo de la dramaturgia, la autoficción a partir de su propia práctica. En su propuesta, Blanco plantea que la escritura autoficcional siempre parte de un *yo* pero para ir más allá de sí mismo, es decir, para poder ir hacia otro (Blanco, 2016). Por otro lado, Vivi Tellas desarrolla el Ciclo Biodramas: sobre la Vida de las Personas, en el cual propone poner en escena una persona que de testimonio de su vida; además, Tellas afirma que en todo biodrama existe un momento donde aparece la situación política social del país, convirtiendo al protagonista en un sujeto histórico. En este sentido, la propuesta de Tellas se acerca a la autoficción de Blanco al afirmar que “el retorno de la experiencia – lo que en biodrama se llama vida – es también el retorno de lo personal. Vuelve el YO, sí, pero es un YO inmediatamente cultural, social, incluso político” (Tellas, 2001).

En la Universidad Nacional de Córdoba encontramos este tipo de propuesta desarrollada en la investigación de María Palacios y Camila Sosa Villada, que resultó en la obra *Carnes tolendas: retrato de un travesti*. Esta obra es recuperada dentro de un corpus mayor de prácticas escénicas autobiográficas de devenires trans/travesti/trava por Mina Bevacqua en su libro *Deformances*, anteriormente mencionado. El trabajo resulta revelador, ya que describe prácticas en las que, a pesar de tomar formas diversas (autoficciones, performances, biodramas), la vida de las performers se entreteje de alguna manera con sus prácticas artísticas, configurándose un corpus de auto-representaciones trans/travestis en el que “manifiestan procesos de subjetivación colectivos e individuales”. Las personas trans han

sido históricamente desplazadas del lugar de enunciación, incluso se les ha despojado de su propia historia y arte, por lo que la auto-representación se construye como un nodo de resistencia a los poderes hegemónicos. Retomando las reflexiones propuestas por de Lauretis (1989), así como la representación de género afecta a la construcción subjetiva, estas representaciones desde subjetividades “minoritarias” afectan también a la construcción social de género, se abren como posibilidades de prácticas micropolíticas. Bevacqua realiza una cartografía teatral de prácticas desobedientes sexo-genéricas que tuvieron lugar en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires entre los años 1984 y 2014, las cuales interrumpieron los imaginarios cristalizados sobre las personas trans, generando una resistencia desde la poetización de sus experiencias de vida. Si bien el escenario político-social ha cambiado y se han realizado importantes avances para la inclusión y el reconocimiento de las personas trans en Argentina, la sociedad continúa vulnerando a las personas que se corren del marco heterocisexual. Por lo que, siguen siendo igual de necesarias las intervenciones que corran los marcos de la norma.

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género y discursos institucionales con poder para controlar el campo de significación social y entonces “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación. (de Lauretis, 1989, pág. 25)

La auto-representación trans, por lo tanto, se presenta como una forma de generar interrupciones en las construcciones hegemónicas de género. Siguiendo la propuesta de val

flores, se entiende la interrupción como “una práctica mal-educada, mal-avenida. Su acto consiste en insertar un corte en una conversación, un modelo, un acto, un movimiento, una quietud, un tiempo...y abrir la posibilidad a otros devenires u acontecimientos, a otras líneas de pensamiento” (flores, "interrupciones". Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía, 2017).



Figura 3. Grafiti de Mujeres Creando: "Confía en el sonido de tu propia voz"

Así pues, este trabajo se plantea como generador de una auto-representación trans, donde lo autorreferencial como “punto de partida” para la escritura, no es casual o arbitrario, sino que esta decisión se entiende como un mecanismo de resistencia y agenciamiento de las tecnologías de género. La voz en primera persona ensaya formas nuevas de nombrarse y mostrarse, explorando el lenguaje se construye a deseo propio descentrando las narrativas y quitándole el poder a la norma que se ha encargado de montar durante años un imaginario unívoco y estigmatizante de las existencias trans.

1.3 Reivindicación de lo monstruoso como representación trans

Reivindico mi derecho a ser un monstruo y que otros sean lo normal.

Susy Shock

Anteriormente mencionamos el *contrato de abyección* (Cabral, 2011) como el proceso por el cual el régimen de identificación sexo-género excluye a toda subjetividad que no se adapte a sus clasificaciones. Los cuerpos que no adhieren a la norma perturban el orden establecido, sobre todo cuando son vistos como cuerpos “físicamente en transición” y no pueden ser clasificados de forma clara ni estable (Phillips, 2014). Es decir, que se convierten en cuerpos ininteligibles y amenazantes.

En sus últimas obras, Judith Butler propone repensar “lo humano”, cómo se produce y qué marcos normativos lo determinan. Para esto, es necesario entender primeramente que Butler desarrolla su pensamiento partiendo de la ontología socio-corporal, en la cual se plantea, como uno de sus principales aspectos, la *condición extática* de toda vida humana. Es decir que desde un inicio estamos referidos a otrxs, no se puede escindir a un cuerpo de otros cuerpos ni tampoco de las significaciones sociales que asume(n) (Dahbar, 2020). Al mismo tiempo, esta interdependencia está unida al deseo de reconocimiento, ya que solo a partir de la experiencia del reconocimiento de otrxs nos consideramos seres viables. En este sentido Eduardo Mattio afirma que:

...nuestra propia inteligibilidad como cuerpos sexuados posibles, como vidas dignas de ser vividas y lloradas es dependiente del reconocimiento de otros, de un reconocimiento que está pautado por normas que producen, reproducen y deproducen

lo que se considera reconocible como una sexualidad sana, como un género coherente o un cuerpo inteligible. (Mattio, 2010, pág. 164)

Por lo tanto, los términos que hacen posible el reconocimiento son determinados socialmente, conceden la condición de “humano” a algunxs y privan a otrxs de la misma. De este modo se genera una *producción diferencial de la vida*, en la cual a partir de ciertas matrices de inteligibilidad de “lo humano”, entre ellas la verificación perceptiva del género según Butler, la sociedad deja fuera una parte de sí misma que califica como lo amenazante o lo monstruoso (Dahbar, 2020).

No han sido pocas las veces que se ha recurrido a la figura de lo monstruoso en discursos transfóbicos, justamente para reforzar la sensación de “horror” o “asco” hacia cuerpos que resultan ilegibles y “anti-naturales” bajo los esquemas hetero-cissexuales. Calificando a las vidas trans, a partir de esta figura, como inhumanas, como vidas que no son deseables y son merecedoras de violencia.

Sin embargo, la monstruosidad también ha sido una figura para reivindicar ese lugar liminal donde los sentidos entran en crisis y, por lo tanto, donde es posible que exista transformación. En este sentido, Anson Koch-Rein escribe: “In a world where the monster is circulating as metaphoric violence against trans people, reclaiming such a figure faces the difficulty of formulating resistance in the same metaphorical language as the transphobic attack” [En un mundo en el cual el monstruo está circulando como una violencia metafórica hacia las personas trans, reclamar tal figura enfrenta la dificultad de generar resistencia en el mismo lenguaje metafórico que el ataque transfóbico] (2014).

Uno de los ensayos más conocidos al respecto es *My words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage* de Susan Stryker (1994), en el cual Susan pone en relación su cuerpo trans con la figura de Frankenstein. En una primera

instancia, la relación podría parecer obvia o directa en cuanto a las modificaciones corporales médicas en personas trans, tanto cirugías como tratamientos hormonales. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que, en primer lugar, no todos los cuerpos trans pasan por cirugías y/o tratamientos hormonales y, en segunda instancia, estos procedimientos no son exclusivos de corporalidades trans en absoluto. El consumo de hormonas y las intervenciones quirúrgicas son practicadas masivamente en nuestra sociedad tecno-producida, pero basta con que estas no sigan la cadena preconcebida para ser señaladas como mutilaciones o deformaciones del cuerpo “natural”, para que pasen a constituir cuerpos monstruosos. Por lo tanto, la figura de monstruo es reclamada por las personas trans no solo para discutir la idea de cuerpos monstruosos o “artificiales”, sino para ir mucho más allá: para señalar y repensar los marcos normativos de lo que se consideran vidas vivibles. Entonces, cuando Susy Shock reivindica su “derecho a ser un monstruo y que otros sean lo normal” (Shock, 2011), lo que busca no es que los marcos que norman “lo humano” incluyan a las travestis, sino que de manera provocadora se corre de las peticiones de “inclusión” y, de esta manera, cuestiona esos marcos normativos que resultan *espantosos*. En el mismo sentido Butler (2010) insiste en que no se trata de incluir lo que está excluido, sino de desestabilizar el marco de lo inteligible, que clasifica algunas vidas como vivibles y otras no, se trata de una *insurrección ontológica*. De otra manera, el sistema hegemónico y normativo continuará engullendo cualquier forma que intente fugar de lo ya establecido, pues como bien afirma María Galindo “La inclusión no es sino un proceso de banalización de la identidad, de reducción de sus contenidos al mínimo, es un proceso de vaciamiento y sustitución de horizontes propios, quiméricos y utópicos por horizontes prestados, posibles e igualitarios” (2021).

Por lo tanto, la figura del monstruo aparece como una forma de poetizar cuerpos que han sido históricamente “ilegibles”; señalar la alienación producida por el sistema cisnormado, reclamar la sistemática patologización que existe hacia los cuerpos trans que no

están enfermos, sino que *nos enferman*, y poder reescribir los límites de “lo humano”. Teniendo en cuenta que una poética explora “how meaning is possible, by whom and at what cost” [cómo es posible significar, por quién y a qué costo] (Barthes, 1999), podríamos aproximarnos a una definición de poética-trans como estrategias compositivas que hacen foco en los movimientos relacionales entre los dominios lingüísticos, corporales, afectivos y políticos (Edwards, 2014).

Lo monstruoso aparece como el lugar de destrucción y rearticulación de lo humano, donde las definiciones todavía no son, donde la crisis posibilita la transformación, donde el movimiento no tiene ni origen ni fin; lo monstruoso aparece como vidas deseables de ser vividas.

2. ESCRITURA DE UN CUERPO EN TRANSICIÓN

Este proyecto propone pensar la dramaturgia como un proceso de escritura que permite nombrar la experiencia y, por lo tanto, organizarla, “como un *poner el cuerpo* con sus huellas, sus marcas de subjetividad, para exponerlas, desarmarlas, olfatearlas, acariciarlas” (flores, 2016). Así, la escritura aborda poéticamente un proceso de experiencia subjetiva de devenir trans no-binario. Es necesario aclarar que en esta investigación se entenderá el término “experiencia” a partir de la definición que propone Teresa de Lauretis: “un complejo de efectos de significados, hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, resultantes de la interacción semiótica del yo y del mundo externo” (1989). Estos efectos de significado están en constante cambio a partir de la realidad social que circunda al sujeto, realidad que incluye también las relaciones de género. En este sentido, se puede decir que existe una experiencia de género, entendida como “los efectos de significado y las auto-representaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de mujeres y varones” (de Lauretis, 1989).

La escritura, entonces, se plantea como un intento de nombrar el momento en que esta experiencia de género, asimilada durante años, empieza a ponerse en tensión, en crisis, y a dislocarse en mi cuerpo, como un ensayo de posibles traducciones de los movimientos internos en un proceso de quiebre, de convulsión, de multiplicación. De modo que los tiempos de escritura se condicen con el tiempo de la vida misma y acompañan el proceso de “transición” desde inicios del 2019 hasta mediados del 2021. El texto dramático que surge de esta experiencia, por lo tanto, es la sumatoria condensada de espacios/tiempos, donde se pueden vislumbrar contradicciones, cambios y el caos de dicho proceso. El desafío implicó que esas escrituras que se realizaban a carne viva, que iban retratando en tiempo presente las dudas, los miedos y los movimientos, no se convirtieran al armar el texto final en una imagen

fija, sino todo lo contrario. El desafío fue que las escrituras se construyeran como capas de sentido, en un texto donde el cuerpo aún es perceptible en su devenir.

Asimismo, es importante mencionar que este proceso de escritura no surgió como un proyecto poético a priori. La intención inicial no fue la de configurar un texto dramático, sino la de producir un cúmulo de diferentes tipos de escrituras que se desarrollaron como dispositivos poéticos de existencia. A partir de diferentes circunstancias que recuperaré en este capítulo, estos dispositivos empezaron a resonar hasta llegar a configurarse como un texto dramático. Por consiguiente, el proceso creativo se dio en múltiples movimientos, no diferenciados por completo, pero distinguibles por las intensidades en el cuerpo.

Sin saber exactamente cuándo ni con quiénes, todo eso que estaba en ebullición empezó a desbordar hacia las páginas. Así nacieron las primeras escrituras, a partir de las cuales comencé a tirar de algunos de los hilos que envolvían mi caos.

Breves fragmentos recuperados de la bitácora corporal:

- 20/03/19: *No nací desnuda, vestía lenguajes que no eran míos.*
- 07/04/19: *Me miro al espejo y miro un cuadro, una pintura, un retrato. No sé quién es.*
- 20/04/19: *Mis tetas mienten, me obligan a mentir.*
- 25/05/19: *Mi nombre es mi manifiesto. El cuerpo es solo ficción.*

Me situó en una poética trans que no *es*, sino que siempre *está siendo*. El placer está en transgredir constantemente lo estático, en la posibilidad de la permanente renovación, pudiendo generar existencias que no sean insosteniblemente fijas. Como dice Susy Shock, “no soy hombre, no soy mujer, hoy voy *siendo* travesti”, a lo que Marlene Wayar agrega: “Este gerundio explica mi *sólo por hoy* pero no lo cierra a la crisis y transformación” (Wayar, 2019). La poética trans es la irreverencia del movimiento.

2.1 Proceso caótico de una bitácora corporal

Quiero nacer de mí misma y no heredar sus odios. Parirme placenteramente entre las piedras, cortar yo misma el cordón umbilical ancestral que me asfixia y enterrar la placenta escarbando con mis manos la tierra.

María Galindo

20/03/19: No nací desnuda, vestía lenguajes que no eran míos.

Bajo las lógicas sociales se presenta imperiosa la obligación de decidir una única línea para identificarse frente al resto y poder ser leídos como sujetos “coherentes” y “estables”. Siempre se busca un “origen” que dé cuenta de una definición “auténtica” de la identidad. Al respecto, Judith Butler se pregunta:

¿En qué medida la “identidad” es un ideal normativo más que un aspecto descriptivo de la experiencia? (...) En definitiva, la “coherencia y la “continuidad” de “la persona” no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas. (Butler, 2018, pág. 71)

Por consiguiente, las contradicciones y el movimiento no resultan bienvenidos, ya que desestabilizan y producen una ilegibilidad de las personas al salirse de los marcos preestablecidos. En este sentido, tanto el género como la nacionalidad (entre muchos otros aspectos) aparecen como cristalizaciones que tratan de unificar la subjetividad para encajar en los imaginarios sociales normativos, buscando siempre “un único origen”, esencialista y biologicista. Así, se configuraron como formas de organizar, clasificar, delimitar y demarcar las identidades para el reconocimiento de un cuerpo como persona.

