

Las escrituras cuir del yo como trenza [neo]barroca.

Sujeto individual, subjetividades colectivas e impersonalidad de lo viviente



Alicia Montes

Universidad de Buenos Aires, Argentina
alisumontes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4337-8620>

Fecha de recepción: 28/08/2023. Fecha de aceptación: 29/12/2023

Resumen

El artículo se propone leer los textos de Marlene Wayar, *Furia Travesti*, y Camila Sosa Villada, *Las malas* y *Soy una tonta por quererte*, desde una perspectiva que se desvía de los pactos de lectura canónicos. Se pondrá el acento, por tanto, en el modo en que los textos responden a la pregunta “¿Quién soy?” y, al mismo tiempo, “¿Quiénes somos?”, a partir de una concepción de la subjetividad descentrada, mutante, no binaria y en devenir que se despliega, también, como forma-informe de lo viviente. Así, por efecto de extrañamiento característico de la anamorfosis, una de las formas que puede asumir la crítica biopoética, lo que aparenta ser un diccionario puede concebirse como una autobiografía que trenza lo individual, lo colectivo y lo impersonal. Por su parte, lo que se presenta como novela o colección de cuentos en torno a la figura de un yo fantasmal que aparece y desaparece en el texto, puede considerarse una autoficción fantástica en la que la subjetividad individual se dispersa y multiplica en historias de seres fabulosos que definen una forma-informe de vida animal. El trabajo postula que las autoescrituras cuir, en este caso las figuraciones travestis, despliegan sus ambivalencias y contradicciones como un acto de disidencia política en la que se produce un proceso textual de desnaturalización que pone en crisis el sentido que los paratextos editoriales y los metatextos (prólogos, entrevistas al autor) pretenden imponer.

Palabras clave: autoescrituras; cuir; trenza; neobarroco; disidencia.

The Cuir Writings of the Self as a [Neo]Baroque Braid. Individual Subject, Collective Subjectivities and Impersonality of the Living

Abstract

The article intends to read the texts by Marlene Wayar, *Furia Travesti*, and Camila Sosa Villada, *Las malas* and *Soy una tonta por quererte*, from a perspective that deviates from the canonical reading pacts. The focus will therefore be on the way in which



the texts respond to the question “Who am I?” and, at the same time, “Who are we?”, based on a conception of decentered, mutant, non-binary and becoming subjectivity that also unfolds as an unformed-form of the living. Thus, due to the characteristic estrangement effect of anamorphosis, one of the forms that biopoetic criticism can assume, what appears to be a dictionary can be conceived as an autobiography that braids the individual, the collective and the impersonal. Moreover, what is presented as a novel or collection of short stories focused on the figure of a ghostly self that appears and disappears in the text, can be considered a fantastic autofiction in which individual subjectivity is dispersed and multiplied in stories of fabulous beings that define an unformed-form of animal life. The work suggests that queer self-writings, in this case transvestite figurations, display their ambivalences and contradictions as an act of political dissidence in which a textual process of denaturation occurs that challenges the meaning that editorial paratexts and metatexts (prologues, interviews with the author) try to impose.

Keywords: self-writings; cuir; braid; neobaroque; dissent.

Las escrituras cuir del yo,¹ resistentes, deslenguadas e indisciplinables, no dejan de desviarse y de perturbar los pactos de lectura canónicos, como el que propone P. Lejeune (1975) para la autobiografía o los límites en los que se ubica la autoficción, cuyo inicio se ubica en *Fils* (1977), de S. Doubrovsky (Alberca, 2013; Musitano, 2017). En este sentido, el presente artículo se propone leer el desvío y las paradojas textuales del corpus de trabajo para que emerja la pensatividad multivalente de su entramado: su política de escritura (Rancière, 2010). En los casos de *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T* (2021), de Marlene Wayar, y de *Las malas* (2019) o *Soy una tonta por quererte* (2022), de Camila Sosa Villada, los contratos interpretativos se resignifican de acuerdo con el punto de vista “degenerado” que se elige y los recortes hechos para abordar la atribución de sentido. Así, por efecto de la “perspectiva depravada” (Baltrušaitis, 1996), característica de la anamorfosis, una de las formas que puede asumir la crítica biopoética (Yelin, 2020),² lo que aparenta ser un diccionario puede concebirse como una autobiografía que trenza lo individual, lo colectivo y lo impersonal. Por su parte, lo que se presenta como novela o colección de cuentos en torno a la figura de un yo autoral fantasmal³ puede leerse como autoficción fantástica (Colonna, 2004) en la que la subjetividad individual se dispersa y multiplica en historias colectivas y singulares de seres fabulosos. Lo cierto es que las escrituras cuir del yo solo pueden desplegar sus ambivalencias, aporías y derrapes si la mirada se corre del punto de vista cartesiano y quien lee se atreve a una interpretación “perversa” que reconozca el artificio naturalizado y ponga en

1 Denomino así a un intervalo escriturario en primera persona tensionado por las ideas de testimonio y de ficción, que sigue el diseño de una cinta de Moebius cuyo adentro y cuyo afuera son indecibles. En el movimiento textual rizomático e incesante de construcción y deconstrucción de sí, que no admite ninguna forma estable sustancializada y ninguna ley de género (Derrida, 1980), más que la transgresión a la ley del género, ni binarismo alguno, radica la dimensión política de las que pueden denominarse de manera general “escrituras cuir del yo”, ya que ponen en crisis el (fa)logocentrismo que funciona como policía textual y la distribución jerárquica y dicotómica de lo sensible, para abrir el espacio de una lógica borrosa centrada en el multivalor y la paradoja. Respecto del uso de la denominación “narrativas cuir del yo”, cabe aclarar que el término “cuir” es una transformación de carácter geopolítico de la palabra inglesa *queer*. “Cuir” es la expresión con la que se denomina en Latinoamérica y desde la periferia no solo la idea de disidencia sexo-genérica, sino, sobre todo, la actitud combativa con la que se construyen ciertas formas identitarias travestis, transexuales, no binarios, gays, lesbianas, intersexuales, y la gran lista de nuevas o posibles futuras identidades no heteronormativas que sigan agregando letras a la sigla LGBTQ+ (Mateo del Pino, 2019; Preciado, 2012; Palmeiro, 2011; Scasserra, 2021).

2 Julieta Yelin llama “biopoética” a una de las formas en las que se manifiesta la crítica literaria y la literatura como creación y resistencia a las biopolíticas negativas. De esta manera, tanto la crítica como las formas literarias de escritura hacen visibles los mecanismos simbólicos mediante los cuales la vida es domesticada y sometida a una ley que se pone por encima de ella, negando entre otras cosas la animalidad del ser humano y su pertenencia a la pluralidad sin jerarquías de lo viviente. En este sentido, una tarea afirmativa y creadora consiste en generar formas de vida, de pensamiento e imaginación que retomen y hagan visibles los vínculos con la animalidad (2020, p. 21).

3 La idea de yo fantasmal subraya el movimiento especular paradójico que produce la escritura en la que el yo autoral aparece y desaparece a modo de espectro, ni vivo ni muerto.

crisis el sentido que los paratextos editoriales y metatextos (prólogos, entrevistas a las autoras, etc.) pretenden imponer como única lectura posible.