María Galindo propone en su último libro, *Feminismo bastardo*, pensar “lo bastardo” como un espacio de reivindicación de los lugares mutantes y fronterizos que escapan a las definiciones normativas de las identidades:

Huyo de la disputa por el origen y la autenticidad y denuncio esa disputa como absurda, desgastante y cruel. El origen no existe como tal y tampoco la autenticidad, somos un viaje de metamorfosis continua que es intrínseca a la vida misma. (Galindo, 2021, pág. 38)

Adhiriendo a estas palabras entenderé la identidad no desde la pregunta ¿quién soy?, sino ¿dónde estoy? De esta forma la identidad no “sería una esencia prefijada, sino una construcción de **carácter relacional y provisoria**; como un mapa de los lugares donde estamos o hemos estado” (flores, 2005).

A inicios del año 2019, el grupo Namu Teatro de La Paz, Bolivia, inició un proceso creativo de obra a distancia. Si bien yo no formé parte del proyecto, acompañé casi como un fantasma que ronda. En marzo, la propuesta de trabajo fue que cada unx escribiera una bitácora corporal, la cual consistía en armar un archivo donde se fueran registrando las sensaciones, movimientos, reflexiones y devenires que atravesaban al cuerpo, en una especie de diario íntimo. Tomé el ejercicio como una forma de exploración personal, para tratar de entender dónde estaba y dónde deseaba estar mi cuerpo.

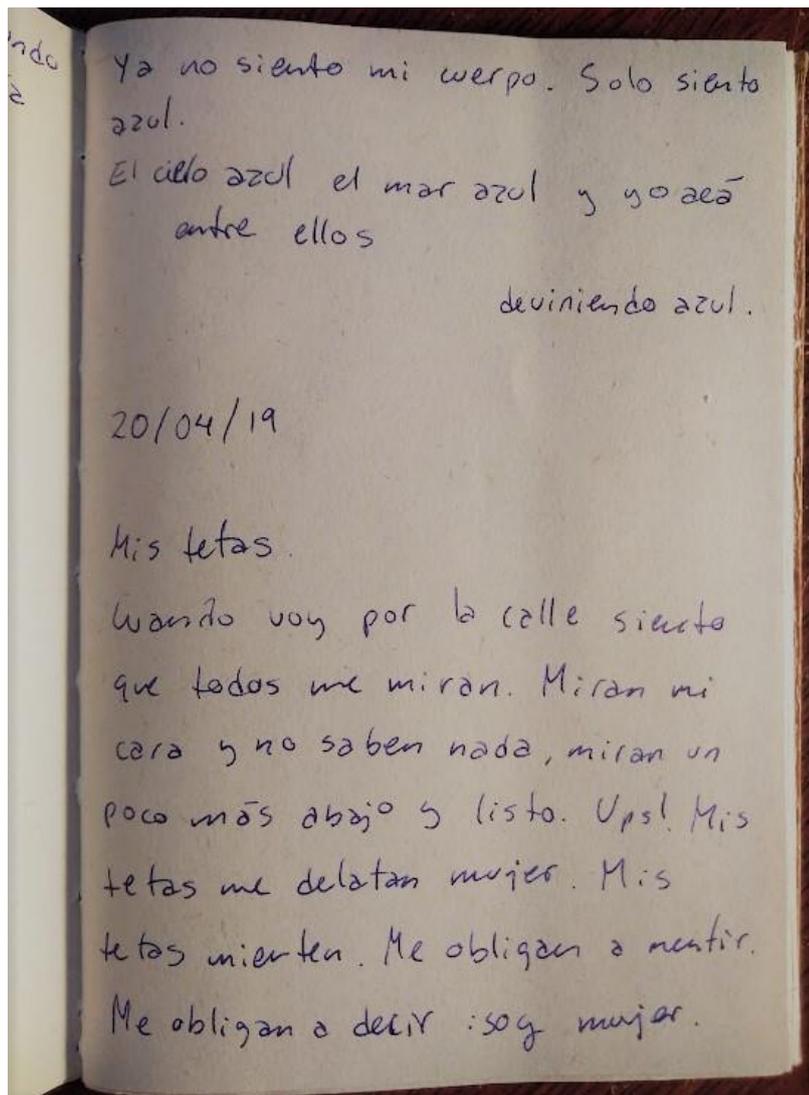


Figura 4. Fotografía de la bitácora corporal

La mayoría de los integrantes del elenco habíamos vivido en algún momento en países extranjeros y empecé a notar que cuando hablábamos de cuerpo esa experiencia siempre lograba aparecer entretejida en el discurso.

Las diferencias contrastantes de cómo se percibía tal o cual rasgo, tal o cual gesto, tal o cual género según la territorialidad que se estaba

habitando eran experiencias que resonaban en el cuerpo y que lo modificaban. En mi caso, el desplazamiento territorial, de La Paz-Bolivia a Córdoba-Argentina para iniciar la carrera de teatro, había implicado tener que construir una narrativa sobre “quién era” y de “dónde venía”. Muchas veces, cuando debía presentarme, la explicación debía ser corta, precisa, y terminaba siendo reduccionista. Otras veces, cuando alguien me preguntaba de dónde venía y la respuesta no correspondía con las expectativas, la conversación me obligaba a desarrollar y relatar(me). Por lo general, el relato duraba lo suficiente hasta encontrar un dato, un aspecto, que resultara “coherente” frente a lo que la otra persona “veía” e inmediatamente se descartaba por completo el resto de mi historia. En contra del impulso de relatar mi

itinerancia para darme a conocer, con el tiempo terminé por armar una presentación corta y complaciente, que se repetía cada vez que las preguntas surgían. Pero siempre persistía la sensación de estar mintiendo, siempre estaba la posibilidad de generar sospechas si el relato desencajaba con la lectura visual de mi persona. Frente al movimiento territorial los presupuestos a los que “debía” responder se hicieron más evidentes. El lenguaje nos nombra y nos delimita, bajo una nacionalidad, un género, un nombre. Pero, ¿quién determina la lógica de la cadena “coherente” que debe seguir la identidad?

A partir de la experiencia de extranjeritud las preguntas se agudizaron, se multiplicaron, se intensificaron. Y algunas, como mantras, volvían a aparecer una y otra vez: ¿qué significa **ser** mujer? ¿qué significa **ser** bolivianx? ¿por qué creemos que basta mirar para conocer? ¿qué significa **ser** hombre? ¿qué significa **ser** argentinx? ¿qué cuerpo(s) deseo habitar?

A inicios del 2019 empezaba a (des)conocerme, desidentificarme de ese lugar en el que siempre me había nombrado, en el que había enmarcado las formas y posibilidades de mi cuerpo: empezaba a desidentificarme de lo mujer. Este desplazamiento reavivó e intensificó las sensaciones de extranjería, la exigencia de tener que dar siempre una justificación que resulta dudosa, las miradas amenazantes frente a un cuerpo que no se nombra como “debe”, el peligro de ser violentado por “intruso”. Así, extranjerizado de mi cuerpo, encontré fronteras trazadas con siglos de comportamientos aprendidos, zonas abandonadas, inexploradas y prohibidas. Con este marco borroso, todo empezó a vaciarse de sentido. Las preguntas como un enjambre de avispas me rodeaban constantemente y los cuerpos en la calle aparecían indefinidos, multiplicados, en potencia de toda posibilidad. Parecía estar habitando un caleidoscopio en infinita rotación.

Mina Bevacqua (2020) diferencia tres modos a través de los cuales nos construimos mediante prácticas ideológicas. En primer lugar, la identificación como el modo en el cual el sujeto adhiere a los discursos e ideologías dominantes. En segundo lugar, la contraidentificación, referida a los sujetos que rechazan los discursos dominantes y los subvierten. Y, por último, la desidentificación, que resulta una estrategia de los sujetos que no se ajustan a las normativas dominantes para negociar con un contexto de odio y borramiento. Es decir, la desidentificación no asimila ni rechaza la ideología dominante, sino que opera dentro de ella y en contra. Por lo tanto, los discursos dominantes no solo resultan mecanismos de poder y control, sino que, paradójicamente, también producen estrategias de resistencia. Los discursos hegemónicos producen identidades cerradas que resultan en la imposición de elegir una única fracción de la multiplicidad que nos constituye. En este sentido, Paul B. Preciado afirma:

O bien la masculinidad, la feminidad, la nación, las fronteras, las demarcaciones territoriales y lingüísticas... prevalecen sobre la infinitud de series posibles de relaciones establecidas y por establecer, o bien fabricamos juntos el entusiasmo experimental capaz de sostener un proceso constituyente permanentemente abierto. (...) No hay nada que verificar o que demostrar, todo está por experimentar. Como el género, la nación no existe fuera de las prácticas colectivas que la imaginan y la construyen. La batalla, por tanto, comienza con la desidentificación, con la desobediencia, y no con la identidad. Rayando el mapa, borrando el nombre, para proponer otros mapas, otros nombres que evidencien su condición de ficción pactada. Ficciones que nos permita fabricar la libertad. (Preciado, 2019, pág. 138)

La práctica escritural empezó a funcionar como un mecanismo para nombrar las ficciones que me enmarcaban y ensayar nuevos desplazamientos. En la bitácora corporal quedaban registrados esos lugares por los que empezaba a transitar, a descubrir en mi propio

cuerpo, para hacer consciente los lenguajes que había estado vistiendo durante 22 años y poder elegir, ahora desde el deseo, mis propios ropajes.

La escritura poética me permitió explorar ambigüedades y contradicciones, investigar una forma de nombrar sin clausurar. El desplazamiento hace evidentes los presupuestos, los marcos que nos contienen. En este sentido, la idea de desplazamiento territorial se tradujo al interior del cuerpo, al mismo tiempo que este movimiento en el cuerpo se traducía en las escrituras, en el desplazamiento de las palabras y de los sentidos. El lenguaje poético fue fundamental en la escritura para explorar esos lugares que no se pueden ni son nombrados, para rodearlos y poder habitarlos. Empezar a entender los mecanismos perversos de construcción de identidades del lenguaje y, manipulando el mismo lenguaje, intentar generar fugas en su interior.

2.2 Re-escribirme para Decir mi Nombre

25/05/19: Mi nombre es mi manifiesto. El cuerpo es solo ficción.

¿Cómo decir mi nombre cuando los cambios son internos, casi imperceptibles para el resto? ¿Cómo manifestar el devenir sin la incomodidad de los interrogatorios? Decidí narrarme para nombrarme nuevamente en mis entornos, desarmar discursos y construir una narrativa propia, para poder decir mi nombre.

El imaginario social está poblado y saturado de construcciones hegemónicas de lo que “debemos ser”, como una tendencia compulsiva a las clasificaciones, vamos compartimentando identidades en ciertas formas de existir que funcionan como directrices. Así se construye en el sistema heterocispatriarcal lo que debe ser una “mujer” y un “hombre”, pero también cómo debe verse una lesbiana, un gay, una travesti, una persona no binarie. Por

lo tanto, alrededor de las personas trans también se han cristalizado imaginarios y narrativas que terminan por presentarse como las únicas posibles de ser habitadas. Cuando decidí correrme del lugar mujer y empezar a habitar este devenir-trans me vi de repente frente a la ausencia de referentes en mi entorno. Entonces, en el proceso de búsqueda me topé con muchos de los imaginarios cristalizados, se repetían tanto que parecían casi normativas dentro del mismo colectivo, casi como una lista de verificación de identidad trans. Sin la intención de ser exhaustivo en absoluto, propongo recorrer algunos de estos imaginarios para desarmarlos y situarme con mayor claridad.

Imitación del género opuesto

Una de las primeras ideas que aparece alrededor de las personas trans es esta siempre parte de un género para llegar a ser su opuesto, imitando la figura cis. Este imaginario trae consigo varias problemáticas. Por un lado, el término de “imitación” que denota el supuesto de un género natural como esencia que se traduce en la mirada transfóbica de que las personas trans “no son quienes dicen ser”, sino que imitan lo que desean ser. Por otro lado, anula todas las formas y posibilidades de habitar una existencia trans por fuera del binomio establecido, reduciendo como única forma deseable las que más se acerquen a ser percibidas como personas cis. En el mejor de los casos de esta lógica, las identidades no binarias son concebidas bajo la demanda de la androginia, como si el género fuese una línea recta y en el centro existiese un único punto de posibilidad.

Las “etapas para ser trans”

Otro de los imaginarios sumamente cristalizados tiene que ver con las temporalidades y supuestas “etapas” que conllevaría ser trans. Durante mucho tiempo se ha instalado el discurso de “siempre he sido...” para legitimar identidades no hegemónicas. Sin embargo, la preeminencia de esta frase termina por borrar por completo la posibilidad de desear y decidir

ser trans en cualquier momento, como si esta fuese una opción imposible de imaginar como algo deseable, sino que siempre tiene que ser “dado”. Del mismo modo “el tiempo de transición” de un género a otro resulta igualmente como indeseado, debe ser lo más rápido posible para que ese “umbral” donde no se es, ni lo uno ni lo otro, no llegue a ser percibido. Por consiguiente, “completar los pasos” de obtener “el diagnóstico médico”, la hormonización, las cirugías, el cambio registral, etc. se presentan como exigencias a cumplir para validar la identidad trans. Estos parámetros se convierten en puntos de control y vigilancia de la identidad a tal punto que, en muchos países, incluyendo Bolivia, para realizar el cambio de nombre legal es necesario un certificado psicológico que confirme el nuevo nombre elegido en el marco de un examen de salud mental.

Narrativa marginal y victimista

Por último, las personas trans han sido histórica y sistemáticamente marginalizadas, muchas veces expulsadas de sus hogares a temprana edad, sin la posibilidad de finalizar sus estudios y ejerciendo la prostitución como fuente de sobrevivencia. Si bien, desgraciadamente esta continúa siendo la realidad de muchas personas trans, es necesario que también circulen otras narrativas. No necesariamente como vidas libres de violencia, porque no se debe dejar de denunciar la realidad que circunda y golpea simbólicamente de forma constante con sus intentos de borramiento, pero tampoco debe ser reducidas a ese aspecto.

Tras este recorrido, me ubico en una genealogía de poética trans que busca dislocar los imaginarios construidos de forma constante a partir de estrategias de desidentificación que, parafraseando a Marlene Wayar, llaman a inventarse lejos de la mujer que nos imponen y del hombre que deliran que debemos ser. En este sentido, la bitácora corporal pasó de ser una escritura íntima a funcionar como un dispositivo de escritura que me permitía inventar,

desarmar y reinventar mi propia voz trans. Las autopercepciones puestas en tensión con los imaginarios sociales se transformaban en manifiestos para ser expuestos.

En agosto del 2019, en la cátedra de Dramaturgia de la licenciatura, Soledad González nos propuso hacer una reescritura del acto de coprolalia⁷ de Angélica Liddell, con el que inicia su obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (Liddell, 2007). A partir de este ejercicio de re-escritura, empecé a poner en movimiento la bitácora corporal y realicé un primer manifiesto: *soy un desgraciado trans impostor*.

Soy un desgraciado trans impostor

Eso soy

Un impostor

Un fucking impostor

Porque esta es una obra trans

Lo tiene que hacer un actor trans real me dijeron

Un trans real

(Es autoficción cojudos de mierda)

Soy una mujer haciendo de un desgraciado trans impostor

Desgraciado

Trans

Impostor de mierda

Porque los trans no tienen familia que les ame

Porque los trans no tienen familia

⁷ Definición de coprolalia: es la tendencia patológica de emisión de obscenidades o palabras consideradas culturalmente tabúes o inapropiadas.

Porque lo mío es solo una paja mental

Los trans tienen la carne desgarrada

Impostor de mierda

¿No ven sangrar mi carne por dentro?

¿Quieren ver la sangre para confirmar si es real?

Sangre les daré

Trans real, necesito un fucking trans real

Soy un impostor

Un desgraciado trans impostor

Me aterran las cirugías

Me aterra que abran mi carne con un bisturí cualquiera

Me aterran las hormonas

Me aterra no controlarlas yo

CAGÓN

Con lo desequilibrado que soy me inyectaría hormonas solo para estallar

Estallar y que me corten en pedazos

Estallar y que usen el bisturí para fragmentarme

Y que echen mis pedazos al río

Para no gastar en un ataúd

Para un desgraciado trans impostor

(Fragmento de la reescritura de Acto de coprolalia. Justificación de una hija de puta de Angélica Liddell)

Algunas semanas después, en la cátedra Poéticas del teatro moderno y contemporáneo realizamos junto a dos compañerxs una breve escena que iniciaba con la presentación de mi nuevo nombre (texto que fue recuperado para la escritura de la escena VII), seguido de la lectura dramática a tres voces del manifiesto. Mientras yo recitaba el manifiesto, mis compañerxs gritaban a coro las palabras subrayadas en el texto intercalándolas con mi anterior nombre. Esta lectura/montaje a tres voces fue fundamental para la escritura de la dramaturgia, ya que fue en esta experiencia donde el texto, que inicialmente había sido pensado como una voz monolítica, empezó a tensionarse a partir de la inclusión de *otras* voces. Las voces otras que tensionaron y complejizaron el desplazamiento interno ayudó a encontrar nuevos pliegues, voces que pueden resultar externas pero que son, al mismo tiempo, voces interiorizadas en mi estructura.

Con este texto inauguraba, sin darme cuenta, una cadena de escritos y lecturas que acompañaron mi decisión de habitar la Facultad de Artes (UNC) con un nuevo nombre, pero también el impulso primero del deseo y la necesidad de iniciar un proyecto dramaturgico a partir de los escritos de la bitácora corporal, con el cual concluiría mi paso por la facultad.

Este manifiesto fue el texto disparador del proyecto *Lo que pasa en la piel* (el primer esbozo de la escena V). Las lecturas empezaron a marcar una musicalidad y ritmo en la palabra que acompañaría todo el proceso de escritura.

Asimismo, a lo largo del 2019, las lecturas se convirtieron en una manera de presentarme en determinados contextos y performatear mi devenir, pero también, en una forma de habitar poética y políticamente mi cuerpo. Me permitieron esquivar la carga incómoda, que generalmente se les atribuye a las personas que empiezan a transicionar para con su entorno, de educar y acercar información “didáctica”. Al mismo tiempo la puesta en

boca⁸ de los textos que iba produciendo me permitía desplegar y acercar un imaginario trans desde la experiencia personal, desarrollando mi práctica artística como una herramienta poética-política: “las prácticas artísticas devienen acontecimientos políticos cuando proponen nuevos recortes en el espacio material y simbólico, cuando las coordenadas sensoriales entendidas como *normales* se suspenden para que lo invisible se haga visible” (Bevacqua, 2020). En este sentido, la lectura en espacios íntimos, con amigxs y familiares, también se convirtió en un mecanismo fundamental de construcción, con y a través de la palabra, de pensamiento y afectividad con mis vínculos más cercanos.



Figura 5. *Mutar entre afectos*. Fotografía de Eber Coronel. Diciembre 2019

⁸ Las nociones de puesta en boca y puesta en página, que se retoman a lo largo del trabajo, son nociones desarrolladas en la tesis doctoral de Soledad González (2020) que, a su vez, las recupera de la práctica teatral del Théâtre Ouvert/Teatro Abierto (Francia, 1971).

2.3 Pensar el texto como cuerpo cuando este se desvanece

07/04/19: Me miro al espejo y miro un cuadro, una pintura, un retrato. No sé quién es.

En marzo del 2020 comenzó el confinamiento por la pandemia Covid-19. El encierro me encontró solo, habitando un departamento en Nueva Córdoba. Sin el contacto con el exterior, las ansiedades de la constante posibilidad de ser “desconocido por el mundo” quedaron en suspenso. Estaba solo, yo con mi cuerpo, mi reflejo y mi nombre. En ese momento de incertidumbre el mundo parecía colapsar, por la ventana solo se podía ver pasear al silencio en las calles y todo contacto corporal fue cortado abruptamente. Los días se pasaban de la computadora a la heladera, de la heladera al celular y a la cama, de vez en cuando, la ventana y el baño. Ahí, el espejo me devolvía la mirada, para encontrarme conmigo mismo y aferrarme a las marcas de afecto impregnadas en la piel. Pero el reflejo de un cuerpo sin interacción empieza a desvanecerse rápidamente.

Durante el día no pasaba nada y el cuerpo empezó a reclamar experiencia para sobrevivir. Entonces, las intensidades se empezaron a trasladar a los sueños nocturnos, sueños poblados de animales, amenazas, persecuciones y mutaciones. Ahí, el cuerpo por fin parecía cobrar dimensión. Los animales aparecían en todas sus formas y estados. A veces, cómplices de las transformaciones, me permitían fusionarme con ellos; otras veces, amenazantes, me enseñaban los signos del peligro. Con ellos empecé a imaginar mi cuerpo monstruoso, y el nombre que había elegido, Morgan: ser del océano, empezó a devenir cuerpo en los sueños. El agua era el elemento que se repetía cada noche.

Imágenes de algunos sueños de cuarentena:

- Un barco. Millones de flores azules siendo arrojadas al mar para saciar su hambre.
- Una bestia, mezcla entre hipopótamo, cocodrilo, tiburón y pulpo, acecha. Me rodea. Nadar no sirve, la bestia es más rápida. Me hundo hasta el fondo del mar y

toco la arena, hundo los pies en ella. Entiendo su semiótica. La bestia me hace una reverencia por haber comprendido y se aleja. El sin sentido me salva de ser devorado.

- Una ronda de animales al borde de un acantilado. Camino sobre sus lomos de la mano de personas que me acompañan. Debemos cerrar el círculo que han dejado incompleto, parados en sus espaldas, por encima de ellos. Antes de lograrlo nos observan. La persecución inicia. Para escapar, el león me cede su cuerpo. Corro en un laberinto, como una fiera escapando de su propia presa.
- Abandono lo costa en un pedazo de madera inestable. Mi cuerpo se cubre de escamas.

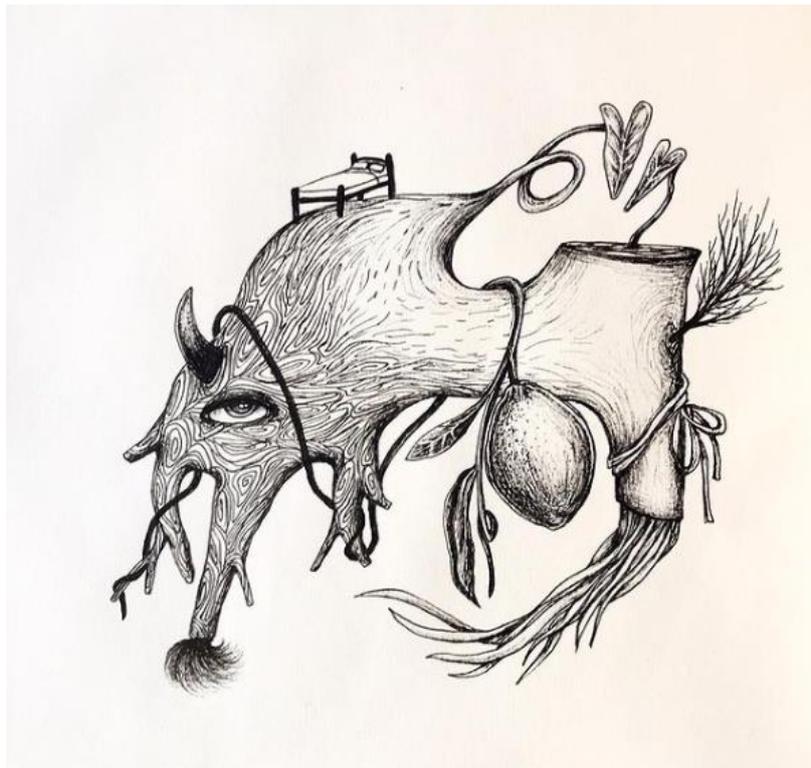


Figura 6. Arte de Efe Godoy⁹. *“Feitiço para sonhar mais”* 2020
[Hechizo para soñar más]

⁹ Efe Godoy, artista visual trans no binarie de Brazil, fue una gran fuente de inspiración para el proyecto.

Deseaba habitar los sueños constantemente. En ellos, la experiencia mutante se expandía y algunas gotas, que podían ser retenidas en la retina, se derramaban hacia las páginas durante el día. La escritura me ayudaba a mantener la conexión, mientras el cuerpo parecía agujerearse en la virtualidad, en las muertes que rondaban como fantasmas, en la ausencia de encuentros. El cuerpo se vaciaba de experiencia vital, y frente al espejo, ante la mirada reiterativa, resultaba cada vez menos aprehensible. Entonces, el texto se convertía en el cuerpo vivo, ahí donde las intensidades circulaban y las imágenes borrosas de los sueños empezaban a volverse carne. Las imágenes oníricas me habilitaron abordar el cuerpo trans desde un lugar diferente. A través de un lenguaje más simbólico y metafórico pude nombrar el placer de la metamorfosis trans y la promesa de nuevas formas de afecto, como una propia mitología de la transformación.

Los textos empezaron a funcionar como un cuerpo protético. En este contexto apareció la noción de libro-objeto que propone Ulises Carrión, un destacado poeta visual mexicano, que me permitió explorar la escritura como la composición de un cuerpo. Carrión piensa al escritor ya no como quien se dedica únicamente a escribir textos, sino como quien está involucrado en el proceso total de la realización del libro. De esta forma, el libro se constituye como una secuencia de espacio-tiempo y el texto pasa de ser lo más importante a ser un elemento más de la estructura. Carrión afirma que “El lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo” (Carrión, 2019). A partir de esta idea, empecé a explorar la palabra y sus sentidos en relación a la página. El desafío estaba puesto en generar un cuerpo-libro que se acerque al cuerpo fractal, caleidoscópico, de los sueños. Así surgieron diferentes operaciones como la dispersión de las palabras, el recorte en la página, el dibujo, la

costura, el tachado, etc. Varias de estas operaciones fueron desechadas, pero otras tantas fueron recuperadas y contaminaron los procesos de re-escritura.

Al mismo tiempo, la escritura frente a la abrumadora incertidumbre de la pandemia, implicó un abandono momentáneo de una dramaturgia como horizonte. La idea de escribir para un acontecimiento que no podía suceder empezó a resultar absurda, pero, a medio camino entre la pulsión del encuentro y la resignación a la imposibilidad del mismo, el cuerpo continuaba escribiendo.

2.4 El día de los muertos: un conjuro con sobres de testosterona

20/04/19: Mis tetas mienten, me obligan a mentir.

*Algún día me crecerán tentáculos
y en cada ventosa habitarán
flores y duendes
y entonces
el único movimiento posible
será el baile.*

(Poema escrito en diciembre del 2020)

Leo la ley de identidad de género, varias veces, antes de acudir a la institución médica, pero, una vez que ingreso al hospital, los vacíos legales son enormes. La ley queda en un papel, como una ilusión, una utopía que cuanto mejor la conoces parece alejarse más de la realidad. En el hospital, después de realizarme varios estudios diagnósticos que aseguren que soy un “paciente apto para el tratamiento”, me traen un contrato, a través del cual me responsabilizo de cualquier enfermedad o efecto secundario que me pueda producir la

testosterona. Además, me comprometo a realizar estudios de control regularmente y, así, el equipo de médicos se asegura de poder llevar un control del avance de su rata de laboratorio. El contrato se titula “TERAPIA DE READecuACIÓN DE SEXO DE MUJER A HOMBRE”, porque no solo es necesario dejar de afirmarse mujer para adquirir legalmente testosterona, sino que además es necesario afirmarse hombre, afirmar que unx aborrece su cuerpo y que quiere otro, obligatoriamente el del sexo opuesto. La testosterona es la hormona principal de los cuerpos médicamente clasificados como hombres, pero “La masculinidad y la feminidad son como la depresión o la esquizofrenia, ficciones médicas definidas únicamente de forma retroactiva con respecto a la molécula con la que se tratan”. (Preciado, 2020) Cuando la doctora me extiende el contrato, me sonrío y me pide disculpas; me dice que aún se está trabajando para usar los términos correctos, para que los contratos sean más “amables”, pero que por ahora eso era lo que había y, además, que era un papel únicamente burocrático.

Salí sorprendido de la consulta, pero asumí ese pacto. Confiar en un sistema médico para que las hormonas no te hagan daño, para seguir el procedimiento adecuado. Confiar el cuidado del cambio en el mismo sistema médico que ha patologizado y enfermado históricamente a los cuerpos trans. Teniendo esto en mente, me dispuse como un personaje para llenar formularios y contratos con ironía, sin bronca. Sabiendo que decían las cosas como querían y no como eran, así como tuve que decir algunas cosas que querían y no como eran, para que no surgieran sospechas, para borrar toda posibilidad de que me negaran las hormonas. No gasto energías en pelear por mi nombre ni por los términos bajo los cuales nombran el tratamiento. Guardo todas mis energías para la celebración.

En el día de los muertos, conjuro entre bailes los movimientos de mi mutación. Recojo la receta del hospital y me precipito a la farmacia más cercana. Compro la caja con 30 sobres de monodosis de testosterona y vuelvo a mi departamento. La recomendación es

aplicarse el gel en la mañana, después de la ducha, así que guardo la caja al lado del baño. Leo el prospecto, lo engrapo a la copia del contrato y los archivo en una carpeta bajo el nombre de “ciencia ficción”. Entonces, me preparo para el ritual del día siguiente: pongo música, luces tenues, cierro las cortinas y me quedo bailando a solas por horas. Abrazando mi cuerpo, anunciándole, lleno de adrenalina, la incógnita de futuros cambios. Cambios imprecisos, en forma y tiempo, inciertos.



Figura 7. Sobres de testosterona en gel ANDROLONE

Esta experiencia, este pacto paradójico con las instituciones fármaco-médicas también desborda en el proceso de escritura. La ciencia ha sido durante mucho tiempo, y aún hoy sigue siendo, uno de los discursos de “respaldo” para pensamientos de odio y descalificación hacia las personas que no entran dentro del régimen cisheterosexual, por lo que resulta imposible no incluirla entre las voces que tensionan el proceso de mutación. En el texto ingresan los discursos violentos y los mecanismos de control y patologización de la medicina, pero estas lógicas, donde se busca la enfermedad como “origen” de la necesidad de intervenir

el cuerpo, se ven tensionadas frente al impulso vital y al deseo de transformación como motivación.