Relatos sobre una nostredad compleja y contradictoria

Si bien el título de *Furia travesti. Diccionario de la T a la T* (2021) y el “Prólogo” de Camila Sosa Villada presentan el escrito de Marlene Wayar como un diccionario heterodoxo y *sui generis* que disputa los sentidos de la palabra “travesti” a la definición sustancialista y heteronormativa de la Real Academia Española (“Hombre vestido de mujer”), también es posible considerar este paradójico relato en lengua “trava” una autobiografía singular e íntima del colectivo travesti argentino, a partir de la mirada de un yo que se metaforiza en la firma autoral y emerge cómplice, reflexivo y distanciado al mismo tiempo. Desde esta perspectiva desviada, en la colección de relatos que constituyen las diversas entradas del texto, la figura de las travestis emerge con la fuerza disruptiva de lo viviente en el espacio común de la escritura, al mismo tiempo que se ilumina la individualidad de nombres propios que dieron, o dan, imagen y voz al movimiento con su activismo: Lohana Berkins, Diana Sacayán, Nadia Echazú, Susy Schock y Marlene Wayar, entre otras.

La trama narrativa, que no pretende construir un sistema coherente, funciona como un espejo fragmentado en el que se pueden reconocer los mil rostros de una subjetividad colectiva que señala sus diferencias ideológicas con los movimientos LGTTBIQ+ (Wayar, 2021, p. 158), en especial con los discursos de los países centrales respecto de la transexualidad (2021, p. 46), y exhibe las paradojas que la configuran como cuerpo deseante animal, no binario, teatral, excesivo, mutante e indisciplinable. En contradictorio pliegue y despliegue de sentidos, el discurso autobiográfico cuir de *Furia Travesti* entrecruza, a modo de constelación de imágenes, el relato de la experiencia personal de quien firma el texto y dice “yo” (“A mí me bautizaron la Fanny y la Marión” [2021, p. 20]), los recuerdos imaginarios que completan las lagunas en lo vivido (“Trava Artista” [2021, p. 45]), las diversas configuraciones de la violencia sufrida a lo largo de la historia (2021, p. 15) y el carácter impropio de estas formas de vida migrantes, racializadas y de existencia precaria, parte de un cuerpo común que incluye a todos los seres vivos vulnerables, no futuribles y mortales (Derrida, 2008; Giorgi, 2014).

La mirada perversa respecto de lo que debería ser un diccionario, que organiza las narraciones, reconoce el lugar de no sujetos que la sociedad y la historia han dado a las travestis y el uso de ideas etnocéntricas sobre lo animal con las que muchas veces la sociedad imagina sus existencias en tanto otredad monstruosa, feroz e instintiva que produce temor. Sin embargo, en el texto, al igual que en los escritos de Camila Sosa Villada, se hace visible la resignificación positiva de esta animalidad que vincula la vida travesti con las fuerzas de la vida, o el exceso de su sexualidad y la anomalía de sus cuerpos con la variedad de formas que define la forma-informe de todo lo viviente. En ese sentido, ante la pregunta “¿quién soy?”, característica de los relatos especulares en primera persona, tanto la escritura de M. Wayar como la de C. Sosa Villada responden de manera colectiva y no esencialista “somos” y, además, construyen esa identidad inscribiendo lo animal y lo humano no como oposición radical, sino como interconexión, como límite espeso y proliferante de las diversas formas de vida –“éramos hijas de una misma madre, una misma bestia nos había parido, todas habíamos bebido de la misma leche: la de nuestra madre, que paría zorras y prostitutas, que paría cerdas” (Sosa Villada, 2019, p. 90)– o como cuerpo vulnerable que se subleva y exhibe su carácter disidente a través de la “Furia trava” como “concepto y eje de lucha” (Wayar, 2021, p. 179).

En este sentido, es posible reconocer en la teoría travesti, que se desarrolla como saber-no sabido en los textos tanto de Wayar como de Sosa Villada, una “epistemología transhumante” (Wayar, 2021, pp. 171-176) y una política de las emociones en la que la “furia” funciona como un sentimiento que permite conocerse y conocer el mundo en el que se actúa y darse cuenta de que “algo está mal” y que debe ser transformado (Ahmed, 2015; Quintana, 2022): “Nosotras venimos de la pobreza, del fracaso y *somos resentidas*. El resentimiento es nuestra potencia creativa. El tema es cómo lo elaboramos. Esto es reconocernos vulnerables...” (Wayar, 2021, p. 179; el subrayado es nuestro).

En la figura de las travestis del texto de Wayar, el cuerpo como instancia ineludible de vida muestra los diversos dispositivos de sujeción y normalización biopolíticas que tienen como centro la especie, la sexualidad, el género, la raza, la clase, con los que se intenta disciplinarlo y los modos en que, a pesar de ello, esos cuerpos se emancipan resistiendo los controles (2021, pp. 35-36). De acuerdo con las categorías sobre las que opera el saber-poder, las formas de existir travestis han sido ubicadas en un mapa que las encierra en la anormalidad, la peligrosidad criminal, las patologías psiquiátricas o la parte de la humanidad desechable por su condición de elementos perniciosos o “cloacales”. Este lugar permite considerarlas no sujetas y por ello, en varios tramos del relato colectivo, Marlene Wayar reflexiona sobre la figura del “travesticidio” como crimen de lesa humanidad y, también, sobre la extrema vulnerabilidad de esas existencias debido a las condiciones materiales precarias y la pobreza que las llevan casi de manera ineludible al ejercicio de la prostitución. Esto las expone a la violencia machista, la explotación, enfermedades como el SIDA, el alcoholismo y/o el consumo de drogas. Por ello, a pesar de las leyes inclusivas, el promedio de vida de las travestis en Argentina no supera los 35 años (TVP, 2015, 1:24).

Wayar traza un gesto que subraya la decisión colectiva de renombrar el mundo con el bies filoso de su lengua trava y redefinir el “nosotres” que las configura como “nostredad” con la forma de un cuerpo plural más cercano a un colaje fluido y cambiante de fragmentos heterogéneos y conflictivos que a la idea de una identidad esencialista sin fisuras. De allí, la imposibilidad que plantea el texto de una definición definitiva del término “travesti”. La escritura impone una perspectiva desviada, es decir, una mirada errante, provocativa, incorrecta, aguerrida, sin forma fija, que no oculta ni las contradicciones ni las disputas ni las transformaciones que afectan estas formas de vida indóciles, desde la conquista española, en la que encuentran los primeros signos de violencia, invisibilización y silenciamiento histórico de su palabra.⁴