Identificarse por fuera del binarismo mujer-hombre no es concebible como pauta para ningún tratamiento médico, porque ninguno de los procedimientos del sistema se encuentra por fuera de un “re direccionamiento” binario. Es decir, las personas trans pueden decidir entrar o no en tratamiento hormonal, desear o no realizarse cirugías, desear o no realizar ambas, pero estas decisiones siempre serán leídas por el sistema médico como una “falta de ...” que puede ser “curada”. Por lo tanto, cuando estas decisiones son abordadas no desde la “falta” ni la “incoherencia entre cuerpo/mente”, sino únicamente desde el deseo, se ponen en jaque las lecturas estigmatizadoras de la medicina. En este sentido, la escritura recoge los mecanismos violentos que ejercen las instituciones médicas, pero también su fragilidad ante una lógica deseante.

Los discursos médicos y normativos empiezan a funcionar de forma contrastante con el mundo onírico que se ha desplegado a partir de los imaginarios de animales acuáticos. Al mismo tiempo, el baño en testosterona líquida aparece como lugar de liberación y transformación, generando un paralelismo con el mar, lugar de encuentro y fabricación de cuerpos a partir del deseo propio. De esta forma, las mutaciones e hibridez con animales, deformaciones felizmente monstruosas, funcionan como respuesta irónica/onírica/deseante a la patologización médica de los cuerpos trans.

Por último, este paisaje de voces, entre médicxs, psicólogxs, contratos y prospectos, refuerzan el anclaje corporal y sensorial en la práctica escritural. El acontecimiento teatral aparece nuevamente como el horizonte final de la producción dramaturgica, el encuentro para la celebración con otrxs.

3. PROCEDIMIENTOS POÉTICO-DRAMATÚRGICOS

Este trabajo parte de la reflexión situada en la práctica escritural del texto *Lo que pasa en la piel*. Como ya se mencionó anteriormente, el mismo se asume como un *proyecto poético-político* (González, 2020) donde resulta imposible separar contenido y forma. En este sentido, me inscribo en una genealogía de dramaturgxs que reivindican la potencia política de la escritura poética, reconociéndose como una de las formas posibles para cuestionar los modos en que nos representamos como sociedad a partir del cruce entre narraciones íntimas y lo contingente político.

Los procedimientos poético-dramatúrgicos se terminaron de consolidar en la etapa final del proceso de escritura. Es decir, a lo largo de los primeros dos años de escritura (recuperados en el capítulo dos) se produjeron textos de diferente índole estilística, en los que cada fragmento era producido según el tono y forma que resultara más conveniente. En la última etapa, correspondiente al año 2021, a partir de procedimientos de selección, re-escrituras y re-organización del material producido, se terminó de construir la estructura y la composición plástica/visual final de la propuesta. El proceso creativo estuvo focalizado en tomar decisiones para definir y consolidar los procedimientos y formas que se habían ido generando, para potenciarlos, entretejiendo los fragmentos en un texto que funcionara como un todo, que siempre es más que la suma de las partes.

Cabe destacar la utilidad que tuvieron los paratextos en el proceso de reescritura. Este conjunto de enunciados, que acompañan al texto principal de la obra, funcionan como un contrato inicial con lx lectorx/espectadorx, donde se presenta la obra y se pueden lograr distinguir algunos lineamientos de la propuesta.

Los paratextos en los textos teatrales son variados y cumplen diversas funciones, los mismos pueden ser: el título, los subtítulos, el género (drama, comedia, farsa, ópera, etc.), el

contexto socio-político, dedicatorias, aclaraciones sobre el estreno y/o puestas en escena, etc. Estos han sido de gran interés para los estudios teatrológicos, ya que, al dejar diversas marcas, es posible leer la concepción teórica e ideológica del teatro con la que trabajan lxs autorxs. En este sentido, me interesa explicitar algunas de las ideas que sugieren los paratextos en mi propuesta. Si bien los mismos fueron producidos en una primera instancia como un ejercicio lúdico (cuando el proceso de escritura estaba aún a mitad de camino), posteriormente fueron un elemento central para ordenar los materiales producidos bajo conceptos organizadores. Es decir, en los paratextos pude condensar ideas que posteriormente operaron como directrices para que las re-escrituras y la composición final del texto resultara coherente.

Lo que pasa en la piel está compuesto por cinco paratextos y el texto principal:

- Título
- Epígrafe de Susy Shock
- Advertencia
- Propuesta de programa de mano
- Enumeración de lxs involucradxs en el acontecimiento en forma de “*dramatis personae*”.
- El texto principal que se divide en un prefacio y doce escenas numeradas.

El texto no está organizado a partir de una fábula cronológica ni de la construcción de personajes, sino a partir de voces poéticas que generan un recorrido a través de diferentes situaciones y atmósferas. Por lo tanto, las escenas no están divididas según el ingreso o salida de los personajes, como en la estructura clásica del teatro dramático, sino que cada escena se conforma como un núcleo de sentidos que funciona de forma independiente. Para desarrollar las distintas operaciones textuales de la propuesta se articularon diferentes categorías que

caracterizan algunas formas de la dramaturgia contemporánea, como las nociones de teatro posdramático de Lehmann (2013), la forma de obra paisaje según Michel Vinaver (1993), la figura rapsódica de Jean-Pierre Sarrazac (2013), el habla solitaria de Ubersfeld (2003), entre otras. Estas nociones serán desarrolladas a lo largo del capítulo, poniéndolas en relación con el texto *Lo que pasa en la piel* para dar cuenta de los procedimientos particulares que suscitan en la propuesta.

3.1 Liminalidad – Auto-representarse

A partir de los años 60 la idea de representación entra en crisis generando una tensión entre el teatro de la representación y el teatro performativo, que continúa hasta nuestros días. A partir del giro performativo, el lugar de ficción es ocupado por la presencia, por el acontecimiento, ubicando en el centro el encuentro, la experiencia y el cuerpo de lxs performers. En este sentido, Jorge Dubatti plantea que se puede expresar la especificidad del teatro por lo menos en dos tipos de definición: “Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de *poíesis* corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-*poíesis*-expectación.” (Dubatti, 2011) Esta última definición implicaría la superación del teatro como representación, para dar lugar a pensar el teatro en una zona liminal de estimulación, afectación y multiplicación de las acciones conviviales, poéticas y expectatoriales, constituyendo una zona de experiencia, un “espacio-tiempo de habitabilidad”.

Dentro de la cultura viviente, a través de la *poíesis*, el teatro constituye una zona de experiencia singular y favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa. De esta manera, ya no hablamos de un teatro de la representación o de la

presentación (...) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad. Un teatro fundado en el convivio. (Dubatti, 2011, pág. 49)

En esta nueva concepción del teatro empiezan a desdibujarse las nociones fundamentales alrededor de las cuales se construía el teatro aristotélico y, por consecuencia, la percepción de lx espectadorx también se ve afectada y se le exige una forma diferente de participación en el acontecimiento teatral. Para el investigador Hans-Thies Lehmann el teatro dramático era una maquinaria ilusionista que partía de la imitación y la acción como categorías centrales:

Se pretendía erigir un *cosmos ficticio* y presentar *las tablas*, que *significan el mundo* como representado, abstraído pero establecido de modo que la fantasía y la empatía de los espectadores contribuyeran a una *ilusión* para la que no son imprescindibles ni la integridad ni la continuidad de la representación, sino el principio de que lo percibido hace referencia a un *mundo*, a una totalidad. (2013, pág. 37)

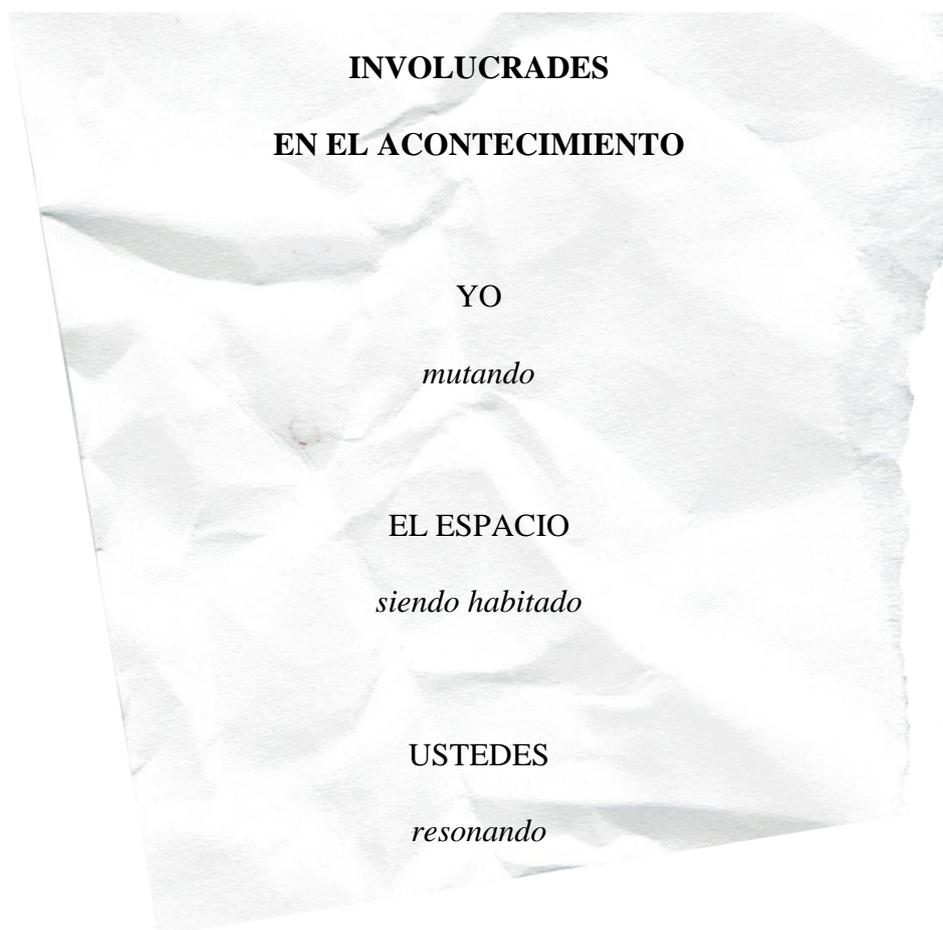
Frente a los cambios que introdujeron diferentes propuestas del teatro contemporáneo, rompiendo con esta maquinaria ilusionista, Lehmann propone el concepto de teatro posdramático.

Es así que el teatro contemporáneo empieza a funcionar en múltiples zonas de liminalidad, entendiendo las mismas como procesos de crisis y cambio, como un caos fecundo y un esfuerzo por nuevas formas y estructuras (Diéguez, 2014). Bajo el trabajo de lo heterogéneo, las dramaturgias contemporáneas producen nuevas formas siguiendo una lógica de descomposición, yuxtaposición y montaje, alejándose así de la idea de ilusión e imitación.

Es en este panorama donde se inscribe el texto *Lo que pasa en la piel*. Entendiendo el teatro como una zona de experiencias y afectaciones, la composición del texto se produce a partir de diferentes mecanismos para habitar los límites difusos entre ficción y realidad.

Generalmente, los textos dramáticos contienen, entre sus primeras páginas, un *dramatis personae*, el cual, como señalamos en el capítulo uno, cumple variadas funciones: a modo de índice señalan la cantidad de personajes de la obra, sus nombres y/o características principales (profesión, edad, género, la relación entre los mismos, etc.). Sin embargo, en una primera instancia lo que hace fundamentalmente es instalar el pacto de ficción, marcando una separación entre arte y vida, en la que los personajes se conciben como la construcción de ficción.

En el último paratexto de *Lo que pasa en la piel*, que toma prestada la forma de *dramatis personae*, se pueden ver “expuestas” algunas de las concepciones básicas de las que parte la propuesta.



Este paratexto señala la centralidad que tiene el encuentro como experiencia en esta propuesta. En lugar de personajes presenta a la voz poética, incluye a lxs espectadores y, en el centro, el lugar de encuentro, como un guiño a la concepción performativa de espacialidad de Erika Fischer-Lichte (2011). Por lo tanto, este paratexto resalta, a partir de un juego lúdico-poético, la concepción del acontecimiento como encuentro, como experiencia de afectaciones compartida, y se corre del lugar de pacto ficcional para entrar en una zona liminal.

La voz poética presenta el testimonio de una experiencia corporal en primera persona, enfatizando el carácter performativo y de auto-representación de la propuesta, ya que fuga de las lógicas del diálogo y se apoya tanto en la narración como en la situación de comunicación con lx lectorx/espectadorx. A lo largo del texto la voz poética interpela a lxs lectorxs/espectadorxs, de manera directa, devolviendo irónicamente, en diferentes ocasiones, los cuestionamientos que generalmente la sociedad dirige hacia las personas trans. Por lo tanto, el texto se presenta como una auto-representación que abre el cuerpo e invita a una experiencia compartida.

3.2 Estructura fragmentaria – Una experiencia caótica

En el teatro contemporáneo estalla la lógica del desarrollo de una fábula en un espacio-tiempo determinado, por lo que el concepto de totalidad empieza a resquebrajarse, el tiempo cronológico de la narración se rompe y la tensión centrada en la progresión de acciones que lleven a un final se desvanece. Para referirse a la crisis de la forma dramática, Jean-Pierre Sarrazac habla de “la muerte del bello animal”, metáfora de la Poética de Aristóteles que implica una concepción de la fábula como totalidad ordenada y orgánica. Sarrazac contrapone al bello animal “la extraña bestia, mitad gatito mitad cordero”, la cual,

como criatura quimérica, “nos ofrece la imagen de un drama moderno y contemporáneo que le debe menos, para su desarrollo, a un modelo clásico de la forma que a una hibridación de formas” (Kuntz, 2013). En esta misma dirección, resulta esclarecedor el pensamiento que desarrolla Rafael Spregelburd (2006) en el artículo *Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes*, donde afirma que la dramaturgia occidental ha sido un lógico reflejo del triunfo de la razón por sobre lo real y, por lo tanto, se ha esforzado en simplificar lo real para “estabilizar lo vivo”. Es decir, la dramaturgia dramática “estabilizó una versión posible de la complejidad humana, y lo hizo merced a ciertas fórmulas que —sin saberlo— heredaba de la concepción de mundo que la física de su época le susurraba al oído por las noches” (Spregelburd, 2006). La dramaturgia contemporánea respondería, por consiguiente, a la lógica de la catástrofe, del caos, de la simultaneidad. La estructura fragmentaria se presenta como una forma de traducir la percepción caótica de la vida, teniendo en cuenta que la percepción del tiempo y el espacio cambia radicalmente a partir de la inmersión en la virtualidad. Con la llegada del Internet y las redes aparece la posibilidad de interactuar en múltiples escenarios de manera simultánea y la lógica zapping empieza a ser una forma de abordar la realidad, como un escaneo o una navegación sobre la superficie que va recogiendo fragmentos, saltando sin rumbo aparente y generando asociaciones azarasas.

Esta superficie o materialidad construye en las prácticas textuales y escénicas texturas y sensaciones de espesores que se dan por las resonancias y ecos que aparecen en los motivos, temas y/o acontecimientos presentados. Entre una señal y otra, aparecen espacios de ruido o silencio que el lector/espectador debe atravesar, sin perder los indicios que ya ha recolectado y a la vez dejándose perder en el laberinto. (...) Imágenes pregnantes, a veces obsesivas, que se repiten y generan una resonancia múltiple de planos, lo que requiere en la recepción ya no un orden lógico y lineal sino

analógico y flexible para saltar de un plano a otro, lo que caracteriza ampliamente al nuevo paradigma digital y sus virtualidades. (González, 2020, pág. 51)

De esta forma, la fábula dispersa y fragmentada exige a lx lectorx/espectadorx organizar constantemente unidades de sentido.

El texto *Lo que pasa en la piel* está organizado en doce escenas y un prefacio. Cada una de ellas se compone como un núcleo de sentido que funciona de forma independiente. Sin embargo, las escenas puestas en relación generan una constelación donde las partes se resignifican. Es decir, la sucesión de los distintos fragmentos no apunta a construir una narrativa lineal ni causal, sino todo lo contrario, trabaja a partir de la acumulación de imágenes, apelando a lógicas vinculares y asociativas. El texto trabaja una concatenación de fragmentos heterogéneos generando resonancias a partir de la repetición de diversos campos semánticos, imágenes y sensaciones que retornan constantemente en diferentes formas, entretejiendo lo onírico y la realidad hasta volverlos indistinguibles entre sí.

Para profundizar en el funcionamiento de la estructura fragmentaria del texto resultan útiles las nociones que Soledad González (2020) recupera en su tesis doctoral para caracterizar las dramaturgias contemporáneas. Por un lado, la distinción de Michel Vinaver (1993) entre dos modos diferentes de progresión dramática: la obra paisaje en contraposición a la obra máquina; por otro lado, la forma rapsódica que propone Jean-Pierre Sarrazac (2013).

Resulta importante resaltar que la decisión por una estética fragmentada no es aleatoria; implica una búsqueda en la forma que refleje una visión de mundo y, sobre todo, busca explorar en el trabajo textual el proceso caótico de des-identificación de género, así como la resonancia con la experiencia propia de ese cuerpo en devenir.

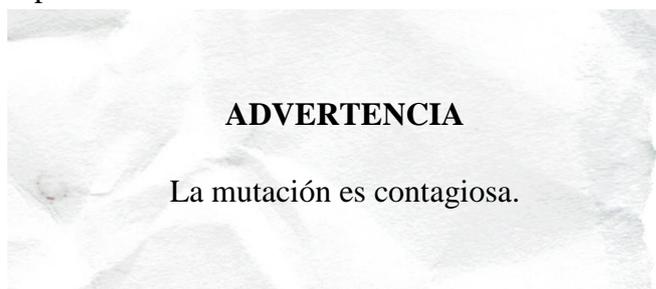
3.2.1 Obra Paisaje

Michel Vinaver (1993) genera una distinción entre obra máquina y obra paisaje, ambas categorías amplias que ayudan a pensar algunas características del teatro dramático y el posdramático. La obra máquina corresponde a la construcción de la acción que progresa a partir del encadenamiento de causa/efecto, generando una estructura lineal y cronológica basada en el principio de necesidad. En contraposición, la obra paisaje se define como la yuxtaposición de elementos discontinuos. La estética de obra-paisaje invita a una lectura/expectación “que une la actividad sensual de inmersión en la materialidad de los signos a la de una lectura abierta, sin jerarquías, que aglutine la acción segmentada” (González, 2020). La atención en la actividad perceptiva se centra en el juego de asociaciones y ecos que pueda generar la lógica de montaje, puesto que la noción de tensión ya no se corresponde con la expectativa del final (que pierde interés en una estructura fragmentada), sino con el decir y lo dicho. De esta forma, la noción de obra-paisaje de Vinaver se asemeja a la de obra-montaje que propone Rijnders, definida como “textos que se componen con un principio de collage, a partir de fragmentos propios o ajenos que, yuxtapuestos, generan un nuevo sentido ya no de los elementos sino de su relación, a la manera del montaje cinematográfico” (González, 2020).

En este sentido, uno de los desafíos de composición de *Lo que pasa en la piel* consistió en que, si bien cada fragmento funcionaba de forma independiente, las relaciones que suscitaba el montaje debían ampliar las posibilidades de sentidos y no clausurarlas en asociaciones inmediatas y unidireccionales. Es decir, teniendo en cuenta que cada nueva escena puede generar nuevas lecturas en relación con las anteriores, el trabajo consistió en proponer un orden en el que los campos semánticos que retornan en diferentes momentos no clausuren asociaciones de sentido ni los direccionen de forma unilateral.

Si bien, afortunadamente, no se pueden prever las diferentes lecturas de lx lectorx/espectadorx, el orden de las escenas y la distancia que existe entre algunas de ellas pueden posibilitar una multiplicación de sentidos y una recepción más activa, ya que implica un mayor trabajo por parte de lx lectorx/espectadorx para unir y descifrar.

Por otro lado, la estructura fragmentaria del texto, generando una travesía en un paisaje de imágenes que proponen una subjetividad particular, invita a una recepción sensorial, activa y compositiva.



En este sentido, el paratexto “ADVERTENCIA” subraya el aspecto de afectación y experiencia que se propone, pero también funciona a modo de provocación. A lo largo del texto, la voz poética se multiplica y aparece en relación con otras, ya que el devenir está concebido en una red de afectaciones, red en la que el lector/espectador está incorporado. La voz poética narra una experiencia de devenir cuerpo trans, pero esto no implica únicamente narrarse, sino que también da cuenta de las relaciones y del contexto cis-heteronormado en el cual ese devenir tiene lugar. De allí que se resalta la actividad de recepción como una mirada corporeizada-generizada, proponiendo a lx lectorx/espectadorx un recorrido que le obliga a ubicarse entre esa polifonía de voces y, por lo tanto, a exponerse para ser afectado en ese devenir.

La noción de devenir, propuesta por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987), resulta productiva para pensar la desestabilización de las estructuras de poder relacionadas con el “ser”. Esta noción es fundamental dentro de las teorías posestructuralistas para reflexionar sobre el cuerpo, como una manera de desarmar las dicotomías entre

naturaleza/cultura, cuerpo/tecnología y yo/otros. De acuerdo con ello, Garner (2014) sostiene que el término devenir “is both an ontological and ethical position that involves movement from stable (...) extending beyond the limits of dominant corporeal and conceptual logics” [es una posición tanto ontológica como ética que implica un corrimiento de lo estable (...) que se extiende más allá de los límites de las lógicas dominantes corporales y conceptuales]. Esto implica comprender que todas las corporalidades están implicadas en un proceso de devenir, pero, a pesar de ello, solo algunos son señalados como cuerpos que “visiblemente” devienen “otro cuerpo”, resaltando la división entre cuerpo natural y construido. En consecuencia, la concepción de devenir implica pensar cuerpos siempre en relación, ya que es en esa interacción en la que estas marcaciones se hacen visibles.

3.2.2 Forma rapsódica

La figura del rapsoda es recuperada por Sarrazac (2013) de la antigua Grecia. El rapsoda era el poeta que, de ciudad en ciudad, contaba historias homéricas cosiendo y descosiendo versos. Esta forma permitía que el texto se arme y se desarme, que aparezca la digresión y el comentario de la voz narradora que no oculta su punto de vista, al mismo tiempo que permite centrarse en los detalles más que en la acción causal o la construcción de una historia unitaria. Sarrazac sostiene que “la escritura contemporánea está plagada de desbordamientos, “de lo dramático por lo épico y /o lírico” y plantea su problemática en términos de pulsión rapsódica” (Martín, 2018). La escritura se constituye en un caleidoscopio de modos dramático, épico y lírico, resultando un montaje dinámico.

Se trata, entonces, antes que todo, de operar un trabajo sobre la forma teatral: de descomponer – recomponer, sabiendo que *componere* es a la vez reunir y confrontar, según un proceso creador que contempla la escritura dramática en su *devenir*. Es entonces de manera precisa el estatus híbrido, incluso monstruoso del texto producido (...) lo que caracteriza la rapsodización del texto, permitiéndole la apertura del campo

teatral a una tercera vía, es decir, otro “modo poético”, que asocia y disocia a la vez lo épico y lo dramático. (Sarrazac, 2013)

En *Lo que pasa en la piel* ese devenir textual está dado por el devenir del cuerpo que encarna la voz poética y el tejido de las experiencias narradas. El recorrido que se constituye en una estructura dislocada, fragmentada, desorganizada se enuncia desde el prefacio, en el cual se establece la relación entre cuerpo/espacio/tiempo. Por lo tanto, desde la palabra poética y la puesta en página el prefacio anuncia el viaje.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Sarrazac las escenas pueden clasificarse en tres tipos de propuestas:

- Escenas de mayor desborde lírico: Prefacio, I, III, VI. Focalizadas en juegos de lenguaje, pasando por la musicalidad de la palabra hasta el tratamiento visual de la puesta en página.
- Escenas de orden dramático: II, V, VIII, XII. El cuerpo se pone en primer plano a partir de la acción, con sus afectaciones y modificaciones.
- Escenas narrativas: IV, VII, IX, X, XI. La acción está puesta en la oralidad, en procedimientos de recordar(se) y narrar(se).

Cabe aclarar que esta distinción en tres tipos resulta productiva para explicitar algunos procedimientos dramáticos, por lo que la misma se hace a partir del rasgo que se considera predominante. Sin embargo, muchas escenas resultan en un híbrido de varios procedimientos.

Escenas de mayor desborde lírico

El primer grupo de escenas proporcionan momentos donde la propuesta es de una experiencia lingüística y sonora, por lo que los sentidos se generan desde la musicalidad de las palabras y la evocación de imágenes oníricas; existe un mayor desborde lírico y parece que el cuerpo se desvanece, se suspende. En estas escenas las marcas de acción son casi

Esta escena juega con la repetición y variación de palabras, produciendo una musicalidad desde la acumulación. En este sentido, cabe destacar que, como bien lo expresa Soledad González:

El ritmo no es concebido como un dispositivo ornamental sino como un organizador y dinamizador de los sentidos cuya percepción nos permitiría leer estructuras dramáticas semejantes a las estructuras musicales y producir señalizaciones retóricas en el campo poético de las resonancias. (2020, págs. 65-66)

Esta concepción funciona de igual forma en todas las escenas, a pesar de que en algunas pueda resultar más evidente que en otras.

Escenas de orden dramático

En el segundo grupo de escenas, en las que el foco de atención privilegia al cuerpo, la carga de sensorialidad es mayor, de igual forma que el anclaje espacial resulta más claro. Por lo tanto, como la situación de enunciación se hace más concreta, se podría decir que son las escenas que tienen un tratamiento más cercano al dramático. En ellas existe una aceleración en la temporalidad a partir de la concatenación de acciones, las cuales modifican la voz poética. Podríamos decir que en estas escenas las afectaciones se hacen más visibles y tangibles.

EXPLOTA, EXPLOTA MIERDA ¡EXPLOTA DE UNA VEZ!

reviento

grito

golpeo el suelo

grito

me sacudo

suéltlenme

reviento mi puño contra el cemento

apoyo la cabeza para tomar impulso y

alguien amortigua el golpe

el suelo se aleja

Figura 6. Fragmento de la escena II

Escenas narrativas

Por último, están las escenas donde lo central es la situación de comunicación directa con lx lectorx/espectadorx y la tensión está puesta en esa relación. Estas escenas permiten el ingreso de historias de orden narrativo, por un lado, a partir de la operación de rememoración de situaciones concretas o generando una narración anclada en el presente.

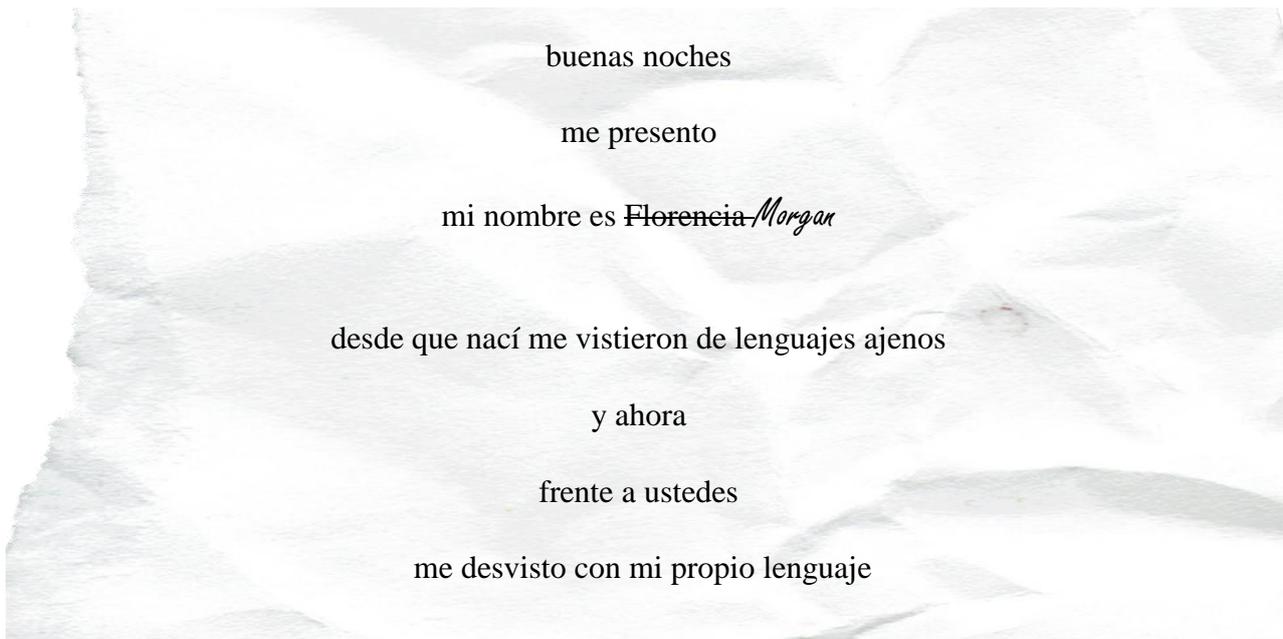


Figura 7. Fragmento de la escena VII

Al dirigirse en primera persona, la voz poética lleva la atención a las corporalidades que se encuentran presentes.

Estos tres grupos de escenas se van entretejiendo de tal forma que el orden en el que suceden produce contrastes rítmicos. Así, se logra potenciar el efecto que se busca generar en lx lectorx/espectadorx, quien tendrá que hacer su propio trabajo de rapsoda e ir ligando las imágenes.

En la composición del texto, para lograr identificar el efecto que produce cada escena y poder decidir sobre el orden de su concatenación (más allá de la distinción entre los tres tipos de propuesta) fue fundamental partir de una lectura sensible del texto. De esta forma,

ver qué hacía el texto en el propio cuerpo, qué efectos y afectos producía, y así, poder ver si éstos se podían potenciar aún más a partir de un orden diferente o modificaciones en el ritmo de las palabras. Para esto fue necesario volver a pensar el texto como un cuerpo y, por lo tanto, cada escena como un gesto: un golpe, un susurro, una danza, un sacudón, un suspiro. Cada gesto buscando generar un efecto específico en el lector/espectador. El conjunto de escenas, el montaje de gestos, conforman un recorrido a modo de un viaje sensorial, un movimiento continuo que modifica el cuerpo y genera una multiplicación de sentidos.