⁴ Según Wayar, la conquista trajo la supresión violenta y la estigmatización de los cuerpos que, empleando categorías actuales, se podrían denominar como diversas variantes trans, a lo que se agrega la pérdida del uso de la palabra propia para nombrarse a sí mismas, por el que aún hoy deben seguir luchando. En este sentido subraya el comienzo de “el silencio travesti” (2021, p. 25) y su conversión en cuerpo mudo por descifrar con los sentidos impuestos por el otro (el conquistador, Occidente, el discurso logocéntrico). Dicho de otro modo, su violenta invisibilización histórica en tanto seres no-anormales, no-patológicos, no-impuros se produce en el año 1510, fecha simbólica que marca el momento en que los tripulantes de una nave comandada por Fernández de Enciso, que buscaba una salida al Pacífico, comienzan su acción depredadora sobre los pueblos originarios asentados en la región. Durante una de esas expediciones sangrientas, en las que iba Vasco Núñez de Balboa, llegan a las tierras de Cuareca bajo el gobierno del cacique Torecha y matan a más de seiscientas personas. Entre la población, encuentran seres a los que denominan “invertidos” o “putos”, que vivían allí en armonía con el resto de la comunidad. Wayar cita la crónica de López de Gómara para dar testimonio de estos primeros travesticidios: “toman preso al hermano de Torecha en hábito real de mujer, que no solamente en el traje, pero en todo, salvo en parir, era hembra” (2021, p. 24). A este hallazgo le sigue un castigo sobre todos los cuerpos trans obligados a entregar. Sobre esos cuerpos se escribe el lenguaje excesivo de la crueldad, una violencia innecesaria, a la que se le atribuyen fines purificadores. La travesti hermana del cacique es lacerada con latigazos y su cuerpo se le da a devorar a los perros mastines, la misma suerte sigue el resto. Esta escena es registrada en un grabado de Johann Theodor de Bry, basado en relatos de López Gómara quien, como el artista, no había sido testigo de la masacre pues nunca estuvo en América. Lo importante en esta entrada de *Furia* es que esos hechos marcan la inauguración del “pecado nefando” (sodomía) que va a permitir demonizar la figura de las travestis. Los españoles exigen la entrega de todos “los putos” a la comunidad sojuzgada y en el lugar donde se alzaría la primera iglesia católica del continente “nos dan latigazos frente a todos nuestros familiares que nos quieren y que han convivido con nosotras, nos tiran a los perros [...] que nos devoran y despedazan” (Wayar, 2021, p. 25).

De esta manera, un discurso autobiográfico travesti (ni masculino ni femenino: no binarie) hecho de una pluralidad disonante de voces, construye, en el movimiento especular de la escritura, la experiencia ejemplar de estos cuerpos anómalos, como seres políticos, indefinibles en términos normativos y universales, que rechazan, además, los mecanismos colonizadores de las teorías y los nombres surgidos en los centros de poder europeos y de Estados Unidos (Wayar, 2021; Wayar, 2019). Se pone en primer plano, así, la necesidad travesti de encontrar marcos teóricos que dialoguen con la experiencia de estas vidas en Argentina, esto es, una teoría travesti *sudaca*,⁵ próxima a la idea posthumanista que considera la vida animal como instancia existencial que no se reduce a las jerarquías especistas (Yelin, 2020, pp. 7-15) y, al mismo tiempo, exceso no simbolizable ni aprehensible por categorías conceptuales cartesianas. Se trata de una reflexión elaborada a través de intercambios comunitarios y experiencia de lucha en el aquí y ahora latinoamericano (Quintana, 2022). Es un pensar que erosiona

las delimitaciones rígidas del saber y de los géneros discursivos, proponiendo, por un lado, que también el diálogo, la poesía, las experiencias de lucha y de sobrevivencia pueden ser por derecho propio generadoras de teoría; así como también, por otro lado, que la teoría no siempre puede ni debe ser aséptica, sosegada o complaciente. (Soich, 2019, p. 179)

El texto de Wayar revaloriza un pensamiento y una lengua “devaluadas” por la violencia epistémica y hermenéutica, que no les reconoce autoridad para tomar la palabra, y manifiesta un pensar y un hacer descolonial como acto de repensarse que se practica de modo lateral y comunitario (Mignolo, 2017, p. 7). Se trata de “pensar siempre, ante cualquier situación, de manera compleja: estás en una situación de interpelación con una persona o institución, pero además siempre hay otro afuera mirándote y estás actuando para los dos” (Wayar, 2021, p. 36). En un movimiento doble, el discurso travesti no se deja convencer de la pretendida superioridad de quienes se ponen por encima y al mismo tiempo intenta ganarse el favor del público, seducirlo, conquistarlo.

Este es un modo de mirarse y narrarse desde la experiencia de la travestibilidad sin prejuicios humanistas, de la misma manera que propone Derrida (2008) cuando se ve desnudo, mirado por su gata y reconoce en esa mirada un punto de vista diferente al del ser humano, para comprenderse y comprender los vínculos entre las diversas formas de lo viviente. Se trata de poder mirar y mirarse desde el afuera del sujeto cartesiano y sus jerarquías y del dispositivo persona, como existencia desnuda que no se piensa como desnudez, antes del árbol del bien y del mal y de la vergüenza, frente a otros seres vivos, otros animales también desnudos sin saberlo, que son tan vulnerables y sufrientes como el hombre, ese animal autobiográfico (Derrida, 2008, pp. 37-38).

Las travestis en el texto de Wayar son pensadas como las sirenas, como depositarias de una ambigüedad enfrentada al logos hegemónico que impone un deber ser a los cuerpos, los comportamientos y el lenguaje y los ordena de acuerdo con categorías. Se configuran como esos seres fabulosos y peligrosos que conjugan lo humano y lo animal, disolviendo y, al mismo tiempo, espesando el límite de lo múltiple viviente. Ellas, como las sirenas, con su voz y su presencia desestabilizan al sujeto autocentrado y lo abren a lo otro. Por ello, el héroe de la *Odisea* para oír las sin enloquecer debe

⁵ Entrevistada por Pardini, señala Wayar: “Las travestis no tenemos tiempo porque estamos sosteniendo nuestras vidas, nuestra cotidianidad, con trabajos hacia afuera, haciendo activismo. Y al mismo tiempo nos corren con una agenda que no es la propia, nos imponen temas, conversaciones, tenemos que responder a diferentes instituciones, a diferentes ataques que nos lanzan desde el pensamiento colonizador. Siempre estamos discutiendo cosas de una teoría que se pretende universal, pero que en realidad es de corriente europea. Y nosotras no somos europeas. Nosotras estamos en Latinoamérica, nuestros cuerpos están en el territorio del Tercer Mundo, y en ese Tercer Mundo somos lo más tercermundista que hay. Entonces nos falta tiempo, somos pobres de tiempo, escasea el lugar para la escritura en la época de las agendas impuestas” (Pardini, 2022).

atarse al falo-logos simbólico, el mástil de su nave. Al decir de Marlene Wayar, las travestis, al igual que estos seres mitológicos ambiguos, descentran y pervierten la violencia patriarcal física y simbólica con sus encantos inquietantes y sus artificios:

Pueden deshumanizarnos, pueden hundirnos en la mierda, pero de todas maneras desde ahí mismo florecemos. Somos la flor de loto naciendo hermosas y atractivas, absorbiendo nutrientes del fango en que nos hundan. Solo con esta metáfora se explica por qué mientras otras comunidades se arman hasta los dientes y generan terrorismo o violencia para defenderse o para protestar, nosotras hemos vivido y sobrevivido seduciendo. (Wayar, 2021, p. 33)

Furia Travesti, en tanto autobiografía de un colectivo paradójico, poderoso en sus luchas reivindicativas y débil en su condición de seres vulnerables, es el espacio de transmisión de un saber-hacer sobre la vida cotidiana centrado en la experiencia de la travestibilidad para rescatar el recuerdo hecho ruina de su presencia invisibilizada, a modo de fragmentos incompletos e invadidos por la naturaleza del discurso patriarcal. El saber histórico sobre sí se configura en el texto con imágenes tensionadas por las contradicciones y da cuenta de cuestiones vitales para las travestis como el cuidado del cuerpo y la peligrosidad del uso de hormonas, implantes o cirugías, la violencia material y simbólica que soportan, su lugar en la sociedad, su furia y resentimiento, los mandatos heteronormativos que provocan disforia de género, la construcción de una imagen singular y no reproductiva de la norma a través de artificios visibles, las relaciones entre travestis y cisgénero, la infancia trans, las relaciones intergeneracionales, etc.