3.3 La voz poética – Las voces que habitan un cuerpo

Le corps écrit et l'on écrit sur lui. Il fait oeuvre scripturaire, émet des signes, inscrit des traces lisibles. Mais il s'offre aussi telle une page à investir et à réinvestir, car il est un palimpseste;

(...) Parallèlement, la langue prend chair, les mots sont des lambeaux de peau, des organes sensoriels, visuels, auditifs, tactiles.

[El cuerpo escribe y nosotrxs escribimos sobre él. Realiza obra escritural, emite signos, deja rastros visibles. Pero también se ofrece como una página para intervenir y re intervenir, pues es un palimpsesto; (...) Al mismo tiempo, el lenguaje se hace carne, las palabras son jirones de piel, órganos sensoriales, visuales, auditivos, táctiles]

Alain Arnaud

Al hablar sobre el texto posdramático, Lehmann (2013) afirma que el lenguaje experimenta una desamentización y que, por lo tanto, ya no aspira al diálogo sino a una multiplicidad de voces. En esta misma dirección, Anne Ubersfeld (2003) propone la categoría de habla solitaria para pensar las diferentes formas que toma el habla en las prácticas escénicas contemporáneas. Para esta autora, el habla solitaria privilegia la relación directa del cuerpo con lx espectadorx, al mismo tiempo que expresa “el estallido de los lazos y la

dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de interlocución mediante el diálogo” (2003).

El texto *Lo que pasa en la piel* fuga tanto de la forma dialogada como de la construcción de personajes con espesor psicológico, para partir de una voz poética. La misma se presenta como una voz testimonial que intenta dar cuenta de una experiencia corporal particular. Sin embargo, el texto no se presenta como una descripción o una racionalización de esa experiencia, sino que se construye como el acontecimiento del cuerpo hecho palabra. En este sentido, cuando Kerstin Hausbei y Françoise Heulot (2013) reflexionan sobre el monólogo contemporáneo sostienen que:

cuando el personaje se disuelve en una palabra que más que construirlo lo atraviesa, el monólogo se vuelve un esfuerzo del lenguaje, un soplo fuertemente ligado al cuerpo. (...) El monólogo se vuelve menos una herramienta de comunicación que el único recurso para reconstruir una identidad estallada. (págs. 140 - 141)

Entonces, la voz poética no se construye como una unidad estable a lo largo del texto, sino en un constante devenir. La voz poética aparece fragmentada y contradictoria, generando una multiplicidad de voces que dan cuenta de las afectaciones y transformaciones del cuerpo.

En la construcción de este habla solitaria resulta fundamental la puesta en página, en la que tanto la distribución espacial de la palabra en la página como el uso de las distintas tipografías son recursos que marcan el ritmo, generan una polifonía de voces y también diferencian planos del habla.

En un principio, la escritura en forma de verso libre surgió a partir de la imitación estilística de la primera escena del texto de Angélica Lidell (2007), que nombramos en el capítulo dos. Las escrituras que siguieron se fueron generando en diferentes formatos; algunas continuaban con la misma forma de versos y otras, que resultaban más cercanas al acto de rememoración, aparecían como breves monólogos ordenados en bloques. Sin

embargo, en las reescrituras se trabajó de una forma artesanal con la palabra a partir de la puesta en boca. Así, la propuesta de puesta en página, la notación gráfica en versos y sin puntuación, aparece en un principio como un intento de traducción de la musicalidad, de los silencios, de la respiración de la palabra en la oralidad hacia la escritura. De esta manera se buscaba ajustar el ritmo, ya que al abandonar la estructura dialogada “las cuestiones de ritmo se hacen esenciales porque emiten un sentido que el drama ya no porta” (Hausbei & Heulot, 2013).

En esta misma dirección, la distribución del texto en tres columnas, junto al uso de diferentes tipografías, ayudó a complejizar y encontrar distintos pliegues en la voz poética. La primera vez que aparece el texto alineado a la columna derecha surge como un recurso práctico a la hora de recuperar la experiencia de lectura a tres voces de la escena V, que se mencionó en el apartado 2.2. Este recurso fue retomado posteriormente y, junto al uso de la cursiva, permitió una exploración mayor en la fragmentación y multiplicación de la voz poética a lo largo de todo el texto.

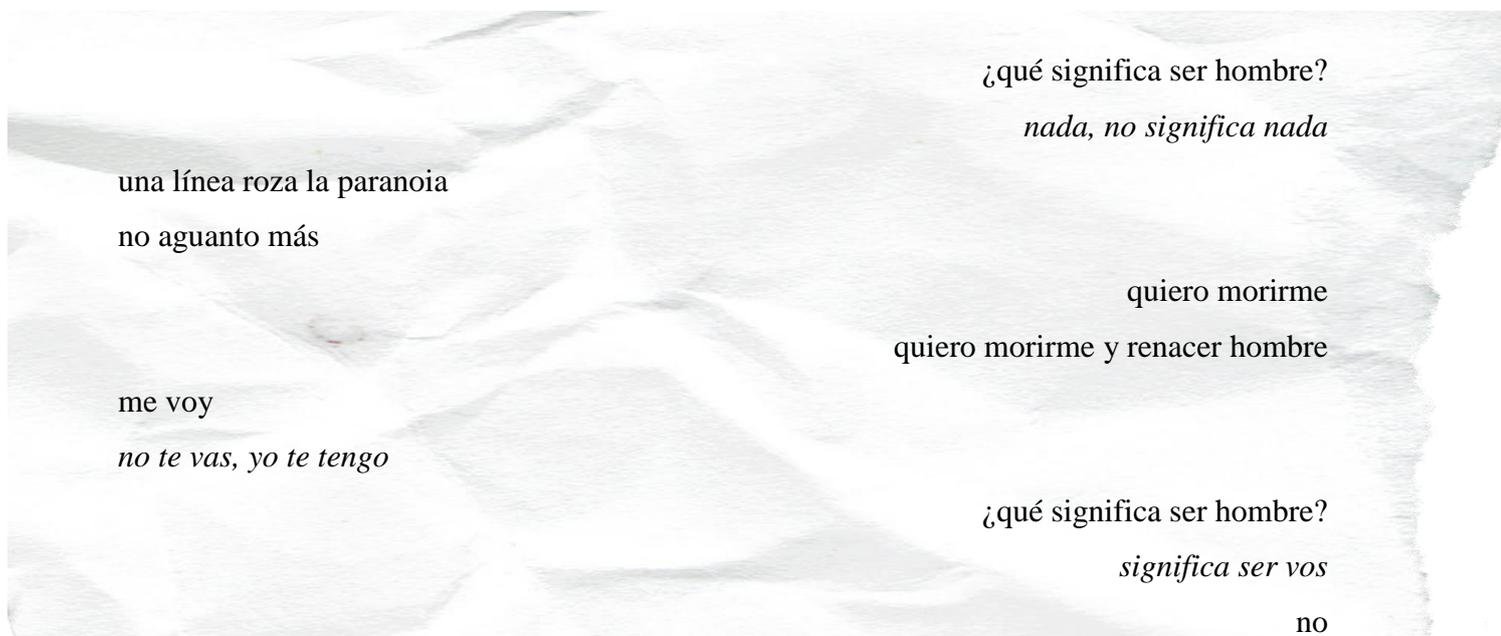


Figura 8. Fragmento de la escena II

De esta forma se construyó una polifonía de voces que, al no estar diferenciadas bajo nombres o siglas, no se terminaron de constituir como entidades independientes. Por ello, el texto presenta una multiplicidad de voces que pueden resultar contradictorias, violentas, amigables y de contención, que funcionan de forma simultánea como voces externas y como pliegues internos de la voz principal.

Las voces alineadas en la columna derecha se pueden leer como voces “externas” a la voz principal, las cuales hacen ingresar los discursos del poder normativo y castrador. Estas voces, representantes de las estructuras hegemónicas, operan tensionando con la voz principal a modo de “traducción”. Es decir, las personas trans nos vemos obligadas constantemente a traducir nuestras vivencias en los términos que impone el poder hegemónico para poder expresarnos e, incluso, para poder acceder a documentación o tratamientos médicos. En palabras de Monique Wittig “Estos discursos de heterosexualidad nos oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos (...). Estos discursos nos niegan toda posibilidad de crear nuestras propias categorías” (2006). En este sentido, el texto se presenta como un esfuerzo por producir nuevas formas de nombrar, de auto-representarse bajo los propios términos. Por eso, las voces que aparecen alineadas a la derecha ponen en funcionamiento de forma irónica esta operación de traducción, ya que la misma se da en sentido contrario. Dicho de otro modo, frente a una voz que se nombra por fuera del lenguaje normativo el poder necesita traducir a gritos, para sí mismo. Sin embargo, estos discursos hegemónicos no operan en una única dirección, sino que también se encuentran al interior de la voz principal. Por lo tanto, esas *otras voces* también habitan y resuenan en la voz principal, la cual se desarrolla alineada en la columna izquierda, generando pliegues y tensiones al interior. Esta diferenciación se va complejizando a lo largo del texto y resulta cada vez menos distinguible.

Por último, la organización de las columnas sugiere diferentes planos del habla o cambios en la dirección del discurso. La columna de texto centrado cumple al menos dos funciones. En primer lugar, distingue planos de habla desbordados de lirismo que sugieren una experiencia diferente, a partir de los cuales empiezan a ingresar y entretorse las imágenes oníricas con las situaciones cotidianas. En segundo lugar, los textos centrados sitúan la palabra en el presente, interpelando de forma directa al lx lectorx/espectadorx. Es en estas réplicas donde el habla solitaria acentúa su búsqueda incesante de encontrarse con lx otrx, el deseo de establecer vínculos diferentes.

3.4 Composición plástica/visual - El texto como cuerpo y el cuerpo como texto

~~TU CUERPO ES UNA PALABRA
quiere ser escrita y borrada~~

Arturo Carrera

Se entiende que, por un lado, una escritura distinta invita a una manera diferente de mirar, tocar y sentir el mundo y, por otro, tal como lo plantea val flores (2016), es en el **cómo** me implico con la palabra donde se plantea la pregunta ética, política y poética. Por lo tanto, para ensayar representaciones de corporalidades que fugan a las normas hegemónicas fue necesario ensayar nuevas formas de escritura, encontrar en su soporte conceptual, la puesta en página, una forma de plasmar esa percepción del cuerpo y, en consecuencia, del mundo.

Así como existe una exploración y experimentación en la actuación, la composición sonora, lumínica, visual etc., existe potencia en la experimentación activa de la palabra en la dramaturgia para encontrar nuevos interrogantes en el cruce de diferentes formas textuales.

Al respecto, Cathy Turner afirma en el artículo *Writing for the contemporary theatre: towards a radically inclusive dramaturgy* [Escribiendo para el teatro contemporáneo: hacia una dramaturgia radicalmente inclusiva]:

there is a real problem with the underestimation of the vibrancy of linguistic experimentation within the performing arts but outside the boundaries of play production. (...) we cannot finally or definitively separate out the investigation, representation and re-imagination of the real. [Existe un problema real con la subestimación de la vitalidad de la experimentación lingüística dentro de las artes escénicas, pero por fuera de los límites de la producción teatral. (...) no podemos separar de forma terminante o definitiva la investigación, la representación y la re-imaginación de lo real.] (Turner, 2010)

En este sentido, la noción que acompañó gran parte del proceso de re-escritura, para profundizar en la puesta en página como soporte conceptual, fue la de libro-objeto que propone Ulises Carrión, ya mencionado en el apartado 2.3. Si bien el objetivo final de mi propuesta no radicó en construir un libro-objeto, las reflexiones que esta noción provocaron a lo largo del proceso creativo fueron fundamentales para investigar las formas de escritura desde su plasticidad, pensar la relación entre cuerpo/lenguaje y, por consiguiente, pensar el texto como un cuerpo.

El primer recurso visual que aparece en el texto es el tachado en el programa de mano. Luego, en la escena VII, el tachado se realiza de nuevo únicamente sobre el nombre propio. Será recién en la escena VIII donde este recurso tomará gran importancia y cobrará nuevos sentidos, desarrollándose e interviniendo un texto más largo. El tachado funciona en todos los momentos junto al uso de una nueva fuente tipográfica *Freestyle Script*, que se asemeja más a una tipografía manuscrita en comparación a las utilizadas en el resto del texto.

Tachar el nombre dado y reescribirlo, renombrarse, reescribir el cuerpo y modificarlo a deseo propio. El nombre es el discurso inicial que marca un cuerpo, asignándole un género se convierte en el primer ropaje que vestimos. El nombre funciona, por lo tanto, como una de las primeras tecnologías de género que nos produce y que es incorporada. Cambiarse el nombre, sin embargo, en mi experiencia no implica borrarlo ni “matarlo”, como muchas veces se hace referencia al nombre asignado al nacer en las personas trans: “nombre muerto”. Re nombrarse implica un proceso de concientización sobre los mecanismos que he ido incorporando durante años y a partir de los cuales se ha configurado mi subjetividad, para empezar a intervenir en ellos. El tachado responde a esta operación, intervenir sobre lo construido y resignificarlo. Se podría decir que es casi como lograr vislumbrar “la matrix”¹⁰.

En la escena VIII el tachado aparece nuevamente; esta vez no interviene solo una palabra, sino que se extiende en un texto de dos páginas. Este texto, además, está enmarcado en un recuadro, ya que se trata de un documento: el prospecto de la testosterona en gel. El tachado servirá para intervenir en esta escritura ajena, en este documento fármaco-clínico que nombra e indica los usos apropiados que se debe hacer de la testosterona según el poder cisheteronormativo. Este recurso permite desde decir y cuestionar los términos del prospecto, intentando iluminar el filtro subjetivo y normativo de la medicina y, por lo tanto, nombrar con nuevos términos el uso que se hace de esta hormona. Por otro lado, al final de la escena la tipografía *Freestyle Script* sale del recuadro y ya no se construye como una voz superpuesta al tachado de otra, sino que, funcionando de forma independiente y liberada de discursos impuestos, nombra la modificación corporal desde el placer, celebra el cambio y la irreverencia de la mutación.

Un recurso plástico distinto aparece en la escena VI, ubicada justo a la mitad del recorrido de la obra. En la primera página se observan cuatro oraciones escritas en el sentido

¹⁰ Referencia a la tetralogía de las hermanas Lana y Lilly Wachowski.

de cada lado de la hoja y al centro un recuadro con una frase que se repite en la siguiente página. Resulta necesario aclarar que este recuadro, diferente al del prospecto de la escena VIII, no es un marco dibujado en la hoja sino un recorte. En otras palabras, este recuadro está pensado para funcionar en un formato físico, en papel, del texto y no para su visualización digital, ya que implica un hueco/recorte en la hoja que permite ver simultáneamente la primera página y un fragmento de la siguiente. Esta escena se acerca de manera más clara a la concepción de libro-objeto, puesto que implica una manipulación (girar el papel) para su lectura. En esta escena el juego está puesto en la musicalidad de las palabras, ya que es desde ahí que se construye el sentido. Al mismo tiempo, la propuesta plástica funciona como una invitación lúdica para explorar los diferentes lenguajes escénicos.

Estas escenas se constituyen como meta- reflexiones acerca de cómo se está pensando la relación entre cuerpo y palabra, cómo, mutuamente, se construyen, destruyen, afectan y modifican. Al mismo tiempo, aportan una clave de lectura con respecto a cómo la obra se lee a sí misma. La acumulación de imágenes y la repetición de palabras producen una desnaturalización del cuerpo dado, por lo que al dirigirse finalmente a lx lectorx/espectadorx enfatizan el carácter de una mirada corporeizada y generizada.

4. CONCLUSIONES

La existencia trans en sí misma es resistencia; se presenta desafiante a las normas hegemónicas cisheterosexuales que buscan homogeneizar y moldear los cuerpos, la manera de relacionarse y desear. Mucho se ha escrito sobre nosotrxs, algunas veces con mejores o peores intenciones, pero casi siempre con una mirada sospechosa o morbosa, en el mejor de los casos, simplista y paternalista. La academia es una institución donde los saberes se “validan” y donde, generalmente, se produce y re-produce el pensamiento hegemónico, generando un cúmulo de teoría y discursos que forman parte de la maquinaria de las tecnologías de género. La escasa presencia de personas trans en estos lugares no es casual, se debe a la constante precarización y expulsión de toda existencia que ponga en crisis al poder establecido. Por lo que realizar esta investigación, sobre poéticas trans, en la Universidad Nacional de Córdoba, desde una voz en primera persona situada desde la existencia trans no-binaria es una reivindicación que sostengo como necesaria y urgente.

Esta propuesta, como un proyecto poético-político, se constituye como la búsqueda de una voz poética propia, un esfuerzo por narrar la propia experiencia trans no-binaria contra las narraciones de odio que el poder hegemónico ha constituido sobre nuestra existencia. La voz en primera persona, como una práctica micropolítica de resistencia, recupera relatos que el poder se esfuerza por exterminar y que resuenan en un contexto sociopolítico donde aún se condena las corporalidades no cissexuales.

La escritura se hace desde ese cuerpo fluctuante y el texto se convierte en una extensión corporal, en un desborde de existencia. El cuerpo de la palabra es en sí mismo, se construye como una nueva forma de habitar, de ser trans. A partir de la puesta en boca de los textos, tanto en espacios de la facultad como en ámbitos familiares, empecé a habitar política

y poéticamente mi cuerpo, como un manifiesto las palabras me acompañaban y me permitían vincularme desde un nuevo lugar y, con un nombre nuevo, devenir: compañere, amigo, hijo y hermano. Los textos se convirtieron en un cuerpo prostético que me permitía expandir mi percepción del mundo, habitarlo de una forma distinta y, por lo tanto, modificar mi experiencia corporal.

La realidad es una construcción cultural y lingüística, por lo que la auto-representación se presenta como una posibilidad de agenciamiento de las narrativas que nos constituyen y construyen, como una posibilidad de auto-definición y auto-creación frente al discurso dominante que busca imponerse como única opción posible de vida. En la dramaturgia se entrelazan los paisajes interiores de un cuerpo en proceso de dislocación, de corrimiento de la norma, como un intento de nombrar lo que no es, o no puede ser nombrado; construyéndose como resistencia frente a los poderes hegemónicos que dictan cuáles son las representaciones posibles de nuestras corporalidades. En la dramaturgia *Lo que pasa en la piel* se presenta un estado de crisis entre la voz poética y el sistema cisheteronormativo que la circunda y que paradójicamente también la constituye. Frente al poder cisheterosexual dominante, resulta una responsabilidad poética-política cuestionar los modos de representación y generar nuevas formas, para poder pensar ficciones diferentes, ficciones que nos liberen.

Es importante que, como dramaturgxs, nos preguntemos qué cuerpos imaginamos cuando escribimos y con qué palabras los construimos. Así como nuestros cuerpos trans son resistencia y poesía fuera de los límites que nos asignan, nuestra voz explota gozosa los límites de la escritura para que su forma acompañe nuestra existencia. La relación, siempre conflictiva y lúdica, entre cuerpo-lenguaje es el foco fundamental de este trabajo, la lucha semiótico-política. Con ese interés, esta investigación experimenta y piensa una dramaturgia quimérica, desdibujada, mutante. Una dramaturgia donde sea posible correr los bordes y

poder habitar fronteras insospechadas, para generar nuevas formas de representación, formas en las que pueda reconocerse, que sean inestables y estén en constante devenir. Una escritura que parte de unx mismx para ir hacia lxs otrxs, pensando al cuerpo siempre en su *condición extática*.

En esta misma dirección, adhiriendo a las palabras de Sergio Blanco:

En la autoficción lo vivido – el trauma – es el que habilita y posibilita la creación narrativa – la trama-. (...) La trama, por medio de su capacidad a nombrar, nos permitirá entonces representarnos como sujetos. De allí viene el goce que nace más allá del dolor: el lenguaje al decir y nombrar, nos rehabilita, nos rescata, nos construye. La autoficción de esta manera obra – y abre – política y religiosamente el cuerpo que es su materia prima” (2016, pág. 13).

La voz poética nombra, bajo sus propios términos, el dolor y los conflictos que atraviesan el cuerpo, pero también se construye como una voz capaz de nombrar los placeres. A partir de las imágenes oníricas y las metáforas, ingresa al texto el deseo de ser ese cuerpo monstruoso; así como con el tachón la irreverencia frente a los términos castradores con los que la sociedad nos nombra. En este sentido, a través del lenguaje poético se entreteje en medio del caos la celebración de la metamorfosis. De esta forma se presenta como una invitación hacia lxs lectorx/espectadorx de compartir el placer de devenir-trans y empezar a construir nuevas formas de afectos.

Finalmente, este proyecto se muestra como el resultado de las múltiples lecturas, afectos, vivencias íntimas/políticas/poéticas que me han envuelto en los últimos años de mi recorrido por la Facultad de Artes. En ese sentido, recoge en un proceso de escritura experiencias y reflexiones, pero, sobre todo, una profunda transformación que se entreteje en la búsqueda y producción artística con la vida misma. Enfatizando en la responsabilidad

política que conlleva imaginar el mundo desde la creación artística, este trabajo también es una invitación a re-pensar las formas en las que lo venimos haciendo, es una invitación a dudar del lenguaje naturalizado, de las formas aprendidas y de nuestra mirada del mundo.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1999). The Structuralist Activity. En C. K. Anderson, *Criticism: Major Statements* (4th ed.). New York: Macmillan.
- Bevacqua, M. (2020). *Deformances: destellos de una cartografía teatral desobediente*. Buenos Aires: Libretto.
- Blanco, S. (12 de 03 de 2016). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Obtenido de Revista temporales: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires : Paidós.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabral, M. (2011). *La paradoja transgénero*. Obtenido de Salud sexual. Sidastudi documentación + prevención: <http://salutsexual.sidastudi.org/es/registro/ff80818144207da8014566330ba204f4>
- Carrión, U. (2019). *El nuevo arte de hacer libros*. Buenos Aires: Imprenta Rescate.
- Cornago, Ó. (2006). *Teatro posdramático: Las resistencias de la representación*. Obtenido de Archivo Artea: <http://archivoartea.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>
- Dahbar, M. V. (2020). *Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano*. Buenos Aires: Teseo.
- de Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan Press.

- de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, política*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales. Propedeútica*. Buenos Aires: Atuel.
- Edwards, R. (2014). Trans-poetics. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 252. Obtenido de <http://read.dukeupress.edu/tsq/article-pdf/1/1-2/134/485460/19.pdf>
- flores, v. (2005). *Notas lesbianas: reflexiones desde la disidencia sexual*. Rosario: Hipólita Ediciones.
- flores, v. (2016). Saberes desbiografiados para un ars disidentis. *Rev. Arg. Hum. Cienc. Soc.*, 14(1). Obtenido de http://www.sai.com.ar/metodologia/rahycs/rahycs_v14_n2_02.htm
- flores, v. (2017). "interrupciones". *Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.
- Galindo, M. (2021). *Feminismo Bastardo*. La Paz: Mujeres Creando.
- Gall, N. (2014). *Medea como una figuración feminista. La reincención de la mujer en la tragedia de Séneca*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Garner, T. (2014). Beacoming. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 30-32. Obtenido de <http://read.dukeupress.edu/tsq/article-pdf/1/1-2/134/485460/19.pdf>
- Gilles, D., & Félix, G. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Trad.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- González, S. (2020). *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hausbei, K., & Heulot, F. (2013). Monólogo. En J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (págs. 137 - 141). México: Paso de Gato.
- Koch-Rein, A. (2014). Monster. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 134-135. Obtenido de <http://read.dukeupress.edu/tsq/article-pdf/1/1-2/134/485460/19.pdf>
- Kuntz, H. (2013). Bello animal (muerte del). En J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (págs. 42 - 44). México: Paso de Gato.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia, España: Cendeac / Paso de gato.
- Liddell, A. (2007). *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Obtenido de Archivo artea: <http://archivoartea.uclm.es/textos/perro-muerto-en-tintoreria-los-fuertes/>
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Mattio, E. (2010). Vulnerabilidad, normas de género y violencia estatal: ontología social y política social en la última Judith Butler. *Pensamento Plural*, 159-172. Obtenido de <http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/07/10.pdf>
- Phillips, R. (2014). Abjection. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 19-21. Obtenido de *TSQ: Transgender Studies Quarterly*: <http://read.dukeupress.edu/tsq/article-pdf/1/1-2/134/485460/19.pdf>
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Buenos Aires: Anagrama.
- Preciado, P. B. (2020). *Testo yonqui*. Barcelona: ANAGRAMA, S.A.

- Richard, N. (julio-septiembre de 1997). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Iberoamericana*, LXIII(180), 345-361.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Shock, S. (2011). *Poemario Trans Pirado*. Nuevos tiempos.
- Spiegelburd, R. (2006). *Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes*. Obtenido de (Pausa.) Quadern de teatre contemporani: <https://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/>
- Tellas, V. (2001). *BIODRAMA: sobre la vida de las personas. Proyecto de investigación*. Buenos Aires.
- Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática: ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Turner, C. (2010). Writing for the contemporary theatre: towards a radically inclusive dramaturgy. *Studies in Theatre and Performance*, 75-90. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.1386/stap.30.1.75/1>
- Ubersfeld, A. (2003). El habla solitaria. *Acta Poética*, 24(1).
doi:<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2003.1.95>
- Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris: Actes Sud.

Wayar, M. (2019). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Muchas Nueces.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (J. S. Vidarte, Trad.) Madrid: EGALES.

6. APÉNDICE

LO QUE PASA EN LA PIEL

Morgan F. H. L.

“Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo
ni varón ni mujer
ni XXI ni H2o”

de *Poemario Trans Pirado*,
Susy Shock

ADVERTENCIA

La mutación es contagiosa.

PROGRAMA DE MANO

Un fragmento de espejo envuelto en una página:

*cuánta distancia interna puede haber
sin que la piel se parta*

Florencia

Morgan

**INVOLUCRADES
EN EL ACONTECIMIENTO**

YO

mutando

EL ESPACIO

siendo habitado

USTEDES

resonando

PREFACIO

Con la presencia primera

se rasga el espacio

y el espacio, siendo herido

empieza a ser habitado

el cuerpo, espacio denso

es atravesado por una fuerza

que entra a resquebrajar

la certeza de su trayecto

nadie ni nada existe sin violencia

una duda se inyecta en la médula

los fragmentos se dispersan

y entre los vacíos que laten

las certezas mueren

astillado, el espacio

acoge la pluralidad que llora

I

vomito flores

cada mañana que despierto

vomito flores bajo el mar

vomito flores

cada mañana hasta vaciarme

flores marchitas

descoloridas

pero aún distinguibles

vomito flores bajo el mar

las flores

insisten en permanecer

insisten en desaparecer

vomito flores

vomito flores

hasta ahogarme

las flores imprecisas

ya no pueden ser nombradas

bajo el mar

entre flores deformes

una bestia me acecha

la bestia me rodea
mi cuerpo se impregna de arena
la arena se inserta en cada poro
en cada vacío de piel
mi piel se expande
como una flor deforme

la bestia me rodea
y hace una reverencia
ha dejado huevos
incubándose en mi pecho

II

estoy de rodillas en el cemento del patio trasero

acaricio a la Tomasa, la perra de la casa

Tomasa tiene algo atravesado en la garganta

tiene un hueso atravesado en la garganta, como yo

la perra tiene el hueso clavado en la carne, como yo

le sangra la garganta

a mí también me sangra

los gritos silenciosos se me han clavado en la carne

y desgarraron ya todo el interior

necesito sacarlos

necesito gritar

gritar tanto hasta que las cuerdas vocales revienten

gritar y ahogar el silencio

y capaz, con un poco de suerte

mi voz cambie por accidente

así, en una noche de borrachera y gritos descontrolados

así, sin necesidad de inyecciones

el cemento está frío y la Tomasa se ha ido

alguien me ayuda a pararme

desde ahí puedo ver el mar azul

ahí donde todos los seres tienen algo roto

todes tenemos partes que no nos pertenecen
y que no nos animamos a subastar
pero ahí, en el mar azul, los miedos desaparecen
y los pedazos de carne se intercambian amorosamente
el lóbulo de la oreja, un pie, un ombligo, lunares a cambio de escamas, el dedo índice, marcas
de nacimiento, brazos, caparazones, una o dos tetas, dentaduras, tentáculos, uñas, ventosas,
lenguas, ojos, antenas, branquias, clítoris y aletas
sobre todo, aletas

los cuerpos se desarman y se ofrecen entre cantos
y así, entre cantos, se vuelven a inventar a deseo propio
a deseo propio

una lágrima me devuelve al patio trasero
caigo al piso

tengo el hueso atravesado en la garganta
una mirada aparece al lado mío
me agarra la cabeza
no logro distinguir nada más que esos ojos de bruja andina
me observan
como si yo me retorciera por una fuerza extraña que debe expulsar
pero no logra identificar nada
la mirada está asustada

el llanto está en todo el cuerpo

mi carne está en ebullición

se modifica

muta internamente

se retuerce

me estremece

tengo partes de cuerpo que no me pertenecen

¿qué significa ser hombre?

nada, no significa nada

una línea roza la paranoia

no aguanto más

quiero morirme

quiero morirme y renacer hombre

me voy

no te vas, yo te tengo

¿qué significa ser hombre?

significa ser vos

no

la rabia empieza a brotar

voy a morirme y renacer hombre

no te vas a morir

¿qué significa ser hombre?

no te vas a morir

lloro

llora

me abraza

voy a renacer hombre

se me acelera el corazón

voy a morirme y renacer hombre

mátame

no

¿qué significa ser hombre?

basta

mátame

no

los latidos me aturden

retumban

voy a explotar

EXPLOTA, EXPLOTA MIERDA ¡EXPLOTA DE UNA VEZ!

reviento

grito

golpeo el suelo

grito

me sacudo

suéltanme

reviento mi puño contra el cemento

apoyo la cabeza para tomar impulso y

alguien amortigua el golpe

el suelo se aleja

entre la neblina solo logro distinguir un par de brazos

me envuelven

me susurran cantos

estoy a salvo

no siento mi cuerpo

no necesito justificarlo

estoy a salvo

caigo en un hoyo profundo y negro

lleno de voces que gritan

el hoyo es infinito

las voces también

silencio

III

en el centro un abismo

al borde del abismo una ronda incompleta de animales salvajes

animales de pie

mirando al centro

animales sin cabeza

de pie

decapitados

el toro rojo sin cabeza aún conserva uno de los cuernos

el humano llega

se inserta en el espacio vacío del círculo incompleto

los animales lo miran

se desploman

los animales caen al abismo

el humano sale corriendo

IV

como cuando algo no encaja

como cuando no te sientes invitado a la fiesta

como un infiltrado

como si hubiera una constante sospecha de tu presencia

como si despertaras en un sueño ajeno

soy boliviano

sí, soy boliviano, carajo

ya sé que no lo parezco

no hace falta que me miren chueco

pero no me da la fucking gana de repetirles

una vez más, mi árbol genealógico

¿acaso es necesaria la explicación?