El texto produce una operativa de deconstrucción ideológica a partir de nuevas definiciones y relatos, así como por la creación e historización de categorías clasificatorias que zapan la doxa heteronormativa con la que se las estigmatiza. Los cuerpos toman la palabra y se resisten a la imposición sin más de una “identidad cloacalizada” (Wayar, 2021, p. 32) o constreñida por los límites sexogénicos que impone el deber ser de mostrarse y actuar como varones o como mujeres *auténticos* (2021, p. 30). Así se expresa Wayar para subrayar el gesto revulsivo a través del cual se niegan a ser cooptadas por el discurso dominante: “Somos el colectivo que tiene que mantener viva la memoria de lo que implican los ejercicios de diferenciación y cómo impactan en formas concretas de segregación, discriminación y exclusión porque, si no, estamos siendo conquistadas” (2021, p. 95).

Marlene Wayar da a conocer mil y una aproximaciones a la imagen calidoscópica del colectivo a través de entradas-relatos [auto]biográficos y definiciones paradójicas cuyos títulos revelan el derrape de una perspectiva próxima a la lógica indescifrable a la que hace referencia J. L. Borges con ironía en “El idioma analítico de John Wilkins”⁶ (1974, pp. 706-708): “yo”, “nosotras”, “categoría política”, “estrategas”, “teatro francés”, “comparsa y carnaval”, “nombre propio”, “origen precolombino”, “orgullo”, “sostén del hogar”, “maternidad”, “peluquera”, “proxeneta”, “trans/género”, “transexual”, “Tetas”, “Transición”, “Trans”, “Trastorno de identidad de género”, “Travesticidio”, “Adgénero”, “Chongo”, “Memoria”, “Miedo”, “Yeites”. En esa lista, no faltan tampoco los nombres propios conocidos y desconocidos que singularizan la experiencia de la marginalidad y del activismo: “Alejandra, la Coreana”, “Sisí”, entre otras.

⁶ “Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes signos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron las sagradas escrituras para los cabalistas [que recuerdan] a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas ha escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas” (Borges, 1974, pp. 707-708).

De esta manera, el texto construye un despliegue de miradas sobre el universo travesti que toma la forma de un abanico de posibilidades contradictorias, sin que estas imágenes lleguen a consolidar una forma que defina de manera universal ese cuerpo viviente en transformación y redefinición constantes. Por ello, la cuestión central del libro de Wayar es la identidad como problema irresuelto: “Yo no sé muy bien qué soy. Y no me sirve de nada saberlo. Sí puedo decir qué no soy” (Wayar, 2019, p. 73). Se formula de esta manera una pregunta abierta, un pensamiento del afuera de la interioridad y de la heteronormatividad patriarcal, como modo de dar forma a otras posibilidades de vida, como inmersión en lo no reconocido por la idea de sujeto unario, esa categoría moderna que no tiene en cuenta que “no hay interioridad humana, sino incesantes movimientos que ahuecan como abrazos de agua en el aire. [...] La colección de estos movimientos se conoce como memoria, identidad, historia personal” (Percia, 2014, p. 24).

La escritura subraya el carácter ocasional e histórico de los términos empleados para definir qué es *devenir travesti* y qué historias se pueden contar en torno a sus formas de vida, como *work in progress* y verificación de un deseo que se enfrenta a la realidad de una experiencia marcada por la violencia, la exclusión y el abuso. Por esta razón, “necesariamente la definición de travesti implica contar una historia” (Wayar, 2021, p. 18). Se teje así una crónica-autobiográfica con forma de trenza neobarroca⁷ (descentrada, monstruosa, paradójica), individual y colectiva que apunta a una instancia sin afuera, lo viviente (una noción inmanente de vida), en la que se disuelve la diferencia entre *Bíos* y *Zoé*. Esta dicotomía constitutiva del binarismo biopolítico escamotea un pensamiento todavía dominado por la idea de eugenesia, que supone que hay vidas anormales, enfermas, “sin valor”, cuyos cuerpos en consecuencia pueden ser tratados como mera carne eliminable (Esposito, 2011a, pp. 214-215).

Furia travesti es un libro de narraciones auto-biográficas que entretienen lo imaginario con lo factual y transmiten un saber configurado por el hecho de vivir en la Argentina actual como minoría con derechos otorgados por leyes inclusivas que en la práctica no siempre se cumplen y tampoco impiden la violencia física, simbólica y sistémica. Por ello, se propone seguir luchando por estos derechos todos los días a través del activismo y en una primera persona del plural que, a diferencia del sujeto inmunitario, no expulsa hacia afuera la otredad (nosotras-otras). Wayar, con movimiento especular, se mira a sí misma y a la “nostredad” de la que es parte, como alguien que actúa un rol determinado, escenifica un personaje, para seducir y conquistar la aprobación o el deseo (2021, p. 36) y con ello resistir creativamente en un mundo expulsivo. En este sentido, la travestibilidad se presenta como una actuación, un ejercicio teatral, un modo discursivo y activo de construirse, que tiene sus orígenes tanto en las variedades francesas, como en la comparsa, el carnaval y el circo criollo (2021, pp. 21-22). Este modo “artístico” de existir ante el otro y ante sí mismas permite modalidades creativas de cómo performar el género en términos de no binarios. En este sentido, la subjetivación emerge como un proceso de *poiesis*, de trabajo sobre sí y de discursos que configura “formas de resistencia a la regulación biopolítica que se orientan a la búsqueda de maneras singulares de conducir la propia vida” (Yelin, 2020, p. 17).

Por ello, la figuración del cuerpo travesti en el texto de Wayar es compleja y aporética. El recurso que mejor la describe es el oxímoron. Las travestis, de acuerdo con la escritura, no quieren aparentar ser mujeres ni se sienten varones disfrazados de mujeres (o a la inversa cuando asumen un rol no binario masculinizado). Las

⁷ Los dispositivos tropológicos de las autoescrituras cuir exhiben las operaciones características de la estética posvanguardista neobarroca, a través del uso político de un discurso carnavalesco, mutante, centrífugo y calidoscópico, que, irreverente, no solo desbarata y desarticula los lugares comunes del lenguaje, sino que afecta las estructuras narrativas de la lógica aristotélica, que proliferan, se dispersan y se transforman de manera fractal, a manera de fuga, en un juego de pliegues y despliegues (Brea, 1991; Deleuze, 1988; Montes, 2013; Perlongher, 2004; Sarduy, 1974).

caracteriza un exceso de sensualidad, de voluptuosidad, de erotismo femenino pero entremezclado con lo fálico. El cronista chileno Pedro Lemebel (2008, p. 115) lo sintetiza como un mostrarse como “más que mujer” o “no tan mujer”, lo que desnuda el artificio de esos cuerpos, y el de todos. La materialización del cuerpo travesti se performa como un espacio de hibridez, heterodoxia, malestar y rebeldía, que rompe la clausura del emplazamiento dentro del cual el poder y sus estrategias de género lo quieren localizar. De esta manera, el cuerpo emerge como un *trompe l'oeil*, esa figura típica del neobarroco posvanguardista que apela a trucajes camaleónicos elaborados para crear efectos de sentido artificiales, o a técnicas caseras de simulación y desvío similares a las de animales como el camaleón. La puesta en escena travesti está marcada con el signo de la incomodidad, de la singularidad de aquello que no se define del todo y, por ello, como todo lo ambiguo, causa angustia, malestar, rechazo y deseo al mismo tiempo.

La trenza neobarroca de *Furia travesti* inscribe la cuestión del *bíos*, de lo viviente, en la cuestión de la *communitas* con un movimiento reversible, que también lleva de la última al primero. Expone la concordancia y la divergencia entre la vida individual, centrada en el sujeto, y la idea de *una vida* que rebasa la esfera del individuo para hacer visible eso impersonal vulnerable, tocado por la muerte y el dolor que es la herida insoslayable de todo ser viviente. Se trata de una vida impropia, común, pre-individual, trans-individual en la que desaparece la posibilidad de norma exterior que imponga un deber ser trascendente. En ese espacio común rige la inmanencia trascendental de la vida (Deleuze, 1994; Esposito, 2011a; Giorgi, 2014; Yelin, 2020).

El gesto autobiográfico de Wayar, en este sentido, parte de las travestis como colectivo, para llegar a la superficie extensa de lo que vive, en tanto zona liminar, proliferante, incontrolable en sus mutaciones y fugas, donde todas las formas de vida tienen cabida sin distinción de especie, género, sexualidad ni de rol. Se configura en la escritura, de esta manera, un espacio común fraterno en el que se difumina, sin que se elimine, la barra de demarcación que traza un abismo insuperable entre una vida y otra; entre quienes están destinados a una vida digna y quienes son considerados desechables y sin derecho a un futuro. Los cuerpos travestis se emancipan, de este modo, en la torsión política marcada por una distribución no policial de lo sensible en la que irrumpe, más allá de normas y prohibiciones, lo que *el deseo puede* y la *potencia de los cuerpos*. Es un modo de exigir y poner en práctica el derecho a ser incluidas en lo común de manera igualitaria.

Autoficciones y epitafios

En esta misma línea de pensamiento antihumanista, si nos remontamos a los escritos del grupo *Achepalos* (Robert Moraes, 2017), en la novela autoficcional *Las malas* (2019) y los cuentos de *Soy una tonta por quererte* (2022), de Camila Sosa Villada, es posible reconocer una figura autoral que se autofabula fantásticamente para desaparecer en la escritura como parte del colectivo travesti y, también, de lo viviente (Colonna, 2004; Yelin, 2020). Quien narra adquiere un modo de ser suplementario, reproduce lo que ocurre en las pinturas renacentistas cuando el artista se representa a sí mismo *in figura*, travestido de personaje histórico o mítico. El narrador-personaje dice “yo” y al mismo tiempo imagina una existencia fantástica para reconocerse especularmente en esas formas fabulosas de la vida creadas por la imaginación. Se produce de esta manera una diferencia en el estatus ontológico que existe entre quien escribe ficciones de sí fantásticas y la firma autoral de la portada. La primera figura está sumergida por completo en el mundo de la literatura y ella misma se vuelve personaje literario. Lejos de ceñirse al compromiso de autenticidad autobiográfico roussonian, el sujeto se libra a los devenires vitales imaginarios que le ofrece la ficción (Colonna, 2004, pp. 75-92).

Así, *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada se organiza como un montaje neobarroco⁸ descentrado, autoficcional y abierto a la maravilla, que en su especularidad da forma textual al carácter desaforado, polimorfo y monstruoso de los cuerpos travestis que la habitan. A esos cuerpos en devenir animal alude metafóricamente y de manera provocativa el título de la novela, que evoca la “lucidez” humana (107) y, al mismo tiempo, la “ferocidad” animal (100), la furia, de estos cuerpos cuir. Los personajes, “inhumanos” en la medida en que están más allá o más acá de la idea de sujeto, ponen en crisis el dispositivo persona (Esposito, 2011b), interrumpen y resisten las jerarquías y conceptualizaciones implícitas en el binarismo hombre/animal y en la exigencia de coherencia sexogenérica, oponiendo a la lógica aristotélica un modelo que abarca la ambivalencia conceptual y la contradicción. En este sentido, es importante subrayar que cuando se habla de “animal” o “animalidad”, respecto de los personajes de esta autoficción, no se está haciendo referencia de manera universalizante y logocéntrica al segundo término del binarismo hombre/animal, como expresión de aquello que es salvaje, natural o inferior o lo otro del ser humano en tanto no tiene palabra o no puede responder (Derrida, 2008), aunque a veces en la novela las figuraciones de la violencia travesti parecen asimilarse a lo salvaje instintivo y reponer el binarismo.

Algunos teóricos, como Marta Segarra (2022), basándose en los estudios animales, sostienen que la idea de animal es la piedra de toque para transformar la concepción misma de la categoría sujeto, que se reserva exclusivamente para el hombre en tanto especie. Esta propuesta crítica está pensada como un modo de suturar el hiato que se establece entre las categorías de seres humanos excluidas o relegadas a lo largo de la historia a los márgenes de aquella definición,⁹ como así también respecto de los animales que siguen sin ser considerados sujetos, en términos de la idea acuñada en la modernidad (Segarra, 2022, p. 16). Por lo tanto, cuando en este artículo se habla de animalidad, se está pensando en una de las figuras de lo viviente, como universo de cuerpos existentes, de campos de fuerza pre-individuales e impersonales que tiene carácter político, pues ponen en jaque las distribuciones y jerarquías de la vida aceptadas como naturales. Lo animal, en esta concepción, aparece como parte de un ordenamiento diferente de los cuerpos en el que la naturaleza deja de ser una exterioridad opaca y otra. Es una línea de desfiguración, un umbral de indistinción. No tanto una forma-cuerpo sino una instancia desde la cual la corporalidad misma se levanta contra toda forma de imagen o forma fija y definida, contra todo emplazamiento determinado de lo viviente. Implica la crisis de ciertas lógicas de representación propias de un universo jerarquizado en binarismos y de una cultura antropocéntrica e inmunitaria que ubica al animal en el lugar de lo salvaje o lo bestial, para negarle su condición de sujeto de derecho (Giorgi, 2014).

A partir de esta perspectiva, el análisis de los textos de Sosa Villada se va a centrar solamente en las formas textuales que se podrían denominar “autoficción fantástica” (Colonna, 2004) y llevan a cabo la construcción de un mito, en el que se vuelve quimérica y fabulosa la figura de las travestis, entre las cuales quien narra se presenta

⁸ El montaje neobarroco no disimula la sutura de elementos dispares, sino que los coloca en primer plano, de modo que se haga visible el artificio figural de la escritura, que nunca es reflejo ni representación o copia de algo externo a sí misma.