¿tengo que convencerlos de mi identidad?

¿quiénes son ustedes para exigirlo?

¿quiénes son ustedes?

¿quién soy yo?

tantos interrogatorios me han hecho dudar de mis respuestas

tanto repetirlas parezco una grabadora

s i e m p r e l a s m i s m a s p a l a b r a s

s i e m p r e l a s m i s m a s c a n c i o n e s

aprendí que quien dice la verdad siempre cambia un poco la historia
se acuerda de nuevos detalles y se olvida de otros tantos
en cambio, quien miente, nunca cambiará una sola palabra
porque la mentira se aprende de memoria

mi justificación

me la aprendí de memoria

soy un impostor

soy un boliviano que quisiera serlo

y al mismo tiempo no quiere porque ya lo es

soy hombre

mujer

y ninguno a la vez

soy un impostor

a donde voy y donde esté

soy un constante inmigrante

un exiliado de mi territorio

un desertor del género

un visitante en mi cuerpo

soy un extranjero decidido a peregrinar

adaptarse a las condiciones siempre

demostrar la identidad exigida

en cada frontera huidiza que deseo atravesar

para no perturbar

para no perturbar

impostando sonrisas con un nudo de nostalgia en la garganta

nostalgia de pertenencia a mí mismo

estoy en un no lugar

soy una no identidad

me siento vacío

mi vida se forma a partir de vaciamientos

de sentirme no parte de algo

elijo cada instante el vértigo del movimiento

y en cada minuto

me vuelvo a desconocer

V

verificación de identidad

soy un desgraciado trans impostor

verificar y demostrar

uno o el otro

habla, muestra y demuestra

soy un error en el sistema

pruebas

¿se necesitan pruebas?

indicios en la infancia

debe encontrarse la causa que desató el trauma

la psicóloga escarba, agobia y aplasta con preguntas incoherentes e impertinentes

mis padres, cómplices del sistema, atacan igualmente

sin infancia tormentosa

IMPOSTOR

para ser trans hay una edad

fuiste una gozosa niña princesa

¿y qué tiene que ver con el cuerpo que hoy decido habitar?

a la psicóloga no le hace sentido

insiste

hay un error en el sistema

cuestiona mi presente por un pasado ausente en la lógica trans

estoy tarde

se pasó el tiempo para metamorfosear

cada cambio será leído como enfermedad

deformidad

(escamas, aletas, cuernos, branquias, garras, tentáculos)

no me voy a ocultar

¿quién determinó el tiempo para mutar?

exijo hablar con el responsable

los detectives me persiguen, me acosan

trato de escapar dejando pistas falsas

invento infancias traumáticas

repito discursos escuchados

me atrapan

me interrogan

pruebas

se necesitan pruebas

les trans tienen la carne desgarrada

no hay sangre

IMPOSTOR

¿por qué necesitan sangre para confirmar?

¿por qué necesitan confirmar?

¿por qué necesitamos sangrar para existir?

no soy un hombre en un cuerpo de mujer

golpe

no nací mujer

no nací hombre

golpe

verificación de identidad

pruebas

no tengo pruebas

soy carne mutante

incoherencia persistente

un error

un error que quieren eliminar

encontrar mi constante para encasillar

buscan el código con jeringas en mi cuerpo

¿qué cromosomas debo tener?

¿cuáles?

inventan mi trauma

inventan mi enfermedad

no tengo nada que demostrar

golpe

no tienen derecho a cuestionar

sus manos buscan pruebas

me agarran el sexo con violencia

vergüenza

me debería dar vergüenza no tener una pija entre las piernas

la anémona les quema la mano

sus caras se desencajan

el sistema colapsa y enfurece

no entienden nada

¿tener una pija te hace hombre?

golpe

¿qué es ser hombre?

golpe

sus miradas invaden

soy un error en el sistema que colapsa

no soy hombre ni mujer

soy un constante devenir

soy un entero que no pueden dividir

no encontrarán dos mitades en mí

la furia decide mutilar y curar

el bisturí busca la frontera de sus enciclopedias en mi cuerpo

no encuentra el límite para dividir

el bisturí transpira y tiembla

se pierde en la carne mutante

ya no puede identificar y catalogar

el bisturí, furioso, desgarrar en cualquier dirección

se logra oír una carcajada desde mis restos

mi ser no termina

en los límites de mi piel

camino por las calles con una mano colgando del cuello

cada herida es un espacio abierto a ser habitado

cada palabra
es un tropiezo
hacia su propia
trampa

camino por las calles con prótesis en la carne

la mano asesina se ha vuelto mi segunda piel

VII

buenas noches

me presento

mi nombre es ~~Florencia~~ *Morgan*

desde que nací me vistieron de lenguajes ajenos

y ahora

frente a ustedes

me desvisto con mi propio lenguaje

cambiarse el nombre no es sencillo

hay lenguajes que se pegan en los órganos y en los huesos

y duele arrancárselos

uno no sabía que los llevaba tan adentro hasta que los saca

pero siempre quedan restos de los lenguajes ajenos

y el cuerpo duele demasiado

y sangra de tanto intentar borrar

que da miedo morir en el proceso

miro mi cuerpo

para descubrir esas ruinas
que han quedado impregnadas

el cuerpo no se resigna

resiste

hay quien devino en lobo

le crecieron garras, su piel se endureció, se volvió solitario

y la luna se convirtió en su obsesión

eligió en qué devenir

y robó moléculas

el cuerpo que yo deseo no existe

y me rehúso a elegir uno de catálogo

no entienden cuánto pueden llegar a modificar el cuerpo

el lenguaje

en todas las manos es tirano

y modifica constantemente

entonces uno se aísla

para que no lo modifiquen sin su consentimiento

pero la soledad también duele

en el cuerpo

entonces

hacer propios esos lenguajes ajenos

modificarlos

torcerlos

y hacerlos cuerpo deseado

estas no son tetas de hombre

estos son tentáculos

en su primera etapa de formación

este no es un clítoris enorme

es una anémona

iniciando su reproducción

esta no es una voz sospechosamente gruesa

es un canto acuático

en proceso de liberación

VIII

~~TERAPIA DE READECUACIÓN DE SEXO MUJER A HOMBRE~~

instructivo para MUTAR

ANDROLONE
TESTOSTERONA 1%
Gel
o sobrecito de magia líquida

Fórmula

Cada sobre monodosis con 5 g de gel contiene:

- Testosterona: 0,05g
- Alcohol etílico, miristato de isopropilo, carbomer 940, trietanolamina y agua desionizada 5g.

Uso del sobre monodosis

Abra el sobre monodosis y extraiga el contenido presionando desde el fondo hacia el extremo abierto, depositando el gel sobre la palma de la mano o sobre el área de aplicación. Aplique ANDROLONE sobre la piel de sus hombros o de la parte superior de su abdomen o de sus brazos. Esparza suavemente el gel sobre la piel hasta que no se observen restos del mismo. Permita que el gel se seque durante unos minutos antes de vestirse.

Precauciones y advertencias

~~Este tratamiento se le ha recetado a usted y no debe dársele a otras personas, aunque tengan los mismos síntomas, ya que puede perjudicarles.~~
instructivo es de uso totalmente libre, haga mil copias y repártalo, regáleselo a quien lo necesite

sobre todo si tiene sus mismos síntomas

Antes de comenzar el tratamiento su ~~déficit~~ de testosterona debe estar claramente demostrado

¿bajo qué medida?

mediante signos clínicos (regresión de las características masculinas, modificación de la constitución

~~corporal, debilidad o cansancio, incapacidad para tener/mantener una erección, etc.).~~

cansancio de esta fucking sociedad evidentemente ni el pene me encuentro

Antes de comenzar el tratamiento, su médico le realizará una exploración completa ~~y se le realizarán~~

y placentera y deberá realizarse exploraciones periódicas

~~revisiones periódicas durante el tratamiento.~~

incluso diarias que incluyan mimos y orgasmos

para revisar sus deseos y asegurarse de seguir gozando

Su médico le indicará la cantidad de dosis de ANDROLONE a aplicar.

y gozar diferente

aplicar la cantidad que el cuerpo precise y hacer una fiesta

Es conveniente evitar el contacto de la zona de aplicación con la piel de otra persona, dado que en

y traficar fluidos

~~estas circunstancias puede haber transferencia del producto.~~

abrazar

tocar

besar

soy cuerpo

reflejo de un espejo disperso

cuerpo educado cuerpo moldeado cuerpo moderado reservado recatado normado

no mires tu cuerpo

límpialo, refriégalo, estrújalo

cuerpo clausurado cuerpo censurado cuerpo anulado cuerpo ignorado negado olvidado

cuerpo vulnerado cuerpo maltratado cuerpo violentado sometido reprimido forzado

cuerpo lugar de pecado

no lo conozcas

depílalolo, mutilalo, despelléjalo, véndelo, entrégalo

cuerpo embutido inyectado impostado cuerpo tratando de ser objeto

cuerpo enjaulado juzgado mutilado manoseado abandonado asfixiado putrefacto

cuerpo resentido violento moribundo

aprieto acá y aprieto allá, estiro, tapo, tuerzo, deformato,

abro, aprieto, aplico, deslizo,

me baño en testosterona,

acaricio,

baño,

río

mira tu cuerpo

¿quién te lo fabrica?

¿desde cuándo compras tu cuerpo?

¿te lo inyectan sin tu consentimiento?

¿quién es tu dealer? ¿cuál es tu dosis?

mira tu cuerpo

y enfrenta la ficción inyectada

IX

la primera persona a la que le confesé que no me sentía mujer

fue mi pareja de ese entonces

fue la primera persona a la que le dije

que decidía abandonar ese lugar nunca elegido y migrar

él fue el primero en abrazar la incertidumbre del movimiento

el primero en abrazarme

en celebrar el cambio

aunque implicaba dejarnos

también fue el primero en hacerse a un lado

y cuánto se lo agradezco

esa última noche nos fuimos a un bar

festejamos el carnaval de poder ser lo que se me cante el ojete

y brindamos

él lloró de impotencia

porque sus esquemas no le permitían quedarse a mi lado

pero mira de lo que me vengo a enterar

años después el también empezó a mutar

¡lo que se estaba perdiendo!

unas ganas de hacer fiesta con nuestros cuerpos desencajados

y dejar de lado ese sexo hetero

tan aburrido y abrumado por ideas y morales

tan mete saca mete saca

cómo me habría gustado acariciarle el ano

y animarnos a disfrutar ese goce sucio y amoroso

tal vez, la única vez que nos acercamos fue cuando perdió una apuesta

tuvo que usar mis tangas durante una semana

qué caras de placer ponía cuando sentía el hilito

cada vez más estancado entre sus nalgas

esos días los mimos fueron infinitos

a mí me solía dar vergüenza que la gente supiera cuando había cogido

me perseguía como un idiota paranoico

pero la última vez que viajé fue distinto

fue una despedida frenética

y en el aeropuerto lucí las ventosas en mi cuello

como perlas majestuosas

los chupones como un manifiesto tatuado

los cuerpos monstruosos desean

y son deseados

X

esperar a que te llamen

esperar la consulta en la que no sabes qué consultar

pensar inocentemente que es una ironía

esperar a tener la consulta en medio de mujeres embarazadas

¿qué quieres lograr?

no sabes qué procedimientos seguir

rápidamente inventas una respuesta sólida

convinciente

las dudas solo pueden ser de orden práctico

pero esperas

esperas con tus dudas ocultas

esperas con tus deseos borrosos

esperas a que te llamen por la pantalla

mis manos transpiran

en esta sala mi exceso de estrógeno se hace más evidente

exudo estrógeno

miro la pantalla

¿qué nombre va a aparecer en la pantalla?

¿cuál?

no soy legal

a qué nombre

a qué nombre le recetarán el tratamiento

al que debe ser corregido

al que la ciencia cree que inventa

al que todavía no es

al que habita el lenguaje

al que habita entre

al que estoy tratando de deshabitar

¿a quién?

YO

yo quién

¿podré reconocerme en el nombre?

tal vez ya me llamaron

ya me llamaron y no me reconocí

y mi nombre ya desapareció

y mi turno ya pasó

y yo sigo esperando

no sé si me reconozco

decido no hacerlo

la espera se dilata

no saber mi nombre

ver un cuadro en blanco en la pantalla

es de noche

las mujeres embarazadas se han ido

solo quedan gemidos lejanos de bebés que nunca pariré

no han sabido mi nombre para pedirme que me vaya

el hospital ya cerró

he quedado adentro, atrapado

he cedido a sus reglas

firmar el contrato de los miedos

miedos por no saber

todas las posibilidades habilitadas

todas las enfermedades esperando entrar a tu cuerpo

todo por querer despertar este cuerpo deshabitado

ese vacío en la pantalla me representa

es de noche

sigo esperando a que me llamen

me paseo por los pasillos mal iluminados

el hospital no es aterrador

pero la piel se te desprende

y paseas a carne viva

y los gemidos que emergen del suelo te acarician

y los pasillos se multiplican

y las paredes se derriten (laten)

y las voces moribundas, prematuras y mutantes

entonan una melodía que ingresa por los poros de la piel

tus órganos vibran

y en cada vacío los silencios quedan tatuados

y cada silencio saturado de ecos

te acompaña

colgando del cuello

las flores son hermafroditas

tienen ambos órganos reproductores

me dice mi mamá

después de volver de terapia

son hermafroditas

lo tendría que haber sabido antes

no te puedo llamar Morgan no me sale

tú eres Flor MI FLOR

pero cuando te digo Flor

ahora soy consciente de eso

estoy entendiéndote

entonces es tu culpa

tú me diste el nombre

sus ojos se llenan de lágrimas

me arrepiento inmediatamente

pero que bronca que me da

solo pido un nombre de diferencia

quiero abrazarla fuerte

pero con ella los abrazos no me salen

mi padre me susurra

paciencia hijo mío

y me enseña a abrazar de nuevo

XII

ingreso a la crisálida

la que construimos

y ahí, acompañado

renazco

los huevecillos han crecido entre las costillas

aún los lleva en el pecho

durante varios días

buscan abrirse espacio

ni hombre ni mujer

renazco mutante

trans no binarie

y los huesos ceden

se fracturan

ensancho la piel

y habito la herida

la piel se estira

se hincha y se parte

no sangra

en la crisálida

tejemos cuerpos para respirar

y aprendemos a bailar

fracturamos los movimientos aprendidos

y parimos nuestros cuerpos

aparecen branquias

la carne de su pecho danza

las tetas devienen tentáculos

y brotan escamas por todos lados

con esta nueva voz

ya no hace falta gritar

su voz retumba en un coro de canto mutante

los cuerpos se desarman y se ofrecen

y entre cantos

se vuelven a inventar

a deseo propio

mírate al espejo

y habita ese nuevo cuerpo.