⁹ Por solo citar un ejemplo dado por Marta Segarra, en este sentido, se puede señalar que “Arthur Gobineau en su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, publicado a mediados del siglo XIX, [sostenía que] no solo el color definía a cada raza, sino también las supuestas diferencias morfológicas, como el tamaño del cráneo (y por lo tanto del cerebro, lo cual hasta relativamente hace poco, se consideraba proporcional al grado de inteligencia), las capacidades sensoriales o físicas, y determinados rasgos faciales connotados negativamente y estudiados por una ‘ciencia’, ya descartada, la fisiognomía. [...] la raza servía para justificar cualquier tipo de tratamiento desigual, sobre todo en el marco del colonialismo; no es de extrañar entonces que donde más se tardó en prohibir la esclavitud fuese en territorios colonizados por las potencias europeas, incluido el Caribe español. Las jerarquías raciales -y sociales, pues los ‘pobres’ también eran estigmatizados- estaban estrechamente relacionadas con la animalización: se suponía que ciertas razas se encontraban más cerca del instinto animal que de la razón humana, del mismo modo que ciertos seres humanos se consideraban versiones degradadas del ideal racial” (2022, pp. 29-20).

colectivamente *in figura* como parte de las fuerzas vitales y la potencia imaginaria que las atraviesan:¹⁰ “Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo” (Sosa Villada, 2019, p. 17). La narración toma así, en tanto autoficción fantástica, la forma de una colección extravagante y desordenada de seres vivos, ya que no se rige por un criterio clasificatorio que organice y establezca jerarquías para esos cuerpos desprotegidos por el derecho y anómalos respecto de un supuesto deber ser. Este ordenamiento *sui generis* trabaja la tensión entre lo colectivo y lo viviente como espacio liminar indiferenciado: “Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal”; “Se mueven así, como si fueran manada” (2019, p. 17). La animalidad, entendida como *eso* singular que no admite una forma cerrada y excede el campo de lo definible, permite describir las relaciones contradictorias, amorosas y violentas que mantienen las travestis entre sí y con los personajes cisgénero. El texto evita idealizar esa forma de vida colectiva exhibiendo los conflictos, las relaciones de poder y las contradicciones de los personajes. La cuestión de lo animal en la novela pone el acento en la crisis de las lógicas de distribución de lo sensible común que ordenan las especies, las capacidades y los cuerpos en categorías jerárquicas (humano/no humano; superior/inferior; hombre/animal) y determinan quiénes merecen ser tratados con derechos, cuidados, amados, defendidos y qué cuerpos son desechables pues sus vidas parasitarias, inútiles, nocivas no valen nada (Giorgi, 2014, pp. 33-35).

De manera paralela, se configura un portulano cuir de metafóricos recorridos espaciales y relatos de encuentros y desencuentros (rituales colectivos y prácticas disyuntivas individuales). El mapa del mundo posible travesti que se construye en *Las malas se* extiende entre los límites difusos de “el gran pulmón verde” y “salvaje” del Parque Sarmiento, ubicado en el corazón de la ciudad de Córdoba, donde la narradora y las otras travestis ejercen la prostitución, se drogan y emborrachan, y el espacio protegido del “caserón rosa” de La Tía Encarna, fortaleza que las cobija en tanto *heterotopía* en la que no rigen los emplazamientos de los cuerpos determinados por la sociedad (Foucault, 1994)—por eso las protege como una frontera inaccesible del espacio inhóspito de la ciudad—. En el afuera de ese centro familiar, los cuerpos vulnerables de las travestis son atravesados por la violencia propia y ajena (peleas, abusos, violaciones) y la muerte (enfermedad, suicidios, travesticidios). Allí, en ese espacio uterino color rosa, sostenido por la “complicidad de huérfanas” de las travestis (2019, p. 24), se hace posible todo aquello que los dispositivos de control urbano no les permiten porque es estigmatizado como signo de degeneración o está prohibido por la ley de un estado-nación que en ese mundo posible ficcional no las reconoce, excepto como algo peligroso que hay que combatir o destruir, tal como aparece a modo de catástrofe en la hipérbole final de la novela.

Las prácticas transgresoras a través de las que resisten todo control encuentran su metáfora más importante en la adopción clandestina por parte de la Tía Encarna de un bebé abandonado que la convierte en madre. En otro relato autoficcional, “Gracias Difunta Correa” (Sosa Villada, 2022, pp. 7-18), este acontecimiento será mencionado atribuyendo la maternidad biológica de “Brillo de los Ojos” al personaje mítico y popular al que alude el título del cuento: “¿Qué fue del hijo de la Difunta Correa? Se lo encontraron las travestis del Parque Sarmiento” (2022, p. 17). De esta manera, el entramado autoficcional establece un espejeo neobarroco de repeticiones con variaciones fractales entre el mundo ficcional de la novela y el del cuento, que narra la historia singular de cómo la hija, travesti y prostituta, de “La Grace” y “Don Sosa” fue beneficiada por el milagro solicitado por ellos a la santa popular. Así pudieron

¹⁰ “Ahí, en ese Parque contiguo al centro de la ciudad, el cuerpo de las travestis toma prestado del infierno la sustancia de su hechizo” (18) y “La Tía Encarna participa del aquelarre con un entusiasmo feroz. [...] Se sabe eterna, se sabe invulnerable como un antiguo ídolo de piedra” (2019, p. 18).

ver cómo su hija se transformaba en la artista que brilla en *Carnes Tolendas* (2022, pp. 16-17). De este modo, el relato de formación de quien dice yo en el cuento liga su forma de vida a un mundo posible maravilloso, la escritura, en el que la palabra produce milagros. En este sentido, escribir se vuelve un modo de resistir y una política de la literatura, que subraya la agencia de quien narra y evita la victimización.

En *Las malas*, la figuración de la maternidad imposible de La Tía Encarna, desde el punto de vista de las leyes heteronormativas, en la que el personaje reproduce “El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo” (2019, p. 25), inaugura la serie de acontecimientos fabulosos que la escritura convierte en imágenes posibles de un mundo en el que se violan las leyes del verosímil realista: la llegada de Los Hombres Sin Cabeza que prefieren amar a las travestis en lugar de a las mujeres que “los esperaban con las piernas abiertas y el sexo en flor” (2019, p. 37); el romance inclasificable entre Laura, una mujer embarazada, y Nadina, la travesti que de día trabajaba en el rol masculino de enfermero (2019, p. 51); la transformación en pájaro de María, la sordomuda que emitía quejidos como un cabrito doliente; los rituales chamánicos en torno a la vida y la muerte de la Machi, la travesti paraguaya que le había arrancado el pene a un policía violador o el encierro de Natalí para evitar se hiciera daño o saliera a la calle, ya que, por ser la séptima hija varón de su familia, una vez al mes se convertía en lobizona (2019, p. 103).

En *Soy una tonta por quererte* (2022), lo colectivo y lo animal emergen también en relatos como “Soy una tonta por quererte” (2022, pp. 55-103), “La casa de la compasión” (2022, pp. 127-158), “Cotita de la Encarnación” (2022, pp. 159-170) y, sobre todo, en “Seis tetas” (2022, pp. 171-209). En este último cuento, los personajes se construyen en el cruce de lo ficcional y el relato de experiencia, llevado al límite de lo posible, de modo que se confunden como en una grisalla lo imaginario y aquello que brinda testimonio metafórico de las formas de vida colectiva travestis en las que lo humano y lo animal constituyen un territorio indecible y en las que ellas emergen como animales-artistas. Esta contaminación de fronteras irrumpe en la historia de la hija de Lilith, una “niña verdosa” que termina pariendo perritos a los que va a amamantar con sus seis tetas (2022, p. 203) y a los que da a luz en un parto presidido por la Machi, la hechicera que, como “Los Hombres Sin Cabeza”, establece pasajes y guiños intertextuales entre el mito travesti de *Las malas* y las narraciones de *Soy una tonta por quererte*. El lenguaje privilegia aquellos términos que ponen en primer plano las técnicas animales de defensa y la exuberancia de una naturaleza proliferante e imprevisible, sin deber ser alguno, que solo habla de las múltiples formas de la vida siempre atravesadas por la posibilidad de la muerte. La hipérbole y el exceso construyen la escena y exhiben la potencia de una palabra trava indisciplinable:

Salgo alegre camino a los hornos. Los dientes de león están a punto, la cola de quirquincho morada y obscena y el pasto verde. Voy cruzándome con otras travestis que arrastran como pueden el peso de su pelo, que va dejando un rastro como de serpiente. Dicen que así asustan a los animales y no van por nosotras. Somos las mismas que casi siempre asistimos a alguna suicida. Los hornos parecen nuestras panzas puestas al sol, negras y secas. Se la ve bien a la parturienta. Perdimos la cuenta de los días que lleva preñada. Tiene el vientre macizo y enorme, como si fuera a nacer un crío de cinco o seis años y no un bebé. El padre sin cabeza entre nosotras. Decían que eran serenos y parece ser cierto, nada altera sus modales de decapitado. (2022, p. 207)

En el bias atravesado por la autoficción fantástica, la escritura de Sosa Villada constituye un territorio habitado por una colección de seres pertenecientes a diversos niveles ontológicos (históricos, ficcionales, transficcionales) que en su carácter excesivo transgreden textualmente las regulaciones de la biopolítica, el orden jerárquico

y la heteronormatividad. La figura fabulosa de las travestis y la de “Los Hombres Sin Cabeza” (lo opuesto al sujeto del *cogito* cartesiano) materializan un imaginario *sui generis*, ubicado en un umbral poroso, indecible y espeso que las sitúa en el intervalo entre lo humano y la animalidad.¹¹ Pero, además, al mismo tiempo que figura esta fauna fantástica, el texto se deja atravesar por los excesos del dolor, la crueldad y la exclusión que les corresponde a estas vidas destinadas a la marginalidad, la falta de derechos y la crueldad, porque pertenecen a la parte de lo vivo animal que el sistema descarta en tanto *Zoé*. La “matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos” (Butler, 2002, p. 19).

El carácter fronterizo e inclasificable en términos genéricos y sexuales de las travestis no permite figurarlas *ni como varón ni como mujer* y las ubica en un entrelugar ilegible, no binario, en términos conceptuales heteronormativos. Por ello, el espacio indefinido y polivalente de la común animalidad es el dispositivo estético neobarroco, monstruoso y excesivo que elige la escritura, en la democracia de sus distribuciones, para traducir al código de autoficción fantástica estas formas de existencia y poner en crisis la mirada cosificadora y estigmatizante que la sociedad inmunitaria deposita sobre estos seres vivos que son considerados peligrosos, sacrificables y portadores del estigma de la anomalía sexual. Así, desde la perspectiva sustancialista del género y del sexo, que también habita la novela y los cuentos, como la ley que estos cuerpos citan y trasgreden, las figuraciones travestis toman la forma-informe de lo monstruoso ambivalente (2019, pp. 18-19), pues no definen ni su género ni su sexo por los genitales, sino por una disonancia entre genitalidad, género y deseo.

Miradas desde la perspectiva heteronormativa, su condición es monstruosa y solo merecen un nombre marcado por el estigma: “Somos la manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombachas con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los sidosos, los enfermos, eso somos” (Sosa Villada, 2019, p. 79). Así, la trama narrativa teje el descenso a los infiernos de lo inhumano, con el que se da forma al mito travesti¹² para rescatar del olvido esas vidas invisibilizadas por la sociedad, y en ese espacio se incluye la imagen transformista autoral que funciona como testigo implicado y se suma a ellas a través de la pertenencia al colectivo: “A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo nombre para todas: putos” (2019, p. 79).

En *Las malas* y *Soy una tonta por quererte*, la escritura sutura bajo el signo de la ficción las formas de vida plurales de un yo autoral travesti y las convierte en literatura, construyendo un intervalo-grisalla en el que se amalgaman de manera compleja y contradictoria las figuras fantásticas de las travestis, el yo de quien narra y el tono tragicómico de una épica minoritaria y marginal. La autoficción fantástica configura, así, el espacio común de un encuentro entre seres de diverso carácter ontológico que se identifican como animales (*animotes*) por el hecho de responder, sufrir y ser mortales (Derrida, 2008). La escritura esboza los complejos pliegues de la travestibilidad como paradoja que se reproduce a través de variantes fractales en cada historia singular

¹¹ “Ciertos recorridos de la cultura de las últimas décadas inscriben al animal, y a los espacios de relación, tensión o continuidad entre lo humano y lo animal, para interrogar y frecuentemente contestar sobre ese terreno las biopolíticas que definen formas de vida y horizontes de lo vivible en nuestras sociedades: el animal es allí un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como ‘humana’. [...] la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología” (Giorgi, 2014, p. 15).

¹² En repetidas ocasiones (charla TEDx, *Las malas*) se menciona que la zona roja de trabajo de las travestis era el lugar presidido por la estatua de Dante. Esa circunstancia permite la conexión con el infierno de *La divina comedia*.

y en todas la forma asume la metáfora de una actitud disidente y emancipatoria. En este sentido Marlene Wayar afirma que

Poner en duda el mundo establecido en esta configuración, donde lo que construye la realidad son relaciones de poder, es válido que sea cuestionado, y es lo que hacen las travestis, aún desde el más absoluto des poder. Algunas cosas que derivan de esto, como la posibilidad de sostener la ingenuidad del mundo, la capacidad de sorpresa, de maravillarse, de apreciar, de buscar la belleza son subsidiarias, si se quiere, de esa primera convicción. (Lorenzón, 2022)

La literatura convierte la problematicidad de quienes no son ni hombres ni mujeres, pues su única ley es la del deseo, en una política des-identitaria fundada en el multivalor. Las travestis se paran afirmativamente en la complejidad de un intervalo que las define sin definir las, porque nunca las configura del todo y pone en primer plano el artificio de toda perspectiva. Su alteridad escapa a toda simbolización y categoría genérica tal como atestiguan los diferentes relatos que la literatura cuir ha construido en torno a este aspecto problemático del devenir-travesti: “ni varón ni mujer”, dirá Susy Shock en “Revindico mi derecho a ser un monstruo”; “más que mujer”, “no tan mujer”, observará Lemebel en sus crónicas; o Naty Menstrual, quien sostendrá un desafiante “como gustéis” que desdibuja la importancia de asumir una forma o una identidad definitiva para formatear eso que la sociedad califica con odio y rechazo como “mariposón”, “trava”, “puto”, “degenerado”.

La anamorfosis, su desvío, construye los cuerpos y las historias narradas para convertirse en el relato violento de una “actitud inquebrantable”¹³ en la que se proyecta la voz narradora, que asume en primera persona del plural la reparación del olvido de estas existencias invisibilizadas: “Nosotras las olvidadas ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí” (Sosa Villada, 2019, p. 220). Este gesto doble, de autopercepción imaginaria de sí y confirmación del borramiento identitario que produce el olvido del nombre, justifica una escritura que intenta redimir esas vidas condenadas a la inexistencia a través de la inscripción metafórica en la página en blanco para subrayar que “han sido”.

La novela y los cuentos de Sosa Villada construyen un espacio fabuloso para un pasado en el que lo colectivo se configura como amalgama de sueños individuales e intentos dolorosos de vivir según los dictados del deseo en una sociedad que decide qué cuerpos son parte de ella y cuáles no. El relato suspende y sostiene la línea de demarcación cultural falogocéntrica que diferencia los cuerpos por su genitalidad para marcar el carácter indecible del cuerpo travesti. Construye de este modo un epitafio cuir que hace callar a los vivos para que se escuche la voz y el deseo de los muertos:

todas bailamos para acompañar el ascenso de La Tía Encarna y El Brillo de los Ojos hacia el cielo de las travestis, para que nos escuchen si se desorientan. Las perras corretean entre nuestras piernas y amenazan con hacernos perder el equilibrio. Anónimas, transparentes, madrinas de un niño encontrado en una zanja y criado por travestis, únicas concedoras del secreto del hijo de la Difunta Correa. Nosotras, las olvidadas, ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí. (Sosa Villada, 2019, p. 220)

¹³ Juan Forn cita, en el “Prólogo” de *Las malas*, las palabras de Camila Sosa Villada en la charla TEDx, cuando narra que un lector del blog que ella había escrito y luego borrado le manda esos escritos por mail para que los pueda recuperar: “Ahora, en cambio, lo que veía en los textos de ese blog era la actitud inquebrantable, revolucionaria, ejemplar, de esa hermandad de travestis mal miradas, mal queridas, mal tratadas, mal pagadas, mal juzgadas, mal habladas” (2019, p. 9).

Coda

Señala Martín Jay que la anamorfosis de la retórica [neo]barroca tiene como objetivo el mantenimiento de la opacidad y el trabajo sobre la superficie, pues rechaza la búsqueda de sentidos ocultos y estructuras de interioridad: es pura escritura. Por ello, las imágenes que construyen resisten todo control (Jay, 1993, pp. 218-219). La retórica neobarroca invierte, transgrede, desarma el binarismo forma/contenido y la coherencia identitaria que implica. Leída desde la perspectiva de la red de dispositivos escriturales que Vincent Colonna denomina “autoficción fantástica”, la trama narrativa de *Las malas* y muchos de los relatos de *Soy una tonta por quererte*, como así también los relatos [auto]biográficos de *Furia travesti*, materializan los juegos de un yo que se trenza con una subjetividad colectiva disidente en el entrelugar incierto y no conceptualizable de la animalidad, como instancia que pone en crisis la figuralidad racional de los cuerpos y toda mimesis referencial. Por ello, la historia de las travestis que construye Wayar en su diccionario de lengua trava y la leyenda colectiva que diseña la escritura cuir de Camila Sosa Villada no dan forma a un relato testimonial de la forma de vida travesti, sino a un memorial imaginario violento, exagerado y cruel, en clave de anamorfosis. En esta memoria colectiva, las existencias narradas exhiben, en sinécdoque ejemplar, la experiencia impersonal, inacabable y paradójica del fluir de los cuerpos, del abrirse peligrosamente a lo que acontece, del practicar la incertidumbre a la que los arroja el deseo en una sociedad inmunitaria que expulsa fuera de sí aquello que considera peligroso, anormal o improductivo.

Bibliografía citada

- » Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- » Alberca, M. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca nueva.
- » Baltrušaitis, J. (1996). *Les perspectives dépravées*. Flammarion.
- » Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. EMECÉ.
- » Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos.
- » Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- » Colonna, V. (2004). *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Tristram.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Rizoma. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- » Deleuze, G. (1988). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós.
- » Derrida, J. (1980). Le loi du genre. *Glyph*, 7(1), 176-201.
- » Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si[gui]endo*. Editorial Trotta.
- » Esposito, R. (2011a). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu.
- » Esposito, R. (2011b). *El dispositivo de la persona*. Amorrortu.
- » Foucault, M. (1994). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión.
- » Giorgi, G. (2014). *Formas comunes*. Eterna Cadencia Editora.
- » Jay, M. (1993). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.
- » Lemebel, P. (2008). *Serenata Cafiola*. Seix Barral.
- » Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- » López de Gomara, F. (2003). *La historia general de Las Indias*. Biblioteca Virtual Universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/6339.htm>
- » Lorenzón, C. (2022). Marlene Wayar: “Las travestis ponemos en duda el mundo establecido, desde el más absoluto despoder”. *Télam digital*. <https://www.telam.com.ar/notas/202201/579690-marlene-wayar-diccionario-travesti.html>
- » Mateo del Pino, A. (2019). QUEER/CUIR - CRIP. *Anclajes*, 23(3), 1-9.
- » Mignolo, W. (2017). Prefacio. En P. P. Gómez (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial II* (pp. 7-8). Ediciones del Signo.
- » Montes, A. (2013). *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Corregidor.
- » Musitano, J. (2017). *Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*. Beatriz Viterbo Editora.
- » Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Título.
- » Pardini, M. (2022). Marlene Wayar, la literatura y el mundo trans: “El arte es una puerta que se nos abre para lograr un impacto en la sociedad”. *Revista Leemos*.

- <https://www.revistaleemos.com/marlene-wayar-la-literatura-y-el-mundo-trans-el-arte-es-una-puerta-que-se-nos-abre-para-lograr-un-impacto-en-la-sociedad/>
- » Percia, M. (2014). *Sujeto fabulado I. Notas*. La cebra.
 - » Perlongher, N. (2004). *Papeles insumisos*. Santiago Arcos.
 - » Preciado, B. (2012). «Queer»: historia de una palabra. *Las disidentes*. <https://lasdisidentes.com/2012/08/21/queer-historia-de-una-palabra-por-beatriz-preciado/>
 - » Quintana, I. (2022). Arte, afecto y concepto en la teoría travesti trans latinoamericana de Marlene Wayar. *Revista de estudios y políticas de género*, 7, 100-121.
 - » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. El Zorzal.
 - » Robert Moraes, E. (2017). *O corpo impossível*. Iluminuras.
 - » Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Sudamericana.
 - » Segarra, M. (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Galaxia Gutenberg.
 - » Scasserra, J. I. (2021). ¿Qué es lo cuir? ¿Nos define con quién nos acostamos? *Vice*. <https://www.vice.com/es/article/k78kkz/que-es-lo-cuir-nos-define-con-quien-nos-acostamos>
 - » Soich, M. (2023). Cuando “teoría” se escribe con T de trans. [Reseña de *Una teoría lo suficientemente buena*, de Marlene Wayar, Travesti]. *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, 10, 177-189.
 - » Sosa Villada, C. (2022). *Soy una tonta por quererte*. Tusquets.
 - » Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Tusquets, “Rara Avis”.
 - » Televisión Pública Noticias (2019, 30 de enero). *Inclusión laboral trans: el legado de Diana Sacayán* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=djpr_WZ8gwE.
 - » WWayar, M. (2019). *Una teoría lo suficientemente buena*. Editorial Muchas nueces.
 - » Wayar, M. (2021). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.
 - » Yelin, J. (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano frente a la cuestión animal*. Latin America Research Commons.